

# **Stunden der wahren Empfindungen in Paris -**

**Subtextanalyse von Peter Handkes Erzählung**

**Pro Gradu -Arbeit  
Universität Jyväskylä  
August 1999  
Merja Savonen**

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta <b>HUMANISTINEN</b>	Laitos <b>Saksan kielen laitos</b>
Tekijä <b>Merja Savonen</b>	
Työn nimi <b>Stunden der wahren Empfindungen in Paris – Subtextanalyse von Peter Handkes Erzählung</b>	
Oppiaine <b>Germaaninen filologia</b>	Työn laji <b>Pro gradu</b>
Aika <b>Elokuu 1999</b>	Sivumäärä <b>85 s.</b>
Tiivistelmä	
<p>Työn tarkoituksena on soveltaa Kiril Taranovskin (1976) kehittämää subteksti-analyysimetodia Peter Handken kertomukseen <i>Die Stunde der wahren Empfindung</i> (1974). Subtekstinä esiintyy Rainer Maria Rilken romaani <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> (1910). Handken kertomuksessa eksplisiittisiä viittauksia Rilken teokseen ei ole: kuitenkin yhteinen miljö ja päähenkilöiden samankaltainen elämäntilanne luovat vaikutelman “sukulaisuussuhteesta” tekstien välillä. Työn tarkoitus on perustella tämä yhteys subtekstianalyysin keinoin, lukemalla Handken tekstiä Rilken romaanin läpi.</p> <p>Taranovskin mukaan subteksti on mikä tahansa teksti joka tulee esiin uudessa tekstissä. Näitä ilmenemistapoja on Taranovskin mukaan neljä: 1) subteksti esiintyy yksinkertaisena impulssina, 2) subtekstiltä lainataan rytmillinen kuvio, 3) subteksti tukee tai selittää myöhempää tekstiä tai 4) subtekstiä käsitellään myöhemmässä tekstissä poleemisesti. Taranovskin analyysimallin ristiriitaisuuksien vuoksi sen rinnalla käytetään Bernd Schulte-Middelichin (1985) kehittämää kommunikatiivisesti orientoitunutta Sinnkonstitution –mallia, jossa tarkastellaan erityisesti aiemman tekstin vaikutusta myöhemmän tekstin merkitysrakenteelle. Työssä käytettävä analyysikategoria on siten synteesi Taranovskin ja Schulte-Middelichin käyttämistä malleista. Yhteyksiä tekstin ja subtekstin välillä konkretisoidaan alluusion käsitteellä.</p> <p>Subtekstianalyysi on metodina länsimaissa vähemmän tunnettu, koska se pohjautuu tulkintaan. Tutkija on koko analyysin avain: hänestä riippuu, miten osuvia ja perusteltavissa olevia yhteyksiä hän pystyy osoittamaan tekstien välille. Tutkija on samalla lukija, joka tulkitsee tekstiä omasta persoonastaan käsin. Subtekstianalyysi lähentyy näin reseptioestetiikkaa. Etenkin Iserin Leerstelle-teoriaa: subtekstin avulla jotkut tekstin aukkokohtat täyttyvät.</p> <p>Tutkimus osoittaa, että subteksti avartaa myöhemmän tekstin merkitysrakennetta joko tukien sitä, tuomalla siihen uutta ainesta tai “haastamalla” edeltäjänsä. Rilken romaanin avulla aiemmin huomiotta jääneet yksityiskohdat Handken kertomuksessa tulevat semanttisesti merkitykselliseksi. Tutkimus osoittaa myös, ettei subteksti koskaan ole “pelkkä” impulssi, kuten Taranovski väittää vaan että jokainen alluusio edustaa subtekstin koko merkitysrakennetta.</p>	
Asiasanat <b>Subteksti, subtekstianalyysi, alluusio</b>	
Säilytyspaikka <b>Aallon kirjasto</b>	

# INHALTSVERZEICHNIS

1. EINFÜHRUNG .....	1
2. DER TEXT UND SEIN SUBTEXT: HANDKES <i>Die Stunde der Wahren</i> <i>Empfindung</i> UND RILKES <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> .....	3
2.1. Handke und Rilke: Ähnlichkeiten in Lebenslinien.....	3
2.2. Die Werke.....	4
2.3. Andere literarische Vorbilder der <i>Stunde</i> .....	5
3. SUBTEXTTHEORIE.....	6
3.1 Subtext: Strukturalismus oder Poststrukturalismus? .....	6
3.1.1. Intertextualität .....	7
3.1.2. Strukturalismus und Subtext .....	8
3.2 Taranovskis Subtext.....	9
3.3. Subtextanalyse .....	10
4. KONKRETISIERUNG DER SUBTEXTUELLEN BEZÜGE: DIE LITERARISCHE <i>ALLUSION</i> .....	13
4.1. Allusion und Allusionsmarker .....	13
4.2. Zur Funktion von Allusionen.....	15
4.3. Typen von Allusionen .....	16
5. SUBTEXTANALYSE UND REZEPTION.....	17
5.1. Subtext und die Entfaltung von Leerstellen.....	17
5.2. Zur Rolle des Lesers.....	19
6. SUBTEXT: 2 TYPEN DER KATEGORISIERUNG .....	20
6.1. Taranovskis problematische Kategorisierung.....	20
6.1.1. Subtext als ein einfacher Impuls zu einem Bild .....	21
6.1.2. Entlehnung einer rhythmischen Figur.....	22
6.1.3. Der Subtext unterstützt die poetische Botschaft des Textes .....	23
6.1.4. Der Subtext wird im Text polemisch bearbeitet .....	24
6.2. Kritik an Taranovski.....	25
6.3. Schulte-Middelichs kommunikatives Modell .....	26
6.3.1. Sinnkonstitution .....	28
6.3.2. Sinnstützung.....	28
6.3.3. Sinnerweiterung .....	28
6.3.4. Sinnkontrastierung.....	29
6.4. Funktionen des Subtextes nach Taranovski und Schulte-Middelich: Synthese der Kategorisierungen.....	29
7. ELEMENTE DER GEMEINSAMEN FIKTIVEN WELT .....	31
7.1. Identischer Schauplatz - Paris.....	32
7.2. Die Ähnlichkeiten in den Protagonisten .....	34
7.3. Ähnlichkeiten in der Handlung.....	34
8. FUNKTIONEN DES SUBTEXTES IM KORPUS.....	35
8.1. Sinnkonstitution.....	36
8.1.1. Die Fortgeworfenen.....	36
8.1.2. Zeitungsverkauf.....	37
8.1.3. Der Kinderwagen .....	38
8.1.4. Der Spazierstock.....	40
8.1.5. Das Weinglas .....	41
8.2. Sinnstützung .....	42
Die Fälle der Sinnstützung werden in zwei Unterkategorien geteilt: Unterstützung durch stilistische Mittel einerseits und durch thematische Mittel andererseits .....	42
8.2.1. Sinnstützung durch stilistische Mittel .....	42

8.2.1.1. Die rhetorische Frage .....	42
8.2.1.2. Lakonischer Stil .....	44
8.2.1.3. Erfundenes Zitat .....	45
8.2.1.4. Übertriebene Intensität der Wahrnehmung .....	45
8.2.1.5. Die Metonymie des Gesichts .....	47
8.2.2. Sinnstützung durch Thematik .....	49
8.2.2.1. Paris – Stadt der Beklemmung und Isolation .....	49
8.2.2.2. Die Veränderung .....	52
8.2.2.3. Hin-und her-Wandern als Bild der Seelenwelt .....	55
8.2.2.4. Angst .....	56
8.2.2.5. Arbeit als Rettung .....	58
8.2.2.6 Gesicht als Maske .....	60
8.3. Sinnerweiterung .....	62
8.3.1. Sehen lernen .....	62
8.3.2. Todesfrucht .....	64
8.3.3. Der Schriftsteller .....	66
8.4. Sinnkontrastierung .....	67
8.4.1. Kosmopolit vs. Man vom Lande .....	68
8.4.2. Aggression vs. Sensibilität .....	69
8.4.3. Liebe vs. Lust .....	71
8.4.4. Der Däne .....	73
9.1. Zur Rolle des Lesers .....	75
9.2. Ergebnisse der Analyse .....	77
<i>10. SCHLUßFOLGERUNGEN</i> .....	<i>80</i>
<i>11. LITERATURVERZEICHNIS</i> .....	<i>82</i>

## 1. EINFÜHRUNG

Der Terminus *Subtext* ist eine strukturalistische Antwort zum Problem der Interdependenz zwischen Texten. Die Idee, daß Texte andere Texte beeinflussen, ist keineswegs neu. Die Subtextualität stellt aber eine neue Perspektive zur Analyse dar, denn dort spielt die Interpretation eine große Rolle. Durch den Subtext, also einen Text der einen späteren Text einflüßt, bekommt man einen neuen Blickwinkel zum Bezugstext. Subtexte sind also "Texte die anderen Texten ungeordnet sind und ihnen eine semantische Motivation geben". (Tammi 1991, 63,69)

Der Terminus *Subtext* wird oft mit den Konzepten *Intertext* und die verschiedenen Formen der *Intertextualität*<sup>1</sup> verwechselt. Sie haben jedoch einen völlig verschiedenen Hintergrund. Die Subtexttheorie gehört der Methode nach zur strukturalistischen Textanalyse, wovon einer hierarchischen Struktur der Texte ausgegangen wird: Der Subtext ist in der Analyse dem Bezugstext untergeordnet. Weiter spielt in der Subtextanalyse der Autor und auch die Autorintention eine Rolle. Dagegen gibt es in der Intertextualität im Sinne von Kristeva<sup>2</sup> keinen Text oder keinen Autor im gewöhnlichen Sinne, denn die Texte bauen sich aus anderen Texten zusammen weswegen die Originaltexte unmöglich zu determinieren sind. Für eine konkrete Analyse ist dieser Ausgangspunkt zu spekulativ. Dafür bietet die Subtextualität eine praktische Annäherungsweise, denn man konzentriert sich dort auf die Bezüge, die irgendwie zurückzuverfolgen sind. Subtextanalyse ist aber nicht nur Quellenanalyse: Entscheidend ist die Rolle des Lesers, der die Bezüge entdeckt – und interpretiert. Der Text wird also durch seinen Subtext gelesen. (Tammi 1991, 69; Pfister 1985, 9-10; 25)

Diese Arbeit ist ein Versuch, eine Subtextanalyse eines Werkes durchzuführen bzw. ein Werk durch seinen Subtext zu lesen. Das Werk, also der Bezugstext, ist Peter Handkes Erzählung *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975) worin zwei Tage aus dem Leben eines österreichischen Pressereferenten geschildert werden. Während dieser Zeit empfindet der Protagonist eine existentielle Krise und muß seine Einstellung zum Leben neu evaluieren. Als Subtext zu Handkes Werk wird Rainer Maria Rilkes (1875-1926)

---

<sup>1</sup> Der Konzept *Intertextualität* ist eher ein Oberbegriff für zahlreiche Theorien über die Beziehungen zwischen Texten statt einer eindeutigen Theorie (siehe u.a. Plett 1991, 6-7). Der Begriff wird für diese Arbeit später genauer definiert.

*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) betrachtet.<sup>3</sup> Der Roman ist das bedeutendste Prosawerk des Dichters, den die Welt als großen Lyriker kennt. Rilke schrieb seinen Roman im Paris der Dekadenz: in einer Stadt, wo das luxuriöse Leben und Bettelei zum Stadtbild gehörten. Seine Erfahrungen hat er in einer fiktiven, tagebuchartigen Selbstbiographie gesammelt. (Raabe 1958, 74; Buselmeier 1978, 57)

Im theoretischen Teil der Arbeit werden einige grundlegende Ideen von Taranovskis Subtextanalyse vorgestellt und kritisch behandelt. Taranovskis Modell wird dann durch das kommunikative Sinnkonstitutionsmodell von Schulte-Middelich (1985) erweitert. Das Konzept der literarischen Allusion (Ben-Porat 1976, Perri 1978) wird ebenfalls berücksichtigt, um die Bezüge zwischen den Texten zu konkretisieren. Auch die Perspektive des Lesers im Prozess der Analyse wird behandelt.

Im praktischen Teil ist mein Ziel zu zeigen, wie Rilkes Roman Handkes Erzählung beeinflusst hat, d.h. daß "Malte" als ein Subtext zu Handkes Roman funktioniert. Es wird also eine Subtextanalyse, ein subtextueller Vergleich zwischen den zwei Romanen gemacht, wo die literarische Allusion als eine Methode der Verknüpfung funktioniert. Die Verbindung zwischen den Romanen ist nicht explizit, es werden keine explizite Züge genannt oder Zitate verwendet. Dagegen gibt es andere Typen von subtextuellen Beziehungen, unter anderem stilistische Ähnlichkeiten, die für die "Verwandschaft" der Werke sprechen. Der Schwerpunkt der Analyse liegt bei den Texten. Die Rolle von Paris wird insofern entscheidend, denn die Stadt ist für beide Autoren persönlich wichtig gewesen und außerdem der Schauplatz in beiden Werken.

Die Frage nach der Intention des Autors – ob Handke den Einfluß Rilkes bewußt war oder nicht – ist bei der Subtextanalyse nicht relevant. Ob die Bezüge zwischen Handkes und Rilkes Werk absichtlich oder zufällig sind, hat schließlich keine besondere Rolle, denn es geht um Interpretation (vgl. Tammi 1991, 69). Das Ziel der Analyse ist zu beweisen, daß Handkes Text durch seinen Subtext erklärt und vertieft wird – daß ein

---

<sup>2</sup> Zu Kristevas universelle Intertextualität siehe Kristeva (1971).

<sup>3</sup> Ein Text kann viele verschiedene Subtexte haben - zum Beispiel in der Dichtung von Mandelstamm, die das Objekt Taranovskis Analyse war, sind mehr als zwanzig Subtexte zu finden (Taranovski 1976, 3). Die andere Texte des Autors können auch als Subtexte funktionieren (Rusinko 1979, 217). Diese Arbeit konzentriert sich jedoch aus praktischen Gründen nur auf einen Subtext von *Stunde*, Rilkes *Aufzeichnungen*.

subtextueller Vergleich der Werke einen neuen Blickwinkel in Handkes Werk und in die Seelenwelt seines Protagonisten eröffnet.

## 2. DER TEXT UND SEIN SUBTEXT: HANDKES *Die Stunde der Wahren Empfindung* UND RILKES *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Im folgenden Kapitel werden der Text, Peter Handkes *Stunde der wahren Empfindung* und sein Subtext, Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, kurz vorgestellt. Die Entstehungsgeschichte von beiden Werken wird ebenfalls erläutert, da beide Werke im gleichen Milieu, in Paris entstanden sind und thematisch mit dieser Großstadt verknüpft sind. In der späteren Analyse spielt die Stadt daher eine wichtige Rolle.

### 2.1. Handke und Rilke: Ähnlichkeiten in Lebenslinien

Trotz des zeitlichen Abstands von 60 Jahren haben die Lebensgeschichten Handkes und Rilkes viele Berührungspunkte: Beide Autoren stammen aus demselben Kulturraum: Rilke wurde in Prag geboren, das am Ende des 19. Jahrhunderts zu Österreich gehörte (Buddeberg 1954, 1) und Handke kommt aus Österreich. Beide sind Kosmopoliten, die überall in Europa und im Falle Handkes auch in den USA etwas Zeit verbrachten. (Lexikon 1981, 187) Als Schnittpunkt der Lebenslinien funktioniert Paris. Die hektische französische Metropole wurde beiden Autoren bekannt und persönlich wichtig.

Rilkes Aufenthalt und Stellung zu Paris ist leicht zu verfolgen, zum großen Teil wegen seines auch kulturgeschichtlich wertvollen und umfangreichen Briefwechsels. Rilke kam nach Paris zum ersten Mal am 28. August 1902, um eine Biographie von dem Bildhauer Auguste Rodin zu schreiben und Geld für seine Familie zu verdienen. Die Stadt wurde dem Kosmopoliten eine Art Stützpunkt in Europa und er blieb da, ausgenommen von vielen Reiseperioden, bis zum 1. Weltkrieg. Dort sind einige seiner besten Werke entstanden, u.a. *Neue Gedichte (1903-1908)* und *Das Stunden-Buch (1905)*. (Batterby 1966, 34-35; Buddeberg 1954, 518-9).

Handke zog 1969 nach Paris und ist dorthin von seinen Weltreisen zurückgegangen. Seit 1975 lebt er dort mit seiner Tochter. Wie für Rilke waren auch Handkes Pariser Zeit literarisch produktiv: Während der Zeit entstanden Werke wie *Publikumsbeschimpfung* (1969), *Kaspar* (1969), *Der Ritt über den Bodensee* (1971), *Als das Wünschen noch geholfen hat* (1972-4), *Die Linkshändige Frau* (1972) und *Die Stunden der wahren Empfindung* (1974) Seine Pariser Erfahrungen reflektiert Handke in einem Journal, *Das Gewicht der Welt*, das 1977 erschienen ist. Auch in *Als das Wünschen noch geholfen hat* reflektiert Handke seine Pariser Erlebnisse (Handke 1979, 235; Lexikon 1981, 187; Parry 1999, 52)

## 2.2. Die Werke

*Die Stunde der wahren Empfindung* (1974) ist die Geschichte eines österreichischen Pressereferenten Gregor Keuschnig während einiger Tage in Paris. Den Ausgangspunkt für seine Identitätskrise bildet ein Traum, in dem er eine alte Frau tötet. Am Morgen bemerkt er, daß er sich verändert hat: Alles ist ihm egal. Die Dinge der Welt haben keine Bedeutung für ihn und das Leben wirkt sinnlos und unreal wie in einer Traumwelt. Keuschnig hat die Eigenschaft, Gefühle zu empfinden, nicht mehr. Keuschnig beobachtet die Umgebung nur klinisch und verachtet die Vorbeigehenden. Er sieht und empfindet alles gefälscht und durch Wahnvorstellungen und hat wirklich Angst davor, verrückt zu werden. Seine einzige Kommunikationsform wird die Aggression gegenüber den Menschen. Einerseits haßt er alles, besonders Mittelmäßigkeit, andererseits schützen ihn die täglichen Routinen und die Tatsachen. Die Wende hat seine Wirkungen auf seine menschlichen Beziehungen. Bis in den Augenblick, wo er plötzlich den Sinn des Lebens wieder begreift - in einer "Stunde der wahren Empfindung". (Buselmeier 1978, 57; Pütz 1982, 72-4)

Im Subtext, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), beschreibt Rilke durch Kindheitserinnerungen den existentialistischen Kampf eines sensiblen und schwermutigen jungen Dichters. Zugleich ist das Werk Rilkes Paris-Rezeption in Romanform. Der Hauptprotagonist ist nicht Rilke selbst, sondern ein junger dänischer

Dichter Malte Laurids Brigge<sup>4</sup>. Beim Lesen des Buchs stellt sich aber bald heraus, daß es eigentlich um dieselbe Person geht – daß *Malte* das Selbstbild des jungen Dichters mit den düsteren Eigenschaften des Autors ist. Der Roman folgt Rilkes Leben so genau, daß fast alles, das im Buch passiert, aus der Biographie oder aus Briefen Rilkes datierbar ist. (Raabe 1958; 10, 153)

Auf den ersten Blick scheint die Geschichte von Gregor Keuschmig nichts mit *Malte* zu tun. Näher betrachtet sind aber die Thematik und die Problemstellungen sehr ähnlich. Handke wie Rilke beschäftigen sich gerne mit Fragen der Identität und dem Sinn des Lebens – und des Todes. (Buselmeier 1978, 58-9; Buddeberg 1954, 147-8). Die extreme Form des Unbeteiligtseins, die Isolation bis zur Verfremdung von der Welt, ist beiden Protagonisten bekannt. Und schließlich ist eine Gemeinsamkeit darin zu sehen, daß beide Werke Selbstzeugnisse seiner Autoren sind. Bei Rilke ist das selbstverständlich. Aber auch Handke hat beim Schreiben der *Stunde* von seinem eigenen Leben ausgegangen, obwohl er sich vom "Subjektiv-Kitsch" distanziert:

Das sind Daten meiner eigenen Existenz, mit denen ich mich schreibend auf eine Art Reise begeben, von der ich nicht weiß, wo sie hinführen wird. Aber ich sammle ganz stumpfsinnig Einheiten, aus denen ich bestehe, von denen ich natürlich glauben muß, daß sie nicht meine Einzelheiten sind, und die fingiere ich zu einer Art Erzählung, zu einer Art Geschichte, die ich selber nicht erlebt habe; wohl ich habe viele einzelne Sachen erlebt.

(Handke 1978, 24)

Auch Marschall (1995, 85) meint, daß die Erzählung "stark autobiographisch gefärbt ist". Beide Werke können daher als Selbstzeugnisse betrachtet werden.

### 2. 3. Andere literarische Vorbilder der *Stunde*

Rilkes Roman ist nicht das einzige Werk, womit *Die Stunde der wahren Empfindung* verbunden worden ist. Aus vielen seinen Kommentaren sieht man, daß Handke in *Stunde* sich der literarischen Tradition bewußt ist und sie im Werk ausnützt:

---

<sup>4</sup> In seinem Hörspiel *Rainer Maria Rilke Parisissa (1989)* hat Paavo Rintala diese Idee umgekehrt benutzt: Rintalas Protagonist heißt Rainer Maria Rilke aber die Geschichte ist die von Malte. In der 8. Szene steht es aber im Text: "Rilke als Kind namens Malte Laurids Brigge" (Übersetzung von M.S.) was als Schlüssel des Rätsels funktioniert.

”Ja, der Schluß ist auch dieser ironische Anfang. *Die Stunde der wahren Empfindung* endet so, wie sonst im 19. Jahrhundert die Romane angefangen haben”

(Handke 1987, 85).

Es ist typisch für Handkes Schreibweise, Stellung zu vorgängigen Texten zu nehmen (Critchfield 1981, 57). U.a. Critchfield weist auf einige andere Subtexte von *Stunde* hin, den existentialistischen Roman *La Nausée* von Jean-Paul Sartre und *Die Verwandlung* von Franz Kafka (1981; 45, 51). Handkes Einstellung zu anderen Texten (Rilkes *Malte*, Sartres *La Nausée*) wird bei Blasberg als ”negierte Intertextualität” bezeichnet. Blasberg definiert den intertextuellen Dialog als ”eine Bestimmung der semantischen Energien” zwischen den Text und seinen Vorgängern” *Die Stunde* ist für sie ”eine ironische Verarbeitung literarischer Prätexte. (Blasberg 1991, 515-6) In ihrem Artikel, wo sie Berührungspunkte zwischen Handke und Rilke analysiert, wird Handkes eigenes Werk als der wichtigste Bezugspunkt und Subtext<sup>5</sup> von *Stunde* betrachtet. Es geht um die sog. *Heimkehr*-Trilogie die aus den Romanen *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre des Sainte Victoire* (1980) und *Die Wiederholung* (1986) besteht<sup>6</sup>. (Ebed., 513).

### 3. SUBTEXTTHEORIE

In diesem Kapitel werden die Prinzipien der Subtexttheorie dargestellt. Um Missverständnisse zu vermeiden, werden zuerst die Unterschiede zwischen Subtext und Intertextualität erklärt. Danach geht es um Taranovskis (1976) Subtexttheorie und die Subtextanalyse.

#### 3. 1 Subtext: Strukturalismus oder Poststrukturalismus?

In der westlichen Literaturforschung über die Beziehungen zwischen Texten ist das Konzept Subtext wenig bekannt. Viel öfter taucht die Theorie der *Intertextualität* auf.

<sup>5</sup>Statt Subtext spricht Blasberg von ”Intertextualität in Handkes Œuvre” und bezeichnet die Erzählung als ”tumultuarisches, rebellisches, poetisch alternativreiches Vospiel zur *Heimkehr*-Trilogie (1991, 513)

Das Konzept Intertextualität ist ein allgemeingültiger Dachbegriff geworden, der nach vielen Forschern zu allerlei Beziehungen zwischen Texten anwendbar ist. Obwohl man die Begriffe oft verwechselt<sup>7</sup>, ist Intertextualität keineswegs ein Synonym für Subtext. (Tammi 1991, 59-60) - In der Folge werden die Grundlagen der (poststrukturellen) Intertextualität und der (strukturellen) Subtexttheorie kurz dargestellt um den Unterschied zwischen den zwei Konkurrenten zu erklären.

### 3.1.1. Intertextualität

Die Theorie der Intertextualität stammt von Julia Kristeva (1967), einer ursprünglich aus Bulgarien stammenden französischen Linguistin.

Nous appellerons INTERTEXTUALITÉ cette inter-action textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle.

