

Wolfgang Klein

ÜBER PETER HANDKES "KASPAR" UND EINIGE FRAGEN DER POETISCHEN KOMMUNIKATION

1

Warum redet Kaspar?

Warum schreibt Peter Handke?

2

1967, in Wien, las Handke erstmals aus einem Text über Kaspar Hauser; nach der Lesung teilte er mit, der vorgetragene Text stamme nicht von ihm, sondern sei ein Ausschnitt aus Anselm von Feuerbachs 1832 erschienenem Bericht "Kaspar Hauser. Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben eines Menschen."<sup>2</sup>

Ich weiß nicht, wo ich das gehört habe und ob es stimmt; ich weiß auch nicht, wie die Zuschauer reagiert haben; wahrscheinlich wie eben jemand reagiert, der erfährt, daß der ~~Don~~ aus den Gründerjahren, vor dem er steht, aus dem zwölften Jahrhundert stammt. Feuerbachs Bericht steht am Anfang der vielen Untersuchungen, "wie es *wirklich ist* oder *wirklich war* mit Kaspar Hauser." ("Kaspar", S. 7)<sup>3</sup>. Eben das interessiert Handke erklärtermaßen nicht. Feuerbach hat das auch nicht interessiert, jedenfalls nicht in diesem Bericht.<sup>4</sup> Was er darin darstellen wollte, erläutert der Untertitel: "Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben eines Menschen." Handke hält sich an dieses Thema: er setzt das Raisonement des Juristen und verhinderten Philosophen Feuerbach in ein "Spielmodell für ein Theaterstück" um.

Viele Literaturwissenschaftler hielten es sicher der Mühe für wert, die Parallelen zwischen "Kaspar Hauser" und "Kaspar" aufzusuchen: die Beschreibung des Gehens (S. 210 im "Kaspar Hauser" / S. 13 im "Kaspar"), die Extension der Wörter (213/30-32), die Erfahrung des Schnees (230/77-78), die Fensterladenlandschaft (231/79), u.v.a. Viel aufschlußreicher ist eine vielleicht ganz zufällige Koinzidenz: Handke schreibt in den Vorbemerkungen: "Kaspar hat keine Ähnlichkeit mit einem Spaßmacher; er gleicht vielmehr von Anfang an, als er auf die Bühne kommt, Frankensteins Monster (oder King Kong)." ("Kaspar", S. 7). Feuerbach an zentraler Stelle: "Ein monströses Wesen, das naturwidrig sein Leben erst in der Mitte des Lebens angefangen

hat." ("Kaspar Hauser", S. 244). Die Monstrosität dieses Geschöpfes liegt darin, daß es ohne Vergangenheit ist; die Geschichte Kaspars beginnt nicht, "wie alle Geschichten, als die Fortsetzung einer anderen Geschichte" . Im Gegensatz zur abundanten Kaspar-Hauser-Literatur versucht Handke nicht, Kaspar eine Vergangenheit zu erfinden. Es zeigt sich hier eine ganz eigentümliche Perversion der Gattungen: Handke beschreibt die Verhältnisse, wie er sie vorfindet ("von Anfang an"); er läßt seinen Kaspar einfach hinter dem Vorhang vorkommen. Die Historiker bemühen sich, das "naturwidrige" Loch in den Ereignissen durch eine Vorgeschichte zuzustopfen. Die fiktionale Gattung kann die Realität leicht "als Fortsetzung einer nicht vorhandenen Geschichte" <sup>8</sup> akzeptieren; nicht so die deskriptive, deren Spielregeln es nicht zulassen, daß Menschen "ohne Kindheit und Jugend" ("Kaspar Hauser", S. 224) bleiben.

