6-4-1976

Der Verfremdungseffekt von Brecht bis Handke

Brigitte Patrick
Portland State University

Follow this and additional works at: https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds

Part of the [German Literature Commons](#), and the [Modern Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

Patrick, Brigitte, "Der Verfremdungseffekt von Brecht bis Handke" (1976). *Dissertations and Theses*. Paper 2414.

<https://doi.org/10.15760/etd.2412>

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: pdxscholar@pdx.edu.

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF Brigitte Patrick for the Master of Arts in German presented June 4, 1976.

Title: Der Verfremdungseffekt von Brecht bis Handke.

APPROVED BY MEMBERS OF THE THESIS COMMITTEE:

Franz Langhammer, Chairman

Frank F. Eaton

Louis J. Elteto

This thesis intends to show how the application of the Verfremdungseffekt (alienation effect), originally formulated by Brecht, serves to express different Weltanschauungen in the works of Dürrenmatt, Frisch and Handke. The main emphasis is on the works of Peter Handke; however, in order to demonstrate the changes in the interpretation of the alienation effect, some of the plays by Dürrenmatt and Frisch are analysed.

Contrary to the classic theatre, Brecht and Handke wish to draw the attention of the audience more to the action of a play rather than to its ending. For all four authors catharsis has become impossible. Although Brecht,

Dürrenmatt and Frisch employ largely similar dramatic methods, upon close examination the differences in Weltanschauung become evident.

Brecht attempts to emphasize that people can be taught and the world can be changed, while Frisch uses a similar type of structure to point out the opposite. Dürrenmatt, on the other hand, deals with the futile struggle of man against power and the only remaining dignified response seems to be the assertion of his own responsibility. His major vehicle in showing alienation is comedy. In the play Biografie Frisch abandons the portrayal of social relationships in favor of the individual. He asserts that only in the personal realm the individual is capable of choosing his own destiny. However, his hero contradicts the playwright.

Handke, too, is concerned with man and asks whether it is possible for him to save his individuality. He deals with the fundamental power of language and social convention, analyzes their characteristics and shows their effect on the individual person. Language and convention are investigated in terms of their structure as sentence, word, syllable, sound and gesture rather than their value in conveying information. Handke intends to free actions and objects from prejudices and comparisons and tries to remove them from causal relationships. Here is a kinship to Brecht, who wants to show through structural means that

the familiar causality of events is changeable.

Differences become evident when we consider how the authors view man.

As portrayed by Brecht, social conditions limit man's freedom to make decisions. Therefore he has to be taught to change these. Dürrenmatt believes that man has only the freedom to accept his role as human sacrifice, while Frisch shows man confined by social conventions and limited by his own memories. Handke, too, doubts that man has personal freedom and demonstrates this in his plays through analysis of the structure of language and social convention. He does not, however, employ traditional plots. His plays are abstractions. For him, alienation is not merely a matter of method, it is immanent in the theme.

Through analysis of five of Handke's plays the development of his methods becomes evident. Beginning with Publikumsbeschimpfung, the rhetorical presentation of an idea, Handke avoids conventional plots and roles. It is followed by Kaspar: the presentation of a learning process from the aspect of language, which is reiterated in Das Mündel will Vormund sein from the aspect of gesture. He stretches the familiar gesture and through this process points to the potential danger inherent in the relationship between teacher and pupil. The extended gesture develops into games in Der Ritt über den Bodensee which focuses upon the relationship of language and convention upon the con-

sciousness of man. Finally, in Die Unvernünftigen sterben aus this influence becomes the theme.

Handke's Weltanschauung is marked by pessimism. Alienated man is seen in a role under the aspect of a learning or communicating process. He is no longer an individual with a personal fate. The insecurity of his existence is independent of political systems; it is the product of the marketing of feelings in a technological mass society.

Brecht invented the Verfremdungseffekt as a method. Dürrenmatt and Frisch employ some of its aspects and reinterpret them. Handke views the situation of man as alienated in his substance and thereby adds a new perspective to the method of Verfremdung.

DER VERFREMUNGSEFFEKT VON BRECHT

BIS HANDKE

by

BRIGITTE PATRICK

A thesis submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

in

GERMAN

Portland State University

1976

TO THE OFFICE OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH:

The members of the Committee approve the thesis of
Brigitte Patrick presented June 4, 1976:

Franz Langhammer, Chairman

Frank F. Eaton

Louis J. Elteto

APPROVED:

R. Carol Healy, Chairman, Dept. of Foreign Languages

Richard B. Halley, Acting Dean of Graduate Studies

INHALT

KAPITEL		SEITE
I	EINLEITUNG	1
II	DER VERFREMDUNGSEFFEKT BEI BRECHT . .	9
	Die Sprache	10
	Die Dramaturgie	15
	Die Rolle des Schauspielers . . .	19
	Die Rolle des Zuschauers	21
III	DER VERFREMDUNGSEFFEKT BEI DURRENMATT	23
	Die Dramaturgie	25
	Die Sprache	27
	Die Rolle des Zuschauers	31
IV	DER VERFREMDUNGSEFFEKT BEI FRISCH . .	33
	Die Dramaturgie	34
	Die Rolle des Schauspielers . . .	37
	Die Sprache	38
	Die Rolle des Zuschauers	42
V	DER VERFREMDUNGSEFFEKT BEI PETER HANDKE	45
	Einleitung	45
	Die Dramaturgie	49
	Die Rolle des Schauspielers . . .	70
	Die Sprache	77
	Die Rolle des Zuschauers	93

KAPITEL	SEITE
VI ZUSAMMENFASSUNG	95
FUSSNOTEN	99
LITERATURVERZEICHNIS	106

I

EINLEITUNG

Bertolt Brecht hat auf das moderne Theater vielseitig eingewirkt. Dieser Einfluss umfasst Ideologie und Dramaturgie. Einfluss bedeutet jedoch auch Veränderung, denn blosser Übernahme von Ideen ohne Abwandlung oder Neuinterpretation unterläuft leicht der Gefahr der sterilen Nachahmung.

Hier soll die Verwendung des von Brecht geprägten Verfremdungseffekts in den Stücken von Peter Handke gezeigt werden, wobei die Formen des von Dürrenmatt und Frisch gebrauchten Verfremdungseffekts als Stufen anzusehen sind und darum ebenfalls behandelt werden müssen.

Brecht bevorzugt die Form des epischen Theaters. Die Entwicklung des epischen Theaters aus den Mysterienspielen über das Jesuitendrama, die Fastnachtsspiele Hans Sachs' und die Dramen Büchners und Wedekinds bis zum modernen Theater verlief parallel zu der des klassischen Theaters.¹ Im Gegensatz zum klassischen Theater folgt das epische Theater nicht der Kausalität der Handlung, sondern zeigt ein lockeres Nacheinander von Szenen, die durch Kommentare und lyrische Einlagen unterbrochen werden. Die Bühne ist wieder realistisch, wie auch die mittelalter-

lich Bühne realistisch war:² im Gegensatz zur Guckkastenbühne des Illusionstheaters, eine Erfindung aus dem späten achtzehnten Jahrhundert. Durch die dramaturgischen Abweichungen des epischen Theaters wird der Unterschied, nämlich die Darstellung des Menschen als Objekt, d.h. in der Selbstentfremdung, deutlich gemacht. Diese Objektivierung des Subjekts gehört zum epischen Theater seit dessen Ursprung.³

Brecht benutzt den Verfremdungseffekt zur Darstellung der Objektivierung des Menschen. Dies ist schon an der Sprache erkenntlich. Die zentralen Figuren seiner Dramen können nicht mehr als "Helden" bezeichnet werden, da sie zum Produkt und damit zum Spielball ihrer Umgebung geworden sind. Auf der Bühne wird diese Entfremdung durch den Schauspieler selbst verdeutlicht, der seine Rolle wie aus der Erinnerung spielt. Brecht selbst sagt dazu: "Gesucht wurde eine Art der Darstellung, durch die das Geläufige auffällig, das Gewohnte erstaunlich wurde."⁴

Diese Interpretation bezieht auch die dichterische Sprache, das Bühnenbild und die Schwesterkünste mit ein. Bei Brecht gibt es kein Element des Theaters, das nicht verfremdet ist. "Verfremdung ist in der Tat," wie Reinhold Grimm bemerkt, "die Grundstruktur von Brechts Dichtung."⁵ Verfremdung ist auch eines der Mittel, das wir bei Dürrenmatt, Frisch und Handke finden, aber abgewandelt und neu interpretiert.

Diese vier Autoren haben ein gemeinsames Anliegen: ihre Weltanschauung dem Publikum mitzuteilen. Weltanschauung muss nicht unbedingt, wie bei Brecht, Ideologie bedeuten; Weltanschauung kann vielmehr als das Bild der Welt, das sich dem Autoren offenbart, oder als des Autors Sicht des Menschen in der Welt bezeichnet werden. Und da dieses Bild den Autor bewegt und beängstigt, versucht er es für die Öffentlichkeit in der Form eines Theaterstückes wiederzugeben. Diese Stücke sind daher als Abbilder, Verzerrungen oder Interpretationen der Wirklichkeit zu betrachten, wie die Autoren sie wahrnehmen.⁶ Wie diese Abbilder auf der Bühne gestaltet werden, hängt wiederum von der Weltsicht des einzelnen Autors ab.

Die Weltanschauung jedes Autors ist jedoch untrennbar mit seiner eigenen historischen Umwelt verbunden. So ist es erklärlich, dass Brecht angesichts der katastrophalen Situation Deutschlands während des Hitlerregimes und danach im zerschlagenen Deutschland eine Dramaturgie nicht nur der gesellschaftlichen Misstände, sondern auch der Revolution konzipierte. Für Brecht stellte die Kraft der Kritik, die in der Abbildung der Wirklichkeit zu Tage tritt, ein Mittel zur Änderung und Umwälzung dieser realen Welt dar.⁷ Und gerade weil er die Notwendigkeit, den Menschen und mit ihm die Welt zu ändern, erkannt hatte, verlangt er, dass das Theater sich in der Wirklichkeit engagieren müsse.⁸

Für die Schweizer Dürrenmatt und Frisch ergab sich eine grundlegend andere Situation. Als aussenstehende Betrachter der deutschen Katastrophe waren sie doch auch zugleich Betroffene, da durch die Zerstörung des deutschen Reiches und durch den Lauf der Ereignisse, die dazu geführt hatten, fundamentale Fragen aufgeworfen worden waren, die durchdacht und beantwortet werden mussten.

Während Brechts Abbild der Welt durch seinen optimistischen Glauben an die Veränderbarkeit der Welt und die Rolle des Theaters als Lehranstalt gekennzeichnet ist, weist das Dürrenmattsche Abbild in eine entgegengesetzte Richtung. Für ihn ist die Welt selbst undurchschaubar geworden. Er erkennt sie als Chaos, "...als ein Rätsel an Unheil, das hingenommen werden muss, vor dem es jedoch kein Kapitulieren geben darf."⁹ Aus dieser Weltsicht entspringt seine Einschätzung des Theaters als Museum, in dem einerseits die Klassiker gepflegt werden, und andererseits als Experimentierfeld, wie er selbst durch die Erfindung und Anwendung neuer Techniken beweist.¹⁰ Und weil es für Dürrenmatt das Aufgeben nicht geben darf, versucht er, den modernen Menschen durch die Komödie zu erreichen, da die Geschichte den Glauben an einen Helden im Sinne des klassischen Theaters unmöglich gemacht hat und also nur noch die Darstellung aus der Distanz bleibt, deren Mittel die Komödie ist.¹¹

Durzak weist zwar auf Widersprüche in der Dramen-

theorie Dürrenmatts hin, die schon in seinem oben zitierten Ausspruch zu erkennen sind, da man hier argumentieren kann, dass Hinnahme Resignation bedeutet, während der Aufruf, nicht zu kapitulieren, das Gegenteil ausspricht. Durzak führt zu Dürrenmatts Entschuldigung dessen Widerstreben gegen das Theoretisieren und das Fragmentarische der theoretischen Betrachtungen an und weist wiederholt auf Dürrenmatts überlegene Beherrschung der literarischen Techniken hin.¹²

Es wird anhand einer kurzen Werkanalyse festzustellen sein, inwieweit die Komödie und darüberhinaus die von Dürrenmatt entwickelte Groteske als verfremdend bezeichnet werden können.

Im Gegensatz zu Brecht und Dürrenmatt glaubt Frisch nicht an die Abbildbarkeit der Welt, weder als veränderbare Welt noch als Groteske. Wie er in Öffentlichkeit als Partner gesagt hat, ist für ihn das Theater ein "Spiel als Antwort auf die Unabbildbarkeit der Welt."¹³ Zwar glaubt er an die Kraft der Literatur, die Welt zu verändern, aber nicht in der aktiven Anregung der Veränderung, die Brecht beabsichtigt, sondern durch die Kraft der Darstellung allein. Darstellung bedeutet immer schon Veränderung, "...man muss verändern, um darstellen zu können, und was sich darstellen lässt, ist immer schon Utopie." (S. 77) Das bedeutet, dass die auf der Bühne dargestellte Welt durchschaubar gemacht wird, während sie in der Realität

nicht durchschaubar ist. Zugleich weist es aber auch auf die Kraft des Theaters hin, neue philosophische und moralische Werte zu schaffen, da das Theater eines der Instrumente ist, die der Sprache einen entlarvenden Charakter verleihen.

Die Infragestellung der Sprache und durch sie der Realität ist durch den Österreicher Handke noch intensiver zur Schau gestellt worden. Handke gehört der Generation an, die den Krieg nicht mehr bewusst erlebt hat. Die von ihm wahrgenommene Realität unterscheidet sich daher wesentlich von der der oben diskutierten Autoren, denn die Wahrnehmungen jedes Einzelnen sind notwendigerweise von seinen eigenen Erlebnissen beeinflusst.

Walter Muschg stellt fest, dass die Zerrüttung der deutschen Literatur nicht erst im Jahre 1933 anfang und sich auch über das Jahr 1945 hinaus erstreckte. Der Tatbestand, den die Krise der Hitlerzeit an den Tag brachte, nämlich den "...Widerspruch zwischen Talent und Charakter, zwischen Kunst und Moral..."¹⁴ ist auch heute noch ernst zu nehmen, insbesondere da die Kunst von einer zusätzlichen Gefahr, der Massenreproduzierbarkeit, bedroht ist. In dieser Zeit der Massenproduktion auf dem Gebiet der Kunst, die mittlerweile schon zur Vermarktung im Stil von Madison Avenue geworden ist, wuchs Peter Handke heran. Das von ihm wahrgenommene Weltbild ist verwirrend und vielseitig, wie aus seiner Einstellung zur Literatur als

Erziehungsmittel hervorgeht. Er sieht in ihr "...etwas, das ...eine noch nicht gedachte, noch nicht bewusste Möglichkeit der Wirklichkeit bewusst macht..."¹⁵ Aus der ihn umgebenden Schwemme massenreproduzierter Kunst wird sein Beharren auf der notwendigen Einmaligkeit einer Form erklärbar, deren zweite Anwendung er bereits als Manierismus betrachtet. Für ihn besteht die Aufgabe der Methode darin, in Frage zu stellen.¹⁶ Diese Wertung der Form führt ihn zur Herabsetzung der Fabel und zur Betonung der Sprache als Mittel, das Existentielle auszudrücken. In seinem letzten Stück, Die Unvernünftigen sterben aus, hat Handke jedoch von einer Fabel Gebrauch gemacht, wodurch die Rolle der Methode unter einem neuen Gesichtspunkt diskutiert werden muss.

In dieser Arbeit soll untersucht werden, ob man bei der von Handke angewandten Methode noch von Verfremdungseffekt im Sinne Brechts sprechen kann oder ob hier der entfremdete Mensch auf neue Weise dargestellt ist.

Für alle hier vorgestellten Schriftsteller trifft zu, dass die Wahl des Stoffes allein schon eine Stellungnahme zu ihrer Umwelt bedeutet. Es handelt sich aber nicht nur um eine Antwort zur Umwelt, sondern zugleich auch um eine Bedingung, die diese selbst ist. Frisch hat es in Öffentlichkeit als Partner so gesagt: "Nicht nur bei der Wahl des Stoffes, ...nicht nur in unserer Einstellung zum Stoff, der mit unserem geschichtlichen Standort und seinen

aktuellen Problemen gar nichts zu tun haben mag, sind wir bedingt, sondern darüber hinaus: nämlich in der Art unseres Sagens." (S. 63) Die Betonung liegt auf der "Art des Sagens" und weist damit sowohl auf die dramaturgische Technik als auch auf die Sprache hin.

II

DER VERFREMDUNGSEFFEKT BEI BRECHT

Schon in der Einleitung wurde der Verfremdungseffekt als ein Mittel, die Weltanschauung eines Autors darzustellen, genannt. Hier soll jedoch nicht Brechts marxistische Ideologie durch die Analyse des V-Effekts betrachtet werden, sondern eine noch tiefer liegende Weltsicht durch diese Methode zu Tage treten: nämlich, der Glaube an die Vernunft und an die heilende Kraft der Kritik. Lukács hatte bereits auf den Zusammenhang zwischen Weltanschauung und Form hingewiesen. Darum ist für ihn "...jede Stilfrage vor allem eine soziologische Frage."¹ Walter Hinck weist jedoch auf Brechts "geistige Nähe zur Aufklärung" hin, die sich in dem Versuch, die Lehre in die Form der Unterhaltung zu fassen und damit vergnüglich zu machen, ausdrückt.²

Brecht hatte erkannt, und es im Kleinen Organon für das Theater ausgedrückt, dass allzuhäufig das Vertraute als unabänderlich hingenommen wird.³ Um den Zuschauer darauf aufmerksam zu machen, dass dies nicht der Fall zu sein braucht, war es notwendig, das Vertraute auf eine andere Weise zu betrachten, und zwar als einen Prozess, der durch die Menschen hervorgerufen wird, also ihre Gefühle und Meinungen mit einschliesst. Dieser Prozess muss weder

ständig in der gleichen Weise verlaufen, noch lässt er sich nur von einem Gesichtspunkt analysieren. Vielmehr lädt er zu ständiger Neubetrachtung und Infragestellung ein. Diese Art der Betrachtung, der Brecht den Namen Verfremdungseffekt gab, umfasst alle Stufen in der Entstehung eines Dramas: vom Schreiben bis zur Aufführung. Ihr Hauptmerkmal ist der Gestus des Zeigens, der nicht nur innerhalb eines Aspekts, z.B. dem der Sprache, sichtbar ist, sondern auch auf andere Aspekte übergreift: durch die distanzierte Art der schauspielerischen Darstellung wird der Text auf neue Weise "gezeigt". Das Ziel dieser neuen Form ist Lehre und Veränderung der Menschen durch die Menschen, welches durch Unterhaltung erreicht werden soll.

Um die Analyse des Verfremdungseffekts übersichtlicher zu machen, soll sie hierunter drei verschiedenen Aspekten vorgenommen werden: der Sprache, der Dramaturgie und der Rolle des Schauspielers. Darüberhinaus soll in einer Zusammenfassung die erhoffte Wirkung auf die Zuschauer betrachtet werden.

Die Sprache

So wie das Theater gebraucht werden kann, um eine Illusion hervorzurufen, kann auch die Sprache in den Dienst der Illusion gestellt werden. Brecht will aber das Gegenteil erreichen, nämlich die Zerstörung der Illusion. Seine dichterische Sprache ist durch ihre Kraft und Urwüchsigkeit

berühmt geworden. Als wichtige Einflüsse auf seine Sprache führt Brandt die Lutherische Bibelsprache, das protestantische Kirchenlied, sowie die Strassenballade an,⁴ während Esslin sich auf Bornemann bezieht, der als weitere Einflüsse die Umgangssprache Süddeutschlands, die offizielle Geschäfts- oder Beamtensprache sowie Anglizismen und exotische Ausdrucksformen angibt.⁵ Es ist ebenfalls zur Genüge bekannt, dass Brecht weder vor Zitaten noch der Abwandlung von Zitaten zurückscheut, um seine Sprache bildhaft zu gestalten. Um jedoch ein besseres Verständnis zu erreichen, muss das "wie" des Sprachgebrauchs betrachtet werden.

Die Sprache dient dazu, durch scheinbare Gegensätze die tiefer liegende Problematik zu enthüllen. Dabei wendet sie sich stets an die Vernunft des Zuschauers. Sprache wird zum Mittel, bestimmte Gesellschaftsschichten darzustellen: so gebrauchen z.B. im Kaukasischen Kreidekreis Azdak und der Neffe des fetten Fürsten in der Probergerichtsverhandlung eine geklippte, zackige Sprache, wie am Beispiel des Neffen zu sehen ist: "Verkündige jetzt Urteil: Müssen aufgehängt werden. Am Hals. Haben Krieg verloren. Urteil gesprochen. Unwiderruflich."⁶ Konjunktionen und Präpositionen sind überflüssig geworden, weil in diesem von der Willkür diktierten Urteil auch die Herstellung der Zusammenhänge überflüssig geworden ist. Personalpronomen werden ausgelassen. Sätze und Satzteile folgen einander im Stakkatostil. Weder Richter noch Angeklagter werden

durch Bezeichnungen wie "ich" oder "Sie" identifiziert. Brecht selbst lässt Azdak sagen, dass die Sprache den zukünftigen Richter als Mitglied der fürstlichen Klasse enthüllt, der die Meinungen und Vorurteile dieser Klasse teilt und dass ihm darum nicht getraut werden könne. Das Eingehen auf die "Probe" sollte die wahre Gesinnung des Neffen verbergen; durch die Sprache wurde sie jedoch enthüllt.