(Kristeva 1971, 500)

Mit Intertextualität meint Kristeva die Idee, daß kein Text ein autonomes Werk ist, sondern daß jeder Text "ein Mosaik von Zitaten" ist (siehe Pfister 1985, 6). Intertextualität ist eine Literaturtheorie aber sie hat eine semiotische Basis. Viel mehr als um die Beziehungen zwischen Einzeltexten geht es um "signifying practices of culture", um die kulturellen Konventionen woraus die Bedeutungen der Texte u.a. folgendes produziert werden:

The study of intertextuality ist thus not the investigation of sources and influences as traditionally conceived; it casts its net wider to include anonymous discursive practices, codes whose origins are lost, that make possible the signifying practices of later texts.

(Culler 1981, 103)

Intertextualität entspricht der postmodernen Idee, nach der alles, was es in der Kultur gibt, eine Kopie oder Montage des Schon-existierenden ist. (Pfister 1991, 208); Plett 1991, 6-7) Die Intertextualität stellt daher einen Protest gegen die traditionelle Art,

---

<sup>6</sup> Siehe auch Parry (1999, 53)

<sup>7</sup> U.a. Rusinko bezeichnet Subtext als "the distinctive Soviet concept of intertextuality" (1979,223)

Texte und Kultur zu verstehen, dar: Kristeva sieht Intertextualität als eine natürliche Eigenschaft aller Texten. (Pfister 1985, 1,3; Plett 1991, 3). Der Ursprung und die spätere Entwicklung der Intertextualität in ihrer heutigen Form ist daher eng mit den postmodernen Gedanken verknüpft (Pfister 1985, 25). Der Autor spielt in der Intertextualität keine Rolle, denn es ist die Frage von "codes whose origins are lost" (Culler 1981, 103).

Das Konzept der Intertextualität ist problematisch wenn man an eine methodologische Brauchbarkeit denkt. Kristevas Ideologie, in der die intertextuellen Bezüge ein Mosaik von Texten sind und alle textuelle Elemente völlig frei miteinander verbunden werden können, ist zu abstrakt. Nach vielen Forschern müssen in einer konkreten Analyse intertextueller Bezüge, die ontologischen Überlegungen um Texte und Intertextualität zur Seite gelegt werden. Schulte-Middelich (1985) warnt davor, daß Kristevas "Ausweitung des Intertextualitätsbegriffs" [Kristeva hat ihn lanciert] die Operationalisierbarkeit der Funktionen intertextueller Konstruktionen erschwert. Wenn es keinen Autor mehr gibt und auch kein Signifikat und Signifikant, verliert auch die Funktion der Intertextualität seine Bedeutung. (Pfister 1985, 21-2; Schulte-Middelich 1985, 202).

### 3.1.2. Strukturalismus und Subtext

Die Subtexttheorie ist in der strukturalistischen Literaturforschung entwickelt worden und repräsentiert daher die Vorstufe des Poststrukturalismus, dessen Applikation die Intertextualität ist. Mit der Subtextanalyse kommt man also zurück zum Strukturalismus. Der Ausgangspunkt des Subtextes ist dagegen die strukturalistische Literaturforschung. Es gibt eine hierarchische Konstellation zwischen Texten wo "die Relationen zwischen Dingen" eine wichtige Rolle spielen (Lotman 1986, 86): der Subtext ist dem Text in dem Sinne untergeordnet<sup>8</sup>, daß der Text der Ausgangspunkt der Analyse ist. Der grundlegende Unterschied zur Intertextualität ist die Eigenständigkeit der Texte, die - obwohl Texte Beziehungen zu einander haben - nicht zur Frage gestellt wird. (Tammi 1991; 61,69)

---

<sup>8</sup> Lotmans Aussage (1986, 86): "der Texte gliedert sich in Subtexte" kann auch analog zu den Relationen zwischen zwei Texten verwendet werden.

Wie gesagt leidet das Konzept Intertextualität unter Mehrdeutigkeit und der Vielfalt der Themen unter demselben Dachbegriff. Heute gibt es grob gesehen zwei Typen von Intertextualität, die wenig miteinander zu tun haben. Neben dem "universalen" Modell, deren Vertreter die französischen Poststrukturalisten (unter anderem Kristeva) sind, gibt es ein strukturalistisches oder heuristisches Modell, das sog. "engere" Konzept der Intertextualität. Da repräsentiert die Intertextualität "bewußte, intendierte und markierte Bezüge" zwischen einem Text und seinem Prätext oder Prätexten. (Tammi 1991, 73). Das letztere Modell liegt im engeren Zusammenhang mit der strukturellen Subtextanalyse (vgl. Pfister 1985, 25).

### 3.2 Taranovskis Subtext

Der Terminus *Subtext* an sich ist in der Literaturtheorie schon längst bekannt. Er wird im Drama gebraucht für eine verdeckte Bedeutung worauf hingewiesen ist aber was nicht explizit wird (Cuddon 1987; Tammi 1991, 60) Der Begriff wurde aber von den russischen Symbolisten und Formalisten umformuliert<sup>9</sup>. Für sie ist der Subtext - statt der früheren Bedeutung des Begriffs - "ein Werk, das als eine Quelle eines Elements funktioniert, das in einem anderen Text wiederholt wird" (Baran 1985, 452; eigene Übersetzung).

Das Konzept in seinem heutigen Sinne wurde in den 60er Jahren besonders von Kiril Taranovski (geb. 1911) entwickelt. Taranovski definierte den Subtext als "ein schon existierender Text, der in einem neuen Text reflektiert wird" (Taranovski 1976, 18). Er benutzte diese Idee in seiner Analyse von dem literarischen Werk Ossip Mandelstamm, das in der russischen Literatur als schwierig und komplex gilt. Die Subtextanalyse erwies sich als ein fruchtbares Verfahren<sup>10</sup>. Taranovski meint, daß die Kenntnis von den literarischen und kulturellen Quellen Mandelstamms einem besseren Verständnis seiner

<sup>9</sup> Der russische Formalismus gilt als eine Art Vorstufe der Subtexttheorie. Er wurde in den 1920er Jahren entwickelt und beschäftigte sich u.a. mit der dialogischen Natur der Kommunikation, der kontextuellen Semantik und mit der Problematik des Zitierens (Rusinko 1979, 214).

<sup>10</sup> While working with Mandelštam's poetry line by line, I became convinced that his poetic themes and images needed to be studied in the broad context of both his poetry and his prose writings (Taranovski 1976, VI)

Werke dient. Taranovskis Analysemodell wurde ursprünglich für ein spezifisches Material, Mandelstams Gedichte, entwickelt. Er hatte nicht vor, eine neue Literaturtheorie zu gründen. Sein Konzept hat aber allmählich Anerkennung innerhalb der strukturalistischen Literaturanalyse gefunden und man hat ihn auf andere Texte, auch Prosatexte angewendet. Tammi argumentiert jedoch, daß es keinen Grund dafür gibt, daß Taranovskis Modell nicht in anderen Korpus verwendbar wäre. Das Analysemodell ist allerdings nicht sehr bekannt im Westen. Eine Ursache dafür ist, daß der Schwerpunkt der Analyse in der Interpretation liegt, was als etwas altmodisch in der westlichen Literaturwissenschaft betrachtet wird<sup>11</sup>. (Baran 1985, 452; Tammi 1991, 60-62)

### 3.3. Subtextanalyse

Der Ausgangspunkt für Taranovskis Subtextanalyse ist die Idee, daß Texte, auch sehr komplizierte Texte wie bei Mandelstamm, durch andere Texte eine semantische Motivation bekommen und daher verständlich werden können. Der Text ist also immer mit einem *Kontext* verbunden. Mit Kontext meint Taranovski "a set of texts which contain the same or a similar image" (Taranovski 1976, 18). Diese Texte werden einzeln *Subtexte* genannt. Sie sind "already existing texts reflected in a new one". Sie sind also Texte, die den Elementen des neuen Textes eine semantische Motivation geben. (Taranovski 1976, 18; Tammi 1991, 61-63)

Am konkretesten geht es in der Subtextanalyse um lokalisierbare Textstellen. In einem Gedicht von Mandelstamm, gibt es zum Beispiel folgendes:

My budem pomnit'I v litejskoj stuze...  
(We will remember even the lethean chill)

deren Subtext ein Gedicht von Anna Achmatova ist:

---

<sup>11</sup>Tammi (1991, 70) ist der Meinung, daß man in westlichen Modellen sich nach mehr für den Aufbau des Diskurs zwischen Text und anderen Texten interessiert und meint damit wahrscheinlich die poststrukturalistische Intertextualitätstheorie (vgl. Kap. 3.1).

no ne veet litejskoj stuzej...  
 (But he breathes not of Lethe's chill)

(Rusinko 1979, 220)

Das Lokalisieren von Elementen ist aber nur der erste Schritt<sup>12</sup>. Und da spielt die Semantik der Texte und Interpretation eine große Rolle. Aus dem obigen Beispiel bekommt man nicht die ganze Geschichte: die thematischen Ähnlichkeiten und andere Bezüge zum gleichen Subtext. Mit Interpretation wird tatsächlich "the decoding of all relevant intertextual patterns activated through a linkage between two texts" (Tammi 1986, 55) gemeint. Der einzelne Bezug ist oft nur das Werkzeug für die simultane Aktivierung der Texte. Nicht nur die lokalisierbare Textstellen sollen berücksichtigt werden. Sie funktionieren nur als Hinweis dafür, daß der Text und sein Subtext tatsächlich etwas Gemeinsames haben. Nach Taranovski muß man den Subtext als Ganzes berücksichtigen, nicht nur die Stelle, in der die Beziehung explizit ist:

"If an investigator finds a subtitle 'Pindariceskij otryvok' in [ein Gedicht von Mandelstamm], it means that he has to reread Pindar's odes. And I would like to emphasize that such reading is fascinating indeed. The reader experiences a genuine joy of recognition, joy of discovery [...]"

(Taranovski, 1976, 4)

Eine 'intime' Beziehung zwischen Text und Subtext begrenzt sich nicht auf explizite Segmenten. Die Bezüge entblößen immer neue Bezüge und bereichern die Interpretation. Die interessantesten und bedeutendsten Berührungspunkte können außerhalb der in irgendeiner Weise expliziten Stellen liegen. Dies scheint besonders wichtig, wenn man thematische oder stilistische, also nicht-explizite Beziehungen zwischen Texten entdeckt und beweisen will. (Tammi 1991, 67)

---

<sup>12</sup> Taranovski interessiert sich für die Beziehung des Text und des Subtext und unterscheidet, ob der Subtext als ein einfacher Impuls zum Text funktioniert oder ihn unterstützt oder polemisiert (Tammi 1991, 65-6). Im Kapitel 7 werden Taranovskis Analysekatoren vorgestellt und kritisch behandelt.

In der Subtextanalyse geht es um eine *Interaktion* zwischen Text und Subtext. Die Verbindung zwischen Text und Subtext ist grundsätzlich metonymisch: ein Teil des Subtextes repräsentiert die Thematik des ganzen Textes. Die Aufgabe des Lesers ist die Ganze vom Teil her zu identifizieren da die Interpretation des neuen Textes teilweise vom Subtext abhängt. (Tammi 1986, 53, Rusinko 1979, 220)

Die Subtexte sind für die Interpretation eines Textes wichtig, aber man sollte nicht vergessen, daß sie nur einen Teil der Bedeutungsstruktur eines Textes bilden. Der Ausgangspunkt der Analyse ist doch der Text selbst. Tammi deutet darauf hin, daß man analog zu Jakobsons<sup>13</sup> Idee die syntagmatische Ebene eines poetischen Werkes nicht vergessen darf, obwohl es bei der Subtextanalyse vielmehr um die Anwendung der paradigmatischen Achse geht. Die Existenz eines Subtextes in einem Text setzt nicht voraus, daß man den Text nicht ohne Rücksicht auf seinen Subtext analysieren könnte. Der Subtext stellt nur eine neue Dimension zur Analyse dar. Die Interaktion, der Dialog zwischen den Werken hilft dabei, die Interpretation zu vertiefen. (Tammi 1980, 147-8; Tammi 1991, 69)

Bei der Subtextanalyse spielt der Leser eine aktive Rolle. Das Analysemodell bildet nur das Skelett der Analyse. Die Muskulatur entsteht von den Bezügen, die der Leser-Analytiker entdecken kann. Daraus ergibt auch die Herausforderung einer solchen Analyse: Der Erfolg beruht darauf, wie treffende Bezüge der Forscher zwischen den Texten beweisen kann. Tammi warnt aber davor, daß man in der Analyse die für die Semantik des Textes relevanten Bezüge von anderen unterscheiden sollte. Nur solche Stellen des Subtextes, die die Semantik des Bezugstextes beeinflussen und die Aktivierung von beiden Texten verursachen, spielen eine Rolle in der Analyse. (Tammi 1980, 150; Tammi 1991, 61) Auf die Rolle des Lesers wird in Kapitel 5 näher eingegangen.

---

<sup>13</sup> Jakobson geht von der Dichotomie von Syntagma (Achse der Selektion) und Paradigma (Achse der Kombination) im jeden poetischen Werk aus: "Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination" (1960, 94)

#### 4. KONKRETISIERUNG DER SUBTEXTUELLEN BEZÜGE: DIE LITERARISCHE ALLUSION

Bisher hat man das Phänomen Subtext in einer allgemeinen Form betrachtet. Man hat konstatiert, daß es um eine Beziehung zwischen zwei Texten geht, daß die Texte simultan aktiviert werden (Tammi 1991, 66). In diesem Kapitel geht es konkret darum, wie die Aktivierung geschieht und welche Teile der Texte aktiviert werden. Dazu braucht man den Begriff *Allusion* bzw. *literarische Allusion*.

##### 4.1. Allusion und Allusionsmarker

Allusionen, also Referenzen zwischen verschiedenen Objekten, gibt es in allen linguistischen Kommunikationsformen. Aus der Perspektive der Semiotik betrachtet ist die Allusion ein Phänomen, das in den Beziehungen zwischen Zeichen überhaupt funktioniert. In jedem Zeichen gibt es zwei Teile: einen Ausdruck und einen Inhalt (Johnson 1976, 578; zit. nach Lahdelma 1986, 23-4). Die Allusion verknüpft diese Teile so, daß in einem Zeichen der Ausdruck auf den Inhalt eines anderen Zeichen hindeutet. Bei einer literarischen Analyse sind diese Objekte Ausdrücke, die zu verschiedenen Texten gehören. (Perri 1978, 295).

Diese Arbeit konzentriert sich auf *literarische Allusionen*. Die literarische Allusion ist "a device for the simultaneous activation of two texts" (Ben-Porat 1976, 107)<sup>14</sup>. Es ist "a species of reference" und das einfachste und konkreteste Verfahren, mit dem man eine Beziehung zwischen Texten feststellen kann (Perri 1978, 289-290). Ein Wort oder ein Stück Text, das als eine Allusion funktioniert, schafft eine simultane Verbindung zwischen dem Text, in dem es vorkommt, und einen anderen, auf den die Allusion irgendwie hinweist. Die Basis der Allusion ist immer eine indirekte Referenz. Zum Beispiel der Satz

"I will not have you make into a Desdemona"

---

<sup>14</sup> Nach Ben-Porat (1976, 105) ist der Terminus etwas irreführend, denn eine literarische Allusion operiert auch anderswo als in den literarischen Texten.

assoziiert im Leser, der Shakespeares Dramen kennt, mit *Othello*, obwohl der Name des Werkes nicht direkt erwähnt wird. Die Aktivierung der Texte geschieht durch die "Manipulierung" eines spezifischen Signals, eines Zeichens, der wiederum ein Teil eines anderen Textes ist und ihn charakterisiert. Dieses Zeichen, im Beispiel das Wort "Desdemona" ist immer selbständig und wird "Referent" genannt. Die Referenz ist immer indirekt und unvorausehbar. Noch schwieriger wird die Aufgabe des Lesers, wenn der Bezug kein Vorname ist. Im Satz

"I will not have you misinterpret my handkerchief"

funktionieren die Wörter "handkerchief" and "misinterpret" als Hinweise auf den Originaltext. Der Leser muß das Bild aus den Teilen konstruieren, da es keine Zitate gibt. Hier geht es natürlich um die Eifersucht des Othello, der das Taschentuch von Desdemona als ein Zeichen für ihre Untreue interpretiert. (Ben-Porat 1976, 107-9; Perri 1978, 290)

Kennzeichnend für die Allusion ist die Spezifität. Das ist nötig, denn Texte und Textstellen tragen viele Bedeutungen. Die Allusionen lassen sich mit Vornamen vergleichen: Sie drücken den Einzelfall aus. In einer Hinsicht sind sie jedoch anders denn sie kontrollieren die Aktivierung der Bedeutungen bzw. Konnotationen. Die Allusion nimmt aus den möglichen Eigenschaften des Textes die für den Kontext relevanten Bedeutungen und aktualisiert nur solche Qualitäten. Daher muß der Leser nicht auf alle möglichen Konnotationen eines Ausdrucks oder einer Textstelle achten. Zum Beispiel mit "Desdemona" wird ihr Schicksal als Opfer und Objekt der Eifersucht und nicht ihre reizvolle Schönheit gemeint. (Lahdelma 1986, 24; Perri 1978, 290-292)

Die Allusion muß man von dem sog. *Allusionsmarker* unterscheiden. Der Marker ist "the built-in directional signal" (Ben-Porat 1976, 108), also ein Element des anderen Textes, der im neuen Text in irgendeiner Form auftaucht. Nach Perri (1978, 290) ist der Marker "the sign - simple or complex points to a referent by echoing it in some way". Nach Tammi (1986, 59-60) sind die Marker verschiedene Indexe, die die Existenz eines (Sub)Textes in einem anderen Text zeichnet<sup>15</sup>. Die Allusion dagegen ist der ganze Apparat, der die Referenz zu einem anderen Text ermöglicht und aktualisiert. Im

<sup>15</sup> Tammi (1986, 59) spricht von "markers of the subtextual relationship".

Othello-Beispiel sind "Desdemona" und "handkerchief" die Allusionsmarker und die ganzen Sätze Allusionen zum Werk, *Othello*. (Ben-Porat 1976, 108).

Der Marker muß nicht formal identisch mit der originalen Stelle des Markierten, sein; es genügt, daß er identifizierbar als das Markierte ist. (Ben-Porat 1976, 110-1). Dagegen kann nach Schmid (1983) auch die ganze erzählte Geschichte als Marker funktionieren wo es keinen "Wink" bzw. Marker für die Leser. Dann liegt die Äquivalenz in der Struktur und Einheit der Werke. (Schmid 1983, 148-9)

#### 4.2. Zur Funktion von Allusionen

Die Aktualisierung der Allusion ist der Prozeß, wodurch die Referenz entblößt und die Allusion motiviert wird. Die erste Stufe in diesem Prozess ist die Entdeckung des Markers und die Erkennung der Referenz:

the precision of denoting a source text and specifying attributes characterizes only the primary level of operating in alluding. Its great power of signification resides in the additional inter-and intra-textual patterns of associated attributes it can evoke once the primary sense is comprehended

(Perri 1978, 293).

Der Endeffekt und die bedeutendste Phase dieses Prozesses ist die Bildung der "patterns" zwischen den Texten. Ohne diese Stufe hätten die Allusionen die gleiche Rolle wie Quellen. Ben-Porat beschreibt die Aktualisierung der Allusion als eine Prozedur, der damit anfängt, daß man einen Marker identifiziert und endet, wenn man zu einer intertextuellen Interpretation (patterning) des Textes kommt: das Netz ist vollendet<sup>16</sup>. (Ben-Porat 1976, 109-10; Perri 1978, 294)

Die Allusion wirkt als ein Symptom, indem sie die Hypothese von der Existenz einer Einflusses aufstellt. Nachdem der Forscher eine punktuelle Ähnlichkeit, eine Allusion

---

<sup>16</sup> Diese Idee stimmt mit Tammi's Bemerkungen über Subtexte überein: Durch die Entdeckung subtextueller Beziehungen wird man von dem subtextuellen Charakter anderer Stellen bewußt (Tammi 1991, 67).

entdeckt hat, ist es einfacher, mehrere Allusionen zu finden und die Gemeinsamkeiten zwischen den Texten im größeren Maßstab zu entdecken. Diese Idee entspricht auch dem Prinzip der Subtextanalyse, daß eine aktivierte Textstelle andere produzieren kann. Genau um diese aktivierten Textstellen geht es in der Allusion (Perri 1978, Lahdelma 1986, 42-3; Tammi 1991, 67 ).

Die Subtextanalyse kann meiner Meinung nach daher als eine Art "Anwendung" von Ben-Porats Modell betrachtet werden. Das Verfahren der Subtextanalyse ist ähnlich; es werden Bezüge bzw. Marker gefunden und im Text neu interpretiert. Bei der Subtextanalyse ist der Prozess aber in bißchen anders: Man geht davon aus, daß die Identität des Textes, den der Marker repräsentiert, schon bekannt ist. Bei der Subtextanalyse ist der initiale Bezug zwischen zwei Texten schon explizit gemacht und entdeckt worden. Dann erst folgt die Entdeckung des Markers, also die Stelle wo es einen Spur des Subtextes gibt. (Vgl. Ben-Porat 1976, 110-1)

#### 4.3. Typen von Allusionen

Für die Forschung von Allusion sind zahlreiche Typologien entwickelt worden<sup>17</sup>, die allerdings nicht für diese Arbeit relevant sind und daher nicht vorgestellt werden. Für die Analyse ist aber die Einteilung zwischen "initially related" oder "literally unrelated" wichtig<sup>18</sup>. Im ersten Fall gibt es formale oder handlungsspezifische Ähnlichkeiten zwischen den zwei Texten. Diese Einheiten werden "shared world components" oder "Elemente einer gemeinsamen fiktiven Welt" genannt. In solchen Fällen sind die Markers manchmal das Ergebnis der Beziehung zwischen zwei Texten, nicht der Grund für die Parallelität der Werke. Der Folgetext ist in einer Weise eine Fortsetzung des Subtextes. Ein Beispiel für "initially related" sind Tolstojs *Anna Karenina* und Flauberts *Madame Bovary* in dem Sinne, daß es in beiden um die Untreue einer Frau geht. "Initially unrelated" dagegen sind Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und Plenzdorffs *Neue Leiden des jungen W* – der eine ist ein romantischer Briefroman, der andere ein Jugendroman im umgangssprachlichen Stil. (Ben-Porat 1976, 117).

<sup>17</sup> Beispiele davon sind u.a. die Typologie von Carmela Perri (1978, 303-5) und Laurent Jenny (1976, 267-271) und die Analyse von Schmid (1983, 148); zitiert nach Schmid (1983, 147)  
Nach Ben-Porat (1976, 117) entspricht die Einteilung der von Jakobson (1956) zwischen dem Metaphorischen (initially related) und dem Metonymischen (initially unrelated).