In Feuerbachs Bericht wird beschrieben, wie dieses Monster Kaspar Hauser zu einem zoon politikon gemacht wird. Für Feuerbach steht es allem Anschein nach außer Frage, daß "einen Menschen durch künstliche Veranstaltung von der Natur und anderen vernünftigen Wesen auszuschließen, ihm alle die geistigen Nahrungsstoffe zu entziehen, welche die Natur der menschlichen Seele zu ihrem Wachsen und Gedeihen, zu ihrer Erziehung, Entwicklung und Bildung angewiesen hat" "ein raubmörderischer Frevel" ist ("Kaspar Hauser", S. 223 bzw. S. 224). Für Feuerbach kann es falsche oder schlechte Formen der Integration in die Gesellschaft geben; doch zweifelt er keinen Augenblick daran, daß die soziale Integration nicht nur nicht die Individualität des Angepaßten zerstört, sondern ihre Ausbildung erst ermöglicht. Er tradiert aber getreulich die Gegenposition, die Ansicht Kaspar Hausers selber: "So sei ihm ein Tag wie der andere vergangen. Er habe aber nichts vermißt, sei nicht krank gewesen, habe nichts von Schmerz empfunden, und überhaupt sei es ihm da viel besser gegangen als auf der Welt, wo er so viel zu leiden habe." (S. 219). Ein Streit zwischen einem Epikuräer und Epikur.

Handke engagiert sich da nicht. Ich sehe keinen Grund ihm zu unterstellen, er habe die fatale Wirkung der sozialen Integration, den Konformismus der Gesellschaft und seine Zwänge, die Unwiderstehlichkeit der vorgefundenen Denk- und Sprachklischees usw. darstellen wollen. Er beschreibt einfach, wie einer mit Hilfeder Sprache zu einem anderen gemacht wird. Ob das am Ende für ihn vorteilhaft ist oder nicht, ist gar nicht die Frage. Die Frage ist vielmehr: wie passiert so etwas, kann man daraus ein passables Theaterstück machen, "Kann man damit spielen?" <sup>9</sup> Und wenn Handke sein Stück als

"Sprechfolterung" bezeichnet ("Kaspar", S. 7), so bezieht sich das auf den hier präsentierten Vorgang, nicht aber auf den danach erreichten Zustand. Wer zweifelt schon daran, daß die Schule eine Folter ist; aber die meisten denken doch, daß der Nutzen den Schaden überwiegt.

3

Im folgenden will ich versuchen, einige Aspekte dieses Vorgangs - zwangsweise soziale Integration mit Hilfe der Sprache - aufzuzeigen. Dazu müßte man einen geeigneten Begriffsapparat haben, um die eigentümliche Entwicklung im Sprachverhalten Kaspars zu beschreiben; den hat die Linguistik bis jetzt nicht entwickelt. Und damit hängt es meiner Meinung nach auch zusammen, daß sich alle bisherigen Vorschläge, das spezifische poetische Sprachverhalten mit linguistischen Methoden zu erfassen, als unzulänglich erwiesen haben.

4

Die erzwungene soziale Integration Kaspars, die im "Kaspar" dargestellt wird, besteht nach einer gängigen Terminologie darin, ihm eine sprachliche Kompetenz aufzureden, die seine bisherige ersetzt. Offensichtlich ist Kaspar von Anfang an, als er auf die Bühne kommt, kein "mature speaker" im üblichen Sinn. Er ist aber auch kein Geisteskranker, keine Maschine, kein Pappgei, kein "infans". Seine Kompetenz ist sehr ungewöhnlich, aber doch in gewisser Weise intakt; jedenfalls reicht sie hin, seine verbalen Bedürfnisse zu befriedigen. Sein Satz paßt ihm für alle Gelegenheiten:

Ich habe den Schnee gesehen und den Schnee angegriffen. Daraufhin habe ich den Satz gesagt: ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist, womit ich ausdrücken wollte, warum der Schnee mich denn in die Hände beiße. Einmal bin ich im Finstern aufgewacht und habe nichts gesehen. Darauf habe ich gesagt: ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist, womit ich ausdrücken wollte, erstens, warum denn der ganze Raum weggeräumt worden sei, dann, weil ich mich selber nicht sah, warum man mich denn von allem, was zu mir gehörte, *abgetrennt* habe,

worauf ich, weil ich jemanden, nämlich mich, sprechen gehört hatte, wieder sagte: ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist? - womit ich ausdrücken wollte, daß ich gern gewußt hätte, wer sich mit seinem Reden auch noch über mich lustig machte. ("Kaspar", S. 77).