Die weiteren Gerichtsverhandlungen zeigen eine immer grösser werdende Diskrepanz zwischen den Geschehnissen auf der Bühne und der Sprache, die gebraucht wird, um sie zu erläutern. Der Bandit, der axtschwingend die Verhandlung unterbricht, bezeichnet sich als wandernden Eremiten (S. 268) und wird von Azdak mit der einem Eremiten gebührenden Höflichkeit begrüsst. Gerade durch diese Höflichkeit wird die Unwahrscheinlichkeit dieser Szene noch stärker unterstrichen. Die Sprache wird zum parodierenden Instrument, das in zwei Richtungen zugleich schneidet: es legt einerseits die Korruption Azdaks bloss, darüberhinaus jedoch auch das System der Justiz und die ihr zugrundeliegende Gesellschaftsordnung. Die Sänger weisen denn auch mit ihrem Gesang auf diese Situation hin:

Und so brach er die Gesetze
Wie ein Brot, dass es sie letze. (S. 271)

Hier dient ein Bild aus der Bibel, nämlich das des Brotbrechens, dazu, die helfende Handlung des Lumpen im Richterrock darzustellen. Die chaotische Welt wird durch

den in diesen Zeilen enthaltenen Widerspruch gezeigt: das Gesetz ist erst dann wohltuend, wenn es gebrochen wird. Das Zeigen wird durch das "wie" verdeutlicht, das zugleich auch den Vergleich zwischen Brot und Gesetz herstellt: beide sollen zum Nutzen des Menschen da sein.

Brechts Vorliebe für den Gebrauch von Sprichworten zeigt sich in dem Rede-Duell zwischen Azdak und Simon, (S. 291 f.), das nur aus Sprichworten besteht. Sie charakterisieren die Situation. In konventioneller Sprache wäre die hierdurch ausgesprochene Kritik zu drastisch und zu beleidigend, während der Beleidigung durch die Verwendung der Redewendungen die Spitze gebrochen ist und der Zuschauer sich weniger um die Folge der Beleidigung als um die in den Sprichworten ausgedrückten Gedanken zu kümmern braucht.

Auf die Schimpfrede Grusches, "Du weisst nicht mehr von Justiz als ich, das merk dir," antwortet Azdak mit einer Zustimmung, welche ihn aber nicht hindert, im gleichen Atemzug eine Strafe über sie, wegen Beleidigung des Gerichtshofs, zu verhängen. (S. 292) Hierdurch wird die Fragwürdigkeit der hier zu erwartenden Gerechtigkeit noch grösser, was wiederum die später folgende weise Entscheidung Azdaks verfremdet.

Lyrisch klingt das Terzett der entschwindenden Götter in Der gute Mensch von Sezuan. Die Götter verbergen ihre Machtlosigkeit hinter wohlklingenden Versen, die schon

durch den Stil den Gegensatz zwischen Menschen und Göttern und darüberhinaus die Weltflucht ausdrücken:

Leider können wir nicht bleiben
Mehr als eine flüchtige Stund:
Lang besehn, ihn zu beschreiben
Schwände hin der schöne Fund.

Die Illusion hat nur Bestand in der flüchtigen Betrachtung. Hinter der wohlgesetzten Rede der Götter verbirgt sich ihre Ohnmacht, die durch den Doppelpunkt, der hier an Stelle eines 'denn' steht, noch verdeutlicht wird.

Eine andere Art der Verfremdung besteht in der konträren Darstellung der Geschehnisse, die üblicherweise eine andere Reaktion hervorbringen; so sagt Frau Peachum zu Polly, nachdem sie ihr über Macheath bevorstehende Erhängung berichtet hat: "Das Witwenkleid hab ich mitgebracht. Du wirst bildschön aussehen als Witwe. Nun sei aber auch ein bisschen fröhlich."⁸ Hier hätte man einen Trost oder eine Beruhigung erwartet, aber nicht diese gefühllose Aufforderung, die andeutet, dass es hier für Frau Peachum nur um äussere Dinge und ihre Abneigung gegen Macheath geht.

Immer wieder dient die Sprache dazu, Gegensätze aufzudecken, sei es durch besonderen Stil, Anspielungen auf die Bibel, Gebrauch von Sprichworten oder durch die Bestätigung von scheinbar unvereinbaren Gegensätzen. Durch die Form der Sprache wird das menschliche Leben unter einem neuen Aspekt betrachtet.

Die Dramaturgie

Brechts Dramaturgie liegt seine Abneigung gegen das Gesamtkunstwerk zugrunde. Im Gesamtkunstwerk verschmelzen die einzelnen Kunstformen, bei Brecht sollen sie einander unterbrechen, aufeinander aufmerksam machen. Im Kleinen Organon für das Theater heisst es: "Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muss mit dem Urteil dazwischen kommen können."⁹ Hierdurch will er die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Gang der Handlung lenken und weg vom Ausgang.

Die Gestaltung zweier paralleler Handlungen in Der kaukasische Kreidekreis, die erst am Ende des Stückes in Bezug zueinander treten, kann wohl als die fundamentalste Art der Verfremdung angesehen werden. Als weiteres Mittel gebraucht er das Binnenspiel, wie z.B. die Amtsprüfung des zukünftigen Richters im selben Stück, das auf die Tiefe der Problematik hinweist. Ein anderes Mittel ist das Aufmerksammachen auf die zu erwartenden Ereignisse durch Plakate. Dieser Gebrauch der Plakate ermöglicht es, grosse Zeitspannen zu umfassen und historische Ereignisse zu erläutern, wie es in Mutter Courage und in Leben des Galilei geschieht. Eine weitere Art der Verfremdung durch die Dramaturgie besteht in der Einschaltung des Sprechers, der Zusammenhänge erklärt. In der Schlusszene der Dreigroschenoper wurde die glückliche Wendung der Ereignisse

zunächst von Peachum angesagt (S. 139). Peachum ist aber hier nicht mehr die Gestalt Peachum, sondern wird zur Stimme des Autors, der durch ihn die Handlung unterbricht und ironisiert. Das Erscheinen des berittenen Boten selbst verliert hierdurch an Wichtigkeit und dient dazu, zu zeigen, wie korrupt die sogenannte Gerechtigkeit ist. Weitere verfremdende Mittel sind der Gebrauch des Chores, der in der o.a. Szene ebenfalls benutzt wurde, um des Königs reitenden Boten anzukündigen, oder aber die Anwendung einer einzelnen Stimme, die etwas auf die Bühne ruft, wie es in Mann ist Mann der Fall ist. Alle diese Methoden gipfeln in der Konzeption des Lehrstückes.

Diese Methodik macht deutlich, dass Brecht den Zuschauer hindern will, sich einzufühlen. Ihm soll stets der Vorgang auf der Bühne als etwas, das in der Vergangenheit geschah, präsentiert werden. Aus der Vergangenheit sind jedoch Lehren für die Gegenwart zu ziehen. Die Illusion soll also immer von Neuem unterbrochen werden. Hierzu dient auch das Szenenbild. Brecht verlangt, dass es karg sei. Das Bühnenbild soll die erzählerische Natur seiner Stücke unterstreichen, ohne jedoch eine Illusion entstehen zu lassen. Brecht bevorzugt Andeutungen des Raumes, die jedoch "...mehr geschichtlich oder gesellschaftlich Interessantes aussagen, als es die aktuelle Umgebung tut."¹⁰ Ein Beispiel hierfür ist die Verwendung beweglicher Elemente im Szenenbild von Der gute Mensch von

Sezuan, die ein Hinweis auf die Veränderbarkeit der Welt sind. Ausserdem ermöglichen sie die deutliche Darstellung der Doppelexistenz von Shen-Te/Shui Ta. Hierdurch wird, wie Hintze anführt, die "...Aufspaltung der dramatischen Wirklichkeit in verschiedene Realitäts- und Bewusstseins-ebenen...ins Räumliche projiziert."¹¹

Brecht verweist auf Nehers Gebrauch von Landkarten, Dokumenten und Kunstwerken der Renaissance als Hintergrund für Galilei. Hier ist der Einfluss Piscators zu erkennen, wie aus Brechts Bemerkungen in Der Messingkauf deutlich hervorgeht.¹² Dieser Einfluss drückt sich auch in dem Verlangen nach einer nüchtern gehaltenen Bühne aus, deren Atmosphäre sich auch auf den Zuschauerraum erstrecken soll.

Auch die Choreographie wird in stilisierter Art gehandhabt, um zur Verfremdung beizutragen. Brecht verlangt im Kleinen Organon für das Theater ausdrücklich, dass sie das Natürliche steigere. Die Choreographie soll wie alle Schwesterkünste den Gestus des Zeigens hervorheben, um durch das Zeigen auf die Fabel, das Kernstück des Brechtschen Theaters, hinzuweisen.

Musik ist eines der wichtigsten Verfremdungsmittel Brechts. Willett führt an, dass Brecht ein sehr feines Empfinden für Musik gehabt habe, ja, dass er in musikalischen Begriffen zu denken schien. Sein starkes Interesse an der Musik liess ihn Einfluss auf die Form der Musik ausüben.¹³ Besonders wichtig sind Songs in Brechts

Dramen. Ihre Anwendung ist vielseitig.

Im Leben des Galilei folgt der ernsthaften wissenschaftlichen Diskussion zwischen Galilei und dem kleinen Mönch, in der die Notwendigkeit des skeptischen Prüfens immer wieder betont wird, der Gesang des Balladensängers auf dem Marktplatz, der durch seinen Gesang und durch die sich ständig wiederholenden Formen darauf hinweist, wie fragwürdig diese Ordnung im Grunde ist:

Und es begannen sich zu kehren
 Um die Gewichtigen die Minderen
 Um die Vorderen die Hinteren
 Wie im Himmel, so auch auf Erden.
 Und um den Papst zirkulieren die Kardinäle.
 Und um die Kardinäle zirkulieren die Bischöfe.¹⁴

Der Ernst der Situation wird durch die Moritatenform verfremdet. Die althergebrachte Ordnung wird durch ihre aneinandergereihten Erscheinungsformen dargestellt. Da aber die Ordnung der Himmelskörper von einem neuen Gesichtspunkt betrachtet wird, bietet sich auch für die soziale Ordnung eine neue Perspektive an, die durch die letzte Zeile des Songs ausgesprochen wird: "Wer wär nicht auch mal gern sein eigener Herr und Meister?"

Die Trommeln unterstreichen den aufreißerischen Charakter des Gesangs. Das Lied deutet hier auf die Folgen der neuen Denkweise hin, indem es wörtlich das Esoterische 'unters Volk' bringt.

Die Funktion der Lieder ist unterschiedlich.

Oft unterstreichen sie den epischen Charakter eines Stückes, wie das der Kanonen-Song in der Dreigroschenoper tut. Das oben zitierte Lied aus dem Leben des Galilei zeigt das Lied als Kommentar und Interpretation der Ereignisse. Darüber hinaus gibt es Lieder, die auf die zukünftige Entwicklung hinweisen und zu denen gehört Pollys Song von der Seeräuberjenny in ^{der} Dreigroschenoper.

Das Lied ist seiner Natur gemäss der reinen Sprache am nächsten verwandt. Für Brecht stellt es die dritte Ebene des Sprechens dar, von der es sich aber immer deutlich durch die Art des Vortrages abheben muss.¹⁵ Es darf nicht die Gestik des Zeigens verlieren und in Gefühlsausdruck umschlagen.

Die Wirkung der Musik kann auch auf dem durch sie geschaffenen Kontrast beruhen. So soll die Musik in Mahagonny die Handlung fragwürdig und lächerlich machen, wie Willett anführt.¹⁶ Hauptaufgabe der Musik ist es jedoch, die Handlung zu unterbrechen und durch den geschaffenen Kontrast zum Denken anzuregen.

Die Rolle des Schauspielers

Dem Schauspieler fällt die Hauptaufgabe innerhalb des Verfremdungsprozesses zu, nämlich das Stück in solch einer Weise darzustellen, dass es den Zuschauer zum Denken anregt. Brecht selbst ist im Kleinen Organon für das Theater und in seinen Schriften zum Theater ausführlich

auf die Darstellungsweise eingegangen, die dies ermöglicht.

Für Brecht ist der Schauspieler der Zeigende, der sich an das Publikum wenden kann und soll. Er verlangt vom Schauspieler, dass er nie vergesse, dass er lediglich eine Rolle spiele, und zwar auf solche Weise, "...dass man die Alternative deutlich sieht,..."¹⁷ Diese Art des Spielens, die sozusagen aus der Erinnerung heraus stattfindet, setzt eine ständige Auseinandersetzung des Schauspielers mit der zu spielenden Rolle voraus. Brecht nennt sie das "Fixieren des Nicht-Sondern". Um dies zu erreichen, empfiehlt er das Mitsprechen der Regieanweisungen und auch das Austauschen der Rollen während der Proben, sodass die Schauspieler voneinander lernen können, ohne sich völlig mit ihren Rollen zu identifizieren. Auch soll der Schauspieler den Inhalt seiner Rolle in der dritten Person wiedergeben, um zu einer kritischen Distanz gezwungen zu werden.

Brecht weist immer wieder auf die Chinesen als Vorbild hin, die ihre eigene Geste zu beobachten scheinen und erwartet von den Schauspielern, dass sie Emotion durch Gesten ausdrücken. Im Brechtschen Theater ist das Startum einzelner Schauspieler durch intensive Gruppenarbeit weitgehend verhindert.

Es ist immer wieder die durch die Wissenschaft gegebene Möglichkeit der Veränderung, die Brechts Hauptanliegen ist. So wie die Wissenschaft als Grundlage der

Technologie dazu beiträgt, das Leben des Menschen zu verändern, soll auch das Theater zur Veränderung des Menschen durch den Menschen beitragen, und zwar durch die lehrende Unterhaltung.

Alle diese Forderungen stehen im direkten Gegensatz zu Stanislavskis Schauspielmethode, die Brecht ablehnt, da sie nicht wissenschaftlich fundiert ist, sondern Einfühlung verlangt.

Die Rolle des Zuschauers

Brecht war der Meinung, dass die Art des menschlichen Zusammenlebens die Art der Unterhaltung bedingt.¹⁸ Hieraus ergeben sich bestimmte Erwartungen sowohl an den Zuschauer, als auch an den Schauspieler.

Der Zuschauer muss zunächst aufmerksam gemacht werden auf das, was von ihm erwartet wird, da er ja mit vorgefassten Ideen über seine Rolle - nämlich die des passiven Zuschauers - das Theater betritt. Das Aufmerksammachen geschieht durch die Verfremdung, auf die der Zuschauer nun auf produktive Weise reagieren soll, indem er nämlich die Methode des kritischen Denkens und Infragestellens, die er auf der Bühne sieht, auf sein tägliches Leben übertragen soll.

Die Frage, die hier erhoben werden muss, ist jedoch die, ob der Zuschauer sich wirklich zum Denken anregen lässt oder ob er sich der Unterhaltung ergibt, ohne die

Lehre zu akzeptieren. Zweifellos ist der informierte und wohlvorbereitete Zuschauer durchaus zum Nachdenken anzuregen. Fraglich ist jedoch, ob das bei dem unbefangenen Zuschauer erreicht werden kann. Neu und wichtig ist jedoch, dass Stücke im Blick auf ihre belehrende und zum Denken anregende Wirkung auf den Zuschauer geschrieben und inszeniert worden sind. Zwar war Theater nie ohne Zuschauer möglich, aber die Erwartungen, die der Schriftsteller an den Zuschauer stellt, haben sich geändert. Der Zuschauer soll den Vorgang auf der Bühne kritisch betrachten und darüber nachdenken. Vernunft soll den Vorrang über das Gefühl erhalten. Wie Angermeyer sagt, kann im zwanzigsten Jahrhundert "...der Zuschauer zum Hauptzweck der Aussage des Dramas werden."¹⁹ Und in dieser Entwicklung ist Brecht bahnbrechend.

III

DER VERFREMDUNGSEFFEKT BEI DÜRRENMATT

Während es mehr als fraglich ist, ob es Brecht gelungen ist, durch seine Theatermethodik den Menschen zu verändern, ist es jedoch unbestreitbar, dass die Auseinandersetzung mit seinen Theorien zur Weiterentwicklung und Veränderung des Theaters beigetragen hat. Als erstes Beispiel hierfür soll Dürrenmatt angeführt werden, der aus einer gänzlich anderen Weltsicht heraus schreibt.¹ Dies erklärt sich zum Teil aus seinem Schweizertum und den spezifisch schweizerischen Problemen, die ihn umgeben, welche wiederum bedingt sind durch die Neutralität der Schweiz und dem wirtschaftlichen Aufschwung nach dem Kriege. Otto Oberholzer spricht von der Gefahr, die die dauernde Konjunktur mit sich bringt. Er sieht in dem Lösen der Bindungen an die Tradition das besondere Merkmal einer modernen manipulierten Massen- und Konsumgesellschaft. So erkennt er denn auch in Übereinstimmung mit Max Imboden die Situation der Schweiz als "Mittellage zwischen ungebrochener Zuversicht und nagendem Zweifel."² Hier ist also die Vermassung der Menschheit als das fundamentale Problem der modernen Gesellschaft anerkannt.

Dürrenmatt behauptet in seinen Theater-Schriften und

Reden, dass jede Dramaturgie an ihre Welt gebunden sei, so wie die des Aristoteles an seine Welt gebunden war.³ Der Staat z. Zt. Aristoteles' hatte eine bestimmte Funktion im Leben des Einzelnen und der Einzelne hatte eine Aufgabe zu erfüllen. Der moderne Staat und der moderne Mensch haben ein anderes Verhältnis zueinander, was sich wiederum auf die Kunst auswirkt:

...Der heutige Staat ist jedoch unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden,...und die heutigen Staatsaktionen sind nachträgliche Satyrspiele, die den im Verschwiegenen vollzogenen Tragödien folgen... Die Kunst dringt nur noch bis zu den Opfern vor... Der Staat hat seine Gestalt verloren, und wie die Physik die Welt nur noch in mathematischen Formeln wiederzugeben vermag, so ist er nur noch statistisch darzustellen. Sichtbar, Gestalt wird die heutige Macht nur etwa da, wo sie explodiert,... (S. 119 f.)

Mensch und Staat stehen unter dem Fluch der Ver-
massung. Aus dieser Einsicht entwickelt sich Dürrenmatts Theorie des Paradoxen, das nur noch die Darstellung des mutigen Menschen zulässt, und zwar in der Form des Opfers. Groteske Züge waren auch schon bei Brecht zu erkennen gewesen, das Paradoxe ist neu.⁴ Es tritt oft als scheinbarer Widerspruch auf und zeigt sich in der Darstellung des Tragischen durch die Komödie; auch in dem scheinbaren Widerspruch des in der Einleitung angeführten Zitats tritt es hervor.

Die Komödie wird von Dürrenmatt als das einzige Mittel anerkannt, den Kampf des Menschen gegen die Verzweiflung zu beschreiben. Andererseits schafft diese Art der

Darstellung die notwendige Distanz zwischen dem Geschehen auf der Bühne und dem Zuschauer. Zwar glaubt Dürrenmatt nicht mehr an die Veränderbarkeit der Welt, aber er will seinen Zuschauer bewegen, ermahnen, ja, überlisten durch die Komödie.

Wie sieht nun der Verfremdungseffekt aus unter diesen veränderten Vorzeichen? Zunächst gebraucht Dürrenmatt die Methode der Historisierung. Beispiele hierfür sind seine Stücke Romulus der Grosse und Ein Engel kommt nach Babylon. In seinen Stücken Der Besuch der alten Dame und Die Physiker setzt er sich jedoch mit den Problemen der Gegenwart in einer gegenwärtigen Situation auseinander. Diese beiden Stücke sollen unter den auch für Brecht verwendeten Aspekten betrachtet werden.

Die Dramaturgie

Dürrenmatt gebraucht die klassische Form in den hier diskutierten Stücken. Es gibt keine Unterbrechungen innerhalb der Szenen, kein Für-sich-stehen der einzelnen Szenen, sondern eine Handlung in der jede Szene sich auf die vorhergehende aufbaut. Auch die parallel nebeneinander gezeigten Szenen vom aktiven Verhalten der Gollener und dem passiven Warten Claires in Der Besuch der alten Dame stehen innerhalb dieser kausalen Entwicklung.

Die von Dürrenmatt verwandten grotesken Elemente haben jedoch verfremdenden Charakter, wie am Beispiel der

vier namenlosen Bürger von Gullen in Der Besuch der alten Dame, die als Statisten die Pflanzen und Tiere des Waldes darstellen, sichtbar wird. Weiterhin ist hier das marionettenhafte Benehmen der Oby-Gestalten zu nennen, das durch die Sprache verdeutlicht wird. Subtiler, aber immer noch deutlich verfolgbar, ist der Verlust des selbständigen Handelns an den übrigen Bürgern von Gullen dargestellt. Sie tanzen an unsichtbaren Fäden, die von Claire Zachanasian gezogen werden. Das erste Zeichen der aufgegebenen Freiheit sind die gelben Schuhe: grotesk ist nicht nur die Farbe der Schuhe, sondern auch die Einheitlichkeit des Verhaltens.

Claire selbst erhält groteske Züge durch ihre Prothesen und ihre Aufmachung, die sie eher als das Produkt einer materialistischen Umwelt, denn als deren eigentliche Urheberin erscheinen lassen. Durch diese grotesken Züge wird die Verdinglichung der Menschen, die lediglich vor Ill, dem Opfer, anhält, anschaulich gemacht.

Den drei Physikern in Die Physiker wird ihr marionettenhaftes Verhalten erst durch die Enthüllung der Wahrheit am Ende des Stückes bewusst. Die Situation ist paradox, da die Physiker glauben, freie Entscheidungen zu treffen, wobei der Unterschied zwischen Möbius und den beiden Agenten lediglich ein gradueller ist.

Auch Dürrenmatt benutzt die Gerichtsszene, und zwar in Form einer öffentlichen Versammlung. Verfremdung wird

hier durch die für die Presse notwendige Wiederholung erzielt, während die Verhandlung selbst das Paradoxe verkörpert: einmal dadurch, dass das Urteil in der Form der Annahme einer Stiftung öffentlich stattfindet, zum andern durch die Tatsache, dass die Gesellschaft als Richter auftritt, obwohl sie mitschuldig ist und durch das Urteil noch schuldiger wird.

