

UMSCHAU

Handkes literarischer Leierkasten

„Die Litaneien in den katholischen Kirchen anhören“, lautet Peter Handkes erste der „Regeln für die Schauspieler“. Beat-Fan Handke, 1942 in Kärnten geboren, von 1961 bis 1965 Jurastudent in Graz, erregte im Sommer 1966 nicht nur in Literatenkreisen Aufsehen, als sein Sprechstück „Publikumsbeschimpfung“¹ uraufgeführt wurde. Wohl angeregt von Goethes „Regeln für Schauspieler“, empfiehlt der junge Autor seinen Stückesprechern auch, den „laufenden Räder(n) eines auf den Sattel gestellten Fahrrads bis zum Ruhepunkt der Speichen“ zu lauschen und auf „das allmähliche Lautwerden einer Betonmischmaschine“ zu horchen. Hörenswert ferner: „Die Hitparade von Radio Luxemburg“. Ansehen soll der Akteur sich etwa die „Beatles-Filme“ und „die die Menschen nachäffenden Affen und die spuckenden Lamas im Zoo“.

Was bringt die akustische Auswahl? Mechanische Motorik, Geräusche, deren Wert sich nach ihrer Phonzahl bemisst, unverständliche Wortgeräusche aus Simultansprechern und bei Sprechhören; durch technische Vorgänge produziertes Laut- und Leiserwerden, eintöniges, zielloses Auf und Ab ohne Steigerung, in das nur der Reiz eines mechanischen Gesetzen gehorgenden Rhythmus Pseudoleben bringt. Also Beat.

Was gibt es zu sehen? Neben den äffenden Affen Ringo Starrs, des Beatle-Schlagzeugers, Lächeln, als er gehänselt worden war und zu trommeln beginnt, das Gesicht eines Filmgangsterbosses und „die Gebärden der Tagediebe und Nichtstuer“. Erniedrigte Menschen und solche, die nicht wissen, daß sie Menschen sind.

Warum nun soll der Schauspieler sein Gehör rhythmisch schulen und seinen Blick für

andere Sprechstücke (edition suhrkamp 177).

¹ Peter Handke, Publikumsbeschimpfung und

die Verachteten und Verächtlichen schärfen, wenn er auf kulissen- und requisitenloser Bühne unkostümiert aufzutreten, nichts darzustellen, sondern nur zu sprechen oder zu schimpfen hat? Wird dem Zuschauer doch gleich zu Beginn der „Publikumsbeschimpfung“ mitgeteilt: „Sie werden ein Schauspiel ohne Bilder sehen“. Später heißt es, daß er auch „kein Bild von etwas“, keine „Bilderrätsel“ vorgesetzt bekomme. Sprechstücke beständen aus Worten, und diese „geben kein Bild von der Welt, sondern einen Begriff von der Welt“ (Handke). Insofern erweist sich der Autor als ein konsequenter und auch vernünftiger Verwalter des rationalistischen Erbguts. Er sieht sich außerstande, Begriffe nachträglich mit Bildern zu überkleben. Für Beat-Anhänger Handke findet das fehlende Bild im „Klangbild“ seinen Ersatz. Jedem der vier Sprecher weist er ein ungefähr gleiches Wortquantum zu. „Aus ihrer Sprechweise soll sich keine Bedeutung ergeben.“ Wichtig sei nur eine gewisse einheitliche Wirkung des Klangs.

Es liegt nahe, die Sprache dieser Sprechstücke („Publikumsbeschimpfung“, „Weissagung“, „Selbstbezeichnung“) zu untersuchen, die es unternehmen wollen, die Sprache auf sich selbst zu verweisen. Handke hantiert mit knappen, vorsätzlich einfachen, fast kahlen Sätzen. Vorzugsweise verwendet er abgegriffene, ausdrucksarme Alltagsverben. Damit will er protokollarische Genauigkeit erreichen. Das Ergebnis: maschinelle Präzision der Sätze, die glatte, platte Unverbindlichkeit seriennäßig gestanzter Gegenstände. Kein Satz folgt aus dem anderen, einer steht neben dem anderen, seinen Anrainer negierend, variierend, ergänzend: „Sie werden hier nichts hören, was Sie nicht schon gehört haben. Sie werden hier nichts sehen, was Sie nicht schon gesehen haben. Sie werden hier nichts von dem sehen, was Sie hier immer gesehen haben ...“ Verschiedene Denk- und

Sprachschablonen werden aneinandermontiert, einander zuwiderlaufende Möglichkeiten durchhexerziert, Paradoxes eingegeben. Eine Aussage ist soviel wert wie die andere, keine Aussage wertet. Der verblüffende Gesamteindruck ist der einer stilisierten Ornamentik aus Satzmaterial. Allein der äußere Reiz wirkt als Regulativ dieser Satz-Reihen, die Litaneien, Betonmischmaschinen und Simultansprecher gleichermaßen als formale Vorbilder des Leierns benutzen. Nur deren Klang-Form wird plagiert.

