

**Laura Bársony**

**„So will ich mich gern als Bewohner des Elfenbeinturms bezeichnen lassen“**

**Zu den frühen poetologischen Konzepten von Peter Handke\***

Der vorliegende Beitrag rekonstruiert Peter Handkes frühe Poetik anhand seines bedeutendsten Sammelbandes *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972). Während einige Schriften des Bandes, die deutliche literaturtheoretische Ansichten formulieren, in der Forschung immer wieder hervorgehoben werden, wird die Mehrheit der Texte gar nicht untersucht. Diese Arbeit setzt sich einerseits zum Ziel, die bislang unbeachteten Essays hinsichtlich der bewusst entwickelten Poetik des Autors zu deuten, andererseits den Band als Einheit zu begreifen. Besonderer Wert wird dabei auf fundamentale Problemkreise gelegt, durch welche die einzelnen Aufsätze miteinander verknüpft sind.

Schlüsselwörter:

Peter Handke, Gruppe 47, engagierte Literatur, Realismus, Reflexion, Sprachreflexion, Formalismus, Elfenbeinturm

## **1. Einleitung**

Der österreichische Literaturnobelpreisträger Peter Handke veröffentlichte in seiner mehr als fünf Jahrzehnte umfassenden Laufbahn mehrere Sammelbände, aber sein erster, 1972 erschienener Essayband *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* gilt bis heute als der bedeutendste. Dies zeigt sich u.a. daran, dass im späteren Band *Meine Ortstafeln. Meine Zeittafeln* (2007) 18 Aufsätze von den insgesamt 25 Elfenbeinturm-Schriften wieder veröffentlicht werden.

Alle der in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* gesammelten Beiträge entstanden in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre und wurden vor der Herausgabe des Bandes bereits in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften publiziert oder im Radio vorgelesen. Dass er „kein Aufsatzband“ (Handke 1972: 7) sei, legt Handke sofort in der Vorbemerkung fest: Die einzelnen Texte habe er nur aus Geldnot geschrieben und es springe dabei „wahrscheinlich kein referierbares Weltbild heraus“ (Handke 1972: 7). Die voneinander anscheinend unabhängigen Schriften dienen trotzdem mehrfach als wesentliche Orientierung für die Forschung, wobei sie in erster Linie bei der Interpretation von Handkes literarischen Werken in Betracht gezogen werden. Der Grund dafür sind die literaturtheoretischen Überlegungen im Band (v.a. in den Aufsätzen *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* und *Die Literatur ist romantisch*), welche im einführenden Teil der meisten Arbeiten, die sich dem Werk des Autors widmen, immer wieder – fast mechanisch – zitiert werden. Während bestimmte

---

\* Betreut wurde die Arbeit von Zsuzsa Bognár (Katholische Pázmány-Péter-Universität). Erreichbarkeit der Autorin: barsonylaura96@gmail.com

Aussagen aus den zwei berühmtesten Texten beinahe kanonisiert worden sind, werden weitere wichtige Inhalte vernachlässigt. Auch die prinzipiellen Gedanken des Textes *Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA* werden im Zusammenhang mit Handkes Etablierung als Autor oft geschildert. Der Essay *Die Tautologien der Justiz*, in dem sich Handke heftig mit der Manipulierbarkeit der Sprache auseinandersetzt, gilt als „Urtext“ der in den 1990er Jahren entstandenen „Jugoslawien-Texte“ (Struck 2013: 3) und wird daher in jeder einschlägigen Studie verarbeitet. Im Gegensatz dazu wird die Mehrheit der Aufsätze, die jedoch wesentliche Äußerungen zur frühen ästhetischen Position von Peter Handke enthalten, in der Forschung völlig außer Acht gelassen.

Den Sammelband als Einheit zu begreifen und die einzelnen Schriften als Netzwerk, als Zusammenhang wahrzunehmen und zur Deutung der Essenz von Handkes Poetik anzuwenden, anstatt sie unter thematisch-inhaltlichem Aspekt zu untersuchen, haben nur wenige Arbeiten vorgenommen. Hervorzuheben ist Rolf G. Renners Monografie (2020), die dem Sammelband ein kurzes Kapitel widmet, sowie Harald Gschwandtners Studie (2018), welche die Frage ins Zentrum stellt, in welchen medialen Kontexten Handke sein „Beharren auf Innovation“ artikuliert bzw. welche Bedeutung dem Einsatz paratextueller Elemente für die Durchsetzung seiner avancierten Poetik zukam. Von diesen Arbeiten abgesehen wurde bislang kaum Aufmerksamkeit darauf gerichtet, dass die Poetik des jungen Handke nicht nur in den bereits erwähnten zwei programmatischen Schriften (*Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, *Die Literatur ist romantisch*) entsteht, sondern sich durch das Einbeziehen weiterer – weniger bekannter und weniger ausführlich (oder gar nicht) behandelte – Aufsätze geradezu rekonstruieren lässt. Bei der Untersuchung der Poetik eines Autors ist es unumgänglich, die sich in der frühen Phase des Œuvres entfaltende literarische Position, d.h. die Wurzeln unter die Lupe zu nehmen. Im Fall von Handke ist es deswegen von besonders großer Relevanz, weil sich die Mehrheit seiner früh entwickelten Ansatzpunkte auch für das spätere Werk bestimmend erweisen (Renner 2020: 25).