Wirklichkeitsbezogen sind die Bühnenbilder in beiden Stücken. In Der Besuch der alten Dame macht es zu Beginn das Elend Güllens sichtbar, um dann von Szene zu Szene den steigenden Wohlstand anzuzeigen, den die Güllener durch ihre Verstrickung in die gemeinsame Schuld erlangen. Die Entwicklung führt vom einsamen und verkommenen zum neonbeleuchteten und betriebsamen Bahnhof. Für die Physiker schliessen sich die Türen und Fenster zur Aussenwelt durch Gitter. Auch hier ist der Bezug zur Realität unmittelbar und ohne Distanzierung wie bei Brecht. Dürrenmatts Bühnenbild stimmt überein mit der kausal dargestellten Handlung.

Aufgrund des distanzschaffenden Charakters der Komödie liegt einer der Schwerpunkte der Verfremdung im Bereich der Sprache.

Die Sprache

Dürrenmatts Sprache zeigt eine ähnliche Urwüchsigkeit und Bildhaftigkeit wie Brechts. Auch er hat den Leuten 'aufs Maul gesehen' und lässt sie durch ihre Sprache

lebendig werden. Zum Lebendigwerden gehört auch das Ent-
hüllen. In Der Besuch der alten Dame erkennen wir schon
am Gespräch der vier namenlosen Bürger zu Beginn des 1.

Akts den Verlust der Identität:

Der Vierte: Vor fünf Jahren hielten die "Gudrun"
und der "Rasende Roland" in Güllen. Dazu
noch der "Diplomat" und die "Loreley", alles
Expresszüge von Bedeutung.

Der Erste: Von Weltbedeutung.

Der Zweite: Nun halten nicht einmal die Personen-
züge. Nur zwei von Kaffigen und der einuhr-
dreizehn von Kalberstadt.

Der Dritte: Ruiniert.

Der Vierte: Die Wagnerwerke zusammengekracht.

Der Erste: Bockmann bankrott.

Der Zweite: Die Platz-an-der-Sonnehütte eingegan-
gen.

Der Dritte: Leben von der Arbeitslosenunter-
stützung.

Der Vierte: Von der Suppenanstalt.

Der Erste: Leben?

Der Zweite: Vegetieren.

Der Dritte: Krepieren.

Der Vierte: Das ganze Städtchen.⁵

Dieses Gespräch hat den Charakter eines Selbstge-
sprächs. Gedankengang, Satzbau und Wortwahl sind diktiert
durch die soziale Lage der Sprechenden, deren völlige Ver-
armung die Übereinstimmung bedingt.

Noch deutlicher wird das Marionettenhafte am Gefolge
Clairens. Koby und Loby sprechen nur gemeinsam und wieder-
holen ihre Worte ständig:

Die Beiden: Wir sind in Güllen. Wir riechens, wir
riechens, wir riechens an der Luft, an der
Güllenluft.

Der Polizist: Wer seid denn ihr?

Die Beiden: Wir gehören zur alten Dame, wir gehören zur alten Dame. Sie nennt uns Koby und Loby.
(S. 272)

Durch die Sprache macht Dürrenmatt das Verhältnis der Güllener zu Claire Zachanassian deutlich: sie gefallen sich in untertänigem Dienstleifer, schmeicheln ihr, während Claire ihnen von Anfang an die Wahrheit zu erkennen gibt:

Der Lehrer: Gnädige Frau, als Rektor des Güllener Gymnasiums und Liebhaber der edlen Frau Musika sei es mir erlaubt, mit einem schlichten Volkslied aufzuwarten, dargeboten vom gemischten Chor und der Jugendgruppe.

Claire Z.: Schiessen Sie los, Lehrer, mit Ihrem schlichten Volkslied.

...

Der Polizist: Polizeiwachtmeister Hahncke, gnädige Frau. Stehe zu Ihrer Verfügung.

Claire Z.: Danke. Ich will niemanden verhaften. Aber vielleicht wird Güllen Sie nötig haben. Drücken Sie hin und wieder ein Auge zu?

...

Der Bürgermeister: Unser Pfarrer, gnädige Frau.

Claire Z.: Ei, der Pastor. Pflegen Sie Sterbende zu trösten?

Der Pfarrer: Ich gebe mir Mühe.

Claire Z.: Auch solche, die zum Tode verurteilt wurden?
(S. 269 ff.)

Der Gegensatz beruht auf der unterschiedlichen Motivierung der Parteien. Die Güllener erhoffen sich finanzielle Sanierung, sie handeln also aus einer Ungewissheit heraus, während Claire ihr Ziel kennt und sich ihrer Mittel sicher ist, was ihr den Luxus der schonungslosen Wahrheit ermöglicht. Immer wieder enthüllt Dürrenmatt durch die Sprache

die Abgründe des menschlichen Geistes. So lässt er das Frä. Doktor der Frau Rose versichern:

Aber nein, Frau Rose. Unser braver Möbius bleibt hier in der Villa. Ehrenwort. Er hat sich einge-
lebt und liebe, nette Kollegen gefunden. Ich bin
schliesslich kein Unmensch.⁶

Hinter scheinbar freundlichen Worten verbirgt sich der Abgrund ihrer Scheusslichkeit. Möbius und seine Kollegen werden bleiben - als Gefangene. Die Worte sagen die Wahrheit. Ebenfalls bezeichnend für diese Art des Gebrauchs der Sprache ist der Ausspruch des Frä. Doktor bezüglich der Morde: "...Es gibt medizinisch keine Erklärung für das Vorgefallene." (S. 301) In beiden Fällen ist die Sprache ein Instrument der Täuschung geworden. Die Täuschung ist aber nur möglich, weil gesellschaftliche Konvention die Mitglieder der Gesellschaft schützt: in diesem Fall die Ärztin, und zugleich eine kritische Betrachtung verhindert.

Seiner Angst um das Schicksal des Planeten kann der Verrückte Möbius noch Ausdruck verleihen durch Salomos Psalm, aber er kann es nur, weil er weiss, dass man ihn nicht verstehen wird. Der Physiker Möbius kann nicht mehr zu Schwester Monika durchdringen: aber es ist nicht die Sprache, die sich ihm versagt, sondern das Bewusstsein der eigenen Verantwortung, das ihm die Grenzen der Sprache und damit der Verständigung zum Bewusstsein bringt. Das Paradox liegt darin, dass der Verantwortungsbewusste verrückt spielen muss, weil er anders nicht verantwortlich leben

kann.

In noch stärkerem Masse als bei Brecht ist die Form der Sprache durch die Motivierung der Personen bestimmt. Durch sie wird die Pervertierung der öffentlichen Moral enthüllt. Hier führt Dürrenmatts Entwicklung über Brechts hinaus.⁷ Obwohl sachbezogen, geht es immer auch um ein tiefer liegendes Problem. Die Aussagekraft der Sprache ist mit in Frage gestellt. Das Gefüge der Welt ist ins Wanken geraten und die Sprache reflektiert es.

Die Rolle des Zuschauers

Dürrenmatts Einstellung zum Zuschauer unterscheidet sich grundsätzlich von der Brechts. Im Zuschauer erblickt er den Menschen, dessen Phantasie er vertrauen muss, denn durch diese Phantasie wird dem Zuschauer das Spiel während des Zeitraums der Aufführung zugänglich. In seinen Theater-Schriften und Reden sagt er: "Das Publikum kümmert sich nicht um den Grund, weshalb etwas geschrieben wurde, das Ziel lässt es kalt... es will sich gespiegelt sehen, seine Wirklichkeit mit der Wirklichkeit des Spiels konfrontieren." (S. 188) Es geht hier also nicht mehr um einen bewussten Änderungsversuch des Zuschauers. Zweifellos ist aber seine Erkenntnis, die er in den 21 Punkten zu den Physikern ausdrückte als ein Zeichen seiner Sorge zu werten; Sorge um die Zukunft der Menschen und der Nationen:

16. Der Inhalt der Physik geht die Physiker an,
die Auswirkung alle Menschen.

17. Was alle angeht, können nur alle lösen. (S. 355)

Und aus dieser Sorge heraus schreibt er, um die Menschen zu bewegen, ohne sich jedoch der Brechtschen Illusion der Veränderbarkeit hinzugeben.

Die Entwicklung des Verfremdungseffekts durch Dürrenmatt führt in eine neue Richtung, in die der Groteske. Seine Skepsis der Massen- und Konsumgesellschaft gegenüber mündet in der Darstellung des Paradoxen, das durch Dramaturgie und Sprache Ausdruck findet. Wo Brecht an die Vernunft des Einzelnen appelliert, um ihn zu einer freien Entscheidung zu bewegen, gibt es für Dürrenmatt nur den Zweifel, ob diese Entscheidung noch möglich ist. Aus dieser Haltung heraus stellt er mit Hilfe des Verfremdungseffekts nicht nur die Form der Gesellschaft, sondern auch ihre Substanz in Frage.

IV

DER VERFREMDUNGSEFFEKT BEI FRISCH

Frisch bestreitet nicht nur, dass die Welt abbildbar ist, sondern auch, dass sie überhaupt je aufgrund ihrer Vielseitigkeit abbildbar war. Gezeigt werden könnte bestenfalls ein Spiegel, der aber auch entstellt, wie er selbst am Beispiel einer seitenverkehrten Projektion einer Radierung von Rembrandt verdeutlicht.¹ Was für das statische Kunstwerk zutrifft, kann hier auch auf das dynamische übertragen werden, da durch die notwendige Beschränkung schon eine Auswahl stattgefunden hat, die nur noch einen Teil der Welt sichtbar werden lässt. Die sich daraus ergebende Form nennt Frisch "Modell". Auch Brecht, sagt Frisch, habe nicht die vorhandene Welt gezeigt, obwohl er versucht habe, diesen Eindruck zu erwecken.²

Für Brecht und Frisch gilt, dass sie "das Ganze in Ausschnitten, das Fragmentarische als Ergebnis empirischer Totalitätstendenz..."³ darzustellen versuchen, wobei die persönlichen Überzeugungen Unterschiede in Thematik und Ausführung der Werke bestimmen.

Frischs Motivation zu schreiben beruht auf seinem persönlichen Bedürfnis nach Kommunikation, wie er in Öffentlichkeit als Partner bestätigt. Erst danach ent-

wickelt sich das Gefühl der Verantwortung der Öffentlichkeit gegenüber, das sich aber nicht mehr unterdrücken lässt, nachdem es einmal geweckt wurde. Aus dieser Verantwortung heraus zeigt sich ihm das Theater aus einer anderen Sicht: als Instrument, das zwar nicht den Lauf der Welt ändert, aber ihn in Frage stellt.⁴

Auch Brecht stellt in Frage, aber sein Fragen deutet die Richtung der Antwort an. Frischs Skepsis hingegen lässt ihn die Geschichte als subjektiv erfahrene Wirklichkeit sehen, in der Entfremdung durch einen "Mangel an Welt-einsicht" bedingt ist.⁵ Daher erheben sich seine Fragen in viele Richtungen, konzentrieren sich jedoch immer wieder auf den Einzelnen und sein Schicksal. Der Einzelne aber ist sich selbst fremd in jeder Gesellschaft, da jede Gesellschaftsform ihn in eine fixierte Rolle zwingt. Frisch glaubt jedoch noch an die Möglichkeit der Selbstwahl im Privatbereich.⁶ Diese Einstellung zeigt sich deutlich in seiner Dramaturgie.

Die Dramaturgie

In der Dramaturgie folgt Frisch der Anregung Brechts, wie in den Stücken Biedermann und die Brandstifter, Andorra, und Biografie: Ein Spiel deutlich wird. In allen drei Stücken wird die Handlung auf unterschiedliche Weise unterbrochen.

In Biedermann kommentiert der Chor, der als die Feuer-

wehr eine doppelte Rolle spielt, das Verhalten Biedermanns; er weist auf die Gefahr hin und deutet die bevorstehenden Ereignisse an:

Nichts ist geschehen der nächtlichen Stadt,
Heute noch nichts...
Heil uns! (S. 103)

Durch diesen Kommentar wird laufend auf das richtige und verantwortliche Verhalten, das von Biedermann und seiner Frau Babette erwartet wird, hingewiesen, zu welchem aber beide nicht fähig sind, da sie zu Gefangenen der gesellschaftlichen Konventionen geworden sind. Diese Konvention bedeutet jedoch auch Verhärtung dort, wo echtes Mitgefühl angebracht ist, wie Biedermann in seinem Benehmen Knechtling gegenüber beweist.⁷ Trotz der Warnungen kann Biedermann nicht handeln. Ihm ist die Fähigkeit, aus dem Wissen die verantwortliche Tat abzuleiten, verloren gegangen.

Der Chor interpretiert ebenfalls das Ende des Stückes:

Was nämlich jeder voraussieht
Lange genug,
Dennoch geschieht es am Ende:
Blödsinn,
Der nimmerzulöschende jetzt,
Schicksal genannt. (S. 156)

Der Chor lacht über die Fähigkeit der Bürger, dem eigenen Versagen den Mantel der Grösse umzuhängen.

In Andorra stellt Frisch das Schicksal Andris als Stationendrama dar. Hierdurch ist Andri schon durch die Form von den Menschen seiner Umgebung herausgehoben, da Isolierung des Helden das besondere Merkmal dieser Form

ist.⁸ Unterbrochen wird die Handlung durch die Zeugenaussagen der Beteiligten, welche das Vergangene aus dem Blickpunkt der Gegenwart betrachten. Hierdurch schafft Frisch Distanz zur Vergangenheit, zeigt aber zugleich, dass das Ereignis auch in der Gegenwart wieder möglich ist. Diese Zeugenaussagen sollen auf einer halbdunklen Bühne stattfinden. Die Schauspieler tragen eine lose Schranke, um die "Konfrontation des heutigen Zeugen mit dem geschichtlichen Tatort" zu demonstrieren.⁹

Die Zeugenaussagen machen klar, dass es hier um die Haltung der Bevölkerung Andorras geht. Die Bürger treten an die Schranke, sie sind die Angeklagten. Obwohl es um die Geschichte Andris geht, ist es die Geisteshaltung der Andorraner, die das Schicksal Andris entscheidet.

In Biografie: Ein Spiel ist die Verfremdung durch die innere Struktur des Stückes gegeben. Dem Helden wird ermöglicht, Varianten seines eigenen Verhaltens zu erproben, sein Leben von einem beliebigen Punkt aus noch einmal zu leben. Die Kontinuität der Zeit ist aufgehoben, der Raum kann beliebig verändert werden. Immer neue Ansätze und die über den Verlauf der Szenen geführten Diskussionen verfremden das Verhalten Kürmanns, da ihm die Konsequenzen seiner Handlungen hierdurch deutlicher werden. Durch diese im höchsten Grade unrealistische Methode betont Frisch jedoch die dem Einzelnen gegebene Wahl. Der Registrator verkörpert die Stimme der Vernunft, die immer wieder auf neue Möglich-

keiten hinweist. Diese, der Vernunft noch offenstehenden Entscheidungen werden jedoch durch Empfindungen blockiert, die hier unlöslich mit Erinnerungen verbunden sind.

Biedermann und Andri werden zu Opfern. Durch die Struktur macht Frisch ihre Abhängigkeit deutlich und zeigt zugleich, dass er daran zweifelt, dass der Mensch belehrbar ist: die Zeugen vertreten immer noch ihre ursprüngliche Meinung, sie haben nichts gelernt. Das Gleiche gilt von Biedermann und Babette, die im Nachspiel immer noch auf ihrer früheren Meinung beharren.

In Biografie dienen die verfremdenden Mittel der Wiederholung und der willkürlichen Kontrolle über die Zeit dazu, die Abhängigkeit des Menschen zu demonstrieren. Zwar ist es in diesem Stück eine Abhängigkeit von der eigenen Erfahrung, die die Freiheit des Menschen, sich selbst zu wählen, in Frage stellt, aber die Begrenzung ist deutlich erkennbar. Auch hier dienen Fehler nicht als Lehrmeister.

Frischs Bühnenbild ähnelt Brechts in der Kargheit. Diese Kargheit aber soll symbolischen und nicht realistischen Wert erhalten, wie aus seinen "Notizen von den Proben 'Andorra'" zu ersehen ist.¹⁰ Ferner ist er gegen die Verwendung eines Vorhangs, um das Theaterstück als Modell erscheinen zu lassen.

Die Rolle des Schauspielers

Wie Brecht, verlangt Frisch vom Schauspieler, dass er

Gesten gebraucht, und zwar, "...um die fast uferlose Missdeutbarkeit unserer Worte einzuschränken."¹¹ Die Geste soll Schauspieler und Worte zu einem Ganzen vereinigen. Die Harmonie zwischen Wort und Geste setzt jedoch Einfühlung voraus. Frisch fordert, dass die Geste dem Text zugrunde liege, während Brecht sagt, dass die Geste den Text "zeigen" soll.

Die Kostüme betrachtet Frisch als ein notwendiges Übel, das jedoch die Glaubwürdigkeit des Theaters beeinträchtigt, denn "die meisten Kostüme nehmen etwas vorweg, verdecken die Figur durch unser Vorurteil und verschütten das Lebendige, das nur durch Wort und Geste zu erspielen ist."¹² Des Schauspielers Aufgabe ist es, die Gestalt ins Leben zu rufen, ohne die von Brecht bevorzugte Distanzierung, wobei Kostüme, auch in der sparsamsten Anwendung, eher stören als helfen.

Die Sprache

Auch die Handhabung der Sprache reflektiert Frischs Interpretation des Verfremdungseffekts. Die verfremdende Wirkung des Chores in Biedermann und die Brandstifter als strukturelles Mittel beruht auf der Unterbrechung der Szenen. Auch sprachlich hebt der Chor sich von den übrigen Szenen ab. Er beginnt in feierlichem Pathos:

Bürger der Vaterstadt, seht
Wächter der Vaterstadt uns,
Spähend,

Horchend,
Freundlichgesinnte dem freundlichen Bürger- (S. 89)

Dieser feierliche Effekt ist erreicht durch die Änderung des Satzgefüges: anstatt '...seht uns Wächter der Vaterstadt' in "...seht/ Wächter der Vaterstadt uns,..." gefolgt von den Partizipien "Spähend,/ Horchend...", die der trivialen Tätigkeit etwas Erhabenes verleihen. Das "uns" bezieht sich aber zugleich auch auf die letzte Zeile "Freundlichgesinnte dem freundlichen Bürger-", die ohne die Unterbrechung durch die Partizipien vertraulich klingen würde. Unterbrochen sind diese Zeilen durch den Chorführer: "Der uns ja schliesslich bezahlt." Der Bezug zur Gegenwart ist hergestellt durch Aussage und Form. Es handelt sich um ein geschäftsmässiges Verhältnis, dessen Gewöhnlichkeit noch durch das umgangssprachliche 'ja' betont wird. Die gehobene Sprache verfremdet den nüchternen Tatbestand, während die eingefügten realistischen Bemerkungen des Chorführers wiederum die gehobene Sprache ironisieren.

Die Sprache drückt Unsicherheit und Verlorenheit aus, indem sie wörtlich genommen wird, wie Biedermann im Nachspiel beweist: "...Ich habe mich an die Zehn Gebote gehalten, Babette, zeit meines Lebens. Ich habe mir nie ein Bild von Gott gemacht, das schon gar nicht..." (S. 325) Den Beweis seiner Unschuld bringt Biedermann, indem er sich selbst versichert, dass er nie nachgedacht habe. Diese

Situation erinnert an das von Dürrenmatt gebrauchte Paradox, in dem der Zuschauer sich des Zwiespalts bewusst ist, während dem Sprechenden diese Einsicht fehlt. Aber im Gegensatz zu Ill und den Physikern ist Biedermann auch in seiner innersten Haltung durch seine Umgebung beeinflusst.

In Andorra gebraucht Frisch Propaganda, um die Pervertierung der Sprache zu zeigen. Beim Einzug in Andorra lassen die Schwarzen durch fahrende Lautsprecher bekannt geben:

KEIN ANDORRANER HAT ETWAS ZU BEFÜRCHTEN

Der Rest der Ansage besteht lediglich aus Satzketten:

RUHE UND ORDNUNG/ JEDES BLUTVERGIESSEN / IM
NAMEN DES FRIEDENS / WER EINE WAFFE TRÄGT ODER
VERSTECKT / DER OBERBEFEHLSHABER / KEIN ANDOR-
RANER HAT ETWAS ZU FÜRCHTEN ... (S. 279)

Als Beruhigung beabsichtigt, bringen diese Worte jedoch nur Furcht. Diese Wirkung ist unlösbar verbunden mit dem Wirkungskreis, dem sie entspringt. Dazu kommt, dass die Reaktion des Hörenden von seinem Wissen beeinflusst ist. Die Lüge wird erkannt. Für die Wahrheit ist es jedoch zu spät. Auch ihre Annahme setzt Bereitschaft des Hörers voraus, die hier zerstört wurde durch Angst und Schuld. Auch Andri kann sie nicht akzeptieren, da er dadurch seine gerade gefundene Identität wieder verlieren würde.

In Biografie wird durch die Sprache dargestellt, dass die Menschen in ihrer Rolle befangen sind und daher nicht anders handeln können. Obwohl es sich um verschiedene

"Varianten" von Kürmanns Leben handelt, gebrauchen die Gestalten doch immer wieder die gleichen Redewendungen, wie die Dialoge zwischen Kürmann und Antoinette beweisen:

Antoinette: Hannes, ich geh jetzt.

Registrator: Offenbar sind Sie noch immer verheiratet.

Antoinette: Hannes, ich geh jetzt.

Kürmann: In die Stadt.

Antoinette: In die Stadt.

Kürmann: Nachmittags bist du in der Bibliothek.

Antoinette: Nachmittags bin ich in der Bibliothek.

Kürmann: Abends bist du da.

Antoinette: Das weiss ich noch nicht. (S. 84)

Antoinette: Hannes, ich geh jetzt. (Sie zerdrückt die Zigarette:) Entweder gehen wir zu einem Anwalt und lassen uns endlich scheiden, Hannes, oder wir sprechen nicht mehr davon. Es gibt nichts, was wir einander nicht schon gesagt haben. (Sie erhebt sich.) Nachmittags bin ich in der Bibliothek.