Die einseitige Betonung des Formalen deutet meist auf tiefe Unsicherheit, Furcht oder Flucht vor der Dimension der Tiefe. Das gilt auch für Handke und seine „Publikumsbeschimpfung“. Diese „Veranstaltung“ hat, wie H. Daiber in „Theater 1966“ (S. 28) schreibt, „die schlimmste, die einzige Bedrohung für das Theater zum Thema – wenn man vom Weltuntergang absieht“. In der Tat ist es dem jungen Autor gelungen, endlich einmal die Forderungen des Reglementierers der deutschen Dichtkunst, des Rationalisten Gottsched, in die Praxis umzusetzen, Phantasie und Gefühl von der Bühne zu verbannen, Komik und Grauen zu umgehen und die strenge Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung auf „vernünftige“ Weise durchzuführen. „Die Zuschauer bleiben auf einer Stelle sitzen: folglich müssen auch die spielenden Personen alle auf einem Platze bleiben“, meinte Gottsched. Handke räumt sogar die Rampe als „Grenze“ weg: „Es gibt hier nicht zwei Orte. Hier gibt es nur einen Ort.“ Gottsched wollte die Spielzeit mit der Zeit, die das Publikum beim Zuschauen verbringen muß, möglichst gleichschalten. Das Publikum beschimpfend, beschlagnahmt Handke gelassen dessen Zeit. „Hier gibt es nur die Zeit, die wir, wir und Sie, am eigenen Leibe erfahren. Hier gibt es nur *eine* Zeit.“ Und die Einheit der Handlung? Nach Gottsched darf die „Fabel“, mit deren Hilfe ein moralischer Lehrsatz illustriert werden soll, nur eine Haupthandlung haben. Handkes emotionsfreiem Sprechstück fehlen Fabel und Handlung. „Unser Sprechen ist unser Handeln“. Die Sprechzeit entspricht der Zeit der Handlung, deren Fehlen durch rhyth-

misches Sprechen übertönt wird. „Alle drei erwähnten Umstände zusammen bedeuten die Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Dieses Stück ist also klassisch.“ Mit Hilfe dieser „Pointe“ ist die endgültige Entzauberung des Theaters geglückt, die beabsichtigte Ironie mißglückt. Der Fall ist ernst, gerade weil dabei an „keinen Ernstfall gedacht“ ist und „weder Wirklichkeit noch Spiel“ geschieht. So können die schimpfenden Sprecher ernsthaft versichern: „Wir brauchen nicht poetisch zu sein“. Entleert auch der bildhaften Leere – die bedeutungsvoll sein würde – ist Handkes Bühne einfach leer, Podium einer artistischen Schimpfkanonade.

Wo aber bleibt die Moral, Gottscheds vernunftgemäße Rechtfertigung der Dichtkunst? Die rational begründeten, „vernünftigen“ moralischen Lehren hielten der rationalen Prüfung nicht stand (vgl. „Selbstbezeichnung“). Mit der „Fabel“, der „Seele der Dichtkunst“ (Gottsched), ist auch die Möglichkeit des Moralisierens entwichen, Illustration deshalb überflüssig. Geblieben sind nur leer klappern-de Formeln und Regeln, sinnentleerte, ausgehöhlte Hülsen, mit denen Handke rhythmische Übungen treibt. Geblieben auch die schulmeisterliche Geste, der erhobene Zeigefinger. Diese Sprechstücke wollen „aufmerksam machen“. Worauf?

Auch hier klärt die Sprachanalyse. Der „verblümt Redensart“ (Gottsched) zieht Handke die einfache Deutlichkeit der eigentlichen, direkten Sachbezeichnung, die für den begreifenden Verstand eindeutige, greifbare Ausdrucksweise vor. Er will und kann keine Bilder geben, „auch nicht Bilder in der Form von Worten, die nur die vom Autor erzwungenen Bilder eines inneren, naturgemäß nicht geäußerten Sachverhalts wären und keine natürlichen Äußerungen“ (Handke). Der Verzicht auf das Bild aber bedeutet den Verzicht auf Anschaulichkeit, denn nur ein Bild kann anschaulich sein. Der bildhafte Ausdruck entspringt der spontanen Einbildungskraft, der nicht nur bei Handke verpönten produktiven Phantasie. Nur das poetische Bild kann die lebendige und wirksame Vorstellung eines an sich unanschaulichen Gegenstands durch die