So setzt sich die vorliegende Arbeit zum Ziel, Peter Handkes frühe Poetik anhand seiner ersten theoretischen Schriften zu untersuchen, wobei möglichst viele seiner bislang unbeachteten Aufsätze – wenn auch eher am Rande – besprochen werden sollen. Es wird besonderer Wert auf bestimmte fundamentale Problemkreise gelegt, die sich in mehreren Texten des Bandes zeigen. Dabei werden die einzelnen Beiträge als miteinander verknüpfte Gedankengänge bzw. als frühe Quellen zur Bestimmung der – auch im Späteren gültig bleibenden – ästhetischen Position des Autors betrachtet. Vor der Darlegung der Wesensmerkmale der Aufsätze wird Handkes Position in der deutschsprachigen Literatur der

1960er Jahre kurz geschildert. Damit einhergehend soll auch sein Standpunkt zur damals vorherrschenden engagierten Literatur besprochen werden.

## **2. Handkes Position in der deutschsprachigen Literatur der 1960er Jahre: Formalismus gegen die engagierte Literatur**

Peter Handkes literarische Anfänge gehören zu den seltsamsten und meist diskutierten der gesamten deutschsprachigen Literatur (Gschwandtner 2018: 274). Als seine erste Erzählung *Die Hornissen* 1966 veröffentlicht wurde, war er 23 Jahre alt und brach sein Jurastudium, das ihm trotz seiner herausragenden Leistung von Anfang an zuwider war (Herwig 2020: 131), wegen seiner ersten literarischen Erfolge bereits ab. Sein Ziel und Wunsch waren immer das Schreiben, für das Jurastudium entschied er sich nur aus dem Grund, dem Schreiben so viel Zeit wie möglich schenken zu können, was ihm dieses Fachgebiet hätte ermöglichen können. Er wird bald auf dem literarischen Feld präsent und gilt sowohl als „erster Popstar der deutschen Literatur“ als auch als Bürgerschreck (Gschwandtner 2018: 272). Bei der Etablierung seines Images spielt nicht allein die ästhetische Qualität seines Debütromans oder der Neuigkeitswert seines ersten Sprechstückes *Publikumsbeschimpfung* (1966) eine Rolle, sondern auch „Habitus, vestimentärer Style und bildliche, vor allem fotografische Repräsentationen des Autors sowie deren mediale Tradierungen“ (Gschwandtner 2018: 275). Zu seinem Ruf, der stets Kontroversen auslöst, trägt darüber hinaus sein entscheidender Auftritt auf der Tagung der Gruppe 47 in Princeton wesentlich bei, wo der junge Handke den renommiertesten zeitgenössischen Autoren „Beschreibungsimpotenz“ vorwirft. Dieser Vortrag, der den anderen Teilnehmern zufolge „überhaupt nicht spontan“, sondern „von langer Hand inszeniert“ gewesen sei (Böttiger 2019), liefert erste deutliche Nachweise über seine bewusst entwickelte Poetik. Die 1966 verfasste Schrift *Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA*, die im Sammelband *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* enthalten ist, fasst die in der Tagung ausgesprochenen Einwände genauer, ohne aber das Gesagte zu korrigieren oder sogar ein Wort zu bereuen. Über die gegenwärtige deutsche Prosa hat er auch im Nachhinein dieselbe Meinung, nur für den Gebrauch des Begriffs „Beschreibungsimpotenz“ gibt er eine gründliche Erklärung. Nach Handkes Beurteilung könne die zeitgenössische Literatur nicht erkennen, dass

die Literatur mit der Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden. In dieser neu aufkommenden Art von Literatur werden die Dinge beschrieben, ohne daß man über die Sprache nachdenkt [...]. (Handke 1972: 29)

In den 1960er Jahren wird es von der deutschen Literatur erwartet, sich mit den tragischen Ereignissen der Vergangenheit auseinanderzusetzen und zur Verarbeitung des Erlebten beizutragen. Da die Literatur der Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse dienen soll, ist sie ohne Politik nicht mehr denkbar. Die Gattung der Kurzgeschichte verbreitet sich und die realistische, einfache, sachliche Darstellungsform wird zur Norm. Peter Handke gehört zu den wenigen Autoren, die sich gegen diese Tendenzen wenden, denn seine Überlegungen passen nur scheinbar in den revolutionären Zeitgeist:

Die gelegentliche Verklärung Handkes als 68er könnte falscher nicht sein: Die intentionale, mit linken Botschaften ausgestattete Literatur der 1970er Jahre lehnt er ebenso ab wie das realistische, rückwärtsgewandte Erzählen der Gruppe 47-Teilnehmer. (Struck 2019)

Er spricht am Anfang seiner Karriere deutlich aus, dass die Literatur frei von jeglichen politischen Inhalten sein müsse, und setzt sich in mehreren Essays des Sammelbandes mit der engagierten Literatur bzw. Kunst auseinander, wobei er, wie es noch gezeigt wird, die Erfolglosigkeit und Unwirksamkeit der Methode des Neuen Realismus und des Brecht'schen Theaters hervorhebt. Er habe „nichts gegen die Beschreibung“ (Handke 1972: 29), die die gesamte Gegenwartsprosa stark präge, er halte sie für ein „notwendiges Mittel, um zur Reflexion zu gelangen“ (Handke 1972: 29). Seine Kritik richtet sich eher darauf, dass sich der Realismus der Gegenwart auf Gegenstände, d.h. auf Inhalte konzentriere, währenddessen die Sprache tot bleibe. Diese ausdrücklich formale Bestimmung realistischen Schreibens (Gschwandtner 2018: 278) führt in den 1960er Jahren zu Angriffen. Handke ist dem Vorwurf ausgesetzt, sich kaum um die Herausforderungen und Probleme der Gesellschaft zu kümmern, und man hält ihn für einen „Bewohner des Elfenbeinturms“. Im titelgebenden Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* erläutert er seine eigene Auffassung von diesem in der Öffentlichkeit negativ konnotierten Begriff:

