

## **Peripherien des Erzählens Zu Peter Handke**

**Leopold Federmair  
(Wien)**

Die folgenden Bemerkungen sind das Ergebnis des Versuchs, den Ort der Dramatik Peter Handkes zu bestimmen. Der Versuch brachte mich bald auf allerlei Abwege, sodaß das Ergebnis, das ich vorweisen kann, eher der Bericht über Abwege und Sackgassen ist, also eigentlich gar kein Ergebnis. Die Regeln für die Schauspieler von Handkes erstem Stück *Publikumsbeschimpfung* führen in katholische Kirchen, in Kinos und auf Fußballplätze, zu Spielautomaten und Hitparaden - nur mit dem Theater haben sie herzlich wenig zu tun. Der Autor gibt hier seinen eigenen Fluchtreflex an die Schauspieler weiter. Das, wovon er flieht, ist das Erzählen. Die Flucht führt notgedrungen immer wieder zurück zum Erzählen, an dessen privilegierte Orte: Kinos und Fußballplätze, Provinzbahnhöfe und coffee shops, Kinderspielplätze, Vorstädte, Stadtrandgebiete, Weltrandgebiete, Alaska oder der slowenische Karst. Orte, an denen wenig geschieht, das Wenige aber mit umso größerer Eindringlichkeit. Die frühen Arbeiten Handkes betreiben nicht nur Sprachkritik, sie sind auch eine Sprachschmiede, die die Mittel hervorbringt, die nötig sind, um das Minimale, das zu erzählen bleibt, zu erzählen. Theater, Hörspiel, Fernsehdrehbuch, Filmdrehbuch, Fotogeschichte, Happening, Pop-art - Handke hat die Möglichkeiten der Medien durchprobiert und das, was er für seine peripheren Erzählungen brauchen konnte, behalten.

Das zu Erzählende selbst hat eine Struktur, die der des Films nahekommt. In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wurde viel darüber nachgedacht, wie die Literatur auf die technischen Entwicklungen zu reagieren habe. Mittlerweile ist der Einfluß des täglichen Bildersehens - des beschleunigten, oft gleichzeitigen Sehens einer Vielzahl von Bildern, besonders solcher, die sich bewegen - auf das Erzählen so bestimmend geworden, daß er kaum noch bemerkt, geschweigedenn diskutiert wird. Die Kinematographie ist Roman Jakobson zufolge eine wesentlich metonymische Kunst. Sie arbeitet mit der Aneinanderreihung von Einzelbildern und mit Schnitten. Sie kann Zeit nicht modellieren

wie die Literatur, kann sie weder verdichten noch verdünnen, weder beschleunigen noch verlangsamten, sondern nur etwas von der Gesamtzeit einer Geschichte aussparen. Ein in der Kinokultur großgewordener Erzähler wie Handke verfährt mit seinen Geschichten ganz ähnlich. Er reiht Augenblick an Augenblick, oft mithilfe des Bindeworts *u n d*, das in Handkes Erzählgrammatik mehr und mehr zum Hauptwort wird und als solches die Beinahe-Gleichzeitigkeit des Kino-Nacheinanderns ermöglicht. Natürlich sind es ausgewählte Augenblicke, die aneinandergereiht werden: solche, in denen die Aura des Sich-Ereignens erscheint; solche, die sich über die Flut der zählbaren Augenblicke erheben; mit einem Wort: erhabene Augenblicke. Die Erhabenheit verbindet Handkes Erzählen ebenso mit der Kinematographie wie die Technik des metonymischen Schnitts. Das Kino als emblematischer Ort in vielen Erzählungen Handkes, die Jukebox als emblematisches Ding der Popkultur, die Wahlverwandtschaft Handkes mit dem Kinogeher Walker Percys sind nur die sichtbaren Symptome einer peripheren, von ihren Ursprüngen der Zeitmodellierung verschobenen Erzählweise.