versinnlichende Bildhaftigkeit erregen. Die in Mißkredit geratene, weil oft mißbrauchte Metapher (griech. *Metaphora* = Übertragung), der bildhafte, konzentrierte Vergleich, bietet sich als bestes Beispiel an. Ein Vergleich setzt einmal eine reale Beziehung zwischen dem Vergleichenden und dem Verglichenen voraus, zwischen Subjekt und Objekt also. Zum anderen verlangt eine „Übertragung“ eine persönliche Weltanschauung, damit Sinn gesehen und ins Bild „übertragen“ werden kann. Die verbindende und interpretierende Funktion der Metapher hat Alain Robbe-Grillet wohl am klarsten erkannt. Den „wahren Freunden der Metapher“ liege nur daran, „die Idee einer Kommunikation aufzudrängen“. Die Metapher hindere den Autor daran, sich rein betrachtend der Beschreibung zu widmen, weil sie den Blick auf „angebliche Bedeutung“ lenke. „Zwischen der Welt und mir würde nur eine sublime Kommunion übrigbleiben.“²

In Handkes bildlosem Sprechstück „Publikumsbeschimpfung“ wird die Kapitulation des Autors komplett vollzogen: es ist das Publikum, dem Beschimpfung, später Beifall, dafür gebührt, daß es nicht tut, wozu dem Autor Kraft und Überzeugung fehlen. Doch nicht einmal das Schimpfen – schließlich auch eine Art der Kommunikation – soll etwas „bedeuten“. „Wir werden niemanden meinen. Wir werden nur ein Klangbild bilden.“

Handkes „Hornissen“ (Frankfurt 1966), sein gepriesener und verspotteter Erstlingsroman, sind ein weiteres aufschlußreiches Studienobjekt für eine neue Literatur, deren Autor bewußt abgetreten ist. An Stelle der bildhaften Anschauung, die ein seiner Bedeutung bewußtestes, des Schauens fähiges Selbst als schöpferisches Subjekt braucht, tritt in diesem Roman die peinlich genaue Beschreibung des optischen Eindrucks, der die Netzhaut befällt und den Empfänger zum Objekt verkehrt (wie auch die „Publikumsbeschimpfung“ die Verhältnisse umdreht). Die „Einzelheiten der Handlung“ dieses kompliziert konstruierten Romans sind dem Gedächtnis des „Erzählers“

„entsprungen“. Dort, im Gedächtnis, sind die „Protokolle“ in Gestalt von Dokumentarphotos aufgespeichert, die bei dieser Rückblende abgespult werden. In Zeitlupentempo ziehen mikroskopisch exakt registrierte Einzelheiten vorbei, das plötzliche Umschwenken der Kamera verursacht unerwartete Änderungen der Perspektive, grausam scharfe Nahaufnahmen wechseln mit so unklaren Photos, daß der Erzähler gezwungen ist, die Gedächtnislücken mit gemutmaßter, manipulierter Erinnerung auszufüllen. Diese Erinnerungsmontage bringt ein Nebeneinander gleichwertiger Bilder (wie die Stütze ein Nebeneinander gleichwertiger Sätze), mosaikartig zusammengesetzt – als ob sie durch den Fazettenblick einer Hornisse wahrgenommen worden seien. Doch dieser Erinnerung, die nur die Reproduktion technisch ausgezeichneter oder retuscherter Photos ist, fehlt die „Beweiskraft“. „Wenn ich aber mit den Bildern zu den Grenzen der Erfahrung gekommen war, half mir nichts mehr weiter.“ Das Gedächtnis des erblindeten Erzählers hat seinen Ort also im Kopf, nicht im Herzen. Überdies ist er müde. Seine Müdigkeit sei ein Mangel, „von etwas gekommen, das ihn verlassen hat ... Indem ihn die Kräfte verlassen haben, hat ihn die Umwelt verlassen.“ Was ist es, das ihm mangelt? Die fühlbare Beziehung zur Welt, zu den Dingen, deren er nicht „dingfest“ werden kann, die er beschreibend erst zu erfahren sucht und an denen er sich festkrallt, indem er sie beschreibt – und die er doch nicht sehen kann. Sie antworten ihm nicht, sie sind für ihn tot, ohne ein Innen. Er hatte seinen Blick nur auf ihre optische Außenseite eingestellt. So gehen die Dinge gegen ihn, der nur ihre Form nachzuzeichnen versucht, aber nicht formend in sie eingreift, ihrerseits zum Angriff über. Sie befallen ihn, „so daß er, wiewohl er sie überwältigt, sich ihrer wie ein neu Geborener noch nicht erwehren kann“. Die leblosen Dinge sind stärker als der passive Erzähler, der seine Bedeutung nicht kennt oder leugnet. Fast automatisch gleicht er sich ihnen an, und es scheint ihm, als ob der „lächerliche Jammer“ in seinem Innern „nur der unausrottbare, unauf-

² Alain Robbe-Grillet, in: „Argumente für einen neuen Roman“ (München 1965) 51 ff.

hörliche Jammer dieser Dinge“ sei. Das Verstummen des Schwirrens der Überlandleitung erinnert ihn an den Tod des Bruders: er setzt das Aufhören mechanischen Vibrierens dem Erlöschen eines Menschenlebens gleich.