Eine normative Literaturauffassung freilich bezeichnet mit einem schönen Ausdruck jene, die sich weigern, noch Geschichten zu erzählen, die nach neuen Methoden der Welt Darstellung suchen und diese an der Welt ausprobieren, als „Bewohner des Elfenbeinturms“, als „Formalisten“, als „Ästheteten“. So will ich mich gern als Bewohner des Elfenbeinturms bezeichnen lassen, weil ich meine, daß ich nach Methoden, nach Modellen für eine Literatur suche, die schon morgen (oder übermorgen) als realistisch bezeichnet werden wird [...]. (Handke 1972: 26)

Im Gespräch mit Friedrich Luft (1969) fügt er noch hinzu, dass nur der Bewohner des Elfenbeinturms fähig sei, die Methoden der Gesellschaft wirklich zu reflektieren. Diese Haltung bedeute kein vollkommenes Verbergen oder Verschwinden, sondern sie sei mit dem Unterschied zwischen Klein- und Großaufnahmen in den Filmen vergleichbar: Nur als Bewohner des Elfenbeinturms könne man zum untersuchten Phänomen auf Distanz gehen,

um über sein Wesen nachdenken und es darstellen zu können. Mit einer Großaufnahme vergleichbar könne man wenig sehen, wenn man dem Gegenstand zu nahe stehe. So sei es für ihn auch als Außenseiter, als Einzelgänger möglich, die Gesellschaft mit literarischen Methoden anzusprechen. Es sei sogar das wichtigste Ziel seines Schaffens – aber die Methoden der engagierten Literatur dürfen und können nie ein Teil davon sein. Anstatt äußere Umstände zu bewältigen, wünscht er das Innere der Menschen zu verändern, was er in mehreren Schriften des Bandes zum Ausdruck bringt. Die Kunst solle nicht das in der Realität Existierende widerspiegeln, sondern die Wirklichkeit der Literatur und Kunst solle aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit und für unser individuelles Leben machen. In *Straßentheater und Theatertheater* wird vorgeführt, dass ihm „das Theater als gesellschaftliche Einrichtung [...] unbrauchbar für eine Änderung gesellschaftlicher Einrichtungen“ (Handke 1972: 53) scheine, denn das Theater formalisiere „jede Bewegung, jede Bedeutungslosigkeit, jedes Wort, jedes Schweigen“ (Handke 1972: 53) und könnte nicht erfüllen, was seine eigentliche Berufung sei:

Wozu es [das Theater] taugen könnte [...]: als ein Spielraum zur Schaffung bisher unentdeckter innerer Spielräume des Zuschauers, als ein Mittel, durch das das Bewußtsein des einzelnen nicht *weiter*, aber *genauer* wird, als ein Mittel zum Empfindlichmachen: zum Reizbarmachen: zum Reagieren: als ein Mittel, auf die Welt zu kommen. (Handke 1972: 54)

Im bekannten Essay *Die Literatur ist romantisch* werden das Engagement bzw. Sartres Begriff „littérature engagée“ und Handkes Auffassung von der Literatur nebeneinandergestellt, um das wahre Wesen der beiden Phänomene gründlich zu untersuchen. Der Text geht mit akribischer Genauigkeit der Frage nach, ob der Begriff Engagement auf die Literatur anwendbar ist bzw. ob man sich mit den Mitteln der Literatur überhaupt engagieren kann. Auch mehrere weitere Essays bestehen aus klar und logisch aufgebauten Argumenten, in *Die Literatur ist romantisch* können wir aber einer besonders sachlichen und bewusst formulierten Theorie folgen. Als Ergebnis wird festgestellt, dass man sich mit den Worten der Literatur nicht engagieren kann, weil die Eindeutigkeit, die Zweckbetonung und der Ernst, welche die wichtigsten Kennzeichen des Engagements seien, ihre Wirkung in der literarischen Form völlig verlieren:

Und je vollkommener die Form durchgehalten ist, um so mehr wird das Engagement abgelenkt, verliert an Wirklichkeit, wird unreal, wird zur Form und hat mit dem Begriff des Engagements nichts mehr zu tun. (Handke 1972: 45)

Handkes frühe literaturtheoretische Arbeiten beruhen auf Erkenntnissen der russischen Formalisten, von denen er tief beeindruckt ist (Gschwandtner 2021: 223). Im Gespräch mit

Friedrich Luft (1969) sagt er, dass die russische formalistische Schule mit Eichenbaum und Schklowski „die wichtigste methodisch-literarische Schule“ sei. Dass der zeitgleich entstandene Sammelband von der Kenntnis und dem Einfluss des Formalismus bzw. Strukturalismus zeugt, erhellt sich zum einen aus Handkes strikt und logisch herausgearbeiteter Theorie, die nicht nur essenzielle Ansichten der erwähnten Ansätze, sondern auch explizite Hinweise z.B. auf Saussure, Noam Chomsky und Roland Barthes enthält.<sup>1</sup> Zum anderen lässt sich in bestimmten Schriften des Bandes eine auf der formalistisch-strukturalistischen Theorie basierende Verfahrensweise beobachten, mit der die Tiefenstruktur von konkreten Kunstwerken (Filmen, Erzählungen, Theaterstücken) sowie von Phänomenen des Lebens (Fußball, Zirkus) analysiert wird.