Kürmann: Nachmittags bist du in der Bibliothek.

Antoinette: Abends bin ich da.

Kürmann: Abends bist du da.

Antoinette: Andernfalls rufe ich an. (S. 89)

Antoinette: Nachmittags bin ich in der Bibliothek.

(Kürmann dreht sich um, und da er grad den Revolver zur Hand hat und da ihm der Wortwechsel verleidet ist, zielt er auf Antoinette: ein erster Schuss, ohne dass Antoinette weicht oder zusammenbricht.)

Antoinette: Hannes -
(Zweiter Schuss)

Kürmann: Sie meint, ich träume das.
(Dritter Schuss)

Antoinette: Hannes, ich geh jetzt.

Kürmann: In die Stadt.

Antoinette: In die Stadt.
(Vierter Schuss)

Antoinette: Abends bin ich da.
(Fünfter Schuss; Antoinette bricht zusammen.)

Registrator: Ja, Herr Kürmann, jetzt haben Sie geschossen.

Kürmann: Ich-? (S. 92)

Bedingt durch Veranlagungen und Gefühle, ist es ihnen unmöglich, bewusst erfolgreiche Veränderungen vorzunehmen. Kürmann wird sich seiner Tat erst durch den Hinweis des Registrators bewusst. Einige ständig wiederholte Redewendungen weisen auf seine innere Befangenheit hin, die er selbst jedoch nicht wahrnimmt.

Auch Frisch gebraucht einige der von Brecht entwickelten Methoden, wie am Beispiel des Chores deutlich wird. Darüberhinaus zeigt er aber auch die Pervertierung der Sprache - wie bei Dürrenmatt - und macht sie schliesslich zum Instrument, das den Verlust der persönlichen Freiheit darstellt, und zwar auch da, wo die Beteiligten glauben, noch im Besitz dieser Freiheit zu sein.

Die Rolle des Zuschauers

Bewusst oder unbewusst ist der Zuschauer immer der Partner des Dichters. Frisch spricht sogar von der "unentrinnbaren Partnerschaft mit der Öffentlichkeit", die durch ihre Einstellung zum Dichter nicht nur seinen Stil beeinflusst, sondern ihn sogar künstlerisch durch Gleichgültigkeit umbringen kann.¹³ So bezeichnet Frisch es

denn als den ersten schöpferischen Akt des Schriftstellers, sich sein Publikum zu erfinden, um ein würdiges Gegenüber zu haben, das ihn durch ständige Auseinandersetzung zur Weiterentwicklung zwingt. Einerseits ist also dieses Publikum ein Teil seines eigenen Innern, andererseits die Menge der Zuschauer, die er erreichen möchte, wie Frisch in einem Gespräch mit Horst Bienek bemerkt: "Das Theater...ist eine politische Anstalt; es setzt eine Polis voraus, die sich bekennt..."¹⁴ Wodurch möchte er dieses sich bekennende Publikum erreichen? In den Anmerkungen zu Andorra spricht er von den darzustellenden Gestalten:

Ihre Darstellung sollte so sein, dass der Zuschauer vorerst zur Sympathie eingeladen wird, mindestens zur Duldung, indem alle harmlos erscheinen, und dass er sich immer etwas zu spät von ihnen distanziert, wie in Wirklichkeit.¹⁵

Ähnlich wie bei Dürrenmatt soll also hier der Zuschauer überlistet werden, und zwar durch Einfühlung. Damit entfernt sich Frisch von der Theorie Brechts, der Einfühlung und Katharsis vermeiden will. Zur Katharsis kommt es auch bei Frisch nicht, da der Zuschauer in Andorra und Biedermann durch bühnentechnische und strukturelle Mittel, wie erhellte Bühne während der Zeugenaussagen und direkte Ansprache an das Publikum durch Babette in Biedermann, sowie den Gebrauch des Chores zum Mitangeklagten gemacht wird.

Es geht Frisch mehr darum, den Zuschauer auf die Bedingtheit des menschlichen Lebens aufmerksam zu machen, als um einen Aufruf zur Änderung. Nur im persönlichen Bereich

glaubt Frisch noch an die Möglichkeit der Selbstwahl. Aber auch diese Möglichkeit ist begrenzt durch emotionelle Bindungen. Frischs "Helden" fehlt die innere Freiheit ihr Schicksal zu wählen, die Ill und auch die Physiker noch hatten.

Frisch hat den Zweifel an der Welt zu seinem Hauptmotiv gemacht. Dem Zweifel - wenn auch uneingestanden - folgt die Flucht, wie am Verhalten Biedermanns, der Andorraner und Kärmanns deutlich wird. Der Flucht liegt die Unsicherheit zugrunde. Mit Hilfe des Verfremdungseffekts weist Frisch auf die existentielle Problematik des Einzelnen hin. Dem gesellschaftlichen Problem liegt immer auch ein existentielles zugrunde, das zuerst gelöst werden muss.

DER VERFREMDUNGSEFFEKT BEI HANDKE

Einleitung

Der Österreicher Peter Handke ist Vertreter einer neuen Schriftstellergeneration. Für ihn geht es nicht mehr um die Bewältigung der Vergangenheit, wie das anfangs bei Dürrenmatt und Frisch der Fall war, sondern um die Gegenwart, die er aus einer persönlichen Sicht als seine Wirklichkeit zeigen will:

Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, meine Wirklichkeit zu zeigen (wenn auch nicht zu bewältigen).¹

Handke betont hier die persönliche Aussage, die nicht die politische Wirklichkeit widerspiegelt, sondern von dieser abstrahiert wird. Seine Methoden wenden sich daher von denen des Realismus ab.

Um aber den Österreicher Handke verstehen zu können, ist es notwendig, einen kurzen Blick auf die besondere Lage der Österreichischen Literatur zu werfen. Als eines ihrer Merkmale wird das "Bemühen um Distanz" bezeichnet, das laut Theobald das Kriterium ist, unter dem das eigene Sein betrachtet wird.² Auch Rieder, der sich auf Hermann Bahr bezieht, bestätigt diese Einstellung und bekräftigt ihre

Bedeutung für die Österreichische Moderne.³ Was für die Bewegung der Österreichischen Moderne galt, bezieht sich ebenfalls auf die 1952 entstandene "Wiener Gruppe", die aus dem Verlangen, sich von der "Gruppe 47" zu distanzieren, gegründet wurde. Ihren Gleichklang fand diese sich Mitte der sechziger Jahre wieder auflösende Gruppe in "...der gemeinsamen Art zur sprachlichen Anarchie," die als Teil einer weltweiten Bewegung eine Vielzahl von Stilarten hervorrief.⁴ Ohne zu ihr zu gehören, ist Peter Handke jedoch dieser Gruppe gedanklich verwandt durch die neuen Wege, die er im Gebrauch der Sprache einschlägt. Und zwar handelt es sich hier um eine beim Wort genommene Sprache, die versucht, Doppeldeutigkeiten und Zwiespalte zu vermeiden.

Peter Handke lehnt die Dramaturgie Brechts weitgehend ab, wie aus seiner Auseinandersetzung mit den Methoden des Strassentheaters, die er als bekannt und darum unwirksam ablehnt, hervorgeht. Nur das Neue, das die Zuschauer überrascht, hält er für wirkungsvoll, so wie das Agitprop "...neue Bedeutungen erzeugt hat ..."⁵. "Seine Denkmodelle scheinen mir," sagt Handke in einem Essay über Brecht, "allzu vereinfacht und widerspruchslös: alle 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..."⁶ Dazu kommt, dass ihm die Brechtsche Welt zu illusorisch aufgebaut erscheint, um Desillusionen

zu ermöglichen.

Jedoch wäre trotz aller Kritik das Werk Handkes ohne Brecht nicht denkbar, wie aus der Analyse der angewandten Techniken ersichtbar werden wird.

Seine Abneigung gegen den Realismus drückt sich in der Suche nach immer neuen Formen aus. Da sich sein eigenes Bewusstsein von der Welt durch die Literatur verändert hat, versucht er seinerseits auf seine Umwelt durch immer neue Formen einzuwirken. Dies empfindet er als unbedingt notwendig, da die wiederholte Anwendung ursprünglich wirkungsvoller Formen in Zeitschriften, Fernsehen, Wochenschau und Film zur völligen Entwertung dieser Methoden geführt hat.⁷ Die wiederholt unkritisch angewandte Form wird zur Schablone reduziert. Schon Walter Benjamin hatte den Effekt der technischen Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks als "Gewöhnung" bezeichnet.⁸ Gewöhnung an die Form bedeutet für Handke jedoch Wirkungslosigkeit des Inhalts, wie aus seinen Bemerkungen in dem Aufsatz "Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms" über die zeitgemäße Literatur hervorgeht:

Seit einiger Zeit hat die Literatur, die zur Zeit geschrieben wird, mit mir nichts mehr zu tun. Das liegt wohl daran, dass sie mir nur Bekanntes vermittelt, bekannte Gedanken, bekannte Gefühle, bekannte Methoden, das heisst: bekannte Gedanken und Gefühle, weil die Methoden bekannt sind." (S. 23)

Hieraus ergibt sich die Vielzahl der von Handke gesuchten und angewandten dramaturgischen Methoden, die als eine Reaktion auf seine Umwelt zu verstehen sind. Zugleich

sind sie als ein Versuch, diese Umwelt durchschaubar zu machen, anzusehen. In der Betonung der Form als einer Notwendigkeit, um neue Gedanken wirkungsvoll auszudrücken, stimmt Martin Esslin mit ihm überein:

Far from being a sign of decadence or foolish faddism in the theatre the search for innovation, for new modes of expression in our time are...an indication of its vitality, its awareness of the boundless opportunities of a world rapidly transforming itself under the impact of new technologies.

Wie er in seinem 1968 geschriebenen Aufsatz "Strassentheater und Theatertheater" erklärt, glaubt Handke nicht an die Fähigkeit des Theaters verändernd in die Welt eingreifen zu können. Als Grund hierfür sieht er die hierarchische Struktur des Theaters, die immer schon die Aufhebung der Realität bedeutet:

...das Theater als Bedeutungsraum ist dermassen bestimmt, dass alles, was ausserhalb des Theaters Ernsthaftigkeit, Anliegen, Eindeutigkeit, Finalität ist, Spiel wird- ... (S. 53)

Das Resultat dieser Überlegung führt ihn einerseits zum Verzicht auf die Fabel zugunsten einer Abstraktion und andererseits zu der Erkenntnis, dass die Gesellschaft nicht durch das Theater verändert werden kann. Sein Hauptanliegen, ähnlich wie bei Frisch, liegt daher in dem Versuch, den Einzelnen aufmerksam zu machen. Er gibt nicht vor, eine politische Alternative zu haben. Es geht ihm in erster Linie um ein bewusstes Leben und Erleben durch das Mittel der Literatur.

Ob und in welchem Masse er dieses sich selbst gesteckte Ziel erreicht, soll mit Hilfe einer Analyse der Stücke Publikumsbeschimpfung, Kaspar, Das Mündel will Vormund sein, Der Ritt über den Bodensee und Die Unvernünftigen sterben aus ermittelt werden. Diese Ermittlung soll in der folgenden Reihenfolge vorgenommen werden: Dramaturgie, Rolle des Schauspielers, Sprache und zuletzt die Rolle des Zuschauers.

Die Dramaturgie

Die Dramaturgie Handkes ist bestimmt von seinem Verlangen, die Dinge neu zu durchdenken und daher neu zu zeigen. Um dies zu erreichen, muss das Theater sich vom Vertrauten entfernen:

Das Theater hat die Möglichkeit, künstlicher zu werden, damit es endlich wieder ungewohnt, unvertraut wird: es kann den Mechanismus des Zuschauens ausnützen, um ihn durcheinanderzubringen.¹⁰

Die auffälligste Art des Neuzeigens und Künstlicherwerdens ist der Verzicht auf eine Geschichte oder Handlung, wie es in den Sprechstücken der Fall ist. In Publikumsbeschimpfung sind viele seiner Überlegungen, die seine frühe Dramaturgie inspirierten, ausgedrückt. Es kommt ihm darauf an, den Zuschauer aufmerksam zu machen. Um dies zu erreichen, verzichtet er in diesem Stück auf die Verdunklung des Zuschauerraums, sowie auf die Benutzung eines Vorhangs. Hierdurch sind die äusseren Voraussetzungen für die direkte Ansprache des Publikums gegeben. Bei Brecht, Dürrenmatt

und Frisch gibt es zwar auch die direkte Anrede des Publikums, aber sie wird nicht zum Thema des Stückes gemacht. Das Stück selbst setzt sich mit den Theorien des klassischen Dramas auseinander. Handke besteht darauf, dass es hier lediglich die Realität der Bühne gibt, und zwar der leeren Bühne: "Diese Bretter bedeuten keine Welt. Sie gehören zur Welt." (S. 21). Er zerstört erneut den Illusionscharakter der Aufführung, der schon durch die Schauspieler, die nur Arbeitskleidung tragen, ins Wanken geraten war. Verfremdung ist hier gleichbedeutend einer lebensechten Situation, die den Zuschauer daran hindert, aus der Realität zu flüchten: "Hier ist die Zeit nicht von der Aussenwelt abgeschnitten. Hier gibt es nicht zwei Ebenen der Zeit." (S. 29)

Die Bühne stellt weder eine Welt dar, noch versucht sie, eine Welt zu spiegeln, noch ist das Geschehen auf der Bühne symbolisch. Um das Publikum vollends in den Ablauf des Stückes einzubeziehen, wird es am Ende beschimpft, wodurch es, wie Heissenbüttel bestätigt, zum Träger der Rolle wird.¹¹ Der Beschimpfung wird jedoch durch die Häufung der Stachel genommen. Sie ist hier lediglich dramaturgisches Mittel und erinnert an die Technik der Kabarettisten. Auch durch die Geräuschkulisse vor der Vorstellung und den durch Lautsprecher verbreiteten wilden Beifall nach der Vorstellung wird die übliche Theateratmosphäre verfremdet.

Hier gibt es weder stereometrische Struktur, noch

gegeneinander spielende Gestalten. Das für die Dramaturgie wichtigste Element ist jedoch die Sprache. Wie Handke sie als dramaturgisches Mittel einsetzt wird in dem Abschnitt über Sprache behandelt.

Publikumsbeschimpfung erlaubt weder Einfühlung noch Katharsis, vielmehr trachtet es danach, den Zuschauer auf sein eigenes Verhalten aufmerksam zu machen und seine Einstellung zum Theater zu überprüfen. Insofern kann es durchaus als "Vorrede" dienen für alle weiteren Stücke, die der Zuschauer sehen wird.

In Kaspar stellt Handke einen deutlich erkennbaren Prozess dar, der sich nicht durch Dialog in hergebrachter Weise entwickelt, sondern durch das Geschehen selbst, das aus vielen einzelnen Teilen zusammengesetzt ist, die "eine Kette von szenischen Partikeln" bilden.¹² Verständigung im herkömmlichen Sinn muss einem teils gleichzeitigen, teils abwechselnden Sprechen der Parteien - Kaspar und die Einsager - weichen. Angermeyer spricht hier von nebeneinanderherlaufenden Monologen.¹³ Da die unsichtbar bleibenden Einsager lediglich eine Abstrahierung der gesellschaftlichen Kräfte sind, die auf Kaspar einwirken, kann hier nicht von Gestalten gesprochen werden. Kaspar selbst ist durch die Maske und seine seltsame Aufmachung verfremdet. Handke legt sich nicht fest auf eine bestimmte Interpretation Kaspars, er will zeigen, "...was MÖGLICH IST mit jemandem."¹⁴ Durch die Bezeichnung Kaspars als "jemand"

wird die Beziehung zu Kaspar Hauser aufgehoben, da "jemand" hier jeder beliebige Mitmensch sein könnte. Es handelt sich hier mehr um einen Hinweis auf eine in der modernen Gesellschaft liegende Gefahr, die im Prozess des Lernens enthalten ist, als um die Darstellung eines Aussenseiters, wie Theisz behauptet.¹⁵

Im Gegensatz zu Publikumsbeschimpfung gibt es hier einen verdunkelten Zuschauerraum, Vorhang und Requisiten auf der Bühne. Allerdings ist auch der Vorhang nur ein Requisit der Bühne, ohne die im Illusionstheater übliche trennende Funktion. Die Requisiten sind als solche erkenntlich und stehen wahllos herum. Da die Bühne auch vor Beginn des Spiels offen ist, entfällt also die Spannung auf das Bühnenbild. Die Bühne erscheint als Realität.

Das Stück selbst ist in fünfundsechzig Miniatureszenen unterteilt. Handke wünscht, dass Projektionen der Szenen auf die Rückseite der Bühne projiziert werden, wobei die Technik an Brecht und Piscator erinnert, die Interpretation jedoch neu ist. Denn durch die Projektion der Szenen werden diese selbst verfremdet. Das als selbstverständlich vorgetragene, an sich schon unwahrscheinliche Geschehen erscheint noch unwirklicher und bizarrer.

Nicht nur die Struktur der Sprache, die im nächsten Kapitel behandelt werden wird, sondern auch die Art des Sprechens zeigt Verfremdung. Wie bei Brecht gibt es verschiedene Ebenen der Sprache, die hier auch für das

Sprechen gelten. Kaspar unterscheidet sich von den Einsagern durch die Intonation seines Satzes:

Er setzt ihn [den Satz] mit dem Ausdruck der Beharrlichkeit. Er setzt ihn mit dem Ausdruck der Frage. Er ruft den Satz aus. Er skandiert. Er spricht den Satz freudig. Er spricht den Satz erleichtert. Er spricht ihn mit Wut und Ungeduld. Er spricht den Satz mit ausserster Angst. Er spricht ihn wie einen Gruss, wie eine Anrufung aus einer Litanei, wie eine Antwort auf eine Frage, wie einen Befehl, wie eine Bitte. Dann, eintönig zwar, singt er den Satz. Schliesslich schreit er ihn. (S. 110)

Obwohl er diesen Satz nicht einmal versteht, kann er doch die ganze Skala der Gefühle durch ihn ausdrücken. Satz und Gefühle gehören ihm, machen ihn zu einem Menschen, wie er selbst am Ende des Stückes bemerkt: "...ich habe mich selber noch erlebt..." (S. 197). Im Gegensatz hierzu steht die Sprechweise der Einsager, die eintönig sprechen "...weder mit den üblichen Ausdrucksmitteln der Ironie, des Humors, der Hilfsbereitschaft, der menschlichen Wärme noch mit den üblichen Ausdrucksmitteln des Unheimlichen,... sie sprechen verständlich... sie spielen Sprechen,..." (S. 111 f)

Ferner gebraucht Handke die Stimme als Instrument, die den Zwiespalt zwischen den gesprochenen Worten und dem Geisteszustand Kaspars enthüllt. Während er sich in Szene 26 mit Worten selbst zu beruhigen versucht, verrät seine schrille und misstönende Stimme seine Verzweiflung über seine Machtlosigkeit den Einsagern gegenüber. Die Worte haben ihre Bedeutung verloren und können daher nicht mehr als Wahrheit bezeichnet werden, während das wahre Gefühl

im Ton der Stimme zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig wird der Chor der Einsager zu einer kaum verständlichen, verwirrenden Monotonie von Satzketten und Worten. Das Sprechen erhält rhythmische Qualität durch die Folge der rezitierten Passagen, deren unterschiedliche Länge und Tempi wechseln und in Szene 27 bis zum Stakkato getrieben werden, wodurch der durch den Inhalt bedingte Terror verstärkt wird. Als Kaspars Anpassung beinahe erreicht ist, nimmt er den Tonfall der Ansager an: "Seine Stimme wird der der Einsager ähnlich." (S.176), die völlige Anpassung wird durch Gesang bestätigt. Als Kaspars Sprache schliesslich zum Stammelnen reduziert ist, begleiten ihn die andern fünf Kaspars mit ihrem Lärm. Die erfolgreiche Anpassung macht weitere sinnvolle Äusserungen überflüssig.

Wie schon in Publikumsbeschimpfung gebraucht Handke auch in Kaspar Geräuschkulissen, und zwar während der Pause, um das Publikum durch den Ton auf die Realität des Lebens aufmerksam zu machen. Die akustische Geste wird also auf zwei Arten angewandt: zur Verfremdung und zur Betonung der gesprochenen Worte. Beide wechseln miteinander ab. Beide dienen dem Zweck des Aufmerksammachens.

Das Bühnenbild erhält symbolische Bedeutung für die innere Gleichschaltung Kaspars, die mit Hilfe der äusserlich hergestellten Ordnung angedeutet ist. Dass Kaspar aufgrund äusserer Einflüsse diese Ordnung herstellt, wird durch den Gebrauch des richtungsweisenden Scheinwerfers

offenbar. Seine Kleidung ist jetzt harmonisch. "Alles auf der Bühne passt zu allem. Einen Augenblick bietet er das Bild einer Puppe inmitten einer Wohnkulturausstellung." (S. 137). Dieser neue, angepasste Kaspar hat nur noch eine Erinnerung mit dem ursprünglichen Kaspar gemeinsam.

Die abstrahierende Betrachtung eines Vorgangs wird in dem Stück Das Mündel will Vormund sein durch völligen Verzicht auf Dialog und die gedehnte Art, in der alltägliche Dinge gezeigt werden, betont.¹⁶ Einzelne Bewegungen werden verlangsamt und erhalten dadurch eine intensivere Bedeutung, wie am Apfelessen, Zeitungsfalten, Auf-den-Tisch-steigen, Nägelschneiden u.a.m. dargestellt wird. Diese Technik erinnert an die Gedanken Hugo von Hofmannsthals über die Sprache, die ihn zwang, alle Dinge "...in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, dass einem Blachfeld mit Ruchen und Höhlen glich...",¹⁷ woraus sich dann auch eine veränderte Wahrnehmung der Handlungen der Menschen ergibt. Dies ist die hier von Handke angewandte verfremdende Methode.