Was Kaspar äußert, ist nicht immer dasselbe, denn dasselbe akustische bzw. graphische Gebilde erhält von Fall zu Fall eine völlig andere semantische Interpretation, genauer gesagt: sein Satz drückt in jedem Sprechakt etwas anderes, der betreffenden Situation Entsprechendes aus. Man kann also wohl sagen, Kaspar produziere neue Sätze, aber eben Sätze, die sich in ihrer äußeren Form nicht unterscheiden, weil sie nicht der Kommunikation mit anderen dienen. Sie wenden sich an niemanden, denn Kaspar ist in seiner Welt allein. Wenn der integrierte Kaspar in der eben angeführten Stelle den imaginären Adressaten sein früheres Sprachverhalten erklärt, dann muß er seinen Satzesatz durch so viele Paraphrasen wiedergeben, wie es Anwendungsfälle gegeben hat (er verhält sich wie ein Spanier, der erklärt, was er bei den verschiedenen Gelegenheiten mit "mañana" sagen wollte).

Kaspars Kompetenz besteht nicht in der Verfügbarkeit über eine Grammatik im gängigen Sinne: "A grammar of a language . . . can be loosely described as a system of rules that expresses the correspondance between sound and meaning in this language." Offensichtlich existieren in der Kasparsprache keine derartigen Regeln, die unabhängig von der jeweiligen Sprechsituation den Zusammenhang zwischen Laut und Bedeutung beschreiben; die derzeitige Diskussion in der Linguistik, in der es ja im wesentlichen um die Form solcher Regeln geht, ist daher nicht geeignet, ein Licht auf diese Probleme zu werfen. Nun ist Kaspars Sprachverhalten jedoch keineswegs regellos; sein Satz stellt jeweils eine originelle Stellungnahme zur Situation dar - für ihn; die Zuordnung von phono logischer und semantischer Repräsentation ist zwar nicht regelhaft im üblichen Sinne, sie erfolgt von Fall zu Fall, wird aber von der Situation determiniert; wenn Kaspar den Schnee angreift und daraufhin seinen Satz ausspricht, dann will er damit etwas ganz Bestimmtes ausdrücken, nämlich "warum der Schnee mich in die Hände beiße".

Es gibt sicher gute Gründe, Kaspars Verhalten als überhaupt nicht sprachlich anzusehen. Aber erstens ist dies eine mehr oder minder terminologische Frage, die das Problem - wie ist dieses Verhalten und seine allmähliche Veränderung zu charakterisieren - unberührt läßt, zweitens gibt es durchaus auch sonst Verwendungen der Sprache, bei denen es irrelevant ist, ob ein Hörer erkennen kann, was der Sprechende "meint" - z.B. Piagets egozentrische

Sprache des Kindes, die Sprache der Schizophrenen u.a. -, und drittens ist Kaspars Kompetenz gegenüber der normalen zwar defektiv, teilt aber doch eine Reihe wesentlicher Eigenschaften mit ihr. Man kann diesen privativen Charakter z.B. an Chomskys berühmten Satz illustrieren: "The central fact, to which any significant linguistic theory must address itself is this: a mature speaker can produce a new sentence on the appropriate occasion, and other speakers can understand it immediately, though it is equally new to them." Was Kaspar zu einem normalen Sprecher fehlt, ist die Fähigkeit, auf andere Sprecher Bezug zu nehmen: es gibt keine anderen Sprecher. Aber er kann wohl "produce a new sentence on the appropriate occasion", wobei für ihn allerdings die Notwendigkeit entfällt, seine Sätze für andere unterscheidbar zu machen.

Die normale sprachliche Kompetenz umfaßt mindestens drei Komponenten:

1. die Fähigkeit, signifikante Momente aus der jeweiligen Situation auszuwählen
2. die Fähigkeit, "sich Bilder von den Tatsachen zu machen"
3. die Fähigkeit, die Bilder, die man sich in einer gegebenen Situation von den Dingen gemacht hat, in standardisierter Weise in Schallwellen (oder Buchstaben) umzusetzen.