### **3. Handkes Poetologie und ästhetische Position. Analyse des Bandes**

Es lassen sich im Band einige zentrale Fragenkreise und Grundprinzipien klar konturieren, die zu Kapiteln geordnet besonders deutlich werden. Zählen wir auch die *Vorbemerkung* dazu, besteht der Band aus acht Kapiteln, die jeweils mit einem Titel versehen sind. Die Aufsätze in einem bestimmten Kapitel weisen entweder in der angesprochenen Frage bzw. Problematik Ähnlichkeiten auf, die überwiegend Literatur, Theater und Film bzw. Phänomene der Welt reflektieren, oder in der Methode, mit welcher der behandelte Sachverhalt (ggf. das künstlerische Werk) beleuchtet oder eben kritisiert wird. Das längste Kapitel des Bandes *Mehr oder weniger Grundsätzliches* enthält 10 Aufsätze und widmet sich v.a. der engagierten Kunst sowie der davon untrennbar existierenden Schreibweise des Realismus und spricht deren Unmöglichkeit bzw. Ungültigkeit aus, wobei in jedem Text wohlumrissene literaturtheoretische Überlegungen geschildert werden. Die Kapitel *Freundliche Feuilletons* und *In der Rolle des Kritikers* schöpfen maßgeblich aus dem vorigen Kapitel, vollziehen aber eine spannende Wende, indem diese Aufsätze entweder zeitgenössische oder vor einigen Jahrzehnten erschienene literarische Werke und Theaterstücke rezensieren sowie gegenwärtige Kunstformen, Gattungen und Autoren beurteilen. Dies erfolgt auf der vorhin dargelegten theoretischen Basis, die wesentlich durch formalistisch-strukturalistische Ansätze beeinflusst wird. Im Kapitel *Politische Versuche*, welches in dieser Arbeit nicht ausführlicher behandelt werden soll, werden u.a. in der Sprache verborgene politische Inhalte und die durch den bewussten Sprachgebrauch unmerklich vollzogene Manipulation systematisch ausgeführt.

---

<sup>1</sup> Handkes Auseinandersetzung mit den Schriften von Roland Barthes signalisiert das Anknüpfen an den Poststrukturalismus. Vgl. Bossinade 2000.

Wie bereits angedeutet, wird Handkes Poetik grundlegend durch die formale Bestimmung literarischer Innovation geprägt (Gschwandtner 2018: 279), bei der Herausarbeitung der von ihm anerkannten künstlerischen Ausdrucksformen schenkt er dem Inhalt kaum Beachtung. Am intensivsten befasst sich Handke mit der Frage, in welchem Verhältnis die Literatur oder der dargestellte Sachverhalt zur Wirklichkeit steht, wobei er die behandelten literarischen oder sonstigen künstlerischen Werke als Zeichenkomplexe auffasst. Dass sprachliche Elemente Eigenwert haben, sei nach Handke eine der wichtigsten Erkenntnisse des Formalismus (Gschwandtner 2018: 276). Die von Eichenbaum mit Bezug auf Schklowski skizzierte Einsicht, die neue Form trete nicht auf, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um die alte verbrauchte Form abzulösen,<sup>2</sup> gilt als wichtige Quelle des Bandes. Im Aufsatz *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* heißt es wie folgt: „Ich erwarte von einem literarischen Werk eine Neuigkeit für mich, [...] etwas, das mir eine noch nicht gedachte, noch nicht bewußte Möglichkeit der Wirklichkeit bewußt macht [...]. Ich erwarte von der Literatur ein Zerschneiden aller endgültig scheinenden Weltbilder.“ (Handke 1972: 19–20) In den theoretischen Schriften des Kapitels *Mehr oder weniger Grundsätzliches* wird verdeutlicht, womit die Literatur endlich brechen soll: mit den bestehenden Methoden und Modellen, die eigentlich die gewohnte, vertraute Form bedeuten. Als Autor solle man ständig nach neuen Methoden suchen, denn eine Möglichkeit sei „dadurch, daß sie gezeigt wurde, auch schon verbraucht worden“ (Handke 1972: 22).

[D]er Gesellschaft [...] ist diese Methode vertraut geworden, so daß sie gar nicht mehr spürt, daß die Beschreibung nicht Natur, sondern Methode ist. Diese Methode wird im Augenblick nicht mehr reflektiert, sie ist schon rezipiert worden. Unreflektiert verwendet, steht sie der Gesellschaft nicht mehr kritisch gegenüber, sondern ist einer der Gebrauchsgegenstände der Gesellschaft geworden. Dem Lesenden leistet die Methode keinen Widerstand mehr, er spürt sie gar nicht. Sie ist ihm natürlich geworden, sie ist vergesellschaftet worden. Neuigkeiten allerdings werden auf diese Weise nicht mehr vermittelt. Die Methode ist zur Schablone geworden. Das hat zur Zeit einen sehr trivialen Realismus zur Folge. (Handke 1972: 21)

Diese Zeilen erläutern, warum der „triviale“ Realismus nach Handke nicht funktionieren kann. Da er vertraute Modelle ohne Reflexion verwendet, wirkt er als Manier und verliert seine Wirkung bzw. wirkt natürlich. Als dem Modell angehörig wird jedes formale Element eines literarischen oder visuellen Kunstwerks wahrgenommen, das zu gewöhnlichen Schemen greift und daher keine Neuigkeit aufweist bzw. klar vorherzusehen und vom Publikum erwartet ist. Allein die Reflexion würde die Bewusstmachung dieser Unwirksamkeit ermöglichen – dazu kommt es aber im Fall des Realismus nicht, weil dessen Autoren die

---

<sup>2</sup> Eichenbaums Konzept wird in der Radiosendung *Bücherecke* von Peter Handke zitiert (Gschwandtner 2018: 277).