## 5. SUBTEXTANALYSE UND REZEPTION

Nach der Rezeptionsästhetik<sup>19</sup> entsteht die Bedeutung und die Funktion des Textes dadurch, daß der Leser ihn liest bzw. aktualisiert, also subjektiv begreift. Jedem Leser stehen verschiedene Aktualisierungsmöglichkeiten des Textes zur Verfügung - auch bei jedem Leseakt. Dank der Produktivität des Lesers wird der Text jedesmal anders gelesen bzw. aktualisiert. Die Subtextanalyse ist eine Möglichkeit oder "Strategie" des Lesens. Daher erklärt sich die Verwandtschaft zwischen Subtexttheorie und Rezeptionstheorie. (Iser 1975, 228-230; Tammi 1991, 62))

### 5.1. Subtext und die Entfaltung von Leerstellen

Beim Lesen begegnet man ständig Lücken, in denen die bisherigen Vorstellungen des Leser über den Text nicht mehr gelten. Es fehlen also Elemente, die der Leser vom Text erwartet, was bedeutet, daß der Text "seine Intention nicht ausformuliert". Diese Lücken werden *Leerstellen* genannt. Der Leser versucht beim Lesen die Leerstellen zu beseitigen, indem er die fehlenden Beziehungen zwischen den Ansichten des Textes selbst herstellt. (Iser 1975; 235,249; Segers 1985, 16)

Angewendet auf die Theorie des Subtextes geht es darum, die im Text vorkommenden Leerstellen durch den Subtext zu beseitigen: Schließlich sind Subtexte sind Texte, die den Elementen des neuen Textes eine semantische Motivation geben. Iser spricht über eine interpretierende Rolle der Kommentare des Autors bei der Entfaltung der Leerstellen. Der Subtext hat eine ähnliche Funktion, denn er steht zwischen dem originalen Text und dem Leser wie auch der kommentierende Autor. Isers Bemerkung über Kommentare gilt auch für Subtexte: "sie [die Kommentare]... decken doch häufig viele unerwartete Seiten am Erzählvorgang auf, die man ohne diese Hinweise nicht wahrgenommen hätte". Zum Beispiel gibt es beim Lesen von Plenzdorffs *Neue Leiden*

---

<sup>19</sup> Rezeptionsästhetik ist eine literaturwissenschaftliche Forschungsrichtung die in den 60er Jahren in der BRD entwickelt worden ist. Sie betrachtet den literarischen Text aus der Perspektive des Lesers. (Segers 1985, 9)

*des jungen Werthers* plötzlich Stellen, die stilistisch auf einem anderen Niveau als der übrige Text sind. Diese Leerstellen werden durch den Subtext, Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* erklärt bzw. beseitigt. (Iser 1975, 239)

Der Einfluß des Subtextes auf die Leerstellen ist zweidimensional: der Subtext verursacht aber auch entfaltet Leerstellen, indem er den Horizont des Textes erweitert. Da verwirklicht sich Isers Idee, daß sich die Welt des literarischen Textes ständig aus neuen Blickwinkeln erweitert. Die Lektüre von James Joyces *Ulysses* wird problematisch, wenn man das Werk durch *Odysseus* liest: von dem schmutzigen und lebendigen Dublin kommt man zur Antike und es scheint zuerst unmöglich, eine Parallelität zwischen zwei möglichst verschiedenen Welten zu sehen. Andererseits füllt der Subtext die möglichen Leerstellen, indem er als ein Schlüssel zum neueren Text funktioniert: Das was man von dem Zieltext liest, erklärt sich durch die Lektüre des Subtextes. Wenn man den *Ulysses* weiterliest, stellt man fest, daß Joyces Roman die Struktur und Thematik des Epos von Homeros widerspiegelt und erst durch den historischen Subtext zu dekodieren ist. Aber die Wirkung des Subtextes hört da nicht auf. Indem man den Text durch seinen Subtext und hört seine Stimme. Die Berücksichtigung des Subtextes schafft also eine neue Interpretation des Bezugstextes: Joyces Roman bekommt seine Werte gerade durch die Parallelität zu seinem Subtext. (Segers 1985, 43-4; Taranovski 1976, 17-18).

Man darf jedoch nicht vergessen, daß man bei der Subtextanalyse von Anfang an erwartet, literarische Spuren anderer Texte bzw. Allusionen zu entdecken. Man ist besonders sensibel für allerlei Hinweise im Text. Der Erwartungshorizont<sup>20</sup> wird also durch die Existenz eines Subtextes wenigstens teilweise bestimmt und der Leseprozess vom Subtext gesteuert (vgl. Segers 1985, 12-13). Wenn man zum Beispiel weiß, daß Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* der Subtext von Plenzdorffs *Neue Leiden des jungen W* ist, achtet man auf solche Bezüge.

---

<sup>20</sup> vgl. Jauss (1975)

## 5. 2. Zur Rolle des Lesers

Die Interpretationen sind immer individuell verschieden, weil die Voraussetzungen der Leser verschieden sind. Einen Lesevorgang kann mit einem Besuch in einer ultramodernen Ausstellung verglichen werden: jeder Zuschauer bzw. Leser sieht die Werke anders. So spielt zum Beispiel die Leseintensität, der Bildungsstand und die Lektüreerfahrung des Lesers eine wichtige Rolle. Der Status des Lesers kann man als eine Art Kontinuum betrachten, wo an einem Ende der Amateurleser und am anderen ein "mit wissenschaftlicher Methodik arbeitender" Interpret steht. (Schulte-Middelich 1985, 210). Auch Stierle (1983, 100) hält die Unterscheidung von Interpret und Leser für wichtig. Aus der Verschiedenheit der Erwartungshorizonten erklärt sich auch die Subjektivität der Subtextanalyse: Die Prämissen jeden Forschers sind genau so divers wie bei den Lesern, denn jeder hat seine eigenen Erwartungen und Erfahrungen. Aus diesem Grund bringt diese Analyse etwas Neues zur Diskussion, obwohl man von Handkes Texten zahlreiche Analysen vorher gemacht hat<sup>21</sup>. Ich lese Handke durch Rilke aus meiner Perspektive und meiner Lesekompetenz.

Die Intention des Textes liegt in der Einbildungskraft des Lesers (Iser 1975, 248). Dies ist auch die Meinung Stempels (1983, 88-89), wenn er sagt, daß die Relevanz von Beziehungen zwischen zwei Texten vom Leser entschieden wird. Auch die Eigenartigkeit der Leserdispositionen zeigt sich hier: Ein Leser von Endre Adys Lyrik, der seinen Subtext, die Evangelien, kennt, hat eine ganz andere Disposition als ein solcher, der der Beziehung zwischen der Bibel und Ady nicht bewußt ist.

Die Assoziation spielt eine bedeutende Rolle bei der Entdeckung von Subtexten. Man verknüpft Sachen, die auf dem ersten Blick nichts Besonderes miteinander zu tun haben scheinen. Paris und Däne zum Beispiel sind Begriffe, die man nicht leicht miteinander assoziiert. (Dann aber wird das Verhältnis zwischen Zeichen bzw. Textstellen durch den Kontext klar). Die Art der Assoziation ist bei dem individuellen Leser immer verschieden, sogar bei jedem Leseerlebnis (Culler 1981, 101).

---

<sup>21</sup> In dieser Arbeit werden z.B. die von Blassberg (1991) und Saalman (1983) als Vorlage benutzt.

## 6. SUBTEXT: 2 TYPEN DER KATEGORISIERUNG

In diesem Kapitel kehre ich zurück zur Subtextanalyse. Es werden zwei Kategorien vorgestellt und diskutiert: das ursprüngliche Modell von Taranovski (1976) und die Modell von Schulte-Middelich (1985). Als Synthese dieser zwei Kategorien entsteht die Analysemodell für meine Analyse.

In der praktischen Analyse der Subtexte gibt es im Grunde genommen zwei Möglichkeiten: Man berücksichtigt die Form oder die Funktion der Subtexte. In der Regel konzentriert man sich auf die Form der Subtexte. Weiter sind die Bezüge in der russischen Literatur, wo die Subtexttheorie am meisten untersucht worden ist, „physical and specific“ und der funktionale bzw. semantische Aspekt ist daher als unnötig außer Acht gelassen worden. Auch die Perspektive der Rezeption ist in der sowjetischen Subtextanalyse kaum berücksichtigt worden (Rusinko 1979, 229-300). In der ursprünglichen Kategorisierung von Taranovski (1976) sind beide Aspekte, Form und Funktion, vertreten. Das Modell von Schulte-Middelich (1985) basiert auf den Funktionen und die Leserrolle in der Entfaltung des Subtextes wird akzentuiert.

### 6.1. Taranovskis problematische Kategorisierung

In Taranovskis Analyse geht es darum, wie der Subtext in einem neuem Text realisiert wird. Es wird zwischen 4 Typen unterschieden 1) *Der Subtext funktioniert als ein einfacher Impuls zum Bild*, 2) *Vom Subtext wird eine rhythmische Figur entlehnt*, 3) *Der Subtext enthüllt die poetische Bedeutung des Textes* und 4) *Der Text wird durch den Subtext polemisch bearbeitet*. (Taranovski 1976, 18) Taranovskis Modell ist jedoch nicht problemlos, denn er wurde für ein bestimmtes Material entwickelt (vgl. Abschnitt 3.2) - In der Folge werden Taranovskis Subtexttypen mit Beispielen aus der russischen Lyrik dargestellt. Die Beispiele sind gewählt worden, da sie die ursprünglichen Beispiele von Taranovski sind und deswegen seine Kategorien am besten illustrieren.

Die Originalsprache der Beispiele ist Russisch und Englisch und die Übersetzungen ins Deutsche stammen von mir<sup>22</sup>.

### 6.1.1. Subtext als ein einfacher Impuls zu einem Bild<sup>23</sup>

Taranovskis Typen können danach unterschieden werden, ob die Entdeckung des Subtextes für das Leserergebnis entscheidend ist oder nicht. In den zwei ersten Typen geht es nach Taranovski um Elemente, die nicht zu einem besseren Verständnis der Texte führen, sondern nur die Beziehung zwischen Text und Subtext herstellen. Sie tragen nur dazu bei, das poetische System hinter dem Text [dem Leser] bewußt zu machen und den Text an die Tradition der Texte zu verknüpfen. (Taranovski 1976, 18; Rusinko 1979, 217)

Ein Beispiel, in dem der Subtext als ein Impuls zum Bild wirkt, ist Achmatovas *Poemy bez geroja (Poem without a hero)* :

Achmatova:

Afrodity vyšli iz peny...

The Aphrodites have risen from  
the foam...

In Mandelstamm Version kommt die gleiche Semantik vor:

Ostan'sja penoj, Afrodita...      Remain as foam, Aphrodite ...

*Silentium (1910)*

<sup>22</sup> Durch Übersetzung verliert man viel Information und bes. phonologische Bezüge zwischen den Texten können nicht illustriert werden. Jedoch klären sich aus den Beispielen die Mechanismen der Analyse auf.

<sup>23</sup> Taranovski entwickelte die Typologie für Lyrik. In Prosa ist die Bedeutung des "Bildes" nicht identisch: mit *Bild* oder Bildlichkeit werden in der Stilistik "die Formen sprachlicher Bildlichkeit" gemeint (Sowinski 1991, 130). Diese Formen können als Einzelwörter und auch als bildhafte Wendungen und Sätze auftreten und sind entweder unmittelbar oder mittelbar. Die ersteren sind solche, die aus sichtbaren, realen Elementen ohne übertragbare Ausdrücke entstehen - Beschreibungen von Objekte und Sachverhalte, wie z.B. der Sonnenuntergang. Der zweite Fall stellt solche Bilder dar, die durch eine semantische Figur oder eine Trope - eine Metapher o.ä. vermittelt werden. Taranovski meint

Durch das Bild der griechischen Göttin der Schönheit, Aphrodite, entsteht die Verknüpfung zwischen Achmatova und Mandelstamms Subtext<sup>24</sup>. (Rusinko 1979, 221)

### 6.1.2. Entlehnung einer rhythmischen Figur

Der zweite Typ von semantisch nicht-relevantem Subtext [oder ein Element des Subtextes] ist der stilistische Subtext. Manchmal reicht für die Verknüpfung des Textes mit seinem Subtext die Existenz einer sprachlichen Figur (vgl. Tammi 1991, 84). Hier ein Beispiel, in dem der Subtext durch ein stilistisches Element realisiert wird. Mandelstam benutzt Lermontovs Gedicht als Subtext (Rusinko 1979, 217):

Mandelstamm:

Slyšu, slyšu rannij led,	I hear, I hear the early ice
Sclestjascij pod mostami...	Rustling beneath the bridges...

Verglichen mit Achmatovas Gedicht sieht man die Ähnlichkeit:

Achmatova:

Znaju, znaju – sova lyzi	I know, I know – again the skies
Suzo zaskripjat.	Will drily began to creak

(zit. nach Rusinko 1979, 217)

Durch den gleichen Stilmittel, der Wiederholung des ersten Satzes, wird Mandelstamms Text mit Achmatovas Gedicht assoziiert.

---

wahrscheinlich den zweiten Typ, während in den Prosatexten die Bilder eher Typ 1, unmittelbare Bilder, sind.

<sup>24</sup> Da es hier nur ein Paar Zeilen aus den Texten zu sehen sind, ist keine tiefe semantische Naalyse des Subtextes möglich, denn in der Subtextanalyse sollte man die ganzen Texte berücksichtigen, nicht nur die ähnlichen Stellen (Taranovski 1976, 4; Tammi 1991, 67). Hier werden nur einige Beispiele dargestellt.

Wie schon erwähnt, basiert Taranovskis Analyse auf lyrische Texte, weswegen dieser Typ entsprechend "Entlehnung einer rhythmischen Figur" heißt. Tammi (1991, 62) weist aber darauf hin, daß sein Modell aber auf Prosatexten angewendet worden ist<sup>25</sup>. In Prosatexten ist der Begriff "rhythmische Figur" zu eng, denn es werden viele andere sprachliche Mittel benutzt. Statt dessen spricht man in der Folge von stilistischen Mittel<sup>26</sup>. In der strukturalistischen Stilistik wird der Stil (und die Stilmittel) als Wahlentscheidungen verstanden:

Stil als Wahl zwischen sprachlichen Möglichkeiten meint also nicht beliebige Freiheit, sondern Selektion in einem Rahmen, der durch vorgehende Entscheidungen fest begrenzt ist.

(Spillner 1974, 45ff. zitiert nach Sowinski 1991, 36)

### 6.1.3. Der Subtext unterstützt die poetische Botschaft des Textes

In den Fällen 3 und 4 sind der Subtext und der neue Text (oder der Zieltext) in einer symbiotischen Beziehung. In diesen Typen ist der Subtext für die Interpretation des Zieltextes entscheidend, denn hier eröffnet er eine neue Perspektive der Interpretation, indem er den Text zum poetischen Kanon verknüpft, die Botschaft des Textes unterstützt und seine Bedeutung universell macht (Rusinko 1979, 217-218)

Ein Beispiel dafür bietet ein Textsegment aus Achmatova, dessen Subtext Eliots *Burnt Norton* ist:

Achmatova:

Kak v prosedšem grjaduscee zreet,	As in the past the future ripens,
Tak v grjaduscem prošloe tleet...	So in the future the past decays...

<sup>25</sup> siehe z.B. Tammis Analyse von Dostoevskijs Prosa als Subtext zu Nabokovs *Lolita* (Tammi 1986, 51-72)

Bei Eliot heißt es:

Time present and time past

Are both perhaps present in time future

(Rusinko 1979, 218)

Es geht um die gleiche Symbolik der Zeit, das Thema ist also gleich. Die Thematik wird von der ähnlichen stilistischen Struktur verstärkt – die Auseinandersetzung von Vergangenheit und Zukunft. Taranovski selbst ist der Meinung, daß die vier Typen sich kombinieren lassen: so kann der Subtext im selben Abschnitt stilistische Merkmale und lexikalisch-semantische Spuren enthalten. Diese Idee wird von Viikari (1987, 34) unterstützt: Viikari spricht von metrischen Entlehnungen aber meint dasselbe. Auch nach ihrer Meinung sind die lexikalischen und stilistischen Einheiten schwer zu unterscheiden. Immerhin unterstützt der Subtext die poetische Botschaft Achmatovas Text: die Zeitlosigkeit und der Zirkel des Lebens.

#### 6.1.4. Der Subtext wird im Text polemisch bearbeitet

Schließlich gibt es Fälle, in denen der Subtext explizit oder implizit konfrontiert bzw. polemisch behandelt wird. Diese Fälle sind aus dem Sicht der Interpretation am fruchtbarsten. Nach Füger (1989, 184) führt die partielle Negation des vorgegangenen Textes zu einem richtigen Dialog zwischen ihm und dem Folgetext. Auch hier komplementieren sich die Gegensätze, indem ein Element des Textes sich durch ihr Gegenstück im Subtext erklärt. Dadurch zeigt sich auch Autors Stellung zum Text besser als in einem Text, der den Subtext unterstützt (vgl. Typ 3).

Lermontov:

Noc tixa. Pustynja vnemlet Bogu,

I zvezda s zvezdoju govorit.

The night is quiet. The wilderness  
listens to God,

And the stars speak to one  
another.

V nebesax torzestvenno I cudno...      In the skies it is solemn and  
beautiful...

*(Vyhozu odin ja na dorogu (1841)*

Verglichen mit Mandelstamms Text merkt man die Ähnlichkeit aber zugleich den Unterscheid:

Nel'zja dyšat, I tverd kišit cervjami,      One cannot breathe, and the sky  
Swarms with worms,  
I ni odna zvezda ne govorit      And not a single star speaks.

*Kontsert na vokzale (1921)*

Das Bild ist das gleiche, die Nacht mit Sternen, jedoch ist die Stimmung drastisch verschieden. Gelesen durch den harmonischen idyllischen Subtext von Lermontov bekommt Mandelstamms Version apokalyptische Züge. Es entsteht ein Konflikt zwischen dem Bekannten und dem Neuen. In der Originalsprache assoziiert sich Mandelstamms Gedicht dank der ähnlichen Lautstruktur mit Lermontovs Text. (Rusinko 1979, 218; Tammi 1991, 64)

## 6.2. Kritik an Taranovski

Der Ausgangspunkt und der rote Faden der Subtextanalyse ist, daß ein aktivierter Subtext immer für bestimmte thematische Zwecke benutzt wird (Tammi 1986, 72) Ein aktivierter Subtext hat nach Tammi eine semantische Funktion, da er die Thematik des Werkes repräsentiert und ein Teil davon ist (1991, 69). Jedoch gibt es bei Taranovski eine Teilung zwischen semantisch-relevanten und nicht-relevanten Elementen des Subtextes (Taranovski 1976, 18). Es scheint zweifelhaft, daß Taranovskis "einfacher" Impuls und stilistischer Subtext keine interpretierende Rolle haben und daher nicht relevant für das Verstehen des Textes sind (vgl. Taranovski 1976, 18).

Taranovskis ursprüngliche Subtextanalyse ist ein Versuch, die Form und Funktion des Subtextes ebenfalls zu berücksichtigen – und verliert dabei an Schärfe. Sie ist weder eine funktionale noch eine formale Kategorisierung und bleibt deswegen ein Kompromiß. In den zwei ersten Typen, Impuls und stilistischer Subtext, geht es um die Form. Die zwei letzten Typen, Unterstützung und Polemisierung des Subtextes, dagegen repräsentieren den funktionalen Aspekt in Taranovskis Modell. (vgl. Rusinko 1979, 217-8; Taranovski 1976,18)

Die Typologie ist auch in einem anderen Sinne nicht besonders systematisch: es wird nicht zwischen den lexikalischen und stilistischen Eigenschaften des Subtextes unterschieden. Auch Taranovski ist der Meinung, wenn er über die Kombinationen der Subtexttypen spricht: Zum Beispiel kann stilistischer Subtext mit den Typen 3 oder 4 kombiniert werden, was eine formal-funktionale Beziehung verursacht (Taranovski 1976, 18) Aus diesem Grund muss die Form in der Analyse mitberücksichtigt werden. Es bleibt jedoch das Problem, daß die Analysekategorien sich nicht vergleichen lassen.

Es gibt auch andere Lücken in Taranovskis Kategorisierung. der Typ 3 zum Beispiel, *Der Subtext unterstützt die poetische Botschaft des Textes*, ist zu allgemein. Es gibt nämlich Variationen in der Art, wie der Subtext den Text unterstützt - ob der Text eine identische Problemstellung mit dem Subtext hat oder ob der Subtext neue Information oder eine neue Perspektive über den Text vermittelt oder ob der Subtext den Text auf/erklärt. - Eine Lösung zu den Problemen von Taranovskis Modell oder zumindest eine andere Perspektive bietet die kommunikativ orientierte Kategorisierung von Schulte-Middelich (1985) die als zweite Möglichkeit in der Folge präsentiert wird.

### **6.3. Schulte-Middelichs kommunikatives Modell**

Schulte-Middelichs (1985) Analysemodell geht aus der kommunikativen Natur aller Texte aus. Nach ihm ist die Aufgabe der Literatur, Wirklichkeit zu modellieren und dem Leser Sinndeutung zu geben. Deswegen spricht er von einer "rezipienten-bezogenen

Funktionalisierung“ der Intertextualität<sup>27</sup> (1985, 205-6). Betrachtet durch das klassische Dreieck-Modell zwischen Sender, Botschaft und Rezipient liegt der Schwerpunkt auf der Beziehung zwischen Botschaft (Text) und Rezipient (Leser) (vgl. Schulte-Middelich 1985, 208).

Im Idealfall stimmen die Gedanken des Autors und des Rezipienten mit dem Text überein. In seiner Typologie werden diese ”Idealfälle“, also intendierte und explizite Bezüge bevorzugt. Schulte-Middelich warnt jedoch davor, daß solche Fälle selten sind denn in den Beziehungen zwischen Texten gibt es auch dieselben Störungen wie in der menschlichen Kommunikation überhaupt. Das Modell darf deswegen nicht zu genau angewendet werden. Weiter können die Kräfteverhältnisse im Dreieck verschieden sein. Die Intention des Autors zum Beispiel ist nach Schulte-Middelich keine absolute Voraussetzung für eine gelungene Kommunikation. Man sollte die Bezüge auf der Ebene zwischen Text und Leser, die dem Autor nicht bewußt waren, nicht ausschließen<sup>28</sup>. Als Beispiel nennt Schulte-Middelich unbeabsichtigte Parodien älterer Texte, wobei der Autor seine Texte nicht als Parodie gedacht hat. (Schulte-Middelich 1985, 207-9; 213).

Schulte-Middelichs Kategorisierung basiert auf den verschiedenen Erscheinungsformen der ”intertextuellen“ Bedeutungskonstitution. Jedoch lassen sich seine Ideen auf die Subtextanalyse anwenden, denn er faßt Intertextualität als ”Vorhandensein eines oder mehrerer Prätexte in einem späteren Text“ auf (Schulte-Middelich 1985, 214; vgl. auch Fußnote 22) In Schulte-Middelichs Analysemodell sind die Subtexte ”Zusatzkodierungen“ des Folgetextes oder des Prä[Sub]textes). Im Modell sollte man zuerst bestimmen, ob der Ausgangspunkt der Text oder der Subtext ist – also ob der Prätext (in der Folge Subtext) oder der Folgetext die Zusatzkodierung enthält. Geht man von der Zusatzkodierung des Subtextes aus, so ergeben sich drei (oder vier) Typen von Beziehungen zwischen dem Prätext (oder Subtext) und des Folgetextes: *Sinnstützung*,

---

<sup>27</sup> Schulte-Middelichs Analyse basiert auf einer Idee des ”engeren“ Konzepts der Intertextualität, der in dem Sinne nah an Strukturalismus ist, daß die Bezüge zwischen Texten explizit und allgemein bekannt sind. (Vgl. Pfister 1985, 25) Diese Form von Intertextualität beruht sich nicht auf der ”universellen“ Intertextualität von Kristeva et.al., sondern auf das ”engere“ Modell das in keinerlei Konflikt mit der Subtexttheorie ist – trotz des Names ”Intertextualität“ (vgl. Kap. 3.1.). In der Folge wird der Terminus ”Intertextualität“ jedoch mit Anführungszeichen markiert, um die Mißverständnisse zwischen den zwei Konzepten zu vermeiden.

*Sinnerweiterung, neutrale Sinnkonstitution* oder *Sinnkontrastierung*. (Schulte-Middelich 1985, 214-5) – In der Folge werden die Typen mit Beispielen vorgestellt. Zugleich werden sie mit Taranovskis Typen verglichen. Schließlich entsteht als Synthese der zwei Kategorien eine weitere Kategorie, die als Vorlage der Analyse gilt.

### 6.3.1. Sinnkonstitution

Schulte-Middelich (1985, 220) interessiert sich dafür, "welches Spektrum von zusätzlichen Sinnzuweisungen sich aus dem intertextuellen Verfahren für den Folgetext ergibt". In diesem Spektrum gilt die *Sinnkonstitution* als eine "neutrale Stufe", die für eine "ökonomischere Informationsvergabe" in den Folgetext dient. Solche Elemente des Subtextes geben Auskunft für den Folgetext, wo dieselben Sachen nicht wieder erklärt werden müssen. Ein Beispiel sind die Serienbücher wie Sherlock Holmes –Romane wo z.B. das Aussehen und die Charakterzüge der Protagonisten im ersten Teil eine sinnkonstituierende Funktion für die folgenden Romane haben. Da spielt das Assoziationsvermögen des Leser eine Rolle. (Schulte-Middelich 1985, 220) Angewendet auf die Idee des Subtextes wird da der Kontakt zwischen den zwei Texten erst hergestellt, und noch nicht interpretiert (vgl. Taranovski 1976, 17-18). Daher entspricht die Sinnkonstitution dem ersten Subtexttyp von Taranovski, wo der Subtext als ein Impuls zum Bild funktioniert.

### 6.3.2. Sinnstützung

Sinnstützung repräsentiert die zweite Stufe des Spektrums. Sinnstützung bedeutet, daß durch die Parallelität der Texte die "Valenz des Wirklichkeitsmodells im Folgetext" unterstützt wird (Schulte-Middelich 1985, 221) Der Prä-oder Subtext wirkt als "Parallelfolie", durch dem man den Text betrachtet.