Damit läßt sich Kaspars Kompetenz im Gegensatz zu der des normalen Sprechers oberflächlich bestimmen. Beim normalen Sprecher ist die erste Fähigkeit relativ wenig fixiert, d.h. sein Redegegenstand ist relativ wenig situationsgebunden. Es gibt zwar eine Reihe determinierender pragmatischer

12

Faktoren, die bei jeder Kompetenz einbezogen werden müssen, aber ein normaler Sprecher kann doch z.B. bei einer Beerdigung über die Anhebung des Wollpreises reden - Kaspar nicht. Die Auswahl seiner Redegegenstände ist unabhängig von seiner Sprachbeherrschung, von sozialen Zwängen (noch), sie wird lediglich von seiner Situation und seiner Fähigkeit, bestimmte Momente dieser Situation als für ihn relevant und damit redegeeignet zu halten, bestimmt. Insbesondere ist festzuhalten, daß dieser Auswahlmechanismus nicht irgendwie *sozial normiert* ist - weder unmittelbar noch über den Umweg der Sprache als eines sozialen Faktums.

Bei der normalen Kompetenz hängt die Form der semantischen Repräsentation eng mit der gesamten Anlage der Grammatik zusammen; die Bilder, die wir uns von den Dingen machen, sind durch die Anlage der Sprache, d.h. da die Sprache ein soziales Faktum ist, sozial normiert. Die Bilder, die sich

Kaspar, kein zoon politikon, macht, sind allein von seiner individuellen Konstitution bestimmt. Kaspar ist mit den Dingen allein. Er ist nicht dem Kollektiv, sondern den Gegenständen ausgeliefert.

5

Handke wollte mit "Kaspar" kein linguistisches Lehrstück schreiben, sozusagen einen Aufsatz mit dramatischem statt mit epischem Charakter. Seine Intention ist ziemlich klar: "... wie es sich ja im "Kaspar" keineswegs um eine These handelt, daß etwa die Sprache Gewalt ausübe über Personen, sondern nur um das Spielmodell für ein Theaterstück: Kann man damit spielen?"<sup>13</sup> Er will nicht docere, sondern delectare; manche Kritiker meinen, er wolle durch delectare docere; in Wirklichkeit - aber was ist Wirklichkeit? - wollte er höchstens durch docere delectare. Wie kann man jemanden durch ein Theaterstück amüsieren, in dem vorgeführt wird, wie jemand das Sprechen lernt? Hier wird nicht nur jemand durch Sprechen zum Sprechen gebracht, hier soll vor allem auch jemand dazu gebracht werden, die Darstellung dieses Vorgangs als ästhetisch zu rezipieren. Ich will diese merkwürdige Kommunikationssituation durch einige ganz grobe Schematisierungen der im Stück steckenden Kommunikationssituationen zu erhellen suchen. Mir scheint nämlich, daß dies auch ganz instruktiv für die "poetische Kommunikation" sein könnte. Alles, was folgt, sind ganz "unvorgreifliche Gedanken"; was man in diesem Sumpf von Problemen erreichen kann, ist höchstens, sich einige Orientierungsmarken zu schaffen.

S, H, SH bezeichnen Sprecher, Hörer und Sprecher-Hörer (eine solche Trennung ist im vorliegenden Fall unabdinglich), C, die Kompetenz des Individuums i; k1 und k2 verweisen auf Kaspar "vorher" und Kaspar "nachher", d.h. auf Kaspar mit defekter und auf Kaspar mit normaler Kompetenz; es wird angenommen, ein Sprecher S mit der Kompetenz  $C_s$  sei imstande, in einer Situation sit eine Äußerung  $U(C_s, sit)$  zu formulieren, und ein Hörer H mit der Kompetenz  $C_H$  könne  $U(C_s, sit)$  dann verstehen, wenn  $C_s = C_H$  (streng genommen brauchen natürlich nicht die Kompetenzen übereinzustimmen, sondern sie müssen bloß für einen bestimmten Bereich hinlänglich ähnlich sein, aber es handelt sich hier eben nur um grobe Schematisierungen; in der Realität gibt es ohnedies wohl keine übereinstimmenden Kompetenzen, ja man hat noch nicht einmal ein Kriterium dafür).