Methode immer wieder unbedacht übernehmen und nur bestätigen, was schon bekannt war. Aus der Genauigkeit und detaillierten Beschreibung, welche ihre Schreibweise kennzeichnet, „ergibt sich nichts“ (Handke 1972: 32). In der realistischen Prosa sollte die Sprache wie Glas sein, d.h., die Worte für die Gegenstände sollten als die Gegenstände selber angenommen werden und durch die Sprache sollten sich die Gegenstände bemerkbar machen. Diese Methode könne aber nur einmal verwendet werden, denn „ein Darstellungsmodell, beim ersten Mal auf die Wirklichkeit angewendet, kann realistisch sein, beim zweiten Mal schon ist es eine Manier, ist unreal“ (Handke 1972: 20). In der Schrift *Zu dem Sammelband „Wochenende“* wird die Klischee- und Musterhaftigkeit der Geschichten des 1967 erschienenen Sammelbandes als Beispiel für die durch wiederholte Anwendung der gleichen Methode erfolgte Automatisierung (Handke 1972: 21) dargestellt, wobei auf die banalen gemeinsamen Merkmale der Werke fokussiert wird. An diesem Band seien „alle Muster der zeitgenössischen Trivilliteratur zu erkennen“ (Handke 1972: 191), u.a. Wettersymbole (Hitze, Sonne – beim Abschied aber Regen) oder Zustandssymbole (Langeweile). Dass er alle Vorurteile des Wochenendes bestätige, nichts Überraschendes darstelle, nichts am Bewusstsein des Lesers ändere und alles beim Alten lasse, ist ein Ergebnis dessen, dass „die literarische Methode verbraucht ist“ (Handke 1972: 192).

Die Methoden des Schreibens sind in diesem Buch unreflektiert. Was so als Beschreibung der Wirklichkeit ausgegeben wird, wird unwirklich und unwirksam durch die gedankenlose Methode. Diese Methode ist die Methode des naiven Geschichtenerzählens, des naiven Berichtens, des „handfesten“ Erzählens. [...] alle tun so, als sei das Geschichtenerzählen die gegebene, natürliche Art der Vermittlung von Wirklichkeit. (Handke 1972: 192)

Modelle findet Handke auch in der Literaturkritik: In *Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit* macht er auf die „Kritikschablonen“ (Handke 1972: 203) von Reich-Ranicki aufmerksam, zu denen seine normativen Sätze über die Wirklichkeit und der Mangel an Argumentation gehören. Wie die Autoren des Realismus könne auch Reich-Ranicki nicht erkennen, dass die realistische Methode nicht Natur, sondern gemachtes Modell sei.

Zum fixierten, mechanisch verwendeten Modell wird auch die Geschichte gezählt, die Handke nicht als Inhalt ansieht, sondern als bewusst gestaltete Form, wobei nicht die Fiktion und nicht die Geschichte an sich (d.h. „die Story“) dominierend sein solle. Die Geschichte, die nicht „erfunden“, sondern in der Wirklichkeit „gefunden“ (Handke 1972: 71) werden solle, möge die Handlungen nicht „sorglos aneinanderreihen“ (Handke 1972: 33). Handke bemerkt aber in Bezug auf das Medium Film, dass „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, die der Filmmacher abbilden will, schon notgedrungen *modelliert* ist“ (Handke 1972: 84). Im Film führt die Darlegung einer Geschichte notgedrungen zu gewohnten Modellen, denn ein Genrefilm (z.B. Horrorfilm, Agentenfilm) muss Wesensmerkmale der Modelle aufzeigen, um als solcher bezeichnet werden zu können – diese sind aber bereits „modelliert“. Dies wirkt auf den Zuschauer: „Wenn ihm aber alles schon fertig, konkret, als Inhalt vorgeführt wird, wird ihm die wichtige Arbeit der Konkretisierung weggenommen“ (Handke 1972: 104). In *Die Arbeit des Zuschauers* wird ausgeführt, dass die Einstellungen der Theaterstücke und Filme dem Zuschauer „viel zuviel Arbeit“ abnehmen, indem sie „zu banal didaktisch“ (Handke 1972: 106) seien. In den Filmen könne es jedoch keine neutralen Bilder geben: Was die Kunstwerke zeigen, dadurch, „wie sie es zeigen, [ist] schon zu bekannten Bedeutungen beim Zuschauer modelliert“ (Handke 1972: 85). Die einzelnen Bilder – bereits die Einstellung eines Gegenstandes –, deren Reihenfolge die Struktur des Werkes bildet, erzeugen Bedeutungen. Dies bezeichnet Handke im Text *Theater und Film: Das Elend des Vergleichens* als „Filmsyntax“, ein Begriff, welcher auf die Ordnung von Bildern hindeutet.