Man kann die Trennung von erhabenen und vulgären, von flüchtigen und bleibenden Augenblicken auch auf die Psychologie zurückführen. Allerdings sollte man dann die Frage stellen, ob die Kinopsychologie heute nicht eher der Regelfall ist als die Ausnahme, und Handke auch insofern ein Vertreter seiner Generation. Der Abscheu vor dem Vergehen der Zeit und die Euphorie über die eigene Gegenwärtigkeit (samt den Bildern, die sie gewährt) - ist dieser Zwiespalt tatsächlich noch auf Eliten begrenzt wie ehemals die Melancholie und der Spleen, oder ist er nicht vielmehr die psychologische Grundvoraussetzung der Popkultur, all ihrer Teilnehmer, und einer wie Handke nur der Held oder das Vorbild der Leser, der Kinogeher? Am Anfang der Ekel vor den Putzmunteren, den Österreichern, dann der Aufbruch (von der Jukebox weg, Bob Dylan im Ohr), die zweimalige Durchquerung Amerikas, die Heimkehr, der neue Ekel, der neue Aufbruch. Die erhabenen Augenblicke ereignen sich im Zwischenreich, nicht in der Heimat; nicht in der äußersten Ferne, sondern unterwegs. Ekel vor den Stereotypen, den Formeln, den Sprachmasken, der Wiederholung; Verklärung der Dinge, des wahrnehmenden Ichs, der "rechten Wörter", der Wiederholung.

Und das Theater? Sie sehen, ich habe es schon aus den Augen verloren. Jetzt denke ich z.B. an das dem meinen scheinbar ähnliche, aber irgendwie schräge Gegensatzpaar, das Peter Strasser in seinem Buch über Handke zitiert hat: Erfahrung und Unschuld. "Vielleicht ist das Erhabene der Dreck, der erlöst wurde?" - Ja, das ist Strassers Problem.

Oder doch das Problem der Kinogeher? Jedenfalls heißt es nicht "Unschuld und Erfahrung", sondern "Ekel und Verklärung". Ich frage mich auch, warum sich so viele Leute bemüßigt fühlen, Handke zu sagen, was er zu tun oder zu denken hat. Vielleicht ist er doch, wider allen Anschein, vom Popschriftsteller zum Volksschriftsteller aufgestiegen?

In Wahrheit ist es unmöglich, über Handke ohne dröhnenden Kopf nachzudenken. Allein zum Wort "dröhnen" gesellt sich schon ein Bild oder Vorbild, und jedes Bild löst eine lange Kette aus, ganz ähnlich den Wahrnehmungsserien der Helden Handkes, die tatsächlich oft Gregor heißen. Dann die Ordnungsrufe, ein wenig schrill, und der Gedanke überlagert von der Tatsache, daß das letzte Theaterstück Handkes zwar wortlos, aber dafür umso geräuschvoller und tonvoller ist, anders als - Gegenbild - *Das Mündel will Vormund sein*, wo eine gewalttätige Stummheit vorherrscht, wie überhaupt in dieser Provinz-Umgebung (der junge Handke, schon jetzt und seit längerem sieht man sich gehalten, vom "jungen Handke" zu sprechen, bei aller erklärten Langsamkeit geht das Leben und Schreiben ziemlich rasch vonstatten) die Gewalt und die Gewaltkritik herrscht, und das heißt, die Sprache und die Sprachkritik: die Bösen schweigen, die Guten sprechen, die Macht schweigt, die Macht zwingt zum Sprechen. Die Ordnungsrufe, die in ihrer Schrillheit auch schon untergehen, die wir ohnehin, was bleibt uns übrig, nur abschmettern können: ein wenig Klassik bitte; ein wenig Bühne. Ist doch wahr, Mann. Schreib nicht so deutsch, schreib österreichisch. Nicht so weltläufig; nicht so heimatlich. Flieh nicht!kehr nicht heim! Mach das Fenster nicht auf und nicht zu! Die Kritik spricht die Sprechstücke weiter, die der Autor längst hinter sich zurückgelassen hat. Sie langweilen heute, die Sprechstücke, wie jede Avantgarde, die in die Zukunft eingetreten ist. Happenings sind nicht wiederholbar, und ein Theaterstück, das die reine Jetztzeit aufführt, dürfte überhaupt keinen vorgegebenen Text haben, keinen Beschimpfungstext, keinen Improvisationsrahmen, nichts, nur die Einmaligkeit des Happenings. Gegen die Wiederholung! Dabei ist es, unter uns gesagt, ein wenig jämmerlich (trotz allem, und wir weisen bei dieser Gelegenheit darauf hin, daß Handke seinem Kaspar-Stück als Motto ein Gedicht des konkreten Poeten Ernst Jandl vorangestellt hat), daß man das alles schon von Artaud, dem unübertrefflichen, kennt: "une expression ne vaut pas deux fois, ne vit pas deux fois... toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment ou elle est prononcée..." Wenn aber alles Gesagte nur einmal gilt, dann ist eigentlich gar nichts mehr sagbar, jedenfalls nicht mitteilbar.

