

Czesław Płusa

EINIGE BEMERKUNGEN ZUR TECHNIK DES NACHERZÄHLENS  
BEI PETER HANDKE

In dieser Arbeit werden wir versuchen, die "Nacherzählung" als Ausdruck der Distanznahme von den herkömmlichen literarischen Erzählverfahren bei Handke näher zu betrachten. Damit hoffen wir gewisse Kraftlinien im Werk Handkes aufdecken zu können, mit denen es möglich sein wird, Handkes Erzählweise genauer zu definieren. Es mag in diesem Zusammenhang ein Gedanke dienlich sein, den einmal Karl Kraus ausführte:

Wäre denn eine stärkere Sicherung im Moralischen vorstellbar als der sprachliche Zweifel? [...] Der Zweifel [...] wäre die rettende Hemmung des Fortschritts, der mit vollkommener Sicherheit zu dem Ende einer Zivilisation führt, der er zu dienen wähnt<sup>1</sup>.

Einen ähnlichen Grundgedanken gibt es nur bei Helmut Heisenbüttel:

Sprache selber wird problematisch [...] warum? weil die verbindlichen Vorprägungen des Sprechens, vom einfachen Satz bis zu den literarischen Gattungen [...] ihre Verbindlichkeit verloren haben<sup>2</sup>.

Diese Formulierungen bringen eine der wichtigsten Eigenarten der zeitgenössischen Literatur an den Tag: Literatur wird zum Ausdruck tiefen Zweifels, der "nun kritisch gegen die konventionellen Vorurteile der Sprache gerichtet ist"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> K. K r a u s e, Die Sprache, München 1969, S. 330 ff.

<sup>2</sup> H. H e i s e n b ü t t e l, Über Literatur, Aufsätze, München 1966, S. 212.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 220.

Dieser Aufgabe, die Sprache beziehungsweise ihre vorgegebenen Verwendungsformen zu beobachten, hat sich mit aller Entschiedenheit Peter Handke angenommen. Werner Thuswaldners Behauptung, "Peter Handke rekurriert in seiner literarischen Praxis auf [...] kulturell Vorgeformtes: auf das Regelsystem der Sprache, auf [...] Gattungen, Verfahrensweisen, Motive, Zitate (auch Eigensitate)"<sup>4</sup> scheint uns präzise auf Handkes poetologisches Programm zuzutreffen. Wir wollen versuchen, dafür Beispiele heranzutragen und zu veranschaulichen, was gemeint ist.

Als typische Form der "Rekurrenz auf Vorgeformtes" gilt die Paraphrase, die Nacherzählung, die Handke in der Reproduktion von Filmhandlungen: "Sacramento" (1964), "Der Galgenbaum" (1964), "Die Reden und Handlungen des Vaters im Maisfeld" (1965), sowie von Kafkas Roman "Der Prozeß" (1965) und Ödon von Horvaths Drama "Geschichten aus dem Wiener Wald" (1970)<sup>5</sup> anwendet. Wie der Autor selber bemerkt, sollen seine Prosatexte als Fußnoten zu eigenen Film- und Lektüererlebnissen betrachtet werden.

Wer wird nicht auf die Scheinalternative "Wildwestfilm oder Nacherzählung des Wildwestfilms" sogleich Partei für den Wildwestfilm nehmen [...]? Dabei ist es müßig, aufmerksam zu machen [...], daß die Beschreibung eines Western durchaus eine Fußnote zu diesem Western sein kann, eine Formulierung der Begeisterung eines Zuschauers beim Anblick eines Filmes, eine andere, vielleicht den Leser freier lassende Möglichkeit der Kritik<sup>6</sup>.

Man denkt hier unwillkürlich an die Äußerung "freier lassende Möglichkeit der Kritik". Wie Robbe-Grillet legt Handke den Hauptwert auf eine Schreibweise, die darauf gründet, "zu einer anderen als der gewohnten Teilnahme auf (zu) fordern"<sup>7</sup>. Infolge der Tatsache, daß "die Methode zur Schablone geworden" ist, wird sie "im Augenblick nicht mehr reflektiert, sie ist schon rezipiert worden. Unreflektiert verwendet steht sie der Gesellschaft nicht mehr kri-

<sup>4</sup> W. Th u s w a l d n e r, Sprach- und Gattungsexperimente bei Peter Handke, Salzburg 1976, S. 5.

<sup>5</sup> Die Nacherzählung dieses Dramas findet sich in dem Buch von Ödön von Horvath "Geschichten aus dem Wiener Wald" unter dem Titel "Totenstille beim Heurigen".