Die Einstellung, dadurch, daß vor ihr schon eine Reihe von gleichen Einstellungen von dem Gegenstand produziert worden sind, die alle das gleiche *bedeuten*, wird, das kann man sagen, zu einem filmischen *Satz*, der nach dem Modell bereits vorhandener filmischer Sätze gebildet worden ist. [...] Die Geschichte der laufenden Bilder [...] erweist sich immer mehr als die Geschichte der Bildung einer genormten [...] filmischen Syntax. (Handke 1972: 69)

Die Einstellungen von Gegenständen erweisen sich in vielen Filmen als „Beschreibungen der Gegenstände“ (Handke 1972: 69), was an die Beschreibungsmethode des für trivial gehaltenen Realismus erinnert. Besonders gut kann man das an den Filmen bemerken, die sich fest an die Spielregeln eines bestimmten Genres halten. In diesen Filmen sei jedes Bild „ein Bildsatz, der sich streng an die inzwischen erarbeitete Syntax hält“ (Handke 1972: 69). Die Bildsprache der Genrefilme sei nicht änderbar, sondern höchstens variierbar. Jede Einstellung setze mögliche Geschehnisse und Vorgänge fest, so dass nichts Überraschendes geschehen kann. In der zweiten Hälfte der Schrift werden Ausnahmen erwähnt: Handke veranschaulicht die hohe ästhetische Qualität außergewöhnlicher Filme aus aller Welt durch die Analyse des Besonderen an ihren strukturellen Merkmalen. Die aufgezählten Filme haben es schaffen können,

[...] den Film bis auf seine Syntax zu abstrahieren und dann, nach der Reduktion, Bilder als *Beispiele für* die Syntax zu zeigen, so daß also die Einstellungen jeweils zugleich mit dem Bild auch die Künstlichkeit des Bildes deutlich machen [...]. (Handke 1972: 72)

Als enthusiastischer Kinobesucher findet Handke in erster Linie in den Underground-Filmen Hoffnung, die die Manier ablösen und auf die formale Radikalität setzen. Zum Wahrnehmen von Film-Modellen führt Handke übrigens eine seltsame Kino-Erfahrung an: Ein Bild des Filmes *Tom Jones* von Tony Richardson, das ganz plötzlich „allen Bildern vorher in dem Film“ widersprach, habe ihn wie kein anderer Film früher erschreckt (Handke 1972: 83). Die nach dem Modell einer Filmkomödie angelegten Filmvorgänge sollen es theoretisch nicht zulassen, dass dem Helden etwas Ernsthaftes geschieht, weil es das Modell des Filmes zerstören würde. Das hervorgehobene Bild aus dem Film sei erschreckend gewesen,

weil es dem gewohnten Modell des Films, auf das man sich zuschauend eingerichtet und eingelassen hatte, auf einen Schlag widersprach. Es war nicht eine überraschende Wendung der Handlung, sondern eine überraschende Verwandlung des Films in einen anderen Film. (Handke 1972: 83)

Genau wie diese Filme solle auch das Theater künstlicher werden, „damit es endlich wieder ungewohnt, unvertraut wird“ (Handke 1972: 77). Möchte man drinnen im Theater einen Vorgang deutlich machen, welcher in der Außenwelt seine Dramaturgie habe, solle man diesen „mit einer widersprüchlichen Dramaturgie“ (Handke 1972: 90) versehen. Else Lasker-Schülers Stück *Arthur Anonymus und seine Väter* mache dem Zuschauer die Dramaturgie des Massenmordes deutlich, indem sie für seine Darstellung die Dramaturgie des Weihnachtsmärchens verwende. Diese Widersprüchlichkeit könne für die notwendige Befremdung des Zuschauers bzw. für Furcht und Schrecken im Theater sorgen. Bis es soweit sei, gehe er lieber ins Kino.

Neben der strikten Orientierung an Mustern und Modellen erwähnt Handke auch die Einfachheit, welche ein problematischer Charakterzug v.a. der engagierten Werke sei. In der kurzen Schrift *Horváth und Brecht* erläutert er, dass Brechts Denkmodelle „allzu vereinfacht und widerspruchslös“ seien (Handke 1972: 63):

[A]lle gegebenen Widersprüche werden beseitigt von dem einzigen großen Widerspruch, den es für Brecht gibt: den zwischen den Zuständen, wie sie sind und wie sie nach seiner Meinung sein sollten. [...] Deswegen ist Brecht so einfach, vereinfacht: er zeigt zwar die Widersprüche, aber er zeigt auch die einfache Lösung dafür. (Handke 1972: 63)

In den Lösungen von Brecht werde eine mögliche Ordnung der Welt behauptet, die es aber nicht gebe. Seine Arbeiten haben immer wieder Illusionen nötig, um Desillusionen zu ermöglichen, wobei die Desillusion die einzige Illusion sei, die „gefährlicher noch als die naive Illusion“ (Handke 1972: 63) sei. Im Gegensatz zur Einfachheit und Eindeutigkeit von

Brechts Stücken ist Handke fasziniert von Horváths „irren Sätzen“ und von seiner „unstilisierten Sentimentalität“ (Handke 1972: 64):

Ich ziehe Ödön von Horváth und seine Unordnung und unstilisierte Sentimentalität vor. Die verwirrten Sätze seiner Personen erschrecken mich [...]. Und ich mag diese IRREN Sätze bei ihm, die die Sprünge und Widersprüche des Bewußtseins zeigen, wie man das sonst nur bei Tschechow oder Shakespeare findet. (Handke 1972: 64)

Die Hochachtung Horváths Schaffen gegenüber beweist noch die Tatsache, dass sich der vorletzte Beitrag des Bandes seinem Stück *Geschichten aus dem Wiener Wald* widmet. Wie es in der Vorbemerkung zu lesen ist, sei dieser Aufsatz „keine Nacherzählung, sondern eine bewußte Auswahl von Sätzen aus dem Stück“ (Handke 1972: 7).