### 6.3.3. Sinnerweiterung

Die *Sinnerweiterung* liegt der *Sinnstützung* sehr nahe. Dort wird durch die parallele Betrachtung des Textes und des Subtextes "eine zusätzliche Applikation des Systems

---

des Prä [Sub]textes“ geschafft, was die Wirklichkeitsmodellierung des Textes vertieft. Mit anderen Worten wird die Bedeutung des Textes durch seinen Subtext vertieft. Sinnerweiterung liegt da, wo der Kontakt zwischen Text und Subtext ”ordnungstiftende Funktion“ übernimmt. Beispiele dafür sind Titel und Epiloge. Ausser direkten Übernahmen können es auch indirekte sein.- Angewendet auf Taranovskis Kategorisierung entspricht Sinnstützung und Sinnerweiterung Taranovskis Typ 3, Unterstützung des Subtextes (Taranovski 1976, 18). Diese weitere Einteilung ist aber nötig, denn es ist nicht egal, ob der Subtext den Text nur unterstützt oder etwas Neues zur Semantik des Textes beiträgt.

#### 6.3.4. Sinnkontrastierung

Bei der letzten Kategorie, *Sinnkontrastierung*, geht es um eine ”Auf-oder Abwertung“ des Wirklichkeitsmodells und zugleich um eine kritische Lektüre des Subtextes. (Schulte-Middelich 1985, 223). Der letzte Typ, Sinnkontrastierung, ähnelt Taranovskis Typ 4 - Polemisierung des Subtextes (1976, 18). Ein Beispiel ist Plenzdorffs *Neue Leiden des jungen W*, in dem Goethes klassischer Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* in eine ironische Lichtung gestellt wird.

#### **6.4. Funktionen des Subtextes nach Taranovski und Schulte-Middelich: Synthese der Kategorisierungen**

Schulte-Middelichs Theorie läßt sich mit der Subtextanalyse von Taranovski vergleichen, denn dort geht es um genau die gleiche Idee: wie verändert sich die Bedeutungsstruktur eines Textes, wenn er zum Kontakt mit einem anderen Text kommt. Eine Synthese aus diesen zwei Kategorien scheint daher ein praktisches und anwendbares Analysemodell zu produzieren. Um Schulte-Middelichs und Taranovskis Theorien jedoch verbinden zu können, sollte man sich jedoch einige Details in den Modellen merken.

Erstens, Schulte-Middelichs Konzept wird unter dem Begriff *Intertextualität* behandelt. Allerdings repräsentiert Schulte-Middelich die Alternative ”engere Intertextualität“, was

dem strukturalistischen Subtext-Konzept sehr nahe liegt (vgl. Fußnote 18). Verglichen mit Taranovskis ursprüngliche Kategorisierung ist Schulte-Middelichs Modell einheitlicher: Sowohl die Namen als auch die Inhalte der Kategorien stimmen miteinander überein, was den Vergleich zwischen ihnen erheblich erleichtert. Zweitens wird dort der funktionale Aspekt deutlicher. Taranovskis Modell leidet insbesondere darunter, daß da sowohl mit der Form als auch mit dem Inhalt bzw. der Funktion gearbeitet wird. Das eindeutigste Beispiel davon ist Taranovskis Typ 2, Entlehnung eines stilistischen Mittels, das als einziger Typ deutlich form-orientiert ist. Andere Typen basieren auf thematische Parallelen. Eine Lösung zum Problem ist, daß man von den thematischen Bezügen zwischen Texten ausgeht und die Entlehnung der stilistischen Mittel als Ausnahme betrachtet. Es geht schließlich bei diesem Typ um Unterstützung des Subtextes bzw. Sinnunterstützung. Dennoch wird der Typ in thematischen und stilistischen Elemente eingeteilt. (Taranovski 1976, 18; Schulte-Middelich 1985, 220-225)

Aus den oben genannten Gründen werden in der Analyse die Begriffe von Schulte-Middelich verwendet. Jedoch wird Taranovskis Theorie als die Grundlage der Analyse betrachtet und sein ursprüngliches Analysemodell ebenso berücksichtigt. Die Typologie ist also eine Synthese von beiden Theorien und sieht wie folgt aus (die entsprechenden Typen von Taranovski werden in Klammern angegeben):

Funktions- bzw. Sinnkonstitutionstypen:

1. Sinnkonstitution (Subtext als einfacher Impuls)
2. Sinnstützung (Subtext unterstützt die poetische Botschaft des Textes)
  - 2.1. Sinnstützung durch stilistische Mittel (Entlehnung einer stilistischen Figur)
  - 2.2. Sinnstützung durch Thematik
3. Sinnerweiterung
4. Sinnkontrastierung (Subtext wird polemisch behandelt)

## 7. ELEMENTE DER GEMEINSAMEN FIKTIVEN WELT

Im praktischen Teil der Arbeit wird Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* als Subtext zu Handkes Erzählung *Die Stunde der wahren Empfindung* betrachtet. Die Analyse hat zwei Teile: In Kapitel 7 werden einige Elemente der ähnlichen fiktiven Welt des Textes und des Subtextes<sup>29</sup> erläutert, was eine Art Klammer für die restliche Analyse bildet. In Kapitel 8 geht es um die eigentliche Subtextanalyse, die verschiedenen Sinnkonstitutionstypen<sup>30</sup> des Subtextes im Text.

Der Text und Subtext sind "initially related", also es gibt einige gemeinsamen Elemente zwischen ihren fiktiven Welten [shared world components] (vgl. Ben-Porat 1976, 117). Diese Elemente spielen eine wichtige Rolle, wenn man die Beziehung zwischen Handkes und Rilkes Text analysiert. Erstens sind diese handlungsspezifischen u.ä. Allusionen an sich Beweise für die "Verwandschaft" der zwei Werke. Zweitens läßt sich dadurch die Beziehung zwischen *Stunde* und *Aufzeichnungen* begründen: Im solchen Fall sind die Marker das Ergebnis der Parallelität, nicht die Ursache dafür. Da die Allusionen zum Teil verschieden interpretierbar sein können, kann man zu den Grundlagen des Vergleichs, die handlungsspezifische Similaritäten wie der identische Schauplatz und die Ähnlichkeiten in den Protagonisten und in der Handlung immer wieder zurückkehren. (vgl. Ben-Porat 1976, 117)

Die gemeinsamen Elemente stellen auch eine Art "Vorstufe" im Prozess des subtextuellen Vergleichs dar, indem sie den Rahmen der Analyse formen. Wenn es schon diese Berührungspunkte in den Texten gibt, sind weitere Marker und Allusionen zwischen den Werken leichter zu finden. (Ben-Porat, 1976, 117) In der Folge werden einige Elemente der gemeinsamen fiktiven Welt in *Stunde* und *Malte* als Vorlage der Analyse dargestellt. Auf die folgenden Ähnlichkeiten wird im Kapitel 8 näher eingegangen.

---

<sup>29</sup> Ben-Porat (1976, 117)

<sup>30</sup> Schulte-Middelich (1985, 220 ff.)

## 7.1. Identischer Schauplatz - Paris

Die Tatsache, daß beide Romane in Paris spielen, ist sicher kein Zufall. Die Stadt ist für beide Autoren persönlich entscheidend<sup>31</sup> – wie für zahllose andere Künstler, Musiker und Schriftsteller vor und nach ihnen<sup>32</sup>. Der Ort in allgemeinen spielt in Handkes Werk eine bedeutende Rolle. Handke sagt selbst, daß er ein "Orts-Schriftsteller" ist:

Für mich sind die Orte ja die Räume, die Begrenzungen, die erst die Erlebnisse hervorbringen. Mein Ausgangspunkt ist ja nie eine Geschichte oder ein Ereignis, ein Vorfall, sondern immer ein Ort.

(Handke 1987, 19)

Eine enge Beziehung zwischen Handkes Erzählung und dem Schauplatz ist auch in *Stunde* zu sehen. Das identische Milieu, der französische Hauptstadt verknüpft auch die Protagonisten, Malte Laurids Brigge und Gregor Keuschnig. Die beiden Werken sind sehr kontextorientiert in dieser Hinsicht. Saalman (1985, 500) weist darauf hin, daß der Vergleich zwischen den zwei Autoren nicht zufällig ist<sup>33</sup>. In der folgenden Passage aus Handkes "Journal" "Das Gewicht der Welt" (1977) beschreibt Handke das gewöhnliche Leben in Paris aus der Perspektive eines Vorbeigehenden:

Sonntagsgeräusche: das Klirren von Besteck, in losen bedächtigen Abständen: das Knarren des Fußbodens unter den langsamen Schritten von Leute, die sich anschicken, ins Bett zu gehen; Teller, die sacht aufeinandergeleuchtet werden...; der wiederholte Ruf eines Kindes: 'Bonsoir, maman!' und dann, nachdem man schon alle am Einschlafen geglaubt hat, plötzlich eine ganze wache, wenn auch sehr ruhige Stimme...; eine Klosettpülung; ein Lichtschalterknacken; eine Tür, die, endlich einmal in der schönen Müdigkeit, achtsam geschlossen wird...; jetzt nur noch Frauenstimmen; mein Weineinschüttgeräusch; Vorhänge, die mit einer Bewegung zugezogen werden - Einzelgeräusche [...] und jetzt schläft wirklich das ganze Haus...

(Handke 1977, 187)

---

<sup>31</sup> Vgl. Kap. 2

<sup>32</sup> Parry (1999, 54-5) nennt einige Beispiele von Werken die in Paris spielen.

<sup>33</sup> Außer Saalman stammen einige Bezüge von Blasbergs (1991) Artikel.

Verglichen mit Maltes Beschreibung von den Geräuschen in der Großstadt sieht man die Ähnlichkeit in der Beschreibung:

Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klingt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause.

(Malte, 8)

Dank des identischen Milieus vermischen sich die zwei Werke beim Leser und schaffen ein Gefühl von Zeitlosigkeit – die 60 Jahre, die zwischen den Werken liegen, haben keine Bedeutung mehr. Ein Grund dafür ist die Geschichtlosigkeit die beiden Werken gemeinsam ist. Es gibt fast keine Zeitangaben in den Texten. Über Keuschnig weiß man nur, daß er "zu der Zeit, die noch andauert" in Paris wohnt (S. 7) Auch im Subtext, in Malte, tauchen die Zeitangaben sehr selten auf und sind unspezifisch<sup>34</sup>. Zum Beispiel erinnert Handkes Beschreibung eines Hauses aus der Jahrhundertwende an die Häuser, die Malte sieht.

Das Haus, ein französisches Bürgerhaus aus der Jahrhundertwende, mit einem steinernen Balkon an der zweiten und einem gußeisernen an der fünften Etage, stand neben ähnlichen Gebäuden an einem ruhigen Boulevard, der ein wenig abschüssig zur Porte d'Auteuil hinunter verlief, die eine der westlichen Stadtausfahrten bildet. Nur alle fünf Minuten etwa klirrten untertags die Gläser und Teller im Eßzimmerschrank, wenn in der Senke neben dem Boulevard der Zug vorbeifuhr, der Reisende von der Periferie zur Gare St. Lazare in die Mitte der Stadt brachte, wo sie zum Beispiel in die Züge nach Nordwesten, an den atlantischen Ozean, nach Deauville oder Le Havre, umsteigen konnten.

(S.7)

---

<sup>34</sup> Vgl. Fülleborn (1974, 178)

Die Stelle scheint eine Remisenz von Maltes Epoche. Einerseits ist die Zeitangabe, "ein französisches Bürgerhaus *aus der Jahrhundertwende*" dem Leser ein Hinweis dafür, daß *Malte* der mögliche Subtext sein könnte. Die Zeitangabe funktioniert als Marker der die Beziehung zwischen Text und Subtext darstellt – obwohl man noch nicht weiß was für und ob es überhaupt ähnliche Textstellen in *Malte* gibt.

## 7.2. Die Ähnlichkeiten in den Protagonisten

Berührungspunkte zu Rilkes Alter-Ego gibt es viel, schon beim Alter: Beide sind junge Männer, gegen 30 Jahre alt - ein Alter der thematisch entscheidend in der Literatur ist.<sup>35</sup> Eine zweite Ähnlichkeit ist die Tatsache, daß beide Ausländer sind: Keuschnig ist Österreicher und Malte Däne . Die Problematik des Nicht-Dazu -Gehörens wird daher ein zentrales Thema in *Stunde* und in seinem Subtext.

Die Lebenssituationen von Keuschnig und Malte sind ähnlich: Beide sind in ihrem Leben zu einem Punkt gekommen, in dem man sein Leben evaluieren muß – Keuschnig wegen seines Alptraums, wonach er "nicht mehr dazu" gehört<sup>36</sup> und Malte, der "anfangen" muß, "etwas zu arbeiten" denn "es ist so gut wie nichts gesehen"<sup>37</sup>. Die Veränderung verursacht Angst und Anstrengung, die sie mit ihren persönlichen Methoden kämpfen. Das Verhältnis zu Menschen um ihnen spielt ebenfalls eine große Rolle: Keuschnigs Weg ist Gewalt und Aggression während Malte bevorzugt, die Menschen in Ruhe zu lassen und sie eher zu vermeiden. Beide haben einen Beruf, der etwas mit Schreiben zu tun hat: Malte ist Dichter, Keuschnig arbeitet als Pressereferent an der österreichischen Botschaft.

## 7.3. Ähnlichkeiten in der Handlung

Außer organisatorischen Similaritäten gibt es auch Ähnlichkeiten in der Handlung selbst. Der Einfluß des identischen Schauplatzes wird dadurch verstärkt, daß sich die

<sup>35</sup> Zur Thematik des 30. Lebensjahrs siehe Zielkowski (1969, 258-288).

<sup>36</sup> S. 8. In der Folge werden die Textstellen aus *Stunde* nur mit Seitennummer markiert.

<sup>37</sup> *Malte*, S. 21

Handlung in beiden Werken mit der Stadt verknüpft. Eine wichtige Ähnlichkeit ist die Zeit der Handlung obwohl Handkes Erzählung einen Zeitraum von zwei Tagen deckt während Maltes *Aufzeichnungen* eine viel längere Zeit erreichen. Am Anfang ist es aber in beiden Werken Spätsommer<sup>38</sup>. Dazu ist das Hin und Her-Wandern ein rekurrentes Motiv in beiden Geschichten. Sowohl Keuschnig als auch Malte wandern durch die Straßen von Paris und betrachteten alles mit den Augen eines Außenseiters und suchen einen neuen Sinn für ihre Leben.

## 8. FUNKTIONEN DES SUBTEXTES IM KORPUS

In der Folge werden die Funktionstypen bzw. Sinnkonstitutionstypen - *Sinnkonstitution*, *Sinnstützung durch stilistische Mittel*, *Sinnstützung durch Thematik*, *Sinnerweiterung* und *Sinnkontrastierung* mit Beispielen aus dem Text und Subtext dargestellt und diskutiert. Als Grundlage wird die Subtexttheorie von Taranovski – die Idee, daß ein Text (der Subtext) einem späteren Text semantische Motivation gibt – verwendet (vgl. Tammi 1991, 63). Als Analysekategorie wird eine kommunikative Funktionsmodell von Schulte-Middelich (1985) verwendet die allerdings sich mit den Subtexttypen von Taranovski (1976) vergleichen läßt.

Als Verfahren der Verknüpfung zwischen Text und Subtext werden die Allusionen, die die Bezüge zwischen Text und Subtext deutlicher machen. Es werden nach Möglichkeiten die Allusionen und Allusionsmarker im Korpus analysiert denn sie sind die expliziten Stellen, in denen der Kontakt zwischen den zwei Texten hergestellt wird. Jedoch sagt Ben-Porat, daß die Identifizierung eine formale übereinstimmung mit dem Marker und dem Markierten nicht voraussetzt. In der Analyse der Beispiele wird bei allen Subtexttypen die Perspektive der Rezeption berücksichtigt, denn die Beziehung zwischen Text und Subtext wird schließlich vom Leser hergestellt und subjektiv interpretiert (vgl. Ben-Porat 1976, 110; Iser 1978, 228-230)

---

<sup>38</sup> vgl. S. 8: "In einer solchen Nacht Enden Juli hatte Gregor Keuschnig einen langen Traum..." und Maltes Aussage "Alle Städte riechen im Sommer" (*Malte*, 7).

## 8.1. Sinnkonstitution

In *Stunde* tauchen scheinbar nebensächliche Figuren und Details auf, auf die der Protagonist seine Aufmerksamkeit richtet. Für die Handlung spielen diese Details keine zentrale Rolle, denn sie tauchen nur im Hintergrund auf. Um so wichtiger sind sie aber für die Beschreibung der Atmosphäre. Erzähltechnisch gehören solche Details zur Beschreibung der Umgebung<sup>39</sup>. Diese "Kleinigkeiten" sind entweder Menschen oder Gegenstände. Sie werden dem Leser durch Keuschnig, Handkes Protagonisten, wie Bilder von der Stadt Paris vermittelt. Diese photographieartige Beschreibungsweise reflektiert die Rolle der visuellen Wahrnehmung die ein zentrales und vielschichtiges Element in *Stunde* ist (vgl. Saalman 1985, 501)<sup>40</sup>

### 8.1.1. Die Fortgeworfenen

Das Paris von Keuschnig ist eine Stadt von Bettlern, Ausländern und sonst auffälligen Menschenfiguren. Es scheint, daß Keuschnig nur Menschen trifft, die irgendwie von den menschlichen Normen abweichen und oft als minderwertig in ihrer Gesellschaft gelten. Zum Beispiel werden hier ein betrunkenener Nordafrikaner oder Bettler auf der Strassen genannt<sup>41</sup>. Keuschnigs Haltung zu diesen Menschen ist entweder kritisch-ironisch oder neutral. Meistens will sich von ihnen distanzieren: Wenn der Nordafrikaner sich im Bus übergibt und schreit, tut Keuschnig, "als blickte er zum Fenster hinaus". Und wenn der Mann ihn anschaut, schaut Keuschnig zurück "als ob nichts sei" (S. 84).

Ähnliche Figuren wie Keuschnigs Bettler tauchen auch im Subtext, in Rilkes *Malte*, auf. Handkes Beschreibung des Nordafrikaners erinnert an einen Mann, den Malte im Subtext beschreibt: "Ich habe einen Mann gesehen, der blind war und schrie" (*Malte*, 45). Diese Menschen beschreibt Malte als "Fortgeworfene", als "Abfälle, Schalen von

<sup>39</sup> Vgl. Chatman (1978, 139-140)

<sup>40</sup> Saalman (1985, 501) spricht in diesem Zusammenhang von einer "visuell-geistigen Konfrontation mit den 'Dingen der Empirie'".

<sup>41</sup> S.84, 137

Menschen, die das Schicksaal angespien hat" die aber jedoch "ihre Stärke und ihren Maß" bewahrt haben (*Malte*; 40, 193)<sup>42</sup>

### 8.1.2. Zeitungsverkäufer

Ein weiteres Beispiel für ein Element des Subtextes, das als ein einfacher Impuls im Text vorkommt und daher für die Sinnkonstitution Handkes Text eine Rolle spielt ist der Zeitungsverkäufer an der Avenue Marigny<sup>43</sup>:

So kaufte er sich an dem Kiosk am Avenue Marigny –  
bei meinem *Freund*, dachte er – eine Zeitung...

(S. 74)

In ihrem Artikel weist Cornelia Blasberg (1991, 521) auf diesen Typ und sein Vorbild im Subtext hin. Keuschnig bezeichnet den Mann als seinen "Freund", was zuerst merkwürdig scheint. Es gibt nämlich keine Stelle im Buch, in der Keuschnigs nähere Bekanntschaft zu diesem Mann erläutert würde. Dazu kann man die Kursivschrift als ein Zeichen dafür sehen, daß etwas unter das Wort "Freund" verborgen ist. Eine mögliche Interpretation ist die Solidarität gegenüber den Mitmenschen aber sie scheint im Fall vom selbstzentrierten Keuschnig nicht plausibel. Für mich als Leser entsteht in *Stunde* also eine Leerstelle, die beseitigt werden muß - und die sich durch den Subtext erklärt<sup>44</sup>.

Nach Blasberg ist der Zeitungsverkäufer schon durch *Malte* für Keuschnig bekannt: In Rilkes Buch beschreibt Malte gründlich einen blinden Zeitungsverkäufer und die Gedanken, der dieser Mann in ihm erregt:

Ich habe niemals gewagt, von ihm eine Zeitung zu kaufen. [...]Wie unrecht habe ich, ungern hinzusehen. Ich schäme mich aufzuschreiben,

---

<sup>42</sup> Hier wieder bemerkt man, wie der Subtext die Lektüre steuert (vgl. Segers 1985, 12-13): Der Leser hat die Neigung, sich nur solche Details zu merken, die dem "Modell", in diesem Fall die Beschreibung der "Fortgeworfenen" entsprechen. Keuschnig begegnet ja auch Leute, die ziemlich wohlhau sind. Die Selektivität gehört aber zur Freiheit der Interpretation des Leser/Forschers. Analog zu Keuschnig, sucht auch der Leser "Zeichen".

<sup>43</sup> S. 74

<sup>44</sup> Mir allerdings scheint Keuschnigs Merkung eher ironisch. Immerhin wird da eine subtextuelle Verbindung hergestellt.

daß ich oft in seiner Nähe den Schritt den andern annahm, als wüßte ich nicht um ihn. Dann hörte ich es in ihm "La Presse" sagen und gleich darauf noch einmal und ein drittes Mal in raschen Zwischenräumen. Und die Leute neben mir sahen sich um und suchten die Stimme. Nur ich tat eiliger als alle, als wäre mir nichts ausgefallen, als wäre ich innen überaus beschäftigt.

(*Malte*, 189-190)

Man könnte das so interpretieren, daß die Figur des Zeitungsverkäufers in *Stunde* und der Begriff "Freund" als ein Marker zu *Malte* funktionieren. In Rilkes Roman taucht nämlich dieselbe Figur auf und gibt daher eine Ursache für eine sonst zu vertrauliche Einstellung Keuschnigs gegenüber den Nächsten. Blasbergs These stimmt meiner Meinung nach, wenn der Bezug zu Rilkes Text dem Leser bekannt ist. Dann scheint dies eine natürliche Lösung des Problems. Für einen solchen Leser ist die Stelle wie ein bildliches Zitat indem sie den Subtext an die Erinnerung ruft. Die Figur des Zeitungsverkäufers funktioniert daher als ein Element, das die Leerstelle, die Anredeform "Freund" in Handkes Text beseitigt und erklärt. Schulte-Middelich spricht hier von einer "ökonomischeren Informationsvergabe" (1985, 220) – man muß nicht alles von vorne erzählen, denn aus dem Subtext erfährt man mehrere Details. Mit der Terminologie der Subtexttheorie motiviert der Subtext also eine scheinbar willkürliche Kleinigkeit im Text. Dagegen ein Leser, dem der Subtext nicht bewußt ist, kann nichts aus der verdeckten Allusion schließen.

### 8.1.3. Der Kinderwagen

Die "bildlichen Zitate" von Rilkes Roman in Handkes Text können auch konkrete Gegenstände sein. In *Stunde* sieht Keuschnig einen Kinderwagen, was in ihm den folgenden Gedankengang provoziert:

Aber jetzt und ohne Warnung, waren für ihn alle Anblicke zu Todeszeichen geworden. Er wollte nirgendwo hinschauen; und weil er auch mit offenen Augen nichts wahrnahm, an das er sich halten konnte, tat ihm vor Beklemmung das Herz weh bis zum Gaumen hinauf. In einem Hausflur stand ein Kinderwagen, mit einer Plastikplane überdeckt, ein Bild des Schreckens und der Panik, im schnellen Vorbeigehen die

Ergänzung zu dem in der Nacht nicht zu Ende geträumten. Er zwang sich, zurückzugehen und den Kinderwagen in allen Einzelheiten anzuschauen

(S. 22)

Die Kinderwagen-Szene funktioniert hier als eine direkte Allusion zum Subtext und der Kinderwagen ist der Marker der Beziehung. In *Malte* gibt es eine entsprechende Beschreibung des Kinderwagens den Malte sieht und der ebenfalls mit Angst assoziiert:

Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst.[...] Und sonst? Ein Kind in einem stehenden Kinderwagen: es war dick, grünlich und hatte einen deutlichen Ausschlag auf der Stirn. Er heilte offenbar ab und tat nicht weh. Das Kind schlief, der Mund war offen, atmete Jodoform, pommes frites, Angst.