Insgeheim fühlt sich schon der Sprechstückeschreiber von der Unsagbarkeit des Zusammenhanglosen bedroht. Nur durch die Sprache entgehen wir dem natürlichen Chaos, und die Sprache hat ohne Wiederholung keinen Bestand. Gleichzeitig gibt sich als Alternative zum Chaos die Unterdrückung der Person zu erkennen. Diesen Unterdrückungsprozeß kraft Wiederholung und Nachahmung zeigt Kaspar auf der Bühne und die Mutter in der Erzählung *Wunschloses Unglück*. Beide führen den Prozeß regelrecht vor, Handke führt ihn vor (schon hier: Lehrstücke), und das Sprachmaterial, das er anführt, sind Stereotype, Redensarten, Befehle, Sprechmuster, Formeln. Kaspar: Stummheit der Macht, Geschwätzigkeit der Gewalt als Methode der Macht. In den Erzählbüchern der siebziger Jahre ist ein anderer Prozeß nachlesbar, zugleich hörbar im Schweigen des Stückeschreibers zwischen *Die Unvernünftigen sterben aus* und *Über die Dörfer*, ein Prozeß, in dessen Verlauf die Formeln in Formen verwandelt werden, die Redensarten in den ursprünglichen Ausdruck, die Wortfetzen in das gerechte Wort, die Befehle in Vorschläge, die Moral in Ethik, die gesellschaftlichen Muster in individuelle Wahrnehmungsmuster wie Viehsteig und blindes Fenster, wie Pyramide und Schwelle, wie Dreizahl und Kurve. Die Moral sagt dir, was du tun und lassen sollst oder mußt, die Ethik zeigt dir, wie du leben kannst.

Unterdessen dröhnt es weiter von Satzfetzen und Wortbrocken: Peterles Himmelfahrt, dicker Dichter (Werfel?), Salbungston, Harmonielehre, ein ländliches Bühnenweihfestspiel, Sprachexperiment-Heini, Jugo-Agitator - Sie entschuldigen diese Zitate, ich versuche wegzuhören, so gut es geht - Beschreibungsliteratur (nicht etwa: Beschreibungsimpotenz?), eine ordentliche Geschichte muß her!, wo bleibt denn das Positive?, wo bleibt die Kritik?, wo bleibt die Ausgewogenheit?, wo bleibt das Theater? Wissen Sie keinen besseren Bauarbeiter als Rüdiger Vogler? (Antwort: Nein.) Muß dieses verklärende Licht sein? (Antwort: Ja.) Muß der Zuseher seiner Zeit enthoben werden? (Selbstverständlich.) Muß alles so langsam gehen? (Noch langsamer!)