Wieder handelt es sich um zwei Parteien, das Mündel und den Vormund, die einander gegenüber stehen. Durch ihre unterschiedliche Ausstattung macht Handke das Verhältnis der beiden zueinander klar: der Vormund trägt einen Hut, das Mündel nicht; der Vormund besitzt einen grossen Zimmermannsbleistift, das Mündel einen kleinen; der Vormund

liest eine Zeitung, das Mündel ein winziges Buch. Der Vormund erscheint als der Überlegene. Von Anfang an versucht das Mündel, den Vormund nachzuahmen und zu übertrumpfen. Die schweigenden Handgriffe der beiden erhalten durch die künstliche Ausdehnung und die darauffolgenden Pausen etwas Unnatürliches, das sich durch die Versuche des Mündels, den Vormund nachzuahmen und dessen negative Reaktionen auf diese Versuche, allmählich zur Drohung steigert:

Der Vormund: faltet die Zeitungsseite zur Hälfte zusammen und liest weiter.

Das Mündel: zieht einen Bleistift aus der Hose, einen Zimmermannsbleistift ähnlich dem des Vormunds, nur kleiner: es streicht damit in dem Büchlein, während es liest, etwas an.

Der Vormund: faltet die Zeitung weiter zusammen.

Das Mündel: streicht in dem Buch nichts mehr an; sondern streicht etwas durch.

Der Vormund: faltet, so gut das geht, weiter.

Das Mündel: fängt offensichtlich in dem Büchlein zu zeichnen an.

Der Vormund: faltet.

Das Mündel: gerät mit dem Zeichnen über das Buch hinaus und zeichnet sich in die Handfläche.

Der Vormund: s.o.

Das Mündel: zeichnet auf den Handrücken.

Der Vormund: muss allmählich knüllen, aber den Übergang vom Falten zum Knüllen haben wir eigentlich gar nicht bemerkt.

Das Mündel: zeichnet sich auf den Unterarm; es müssen gar nicht ähnliche Figuren sein wie in der Tätowierung des Vormunds.

Der Vormund: faltet und liest jetzt eindeutig nicht mehr, sondern knüllt heftig.

Beide Figuren sind mit heftigem Zeichnen, andererseits Knüllen beschäftigt.

Der Vormund: jetzt hat er die Zeitung zusammengeknüllt.

Das Mündel: zeichnet noch immer.

Der Vormund: ist still, schaut mit dem Zeitungsknollen in der Faust auf das Gegenüber, das zeichnet.

Das Mündel: zeichnet, je länger das Schauen des Gegenübers dauert, desto langsamer... (S. 20 f.)

Die folgenden Szenen zeigen eine Steigerung der Nachahmungsversuche, die in der Bestrafung des Mündels enden. Zwar zeigt Handke den Faustschlag nicht, wohl aber die blutige Nase. Nicht die Ursache, sondern die Wirkung allein wird sichtbar gemacht. Dadurch wird die Aufmerksamkeit in besonderem Masse auf die Ursache gelenkt. Ebenbürtigkeit zwischen Vormund und Mündel ist für einen Augenblick in der Geschirrszene hergestellt, dann aber durch den Versuch des Vormunds, dem Mündel zu entkommen, wieder aufgehoben.

Das Mündel bringt schliesslich den Vormund um. Sein Tod auf der verdunkelten Bühne wird nur durch das laute Atmen, das den ganzen Zuschauerraum miteinbeziehen soll, angezeigt. Die Technik erinnert an die der 3-D Filme, in denen der Zuschauer von Bild und Ton umgeben wird. Hier wird ihm das Bild erspart. In der Schlusszene ist das Mündel allein auf der Bühne: unablässig Sand in eine Badewanne werfend.

Auch dieses Stück ist in viele kleine Szenen unterteilt, die voneinander durch Verdunklung getrennt werden. Sie fügen sich wie Partikel aneinander. Durch die Dehnung der Szenen entsteht der Eindruck der Motivierung. Jede der Szenen kann und soll jedoch für sich stehen und für sich

betrachtet werden. "Handlungen handeln von sich selber, und Wörter reden von sich selber..." bemerkt Handke bezüglich des "Bread und Puppet Theatre", "...Das Heben der Hand ist eine Geschichte. Das Summen ist eine Geschichte...Jedes Wort, jeder Laut, jede Bewegung ist eine Geschichte."¹⁸

Die Wichtigkeit jeder einzelnen Szene resultiert in einer neugewonnenen Perspektive, die zugleich ein Gefühl der Zeitlosigkeit hervorruft.

Das Bühnenbild besteht aus realistischen Requisiten und einem gemalten Hintergrund. Wichtig ist, dass die Schauspieler die Bühne selbst umbauen, da sie hierdurch als eigenständige Realität bestätigt wird, die nicht versucht, etwas abzubilden. Die Betonung der Autonomie der Bühne bedeutet jedoch eine Verfremdung, da sie bisher als Illusion betrachtet wurde. Verfremdend wirken ebenfalls die Masken der Schauspieler, die an das chinesische Theater erinnern. Die Hauptmittel der Verfremdung liegen jedoch in der stummen und verlangsamten Darstellung des Konflikts. Hierdurch erscheint das Geschehen unausweichbar und schreckenerregend. Auch hier lässt das Ende keine Katharsis zu.

Auch in dem Stück Der Ritt über den Bodensee handelt es sich um die Darstellung eines Kampfes um die Macht wie der zwischen Vormund und Mündel. Hier wird er zwischen den Schauspielern Jannings und George ausgetragen. Sprache und Gestik sind Mittel, mit denen diese Kämpfe ausgefochten werden. Auch Stroheim, Porten und Bergner, die wie eine

Parodie auf das klassische Dreiecksverhältnis wirken, werden in dieses Spiel hineingezogen.

Hier findet die totale Verunsicherung aller Beteiligten aufgrund der in der sprachlichen und gestischen Konvention erkannten Unzuverlässigkeit statt. Gefahr umgibt die Spieler bei jeder Wendung. Da sie verschiedenen Quellen entspringt, erfordert sie ununterbrochene Aufmerksamkeit aller "Spieler".

Um zu verhindern, den von Jannings gewünschten Dienst zu erfüllen, flüchtet sich George in eine Frage:

Jannings: "'Sie stehen gerade: darf ich Sie bitten, mir die Zigarrenkiste vom Boden zu reichen?'"

Pause.

George: "Sie haben geträumt?"

Jannings: "Als die Nächte besonders lang waren."
(S. 66)

Jannings geht auf die Ablenkung ein, da wiederholtes Bitten oder das Aufheben der Zigarrenkiste gleichbedeutend mit Unterliegen wäre. Die einmal angenommene Pose hat sich verselbständigt und schreibt den Beteiligten ihr Verhalten vor. Verfremdend ist hier, dass die normalerweise erwartete Reaktion erst viel später erfolgt:

Jannings macht eine entsprechende Handbewegung, wobei er die Handfläche nach oben kehrt.

George starrt darauf, und in der Meinung, er habe etwas daran entdeckt, lässt Jannings die Hand so stehen.

Die Hand sieht nun aus, als warte sie auf etwas, zum Beispiel auf die Zigarrenkiste. Sie wirkt auch nach dem, was gerade gesprochen worden ist, so sehr als eine Aufforderung, dass George sich bückt und

Jannings die Kiste in die Hand legt.

Kurze Pause, als ob Jannings etwas anderes erwartet hätte.

Dann nimmt er mit der andern Hand die Kiste und stellt sie sich aufs Knie. Er schaut seine Hand an, die er noch immer ausgestreckt hält.

"Das wollte ich damit nicht sagen", sagt Jannings, "mir schien es nur, als sei Ihnen an meiner Hand etwas aufgefallen." (S. 69)

George wird durch eine Geste überlistet. Hier ist die Reaktion begleitet von Worten, die von dem erzielten Erfolg ablenken sollen. Hierauf ergibt sich ein Wortspiel, das für beide gefährlich wird und darum abgebrochen werden muss:

George: ... "Ich dagegen bin ein geborener Besitzer: erst wenn ich etwas habe, werde ich ich selber."

Jannings unterbricht ihn: "'Geborener Besitzer'? Den Ausdruck habe ich noch nicht gehört." Pause.

George (plötzlich): "'Das Leben ist ein Spiel' - das haben Sie doch wohl schon sagen hören?"

Jannings antwortet nicht. Er wartet.

George: "Und in einem Spiel gibt es Sieger und Verlierer, nicht wahr?"

Jannings antwortet nicht.

George: "Und die nichts haben können, das sind die Verlierer, und die alles haben können, das sind die Sieger, nicht wahr?"

Jannings antwortet nicht, beugt sich nur vor, öffnet den Mund, aber nicht zum Reden.

George: "Und kennen Sie den Ausdruck 'geborener Sieger'?"

Schweigen.

Plötzlich fangen beide mit einem Aufschrei zu lachen an und klatschen einander heftig auf die Schenkel. (S. 76 f.)

Durch das Schweigen Jannings' hat sich George in eine defensive Stellung drängen lassen. Das Wort 'geborener Ver-

lierer' wird nicht ausgesprochen, steht aber zwischen ihnen. Schon das unausgesprochene Wort erhält Wirklichkeit und man orientiert sich nicht mehr an der Realität, sondern an dem durch die Sprache gewonnenen Eindruck. Die Sprache wird zur Realität:

Sie [Henny Porten] fängt von neuem an, herunterzuschreiten.

"Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, und sieben!"

Es gab aber noch eine achte Stufe, und Henny Porten, die auf ebener Erde weitergehen wollte, stürzt taumelnd ab, strauchelt in den Raum hinein, ringt um Luft und läuft schnell wieder die Treppe hinauf, als sei sie zurückgestossen worden.

Sie schmiegt sich an Stroheim.

"Mut! Nur Mut!" ruft man ihr von unten zu. Man pfeift hinauf, wie man einem Hund pfeift. (S. 81)

Henny Porten kann nicht unterscheiden zwischen der durch die Zahlen beschriebenen und der echten Umgebung und gerät daher in Konflikt. Ihre Wahrnehmung ist völlig von der Sprache dominiert.

Um das Verhalten der Spieler weiter zu verfremden, gebraucht Handke die Slapstick-Technik, indem er erwartete Reaktionen von andern Spielern vollziehen lässt:

Stroheim dreht Henny Porten herum, so dass sie mit dem Rücken zu ihm steht, und geht einen Schritt zurück...

Pause.

George hustet.

Jannings gibt ihm im Sitzen einen Tritt.

George, der am Tisch steht, ruckt nur ein wenig vornüber, aber Henny Porten, als wäre sie es gewesen, die getreten worden ist, fällt über die Bühne auf das Sofa zu und bleibt davor liegen. (S. 89)

Aus der sprachlichen Unsicherheit entwickelt sich immer mehr eine gestische, die nun auch Elisabeth Bergner, die von Anfang an wie eine Schlafwandlerin abseits zu stehen schien, miteinbezieht:

Elisabeth Bergner kämmt sich, aber mit Bewegungen, die immer unsicherer werden. Sie weiss nicht, in welche Richtung sie den Kamm ziehen soll, während sie sich im Spiegel betrachtet.

Sie will mit einer kleinen Schere eine Haarsträhne abschneiden, die sie mit den Fingern vom Kopf weghält, aber sie schneidet immer wieder daneben, lässt die Haarsträhne schliesslich fallen. (S. 98)

Diese von allen geteilte Unsicherheit wird schliesslich abgeschüttelt in befreienden Feststellungen, die Dinge und Handlungen ihrer beängstigenden Nebenbedeutungen und Interpretationen berauben. Jede Geste darf als reine Geste betrachtet werden, woraus den Spielern die Freiheit erwächst, das zu tun, was sie vorher vermieden haben. Jede Geste wird als autonom betrachtet, ohne auf ihre Ursache oder ihre Bedeutung als Wirkung untersucht werden zu müssen. Im Anschluss an die neugewonnene Erkenntnis erfolgt das Spiel, geleitet von Stroheim, das von der Handlung auf die Interpretation schliesst:

Stroheim kehrt zum Tisch zurück.

Als LEHRER: "Und jetzt die Nutzanwendung: Jemand tätschelt einen Gegenstand oder lehnt sich an ihn?"

George: "Der Eigentümer!"

Stroheim: "Jemand bewegt sich mit eingezogenen Schultern zwischen Sachen, macht einen Bogen um sie?"

George: "Der Gast!"

Stroheim: "Jemand, der schießt, hält einen Gegenstand in der Hand?"

George: "Der Dieb!"

Jannings: "Jemand tättschelt eine Sache, weil sie ihm gehört: weil jemand eine Sache tättschelt, gehört sie ihm?"

Stroheim: "Es sei denn, Sie widerlegen ihn."
(S. 110)

Stroheim ist es gelungen, die eben gewonnene Sicherheit zu zerstören. Das führt sofort zu einem neuen Spiel mit Varianten. Abhängigkeit und Unterlegenheit wird konstruiert aus willig geleisteten kleinen Gefallen:

Jannings: "...Alles Naturgesetze! Man hat angefangen, miteinander zu verkehren, und es hat sich eingespielt...: eine Ordnung ergab sich, und um weiter miteinander verkehren zu können, machte man diese Ordnung ausdrücklich: man formulierte sie..."
(S. 116)

Durch das Formulieren der Ordnung sind die Rollen bestimmt. Diese Ordnung ist aber lediglich gesellschaftliche Konvention. Freiheit gibt es in ihr weder für Befehlende noch für Gehorchende. Beide Rollen sind gleichermassen bestimmend und versklavend. Ausgenommen ist hier nur Elisabeth Bergner, die immerfort zwischen Wachen und Träumen schwankt und nie lange genug wach ist, um von den Zweifeln und Ängsten der andern völlig durchdrungen zu werden.

Unterbrochen wird das Spiel durch den Auftritt der Kesslerzwillinge, deren zunächst völlig normales Verhalten alle Anwesenden erleichtert und sie aus einem Traum zu wecken scheint. Der Gegensatz bedeutet Verfremdung. Mit einem abschliessenden Wirbel von Handreichungen zerstören sie jedoch den beruhigenden Eindruck und verlassen die Ge-

gesellschaft verwirrter als zuvor. Die ihnen in die Kulissen nachgeworfenen Koffer landen unhörbar, während Hüte und Handschuhe mit einem Geräusch wie Koffer fallen. Wieder ist die Erwartung verkehrt und das Gewohnte verfremdet.

Es ist ein schreiendes Kind am Ende des Stückes, das alle in eine Art Schock auf sich selbst zurückweist, das ihre Verunsicherung noch deutlicher macht. Lediglich die schlafende Bergner bleibt unberührt. Indem das Kind alle Gegenstände von den Tischen wischt, verdeutlicht es das völlige Zerschlagen der gesellschaftlichen Konventionen. Die Gesellschaft befindet sich in einem Zustand der Hoffnungslosigkeit, in der neue Gesten schon im Ansatz ersterben.

Diese in sich selbst entfremdete Gruppe tritt auf einer an das Illusionstheater erinnernden Bühne auf. Handke versucht jedoch, durch das Beibehalten der Namen der Schauspieler (Jannings, George, etc. dienen lediglich als Hilfestellung für den Leser) die Autonomie der Bühne zu wahren. Hauptelement der Verfremdung ist die Betonung der Gegensätze von Spiel und Ordnung, die beide auf die existentielle Unsicherheit hinweisen.

Nach den Bemühungen Handkes, Neues und Überraschendes auf dem Theater durch die Form darzustellen und die Autonomie der Bühne zu behaupten, ist das Stück Die Unvernünftigen sterben aus eine Rückkehr zum Illusionstheater, da hier die Schauspieler echte Rollen in einer illusorischen Situation spielen. Auch die früheren Anweisungen wie

offene Bühne, Geräuschkulisse vor dem Spiel und während der Pause, fehlen hier. Verfremdende Elemente finden sich in unterschiedlicher Form. Als Komödie verkleidet ist die Verhandlung der Unternehmer. An die stereometrische Struktur erinnern die kurzen Auftritte der Frau Quitt, deren geistesabwesende Gegenwart die ohnehin groteske Versammlung noch mehr in Frage stellt. In diese Kategorie gehört auch die Szene zwischen Quitt und seiner Frau, die die ganze Leerheit der ehelichen Beziehung und zudem die moralische Überzeugung des Unternehmers, dass alles erlaubt sei, solange man nicht dabei "erwischt" werde, zum Ausdruck bringt. Ferner gehört die Prosaeinlage aus Stifters "Nachsommer" hierher.

Handkes Hauptverfremdungsmittel ist jedoch die Darstellung der Gestalten selbst. Es ist Herrn Quitts Bestehen auf seinem Recht zu sich selbst, das immer wieder in Konflikt mit seiner Unternehmerrolle tritt.

Von vornherein sind Quitt und sein Diener Hans in ihren Rollen festgelegt. Quitt versucht zwar in der privaten Sphäre mit dem Diener Hans aus seiner Rolle auszubrechen, wird aber von Hans zurückgewiesen: "Sie müssen vernünftig bleiben, Herr Quitt. In Ihrer Klasse können Sie sich solche Zustände nicht leisten." (S. 5) Während der Geschäftsverhandlungen bleibt er jedoch seiner Rolle treu. Lediglich in der Szene mit Kilb zeigt er sich einen Augenblick lang als persönliches Ich, wehrt Kilbs Verbrüderung jedoch sofort mit einem verächtlichen Tritt ab, wodurch er zeigt,

dass er wirklich unfähig ist, die Unternehmerrolle abzustreifen. Obwohl Quitt sich selbst erleben möchte, besteht er doch gleichzeitig darauf, selbst festzulegen, wann er als Ich und wann er als Unternehmer behandelt werden will. So sagt er zu Kilb: "Bis jetzt hast du davon gelebt, dass ich Grenzen habe, du Pascher. Jetzt zeig sie mir, meine Grenzen, du Vorbild zum freien Leben." (S. 11) Als Unternehmer überschreitet er jetzt die Grenzen, denen er sich früher unterworfen hatte. Sie bedeuten ein noch unmenschlicheres und rücksichtsloseres Geschäftsgebaren. In der folgenden Szene mit Paula Tax fordert er jedoch, als Person betrachtet zu werden: "Und wenn Sie mich jetzt ansehen, nehmen Sie bitte einmal mich wahr und nicht meine Ursachen." (S. 13) Sie verweigert ihm jedoch die persönliche Anerkennung, weil dies selbstzerstörerisch für sie wäre, da Quitt als Individueller alle Grenzen zu zersprengen droht. Ihr übertriebenes Eingehen auf seinen Versuch, sie zu lieben, ist denn auch die deutlichste Ablehnung:

Quitt steht auf und zerrt Paula zu sich empor. Sie schlingt übertrieben die Arme um ihn und legt ebenso ein Bein um seine Hüfte; wirft den Kopf zurück und seufzt spöttisch. Er lässt sie sofort los und geht weg. Sie verfolgt ihn theatralisch. Er bleibt stehen und geht auf sie zu. Sie geht rückwärts. Kurze Zeit verfolgt einer den anderen. Dann gehen sie für sich umher, stehen schliesslich.
(S. 13)

An Stelle der unmöglich gewordenen echten Liebesvereinigung steht das verfremdende Spiel.

Verglichen mit dem Lebensgefühl Stifters, erkennt

Quitt sein Leben als Spiel, "das es gar nicht gibt,... Das ist die Verzweiflung." (S. 16) Auf der Suche nach Realität und um sein Ich-Gefühl zu bestätigen, entschliesst er sich, sich nicht an die Abmachung zu halten. Sein Ich ist aber immer nur auf sich selbst bezogen, wie aus seiner Antwort hervorgeht: "Sprich mich nicht an. Ich will jetzt nicht aus mir heraus. Ich bin jetzt ich und als solcher nur für mich selber zu sprechen." (S. 16) Hierin liegt die Gefahr, die am Ende zur Selbstvernichtung führen muss. Quitt glaubt, noch die Freiheit der Selbstwahl zu haben, muss aber am Ende erkennen, dass er sich einer Illusion hingegen hat: "Ich stecke immer noch tief in meiner Rolle." (II, S. 14). Am Ende sind ihm nur noch Einzelheiten erkenntlich, das Ganze hat sich ihm längst entzogen. Aus Verzweiflung über das Entmenschlichende dieser Rolle, die ihn sich ganz als Objekt erkennen lässt, bringt er sich um.

Bestärkt in seiner Rolle wird Quitt durch seinen Diener Hans, dessen Ansicht von einem persönlicheren Ich sich in der Nachahmung seines Herrn erschöpft. Hans erinnert schon zu Beginn des Spiels an den angepassten Kaspar: "Einmal hatte ich einen Gedanken und vergass ihn gleich wieder." (S. 6) Auch seine Gestik: "Er ballt die Faust, schiebt sie aber mit der andern Hand gleich wieder hinunter" (S. 6) gleicht der Kaspars. Ein Pünkenchen Widerspruch bleibt in Kaspar, und es tritt hier wieder auf. Aber wie bei Kaspar verpufft es wirkungslos. Auch in dem Augenblick,

da er glaubt, "wirklich ich" zu sein, spricht er von seiner Pflicht: "Ich gehe also und werde das Filet besonders zärtlich braten, in Gedanken, dass es für mich selber übrigbleiben wird." (II, S. 13) Das Sein deutet auf seine Gefangenschaft in der Rolle hin, sein Bewusstsein erlaubt ihm jedoch nicht mehr, diesen Zwiespalt zu erkennen.

Im Gegensatz zu Quitt, der an der Erkenntnis des Zwiespaltes zugrunde geht, wird Hans weiter existieren.

Das Bühnenbild im zweiten Teil des Stückes ist mit Symbolen, die das Verrinnen der Zeit andeuten, ausgestattet. Aufgehender Teig und schmelzender Eisblock weisen auf das Werden und Vergehen hin: die Ereignisse sind also als Teil eines grossen Kreislaufs zu verstehen.

Handke nimmt die von Brecht gegebenen Richtlinien für die Verfremdung und führt sie zu ihrem logischen Ende. Die gelegentliche Ansprache des Publikums bei Brecht, Dürrenmatt und Frisch wird bei ihm zum Thema. Anstatt auf der Bühne eine Welt entstehen zu lassen, begnügt er sich mit der Realität der Bühne. Die Atmosphäre des Theaters selbst wird durch Geräuschkulissen verfremdet.