<sup>6</sup> P. H a n d k e, Peter Handke über Peter Handke, "Konkret", 16 VI 1969, Nr. 13, [Hamburg] S. 51.

<sup>7</sup> Ebenda.

tisch gegenüber [...]“<sup>8</sup>. Das veranlaßt den Verfasser, gegenüber dem Genre "Film" kritisches Sehen zu vermitteln. Da "ein Film dadurch, daß er eine Geschichte verwendet, dadurch daß er erzählt notgedrungen auch Modelle verwendet die schon fertig da sind und in denen die Wirklichkeit [...] schon notgedrungen m o d e l l i e r t ist"<sup>9</sup>, kommt es Handke darauf an, zu betonen, daß der Film als künstlerische Form, die als solche sich aus den schon vorhandenen Modellen herleitet, keine natürliche, sondern eine gemachte Methode ist. Sicherlich wird hier die Nacherzählung mit ihren besonderen Möglichkeiten ausgewertet sein müssen, d.h. inwieweit es Handke gelingt, vermittelt dieses Kunstgriffes das Modell eines Wildwestfilms sichtbar zu machen. Denn "freier lassen in seiner Kritik" kann eine Nacherzählung einen Leser nur insofern, als sie Modelle oder Mechanismen zum Ausdruck zu bringen vermag, die als notwendiges Vehikel zur Vermittlung der Filminhalte angewendet werden. Die folgende Analyse soll exemplarisch vorführen, wie Handke das Modell des Wildwestfilmgenres voll zur Entfaltung bringt.

Die erste Beobachtung, die der Leser an dem Text "Sacramento" macht, ist die ungewöhnliche Erzählweise: der Autor läßt eine der hier auftretenden Figuren den Film nacherzählen. Zur Darstellungsform dieses Textes gehört die Perspektive und ihre sprachlichen Konsequenzen. Die Ich-Haltung offenbart sich in den äußeren Situationssignalen ("Eines schönen Tages erwachte ich in meiner Kammer auf dem Fußboden" u.s.w.) und dabei handelt es sich nicht nur um die perspektivische Beschränkung oder Relativierung. Im Moment der Erzählung wechselt die Erzählperspektive von einer im Film agierenden Person zu einer, die außerhalb der Filmhandlung spürbar wird. Folgender Textabschnitt bietet ein Beispiel dafür:

Jetzt verschwanden auch die alten Männer und wurden zu Schatten Die Musik schwoll an. Als jedoch die Schüsse gefallen waren, brach sie jäh ab. Ich hörte sie leise wieder, nachdem mit gesenktem Haupt der andere alte Mann hinter dem Mais hervorgekommen war. Er hinkte zu

<sup>8</sup> P. H a n d k e, Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt/M 1972, S. 265.

<sup>9</sup> P. H a n d k e, Probleme werden im Film zu einem Genre, [In:] Ich bin ein Bewohner..., S. 84.

der Böschung hin [...]. Ich spähte durch die Mais und suchte die andern<sup>10</sup>.

Die Funktion eines solchen Textabschnittes besteht in der Zerstörung der Illusion durch "Sprunghaftigkeit und Unverbundenheit des [...] inhaltlichen Ablaufs"<sup>11</sup>. Es zeigt sich hier als auffallendes Kennzeichen, daß der Erzähler die Geschichte eines Wildwestfilms von der einen zur anderen Bezugsebene hinübergleiten läßt. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird durch den Satz "Die Musik schwoh an" erregt. Die Musik kann bloß ein Erzähler hören, der keine Filmfigur, sondern ein Filmbetrachter ist. Der triviale Vorgang der Geschichte wird durch die Beobachtung des Mediums Film verfremdet. Dadurch wird die Distanz zum Erzählten gewonnen, die verursacht, daß, wie Handke sich ausdrückt, "das Modell des Films von der Ernsthaftigkeit zerstört"<sup>12</sup> wird. Diese Verfremdung zwingt den Leser zur Besinnung; das Genre Film wird als "gemacht" entlarvt.

Das zweite Prinzip ist die genaue Beschreibung der innermen-  
schlichen Vorgänge, Reaktionen und Impulse.

Eines schönen Tages erwachte ich in meiner Kammer auf dem Fußboden; die Hände waren verkrampt in das Hundefell. Die Gegenstände waren mir noch unverständlich. Ich setzte mich auf, steckte die Zeigefinger in die Ohren und bohrte darin [...]. Wie lange hab ich geschlafen, dachte ich, während ich auf die gestreckten Arme unter dem Buche starrte<sup>13</sup>.