(*Malte*, 7)

Eine fast identische Aussicht funktioniert als eine logische Fortsetzung von Handkes Text, indem mehrere Einzelheiten dem Leser bekannt werden. Die Tatsache, daß so ein Gegenstand in beiden Texten auftaucht, ist allein kein besonders starker Hinweis auf die subtextuelle Beziehung dieser Texte. Aber die Thematik, die mit dem Kinderwagen verknüpft ist, verstärkt die Beziehung. Der Kinderwagen wird in Keuschnigs Phantasien ein Zeichen der Angst, "eine Ergänzung zu dem in der Nacht nicht zu Ende geträumten". Die Szene verknüpft zwei führende Themen in *Stunde* und *Malte*, das Leben und den Tod, worauf Saalman (1983, 502) hinweist. Saalmans Interpretation nützt aber die Thematik der Szenen nicht völlig aus. In *Stunde* heißt es genau bevor Keuschnig den Kinderwagen entdeckt:

Er lebte zwar gerade noch, lief frei herum, aber bald würde es aus mit ihm sein

(S.22)

Die Angst an sich ist das Leitmotiv in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.<sup>45</sup> Auch Keuschnigs Versuch, nichts zu sehen, reflektiert die Assoziation von Sehen und

---

<sup>45</sup> Mehr zum Thema Angst in Abschnitt 8.2.2.4.

Beklemmung. Der Kinderwagen wird normalerweise mit positiven Attributen, mit Liebe, Anfang und Hoffnung verknüpft. Im Fall Keuschnigs repräsentiert jedoch der Kinderwagen negative Werte – Angst und Beklemmung. Auch das Kind wird durch negative Eigenschaften beschrieben. Hier schafft der Kontrast auf den gewöhnlichen Kontext beklemmende Atmosphäre. Für mich als Leser ähnelt die düstere Rhetorik ”mit einer Plastikplane überdeckt” der Beschreibung eines Sargs statt einem Kinderwagen. Diese Wirkung wird im Subtext durch das Wort ”Angst” verstärkt.

Man könnte daher sagen, daß das Bild des Kinderwagen eine symbolische Bedeutung in Handkes Erzählung hat statt nur ein einfacher Impuls, der die Verknüpfung zwischen Text und Subtext herstellt. Zugleich merkt man, daß dieses Beispiel zu Taranovskis Kategorie nicht paßt. Nach Taranovski (1976, 17-18) haben die einfachen Impulse keine interpretierende Rolle sondern ermöglichen nur den Bezug (oder den Vergleich) zwischen dem Text und dem Subtext.<sup>46</sup>

#### 8.1.4. Der Spazierstock

Der Fall des Spazierstocks ist nach Blasberg (1991, 522) ein weiteres Beispiel für ein Gegenstand, der als ein Marker des Bezugs zwischen Text und Subtext funktioniert<sup>47</sup>:

Er wollte in die Tiefe des Raumes immer weitergehen und mit einem Spazierstock wirbeln, wie...

(S.66)

Der Text wird hier plötzlich unterbrochen und man kann nicht wissen, was Handke mit dem Spazierstock meint. Meiner Meinung nach befindet sich hier also buchstäblich eine *Leerstelle* im Text was wiederum Platz für allerlei Interpretationen der möglichen

---

<sup>46</sup> Dieses Beispiel könnte auch als ein Fall von Typ 3 – Sinnstützung, sogar Sinnerweiterung in dem Sinne betrachtet werden, daß da der Subtext die Sinnkonstitution des späteren Textes erweitert (siehe Abschnitt 6.3.3). Die Stelle wird jedoch als Beispiel für Typ 1 dargestellt denn da ist ihre Hauptaufgabe, ein identischer Objekt als Marker bzw. direkter Bezug zum Subtext zu funktionieren.

<sup>47</sup> Das Beispiel wird zwar von Blasberg (1991, 522) erwähnt aber wird von ihr nicht erklärt.

Fortsetzung Keuschnigs Gedankengangs gibt. Und wieder gibt der Subtext Deutungshilfe. In einer ähnlichen Stelle in Rilkes Roman sieht Malte einen Epileptiker, der mitten in der Straße einen Anfall bekommt. Der Arme Mann macht einen vergeblichen Versuch, sich auf seinen Spazierstock zu stützen um die Wahrheit über seinen Zustand vor der Öffentlichkeit verborgen zu halten<sup>48</sup>.

Wie der Kinderwagen, ist der Spazierstock nur ein Marker der subtextuellen Beziehung. An sich ist der Spazierstock ein schwacher Hinweis auf *Malte*, in dem dieser Gegenstand auch auftaucht. Hier geschieht meiner Meinung nach das Gleiche wie beim Wort "Freund": Ein Leser der den Subtext nicht gründlich kennt, wird die Beziehung nicht merken. Der unmittelbare Kontext aber, also der identische Schauplatz und die drei Punkte verstärken den Bezug. Und dazu gibt es tatsächlich etwas thematisch Gemeinsames in den Stellen, die Blasberg nicht deutlich genug erklärt. Eine tiefsinnigere Bedeutung der Szene entsteht aus der Gemeinsamkeit von Keuschnig und dem Epileptiker – die Angst davor, von den erbarmungslosen Mitmenschen entdeckt zu werden. Beide versuchen ihre Abnormalität vor den anderen Menschen geheimzuhalten, Keuschnig seine "mentale" und der Epileptiker seine physische Krankheit. In Handkes Text assoziiert der Spazierstock mit den Todeszeichen, woran Keuschnig unmittelbar vor der Textstelle gedacht hat<sup>49</sup> die Keuschnig um sich sieht und interpretiert, was noch mehr thematische Stärke für die Szene gibt.

Der Fall des Spazierstocks ist ein weiteres Beispiel dafür, daß Taranovskis Dichotomie von nicht-thematisch relevanten und thematisch-relevanten Subtexten die noch von Schulte-Middelich unterstützt, strittig ist. Auch hier geht es um mehr als einen einfachen Impuls zum Bild. (vgl. Rusinko 1979, 217-8)

#### 8.1.5. Das Weinglas

Wenn man eine interpretierende Analyse macht, gibt es immer die Gefahr einer Überinterpretation, in den Texten etwas "hineinlesen", was da nicht ist. Dem Leser

---

<sup>48</sup> *Malte*, 64-69

<sup>49</sup> S.65

fallen manchmal solche Bezüge auf, die eigentlich nicht relevant sind. Nach Tammi sollte man nur die für die Interpretation relevanten Stellen von den anderen Bezügen unterscheiden (1991, 69). Dies fällt oft schwer, denn die Voraussetzung der Analyse ist tatsächlich eine subjektive Interpretation. Jedoch scheint mir das überfließende Weinglas ein Beispiel für Überinterpretation. Blasberg (1991, 521) ist der Meinung, daß die Szene (S.93), in der Keuschnigs Abendgast, ein österreichischer Schriftsteller sein Glas zu voll gießt eine thematische Ähnlichkeit in *Malte* widerspiegelt. Da läßt der Maltes Großvater sein Glas voll gießen (*Malte*, 115). Ich bin nicht der gleichen Meinung denn ich kann keine thematische Verbindung zwischen den Stellen finden. Auch Blasberg gibt keinen Grund für den Bezug.

## 8.2. Sinnstützung

Die Fälle der Sinnstützung werden in zwei Unterkategorien geteilt: Unterstützung durch stilistische Mittel einerseits und durch thematische Mittel andererseits.

### 8.2.1. Sinnstützung durch stilistische Mittel<sup>50</sup>

#### 8.2.1.1. Die rhetorische Frage

Außer der "bildlichen Zitate" oder identische Details gibt es in Handkes und Rilkes Text etwas schwerer entblößbare Ähnlichkeiten. Sie sind stilistische Einheiten wovon einige sinnstützende und andere sinnerweiternde Funktion haben. In meinem Korpus gibt es einige stilistische Mittel, die den Text mit seinem Subtext verknüpfen. Die rhetorische Frage repräsentiert einen solchen Fall. Die rhetorische Frage ist eine Aussage, worauf ein Antwort nicht erwartet wird (Sowinski 1991, 102). Die Frage Keuschnigs

Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?

(S.42, 81)

ist eine Realisierung seines inneren Monologs. Der Satz kommt zweimal in *Stunde* vor: Fast am Anfang und noch im Wendepunkt der Erzählung: Keuschnig sieht im Sand vor ihm drei Dinge: ein Kastanienblatt, ein Stück von einem Taschenspiegel und eine Kinderzopfspange (S.81) und merkt, daß die Welt noch einen Sinn hat. Die Stelle reflektiert seinen Zustand als einem Menschen mit vielen Fragen und wenigen Antworten. Diese philosophische Denkweise und die interrogative Konstruktion erinnert den Leser an eine ähnliche Problemstellung bei Malte, der auch Antworten sucht (Saalmann 1983, 504):

Ist es möglich, denkt es, daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot isst und einen Apfel?

(*Malte*, 24-6)

Als Marker funktioniert hier die syntaktische Form. Dem Leser reicht sie aber nicht aus. Daher ist eine thematische Ähnlichkeit ebenfalls ein wichtiger Marker: In beiden Texten geht es von Existentialismus. Wenn sowohl der Inhalt als auch der Form dem Subtext ähneln, fällt es dem Leser leichter, die Beziehung zwischen Handkes Text und Subtext herzustellen. Die rhetorische Frage verknüpft Keuschnig mit einem ähnlichen Denker, Malte. Durch den Subtext merkt man auch, daß Keuschnig, trotz der Gefühle der Sinnlosigkeit, seine Eigenschaft die Welt um sich in Frage zu stellen, nicht verloren hat. Die Stelle verbindet ihn mit Malte und zeigt einen tief denkenden Menschen statt der aggressivischen, sinnbetriebener Kreatur. Daher stützt der Subtext die Sinnkonstitution des Textes und steuert den Gedankengang des Lesers zugleich. (Schulte-Middelich 1985, 221)

---

<sup>50</sup> In diesem Korpus spielen die Interpretation eine zentrale Rolle in der Analyse des Subtextes. Dewegen basieren sich auch die Fälle des Typ 2 auf die interpretierende Rolle des Subtextes – anders als bei Taranovski.

### 8.2.1.2. Lakonischer Stil

Ein weiteres Beispiel für eine stilistische Entlehnung ist die Passivkonstruktion und Es gibt –Konstruktion. Keuschnig wandert wieder einmal durch die Straßen von Paris und nimmt Sachen wahr um sich:

Die Umwelt erschien ihm so verwandelt, daß er sich zum Beispiel bei dem Anblick eines Kinoaushangsfotos von einem nackten Paar unter einem Leintuch wunderte: *Es gibt also immer noch Filme, in denen Liebespaare mit Leintüchern drapiert werden!* und beim gewohnheitsmäßigen Lesen der Überschrift in einer weggeworfenen Zeitung ” erlag einem Bauchschuß” dachte: *An Bauchschüssen stirbt man also immer noch!*<sup>51</sup> Obwohl er dasselbe sah wie sonst, mit demselben Blickwinkel, war es doch fremdartig geworden, und damit erlebbar.

(S. 162)

Wenn man die Passage mit einer Stelle am Anfang des Subtextes vergleicht wo Malte sich mit seiner neuen Umgebung bekannt macht, merkt man die Ähnlichkeit. In Rilkes Roman sieht Malte eine schwangere Frau:

Ich suchte auf meinem Plan: Maison d’Accouchement. Gut. Man wird sie entbinden - man kann das.

(Malte, 7)

Als Marker funktioniert hier die Es gibt–Konstruktion, die der Man-Struktur im Subtext ähnelt und eine lakonische Färbung der Bemerkung schafft – ”kurz, einfach und ohne Erläuterung”<sup>52</sup> – die definition entspricht dem Stil. Aber wie im letzten Beispiel sind dazu die Ähnlichkeiten in der Handlung wichtige Elemente, woraus die subtextuelle Interpretation der Stelle entsteht. Hier ist ein solches Element das Herumwandern. Man merkt hier, wie schwer es ist, die stilistischen Elemente von den thematischen, die Inhalt von der Form zu entscheiden. Als Leser merke ich, daß sowohl Malte als auch Keuschnig die Welt als Außenseiter betrachten, als ob sie lange Zeiten anderswo verbracht hätten und die Welt mit neuen Augen sähen.

<sup>51</sup> Kursivschrift stammt von mir.

<sup>52</sup> DUW (1989); Stichwort *lakonisch*

### 8.2.1.3. Erfundenes Zitat

Nach Blasberg (1991, 522) gibt es in *Stunde* ein "erfundenes Zitat" im Stil Rilkes. Da beobachtet Keuschnig einen alten Mann und seine Frau, die eine Straße zu überqueren beabsichtigen:

Ein Paar stand auf dem Gehsteig, beide schlotternd von Alter, und der Mann hatte den zitternden Kopf auf die Schulter der Frau gelegt, nicht als eine augenblickliche Geste, sondern weil er nicht mehr anders konnte. Die Frau hielt seinen Kopf mit der Hand an sich gedrückt, und so überquerten sie langsam und unzertrennlich den Platz. Wie Man und Frau, dachte Keuschnig höhnisch, und doch besänftigte ihn eine Ahnung von etwas anderem.

(S.43)

Blasberg weist darauf hin, daß in dieser Stelle "sich eine von Keuschnigs peripheren Beobachtungen plötzlich in Rilkes Sprachstil und Maltes charakteristischen Beobachtungsgestus kleidet" (1991, 522). Was damit gemeint ist, wird nicht klar. Außerdem ist es schwer zu sagen, was in dieser Allusion als Marker funktioniert und was das "Gegenstück" in *Malte* wäre, denn die ganze Passage ist eine Reminiszenz an Rilke. Auch den drastischen Stilwechsel mit dem Satz "Wie Man und Frau" merkt man nicht. Dieser Fall scheint mir also zweifelhaft, denn die explizite Verknüpfung zum Subtext, der Zusammenhang, oder die Allusion, eine entsprechende Stelle in Rilkes Roman fehlt. Andererseits geht es aber um eine stilistische Entlehnung, die dem Leser eine größere Herausforderung produziert denn die Verknüpfung der Texte fällt schwerer als beispielsweise im Fall der rhetorischen Frage.

### 8.2.1.4. Übertriebene Intensität der Wahrnehmung

Wie es auch im Titel von Handkes Erzählung steht, spielen in *Stunde* die Empfindungen, also die Sinneswahrnehmungen, eine zentrale Rolle. Saalman (1983, 501) spricht von einer "sinnbezogenen Apperzeptionskunst". Die fieberhaften Perzeptionen sind für Keuschnig der einzige Weg, einen Kontakt zur realen Welt zu bewahren aber er kontrolliert seine Sinnen nicht, sie führen ihn. Alle Sinnesimpulse gehen durch ihn hindurch:

Nichts mehr wollte vergehen. Eine höllische Allerwelt richtete sich ein wie für immer. Keuschnig war es, als sollte dieser Tag nie mehr aufhören. Die unveränderlich rauschenden Bäume in dem öden, ewigen Licht, taten seinem Kopf weh. Die Gegenstände erschienen so unverrückbar, daß allein ihr Anblick eine Gehirnerschütterung war. [...] Keuschnig verfluchte dieses tote Licht, in dem er sich wie sein eigenes Phantom vorkam.

(S. 78)

Dieser Eindruck entsteht u.a. durch Allegorie, genauer gesagt um "Personifikation abstrakter Begriffe durch Figur" (Sowinski 1991, 139): das Bild einer "toten" Licht ist ein Stilmittel, womit eine magische Wirkung entsteht. Im Subtext findet man eine entsprechende Stelle, in der Malte die Geräusche von Paris und zugleich seine Ängste beschreibt:

Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klingt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause.

(*Malte*, 8)

Durch Personifizierung, "Verlebendigung toter Gegenstände" (Sowinski 1991, 139) zeigt sich das Mystische, das in *Malte* gut zu sehen ist. Die Wahrnehmung ist so intensiv, daß sie sogar physisch schmerzhaft wirkt. Mit der kräftigen Sinneswahrnehmung ist auch die Thematik verbunden: Durch die Geräusche wird das in Keuschnigs Kopf herrschende Chaos auf einer konkreten Weise beschrieben. Das gleiche Stilmittel, die Personifizierung, stützt daher die Sinnkonstitution des Textes.

Die Intensität von Keuschnigs Wahrnehmung hat mit der Totalität der Sinneserfahrungen zu tun. Auch die Gerüche spielen dabei eine wichtige Rolle. Die Totalität der Wahrnehmung zeigt sich in dieser Passage, denn der Protagonist fühlt, daß er dicht von Gerüchen umgeben:

In den von einer Markthalle zur andern wechselnden Gerüchen der Rue Lepic wurde er undefinierbar: Fische, Käse, dann der Flanegeruch von Anzügen, die in der Sonne standen..., und unvermutet zog ihn der Geruch von Weißbrot aus der offenen Tür einer Bäckerei in die Erinnerung hinein [...]

(S. 26)

Im Subtext findet man eine ähnliche Beschreibung die allerdings etwas grotesker ist: Zu Maltes Welt gehören auch die Gerüche, die seinerseits die Atmosphäre des Todes widerspiegeln. In der Folge assoziieren sich die Menschen mit Gerüchen, was an sich ein kräftiges Stilelement ist:

[...] stand die Luft dieser Leben heraus, die zähe, träge, stockige Luft, die kein Wind noch zerstreut hatte. Da standen die Mittagge und die Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß[...] Der süße, lange Geruch von vernachlässigten Säuglingen war da und der Angstgeruch der Kinder, die in die Schule gehen, und das Schwüle aus den Betten mannbarer Knaben.

(*Malte*, 46-7)

Kennzeichnend ist jedoch in Text und Subtext die Kombination der Sinneswahrnehmungen und Gemütszustände. So unterstützt der Subtext die Totalität der Sinneswahrnehmung ist. Die Gerüche sind daher ein weiteres verbindende Element zwischen Text und Subtext und ein weiterer Beweis dafür, daß auch "nur" stilistische Mittel für die Sinnkonstitution und daher fürs Verständnis des Textes relevant sind (vgl. Taranovski 1976, 18).

#### 8.2.1.5. Die Metonymie des Gesichts

Beim Lesen der *Stunde* fällt der häufige Gebrauch der Gesichter auf. Schon die hohe Frequenz dieses Elements funktioniert als ein Hinweis der den Leser an den Subtext erinnert. Wenn man die Stellen im Subtext näher betrachtet, haben sie verschiedene Rollen in der Sinnkonstitution des Textes Das Gesicht ist an sich ein vielsichtiges Bild,

daß zu der Visualität und der Thematik der beiden Werke, das Innere vs. das Äußere paßt.<sup>53</sup> In *Stunde* werden den Menschen oft nur die Gesichter beschrieben. Das Gesicht repräsentiert das Ganze, den Menschen. Diese metonymische<sup>54</sup> Beschreibung ist ein häufiges Stilelement in *Stunde*:

Die Fahrgäste saßen mit aufgestützten Ellenbogen, die Gesichter so gelöst und friedlich, als könnten sie an nichts Böses mehr denken, wenigstens nicht für die ersten hundert Meter, die der Zug aus dem Bahnhof fuhr...

(S. 120)

Das Gesicht wird als Metonymie des menschlichen Zustands verwendet. Keuschnick denkt, den menschlichen Charakter auf den Gesichtern zu sehen, was die Zentralität des Äußeren, der Oberfläche, in *Stunde* verspiegelt:

Er beneidete die Polizisten um ihre Gesichter. Wie schön sie ihm erschienen in ihrer Selbstsicherheit; schön, weil sie nichts zu verbergen hatten; schön in ihrer ungebrochenen Äußerlichkeit.

(S. 64)

Das gleiche Bild, das Gesicht, tritt auch mehrmals in *Malte* auf:

Dann stellte ich mir ein einsames Gesicht vor, das sich aufhob aus Kissen und suchte, nach etwas Bekanntem suchte, nach etwas schon einmal Gesehenem suchte, aber es war nichts da.

(*Malte*, 51)

Das Gesicht als funktioniert da als Marker der subtextuellen Beziehung die aber nicht ohne gemeinsame Thematik – das Gefühl der Abgelöstheit und die Äußerlichkeit – zu entdecken wäre. Das Gesicht steht für den ganzen Menschen. Eine solche Beschreibung

<sup>53</sup> Es ist verwunderlich, daß weder Saalman (1983) noch Blasberg (1991) dieses vielsichtige Element und die daraus resultierenden subtextuelle Bezüge nicht erwähnen. Statt dessen wird das Gesicht als Maske bei Marschall (1995, 63) als eine "überdeutige Reminiszenz an Rilke" bezeichnet.

<sup>54</sup> (Sowinski 1991, 135): Metonymie nennt man eine Trope, wo das Gemeinte durch ein Ersatzwort dargestellt wird, beispielsweise das Werk durch den Autor: *Ich lese Goethe*.

schafft eine irrealer Atmosphäre, die mysteriös und beängstigend wirkt wie im folgenden Beispiel aus dem Subtext:

Er saß da in einem dicken, schwarzen Wintermantel, und sein graues, gespanntes Gesicht hing tief in ein wollenes Halstuch.

(*Malte*, 50)

Die Körperteile wie das Gesicht und die Hände kommen oft getrennt vom restlichen Körper vor, was nach Ziolkowski ein Zeichen für Maltes zerbrochenes Selbstbild zu betrachten ist (vgl. Ziolkowski 1969, 9). Auch Keuschnig sieht sich selbst "als etwas zum SCHREIEN Fremdes"<sup>55</sup>

## 8.2.2. Sinnstützung durch Thematik

Wie in anderen Kategorien, haben thematische Elemente eine wichtige Rolle in der Sinnstützung des Textes.

### 8.2.2.1. Paris – Stadt der Beklemmung und Isolation

Ein weiteres Thema, das den Text mit seinem Subtext verknüpft ist die Tatsache, daß beide Protagonisten in einer Großstadt Ausländer und damit Außenseiter sind. Paris wird ein Symbol des hektischen Rhythmus der Metropole und der Wurzellosigkeit:

Im nächsten Moment, während er bewegungslos auf der Place Blanche stand, wollte er sofort von Paris wegfahren. Aber dann machte er sich klar, daß eine Reise vielleicht früher etwas geändert hätte - jetzt nicht mehr. Für das, was ihm zugestoßen war, gab es keine Fluchtmöglichkeit.

(S.42)

---

<sup>55</sup> S. 99

Paris ist kein leichter Platz zu leben. Keuschnig hat ein widerspruchsvolles Verhältnis zur Stadt. Er ist dort geblieben, lebt da zu der Zeit, die noch andauert<sup>56</sup> aber fühlt sich nicht zu Hause. Dies zeigt sich in der Szene, in der Keuschnig Polizisten auf der Straße begegnet und die Angst hat, keinen Paß dabei zu haben<sup>57</sup>. Der Name der Stadt und der Satz, in dem Keuschnig "sofort von Paris wegfahren wollte" funktionieren hier als Marker und erinnern an Malte der ähnliche Gefühle - Angst und Beklemmung in derselben Stadt empfand.

Keuschnigs Wunsch, Paris zu verlassen, verbindet ihn mit Malte:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier.

*(Malte, 7)*

Das Zitat faßt das Gefühl beider Protagonisten zusammen: Paris ist eine Stadt des trostlosen, ungelebten Lebens - und des Todes<sup>58</sup>. Der Subtextes also unterstützt die Sinnkonstitution in Handkes Text. Dazu ist die grundlegende Atmosphäre identisch: eine der Beklemmung. Hier ist zum Beispiel Maltes Beschreibung von den Geräuschen in der Großstadt:

Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klingt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause.

*(Malte, 8)*

---

<sup>57</sup> S. 63.

<sup>58</sup> Blasberg (1991, 525) bezeichnet Paris als "Chiffre für den anonymen Tod". Mehr zum Thema in Abschnitt 8.2.2.4.

Genau diese Atmosphäre hat Handke in seiner Erzählung nachgeblickt. Da zeigt sich die Beklemmung eines sensiblen jungen Mannes und die Totalität seiner Wahrnehmung. Andererseits reflektiert Maltes Seelenwelt das Bild des hektischen Rhythmus der Metropole. In der Großstadt wiederholen sich die Geräusche ständig, es gibt kaum einen stillen Moment. Die französischen Namen der Stadtteile und Bahnhöfe in Handkes Buch verstärken noch die Atmosphäre von Paris als die einer fremden Stadt, in dem eine fremde Sprache von fremden Leuten gesprochen wird. In *Malte* werden geographische Namen ebenfalls verwendet<sup>59</sup>.

Es fing zu regnen an, aber das Rauschen beruhigte ihn nicht. Der Regen war nicht für ihn, fiel für andere, in diesem fremden Land.