Mit Ausnahme des Stückes Die Unvernünftigen sterben aus verzichtet Handke auf kausal entwickelte Handlung. Vielmehr besteht das auf der Bühne dargestellte Geschehen aus einer Reihe von Einzelszenen, deren Zusammenhang erst durch die

gedehnte Darstellung entsteht. Brecht verlangt, dass jede Szene für sich stehen soll. Handke befolgt diese Anweisung und wendet sie darüber hinaus auf die Geste an. Er untersucht Sprachstruktur und Gesten wie in einem Laboratorium. Sie werden aus dem Kontext der Handlung herausgenommen und auf ihren Inhalt als reine Form überprüft. Hieraus ergibt sich der Gegensatz zwischen gesprochenem Wort und Sprechen, den Kaspar erfährt und der Zwiespalt zwischen Geste und Konvention, der von den Gestalten in Der Ritt über den Bodensee demonstriert wird. Allen gemeinsam ist das ordnende Prinzip der Sprache, das Handke als negative Kraft enthüllt.

Obwohl Handke in Die Unvernünftigen sterben aus sich wieder dem Illusionstheater nähert, bleibt die Verfremdung thematisch. Wie entfremdet der Mensch ist, geht daraus hervor, dass er das Recht auf ein individuelles Selbst vor sich selbst verteidigen muss.

Die verfremdenden Effekte, die bei Brecht, Dürrenmatt und Frisch dramaturgische Mittel sind, werden von Handke zum Thema gemacht.

Die Rolle des Schauspielers

Die Art der schauspielerischen Darstellung ist weitgehend vom Entwurf eines Stückes beeinflusst. In Publikumsbeschimpfung gibt es keine "Rollen" im üblichen Sinn, da es sich um einen Text handelt, der von jeder beliebigen Person gesprochen werden könnte. Der Schauspieler kann sich hinter keiner fremden Identität verstecken. Er bleibt er selbst: "Wir haben keine Rollen. Wir sind wir. Wir sind das Sprachrohr des Autors... Unsere Meinung braucht sich mit der des Autors nicht zu decken." (S. 23). Von den Darstellern wird verlangt, und zwar in dem von ihnen zu sprechenden Text, dass sie den Text in eindeutiger Weise vortragen: "Wir können nicht zweideutig sein. Wir können nicht vieldeutig sein. Wir sind keine Clowns. Wir sind in keiner Arena." (S. 23). Hiermit wird ein sachliches, nüchternes Vortragen des Textes befürwortet, um den Zweck der Vorführung, die Zuschauer aufmerksam zu machen, zu erreichen. Nachdem die Schauspieler wiederholt haben, dass sie keine Rolle spielen: "Wir stellen nichts anderes dar als wir sind. Wir stellen an uns keinen anderen Zustand dar, als den, in dem wir uns jetzt und hier befinden". (S. 29) und damit die Realität ihrer Situation bestätigt haben, gehen sie einen Schritt weiter, diese Realität als Schein zu definieren: "Wir wiederholen uns scheinbar. Hier ist die Welt des Scheins. Hier ist der Schein Schein." (S. 30)

Sobald dem Schauspieler aber bewusst wird, dass er in dieser Scheinwelt den Schein darstellt, wird eine "Rolle" für ihn unnötig.

Handke verlangt, dass die Schauspieler sich auf das Sprechen beschränken. "Wir spielen nichts. Wir modulieren nicht. Wir gestikulieren nicht. Wir äussern uns durch nichts als durch Worte." (S. 33). Aus dieser Beschreibung ist zu schliessen, dass Handke ein diszipliniertes Sprechen ohne Effekte bevorzugt, um die Eindeutigkeit des Gesprochenen zu betonen und der Aussage grösseres Gewicht zu geben. Uwe Schulz weist jedoch darauf hin, dass auf diese Disziplin bei der Uraufführung verzichtet wurde, um dem Publikum mehr "Anschauungsmaterial" zu bieten, wodurch die von Handke erstrebte Wirkung weitgehend vernichtet wurde.¹⁹

In Kaspar handelt es sich jedoch schon um die Darstellung einer Rolle. Kaspars Äusseres ist bestimmt, Verwunderung und Befremden hervorzurufen: sein Gesicht ist eine Maske, deren Ausdruck der "der Verwunderung und Verwirrung" (S. 108) ist. Durch seine theatralische Aufmachung und sein künstliches Gehen erscheint er unnatürlich, marionettenhaft. Es ist also mehr die Verkörperung einer möglichen Verhaltensweise als die eines bestimmten Charakters, auf die hierdurch hingewiesen wird. Gesichtsausdruck und Gestik fixieren das Zeigen: sie deuten auf Kaspars völlige Isolierung hin. Auch seine Handlungen sind verlangsamtes und gedehntes Zeigen: er zeigt in Szene 6

wie er das Aufstehen lernt, in der nächsten, wie er mit seinem Satz auf seine Umwelt reagiert und schliesslich wie er lernt, Gegenstände zu berühren und dabei zu sprechen. Als nächstes muss Kaspar lernen, seine Umwelt mit seinen Händen zu erforschen. "Kaspar geht zum Sofa. Er entdeckt die Spalten zwischen den Sofateilen. Er steckt die Hand in einen Spalt. Er kriegt die Hand nicht mehr heraus. Er steckt zur Hilfe die zweite Hand hinein...." (S. 112) Der taktilen Erfassung folgt die sprachliche.

Aber zuerst muss sein Widerstand gegen die Zerstörung seines Satzes sichtbar gemacht werden. Handke tut es, indem er Kaspars inneren Widerstand als Äusseren darstellt. Als ihm schliesslich sein Satz zerstört wurde, bemüht er sich

nach Leibeskräften um einen einzigen Laut. Er versucht es mit Händen und Füssen. Er bringt keinen Laut hervor. Seine Bewegungsanstrengungen werden immer schwächer. Schliesslich hören auch seine Bewegungen auf.... (S. 121)

Sobald Kaspar einen neuen Satz sprechen kann, ist er auch fähig, seine Schuhbänder zu schnüren. Wieder wird die innere Ordnung an der Äusseren gezeigt. Auch die Widersprüchlichkeit der neugewonnenen Ordnung wird durch Äussere Dinge veranschaulicht; die Masken aller sechs Kaspars drücken Zufriedenheit aus, aber die negative Wirkung wird zugleich durch die unartikulierten Laute der übrigen fünf Kaspars verdeutlicht. Obwohl die Kaspars selbst zufrieden zu sein scheinen, ist der Eindruck auf den Zuschauer negativ,

da er den Verlust der Individualität erkennen muss.

In Das Mündel will Vormund sein gebraucht Handke eine ähnliche Technik. Hauptgegenstand des Zeigens ist hier, wie Rühle anführt, der Vorgang des Lernens²⁰, der durch die gedehnte Darstellung verfremdet wird. Auch in diesem Stück tragen die Schauspieler Masken, die wirkungsvoll durch ihre Kostümierung ergänzt werden, um darzustellen, dass es sich nicht um zwei individuelle Gestalten, sondern um Typen handelt, die eine bestimmte Verhaltensweise darstellen. Durch seine Regieanweisungen bestimmt Handke die Art der Darstellung:

Das Mündel beisst in den Apfel, so, als ob niemand zuschauen würde. Der Apfel kracht nicht besonders, so, als ob niemand zuhören würde. (S. 11)

Ein unaffektiertes Benehmen ist erforderlich. Da Handke in diesem Stück ganz auf den Dialog verzichtet, wird die Gestik ausschlaggebend. Das hervorragendste Merkmal in Handkes Gestik ist die Dehnung, die jeder Szene eine neue Bedeutung verleiht. Gezeigt wird aber nicht das Besondere, sondern das Gewohnte, auch das normalerweise nicht akzeptierbare: wie das Nägelschneiden. Anfangs komisch, erhält die Szene durch ihre Dehnung einen peinlichen Charakter, der sich schliesslich in belastende und drohende Stille verwandelt. Das Mündel beendet sie, indem es die Nägel aufammelt: die unterwürfigste aller seiner bisherigen Dienstleistungen.

Auch Agitation wird durch eine Geste gezeigt: das Klettenwerfen. Die Handlung wird durch den geworfenen

Gegenstand verfremdet, beinahe negiert, dennoch bildet sich Spannung zwischen den beiden Parteien. Die nachahmenden Gesten des Mündels sind freier und selbstsicherer nach der Geschirrszene und scheinen den Vormund zu bedrängen. Im Gegensatz hierzu stehen die gleichmässigen Gesten des Mündels am Ende des Stückes, die wieder auf die Ausgangssituation zurückverweisen. Obwohl Handke verlangt, dass jede Geste und jede Szene nur für sich betrachtet werde, stellt er selbst durch die Regieanweisungen einen impliziten Zusammenhang her.

In Der Ritt über den Bodensee verzichtet Handke auf Masken, da die Rollen nach den jeweiligen Schauspielern benannt werden sollen. Das Stück

ist weder Tragödie noch Farce noch Lehrstück noch Lustspiel noch Volksstück, es ist Darstellung der gesellschaftlichen Entsprechungen dieser Theaterformen, verdeutlicht und undeutlich gemacht durch die Verletzlichkeit, Schmerzlichkeit, Grobheit und Unbekümmertheit der Personen, die die Akteure des Stücks sind, das wiederum ihr Akteur ist.
(S. 58 f.)

Geste und Wort stehen hier in einem Verhältnis gegenseitiger Verfremdung, die durch das Spiel im Spiel, das die jeweils vorgeführte Geste erläutert und erweitert, betont wird. Die in diesem Stück dargestellten Gestalten sind die Verkörperung von Relationen, die puppenhafte Züge tragen, wie an Elisabeth Bergner besonders deutlich wird: "Sie trägt ein langes Kleid, in dem sie sich so bewegt, dass es eher sie zu tragen scheint." (S. 77). Handke macht auf-

merksam auf konventionelle Gesten durch die Reaktion der Schauspieler: die Geste selbst darf beflissentlich ausgeführt werden, aber die Erkenntnis der gerade erfolgten Ausführung ruft Erschrecken hervor.

Eine künstliche Art der Darstellung ist erforderlich, um den Effekt deutlich zu machen, wie aus Regieanweisungen ersichtlich wird: "Dann erst bemerkt er, was er getan hat, und ist wie erschrocken" (S. 88) oder "Alle lachen wie über eine böse Erinnerung," (S. 106) Es geht Handke hier darum, das Alltägliche auf neue Art bewusst zu machen, es künstlich und dadurch fragwürdig erscheinen zu lassen.

In Die Unvernünftigen sterben aus ist die Gestik des Zeigens auf den Text übertragen, da es sich hier um ein motiviertes Geschehen handelt. Reste der gedehnten Geste finden sich jedoch auch hier noch: "Er [Kilb] fängt an, Paula die Bluse aufzuknöpfen, schaut dabei um sich, knöpft schliesslich langsamer. Niemand hält ihn auf. Seitenblicke auf Quitt...er tritt wie aufgebend zurück,..." (S. 11)

Die in ihrer Selbstständigkeit monströs anmutenden Unternehmer rufen die Frage hervor, ob es überhaupt möglich ist für einen Schauspieler, sich in sie hineinzusetzen. Lutz betrachtet sich selbst als Objekt: "Schon meine Geburt war eine Sachentscheidung, meine Mutter starb dabei" (II, S. 10) und Koerber-Kent: "Ich bin stolz darauf, dass ich aus meinen Überlegungen schon lange gestrichen bin. Ich bin nicht neugierig auf den Dreck in meinem Nabel und freue

mich, dass ich verwechselbar bin." (II, S. 10) In einem Stück, in dem Tod und Liebe für die Gestalten lediglich Mittel sind, um Geschäfte zu beeinflussen, ist Einfühlung nicht mehr möglich.

Diese Gestalten sind schon in ihrer Konzeption das, was Handke als "künstlich" bezeichnet. Sie können daher nur in einer übertriebenen, künstlichen Weise dargestellt werden. Dafür sprechen ebenfalls viele der zu kleinen Szenen ausgeweiteten Gesten.

In weit intensiverem Masse als Brecht geht es Handke um das Zeigen. Brecht formuliert für den Schauspieler wie er zeigen soll und aus welchen Gründen. Handke demonstriert es durch Verlangsamung der Bewegungen, Pausen, äußerliche Darstellung von Empfindungen und dargestellte Wirkungen ohne sichtbare Ursachen. Aufgrund ihrer unterschiedlichen Weltanschauung gebrauchen beide Autoren die Gestik auf verschiedene Weise. Für Brecht geht es darum, die soziale Ursache der dargestellten Begebenheiten aufzudecken, während Handke weder Ursache noch Wirkung zeigen will, sondern die Situation an sich. Die Darstellung demonstriert das Verhältnis von Geste und Sprache und gesellschaftlicher Konvention und Sprache. Unmittelbar verbunden mit der Sprache ist jedoch die existentielle Wurzel des Menschen, da in ihr die Möglichkeiten verborgen liegen, ihn zu bestätigen oder unsicher zu machen.

Während Brecht über den Einzelnen hinweg auf dessen

Umwelt blickt, um eine Antwort zu finden, richtet Handke immer wieder den Blick nach innen: in den Einzelnen hinein.

Die Sprache

Richtungweisend für die Analyse der Sprache in Handkes Stücken ist eine seiner Aussagen, die auf verschiedene Einflüsse und Überlegungen hinweisen. Im Rahmen eines Kommentars über Filmfestspiele in Berlin macht er die Bemerkung, dass "Adorno...im Jargon der Eigentlichkeit schon darauf hingewiesen [hat] , wie formale Tatsachenbehauptungen nur getarnte Normen sind: 'Die Soldaten treten an - das heisst: die Soldaten s o l l e n antreten.'" ²¹ Dieser Normierung durch die Sprache ist sich Handke durchaus bewusst. Er demonstriert sie in Kaspar und in Der Ritt über den Bodensee. Sie bedeutet jene Wechselwirkung zwischen Sprache und Sprechendem oder Sprachgemeinschaft, von der Wartburg sagt, dass sie einander gegenseitig bedingen. ²² Der Hörende reagiert auf das gesprochene Wort und verleiht ihm Wirkung. Der Kreislauf schliesst sich, indem der Hörende ähnliche Strukturen als Sprechender benutzt und ebenfalls verstanden wird.

Language is a system of signs correlated in such a way that the values of each of them are mutually conditioned. A language system is in fact based on oppositions,

schreibt Ivic in seiner Abhandlung über den Strukturalismus. ²³
Auch Handke beschäftigt sich mit dem Zwang der Sprache, der

durch die Struktur ausgeübt wird. Ausserdem bemüht er sich, den Inhalt der Worte klarzustellen. Grenzen werden aufgedeckt durch die Sprache, welche über die Normierung hinausgeht und die Tradition der österreichischen Sprachskepsis zeigt, die mit Hofmannsthal begann und über Kraus und Wittgenstein auch in Handke fortwirkt.²⁴ Es geht um die Verunsicherung des Menschen durch die Sprache. Hofmannsthal hatte sie bereits erfahren. Worte wie "Geist", "Seele", "Körper" bereiten ihm Unbehagen.²⁵ Handke vermeidet sie und spricht anstatt von konkreten Dingen.

Die Bedeutung eines Wortes ist nicht der Wortsinn
- zu diesem flüchten nur Philosophen, die sich ein
eigenes System ausdenken wollen-, sondern, wie
Wittgenstein sagt, "sein Gebrauch in der Sprache,"

wie Handke in seinem Aufsatz "Die Literatur ist romantisch" anführt.²⁶ Es geht ihm also immer um den durch die Sprache geschaffenen Zusammenhang, der sowohl im gesellschaftlichen Rahmen als auch im Bezug auf den Einzelnen betrachtet werden muss.

In Publikumsbeschimpfung geht Handke von der Struktur der Sätze aus, die als Modell für die Struktur des Inhalts dienen. Beide entwickeln sich linear. Beide vermitteln Gegensätze. Der Zuschauer wird durch die direkte Anrede gleich zu Beginn auf sich selbst verwiesen: "Sie werden hier nichts hören, was Sie nicht schon gehört haben." (S. 19) In ordentlicher Progression werden die Feststellungen gemacht: zuerst die positiven, dann die negativen. Als

nächste Stufe kommt die Einbeziehung der Schauspieler: das "wir" und das "Sie" stehen einander gegenüber. Die Ansprache gipfelt in der Feststellung: "Sie sind das Thema. Sie stehen im Mittelpunkt des Interesses. Hier wird nicht gehandelt, hier werden Sie behandelt." (S. 24) Immer wieder bezieht sich die Sprache auf die reale Theatersituation, ohne jedoch die herkömmlichen Erwartungen an das Theater zu erfüllen. Durch klar gegliederte Sätze, die häufig von gleicher Struktur sind, führt Handke den Zuschauer zunächst zu sich selbst, dann untersucht er sein Verhalten. Da dieses Verhalten bereits vergangen ist, wird es im Perfekt dargestellt:

Sie haben gewisse Erwartungen gehabt. Sie sind mit den Gedanken der Zeit vorausgeeilt. Sie haben sich etwas vorgestellt. (S. 35)

In linearer Struktur beschreibt er die Gewohnheit gewordenen Erwartungen und Gefühle der Zuschauer. Sie sind so selbstverständlich, dass sie sich dem Bewusstsein zu entziehen scheinen. Indem er die Erwartungen nennt, ruft er sie jedoch ins Bewusstsein zurück. Die Funktion der Sprache ist es, Dinge so zu ordnen, dass sie vom Zuschauer erkannt werden.²⁷ Erst nachdem die Ordnung selbst erkannt ist, kann sie bewertet werden. Hier dient sie dazu, Gegensätze zwischen vergangenem und gegenwärtigem Verhalten aufzudecken.

Handke beschreibt die Haltung des Zuschauers zum Illusionstheater in passiver Struktur:

Sie liessen geschehen. Sie liessen hier oben etwas geschehen, was längst schon geschehen war. Sie schauten der Vergangenheit zu, die in Dialogen und Monologen eine Gegenwart vortäuschte. Sie liessen sich vor vollendete Tatsachen stellen. Sie liessen sich gefangennehmen. (S. 37)

Die Passivität des Zuschauers soll zerstört werden, um ihn als Zuschauer zu ändern. Er soll vom "etwas" in ein "jemand" verwandelt werden. Um das zu erreichen, benutzt Handke eine Batterie von Sätzen, die vom Präsens zum Perfekt zum Präteritum und in das Futur reichen. Auch Aspekte reiht er: Aktiv und Passiv, Konjunktiv und Indikativ. Aussagen wechseln mit Befehlen. Aus der Häufung der gleichförmigen Sätze wird ein Beschluss:

Sie sind das Thema. Dieses Stück ist die Vorrede zum Thema. Es ist die Vorrede zu Ihren Sitten und Gebräuchen. Es ist die Vorrede zu Ihren Handlungen. Es ist die Vorrede zu Ihrer Tatenlosigkeit....(S. 42)

Unausweichbar ist die Konfrontation mit der eigenen Einstellung. Widerspruch ist Teil der Herausforderung: "Das ist kein Unernst. Das ist kein Spiel. Das ist kein Ernst. Sie erkennen den Widerspruch. Die Zeit dient hier zum Wortspiel." (S. 29)

Struktur und Inhalt fordern zum Denken auf. Die Beschimpfung geschieht in der Form des vertrauten "Du", verliert aber schon durch die Ankündigung ihren Ernst, wie Schulz bestätigt.²⁸ Es geht hier also mehr um das Klangbild als um die echte Provokation. "Wir dürfen niemanden meinen. Wir werden nur ein Klangbild bilden." (S. 44)

Die Beschimpfung kann also als das klanglich notwendige

Ende einer sich steigernden Rhetorik betrachtet werden.

Trotz der von Handke ebenfalls als rhetorisches Mittel gebrauchten Widersprüche, bezieht sich seine Sprache eindeutig auf das Geschehen auf der Bühne. Sie ist weder zweideutig noch vieldeutig. Sie beschränkt sich darauf, Bekanntes neu zu zeigen und verfremdet gerade durch ihre Eindeutigkeit. Die Sprache weist also auf einen gesellschaftlichen Vorgang hin, nicht auf eine imaginäre Bedeutung, die hinter dem Vorgang zu suchen ist.

In Kaspar wird die Sprache selbst zum gesellschaftlichen Vorgang, indem sie als das Instrument gezeigt wird, das Kaspar verändert. Hier ist Sprache nicht nur beschreibendes Mittel, sondern das Mittel selbst. Die Sprache ist der Vorgang.

Die Einsager stellen die Sprache im Abstrakten dar. Sie verkörpern die durch die Medien zur Institution gewordene Sprache, die auf Kaspar eindringt bis er schliesslich seinen privaten Satz verliert. Dieser persönliche Satz hindert Kaspar, sich mit anderen zu verständigen. Er muss also die von allen gesprochene Sprache erlernen, verliert dadurch aber seine Individualität. Aus diesem Vorsatz macht Handke ein dramatisches Geschehen.

Kaspars Unsicherheit zeigt sich zuerst in der Fragmentierung seines Satzes, die auf die durch die Einsager gemachte Behauptung "Du kannst dich gegen keinen Satz wehren" (S. 118) erfolgt. Dem folgen belehrende Anweisungen,

auf die Kaspar mit einem neuen Satz antwortet: "Ich möchte ein solcher anderer werden wie einmal ein anderer solcher gewesen ist." (S. 119). Die nächste Stufe besteht schon aus hervorgestossenen einzelnen Worten, denen sinnlose Zusammensetzungen und schliesslich nur noch einzelne Laute folgen. Mit all seinen Ausserungen reagiert er auf Einsagen, deren Formen sich parallel zu seinen Worten und Lauten verändern: aus langen Sätzen werden kurze Fragen, gefolgt von Verben im Infinitiv als Aussagen, Fragen und zuletzt Befehle. Hier handelt es sich um eine linguistische Zerlegung der Sprache in ihre Einzelteile. Kaspar verstummt endlich aufgrund des sprachlichen Beschusses.