Diese Beschreibung zeigt eine Distanz zur eigenen Innerlichkeit, die sich von der Reflexion über eine allgemein menschliche Situation her aufschließt. An diesem Beispiel wird gezeigt, wie durch Selbstbeobachtung und Selbstreflexion ein alltägliches Ereignis, das jedem täglich zustoßen kann, verfremdet wird.

Desillusionierend wirken auch die kommentierenden Einschübe (das ist so üblich; doch das ist eine andere Geschichte ect.), oder

<sup>10</sup> P. H a n d k e, Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze, Frankfurt/M 1969, S. 73/74.

<sup>11</sup> H. G ü n t e r, Peter Handke, München 1974, S. 21

<sup>12</sup> H a n d k e, Ich bin ein Bewohner..., S. 83.

<sup>13</sup> P. H a n d k e, Sacramento, [In:] Der Rand der Wörter, Stuttgart 1966, S. 13.

wenn der Text angibt, von welchen Schauspielern die Filmgestalten dargestellt wurden:

Neben dem Brunnen lag gekrümmt Jim Borasso. Er wurde in dem Film dargestellt von Joel Mc Crea; der Darsteller des andern alten Mannes war Randolph Scott<sup>14</sup>.

Die eindringliche Darstellung der Bewusstseinsvorgänge in "Sacramento" entspricht Handkes theoretischer Forderung, die Bewusstseinsbilder statt Wirklichkeitsbilder darzustellen<sup>15</sup>. Hier könnte man die Vermutung aufkommen lassen, daß Handke die Anregung bei dem Maler Peter Pongratz findet.

Was er malt, ist nicht die Wirklichkeit, sondern die Wirkung dieser Wirklichkeit in ihm. Er ist, glaube ich, davon überzeugt, daß seine Arbeiten Bilder von seiner Wirklichkeit sind, also wahre Bilder<sup>16</sup>.

Das Ritual des Wildwestfilmmodells, das nach strengen Regeln abzulaufen hat, soll auch in dem Prosatext "Der Galgenbaum" voll entlarvt werden. Der Erzählung ist als Motto der Satz vorangestellt: "Die Grausamkeit der Strafen hält davon ab, sie anzuwenden". Darauf folgt ein kursiv gedruckter Vortext, der an die Strafe des Hängens in ihrem Ursprung als eine Opferung für den Windgott gemahnt. Der eigentliche Text der Geschichte besteht aus zwei Teilen, wobei die beiden dasselbe Thema, Sterben behandeln. Im ersten Teil beschreibt Handke die Schießerei: Gary Cooper erschießt Karl Malden. Im zweiten nimmt die betrunkene Menge an Gary Cooper Rache - sie erhängt ihn. Die "Wirklichkeit", die diese Erzählung darstellt, übersteigt unsere empirische Wirklichkeit; sie ist surreal. Kennzeichen dieser Übersteigerung ist die sich über drei Seiten erstreckende Beschreibung von Karl Maldens Sterben. Es geht hier nämlich um neue Möglichkeiten der Erfahrung, des Bewusstseins, um kritische Auseinandersetzung mit unserer empirischen Realität. Der beherrschende Zug der Erzählung, das Motiv des Sterbens, verstört

<sup>14</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>15</sup> Vgl. P. H a n d k e, Der Maler Peter Pongratz, [In:] Das Ende des Planierens, Frankfurt/M 1980, S. 8-13.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 10.

das übliche Verständnis des Lesers. Dieses lange Sterben, das bloß in einem Wildwestfilm passieren kann, geht über die alltägliche Erfahrung hinaus. Die Geschichte wird grotesk überspannt.

[...] schießt ihm Cooper [...] das nächste Geschloß schräg von oben herab in den Leib, so daß Malden, von dem Einschloß gerammt, kreiselt und mit fuchtelnden Armen weiter zurück zu dem Felsen stürzt. Nun aber geschieht es, daß er sogleich von neuem sich aufbäumt, in einem Satze nach vorne hetzt und, indes er dies tut, unverdrossen mit den Fingern die Waffe zum Schießen aufrichtet<sup>17</sup>.