Im Band wird – und dies bleibt auch im späten Schaffen von Handke substantziell – anscheinend alltäglichen Elementen der Wirklichkeit ästhetischer Wert zugesprochen. Der Beitrag *Dressur der Objekte* besteht aus drei eigenständigen Schriften, welche den Zirkus, den Fußball und den Zeichentrickfilm ins Zentrum stellen. Diesen Erscheinungen nähert sich Handke auf ähnliche Weise: Es wird auf die Tiefenstruktur dieser „Gattungen“ aufmerksam gemacht, während semiotische bzw. semantische Aspekte Berücksichtigung finden. Im Falle des Zirkus wird verdeutlicht, welche Wesensmerkmale dazu führen, dass seine Zeit – im Gegensatz zum Theater – vorbei sei. Die Begründung erfolgt durch die Erfassung seiner Merkmale als bedeutungstragende (oder gerade als bedeutungslose) Zeichen. Es werden Komponenten bestimmt, welche sowohl im Theater als auch im Zirkus zu finden sind, aber jeweils unterschiedliche Funktionen (oder gar keine Funktion) erfüllen. Den wichtigsten Unterschied in ihrer künstlerischen Qualität macht die Tatsache aus, dass im Zirkus kein Vorgang Bedeutung habe: „nichts bedeutet etwas anderes als das, was es ist“ (Handke 1972: 140).

Im Gegensatz zu den anderen Massenbelustigungsmitteln hat es der Zirkus nicht dahin gebracht, Bedeutungen zu erzeugen wie etwa auch der Film. Er will nichts, weder eine Änderung von Verhältnissen noch ein Bestehenbleiben. (Handke 1972: 141)

Daraus ergibt sich, dass sich der Zirkus gar nicht entwickeln und keinen neuen Bedeutungen anpassen könne, weshalb er nicht für den Ernst des Lebens verwendbar sei. Im Gegensatz zur Bühne ist die Arena ein Spielraum, wo alles immer auf die gleiche Weise verläuft. „Die Vorgänge im Zirkus fordern nicht absichtlich zur Reflexion heraus“ (Handke 1972: 140) und können nichts am Bewusstsein des Zuschauers ändern: „Auf dem Theater erkennt sich das Publikum selber wieder, im Zirkus nicht“ (Handke 1972: 141). Die Zeit des Zirkus ist v.a. deswegen vorbei, weil die Erwartung des Zuschauers eindeutig sei: Es gehe um das Zeigen

der Leistung und nicht um die Leistung selber, wobei sich – wie in den Genrefilmen – nichts Unerwartetes ereignen könne. Der Zuschauer wisse im Vorhinein, was passieren werde, der Ablauf der Vorgänge sei bis zum Ende festgesetzt. Das einzige Ziel des Zirkus sei das Beeindrucken, ohne das Innere des Publikums anzusprechen.

In *Die Welt im Fußball* wird die Symbolhaftigkeit des Fußballs mit ihrer Kugelform erklärt, welche als prinzipielles Merkmal dieses Sports angeführt wird: Das Rundsein, das die Idealvoraussetzung für die Bewegung auf der Erde sei, sei ein Sinnbild für das Ungewisse, für das Glück und die Zukunft. Dadurch, dass der Ball lebendig wird, werden auch die Zuschauer lebendig, wobei ihre Bewegungen „wie magische Zeichen“ seien und „zur Einheit des Spiels“ gehören (Handke 1972: 137). Anders als im Zirkus nehmen die Zuschauer das Gespielte ernst, „das Spiel ist für sie eine Wirklichkeit, es hat Folgen im Leben“ (Handke 1972: 138). Für viele Leute sei das Fußballspiel die einzige Berührung mit der Ästhetik:

sie bewundern die Aktion, wie sie in James-Bond-Filmen die Aktion bewundern, sie bewundern die Ordnung, die Anmut der Läufe, die Schwerelosigkeit in den Sprüngen, die Komik der Tricks, die Ruhe in den Bewegungen des Tormanns, das Durchbrechen des einzelnen durch eine Meute. Die Fußballzuschauer pflegen eine Ästhetik der Bewegungen und Gegenbewegungen. Sie bewundern die nahezu vollkommene Beherrschung eines Gegenstandes [...]. (Handke 1972: 138)

Handkes Essay *Das Wunder des Zeichentrickfilms* geht der Wunderhaftigkeit der Zeichentrickfilme nach, indem Grundgesetze festgestellt werden, die für alle Kunstwerke des Genres typisch sind. Handke erkennt, dass alle Zeichentrickfilme den gleichen Bezug zur Wirklichkeit haben, was er durch die Systematisierung der strukturellen Gemeinsamkeiten der Werke erläutert. Die Wirkung dieser Filme bestehe nach Handke eben darin,

daß zwar die Konflikte, die in ihnen ausgetragen werden, als solche menschlich oder jedenfalls menschenmöglich sind, daß aber im Gegensatz dazu die Art, die Vorgangsweise der Konflikte unmenschlich, unwirklich, menschenunmöglich ist. [...] Die Grundsituationen sind menschlich und entsprechen der Wirklichkeit, die Geschehnisse dazu freilich entsprechen nicht mehr der Wirklichkeit, sondern den menschlichen Wünschen und Wunschträumen. (Handke 1972: 130)

Die Zeichentrickfilme haben eine einfache Geschichte mit sich wiederholendem Handlungsablauf, zu dem v.a. die Verfolgung, das Verlangen des Helden nach Ruhe, die Konflikte mit der Umwelt, die Abenteuer (der Existenzkampf) sowie das Überleben aller Figuren gehören. Darüber hinaus können sie die Metaphern der Sprache wörtlich nehmen und „Metaphern und Redensarten zu Bildern verwandeln“ (Handke 1972: 133), da sie die Welt nicht abbilden müssen. Diese sieht er als die wichtigsten, unveränderlichen und universellen Charakteristika der Zeichentrickfilme an.