Aber auch sein erneutes Sprechen ist durch die Einsager herbeigeführt. Mit einzelnen Worten beginnend, reagiert er auf die Einsager, die ihm eine Ordnung der Dinge durch die Sprache suggerieren. Auf Worte folgen Satzteile und schliesslich Sätze.

Kaspar erfährt Sprache als Schmerz: "Damals, als ich noch weg war, habe ich niemals so viele Schmerzen im Kopf gehabt, und man hat mich nicht so gequält wie jetzt, seit ich hier bin." (S. 125). Sein neues Bewusstsein ist verbunden mit Schmerz und dem Wunsch, Dinge anders zu sehen als sie tatsächlich waren, aber er sieht jetzt ein, dass es nötig ist, Ordnung zu schaffen: " S e i t ich sprechen kann, kann ich mich ordnungsgemäss nach dem Schuhband bücken. S e i t ich sprechen kann, kann ich a l l e s in

Ordnung bringen." (S. 126). Der äusseren Ordnung geht eine innere Anpassung voraus. Kaspar muss sich nicht nur nach dem Schuhband bücken, sondern er muss es ordnungsgemäss tun. Mit der Sprache erwirbt er zugleich eine Geisteshaltung, die durch die Struktur der Sprache vermittelt wird.

Als nächstes muss Kaspar lernen, dass Dinge Namen haben und dass sie durch Benennung unterschieden werden können. Seine Bewegungen werden begleitet von den Einsagern, die ihm eine bestimmte Ordnung als die einzig akzeptierbare darstellen: "Was schon immer so gewesen ist, wie du es antriffst, kannst du nicht auf einmal ändern." (S. 134) Dies trifft auf die Sprache, so wie Kaspar sie erlernt, zu. Als nächstes lernt er Satzstrukturen. Da er noch Zweifel an der Ordnung hegt, meistert er die Struktur, ohne sie jedoch mit sinnvollen Worten zu füllen: "Der Schnee trifft aber genügsam. Die Fliege läuft über das Wasser aber massvoll." (S. 142) Die Erkenntnis, dass die Struktur nur in Verbindung mit bestimmten Worten logisch wird, kann als Parallele zu gesellschaftlichen Regeln und Tabus gesehen werden.

Aus den Strukturübungen werden schliesslich Beispiele für die semantisch unterschiedlichen Bedeutungen von Worten. In zunehmendem Masse spiegeln die Beispiele eine gewalttätige Weltanschauung wider, die durch die streng formale Anordnung drohender werden und zuletzt in Sprachterror enden, der Kaspar verstummen lässt. Hierdurch ist er wieder auf

sich selbst zurückgeworfen. Der Versuch, sich selbst zu definieren, endet in der dreimaligen Wiederholung der Worte: "Ich bin, der ich bin." (S. 152). Die tautologische Wiederholung dieser Worte deutet auf seine Ratlosigkeit. Nachdem er seinen Satz verloren hatte, besass er sich selbst noch. Durch die Sprache ist ihm dieses Selbst zerschlagen worden. Aus seiner Verzweiflung und Isolation gibt es einen Ausweg nur über die Nützlichkeit: "Du kannst lernen und dich nützlich machen. Auch wenn es keine Grenzen gibt: du kannst welche ziehen" (S. 153) und "Du kannst dich mit Sätzen beruhigen: du kannst schön ruhig sein." (S. 154). Gesellschaftliche Konvention bedeutet, dass der Mensch sich nur innerhalb der gesetzten Grenzen entfalten kann. Andererseits kann er sich vor sich selbst durch den Hinweis auf diese Konventionen entschuldigen.

An dieser Stelle lässt Handke den zweiten Kaspar auftreten. Die weitere Entwicklung zeigt Kaspars zunehmende Anpassung: er ist zum Instrument der Einsager geworden. Das In-Ordnung-bringen, von dem Handke die Einsager sprechen lässt, geschieht hier durch die Anwendung von Brutalität, die in der Zerstörung von Kaspars Satz auch sprachlich bewiesen ist. Betont durch Reim, erinnert die Sprache der Einsager an Brecht:

Die in Ordnung Gebrachten
 - statt sich in sich selber zurückzuziehen
 und die Gesellschaft zu fliehen. -
 sollen jetzt reell danach trachten
 ohne Zwang und Schläge

aus eigener Kraft neue Wege
 zu zeigen
 indem sie
 nach für alle gültigen Sätzen suchen:
 sie k ö n n e n nicht wählen
 sie m ü s s e n wählen. (S. 175 f.)

Die unregelmässige Struktur hebt den beunruhigenden Inhalt hervor. Auch die in der Sprache enthaltene Normierung wird deutlich: wählen ist eine Pflicht geworden, die in doppelter Hinsicht gelenkt ist, und zwar dadurch, dass sowohl die Entscheidung als auch die Art illusorisch geworden sind. Kaspar rezitiert über die Menschen, die bereits in die Normierung eingeschlossen sind: die Bedeutung des Einzelnen ist ausgelöscht durch die Wiederholung der Gegensätze "jeder" und "keiner". Zunehmende Versachlichung zeigt sich in der Aufzählung von Hungernden, Jugendlichen, Bohnenstangen und Bannern, die durch die angewandte parallele Satzstruktur auch gleichwertig zu sein scheinen. Dieser Belehrung folgt die Aussage: "den Widerspruch verhindern." (S. 186) Kaspars Ausführungen gipfeln in der Erkenntnis, "Schon mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen." (S. 194)

Sprache bedeutet nicht nur Ordnung, sondern auch Einordnung. Die Satzstruktur schliesst schon ihre mögliche Interpretation mit ein, wie Handke hier demonstriert.

Während Handke sich in Kaspar mit der Struktur der Sprache und der in ihr enthaltenen Interpretation auseinandersetzt, geht es ihm in dem Stück Der Ritt über den

Bodensee um das Erstaunen darüber, dass Verständnis noch möglich ist. Dieses Erstaunen ist hervorgerufen durch die Erkenntnis, dass die Sprache noch menschlich ist, da, wie Wendt sagt, es eben immer noch einen Gegensatz "zwischen der Wirklichkeit und den allgemeinen Übereinkünften wie sie zu sein habe" gibt.²⁹ Diese neuerkannte Wirklichkeit macht es notwendig, die menschliche Existenz neu zu bewerten, da sie eng miteinander verbunden sind.

Als Wirklichkeit sind hier gesellschaftliche Posen betrachtet, die an sich neutral sind. Sie sind frei von Werten, erhalten diese jedoch durch die sprachliche Reaktion der Menschen auf sie.

George ist durch das Verhalten Elisabeth Bergners verstört und antwortet nicht auf ihre Fragen, die Jannings an seiner statt beantwortet, was Bergner zu der Frage veranlasst, ob Jannings mächtiger als George sei. Woraufhin Jannings nachdenklich wird und zu stottern beginnt. Bergner rührt an eine beiden bewusste Möglichkeit. Um ihre Freiheit zu beweisen, beginnen sie das Spiel, das aber durch Georges Unaufmerksamkeit misslingt:

Jannings: "Die Sonne!"

George stockt. "Warum die Sonne?"

Jannings, vom Spiel ermattet: "Sie ist aufgegangen."

George, verwirrt: "Wieso? Ich meine, wieso sagen Sie das?"

Jannings fährt ihn an: "Das sind m e i n e Worte!"

George, verwirrt, aber gleichgültig: "Es ändert doch nichts, dass Sie es sagen." (S. 86)

Für George haben sich die Grenzen von Spiel und Realität verwischt. Die von Bergner selbst herbeigeführte Situation hatte sie zu einer falschen Schlussfolgerung verleitet: die Wirklichkeit war anders als sie schien. Sobald die falsche Wahrnehmung aber durch Worte ausgedrückt wurde, begann sie die Wirklichkeit zu ändern.

Die in einer spielerischen Situation an zwei vermeintliche Kunden gerichtete Frage: "Gehören Sie zusammen" (S. 93) führt dazu, dass Stroheim und Porten ihre Zusammengehörigkeit durch Gesten demonstrieren, ohne jedoch dadurch voneinander abhängig zu werden. Als aber Porten die Frage an Jannings und George weitergibt, enthüllt sich nach ursprünglichem Erstaunen das potentielle Herr-Diener Verhältnis von Neuem:

Henny Porten zu George und Jannings: "Und wie verhält es sich mit Ihnen? Gehören Sie zusammen?"

George und Jannings schauen einander an, schauen weg.

DER ZWEITE BLICK:

Sie schauen einander an wie zum ersten Mal.

George und Jannings gleichzeitig: "Ja, er gehört zu mir."

Zueinander, George leiser, Jannings lauter:
"Sie gehören zu mir." - "Du gehörst zu mir."

George: "Warum?"

(S. 93)

Durch die Frage "warum" akzeptiert George das Verhältnis. Wieder wurde eine Grenze neu gezogen. Aus Spiel wurde Ernst. Aus einer falschen Reaktion auf eine belanglose Frage entwickelte sich Abhängigkeit. Es steht den Ange-

sprochenen frei, ihre Reaktionen zu wählen. Erst durch die wiederholte, gleichbleibende Reaktion erhärtet sich das Spiel zur Konvention, wie am Beispiel Georges deutlich wird. Durch die Gestik des Spiels weist Handke erneut auf die suggestive Kraft der Sprache hin, die den Sprechenden einengt. Auch hier gilt das in Kaspar in abgewandelter Form angewandte Wittgensteinzitat, auf das sich Handke bezieht: "Es gibt keine Grenzen, aber man kann welche ziehen."³⁰

Diese Grenzen werden immer wieder durch die Sprache gezogen, wie Jannings bestätigt: "Ich kann nicht reden und dann etwas anderes tun als was ich geredet habe." (S. 118) Hier liegen die Grenzen nicht in der Struktur der Sprache, sondern im Verhältnis von Rede und Geste, hier als Spiel dargestellt.

Durch das Erschrecken zeigt Handke jedoch einen möglichen Ausweg zu der Anpassung durch die Sprache in Kaspar. Am Ende des Stückes sind die Gestalten zwar unsicher geworden und verängstigt, aber sie sind noch nicht völlig angepasst.

In dem Stück Die Unvernünftigen sterben aus ist die Sprache subtiler mit dem Thema verwoben als in den vorher diskutierten Stücken. Sie ist nicht das Mittel, das die Menschen beeinflusst, sondern spiegelt ihre Gefühle und ihren Geisteszustand.

Poetische Redewendungen werden benötigt, um den wahren Charakter der Geschäfte zu verbergen: "Ohne Poesie

würden wir uns unserer Geschäfte schämen wie die ersten Menschen." (S. 5) Poesie wird also zum Geschäftsmittel. Von Wullnow spricht von der Absprache zwischen den Unternehmern wie von einem dramatischen Ereignis: "Es ist das erste Mal, dass wir unsere Vereinzelung aufgeben wollen. Lange genug sind wir einsam gewesen." (S. 9) "Vereinzelung" ist hier eine beschönigende Form für Selbständigkeit und "einsam" für unabhängig. Man spielt sich etwas vor.

Die Rollen verlangen bestimmte Umgangsformen, die sowohl für die Unternehmer, als auch für Kilb, den Kleinaktionär, gelten. Kilb darf den Unternehmern zuhören. Seine Empörung über das, was er hört, kann er jedoch nur noch durch unartikulierte Laute ausdrücken. (S. 8) Seine Meinung gilt so wenig, dass es sinnlos wäre, sie in Worte zu kleiden. Andererseits versagt sich ihm die Sprache, als er von Quitt aufgefordert wird, dessen Rede zu wiederholen, die nicht durch die Form, wohl aber durch ihren angedeuteten Inhalt schockiert. (S. 10)

Die Worte haben eine unterschiedliche Bedeutung angenommen für die Vertreter der Klassen. Von Wullnow sieht in den Arbeitern nicht die Menschen, sondern die Repräsentanten einer historischen Epoche: "Wie stark, über alle Klassenunterschiede und das natürliche Empfindungsgefälle hinweg, war mein Zusammengehörigkeitsgefühl mit unseren Arbeitern, wenn sie sich die Handgriffe erleichterten, indem sie ein Lied sangen...." (S. 8) Diese sentimentale

Erinnerung an seine Jugend zeigt, allein durch das Wort "Empfindungsgefälle" wie sehr die Arbeiter für ihn zur Sache geworden sind. Gefühle werden statistisch erfasst und abgestuft.

Koerber-Kent treibt die seelenlose Beschreibung der Menschen weiter, indem er sie mit Sperlingen vergleicht: "Die Sperlinge auf den Feldern, indem sie nicht leben, sondern gelebt werden, sind das göttliche Prinzip." (S. 11) Hier sieht sich der Unternehmer Koerber-Kent als das Instrument durch das die Masse "gelebt wird". Menschenverachtung wird religiös zu umschreiben versucht.

Die Unternehmer bedienen sich beschönigender Sprache, um ihre wahren Gedanken zu verbergen. Daher ruft Quitts Offenheit Widerspruch hervor: "Statt Gewalt das sanfte Gesetz der verdrängenden Masse. Als Kind setzte ich mich manchmal nur still auf etwas, das ein anderer haben wollte, und pfliff zerstreut ein Lied." (S. 10) Darauf reagiert Koerber-Kent mit Entrüstung: "Sie sind neuerdings pietätlos, Quitt." Die Form muss gewahrt werden, um dem Beweggrund zustimmen zu können. Quitt hat jedoch in einem Anfall von Ehrlichkeit die Form verletzt. Der zur Verzweiflung getriebene v. Wullnow klagt Quitt an: "Ich bezeichne dein Verhalten uns gegenüber ja nicht als Verrat - aber als was sonst soll ich es bezeichnen? Als Treulosigkeit? Heimtücke? Unzuverlässigkeit?" Quitt korrigiert lediglich v. Wullnows Sprachgebrauch: "Das sind alles Aus-

drücke für Untergebene. Unter uns Selbständigen würde ich es Geschäftsgebaren nennen." (II, S. 9)

Wie schon bei Brecht dient die Sprache dazu, die bestehende Gesellschaftsordnung zu kritisieren. Handke weist darauf hin, dass die Grenzen willkürlich sind und sich jederzeit neu ziehen lassen. Auch die stolzen Unternehmer können zu Untergebenen werden. Erklärlich wird diese Wandlung daraus, dass sie sich selbst als Materie betrachten, wie Lutz verrät: "Wenn ich in der Zeitung lese 'Nächsten Mittwoch Sperrmüll!', spüre ich sofort: 'Der Sperrmüll, das bin ich.'" (II, S. 8)

Nicht nur die in der Konvention des Geschäftslebens verborgenen Zwiespalte, sondern auch die persönlichen werden durch die Sprache aufgedeckt. Quitt erkennt, dass sein Leben, sein Ich-Gefühl, nur noch der Nachhall vergangener Zeiten sind: "Ich zitiere ja nur noch." (S. 16) In ihm und um ihn herum ist Leere. Das Machtgefühl, das Hans in der Poesie erkennt, ist für ihn schon verloren. Er empfindet es als Qual, sein Leiden auszudrücken, da es ihn in noch tiefere Einsamkeit führt:

Du belustigst dich über meine Sprache. Ich würde mich auch lieber mit Sprachlosigkeit ausdrücken wie die einfachen Leute in dem Theaterstück kürzlich,... Da hättest du wenigstens Mitleid mit mir. So leide ich daran, dass bei mir zum Leiden Sprechlust gehört.... (II, S. 6)

Sprechlust bedeutet, dass Quitt die Problematik seines Lebens erkannt hat. Bewältigen kann er sie nicht. Dazu

reicht die Sprache nicht aus.

Die inhaltsbezogene Verfremdung der Sprache wird ergänzt durch zusätzliche Methoden. Handke schlägt einen ironischen Ton an, indem er sich selbst zitiert: v. Wullnows Ausspruch: "das wir das geworden sind, was wir einmal um keinen Preis sein wollten," (S. 10) erinnert an Kaspars Satz. Zur Ironie trägt auch der Hinweis auf die dreissig Silberlinge bei, der durch das Argument, ob es nun zwanzig oder dreissig gewesen seien, verfremdet wird. Auch abgewandelte Bibelzitate benutzt Handke. Von Wullnow bricht aus in ein makabres "O Quitt, O Quitt, warum hast du uns verlassen?" (II, S. 7) Quitt ist zum Schicksal der übrigen Unternehmer geworden, so wie sie ihrerseits früher Schicksal spielten. Die Ironie dieser Zeilen trifft beide Parteien.

Brecht, Dürrenmatt und Frisch benutzen die Sprache, um durch den Stil auf Gegensätze aufmerksam zu machen. Schon Frisch zeigt aber durch Sprache die Unsicherheit der Menschen. Handke, hingegen, analysiert ihre Struktur, um auf die Bedingtheit des Menschen durch die Sprache hinzuweisen.

Sprache wird von Handke als dramaturgisches Mittel eingesetzt, das auf die existentielle Bedrohung des Einzelnen durch die Umwelt, die wiederum von der Sprache beeinflusst ist, hinweist. Seinen Stücken nach gibt es zwei Möglichkeiten des Überlebens: entweder mit der Verun-

sicherung zu leben oder aber sich anzupassen.

Die Rolle des Zuschauers

Wie Handke in Publikumsbeschimpfung bewiesen hat, ist es sein Ziel, den Zuschauer auf sich selbst aufmerksam zu machen. Handke verlangt von ihm, dass er seine Erwartungen und Gefühle überprüft, um sich zunächst einmal der vertrauten Reaktionen bewusst zu werden.

Die Rolle des Zuschauers soll nicht passiv sein. Als erstes erwartet Handke von ihm, unbefangen zuzuschauen. Was er darunter versteht, drückt er in einer Theaterbesprechung aus:

Es war äußerst anstrengend, unbefangen hinzuschauen, man sah keine Bilder, sondern die Wirkungen, die sich nach den Berichten über die Inszenierung einstellen sollten. So reagierten die Zuschauer nicht auf das, was sie sahen, sondern auf Reaktionen, von denen sie gehört und gelesen hatten. Mit genormtem Blick schaute man zu.³¹

Der Zuschauer erfährt an sich selbst, was Handke durch seine Stücke auszudrücken versucht: die Beeinflussung durch die Sprache, die hier nicht in ihrer Struktur, sondern in ihrer Mitteilungsfunktion liegt. Sprache als Mittel der Medien macht den Zuschauer befangen.

Darüberhinaus wünscht Handke, dass der Zuschauer etwas leistet. Er soll bereit sein, Bezüge und Vergleiche herzustellen. Seiner Meinung nach nimmt das Realistische Theater dem Zuschauer diese Aufgabe schon ab. Um dies zu vermeiden, muss es eine Spannung geben zwischen Dramaturgie

und Tatsachen, damit der Zuschauer befremdet werden kann. Handke spricht sogar von der "notwendigen Befremdung". Diese ist erforderlich, damit der Zuschauer zum Fragen angeregt wird. Darum darf nicht nur "Bekanntes bekanntgegeben" werden, sondern es muss widersprüchlich dargestellt werden.³²

Handke hat nicht vor, den Menschen oder die Gesellschaft durch das Theater zu verwandeln. Aber in seinen Kommentaren zu Theateraufführungen wird deutlich, dass er das Theater als ein Mittel betrachtet, das dem Zuschauer einen neuen Blick für die Wirklichkeit eröffnen kann. Hans Mayer sieht in dieser Einstellung eine Rückkehr zu Schiller: "Je bewusster und leidenschaftlicher gespielt wird, ohne dass die Spielrealität transzendiert würde, umso wirksamer löst sich der heutige Mensch aus dem Zustand der Selbstentfremdung. Das Spiel wird ihm zur Selbstbegegnung."³³ Zu dieser Selbstbegegnung möchte Handke den Zuschauer führen.

VI

ZUSAMMENFASSUNG

Wie Brecht, wünscht Handke in all den hier diskutierten Stücken die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Handlung selbst und nicht auf ihren Ausgang zu lenken. Bei allen hier besprochenen Autoren ist Katharsis unmöglich geworden. Bei Brecht, Dürrenmatt und Frisch handelt es sich weitgehend um die gleiche Methodik, die jedoch aufgrund ihrer unterschiedlichen Weltanschauungen auch auf verschiedene Weise angewandt wird.

Brecht versucht durch Unterbrechungen der Handlung darauf hinzuweisen, dass die Welt veränderbar ist, während Frisch (in Andorra) die gleiche Struktur benutzt, um zu zeigen, dass die Menschen sich nicht verändert haben und noch immer die gleichen Meinungen vertreten. Dürrenmatt beschäftigt sich mit dem erfolglosen Kampf des Einzelnen gegen die Macht, der er nichts als seine persönliche Verantwortung entgegenstemmen kann. Sein Hauptverfremdungsmittel ist die Komödie. In seinem Stück Biografie wendet sich Frisch von der Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse ab und dem Einzelnen zu. Obwohl Frisch versichert, dass der Einzelne im persönlichen Bereich noch selbst wählen kann, erschüttert Kürmanns Verhalten diesen

Glauben. Seine Reaktionen sind beeinflusst durch gesellschaftliche Konventionen, deren zwingender Kraft er sich nicht bewusst wird, die sich aber in der Wiederholung von Handlungen und Worten offenbaren.

Auch Handke beschäftigt sich mit dem Einzelnen, und fragt, ob es für ihn noch möglich ist, seine Individualität zu wahren. Die Bedrohung durch die Umwelt ist mit Ausnahme von Die Unvernünftigen sterben aus von offensichtlichen sozial-politischen Anspielungen frei. Es handelt sich vielmehr um die fundamentalen Kräfte von Sprache und Konvention, deren Charakter er untersucht und deren Wirkung auf den Einzelnen er darstellt. Sprache und Konvention werden nicht von ihrem Mitteilungswert aus betrachtet, sondern von ihrer Struktur her als Satz, Wort, Silbe, Laut und Geste.