Gilt unsere Aufmerksamkeit auch dem grammatikalisch-stilistischen Aspekt, so sei auf ein weiteres Mittel der Distanzierung hingewiesen. Der Leser erlebt das erzählte Geschehen in der Perspektive eines fiktiven unbeteiligten Zeugen, der - mit Franz K. Stanzel zu sprechen - "außerhalb des Seinsbezirks der dargestellten Welt" bleibt und nach "soveröner Unabhängigkeit [...], nach zeitlicher, räumlicher und psychologischer Distanzierung"<sup>18</sup> strebt. Im Text erscheint es wie folgt:

Er beugt sich, jetzt auf den Knien, vornüber und verschlingt, wie oftmals gesehen, die Hände unter dem Bauch, um mit ihnen die Wunde zu dämmen<sup>19</sup>.

An einer anderen Stelle lesen wir:

Jetzt aber, nachdem durch das Ende des Schauspiels die Augen vom Schauen und Starren gelöst sind, kommt wiederum Leben in sie, derart, daß zunächst ein jeder von ihnen in einen Aufschrei ausbricht, so als hätte die Luft, die im Schauen die Kehlen anblähte, die gespannten Lungen endlich entzwei gerissen [...]<sup>20</sup>.

Die beiden Passagen sind ein aufschlußreiches Indiz für das Bestehen eines distanzierenden, kommentierenden Ich-Erzählers, worauf solche Ausdrücke deutlich hinweisen, wie etwa: "[...] wie oftmals

<sup>17</sup> P. H a n d k e, Der Galgenbaum, [In:] Prosa Gedichte..., S. 47-54, zit. Stelle S. 49.

<sup>18</sup> F. K. S t a n z e l, Theorie des Erzählens, Göttingen 1979, S. 169.

<sup>19</sup> P. H a n d k e, Der Galgenbaum, [In:] Prosa Gedichte..., S. 49.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 50.

gesehen [...] in einen Aufschrei ausbricht, so als hätte die Luft [...] oder der auf das Erzählte zurückschauende Schlußsatz »Das geschieht auch«<sup>21</sup>. Die auffällige Distanz des Erzählers vom Geschehen rufen auch Adverbien und Konjunktionen hervor; sie sind dicht über den Text verteilt: bereits, nun, wiederum, freilich, jäh, während, nur dadurch, als u.a.

Es brauchen jedoch keine Überlegungen angestellt zu werden, ob diese subjektiven Einschübe hier echte auktoriale Eingriffe sind oder die in der Perspektive des imaginären Beobachters erfolgten subjektiven Interpretationen, die man als Elemente des personalen Erzählens ansehen könnte. Wesentlich ist, daß die erwiesene Distanzierungsfähigkeit des Filmbetrachters das naive Zuschauerverhalten verhindert und den Leser aus kritiklos, unbewußt akzeptiertem Modell des Wildwestfilmgenres reißt.

Überblickt man die Nacherzählung "Die Reden und Handlungen des Vaters im Maisfeld", so wird man rasch gewahr, daß der Autor auch hier die Eigentümlichkeit des Wildwestfilms zu demaskieren anstrebt. Der Leser erlebt das Nacherzählte in der Perspektive eines Beobachters, der keinen Einfluß auf das Filmgeschehen nimmt und dessen weiteren Gang nicht im voraus kennt. Der Beobachter fungiert als bloßer Augenzeuge und als solcher registriert er die filmischen Bilder:

Zugleich mit dem Erscheinen und Sich-Abspulen des ersten Bildes [...]. Darauf setzen sogleich für das bis jetzt lautlose Bild [...] die als zugehörig bekannten Geräusche ein [...]. Zu den folgenden Bildern, die sich von einem zum anderen im zeitlichen Ablauf verkürzen [...] oder für das folgende Bild setzen sogleich [...] ein<sup>22</sup>.

Gründet die Vorerwartung des Lesers auf dem traditionellen Dichtungsverständnis<sup>23</sup>, so ist sie der Gestaltungsabsicht von

<sup>21</sup> P. H a n d k e, Die Reden und Handlungen des Vaters im Maisfeld, [In:] Prosa Gedichte..., S. 63.

<sup>22</sup> Ebenda.

<sup>23</sup> Vgl. hier: "In der überkommenen vertrauten Literatur klassisch-realistischer Herkunft finden wir eine mehr oder weniger stilisierende Abbildung, mittlere Allgemeinheit und Konkretheit, ein mittleres Maß an Typisierung und Individualisierung. Das Besondere neigt in ihrem Rahmen dazu, Sinnbild [Symbol] des Allgemeinen zu

Handke unangemessen. Die Sätze schildern keinen fortlaufenden Handlungsablauf und sind keine sprachliche Abbildung der filmischen Vorgänge. Die Nach erzählung expliziert stattdessen die dramaturgische Begrifflichkeit des Filmes, wodurch dem Leser das Bewußtsein von der künstlichen Beschaffenheit des Textes vermittelt wird. Die Verwendung der filmischen Fachtermini (Ton, Tiefe des Bildes, Person, Sprecher, Vorder-, Hintergrund) veranlaßt, daß der Filminhalt jeder Identifizierung des Lesers entgegenstrebt.