Im Essay *Die Tautologien der Justiz*, welcher im Kontext der Demonstrationsprozesse von 1968 gelesen werden soll, nimmt sich Handke ebenfalls vor, „die strukturellen Gemeinsamkeiten in den Demonstrantenprozessen herauszufinden, ohne allzu anekdotisch, genremalerisch zu werden“ (Handke 1972: 178). Sein zentrales Interesse gilt der Sprache der Richter bei der Beurteilung der Angeklagten und bei der Bildung des Urteils. Es werden problematische Stellen aus echten Protokollen zitiert und auf typische Formulierungen aufmerksam gemacht, welche die Fakten nicht objektiv wiedergeben, sondern verborgen normativ sind. In den Urteilsbegründungen werden alle Informationen über die Angeklagten als Schuldbeweise niedergelegt, bereits die sonst neutrale Schilderung des Vorlebens zeigen die „Rechtsfeindlichkeit“ der Angeklagten an: „Familienverhältnisse, soziale Umwelt und Berufsausbildung werden derart beschrieben, daß sie die später aufgezählten Beweise für die Schuld des Angeklagten unterstützen.“ (Handke 1972: 179) Es werden nur die Gefühle und Empfindungen der Polizisten wiedergegeben, die des Angeklagten werden kaum dokumentiert, was die von den Angeklagten verursachte Beleidigung verdeutliche. Während die Aussagen der Polizisten wie unerschütterliche Tatsachen festgehalten werden, wird die Unglaubwürdigkeit der Angeklagten suggeriert: „Von Polizisten heißt es meist: ‚gibt an‘, ‚bestätigt‘, vom Angeklagten oder Entlastungszeugen in der Regel aber: ‚Behauptet‘.“ (Handke 1972: 181) Handke erkennt schließlich, dass fast alle Urteile in den Demonstrationsprozessen auf Tautologien wie „Recht muß Recht bleiben!“ (Handke 1972: 183) hinauslaufen.

#### **4. Fazit**

Durch die Analyse des Sammelbandes *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* wurden essenzielle Komponenten der frühen Poetik von Peter Handke aufgezeigt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Handke in den angeführten Schriften das Ästhetische von literarischen, theatralischen und visuellen Kunstwerken sowie außerkünstlerischen Phänomenen festlegt. Beachtet wird dabei neben ihrem Bezug zur Wirklichkeit auch die Frage, wie diese rezipiert werden und inwiefern sie für das eigene Bewusstsein des Menschen verwendbar sind. Da sich Handke nicht auf den Inhalt, sondern auf die Form konzentriert, trennt er die unterschiedlichen Kunstformen nicht streng voneinander. Bei der Untersuchung von Erzählungen, Stücken und Filmen wird die gleiche Methode verwendet wie bei der Untersuchung von Zirkus, Fußball, von Protokollen oder von Kritiken: Auslegung und Bewertung ergeben sich aus der Bestimmung struktureller Merkmale, die als Kern aller

Kunstwerke und Lebensphänomene betrachtet werden. Der Band weist folglich die Universalität als wichtiges Charakteristikum von Handkes Poetik auf.

Die für problematisch gehaltenen Ausdrucksformen werden nicht einfach nur festgestellt, sondern es werden immer auch Veränderungsvorschläge dargeboten, durch welche die automatisierten Modelle endlich verabschiedet werden könnten. Dass man sich lange keine Fragen mehr über sich selbst stelle, sei ihm zufolge der Grund fürs Stagnieren. Im Falle einer jeden Kunstrichtung sieht Handke die Reflexion als die mögliche Rettung an.

## **Literaturverzeichnis**

### **Primärliteratur**

Handke, Peter (1969f9): Gespräch mit Friedrich Luft. In: [https://www.youtube.com/watch?v=fMPW00m\\_gZc](https://www.youtube.com/watch?v=fMPW00m_gZc) (Zugriff: 09.08.2022)

Handke, Peter (1972): *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

### **Sekundärliteratur**

Bossinade, Johanna (2000): *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05064-9>

Böttiger, Helmut (2019): *Der Provokateur. Schriftsteller Peter Handke und die 68er-Bewegung*. In: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/schriftsteller-peter-handke-und-die-68er-bewegung-der-100.html>

Gschwandtner, Harald (2018): *Peter Handkes epitextuelle Werkpolitik*. In: Gerstenbräun-Krug, Martin/Reinhard, Nadja (Hg.): *Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft*. Wien: Böhlau, 271–292. <https://doi.org/10.7767/9783205208396.271>

Gschwandtner, Harald (2021): *Strategen im Literaturkampf. Thomas Bernhard, Peter Handke und die Kritik*. Wien: Böhlau. <https://doi.org/10.7788/9783205212317>

Herwig, Malte (2020): *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*. München: Pantheon.

Struck, Lothar (2013): *Keuschnig statt Kobal. Das Wechselspiel von Sprachkritik und Erzählen im Werk Peter Handkes*. In: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1823>

Struck, Lothar (2019): *Peter Handke: Kein Bewohner des Elfenbeinturms*. In: <https://www.furche.at/feuilleton/peter-handke-kein-bewohner-des-elfenbeinturms-1399128>