Eine normale Kommunikationssituation kann man dann - unter Vernachlässigung vieler Faktoren - einmal so darstellen:

$$(1) \quad S (C_H) \longrightarrow U (C_H, \text{sit}) \longrightarrow H (C_H) \text{ für } C_S - C_H$$

d.h. der Sprecher mit der Kompetenz  $C_S$  wendet sich mit einer bestimmten, seiner Kompetenz entsprechend gebildeten Äußerung an einen Hörer mit der Kompetenz  $C_H$ , und das klappt, weil beider Kompetenzen gleich (oder hinlänglich ähnlich) sind.

Das spezielle sprachliche Verhalten von  $k_1$  ist nun zunächst dadurch gekennzeichnet, daß es keinen Hörer mit derselben Kompetenz gibt. Es gilt:

$$(2) \quad S (C_{k_1}) \longrightarrow U (C_{k_1}, \text{sit}) \longrightarrow H (C_H) \text{ mit } C_{k_1} < C_H$$

Kaspar produziert aber gar nicht für irgendwelche Hörer; für ihn gibt es keine Hörer; er redet so vor sich hin. Es gibt nun allerdings die Zuschauer, an die sich Kaspar zwar nicht wendet, die aber doch hören, was er produziert hat, und die seinen Satz im Sinne ihrer eigenen Kompetenz, der Kompetenz  $C$ , auffassen, ähnlich wie die Nürnberger vielleicht meinten, Kaspar Hauser wolle ein Reiter werden, wie sein Vater einer gewesen ist. Was so zustande kommt, ist ein gleichsam gebrochener Kommunikationsprozeß; Kaspars Äußerung bricht ab, ohne sich an einen Hörer zu wenden, aber andere, an die sie nicht gerichtet ist, nehmen sie auf und deuten sie:

$$(3) \quad S (C_{k_1}) \longrightarrow U (C_{k_1}, \text{sit}) \\ U (C_{k_1}, \text{sit}) \longrightarrow H (C_z) \text{ mit } C_{k_1} < C_z$$

Anders hingegen steht es mit der Kompetenz von  $k_2$ , dem angepaßten Kaspar:  $C_{k_2}$  entspricht  $C$ , der Kompetenz der Einsager, soweit man dies beurteilen kann. Auffällig allerdings ist, daß  $k_2$  nicht zu den Einsagern spricht, sondern zu einem auf der Bühne nicht anwesenden, aber sozusagen normalen Hörer. Der "Dialog" besteht aus zwei einander nur teilweise korrespondierenden Kommunikationsverläufen:

$$(4) \quad S (C_e) \longrightarrow U (C_e, \text{sit}) \longrightarrow H (C_{k_2}) \text{ mit } C_e = C_{k_2} \\ U (C_e, \text{sit}) \longrightarrow H (C_z) \\ S (C_{k_2}) \longrightarrow U (C_{k_2}, \text{sit}) \longrightarrow H (C_H) \text{ mit } C_{k_2} = C_H \\ U (C_{k_2}, \text{sit}) \longrightarrow H (C_z)$$

Es wurde schon gesagt, daß dies nur ganz grobe, aber anschauliche Schematisierungen sind. Mit dieser Einschränkung kann man sagen, daß die im "Kaspar" dargestellte Entwicklung als Übergang von der Kommunikationssituation (3) zur Kommunikationssituation (4) aufzufassen ist. Es ist nicht ganz klar, ob der von den Einsagern angeredete Kaspar die Kompetenz  $C_{k1}$  oder  $C_{k2}$  hat; die Einsagerei hat ja gerade den Übergang zur Folge; es gibt also eine Reihe von Zwischenkaspars. Jedenfalls entsprechen weder (3) noch (4) der normalen Dramensituation. Das Drama präsentiert in der Regel fingierte Kommunikationssituationen, an denen das Auditorium mittelbar als dritter Kommunikationspartner teilhat; die Situation ist normalerweise ungefähr folgende:

$$(5) \quad S \quad (C_S) \longrightarrow U \quad (C_S, \text{sit}) \longrightarrow H \quad (C_H) \quad \text{mit } C_S = C_H \\ U \quad (C_S, \text{sit}) \longrightarrow H \quad (C_Z) \quad \text{mit } C_S = C_Z$$

oder allgemeiner, nicht auf den individuellen Sprechakt, sondern auf den Dialog bezogen:

$$(6) \quad SH \quad (C_{SH}) \longleftrightarrow U \quad (C_{SH}, \text{sit}) \longleftrightarrow SH \quad (C_{SH}) \\ U \quad (C_S, \text{sit}) \longrightarrow H \quad (C_Z) \quad \text{mit } C_S = C_Z$$