Andere Stimme, stiller und von weiter her. Sie gehört einem, der, im Unterschied zu Handke, niemals nach einem Volk gesucht hat: "Freilich fragen wir uns letztlich immer, wie denn ein rechtes Leben aussehen könnte. Wir sind auf der Suche nach Lebensmöglichkeiten. Nicht das Arbeiterleben, nicht das Soldatenleben meine ich, sondern ein Leben ohne Uniform, halbwegs in Frieden." Der Krieg ist aus, der Krieg sei aus (ein Wunsch? ein Befehl? - für die Grammatiker ein Imperativ), mit den Dramen hat es ein Ende, angebrochen ist, ein neues, episches Zeitalter, Geist des Aischylos, Rückkehr

zum Ursprung, zur Karawanenmusik und zum Erzählen. "Das Bergblau i s t - das Braun der Pistolentasche i s t n i c h t." Auch ein Satz, der jahrzehntelang dröhnt, und nicht nur in meinem Kopf. Ich-Ich-Ich verschwindet nicht mehr im Sein, sondern dekretiert das Sein. "Was ist, das bestimme ich": genau. Merke, Volksanwalt: Ich, das bist du, das sind wir. Unsere Allmachtsphantasie. Eine andere Geschichte soll beginnen (wird dekretiert). Eine Geschichte der Formen, also des Scheins (und seiner Wahrnehmung), also der Bestimmung des Seins. "(unsere Geschichte, ihr Leute)": der Aufruf wird Sie persönlich vermutlich kalt lassen. Es gibt das bewußte Braun nicht; die Dekretierung ist eine Nennung, die Ausweisung (aus dem Sein) eine Entnennung; es herrscht kein Zugehörigkeitszwang. Man wird hier nicht hineingeboren. Das neunte Land ist kein Staat. Es ist wirklich nur wie im Theater, wie bei Ferdinand Raimund, in der Biedermeierwelt. Der ewige Friede, das ist das ewige Biedermeier; oder sonst der amerikanische Traum. "In unser Paradies kommt allerdings nur, wer die Moral ablegt. Das hat mit dem dicken Dichter gar nichts zu tun. Das Unwiederholbare wiederholen: solcher Zustand ist vorläufig noch nicht dauerhaft, höchstens ein wenig paradox." Aber wir wollen ja gar nicht ins Paradies. Wir wollen bloß die Meerenge durchsegeln, und dann vielleicht ein Stück weit ins Offene, und dann wieder heimkehren. Einen Versuch wagen. Viele Versuche. Leben versuchen. Wieder von vorn anfangen. Sich nicht ein für alle Mal festlegen lassen. ("Ich kenne dich!" - Du kennst dich doch selber nicht.) Schauen und handeln. Was also: schauen oder handeln? Dasein oder teilnehmen?

Fangen wir also von vorn an. Ruhig, schrille Stimme, denn jetzt wird es ernst! ("Heute wird es ernst": einer der lächerlichsten Sätze seit langem; große Kunst, sich lächerlich zu machen; der Bruder und Weggefährte als komische Figur und Tollpatsch, Stammer und Stolperer: Kaspar, Mündel, Parzival, Platznarr...) Dazu noch Albin: "die Oberen hier halten ihn für zurückgeblieben und stellen ihn Monat für Monat nur zur Probe ein." Das alles bist du: lächerlich bist du und stehst abseits. Später dann Außenseiter, auch noch stolz darauf. Gottverlassen und arrogant. Statt die Trennung zu mildern mit den Mitteln, die zur Verfügung stehen, verschärfst du die Trennung. Suchst den Schmerz, linderst ihn nicht; verklärst dich im Schmerz und gibst etwas von deinem Glanz an die Erde ab. Der Außenseiter will der Erwählte sein. Unter schlechtem Gewissen bleibt er jahrelang untätig, denn die sich anbietenden Handlungen sind ihm zu gering. Es müßte schon ein Mord sein, die Tilgung des Bösen. Und dann, nachdem die grundlegende Opferhandlung einmal vollbracht ist - du bist selber der Böse und stirbst

mit: Selbstmord, Selbstverwirklichung; teilhaben, mitsterben -, dann verherrlichst du das Zögern, bleibst im Begriff, bleibst uns erhalten, deine Existenz gerechtfertigt, deine Nützlichkeit erwiesen. Auch hierbei handelt es sich um ein Schema: das Erwähltenschema. Es kommt vielleicht nicht so oft vor wie das Schema der unglücklichen Mutter oder des Hausierers, aber ein Schema ist es doch. Den Vorschriften entrinnst du nicht. Deine Flucht bleibt so unvollkommen wie deine Heimkehr; deine Chance hast du in Alaska vertan (und es genügt ja, daß wir, dank Rimbaud, ein Bild haben; ein Bild genügt).