(S. 114)

”In diesem fremden Land” funktioniert als ein Hinweis auf Malte, der auch ein Ausländer in Paris ist. Der Subtext unterstützt die Thematik und zugleich die Sinnkonstitution der Isolation und des Anders-Seins. Dies zeigt sich u.a. in der Stelle des Subtextes, in der Malte seinen Wohnsitz beschreibt und wodurch sich Keuschnigs Haltung zu Paris erklärt:

Ich bin in Paris, die es hören, freuen sich, die meisten beneiden mich. Sie haben recht. Es ist eine große Stadt, groß, voll merkwürdiger Versuchungen. Was mich betrifft, ich muß zugeben, daß ich ihnen in gewisser Beziehung erlegen bin. Ich glaube, es läßt sich nicht anders sagen. Ich bin diesen Versuchungen erlegen, und das hat gewisse Veränderungen zur Folge gehabt, wenn nicht in meinem Charakter, so doch in meiner Weltanschauung, jedenfalls in meinem Leben. Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge hat sich unter diesen Einflüssen in mir herausgebildet, es sind gewisse Unterschiede da, die mich von den Menschen mehr als alles Bisherige abtrennen. Eine veränderte Welt. Ein neues Leben voll neuer Bedeutungen. Ich habe es augenblicklich etwas schwer, weil alles zu neu ist. Ich bin ein Anfänger in meinen eigenen Verhältnissen.

(*Malte*, 70)

---

<sup>59</sup> Vgl. *Malte*, S. 7, 11.

### 8.2.2.2. Die Veränderung

Schließlich ist Keuschnigs Problem nicht Paris, sondern die Tatsache, daß er in sich selbst nicht zu Hause ist, daß er sich selbst fremd ist. Nach dem Traum, in dem Keuschnig eine alte Frau tötet, merkt er plötzlich, daß das Leben eine Serie von kalkulierten, automatischen und langweiligen Prozessen geworden ist. Er "ging, sah, atmete, hörte - das Unerträgliche war, daß er dazu noch lebte!"<sup>60</sup> Aus der Sinnlosigkeit entsteht also die emotionale Kälte. Keuschnig ist unfähig, Gefühle zu zeigen, nicht einmal hat er sie.

Er schaute auf die Esplanade des Invalides hinaus: nichts Bezeichnendes; nichts für ihn. Er zwang sich, etwas zu betrachten, damit die Herzschmerzen aufhörten: die Bauhütten zum Beispiel, errichtet für die Verbindung zweier Metrolinien? Sie waren so klein, daß die Arbeiter gebückt, im Rückwärtsgang, daraus hervorkamen. Aha, dachte er. An den Laubbäumen auf dem großen Platz waren schon viele Blätter gelb und zerfressen: so.

(S. 53)

Dieses "nichts Bezeichnendes; nichts für ihn" funktioniert hier als Marker zusammen mit der visuellen Wahrnehmungsweise und die neutrale, sogar apathische Beschreibung die sich an Maltes "unten ist folgende Zusammenstellung"<sup>61</sup> erinnert. Kurz nach der oben zitierten Stelle steht im Text, daß Keuschnig alles laut sagte, was er sah, "damit er es überhaupt wahrnahm". Die Metrolinie ist an sich ein vielsagendes Bild in *Stunde* denn sie symbolisiert Keuschnigs Vorstellung der Welt, die an ihm vorbei geht. Für mich als Leserin spricht die Stelle einerseits für den zeitlichen Abstand von 6 Jahrzehnten zwischen Keuschnig und Malte aber zugleich für die thematische Zeitlosigkeit: Trotz der externen Verhältnisse ist die Stimmung ähnlich. Der Subtext bringt Unterstützung zur Sinnkonstitution des Textes und der zeitliche Abstand verschwindet.

---

<sup>60</sup> S. 122

<sup>61</sup> Malte, S.21

Keuschnig merkt, daß er anders als die Menschen um sich ist, daß er sie nicht mehr versteht. Nach seinem Alptraum gehört er nicht mehr zu der Welt, in der er immer zurechtgekommen ist:

Auf einmal gehörte er nicht mehr dazu. Er versuchte sich zu verändern, so wie ein Stellungssuchender "sich verändern" will; doch um nicht entdeckt zu werden, mußte er genau so weiterleben wie bisher und vor allem so bleiben wie er war. [...] Am meisten aber bedrückte ihn, daß er jemand anderer geworden war und doch weiter so tun mußte, als ob er dazugehörte.

(S. 8)

Das Abstoßende war nicht, daß er über Nacht ungewöhnlich geworden war, sondern daß das andere so ewig gleich erschien. Und abstoßend war nicht, daß er sich so zeigte, sondern daß die Leute sich nicht auch so zeigten.

(S. 36-7)

Die Veränderung und das daraus resultierende Anders-Sein ist ein zentrales Thema in *Stunde*. Keuschnig ist an einem Punkt, wo er alles anfangen muß um weitermachen zu können. Es geht um eine neue Weise, die Welt neu definieren und die menschlichen Gefühle zu entdecken. Keuschnigs Wunsch, sich zu verändern funktioniert als Marker zum Subtext:

Wozu soll ich jemandem sagen, daß ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten habe. Und an fremde Leute, an Leute, die mich nicht kennen, kann ich unmöglich schreiben.

(*Malte*, 9)

Sich verändern bedeutet daß man nicht im Gleichgewicht ist und etwas anders machen muß. Wie *Malte*, ist auch Keuschnig "ein Anfänger" in seinen Verhältnissen (vgl. *Malte*, 70). Die Entfremdung mit der Welt ist letztendlich ein Ergebnis der "Ichenfremdung", des zerbrochenen Selbstbildes. Die Veränderung im Subtext funktioniert als ein sinnstützendes Element wenn sie mit dem Text berücksichtigt wird.

Keuschnig ist nicht mehr ein Teil der Welt, in der er physisch lebt und wo die anderen um ihn glücklich scheinen. Aus dem Anders-Sein und der Unfähigkeit zur Kommunikation mit den Menschen ergibt sich die Isolation, die auch Malte bekannt ist:

Wenn meine Furcht nicht so groß wäre, so würde ich mich damit trösten, daß es nicht unmöglich ist, alles anders zu sehen und doch zu leben. Aber ich fürchte mich, ich fürchte mich namenlos vor dieser Veränderung. Ich bin ja noch gar nicht in dieser Welt eingewöhnt gewesen, die mir gut scheint. Was soll ich in einer anderen? Ich würde so gerne unter den Bedeutungen bleiben, die mir lieb geworden sind, und wenn schon etwas sich verändern muß, so möchte ich doch wenigstens unter den Hunden leben dürfen, die eine verwandte Welt haben und dieselben Dinge.

(*Malte*, 51)

Der Subtext hat also eine sinnstützende Funktion in Handkes Text. Auch Keuschnig sieht die Menschen um ihm als eine Masse, in der er selber auffällt. Sein Dilemma ist, daß sein Leben geändert ist aber "weder das gewohnte, noch ein neues" scheint ihm richtig. Kein Wunder, daß er denkt, ein "Doppelleben"<sup>62</sup> zu führen:

Ich fühle mich hier nicht mehr am Platz, kann mir aber überhaupt nicht vorstellen, irgendwo anders am Platz zu sein; kann mir nicht vorstellen, so weiterzuleben wie bis jetzt, aber auch nicht, zu leben, wie jemand anderer gelebt hat oder lebt. [...] Es gibt kein Wie für mich, höchstens, daß ich so weiterleben muß "wie ich".

(S. 13)

Er ist der Veränderung bewußt, kann sich aber nichts dagegen wehren. Als Lösung zwingt er sich, normal zu benehmen, aber er verabscheut die Gesellschaft von Menschen. Keuschnigs innere Kampf assoziiert sich zu Maltes Veränderung. Von dieser "Disharmonie von ich und Welt"<sup>63</sup> spricht auch der Subtext<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> S. 12

<sup>63</sup> siehe Saalman 1985, 499

<sup>64</sup> Als Leser, der Maltes Schreibweise kennt, hat diese Stelle eine weitere Ähnlichkeit mit dieser Stelle und *Malte* – die Ich-Form, die allerdings nur selten in Handkes Text vorkommt

### 8.2.2.3. Hin-und her-Wandern als Bild der Seelenwelt

In *Stunde* ist Keuschnig ständig unterwegs<sup>65</sup> was unter anderem von den stets wechselnden Schauplätze zu schließen ist. Er scheint den halben Tag im Bus oder in der Metro zu sitzen (85-6). Auch in der Wohnung kann er kaum ruhig sitzen: "Er ging...hin und her; hob Sachen auf, um sie wgzuräumen, und legte sie nach einiger Zeit an dieselbe Stelle zurück" (S. 119) Die Bewegung erinnert an Malte, der auch unterwegs in Paris ist:

Ich bin immer unterwegs gewesen. Weiß der Himmel in wie vielen Städten, Stadtteilen, Friedhöfen, Brücken und Durchgängen.

(Malte, 44)

Und:

Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest. Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang.

(Malte, 7)

Anhand des Subtextes stellt man aber fest, daß die Bewegung an sich wichtig ist. Man merkt auch, daß das Wandern durch die Stadt im Subtext mit der Visualität verknüpft ist. Die Unruheigkeit der Protagonisten kann daher meiner Meinung nach als eine Analogie zur inneren Labilität und zum Thema des Nicht-dazu-Gehörens sehen. Ähnlich wie Malte nimmt Keuschnig Dinge durch Sehen wahr. Das Hin-und Her-Wandern wird durch den Subtext ein Bild der Seelenwelt aber auch ein Zeichen der Visualität, was die Sinnkonstitution des Textes weiter unterstützt.

---

<sup>65</sup> S. 59, 137,

der jemanden tötet, mit seiner Todesangst. Mir allerdings scheint Keuschnigs Traum, in dem er eine alte Frau tötet, kein genügender Beweis dafür. Umso mehr geht es Angst vor dem Leben, was wiederum die Sinnlosigkeit des Lebens verspiegelt und sich als Todesangst manifestiert. Immerhin spielt die Angst auch im Subtext eine wichtige Rolle. Die Angst ist eine überall abwesende mystische Tatsache, in der Kindheit entstanden, und damit muß man zurechtkommen:

Alle verlorenen Ängste sind wieder da [...] die Angst, daß dieser kleine Knopf meines Nachthemdes größer sei als mein Kopf, groß und schwer; die Angst, daß dieses Krümchen Brot, das jetzt von meinem Bette fällt, gläsern und zerschlagen unten ankommen würde, und die drückende Sorge, daß damit eigentlich alles zerbrochen sei, alles für immer; die Angst, daß der Streifen Rand eines aufgerissenen Briefes etwas Verbotenes sei, das niemand sehen dürfe, etwas unbeschreiblich Kostbares, für das keine Stelle in der Stube sicher genug sei [...] - und die anderen Ängste... die Ängste.

*(Malte, 62-3)*

Auch Malte sieht "Zeichen"<sup>67</sup> Keuschnigs geistige Ähnlichkeit mit dem Protagonisten des Subtextes zeigt sich hier, denn diese Sätze könnten genausogut Keuschnigs Gedanken sein:

Seitdem habe ich viel über die Todesfurcht nachgedacht, nicht ohne gewisse eigene Erfahrungen dabei zu berücksichtigen. Ich glaube, ich kann wohl sagen, ich habe sie gefühlt. Sie überfiel mich in der wollen Stadt, mitten unter den Leuten, oft ganz ohne Grund. Oft allerdings häuften sich die Ursachen; wenn zum Beispiel jemand auf einer Bank verging und alle standen herum und sahen ihm zu, und er war schon über das Fürchten hinaus: dann hatte ich seine Furcht.

*(Malte, 151)*

Der Subtext unterstützt die Sinnkonstitution des Textes dadurch, daß er die Todesangst motiviert, den Grund dafür gibt. Malte versteht, daß die Ursache für Todesangst die Angst vor dem ungeliebten Leben ist:

[...] Manchmal denke ich mir, wie der Himmel entstanden ist und der Tod: dadurch, daß wir unser Kostbarstes von uns fortgedrückt haben, weil noch so viel anderes zu tun war vorher und weil es bei uns beschäftigten nicht in Sicherheit war. Nun sind Zeiten darüber vergangen, und wir haben uns an Geringeres gewöhnt. Wir erkennen unser Eigentum nicht mehr und entsetzen uns vor seiner äußersten Großheit. Kann das nicht sein?

(*Malte*, 151-4)

Bei Malte ist die Todeangst eng mit Paris verknüpft; nach Blasberg (1991, 525) ist Paris "Chiffre des anonymen Todes". Genau diese Anonymität ist was Malte fürchtet: Er spricht mehrmals vom eigenen Tod, einem Tod, der den Menschen würdig ist statt eines fabrikmäßigen Todes (vgl. *Malte*, 12). In der Großstadt gibt es keinen individuellen Tod, denn es gibt kein individuelles Leben: In Maltes Todesphilosophie entspricht der Tod dem Leben<sup>68</sup>.

#### 8.2.2.5. Arbeit als Rettung

Keuschnigs Frustration und Unzufriedenheit mit sich selbst zeigt sich u.a. in seinem Verhältnis zur Arbeit als Pressereferent. Er liest Zeitungen und folgt Fernsehsendungen - kein besonders anspruchsvoller Beruf. Nicht einmal denkt er sein Beruf als eine Arbeit: "Ich muß mich mit etwas beschäftigen" denkt Keuschnig. Er "brauchte eine Arbeit, deren Ergebnis verbindlich und unverrückbar wäre wie ein Gesetz"<sup>69</sup>. Hier sieht er sein ehemaliges Haus und denkt über die vergangene Zeit nach:

Nichts hatte er erlebt inzwischen, nichts unternommen. Alles in unverändertem Durcheinander, und der Tod, vor dem er damals noch sicher gewesen war, war um so vieles nähergedrückt. Ich muß etwas tun, dachte er verzweifelt, und kaum hatte er das gedacht, sagte er zuversicht-

---

<sup>67</sup> Hier verwirklicht sich die Idee, daß die Richtung des Einflusses umgekehrt sein kann, daß auch der Text die Sinnkonstitution seines Subtextes beeinflussen kann, indem sich die Konventionen des Lesens verändern. (vgl. Blasberg 1991, 525; Tammi 1991, 73-4)

<sup>68</sup> vgl. Buddeberg (1954, 149-50)

<sup>69</sup> S.12, 161

lich zu dem Kind: "Ich werde zu arbeiten anfangen. Ich werde etwas erfinden. Ich brauche eine Arbeit, in der ich etwas erfinden kann!"

(S. 139-40)

Die Arbeit stellt sich Keuschnig als ein neuer Anfang, eine Aufgabe vor, in der er sich wieder nützlich fühlen und den Tod wegdrücken könnte. Da gibt es wieder Berührungspunkte mit dem Subtext. Keuschnigs Idee, eine Arbeit zu finden, erinnert an Malte:

Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gegessen und geschrieben, und jetzt bin ich so gut müde wie nach einem weiten Weg über die Felder von Ulsgaard.

(Malte, 19)

Neben dem Sehen lernen wird die Arbeit für Malte eine Methode, die Sinnlosigkeit zu überwinden. Wie Malte, so ist auch Keuschnigs Abwehr gegen das innere Chaos das Schreiben. Rilkes Motto, das sich in der Person Maltes verwirklicht ist eben "Dinge machen aus Angst"<sup>70</sup> Er hat den Zwang, möglichst viel zu sehen und empfinden, um etwas Bedeutendes schreiben zu können. In dieser Hinsicht ist er ein geistiger Erbe von Malte der sich durch Schreiben währt: Ähnlich wie im Subtext scheint das Schreiben die einzige Möglichkeit, ans Leben zu halten:

Und er fing an, mit der schon gezückten Füllfeder sein Testament zu schreiben, wobei er jedes Wort, sogar die Zahlen, *ausschrieb*, um das Schreiben, bei dem er sich sicher fühlte, möglichst lange hinzuziehen. - Während der Feder kratzte, schien der Tod weit von ihm wegzurücken"

(S. 53)

Das Schreiben, obwohl nicht der eigentliche Beruf Keuschnigs, ist ihm jedoch notwendig, um wieder zum Gleichgewicht in seinem Leben zu kommen. Hier geht es um das Schreiben seines Testaments, um Schreiben gegen den Tod" im Sinne von

Maltes (siehe Blasberg 1991, 524-5) Das Schreiben ist zugleich der Marker der Allusion zu Malte zusammen mit dem Gefühl "sahen der Tod weit von ihm wegzurücken".

#### 8.2.2.6 Gesicht als Maske

Das Gesicht steht in *Stunde* für etwas mehr als für ein Stilmittel, eine metonymische Beschreibung des menschlichen Aussehens oder des Charakters. Das zeigt sich im nächsten Beispiel. Da kommt Keuschnig nach Hause und bereitet sich lustlos auf eine Begegnung mit seinen Abendgästen vor:

Blieb das Kind aus (weil es schon schlief), so würde er in der Garderobe möglichst schnell ein geeignetes Gesicht machen und - denk an die Blumenverkäuferin – ohne überflüssige Bewegung vor die Leute treten [...]

Die Entfernungen in der Wohnung waren so groß, daß er schon unterwegs aus der Rolle fiel. Das Gesicht wurde leer, und er mußte von neuem zu einem Lächeln ansetzen.

(S. 88)

Das Gesicht wird als etwas Manipulierbares und Austauschbares, Unpersönliches, gesehen. Es assoziiert sich zur Maske, die das Innere verdeckt und nur das zeigt, was dem Träger des Gesichtes paßt. Das Gesicht als Maske ist eines der zentralen Themen im Subtext. In der folgenden Stelle beschreibt Malte, wie er nach Jahren sein Beliebte Abelone plötzlich in Venedig sieht:

Sie stand allein vor einem strahlenden Fenster und betrachtete mich; nicht eigentlich mit den Augen, die ernst und nachdenklich waren, sondern geradezu mit dem Mund, der den offenbar bösen Ausdruck meines Gesichts ironisch nachahmte. Ich fühlte sofort die ungeduldige Spannung in meinen Zügen und nahm ein gelassenes Gesicht an, worauf ihr Mund natürlich wurde und hochmütig.

(*Malte*, 222)

---

<sup>70</sup> Buddeberg (1954, 156-7) weist darauf hin, daß das Rilkes Motiv zum Schreiben ist.

Als Marker zu *Malte* funktionieren in *Stunde* der Ausdruck "sich ein geeignetes Gesicht machen" was fast identisch mit Maltes "gelassenes Gesicht" ist. Wie eine Maske macht sich Keuschnig ein passendes Gesicht – und mit diesen Worten zeigt er seine Verwandtschaft mit *Malte*. Der Subtext bietet aber eine neue Perspektive zur Thematik des Gesichts, denn in Rilkes Roman wird die Problematik des Gesichtes noch weiter geführt: Malte kommt auf eine absurde und groteske Idee, daß die Menschen mehrere Gesichter haben können und sie zugleich miteinander austauschen, sogar mit ihren Hunden:

Daß es mir zum Beispiel niemals zum Bewußtsein gekommen ist, wieviel Gesichter es gibt. Es gibt eine Menge Menschen, aber noch mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere. Da sind Leute, die tragen ein Gesicht jahrelang, natürlich nutzt es sich ab, es wird schmutzig, es bricht in den Falten, es weitet sich aus wie Handschuhe, die man auf der Reise getragen hat. Das sind sparsame, einfache Leute; sie wechseln es nicht, sie lassen es nicht einmal reinigen. Es sei gut genug, behaupten sie, und wer kann ihnen das Gegenteil nachweisen? Nun fragt es sich freilich, da sie mehrere Gesichter haben, was tun sie mit den andern? Sie heben sie auf. Ihre Kinder sollen sie tragen. Aber es kommt auch vor, daß ihre Hunde damit ausgehen. Weshalb auch nicht? Gesicht ist Gesicht.

(*Malte*, 10)

In Maltes Welt tragen die Menschen sein Gesicht wie eine Maske. Auch für Keuschnig stimmen die Natur des Gesichts mit dem Menschen nicht überein: Das Gesicht zeigt nicht den realen Menschen sondern nur das was der Mensch entblößen will. Wie die Maske, so wird auch das Gesicht eingezogen, um das Innere zu verdecken. Mit dem Bild des Gesichts ist der Identitätsverlust, die Maskenhaftigkeit des menschlichen Lebes und die Angst vor Menschen verbunden. Maltes Gefühle des losen Gesichtes läßt sich mit Keuschnigs Art, die Menschen zu betrachten, vergleichen. Keuschnig nützt die Menschen aus wie Maltes Ansicht nach die Menschen ihren Gesichtern tun.

Aus den Beispielen sieht man, daß das Gesicht durch den Subtext eine zentrale Bedeutung in *Stunde* hat: Es wird ein starkes und einbruchvolles sprachliches Bild – ein Spiegel zur Seele des Menschen und das Bildnis der menschlichen Grausamkeit. Durch

das Motiv erklärt sich die Thematik des Gesichts in Handkes Erzählung. Das Gesicht ist ein zentrales und tiefsinniges Motiv in *Malte* - ein Symbol von der menschlichen Natur, der Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Der Subtext bietet dem Text Deutungshilfe indem er die Thematik und die Sinnkonstitution des Textes unterstützt.

### 8.3. Sinnerweiterung

Die Grenze zwischen Sinnstützung und Sinnerweiterung ist schwer zu ziehen da sie oft nah einander liegen (vgl. Schulte-Middelich 1985, 221). Hier wird der Unterschied durch die Sinnkonstitution bestimmt: In Fällen, in denen der Subtext (*Malte*) im späteren Text (*Stunde*) etwas entblößt, was sich ohne den Subtext dem Leser nicht eröffnen könnte geht es um Sinnerweiterung, wovon es in der Material jedoch wenige Beispiele gibt.

#### 8.3.1. Sehen lernen

Das Sehen spielt eine große Rolle in Handkes Erzählung: Wahrnehmen an sich ist die einzige Methode Keuschnigs, die Welt um sich zu definieren da die Gefühle ihm verschwunden sind. Die Akzentuierung der Sinneswahrnehmung, besonders die konkrete Sehweise, die Saalman (1985, 501) als eine "visuell-geistige Konfrontation mit den "Dingen" bezeichnet. Die Dinge werden "atomisiert" indem die kleinsten Einheiten beschrieben werden. Für Keuschnig ist die Welt keine vernünftige Einheit, die er behandeln könnte sondern eine Sammlung von Daten, gefühllose Sinneswahrnehmungen die in einer willkürlichen Reihenfolge ihm erscheinen. Keuschnig analysiert klinisch die Welt um sich als betrachtete er ein Miniaturmodell von oben. Die Welt ist ihm bloß eine Struktur, in der es keinen Platz für ihn gibt. Keuschnig sieht alles mit den Augen eines Fremden, als ob er zum ersten Mal Dinge in unserer Welt sähe:

Die Umwelt erschien ihm so verwandelt, daß er sich zum Beispiel bei dem Anblick eines Kinoaushangfotos von einem nackten Paar unter einem leintuch wunderte: Es gibt also immer noch Filme, in denen

Liebespaare mit Leintüchern drapiert werden! [...] An Bauschüssen stirbt man also immer noch!..

(S.162)

Die totale Wahrnehmungsweise assoziiert sich mit dem Konzept des "Sehen lernen" im Subtext: Malte hat die Meinung, beim Sehen die Welt um sich verstehen zu lernen. Das Sehen<sup>71</sup> spielt hier eine Rolle und funktioniert als eine weitere Allusion zu Malte, der "sehen lernt":

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.

(Malte, 9)

Auch Malte ist auf der Suche nach dem eigenen Ich, den "Elementen des Daseins", dessen Ausgangs- und Endpunkt der Tod ist. (Buddeberg 1954, 148) Malte hat das Gefühl, daß sich etwas in ihm verändert. Als Lösung nimmt er sich die Aufgabe, sehen zu lernen, die Welt um sich neu und tiefer zu empfinden, auch um Tod zu verstehen. Für Malte entsteht aus der Sinnlosigkeit des Lebens der Zwang, die Welt neu zu definieren. Dadurch wird die Bedeutung des Wortes *sehen* erweitert: Sehen wird *sich einsehen*, sehen durch verstehen. Da spielt der Subtext eine sinnerweiternde Rolle, denn ohne Rilkes Text das Sehen nur konkretes Sehen, Wahrnehmen, deuten würde. Durch den Subtext bekommt aber die Sinneswahrnehmung eine existentialistisch-philosophische Perspektive: das Sehen wird sich Einsehen, eine tiefere Erkenntnis die mit den Fragen des Daseins verknüpft ist. Wie Malte, lernt auch Keuschnig *sehen*.