Dabei kann vorübergehend (Monolog, Beiseitesprechen) einer der beiden Sprecher-Hörer "leer" sein; auch kann sich der gerade auf der Bühne Sprechende unmittelbar an die Zuschauer wenden, oder sich jedenfalls diesen Anschein geben (Brecht); dies sind jedoch bereits Abweichungen vom üblichen Dramenschema, die zu bestimmten Effekten ausgenützt werden können. Normal ist, daß sich sit fortwährend ändert; auch gibt es gewisse Unterschiede in den Kompetenzen des Hörers auf der Bühne und denen des Auditoriums, alles wichtige Fakten, die hier nicht berücksichtigt werden, aber bei einer feineren Analyse einbezogen werden müssen.

Was Handke in seinen Stücken präsentiert, sind Deformationen des allgemeinen Dramenschemas (6). Das führt gelegentlich zu Mißverständnissen. So ist z.B. die "Publikumsbeschimpfung" vielfach als (7) mißdeutet worden:

$$(7) \quad S \quad (C_S) \longrightarrow U \quad (C_S, \text{sit}) \longrightarrow H \quad (C_Z) \quad \text{mit } C_Z = C_S$$

Die Zuschauer haben sich als Adressaten aufgefaßt, also angeredet, kritisiert und beschimpft gefühlt, während ihnen in Wirklichkeit nur eine in bestimmter Weise deformierte Kommunikationssituation vorgeführt worden ist,



deformiert insofern, als kein Hörer da ist, an den sich die Sprechenden in jener Weise wenden, in der man sich gemeinhin an einen wendet:

$$(8) \quad S (C_S) \longrightarrow U (C_S, \text{sit}) \\ U (C_S, \text{sit}) \longrightarrow H (C_Z) \quad \text{mit } C_S = C_Z$$

Dieses Muster wird in verschiedenen Stücken paraphrasiert, etwa in der "Selbstbeichtigung" oder in den "Hilferufen". Unser Schema ist zu undifferenziert, um die Unterschiede in den jeweiligen Kommunikationssituationen zu erfassen, die dem Drama als Spielmodell zugrundegelegt sind - analog dem "realistischen", normalen Dialog, der gewöhnlich die Grundlage eines Dramas bildet.

Der nächste Schritt in der Deformation, bei der Handke ausprobiert, ob man damit spielen kann, muß offenbar darin bestehen, nicht nur den Hörer, sondern auch den Sprecher wegfällen zu lassen. Dies passiert in "Das Mündel will Vormund werden". Es ist klar, daß, wenn der Sprecher wegfällt, auch die Äußerung leer sein muß; der Witz des "Mündel" besteht ja gerade darin, daß nicht gesprochen wird. Nichtsdestoweniger rezipieren die Zuschauer, gleich ob sie lachen, buhen, sich wüdem oder das Theater verlassen, die nicht vorhandene Äußerung als Äußerung gemäß ihrer Kompetenz, denn nicht nur die Kompetenz eines Sprechers, sondern auch die Situation und die daraus resultierenden Zwänge bestimmen die Äußerung. Die Zuschauer deuten das Schweigen als "Äußerung" relativ zu einer bestimmten Situation; sie verstehen, was nicht gesagt wird.

6

In allen angeführten Schemata fehlt ein Kommunikationsteilhaber: der Autor. Dies ist kein Zufall; sie gälten auch, wenn überhaupt kein Autor namhaft gemacht werden könnte. Man kann sich leicht vorstellen, das Drama sei mit Hilfe einer Grammatik, einiger Dramenregeln und eines Zufallsgenerators von einer Rechenmaschine hergestellt worden. Es wäre aber witzlos, eine Rechenanlage im Zuschauerraum zu postieren. Der vierte Kommunikationspartner, der Autor, ist für die Eigenart dieses besonderen Kommunikationsvorgangs "Drama" allem Anschein nach nicht konstitutiv.