Verklärst die Dinge, verklärst die Welt. Wirst ihr gerecht, indem du sie beschreibst. Die Suche nach dem rechten Leben deckt sich mit der Suche nach dem "richtigen Wort": dem Wort, das den Dingen näher kommt. Denn zwischen Dingen und Wörtern ist jetzt eine Entsprechung oder kann wenigstens eine Entsprechung sein; sie ruht dort im Zwischenraum und wartet auf die Erweckung durch den Sprachmagier. Die Sprache birgt nicht nur (nicht mehr) die Gewalt der Struktur, sie schafft vielmehr den Zusammenhang: zwischen Ding und Wort, zwischen Wort und Wort, zwischen Ding und Ding. (Die Menschen kommen bei Handke gewöhnlich in der Art von Dingen vor, nämlich als Form und Schein: keine Subjekte, nicht plastisch, ohne Tiefe, denn nur das Ich hat Tiefe.) Die Litanei, jene aus der Kirche bekannte Form der Wiederholung, die der Identifizierung dient, verwandelt sich in die offene Serie. Durch ihre Unabschließbarkeit schafft die Serie aber eine neue Gefahr, da das Ich, das sich ihr aussetzt, jeden Halt verliert, besonders das Ich in der Großstadt. Und da begibt sich der Erzähler, indem er sich von Kafka abwendet und ihn dadurch erst zum "Bruder" macht, auf die Suche nach den stabileren, auch prästabilierten, aber doch stets zu erarbeitenden, zu erschreibenden Formen, die ihm neuen Halt geben. Einen heiteren und zunehmend gelassenen Halt. Überwindung von Todesangst, von Daseinsangst und Nichtigkeitsgefühl. Oder nicht so sehr Überwindung, sondern Einsicht. Einverständnis mit der Sterblichkeit, und in der Folge mit dem, was da ist. Der junge Handke, der sich zunächst bloß eine strenge Moral zurechtbiegt - "weltberühmt werden", so der Satz Nr. 29 seines Manifests an sich selbst (oder an alle?) - hat, so wie Wilhelm in *Falsche Bewegung*, nichts zu erzählen. Gleichzeitig hat er viel zu kritisieren (nacherzählend kritisiert er). Dann beginnt er, die Entfremdung mit der Welt, ihre bedrohliche Zeichenhaftigkeit und das Befremden, das diese hervorruft, zu beschreiben. Es liegt auf schon im Befremden selbst, daß es in ein Staunen umschlagen kann - was dem Helden von *Der kurze Brief zum langen Abschied*

noch durchaus unheimlich ist: "So muß man dastehen, in nichts als in Gegenstände und Vorgänge vertieft, mit einer stumpfsinnigen Frömmigkeit." Und dem Gregor der *Stunde der wahren Empfindung* geschieht ein solches Umschlagen (Befremden/Staunen, Ekel/Erleuchtung) in der rasenden Folge des Amoklaufs. Die Fähigkeit zum Staunen wird später, bei wechselnden Ich-Stimmen, weiterentwickelt, der Ekel (und Selbst-Ekel) weicht einer Affirmation (und Selbstbehauptung), die mit Kritik unvereinbar ist, aber in den Ekel der haltlosen Wahrnehmungsserien zurückfallen kann. Die feindselige Welt verwandelt sich in ein Buch der Natur, worin der Held Zusammenhänge und Formen lesen darf, die zuletzt ihn selbst beruhigen und bestätigen: er geht nicht verloren, sondern geht aus und bleibt bei sich. Diese Natur ist im übrigen meist eine mit Kunst und Künstlichkeit vermischte, vielleicht ein Vorbild, aber keine reine Wirklichkeit, auch kein wiederzuerlangendes Ziel. Wiederholen gewinnt die Bedeutung von Verwandeln, Verwandeln wird Bewahren.