---

<sup>71</sup> Das Sehen bezeichnet Buddeberg (1954, 148) als "patrierendes Hindurchsehen, gleichsam bis zu dem Punkt, an dem aus das Sehendsein eines Dinges sich ausschließt und die Nahtstelle unmittelbar erkennbar wird [...]."

### 8.3.2. Todesfrucht

Wie schon erwähnt, tauchen in *Stunde* scheinbar minderwärtige Einzelheiten auf, die jedoch für die Milieubeschreibung und für die Atmosphäre relevant sind. Ein Beispiel davon ist der Pfirsichkern:

Ein Pfirsichkern, gerade weggeworfen, lag feucht auf dem Gehsteig, und bei diesem Anblick erlebte er auf einmal, daß Sommer war, und das wurde jetzt seltsam wichtig. Ein gutes Omen, dachte er und konnte langsamer gehen.

(S. 41-2)

Dieses Bild ist allerdings mehr als ein schlichter Impuls oder ein "bildliches Zitat" (vgl. Taranovski 1976, 18) denn sie trägt eine tiefere Bedeutung für die Thematik des ganzen Werkes und erweitern die Sinnkonstitution des Textes. Ohne Interpretation sagt die dem Leser nichts und würde jedoch nicht entblößt. Keuschnig hält den Fruchtkern für ein *positives* Zeichen was in seinem Fall außergewöhnlich ist. Normalerweise sieht er nur Todeszeichen. Der Pfirsichkern taucht aber später im Text in einer solchen Funktion auf. Es ist Abend und die Familie Keuschnig hat einen österreichischen Schriftsteller zum Essen eingeladen. Keuschnigs Frustration löst sich plötzlich auf da er merkt daß der Schriftsteller ihn durchsieht und ihn mit seinen Worten zum Streit provoziert. Da "platzt Keuschnig aus seiner Haut heraus"<sup>72</sup>:

"Du willst nichts für dich tun lassen, Gregor. Nicht einmal das Salzfüßchen darf man dir reichen – als hättest du Angst, man könne dir, indem man etwas für dichtet, so nahe kommen, daß du durchschaut wirst. Was verschweigst du?" [...] Keuschnig schrie auf. Er spuckte dem Schriftsteller den Kern ins Gesicht und begann sich auszuziehen.

(S. 98-100)

Es ist gut möglich, daß das Motiv des Kerns und der Frucht ein Zufall ist. Es gibt jedoch im Subtext einen Hinweis dafür, daß dieses Motiv semantisch motiviert ist. Bei Rilke ist die Frucht und der Kern ein kräftiges Bild des Todes. Jede Frucht hat einen Kern, der in

---

<sup>72</sup> vgl. S. 12-3

der Mitte der Frucht liegt. Der Kern ist in allen Menschen drin. Auf derselben Weise liegt Tod in der Mitte des Lebens, ist ein durchdringliches Element im Leben:

Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen in sich und die Erwachsenen einen großen. Die Frauen hatten ihn im Schooß und die Männer in der Brust. Den hatte man, und das gab einem eine eigentümliche Würde und einen stillen Stolz.

(*Malte*, 13)

Im Subtext geht es darum, daß man die Anwesenheit des Todes in sich selbst akzeptiert. Der Tod und das Leben gehören zusammen wie der Kern der Frucht: Ohne den Kern entwickelt sich keine neue Frucht. Parallel zum Kern entwickelt sich neues Leben nur dadurch, daß das Alte zur rechten Zeit dem Neuen Platz gibt. Aus der Thematik der Todesfurcht bekommt auch die Düsterteit der Szene mit dem Kinderwagen eine weitere Dimension, denn Malte spricht von zwei Früchten der schwangeren Mütter: das Kind und den Tod<sup>73</sup> (Buddeberg 1954, 152). Schließlich steckt sich ein Wortspiel im Wort *Frucht*, was die Allusion noch verstärkt: Durch einen Wechsel von zwei Buchstaben wird aus *Frucht* das Wort *Furcht*, daß ein Synonym für Angst ist. Damit assoziiert der Tod und die Angst zur Frucht und die Stelle kann als eine Nebeneinanderstellung der Frucht und der Angst und als ein weiterer Beweis für die "Verwandschaft" von Handkes und Rilkes Texte interpretiert werden.

Die Rolle des Subtextes bei der Interpretation des Pfrirsichkern ist entscheidend, denn ohne Rilkes Text würde kein Leser zu der Ergebnis kommen, daß es sich schließlich um Todesfrucht gehen könnte. Ohne den Subtext würde man wahrscheinlich das Spucken des Fruchtkerns als ein Zeichen der tiefen Verachtung Keuschnigs gegenüber den Schriftsteller, der alles von ihm wissen scheint und die Aufmerksamkeit des Lesers würde sich auf die Situation und auf das herrschende Gefühl des Wuts richten. Der Subtext bringt eine neue Perspektive zur Lektüre: deswegen geht bei diesem Motiv um eine sinnerweiternde Funktion des Subtextes. In dieser Stelle merkt man auch, wie der Subtext die Lektüre steuert: Dem Leser, der den Subtext kennt, zeigt sich der Kern

---

<sup>73</sup> Malte, S. 18-19

schon beim ersten Mal als ein Todeszeichen, statt eines guten "Omen". Diese Interpretation wird später durch die Nacktszene verstärkt.

### 8.3.3. Der Schriftsteller

Die Szene mit dem österreichischen Schriftsteller ist in einer anderen Hinsicht sehr instruktiv, wenn man an die Thematik des Textes und seine Beziehung zum Subtext denkt. Der Schriftsteller sieht durch Keuschnig, der normal spielen will und entblößt seine Maske. Das kann Keuschnig nicht ertragen und greift seinen Abendgast an. Was ihn dazu provoziert steht im Text

In diesem Moment [...] erlebte Keuschnig bei vollem Bewußtsein etwas, was er sonst nur manchmal träumte: sich selber als etwas zum SCHREIEN fremdes, das aber alle kannten und von dem alles wußte[...]

(S. 100)

Keuschnigs plötzlicher Wutanfall gegenüber den Schriftsteller erklärt sich auch mindestens teilweise durch den Subtext. Nach Blasberg (1991, 522) ist die Szene vergleichbar mit Maltes Spiegelenerlebnis, während dessen sein Spiegelbild mit seinem Ich getauscht wird. Der kleine Malte hat eine Maske anprobiert, wird sie aber nicht mehr los. In der Panik vermischt sich seine Identität mit dem Spiegelbild:

[...] jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich dies dachte, geschah das Äußerste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm.

(Malte, 102)

In diesem Vergleich zeigt sich Keuschnigs Unfähigkeit zu Gefühle, er kann nicht einmal weinen wie Malte. Blasberg sieht den Österreicher als Spiegelbild Keuschnigs. Zwischen den zwei Männern entsteht eine Rivalität. Keuschnig lehnt ihn ab da der

unbekannte Schriftsteller scheint ihn besser zu kennen als er selbst. Der Schriftsteller durchschaut durch Keuschnig und entblößt ihn:

Es hat übrigens keinen Sinn, wenn du mir jetzt extra in die Augen schaust: so kannst du mich nicht mehr täuschen [...] Du willst nichts für dich tun lassen, Gregor. Nicht einmal das Salzfüßchen darf man dir reichen - als hättest du Angst, man könnte dir, indem man etwas für dich tut, so nahe kommen, daß du surchschaust wirst. Was verschweigst du?

(S. 98)

In diesem Moment weiß Keuschnig nicht mehr wer das Original, wer das Abbild ist und angreift wütend den Schriftsteller. (Ebd., 523). Bei der Entblößung der Rollen denkt Keuschnig "frei zu sein" (S. 104) analog zu Maltes konkretem Entkleidetwerden (*Malte*, 102) Die Spiegelfunktion der Szene zeigt sich nach Blasberg auch als eine "Verdoppelung" des Protagonisten: . Die Szene reflektiert die Struktur und das Thema der Erzählung und funktioniert als ein Symbol für das Leben: Keuschnig kommt zum Wendepunkt seines Lebens wie vor einen Spiegel, der alles Bisherige reflektiert. (vgl. Blasberg 1991, 524) Der Subtext erklärt also die Leerstelle in Handkes Text und erweitert die Sinnkonstitution des textes, indem er den Hintergrund dem Leser bewußt macht. Durch die Parallelektüre entsteht ein neues Bild, eine neue Interpretation.

Analog zum Spiegelerlebnis könnte man auch das Bild des Pfirsiskerns anders interpretieren: Der Pfirsiskern würde dann eine ironische Allusion auf Maltes Bild der Todesfrucht darstellen. Die plötzliche Reaktion Keuschnigs könnte man als Analog zu Handkes Reaktion auf Malte betrachten: spuckt Handke auch seinem Vorgängerschriftsteller ins Gesicht?<sup>74</sup>

#### 8.4. Sinnkontrastierung

Bisher habe ich in der Analyse mehr oder wenig auf die Ähnlichkeiten in beiden Protagonisten beachtet. Es wird jedoch beabsichtigt, daß durch die

Widersprüchlichkeiten eine umfangreichere Interpretation des Textes und des Subtextes entsteht. Die Kategorie *Sinnkontrastierung* soll also am fruchtbarsten für die Analyse sein, denn hier scheint die Idee des Dialogs zwischen Text und Subtext am Deutlichsten zu sehen. Diese Auseinandersetzung zeigt sich auch in den Titeln dieses Abschnittes. Aufgrund der Texte scheinen die Meisten Kontraste mit den Protagonisten verknüpft zu sein.

#### 8.4.1. Kosmopolit vs. Man vom Lande

Trotz der Similaritäten ist Keuschnig allerdings in vieler Hinsicht fast ein Gegenstück Maltes. Zum Beispiel in der Beziehung zu Paris scheint sich Keuschnig ziemlich gut in der Stadt auszuwaschen. Trotz der Beklemmungen und Gefühle der Sinnlosigkeit kommt Keuschnig in der Stadt zurecht, denn er weiß die Regel des Überlebens in der Großstadt: Zum Beispiel darf man nicht zu neugierig sein und Menschen anstarren: Keuschnig sieht vorbei, wenn der betrunkene Nordafrikaner sich im Bus übergibt (S. 84). Er nützt sogar die Anonymität aus: Zum Beispiel hat Keuschnig ein sexuelles Erlebnis mit einer unbekanntem Frau die er aus seinem Fenster in der österreichischen Botschaft sieht<sup>75</sup> (S. 54).

Dagegen Malte, der vom Lande kommt und in einer Großstadt leben muß, fühlt sich von den familiären Kreisen losgerissen. Als ein sensibler Mensch empfindet er die Anonymität und Einsamkeit, die kennzeichnend für eine Großstadt und die dortige Menschengedränge ist, viel stärker: „Meine alten Möbel faulen in einer Scheune, in die ich sie habe stellen dürfen, und ich selbst, ja, mein Gott, ich habe kein Dach über mir, und es regnet mir in die Augen“<sup>76</sup>. Dem Malte funktioniert die Heimat als eine Flucht von der Realität: Mitten in der beklemmenden Pariser Atmosphäre kehrt er in seine Kindheit auf dem Ulsgaard zurück<sup>77</sup>. Keuschnig dagegen hat kein Bild mehr von seiner Heimat:

---

<sup>74</sup> Eine Interpretation von dieser Stelle wäre das Konzept Harold Blooms (1975, 97) wo der spätere Text sich von seinem „poetischen Vater“ befreien will (Übersetzung von M.S.).

<sup>75</sup> Mehr dazu: Kap. 8.4.3.

<sup>76</sup> *Malte*, 43

<sup>77</sup> vgl. *Malte*, S.26

Er hatte selber kein Bild von seinem Geburtsland und war zufrieden, daß es die Richtlinien gab. Nur manchmal, wenn Briefe von Kindern kamen, die von dem Land etwas wissen wollten, wußte er keine Antwort.

(S. 19)

Zwar arbeitet Keuschnig für Österreich aber er hat den Kontakt zum Land verloren. Paradoxal ist, daß er in seiner Arbeit gut informiert über den Status quo seines Landes sein sollte, denn er ist für das wahrhaftsgetreue Österreich-Bild in der französischen Presse verantwortlich<sup>78</sup>. Dennoch ist ihm Österreich "ein geschichtloses Niemands-land mit geschichtlosen Jedermännern"<sup>79</sup>, das nichts Besonderes hat und "aus kahlem Dekor besteht"<sup>80</sup>.

Durch diese zwei verschiedene Sinnkonstitutionen, die Sehnsucht Maltes und die Heimatlosigkeit Keuschnigs werden die zwei Werke kontrastiert. Aus dem Text betrachtet scheint Keuschnigs Person als eine Antwort des "modernen" Menschen auf Maltes Nostalgie zu sein. Es entehen also eine Gegenposition, zwei rivalisierende Sinnkonstitutionen. Jedoch, anders als bei Schulte-Middelich geht es nicht um die Umwertung des neuen sondern des alten Textes (vgl. Schulte-Middelich 1985, 224).

#### 8.4.2. Aggression vs. Sensibilität

Aus Keuschnigs Fassung des Nichts-sein entsteht die Aggression, die seine einzige Methode ist, mit den Menschen zu kommunizieren. Horkheimers Motto am Anfang der *Stunde* - "Ist Gewalt und Sinnlosigkeit nicht zuletzt ein und dasselbe?" - faßt Keuschnigs Verhalten zusammen: Mit der Gewalt und den gewalttätigen Gedanken zeigt Keuschnig sich selbst, daß er trotz der Sinnlosigkeit sein eigenes Leben noch irgendwie kontrolliert. Er streitet mit seiner Umwelt und sieht nur ihre negativen und häßlichen Seiten. Die Wahrnehmung (und kein Gefühl) von Isolation und Gefühlslosigkeit gibt ihm die Möglichkeit, die Personen um sich gnadenlos zu

---

<sup>78</sup> S. 18

<sup>79</sup> S. 49

<sup>80</sup> S. 50

kritisieren. Er ist ein Mann ohne Gewissensqual. Mit einer nahezu dämonischen Präzision sieht er nur die häßlichsten Seiten der Humanität - er sieht durch sie<sup>81</sup>:

Auf der Brücke kam ihm ein Paar entgegen, Arm in Arm. Daß die Frau von einem langen Weißbrot abbiß, als ob es diesen Krieg gar nicht geben könnte, besänftigte ihn. Aber warum war der Mann nur so groß? Unappetitlich, so groß zu sein. Un die Vorstellung, daß er seinen lächerlichen Samen in den armseligen Bauch dieser langweiligen Frau hineinspritzt!

(S. 16-7)

Keuschnigs Unfähigkeit zum Mitleid zeigt sich in seiner Haltung gegenüber den Menschen um ihm. Aus dieser Perspektive scheint Saalmans Meinung von Keuschnig als ein Mensch, der soziale Kontakte zu schließen versucht, eher absurd. Saalman (1983, 509) ist der Meinung, daß es schließlich Malte ist, der keine Kontakte zur Außenwelt schließen will. Keuschnigs Aggression und Mißtraugigkeit scheint mir jedoch ein Beweis für seine Asozialität<sup>82</sup>. Im Vergleich zu Keuschnigs ist Maltes Einstellung zu sich und seinem Zustand viel sensibler. Der Protagonist des Subtextes ist trotz seiner Beklemmungen in Harmonie mit der Welt und seinen Mitmenschen. Seine Sensibilität zeigt sich durch die Angst vor den "Fortgeworfenen"<sup>83</sup>

Wer sind diese Leute? Was wollen sie von mir? Warten sie auf mich? Woran erkennen sie mich? [...] Was in aller Welt wollte diese Alte von mir, die, mit einer Nachttischschublade, in der einige Knöpfe und Nadeln herumrollten, aus irgendeinem Loch herausgekrochen war? Weshalb ging sie immer neben mir und beobachte mich? Als ob sie versuchte, mich zu erkennen mit ihren Triefaugen, die aussahen, als hätte ihr ein Kranker grünen Schleim in die blutigen Lider gespuckt.

(Malte, 39-40)

<sup>81</sup> Buselmeier (1978, 589 spricht hier von dem "bösen Blick" des Helden.

<sup>82</sup> Diese Idee wird von Marschall (1995, 86) unterstützt: Marschall meint, daß "sich Keuschnigs Zeitgenossenschaft tatsächlich auf ein "Selbstgefühl" beschränkt".

<sup>83</sup> Malte, S.

Dennoch ist auch Maltes Verhältnis zu anderen Menschen etwas verfälscht: Malte entschuldigt beinahe sich dafür, daß er existiert, und er hat Angst vor alles Mögliche. Er ist kaum zu Gewalttätigkeiten fähig sondern will in der Ruhe sein und läßt andere ebenfalls in Ruhe. Hier zeigt sich der grundlegende Unterschied zwischen diese zwei: Keuschnig ist der Mann der Aktion während Malte zur Worten greift. (vgl. die Episode mit dem Dänen, 8.4.4.)

Dem Leser fällt Keuschnigs äusserliche Feindschaft gegenüber den Unbekannten auf. Seine Aggression scheint zum Teil übertrieben: K. denkt das Schlimmste von den Menschen. Hier ist ein Vergleich mit den Sinnkonstitutionen des Textes und des Subtextes produktiv, denn dadurch bekommt Keuschnigs Verhalten eine Erklärung. Aus der Perspektive des Subtextes sind die Frustration, die Ängste und die Beklemmungen Maltes in der Figur Keuschnigs zu sehen. Keuschnig hat jedoch einen Schritt weiter genommen als Malte: Die Angst ist Aggression geworden. In dieser Hinsicht nimmt Handke Abstand vom Subtext und von der sensiblen Malte-Figur. Keuschnigs Benehmen kann daher als eine Reaktion zu Maltes Sensibilität gedacht werden. Es ist als ob Keuschnig sagen möchte, daß man mit einer fin-de-siècle-Sensibilität in der modernen Welt nicht zurechtkommt. Die Sinnkonstitution des Subtextes wird vom Text also abgelehnt.

#### 8.4.3. Liebe vs. Lust

In Sachen der Liebe verhält sich Keuschnig wie üblich mit den Menschen. Seine Beziehung zu den Frauen in seinem Leben scheinen mir als Frau grotesk: Er nützt die Frauen aus und denkt nur an was in seinem eigenen Interesse liegt. Es hat zum Beispiel Sex mit einer Unbekannten, was Trieb statt Liebe widerspiegelt:

Plötzlich schaute sie ihn noch einmal an [...] Mit zwei, drei Bewegungen waren sie am Boden ineinander, mit ein paar weiteren riß sie die Augen auf, und er schloß sie.

(S. 54)

Ganz anders ist Maltes Beziehung zu seiner Geliebten. Abelone wird als eine traumhafte und unverdorbene Figur portriert. So idyllisch ist die Begegnung zwischen Malte und Abelone im Garten:

Es war durchaus nichts vereinbart zwischen uns, aber da der Wagen einbog in den Park, konnte ich es nicht lassen, auszusteigen, vielleicht nur, weil ich nicht anfahren wollte, wie irgendein Fremder. Se war schon voller Sommer. Ich lief in einen der Wege hinein und auf einen Goldregen zu. Und da war Abelone. Schöne, schöne Abelone.

(Malte, 119)

Die Begegnung hat etwas Traumhaftes: das Gefühl ist schön und unschuldig wie die Geliebte. Es ist nicht sicher, ob die Szene nur Maltes Phantasie ist. Für Malte ist die Liebe zu Abelone jedenfalls sein Leitmotiv im Leben. Abelone taucht immer wieder in seinen Gedanken auf und erhellt sein andernfalls düstere Seelenlandschaft. Für Keuschnig dagegen gibt es nichts Mystisches in der Liebe: es bleiben nur die subjektiven sexuellen Bedürfnisse die erfüllt werden müssen.

Häusliche Routinen mit der Geliebten spielen ebenfalls eine Rolle, den geistigen Unterschied zwischen den Männern als Liebhaber zu bezeichnen (vgl. Blasberg 1991, 521). Die Stelle, in der Keuschnigs Freundin Beatrice Erbse zum Essen vorbereitet (S. 129) erinnert nach Blasberg an Maltes Traumfrau Abelone im gleichen Unternehmen (*Malte*, 185). Durch den Kontrast in einer Liebeszene wird die Perspektive von Keuschnigs und Maltes Liebe im weiteren Zusammenhang erweitert. Die Harmonie und Ruhe, die es in Maltes Erinnerung gibt, zerstört ist in der verbotenen Beziehung zwischen Keuschnig und Beatrice: Es herrscht eine Stille im Unterschied zum fröhlichen Atmosphäre im Subtext. Die Stelle funktioniert als eine Assoziation auf die Natur des Liebesverhältnis bei Malte und Keuschnigs - Liebe vs. Sex und Trieb, Romantik vs. die verbotene Frucht.

Anders sehen die Liebeszenen Keuschnigs aus: Sex mit einer Unbekannten oder mit der anderen Frau, eine Gewohnheit, in der Liebe keine Rolle spielt<sup>84</sup>. Die Unterschiede in den Liebeszenen sind ein gutes Beispiel für die Bedeutung des Subtextes für die Interpretation des weiteren Textes. Hier ist also die Funktion des Subtextes, den Kontrast zum Text zu verdeutlichen. Es entstehen zwei Gegenseitige Sinnkonstitutionen, wodurch die Unterscheide noch stärker wirken. Im Vergleich zur "tierischen" Sexualität und Narzismus wird daher die romantische Darstellung Maltes Liebe und Geliebte sogar in eine ironische Licht gestellt. In Keuschnigs Figur werden also die romantischen Eigenschaften Maltes abgelehnt. In Schulte-Middelichs Worten geht es um die Ablehnung des Wirklichkeitsmodells im alten Text (vgl. Schulte-Middelich 1985, 223)

#### 8.4.4. Der Däne

Im Material gibt es keinen expliziten Bezug auf Rilke aber viele Hinweise die als solche interpretiert werden können. Der eindeutigste Fall von dieser sog. "negierten Dialogizität" im Sinne Blasbergs<sup>85</sup> ist die Allusion auf den Dänen (vgl. Saalman 1983, 500). Keuschnig sieht in Paris einen Ausländer mit seinem Auto. Seine Reaktion auf diesen Unbekannten ist sehr aggressiv:

Der Däne dort in dem Wagen mit dem Kopenhagener Autoschild war gewiß bewunderswert, weil er so unverdrossen durch ganz Europa hierhergefahren war und sich nicht einfach unterwegs in einen Abgrund hatte fallen lassen - aber wäre es nicht ehrenhafter von ihm gewesen, wenn er zum Beispiel auf einer deutschen Autobahn sich wirklich mit dem Auto rechtzeitig eine Brücke hinuntergelenkt hätte? Er machte sich doch nur lächerlich hier, mit seiner dänischen Anwesenheit!

(S. 37-8)

Betrachtet aus der Thematik des Textes wirkt die Stelle nur als ein weiteres Beispiel von Keuschnigs aggressive Haltung und eine negative Einstellung zu seinen Mitmenschen zu sein. Jedoch, einem Leser, der Rilkes *Malte* kennt fällt aber die Nationalität des armen Touristen auf – und funktioniert als ein direkter Hinweis auf den

---

<sup>84</sup> Blasberg 1991, 516

<sup>85</sup> S.29

Subtext. Durch den Subtext erklärt sich die Stelle. Durch die Abneigung Handkes Romanfigur gegen einen unbekanntem Dänen nimmt der Autor selbst Stellung zu Malte, der auch Däne ist. Die Beschimpfung kann daher als eine kraftvolle Polemisierung des Subtextes bzw. Abwertung des Wirklichkeitsmodells betrachtet werden.

Die Stelle kann aber nach Saalman (1983, 500) auch noch weiter interpretiert werden: Für den Leser, der den Subtext und Rilkes Lebensgeschichte kennt, alludiert sich diese Stelle auf Rilke selbst, auf den Autor und Alter Ego von Malte, der ein richtiger Kosmopolit seiner Zeit war: Er führte ein sehr mobiles Leben überall in Europa – ohne sein mentales Zuhause zu finden. Durch das Bild des Dänen nimmt Handke Stellung zu Maltes 'Heimatslosigkeit'. Am Ende der Kette ist aber Rilke selbst zu sehen – dank des engen Zusammenhangs zwischen dem Roman und Handkes Leben (Buddeberg 1954, 125-6). Die Stelle ist daher nach Saalman (1985, 500) ein kräftiger Beweis für eine problematische Beziehung Handkes zu Rilke. Zugleich repräsentiert die Allusion auf den Dänen einen polemisierten Subtext (vgl. Taranovski 1976, 18)

Die Episode mit dem Dänen ist wahrscheinlich eins der beliebtesten Argumente dafür, daß *Die Stunde* als eine ironische Verarbeitung der Subtexte, sogar als ein Spiel bezeichnet wird (Blasberg 1991; 515-16, 521). Nach Blasberg liest Handke Rilkes Roman "gegen den Strom" (1991, 521). Die Äußerung stammt aus Rilkes Brief am 11. Februar 1912 an Artur Hospelt, in dem er *Malte* beschreibt<sup>86</sup>:

Ich sehe seit einer Weile ein, daß ich Menschen, die in der Entwicklung ihres Wesens zart und suchend sind, streng davor warnen muß, in den Aufzeichnungen Analogieen für das finden, was sie durchmachen; wer der Verlockung nachgibt und diesem Buche parallel geht, muß notwendig abwärts kommen; erfreuend wird es wesentlich nur denen werden, die es gewissermaßen *gegen den Strom* zu lesen unternehmen.