Immer wieder geht es für ihn darum, "eine Sache oder einen Vorgang von Vorurteilen und Vergleichen zu befreien, nicht mit Kausalketten festzumachen oder in eine zukünftige Zweckhaftigkeit zu verlängern."¹ Hierin gleicht er Brecht, der durch dramaturgische Mittel darzustellen versucht, dass die vertraute Kausalität der Ereignisse nicht unabänderlich ist. Unterschiede werden deutlich, wenn man die hinter der Methode liegende Sicht des Menschen betrachtet.

Der von Brecht dargestellte Mensch ist in seiner Entscheidungsfreiheit nur durch soziale Bedingungen begrenzt. Darum muss er auf sie aufmerksam gemacht werden. Bei

Dürrenmatt gibt es nur noch die Freiheit des Opfers, sein Schicksal zu akzeptieren. In Biedermann und die Brandstifter zeigt Frisch den in der gesellschaftlichen Konvention befangenen Menschen, der sich immer wieder für den Weg des geringsten Widerstands entscheidet und in Biografie den durch Erinnerung und Konvention befangenen. Auch Handke bezweifelt die persönliche Freiheit des Menschen und versucht, dies anhand der Analyse der sprachlichen Struktur und der gesellschaftlichen Konvention zu beweisen. Um den Zweifel wirkungsvoll darzustellen, erhebt er die Beeinflussung des Menschen durch Sprache und Konvention zum Thema seiner Stücke, ohne diese jedoch in eine traditionelle Handlung zu kleiden. Sie bleibt Abstraktion. Das bedeutet, dass die Verfremdung bereits im Thema enthalten ist. Dies gilt für alle der hier besprochenen Stücke.

Durch die Analyse dieser fünf Stücke wird Handkes dramaturgischer Werdegang sichtbar. Auf die totale Abstraktion der Sprechstücke, die keine handelnde Person als Mittelpunkt benötigt, folgt Kaspar, der ebenfalls verkörperte Abstraktion ist. Der hier sprachlich analysierte Lernprozess wird in Das Mündel will Vormund sein allein von der Geste her betrachtet. Durch Dehnung gibt Handke jeder der vertrauten Gesten neue Bedeutung, die die potentielle Gefahr, die im Verhältnis zwischen Lernendem und Lehrendem gegeben ist, und diese in ein Herr-Diener Verhältnis verwandeln kann, beinhaltet. Die erweiterte Geste wird zum

Spiel in Der Ritt über den Bodensee, das die Relation von Sprache und Geste verkörpert, die gemeinsam den Menschen verunsichern. Beeinflussung des Bewusstseins durch Sprache und Konvention ist allen Stücken gemeinsam und wird thematisch in Die Unvernünftigen sterben aus.

Handkes von Pessimismus und Sorge gekennzeichnete Weltanschauung lässt den sich selbst entfremdeten Menschen in einer entfremdeten Welt agieren. Der verfremdete Mensch wird als Rolle oder Möglichkeit unter dem Aspekt eines Lern- oder Kommunikationsprozesses gezeigt, nicht mehr als Individueller mit einem persönlichen Schicksal. Seine existentielle Not ist unabhängig von politischen Systemen, sie ist vielmehr das Produkt der Vermarktung der Gefühle in der technologischen Massengesellschaft.

Brecht hat den Verfremdungseffekt als dramaturgisches Mittel geprägt. Dürrenmatt und Frisch haben einige Aspekte dieser Dramaturgie übernommen und sie neu interpretiert. Handke hat die Situation des Menschen schon thematisch verfremdet und damit der Verfremdung eine neue Perspektive verliehen.

FUSSNOTEN

Kapitel I: Einleitung

¹Marianne Kesting, "Zur Struktur des modernen Theaters," Episches Theater, Hsgb. Reinhold Grimm (Köln-Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1966), S. 309 f.

²Walter Hinck, "Die Dramaturgie des späten Brecht," Episches Theater, Hsgb. Reinhold Grimm (Köln-Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1966), S. 316 ff.

³Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas 1880-1959 (Frankfurt: Edition Suhrkamp, 9. Aufl., 1973), S. 120.

⁴Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 1933- 1947 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 196.

⁵Reinhold Grimm, Bertolt Brecht: Die Struktur seines Werkes (Nürnberg: Verlag Hans Carl, 2. Aufl., 1960), S. 7.

⁶Manfred Durzak, Dürrenmatt, Frisch, Weiss: Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie (Stuttgart: Reclam, 2. Aufl., 1973), S. 34.

⁷Bertolt Brecht, Kleines Organon für das Theater, Heft 12 der Versuche (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1958), S. 117.

⁸Ebd., S. 117.

⁹Friedrich Dürrenmatt, Theater-Schriften und Reden, Bd. 1 (Zürich: Arche Verlag, 1966), S. 123.

¹⁰Ebd., S. 100.

¹¹Ebd., S. 122.

¹²Durzak, Dürrenmatt, Frisch, Weiss, S. 38 ff.

¹³Max Frisch, Öffentlichkeit als Partner (Frankfurt: Suhrkamp, 3. Aufl., 1970), S. 76.

¹⁴Walter Muschg, Die Zerstörung der deutschen Literatur (Bern: Francke Verlag, 3. erweit. Aufl., 1958), S. 32.

¹⁵Peter Handke, Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiele. Aufsätze (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1971), S. 263.

¹⁶Ebd., S. 265 ff.

Kapitel II: Der Verfremdungseffekt bei Brecht

¹Georg Lukács, Schriften zur Literatursoziologie (Neuwied: Luchterhand Verlag, 3. Aufl., 1968), S. 71 ff.

²Walter Hinck, "Von der Parabel zum Strassentheater," Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte, Hsgb. Helmut Kreuzer (Stuttgart: Metzler Verlag, 1969), S. 585.

³Brecht, Kleines Organon, S. 125.

⁴Thomas O. Brandt, Die Vieldeutigkeit Bertolt Brechts (Heidelberg: Lothar Striehm Verlag, 1968), S. 14 u. S. 45 ff.

⁵Martin Esslin, Brecht - A Choice of Evils (London: Eyre & Spottiswoode, 1959, reprint 1971), S. 93.

⁶Bertolt Brecht, Stücke X, Stücke aus dem Exil (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1957), S. 257.
Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

⁷Bertolt Brecht, Der gute Mensch von Sezuan, Heft 12 der Versuche (Berlin und Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1958), S. 105. Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

⁸Bertolt Brecht, Stücke III, Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm (1927-1933) (Berlin und Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1958), S. 122.
Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

⁹Brecht, Kleines Organon, S. 135.

¹⁰Ebd., S. 138.

¹¹Joachim Hintze, Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater (Marburg: N.G. Elwert Verlag, 1969), S. 199.

¹²Bertolt Brecht, "Der Messingkauf", Schriften zum Theater 1937-1951, (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 141.

¹³John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht (New York: New Directions, 1959, repr. 1964), S. 126.

¹⁴Bertolt Brecht, Stücke VIII, Stücke aus dem Exil (Berlin und Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1957), S. 142.
Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

¹⁵Brecht, Stücke III, S. 155.

¹⁶Willett, S. 133.

¹⁷Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, 1933-1947 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 158.

¹⁸Brecht, Kleines Organon, S. 112.

¹⁹Hans Christoph Angermeyer, Zuschauer im Drama: Brecht-Dürrenmatt-Handke (Frankfurt: Athenäum Verlag, 1971), S. 19.

Kapitel III: Der Verfremdungseffekt bei Dürrenmatt

¹Hans Mayer, "Dürrenmatt und Brecht oder Die Zurücknahme", Der unbequeme Dürrenmatt, Hsgb. Reinhold Grimm (Basel, Stuttgart: Basilius Presse, 1962), S. 108 ff.

²Otto Oberholzer, "Die Literatur der Gegenwart in der Schweiz", Die deutsche Literatur der Gegenwart, Hsgb. Manfred Durzak (Stuttgart: Reclam, 1971), S. 400 f.

³Dürrenmatt, Theater-Schriften und Reden, S. 97.

⁴Walter Hinck, "Von der Parabel zum Strassentheater", Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte, Hsgb. Helmut Kreuzer (Stuttgart: Metzler Verlag, 1969), S. 596 f.

⁵Friedrich Dürrenmatt, Komödien I (Zürich: Arche Verlag, 1957), S. 259 f.
Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

⁶Friedrich Dürrenmatt, Komödien II und frühe Stücke (Zürich: Arche Verlag, 1970), S. 308.
Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

⁷Marianne Kesting, "Das deutsche Drama seit Ende des Zweiten Weltkriegs", Die deutsche Literatur der Gegenwart, Hsgb. Manfred Durzak, S. 77.

Kapitel IV: Der Verfremdungseffekt bei Frisch

¹Max Frisch, Stücke (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1962), S. 351.

²Frisch, Öffentlichkeit als Partner (Frankfurt: Edition Suhrkamp, 1967), S. 76.

³Volker Klotz, "Geschlossene und offene Form im Drama", Episches Theater, Hsgb. Reinhold Grimm (Köln-Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 2. Aufl., 1970), S. 381.

⁴Frisch, Öffentlichkeit, Sn. 84 f. u. 87.

⁵Adelheid Weise, Untersuchungen zur Thematik und Struktur der Dramen von Max Frisch (Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle, 1970), S. 171 f.

⁶Weise, ebd., S. 59 f.

⁷Manfred Jurgensen, Max Frisch - Die Dramen (Bern: Lukianos Verlag, 1968), S. 79.

⁸Peter Szondi, S. 46.

⁹Frisch, Stücke, S. 347.

¹⁰Ebd., S. 347.

¹¹Ebd., S. 347 ff.

¹²Ebd., S. 356.

¹³Frisch, Öffentlichkeit, S. 63.

¹⁴Horst Bienek, Workstattgespräche mit Schriftstellern (München: Carl Hauser Verlag, 1962), S. 31.

¹⁵Frisch, Stücke, S. 347.

Alle Zitate aus den Dramen Frischs sind dieser Ausgabe entnommen.

Kapitel V: Der Verfremdungseffekt bei Peter Handke

¹Peter Handke, Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972), S. 25.

²Erika E. Theobald, "Ist Abstraktion im österreichischen Drama möglich?", Modern Austrian Literature, 6 (1973), 170-175.

³Heinz Rieder, Österreichische Moderne. Studien zum Weltbild und Menschenbild in ihrer Epik und Lyrik (Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1968), S. 13.

⁴Peter Pabisch, "Distanzierung und Engagement in deutscher Nachkriegsliteratur aus Österreich", Modern Austrian Literature, 7 (1974), 69-78.

⁵Peter Handke, Elfenbeinturm, S. 58.

⁶Ebd., S. 63.

⁷Ebd., S. 21.

⁸Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 46 ff.

⁹Martin Esslin, The Theatre of the Absurd. Revised updated Edition (New York: The Overlook Press, 1973), S. 381 f.

- ¹⁰Handke, Elfenbeinturm, S. 77.
- ¹¹Helmut Heissenbüttel, "Peter Handke", Text + Kritik, 24 (1969), S. 16.
- ¹²Uwe Schulz, Peter Handke (Velber: Friedrich Verlag, 1973), S. 56.
- ¹³Angermeyer, Zuschauer im Drama, S. 119.
- ¹⁴Peter Handke, Stücke I (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973), S. 103. Die hier diskutierten Stücke mit Ausnahme von "Die Unvernünftigen sterben aus", welches aus Manuskripte 39 und 40 (1973) zitiert ist, sind in den beiden Suhrkamp Ausgaben Stücke I und II enthalten.
- ¹⁵R. D. Theisz, "Kaspar Hauser im zwanzigsten Jahrhundert. Der Aussenseiter und die Gesellschaft", The German Quarterly, 2 (1976), 168-180.
- ¹⁶Uwe Schulz, S. 60.
- ¹⁷Hugo von Hofmannsthal, Erzählungen und Aufsätze. Ausgewählte Werke in zwei Bänden (Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1957), S. 342.
- ¹⁸Handke, Elfenbeinturm, S. 76.
- ¹⁹Schulz, S. 107.
- ²⁰Günther Rühle, "Irritation - nackt und stumm", Über Peter Handke, Hsgb. Michael Scharang (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972), S. 143.
- ²¹Handke, Elfenbeinturm, S. 116.
- ²²Walther von Wartburg, Einführung in Problematik und Methodik der Sprachwissenschaft (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2. verbesserte und erweiterte Aufl., 1962), S. 218.
- ²³Milka Ivic, Trends in Linguistics, translated by Muriel Heppell (The Hague, London, Paris: Mouton & Co., 1965), S. 127.

²⁴H. L. Arnold, "Innovation und Irritation als Prinzip", Über Peter Handke, Hsgb. Michael Scharang, S. 246.

²⁵Hugo von Hofmannsthal, S. 342.

²⁶Handke, Elfenbeinturm, S. 37.

²⁷W. Loch, "Die pädagogische Funktion der Sprache", Verstehen und Vertrauen, Hsgb. Johannes Schwartländer (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer Verlag, 1968), S. 89.

²⁸Schulz, S. 31.

²⁹Ernst Wendt, "Handke 1966-1971: Ein Schriftsteller, die Zeit und die Sprache", Über Peter Handke, Hsgb. Michael Scharang, S. 345.

³⁰Handke, Elfenbeinturm, S. 82.

³¹Ebd., S. 88.

³²Ebd., S. 93.

³³Hans Mayer, Das Geschehen und das Schweigen (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969), S. 99.

Kapitel VI: Zusammenfassung

¹Uwe Schulz, Handke, S. 95.

LITERATURVERZEICHNIS

- Angermeyer, Hans Christoph. Zuschauer im Drama: Brecht - Dürrenmatt - Handke. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1971.
- Arnold, Heinz Ludwig. "Innovation und Irritation als Prinzip". Über Peter Handke. Hsgb. Michael Scharang. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972.
- Bänziger, Hans. Frisch und Dürrenmatt. Bern und München: Francke Verlag, 1967, 5. Auflage.
- Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt: Edition Suhrkamp, 1963.
- Biedermann, Marianne. "Politisches Theater oder radikale Verinnerlichung". Text + Kritik 47/48 (1975), 44-58.
- Bienek, Horst. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Carl Hauser Verlag, 1962, 2. Auflage.
- Brandt, Thomas O. Die Vieldeutigkeit Bertolt Brechts. Heidelberg: Lothar Striehm Verlag, 1968.
- Brecht, Bertolt. Schriften zum Theater. 6 Bd. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.
- _____. Stücke II, III, VIII, X. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1957 and 1958.
- _____. Der gute Mensch von Sezuan. Heft 12 der Versuche. Berlin und Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1958.
- Dürrenmatt, Friedrich. Komödien I. Zürich: Verlag der Arche, 1957.
- _____. Komödien III und frühe Stücke. Zürich: Verlag der Arche, 1970.
- _____. Theater-Schriften und Reden. 2 Bd. Elisabeth Brock-Sulzer, Hsgb. Zürich: Verlag der Arche, 1969.
- Durzak, Manfred, Hsgb. Die deutsche Literatur der Gegenwart. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1973.
- _____. Dürrenmatt, Frisch, Weiss; deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1972.

Dütz, Peter. "Max Frischs 'Andorra' - ein Modell der Missverständnisse!" Text + Kritik, 47/48 (1975), 37-43.

Esslin, Martin. Brecht - A Choice of Evils. A critical study of the man, his work and his opinions. London: Eyre & Spottiswoode, reprint 1971.

_____. The Theatre of the Absurd. New York: The Overlook Press, revised updated edition, 1973.

Fann, K.T., ed., Ludwig Wittgenstein, The Man and His Philosophy. New York; Dell Publishing Co., Ind., 1967.

Frisch, Max. Biografie. Ein Spiel. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1968.

_____. Dramaturgisches - Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer. Berlin: Literarisches Colloquium, 1969.

_____. Öffentlichkeit als Partner. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 3. Auflage, 1970.

_____. Stücke. 2 Bd. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1962.

Geissler, Rolf, Hsgb. Unter Mitarbeit von Therese Poser und Wilhelm Ziskoven. Zur Interpretation des modernen Dramas. Brecht, Dürrenmatt, Frisch. Frankfurt, Berlin, Bonn: Diesterweg Verlag, 1960.

Grimm, Reinhold. Bertolt Brecht. Stuttgart: Sammlung Metzler, 3. Auflage, 1971.

_____. Bertolt Brecht: Die Struktur seines Werkes. Nürnberg: Verlag Hans Carl, 2. überarbeitete Auflage, 1960.

_____, Hsgb. Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1973.

_____, Hsgb. Episches Theater. Köln-Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1966.

Handke, Peter. Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.

_____. Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiele. Aufsätze. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1971.

_____. Stücke I. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973.

- Handke, Peter. Stücke II. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973.
- _____. "Die Unvernünftigen sterben aus." Manuskripte, 39 und 40 (1973).
- Heissenbüttel, Helmut. "Peter Handke." Text + Kritik, 24 (1969), 14-21.
- Hern, Nicholas. Peter Handke: Theatre and Anti-Theatre. London: Oswald Wolff, 1971.
- Hinck, Walter. "Die Dramaturgie des späten Brecht." Episches Theater. Hsgb. Reinhold Grimm. Köln-Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1966, 314-348.
- _____. Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1973.
- Hintze, Joachim. Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater. Marburg: N.G. Elwert Verlag, 1969.
- Hofmannsthal, Hugo von. Erzählungen und Aufsätze. Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1957.
- Humboldt, Wilhelm von. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. Darmstadt: Claassen & Roether, 1949.
- Ivic, Milka. Trends in Linguistics. Translated by Muriel Heppell. The Hague, London, Paris: Mouton & C., 1965.
- Jurgensen, Manfred. Max Frisch. Die Dramen. Bern: Lukianos Verlag Hans Erpf, 1968.
- _____. Deutsche Literaturtheorie der Gegenwart. München: Francke Verlag, 1973.
- Kesting, Marianne. Entdeckung und Destruktion. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970.
- _____. Panorama des zeitgenössischen Theaters. München: R. Piper & Co., Verlag, 1969.
- Kienecker, Friedrich. Der Mensch im modernen Drama. Eine Handreichung zur Interpretation. Essen: Ludgerus Verlag, 1973.

- Klotz, Volker. Bertolt Brecht - Versuch über das Werk. Bad Homburg: Verlag Gehlen, 3. erweit. Auflage, 1967.
- Koweindl, Karl, Hsgb. Das Erscheinungsbild der Österreichischen Gegenwartsdichtung. Redigiert von Leo Kober. Wien-Stuttgart: Wilhelm Braumüller Verlag, 1969.
- Kreuzer, Helmut, Hsgb. Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre. Ausgewählte Texte - in Zusammenarbeit mit Peter Seibert. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1974.
- _____, Hsgb. Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien. In Zusammenarbeit mit Käte Hamburger. Stuttgart: Metzler Verlag, 1969.
- Lengborn, Thorbjörn. Schriftsteller und Gesellschaft in der Schweiz; eine Studie zur Behandlung der Gesellschaftsproblematik bei Zollinger, Frisch und Dürrenmatt. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972.
- Lukács, Georg. Schriften zur Literatursoziologie. Neuwied: Luchterhand Verlag, 3. Auflage, 1968.
- Mayer, Hans. Das Geschehen und das Schweigen. Frankfurt: Edition Suhrkamp, 1969.
- _____. "Kaspar, der Fremde und der Zufall!" Text + Kritik 24 (1969), 30-45.
- Muschg, Walter. Die Zerstörung der deutschen Literatur. Bern: Francke Verlag, 3. erweiterte Auflage, 1958.
- Oberholzer, Otto. "Die Literatur der Gegenwart in der Schweiz!" Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Manfred Durzak, Hsgb. Stuttgart: Ph. Reclam jun., 1971. Sn. 400-414.
- Pabisch, Peter. "Distanzierung und Engagement in deutscher Nachkriegsliteratur aus Österreich." Modern Austrian Literature 7 (1974), 69-78.
- Peursen, C.A. van. Ludwig Wittgenstein. An Introduction to his Philosophy. London: Faber and Faber, 1969.
- Rieder, Heinz. Österreichische Moderne. Studien zum Weltbild und Menschenbild in ihrer Epik und Lyrik. Bonn: H. Bouvier und Co., Verlag, 1968.
- Scharang, Michael, Hsgb. Über Peter Handke. Frankfurt: Edition Suhrkamp, 1972.

- Schlaffer, Heinz. Der Bürger als Held - Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche. Frankfurt: Edition Suhrkamp, 1973.
- Schödel, Helmut. "Handkes 'Unvernünftige!'" Theater heute, 8 (1975), 16/17.
- Schulz, Uwe. Peter Handke. Velber: Friedrich Verlag, 1973.
- Schwartländer, Johannes, Hsgeb. Verstehen und Vertrauen. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1968.
- Stanislawski, Constantin. Building a Charakter. Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Robert M. MacGregor, 1949.
- Szondi, Peter. Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt: Edition Suhrkamp, 9. Auflage, 1973.
- Taeni, Rainer. Drama nach Brecht. Basel: Basler Druck- und Verlagsanstalt, 1968.
- Theisz, R.D. "Kaspar Hauser im zwanzigsten Jahrhundert. Der Aussenseiter und die Gesellschaft" German Quarterly, 2 (1976), 168-180.
- Theobald, Erika E. "Ist Abstraktion im Österreichischen Drama möglich?" Modern Austrian Literature, 6 (1973), 170-175.
- Wartburg, Walther von. Einführung in Problematik und Methodik der Sprachwissenschaft. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2. verbesserte und erweiterte Auflage, 1962.
- Weber, Dietrich, Hsgeb. Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1968.
- Weise, Adelheid. Untersuchungen zur Thematik und Struktur der Dramen von Max Frisch. Göttingen: Verlag Alfred Kümmerle, 1970.
- Weiser, Ernest L. "Dürrenmatt's Dialogue with Schiller" The German Quarterly, 3 (1975), 332-336.
- Wekwerth, Manfred. Schriften - Arbeit mit Brecht. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1973.
- Wiese, Benno von, Hsgeb. Deutsche Dramaturgie vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970.

Willetts, John. The Theatre of Bertolt Brecht. A study from eight aspects. New York: New Directions, 1959, reprint 1964.

Wittgenstein, Ludwig. Philosophische Grammatik. Oxford: Basil Blackwell, 1969.