Stimme: "Konservativismus." Antwort: Was sonst? Vielleicht geht Sie die Rede von der Verklärung nur deshalb nichts an, weil Sie die Bedrohung nicht kennen?

Ordnungsruf (schon der letzte?): Das Theater. Wie gesagt, ein Nebenprodukt, ein Umweg und Fluchtweg des Erzählens. Aber nicht so wie bei Thomas Bernhard, dessen Prosa an sich schon dramatisch ist. Handke erzählt undramatisch; und folgerichtig verspricht der Geist des neuen Zeitalters am Ende des dramatischen Gedichts, daß es mit den Dramen nunmehr ein Ende habe. Statt "dramatisches Gedicht" kann es jetzt auch "Spiel" heißen, was an das Spiel vom reichen Mann ebenso erinnert wie an das Zauberspiel, aber mehr noch an das Durchspielen eines Versuchs, einer didaktischen (im Sinn von Vergils Lehrgedicht oder der Bücher Gregor Kobals oder der platonischen Dialoge), einer gemeinsamen didaktischen Forschungsreise. Und geradezu herzerfrischend undramatisch wird es in der *Stunde da wir uns noch nicht kannten*, wo ein unausgesetztes Verzaubern und Verwandeln stattfindet und eine springlebendige, halb verrückte Serie abläuft, "vielleicht auch mit Hilfe von Wein", wie der Erzähler selbst gesteht, und warum nicht, ist doch der Wein der klassische Zauber- und Verwandlungstrank (dabei trübt er die Sicht nicht, der Wein macht das Auge zugleich schärfer und nachsichtiger). Diese Stücke, man kann sie wahrscheinlich nicht anders als zelebrieren, weil sie den Ton des geglückten Tags anzustimmen versuchen, mit Musik z.B. von Creedence Clearwater Revival, um den Zuhörer und -seher an einer, wenn sie sich einstellt, Hochstimmung teilhaben zu lassen. So wird, im Glücksfall, die Theatervorstellung zu einem Hochamt,

das wir am Ende im Zustand der Gnade verlassen (so wie das französische oder italienische Terrassencafé nach nachmittäglichem Weingenuß). Beim Hochamt gibt es einen Grundton, der sich zwar in mehrere Stimmen aufspalten kann; nach einer eigentlich dramatischen Mehrstimmigkeit wird man aber ebenso vergeblich suchen wie nach dramatischen Konflikten (der Streit der Geschwister ist kein Konflikt, sondern eine Episode der Erzählbibliographie). Die dramatischen Personen halten, wie auch die Figuren der Erzählungen, meist eher Ansprachen als Dialoge, und es ist bezeichnend, wie in *Über die Dörfer* die Stimmen am Ende in eine Schlußapothese zusammenfließen: Sie fließen dorthin zurück, wo sie herkommen, vom weltverfallenen Man und seinem mehr oder weniger uneigentlichen Gerede zurück ins eigentliche, dichterisch dekretierte Sein. Was wir zu hören bekommen, sind die Berichte von Mauerschauern und die Vorschläge von Ethikern; selten Streitreden, nie Diskussionen. Die Zweiteilung in Mauerschauer und Spielverderber (Spiel vom Fragen) reflektiert genau die Zweiteilungen des Erzählers oder seiner Helden: Ekel und Verdruß versus Staunen und Verklärung. Die beiden gehören zusammen wie die namenlosen Paare bei Kafka, wie das Ich und sein allgegenwärtiger Feind bei Handke, wie der weltberühmte Erzähler und seine Verfolgergruppe, in die sich von Zeit zu Zeit auch ein Bewunderer mischt. Natürlich erhoffen wir noch viele geglückte Tage, aber wir mißtrauen immer noch, wenngleich mit mehr Gelassenheit, der heilen Welt und der heilen Sprache - und jeder Art von allzu dauerhafter Ordnung.