Die Stelle funktioniert als ein weiterer Beweis dafür, daß die subtextuelle Beziehung zwischen *Stunde* und *Malte* keineswegs unproblematisch, aber doch fruchtbar aus der Sicht einer literarischen Analyse ist.

---

<sup>86</sup> Zitiert nach: Engelhardt (1974, 98-9)

## 9. DISKUSSION

Wie könnte man beweisen, daß Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* eine subtextuelle Beziehung zu Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* hat, wenn der spätere Text sein Vorbild nicht einmal erwähnt? Eine subtextuelle Beziehung zwischen den Werken scheint auf dem ersten Blick willkürlich: Es gibt keine direkten Zitate oder direkte Nennungen des Subtextes, was doch als der eindeutigste Fall der Allusion wäre (vgl. Perri 1978, 290). Bei Rilke und Handke kommen keine Namen der Protagonisten oder der Autoren vor. Die Allusionen auf *Malte* sind indirekt und voraussetzen deswegen Interpretation<sup>87</sup>.

Jedoch, trotz aller oben genannten Hindernisse wird in der Analyse gezeigt, daß man einen guten Grund dafür hat, Rilkes Roman als einer<sup>88</sup> der Subtexte in Handkes Erzählung zu betrachten. - In der Folge geht es zuerst um die Rolle des Lesers und die Frage nach der Autorintention. Danach wird die Ergebnisse der Subtextanalyse von *Die Stunde der wahren Empfindung* nach den Typen dargestellt. Dabei wird das Analysemodell von Taranovski-Schulte-Middelich kritisch betrachtet.

### 9.1. Zur Rolle des Lesers

Betrachtet aus der Perspektive der Rezeption geht es in der Subtextanalyse darum, die im Text existierenden Leerstellen durch den Subtext zu beseitigen. Es ist ein Prozess der Interaktion zwischen zwei Texte wobei der Leser als eine Kommentator funktioniert (vgl. Iser 1975; 235, 239) Als eine logische Folge der Akzentuierung der Leserrolle ergibt sich die Subjektivität der Analyse, denn der Lezeprozess ist immer unterschieden, auch beim selben Leser: er aktualisiert den Text, betrachtet ihn aus seiner Perspektive im bestimmten Moment (vgl. Culler 1981, 101; Iser 1975, 229). - Die Interpretation wurde in dieser Arbeit besonders wichtig, denn es fehlten alle expliziten Zitate, also identische Stellen in Text und Subtext. Die Allusionen waren oft implizit und die

---

<sup>87</sup>Ein weiterer Grund für die "Impliziertheit" der Bezüge zu Rilkes Subtext ist, daß *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* kein allgemein bekanntes Buch wie zum Beispiel Goethes *Werther* ist.

<sup>88</sup> Andere Subtexte; siehe Abschnitt 2.3.

Allusionsmarker schwer zu finden. Statt dessen gab es als Hinweise einzige Wörter, verdeckte Stilmittel wie die Metonymie des Gesichts usw.

Beim Lesen funktioniert das Entdecken der Allusionen zum Subtext nicht chronologisch oder parallel mit der Handlung des Textes. Die evidentesten Bezüge fallen zuerst auf und sie wiederum stellen den Text in eine neue Licht, wobei wieder andere Bezüge entdeckt werden können. Da verwirklicht sich Taranovskis (und auch Tammi's) Idee von der Subtextanalyse als ein Prozess (Tammi 1991, 69) Die Aufgabe des Forschers erinnert an einen Puzzle: Am Anfang hat man erst eine vage Vorstellung über das Endergebnis – um so mehr wenn man das fertige Bild nicht sehen kann. Je mehr es die Stücke gibt, desto klarer wird das Bild. Es ging meistens um Assoziationsketten, Analogien und einige Wörter oder Wendungen die in beiden Werken vorkommen. Die Bezüge mußten ausgegraben werden. Außer dem Interpretierungsvermögen ist der Kompetenz des Lesers wichtig. Man sollte sowohl Handkes als auch Rilkes Text fast auswendig kennen, um Bezüge zwischen ihnen beweisen zu können (vgl. Schulte-Middelich 1985, 210-11). Der Wert der Analyse wird dadurch bestimmt, wie treffende Bezüge der Leser/Forscher zwischen den Texten beweisen kann und ob er plausible Motivationen zu den Bezügen findet.

Es gibt jedoch einen Unterschied zwischen Puzzle und Subtextanalyse: Im letzteren Fall wird "das Bild" nie hundertprozentig fertig. Dazu ist die Gefahr einer Überinterpretation vorhanden: Man "liest in den Text" Sachen hinein, die es dort nicht gibt (vgl. Rusinko 1979, 229). Man sucht immer neue Bezüge und will die Analyse nicht aufhören. Jedoch, irgendwann muß man mit der Analyse Schluß machen oder vom Anfang an genau bestimmen, welche Bezüge analysiert werden (vgl. Tammi 1991, 70). In dieser Analyse wurden nur die Bezüge zu *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* berücksichtigt, obwohl es viele andere Vorbilder in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* zu sehen sind.

## 9.2. Ergebnisse der Analyse

Die Typologie der Subtextanalyse war eine Synthese aus zwei Theorien: die ursprüngliche Kategorie wurde für die Lyrik Mandelstamms entwickelt. Angewendet auf Prosatexte erwies sich die Typologie als etwas problematisch. Das Modell von Schulte-Middelich (1985) bringt eine kommunikative Perspektive in die Subtext-Diskussion: In seinem Modell geht es um Sinnkonstitution und darum, was für eine Funktion der Subtext im Text hat. Zwar erwies sich die Synthese von Taranovski und Schulte-Middelich in der Regel als verwandbar aber es gab jedoch einige Probleme. Als der erste Sinnkonstruktionstyp wurden die Fälle der *Sinnkonstitution* dargestellt. Sie sind kleine, minderwertig erscheinende Details, die jedoch für die Beschreibung des Milieus und der Atmosphäre relevant sind: Dadurch wird das Bild von Paris als eine erbarmungslose Stadt vermittelt. Aber die Details spielen auch eine Rolle für die Subtextanalyse von Handkes und Rilkes Werke denn nicht nur die Art der Beschreibung entspricht dem Subtext. Viele der "Objekte" der *Stunde* haben ihre Äquivalenzen in Rilkes Text. Die Details sprechen dafür, daß Handkes Text ein Vorbild hat und haben daher eine sinnkonstituierende Rolle. Weiter erklären sie einige Leerstellen in Handkes Text. Die Elemente des Subtext geben daher den scheinbar willkürlichen Allusionen im Handkes Text eine semantische Motivation (siehe Blasberg 1991, 521; Tammi 1991, 63) - und stellen damit Taranovskis Typologie in Frage.

Taranovski unterscheidet zwischen Funktionen des Subtextes, die relevant für das Verständnis des Textes sind und Typen, in denen der Subtext nur als ein "einfacher" Impuls oder ein stilistisches Vorbild zum Text wirkt und thematisch nicht relevant ist. Auch die Kategorisierung von Schulte-Middelich stützt Taranovskis Idee: es geht beim ersten Typ um "neutrale" Sinnkonstitution (vgl. Schulte-Middelich 1985, 215) Die Beispiele zeigen jedoch, daß auch "einfache" Impulse eine Rolle für die Interpretation spielen. Dies gilt auch für die Beispiele des stilistischen Subtextes – in meiner Typologie "Sinnunterstützung durch stilistische Mittel". Wenn man die Beispiele von Typ 2 berücksichtigt, bemerkt man, daß die syntaktischen und stilistischen Mittel auch eine thematische Funktion haben. Zum Beispiel geht es bei der rhetorischen Frage um eine existentialistische Fragestellung, was wiederum das "Sehen lernen", eine neue

Weise, die Welt zu betrachten, im Sinne des Subtextes reflektiert<sup>89</sup>. Die rhetorischen Fragen Keuschnigs erklären sich daher als eine logische Fortsetzung des Subtextes. Damit ist natürlich die ähnliche Thematik, die existentielle Fragenstellung, verbunden. Aufgrund des oben genannten Beispiels scheint es daher als unmöglich, die stilistischen Elemente von den thematischen zu unterscheiden.

Die Grenze zwischen den Typen die interpretiert werden müssen und solche, die keine Interpretation brauchen ist also schwer zu ziehen – oder, wie es im Licht von den Beispielen scheint, gibt es sie nicht. Ein Grund dafür ist, daß die Allusionen mehr oder wenig implizit sind und deswegen interpretiert werden müssen, damit die Beziehung zwischen Text und Subtext deutlich wird. Aber ein noch wichtiger Grund für die interpretierende Rolle *aller* Funktionstypen ist meiner Meinung nach die fundamentale Idee des Subtextes: Die Beispiele zeigen, daß die Elemente des Subtext unausweichlich nach dem Prinzip der Metonymie (*pars pro toto*) den Subtext und seine ganze Thematik repräsentieren (vgl. Rusinko 1979, 220). Der Leser hat immer die Tendenz, nach thematischen Beziehungen zwischen Texten zu suchen (vgl. Tammi 1991; 68, 84) Mit Taranovskis begriffen wird ein einfacher Impuls polemisch (Tammi 1991, 72). Die Interpretation spielt daher immer eine Rolle, wenn man thematische Bezüge analysiert – insbesondere dann, wenn man die Elemente konstruieren muß wie es bei der Analyse von Text und Subtext der Fall ist.

Die meisten Bezüge zwischen Text und Subtext gehörten zur Gruppe Sinnunterstützung, was allerdings nur logisch scheint denn in der Subtextanalyse wird der Text als eine Art Fortsetzung des Textes betrachtet. (vgl. Rusinko 1979, 217-8) Dort verstärkt der Subtext die poetische Botschaft und die Semantik des Textes. Es entstehen zwei parallele Sinnkonstitutionen die sich gegenseitig stützen. Mit der Sinnstützung ist Sinnerweiterung eng verbunden wie auch Schulte-Middelich argumentiert. Die Fällen der Sinnerweiterung gab es im Material deutlich weniger als die von Sinnstützung. Als Beispiele wurden die Todesfrucht (der Pfirsichkern) und die Idee des "sehen lernen" dargestellt denn in beiden Fällen bringt der Subtext etwas Neues zum Text, eine

---

<sup>89</sup> Vgl. Abschnitt 8.3.1.

Perspektive, die es ohne den Subtext nicht gäbe. Der Subtext hat also eine sinnerweiternde Funktion in Handkes Text. (Schulte-Middelich 1985, 221)

Der letzte Typ, Sinnkontrastierung, erwies sich als eine Enttäuschung: es wäre logisch gewesen, daß gerade durch die Unterschiede in den Texten ein umfangreicheres Bild von den Werken entstände. Es gab jedoch fast keine direkten Allusionen wie üblich in der Analyse sondern die Interpretation spielte eine noch wichtigere Rolle als in den anderen Beispielen. Mit Schulte-Middelichs Begriffen fehlt "die explizite Zurückweisung [des Wirklichkeitsmodells]" (vgl. 1985, 224) was die Motivierung der Bezüge erschwert. Genau ein Gegensatz zum Subtext, das "polemisierende Wort" (vgl. Rusinko 1979, 218) funktioniert als einem Beweis für den Berührungspunkt und für die Ablehnung des Sinnkonstitutions im Subtext.

Anhand des Materials scheinen sich die Unterscheide zwischen dem Text und Subtext im Vergleich zu den Protagonisten zu personifizieren. Es gibt viele Stellen, in denen der Text-Subtext-Bezug auf die Personen zurückkehrt. Trotz der Ähnlichkeiten ist Keuschnig dennoch kein Spiegelbild von Malte und eine solche Interpretation wäre eine falsche Vereinfachung der Werke. Verglichen mit der tragisch-lyrischen Dichterseele ist Keuschnig eine viel körperlichere und groteskere Figur. Durch Malte bekommt Keuschnig auch sanfte Züge – obwohl beim Lesen von Handkes Roman sich das Bild Keuschnigs als eine rebellische Figur entwickelt, die sich von seinem romantisch-sehnsüchtigen Vorbild distanzieren will. Im Vergleich mit Maltes (romantische) Sehnsucht auf eine Welt die nur in seinen Träumen existiert ist wird Keuschnig als einen modernen Mensch der nirgendwo zuhört.

Im letzten Typ zeigt sich auch der Autors Stellung zum Subtext, obwohl das bei der Subtextanalyse nicht wichtig ist: relevant ist die Interaktion zwischen Text und Subtext, nicht zwischen den Autoren. Obwohl bei diesem Fall, bei Handke und Rilke doch auch die Bezüge zwischen den Autoren eine Rolle spielen, sollte man sich jedoch vorsehen, Schlußfolgerungen über die Intention und Stellung des Autors zu ziehen. Das Ziel der Analyse ist nicht, nur die von Autor intendierten Bezüge zu finden und zu interpretieren.

## 10. SCHLUßFOLGERUNGEN

Die Subtexttheorie von Taranovski bietet eine neue Perspektive zur Betrachtung von Bezügen zwischen Texten, denn sie basiert auf der Interpretation, eine Methode, die in der westlichen Literaturwissenschaft oft als subjektiv und daher als un-wissenschaftlich gilt. Anhand des Materials erwies sich die Subtextanalyse tatsächlich als eine "Strategie des Lesens"<sup>90</sup> denn die Rolle des Lesers bei der Entdeckung der Bezüge ist entscheidend: Das Ergebnis der Analyse hängt vom Leser/Forscher ab. Eine subtextuelle Analyse von Handkes Text stellt ihm also eine schwierige aber auch belohnende Aufgabe dar.

Beim Lesen von *Stunde* beeinflusst und steuert der Subtext, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* den Leseprozess und führt zu dem Ergebnis, daß Rilkes Roman tatsächlich eine Rolle in der Sinnkonstitution von *Die Stunde der wahren Empfindung* spielt. Durch eine parallele Lektüre der Werke wird eine neue Perspektive auf Handkes Text eröffnet. Dazu werden einige Leerstellen in Handkes Text durch *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* beseitigt bzw. erklärt. Um eine unproblematische Beziehung zwischen Text und Subtext geht es nicht: Dies zeigt sich in einigen Fällen, wobei die romantisch-sehnsüchtige Sinnkonstitution durch die Figur Keuschnigs abgelehnt wird. Handkes Erzählung kann daher als eine Antwort oder Kommentar auf Rilkes Roman seinen Subtext gesehen werden. Es wäre jedoch zu spekulativ, *Stunde* als eine absolute Wahrheit von Handkes Rilke-Rezeption zu betrachten. Es ist auch nicht die Absicht der Subtextanalyse, die Intention des Autors und seine Stellung zu den Subtexten zu erklären. Allerdings funktioniert Handkes Erzählung aus der Sicht der Subtexttheorie als eine Interpretation von oder Antwort auf Rilkes Roman.

---

<sup>90</sup> Vgl. Tammi (1991, 62). Tammi sagt auch, daß der Konzept des Subtextes ein Instrument, nicht das Ziel der Analyse (vgl. offene vs. geschlossene Interpretation des Textes in Taranovski 1976, 21-)

Das Verknüpfende Verfahren zwischen *Stunde* und *Malte* war oft die (literarische) Allusion. Die Allusionen haben meiner Meinung nach eine zweidimensionale Rolle. Zum einen sind sie ein indirekter Beweis dafür daß Handke seinen *Malte* gelesen hat, d.h. daß er das Werk kennt. Zum Zweiten verstärken sie den Eindruck des Lesers, daß Rilkes Roman für Handkes Erzählung eine Rolle spielt.

Die Typologie in dieser Analyse war eine Synthese zwischen zwei Modellen und nicht unproblematisch denn sowohl die Stärken als auch die Schwächen beider Systeme miteinbezogen sind. Der Nachteil von Taranovskis Modell ist die Berücksichtigung der Formen und Funktionen zugleich. Durch das Sinnkonstitutionsmodell von Schulte-Middelich wird die Perspektive der Funktionen deutlicher, obwohl diese zwei einander nicht ausschließen wie man in der Analyse merkt: Die Funktionen stützen die Form und umgekehrt. Jedoch gibt die Subtextanalyse einige Werkzeuge womit sich Rilkes und Handkes Texte analysieren lassen. Ich bin davon überzeugt, daß das Konzept des Subtextes an sich ihre Stärke auch in diesem Material bewiesen hat. Als weitere Untersuchungsgegenstände wäre es belohnend, lyrische Werken mit der gleichen Methode zu analysieren.

## 11. LITERATURVERZEICHNIS

**Primärmaterial:**

Handke, P. (1975): *Die Stunde der wahren Empfindung*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Rilke, R. M. (1976): *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1910)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

**Sekundärmaterial:**

Arnold, H.L. (1978): Gespräch mit Peter Handke. In: *Text + Kritik. Peter Handke*. 24/24a. S. 15-37.

Baran, H. (1985) Subtext. In: Terras, V. (Hrsg.): *Handbook of Russian Literature*. Yale U.P.: New Haven. S. 452-453.

Batterby, K. (1966): *Rilke and France. A Study in Poetic Development*. Oxford U. P.; London.

Ben-Porat, Z. (1976): The Poetics of Literary Allusion. In: *PTL*. 1/1. S. 105-128.

Blasberg, C. (1991): "Niemandes Sohn"? Literarische Spuren in Peter Handkes Erzählung *Die Stunde der wahren Empfindung*. In: *Poetica*. 23/3-4. S. 513-535.

Bloom, H (1975): *A Map of Misreading*. Oxford U.P: New York.

Buddeberg, E. (1954): *Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie*. Metzlersche Verlagsbuchhandlung: Stuttgart.

Buselmeier, M. (1978) "Das Paradies ist verriegelt". In: *Text und Kritik*. 24/24a. S. 57-65.

Chatman, S. (1978): *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell U.P.: Ithaca, London.

Critchfield, R. (1981): Parody, Satire and Transparencies in Peter Handke's *Die Stunde der wahren Empfindung*. In: *Modern Austrian Literature*. 14/1/2. S. 45-61.

Cuddon, J. A. (1987): *A Dictionary of Literary Terms*. Revised Edition. Penguin: London.

Culler, J. (1981): Presupposition and Intertextuality. In: *The Pursuit of Signs*. Cornell U.P.: New York. S. 100-118.

DUW (1989) = *Duden Deutsches Universalwörterbuch 2.*, völlig neu bearbeitete Auflage. Dudenverlag: Mannheim.

Engelhardt, H. (1974) (Hrsg.): *Materialien zu Rainer Maria Rilke "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"*. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S. 98-99.

Füger, W. (1989): Intertextualia Orwelliana. In: *Poetica*. Vol. 21. S. 179-200.

- Fülleborn, U. (1974): Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman. In: Engelhardt (1974): *Materialien zu Rainer Maria Rilke* "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S. 175-198.
- Handke, P. (1977): *Das Gewicht der Welt. Ein Journal.* (November 1975 - März 1977). Salzburg. Taschenbuchausgabe: Suhrkamp: Frankfurt am Main. 1979.
- Handke, P. (1979): Zeittafel. In: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms.* Suhrkamp: Frankfurt a. M. S. 235)
- Handke, P. (1987): *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper.* Amman: Zürich.
- Iser, W. (1975): Die Appelstruktur der Texte. In: Warning, R. (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik.* Fink: München. S. 228-252.
- Jakobson, R. (1960): Linguistik und Poetik. In: Holenstein, R. und T. Schelbert (Hrsg.): *Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971.* Suhrkamp: Frankfurt am Main. 1979. S. 83-121.
- Jauss, H. (1975): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Warning, R. (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik.* Fink: München S. 126-162.
- Kristeva, J (1971): Probleme der Textstrukturation. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band II/2: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, I.* S. 484-507.
- Lahdelma, T. (1982): *Subtekstisyys. Eripainos teoksesta Kirjallisuus ja tiede.* Jyväskylä Studies in the Arts 17. Saarijärvi: Printari.
- Lahdelma, T. (1986): *Vapahtajaa etsimässä. Evankeliumit Endre Adyn lyriikan subtekstinä vuoteen 1908.* Jyväskylä Studies in the Arts 25. Jyväskylän yliopisto: Jyväskylä.
- Lexikon (1981) = *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Nymphenburger: München. 1981
- Lotman, J. (1986): *Die Struktur literarischer Texte (1972).* Fink: München.
- Marschall, C. (1995): *Zum Problem der Wirklichkeit im Werk Peter Handkes. Untersuchungen mit Blick auf Rainer Maria Rilke.* Paul Haupt: Bern.
- Miller, O. (1985): *Intertextual Identity.* In: Valdes, M & Miller O. (Hrsg.): *Identity of the literary text.* Toronto U.P.: Toronto.
- Parry, C. (1999, 52): Der Prophet der Randbezirke. Zu Peter Handkes Poetisierung der Peripherie in "Mein Jahr in der Niemandsbucht". In: Arnold, H.L. (Hrsg): *Text + Kritik. 24. Peter Handke.* Sechste Auflage: Neufassung. S.51-61.

- Perri, C. (1978): On alluding. In: *Poetics*. Vol. 7, S. 289-307.
- Pfister, M. (1991): How Postmodern is Intertextuality? In: Plett, H (Hrsg.). *Intertextuality*. De Gruyter: Berlin - New York.
- Plett, H. (1991): Intertextualities. In: Plett, H (Hrsg.). *Intertextuality*. De Gruyter: Berlin - New York.
- Pütz, P. (1982): *Peter Handke*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Raabe, P. & W. Rebhuhn (1958) (Hrsg.): *Rilke in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*. Rowolt: Hamburg.
- Rintala, P. (1989): *Rainer Maria Rilke Pariisissa. Kuunnelma, R.M. Rilken proosateoksesta "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" Yleisradiolle kirjoittanut ja suomentanut Paavo Rintala*. Painatus: Yleisradion monistamo.
- Rusinko, E. (1979): Intertextuality: The Soviet Approach to Subtext. In: *Dispositio*. IV/11-12. S. 213-235.
- Saalmann, D. (1983): Subjektivität und gesellschaftliches Engagement. Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Peter Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung*. In: *Deutsche Vierteljahrszeitschrift*. 57/3. S. 499-517.
- Schmid, W. (1983): Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Alexandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte. In: *Dialog der Texte. Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 11*. Wien. S. 141-187.
- Schulte-Middelich, B. (1985): Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: Broich, U & Pfister, M (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Niemeyer: Tübingen. S. 197-242.
- Segers, R. T. (1985): *Kirja ja lukija. Johdatusta kirjallisuudentutkimuksen uuteen suuntaukseen*. Suom. Lili Ahonen. WSOY: Juva.
- Sowinski, B. (1991): *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*. Metzler: Stuttgart.
- Stempel, W.-D. (1983): Intertextualität und Rezeption. In: Schmid.W - Stempel W-D (Hrsg.): *Dialog der Texte. Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 11*. Wien. S. 85-109.
- Stierle, K. (1983): Werk und Intertextualität. In: *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. Wien. S. 7-26.
- Tammi, P. (1980): Haavikon teksti ja subteksti. In: *KTSV* 33, S. 145-159.

- Tammi, P. (1986): Invitation to a Decoding. Dostojevskij as Subtext in Nabokov's *Priglašenie na kazn'*. In: *Scando-Slavica*. Tomus 32. Almqvist & Wiksell: Uppsala. S. 51-72.
- Tammi, P. (1991): Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. In: Viikari, A (Hrsg.): *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tammer-paino: Tampere. S. 59-103.
- Taranovski, K. (1976): *Essays on Mandelštam*. Harvard Slavic Studies. VI. Harvard U.P: Cambridge, Massachusetts and London.
- Warning, R. (1975): Rezeptionsästhetik als Literaturwissenschaftliche Pragmatik. In: Warning, R (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik*. Fink: München.
- Viikari, A. (1987): *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomalaisessa lyriikassa*. SKS. Helsinki. S. 33-36.
- Ziolkowski, T. (1969): *Dimensions of the Modern Novel. German Texts and European Contexts*. Princeton U.P.: Princeton, New Jersey.