Handke geht es bei der Umgestaltung der Filminhalte in repetierende Prosa um ein Zerbrechen der Schablone des Wildwestfilmes. Dieses literarische Verfahren sollte den naiv-unreflektierten Leser, der sich gern der Illusion des Dargebotenen hingibt, in Verwirrung bringen<sup>24</sup>. Günter Heintz schreibt, daß es Handke "um die Desavouierung eines in Stereotypen erstarrten künstlerischen Genres"<sup>25</sup> zu tun ist. Die Funktion solcher literarischen Methode ist, wie Reinhard Baumgart formulierte, die Befreiung des Lesers "vom Zwang solcher Formen [...], denn was als künstlich durchschaut ist, wird auch veränderbar"<sup>26</sup>.

Als eine Transformation eines schon vorhandenen Textes erscheinen auch die Nach erzählungen "Der Prozeß"<sup>27</sup> und "Totenstille beim Heurigen"<sup>28</sup>. Der erste Eindruck beim Lesen ist der einer treuen Wiedergabe der Vorlage. Zu fragen nun bleibt, was Handke durch die literarische Methode, die Beschreibung einer Geschichte, erzielen will. In diesem Zusammenhang mag eine Anmerkung des Autors genügen.

Die Literaturkritik wertet; für die Bewertung aber besteht in der Sprache nur ein begrenzter Vorrat von Worten; [...] das ist es, was die Literaturkritik oft zu einem leeren Geschäft macht<sup>29</sup>.

werden. Die gegebene Ordnung und das Normentsprechende haben Vorrang". (W. Weiss, J. Donnemberg, A. Haslinger, K. Rosbacher, Gegenwartsliteratur. Zugänge zu ihrem Verständnis, Stuttgart 1973, S. 18).

<sup>24</sup> Vgl. Interview mit H. Karasek, [In:] Über Peter Handke, hrsg. von M. Scharrang, Frankfurt/M 1972, S. 88.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>26</sup> R. Baumgart, Vorwärts, zurück in die Zukunft, [In:] Über Peter Handke, S. 90-95, zit. Stelle S. 92.

<sup>27</sup> Als Vorlage dient Handke die Roman "Der Prozeß" von Franz Kafka.

<sup>28</sup> Als Vorlage dient Handke das Drama "Die Geschichten aus dem Wienerwald" von Ödön von Horvath.

<sup>29</sup> P. Handke, Unterricht ohne Literatur?, "Die Welt", 19 IX 1974.



Es liegt im Rahmen des ästhetischen Programms von Handke, den Leser bei der Lektüre zur intellektuellen Wachsamkeit herauszufordern. An die Stelle der Rezeption durch die mit der Zeit automatisierten und abgegriffenen Bewertungsworte bedient sich Handke der Form der Nacherzählung als einer der möglichen Methoden, die aufdecken sollte, wie Rainer Nägele und Renate Voris sich ausdrücken, "was den Text im Leser und beim Reproduzieren des Lesers verändert"<sup>30</sup>. Bei der unmittelbaren Übernahme des ursprünglichen Textes bezieht der Leser neue Erfahrungen, die ihm durch die bisherige, übliche Rezeption verstellt wurden.

Katedra Literatury Niemieckiej  
Uniwersytetu Łódzkiego

Czesław Płusa

KILKA UWAG O TECHNICZNE "PONÓWNEGO OPOWIADANIA"  
U PETERA HANDKEGO

Niniejszy artykuł jest próbą uchwycenia istotnych cech "wtórnej narracji" jako jednej z technik narracyjnych, stosowanej przez Handkego we wczesnej twórczości. W używaniu tej techniki uwiadamia się troska Handkego o uelastycznienie poetyki, której celem jest rozwijanie u czytelnika wrażliwości receptywnej wobec zastanych już form kulturowych, jak: systemu języka czy gatunków literackich. Nader ambitne zadanie stara się Handke osiągnąć poprzez rezygnację z kreowania świata iluzji, ukazywanie dotychczas oczywistych doświadczeń życiowych, np.: procesu śmierci, w nowym wymiarze czasowym i psychologicznym oraz autotematyzację utartych form ekspresji artystycznej (filmu).

<sup>30</sup> R. N ä g e l e. R. V o r i s. Peter Handke, München 1978, s. 131.