Dem erblindeten Erzähler ist die Welt unanschaulich geworden. Die Frage nach der Weltanschauung erübrigt sich. Er sieht nicht. Vielleicht simuliert er auch. Wehrloser noch als das Auge ist das unverschließbare Ohr. Durch das Ohr dringen die Geräusche in den Blinden ein, dringen unter die Haut. Ihnen „teilt“ er die Bilder „zu“. „Das Geräusch verflüssigt das Wachs und zerbricht die Müdigkeit.“ Nur der Rhythmus durchschlägt (engl. beat = Schlag, rhythm. Schwerpunkt) die „taube und tonlose Schicht“. Ohne die rhythmischen Geräusche, die ihn, den Passiven, Hilf- und Kraftlosen ergreifen, festhalten und durchschütteln, dröhnt um ihn die Leere. „Wenn du horchst, kannst du vor Leere die Sonne gähnen hören.“ Die Geräusche sind seine Art der Kommunikation, das Klangbild sein einziges „Bild“, die Variationsmöglichkeiten des Rhythmus die einzige Abwechslung in der eintönigen Leier des Lebens. Ist es das, worauf Handke „aufmerksam machen“ möchte?

„Der Hausierer“ (Frankfurt 1967), Handkes zweiter Roman, lenkt die Aufmerksamkeit vor allem auf die kaum zu überbietende Unanschaulichkeit. Aus den Regeln und Klichées eines erdachten Durchschnitts-Krimis hat Handke ein auf sich selbst bezogenes, stilisiertes Spiel zusammengesetzt. Dinge und Personen in diesem bedrückend wesenlosen Roman werden unter- und zueinander nur in bezug auf die „Mordgeschichte“ gebracht. Ob außerhalb dieses künstlichen Bezugssystems reale Beziehungen existieren, denen die im Roman geschilderten nachgebildet sind, bleibt unklar. Die Sprache wird der beschriebenen Unwirklichkeit gerecht: monoton reiht der Autor kurze Sätze, zwischen denen beabsichtigte Lücken klaffen. Namen, direkte Anrede gibt es nicht. Der Leser soll mit Hilfe der Sätze selbst Detektiv spielen. Ein recht reiz-

loses, weil rein grammatisches Vergnügen, zudem ein kaum aussichtsreiches Unternehmen. Denn dem Versuch, eine Geschichte mittels der Sprachmittel allein zusammenzufügen, setzt die Sprachstruktur selbst Grenzen: „Eine behandschuhte Hand erscheint am Fensterbrett. Ein kleiner Schreckenslaut entfährt ihrem Mund“ (S. 35).

Deutlicher noch als dieser ausgeklügelte Roman machen Handkes Litaneien-Plagiäte „erschrecken“ und „verwechslungen“ (Akzente 4/67) auf die vor sich selbst erschreckende, orientierungslose Verwechslung von Lebendigem und Leblosem aufmerksam: „das nicht-mehr-aus-noch-ein-wissen ist ein angeblasenwerden im finstern ...“

Gefangen im Funktionalismus eines ihm fremden Gesellschaftsapparats, umgeben von technisch immer perfekteren Gegenständen, abgerichtet auf schablonisierte Verhaltensweisen, bedrängt von abgedroschenen Sprachformeln, die für ihn nicht anders klingen als technisch hergestellte Geräusche, hat der wehrlose Handke-Held nur die Wahl, sich anzupassen und die Apparate (einschließlich Musikbox) zu bedienen – oder zu zerstören. In der Welt der Surrogate empfindet er sich als verächtlichen Menschen-Ersatz. Eingezwängt zwischen Verwendungszwecke kann er sich nicht entfalten, nicht leben. Er hat nichts zu tun. „Eine lockere Schraube würde ihm Gelegenheit zum Handeln geben“ (Der Hausierer, 135).

Das virtuose An- und Umordnen von Mustern mit vorgegebenem Formel-Material erweist sich fast zwangsläufig als reproduktiv; die starre Formelhaftigkeit der rhythmischen Reihung führt nur reihum – lebloses Leien ohne Anfang, ohne Ende, ohne Ziel. „Der Leierkasten zermahlt jede Melodie“ (St. J. Lec). Monotonie tötet. Sollte es das sein, worauf Handke „aufmerksam machen“ wollte? Mit Handke ergreift eine Generation das Wort, die vom Krieg nichts mehr weiß und in der Wohlstandsgesellschaft aufgewachsen ist.

Fränzi Maierhöfer