Man kann die Dramenrezeption durch ein Auditorium als einen Sonderfall

poetischer Kommunikation auffassen. Sie ist durch zwei sich überkreuzende Kommunikationsverläufe gekennzeichnet:

1. Den Dialog zwischen den Agierenden, der vom Publikum zugleich als an es gerichtet interpretiert wird, und zwar gemäß einer speziellen "Kompetenz" C, die die Äußerungen der Agierenden zugleich pragmatisch anders versteht, als sie gemeint sind. Wenn z.B. Lacroix in "Dantons Tod" (in der Conciergerie) sagt: "Und treten Sie mir nicht so auf die Füße, Bester, ich habe Hühneraugen!", so fühlt sich kein Zuschauer angesprochen, ganz unabhängig davon, ob Lacroix jemanden im besonderen angesprochen hat oder nicht (daß sich dies keineswegs von selbst versteht, zeigt der schon erwähnte Umstand, daß nicht wenige die Invektiven am Schluß der "Publikumsbeschimpfung" auf sich gemünzt haben). Jeder Zuschauer versteht natürlich, was Lacroix sagt, aber er versteht es in einer anderen Funktion als Héroult, der im Stück tatsächlich angesprochen ist. Doch ist diese Funktion schwer zu bestimmen, wenn man von den üblichen bekannten Funktionen der Sprache ausgeht. Sie ist, wenn man sich einmal an das bekannte Jakobsonsche Kom-

munikationsSchema hält<sup>14</sup>, nicht kognitiv, nicht emotiv, nicht pathetisch, nicht metalingual; sie ist nicht konativ, wie für Héroult bzw. Lacroix, d.h. im Dialog auf der Bühne; sie ist auch nicht poetisch - weder wenn man den individuellen kommunikativen Akt, das Gespräch Héroult-Lacroix, in den Augen bzw. Ohren der Zuschauer betrachtet noch wenn man die Äußerung lediglich als Element im Textganzem auffaßt, denn dann steht der Text als Ganzes in poetischer Funktion, nicht aber dieser individuelle Sprechakt. Es ist, als steckten die Zuschauer, wenn sie ins Theater gehen, einen Farbfilter vor ihre Kompetenz, oder, um es etwas weniger blumig auszudrücken, als erhielten alle Äußerungen der Agierenden in der Interpretation der Zuschauer ein Merkmal [ + Drama ] oder [ + fiktionale Kommunikation ] zugeordnet. Aber damit ist natürlich nichts gesagt.

2. Der Text und die einzelnen kommunikativen Akte als seine Elemente stellen eine Äußerung vom Autor an das Auditorium dar. Wenn man einmal die Überkreuzung mit der Kommunikation der Agierenden außer acht läßt, dann ist diese sekundäre Kommunikation Autor-Auditorium gekennzeichnet

(a) durch ihre Einseitigkeit (die Zuschauer antworten nicht<sup>15</sup>),

(b) durch den eigentümlichen Status des Textes hinsichtlich seiner Verankerung in der Kommunikationssituation.

Auf letzteren Punkt will ich nun etwas ausführlicher eingehen.

Ein Drama ist kein Text, der "on the appropriate occasion" gebildet wird bzw. verstanden wird wie andere Äußerungen. Er muß aufgeführt werden und erhält erst dadurch seine lokalen und temporalen Koordinaten. Nehmen wir einmal an, eine Kommunikationssituation *sit* sei lediglich gekennzeichnet durch die Sprech- bzw. Hörzeit  $t_i$  und den Sprech- bzw. Hörort  $l_j$  (in Wirklichkeit gibt es natürlich noch viele andere pragmatische Faktoren, die eine Kommunikationssituation determinieren). Man kann dann für die hier vorliegende spezifische Kommunikation - unter Vernachlässigung des Dialogs zwischen den Agierenden - das folgende grobe Schema aufstellen:

(9) Autor ( $C_s$ )  $\rightarrow$   $U_1 (C_s, t_{i1}, l_{j1})$

$U_2 (C_x, t_{ix}, l_{jx})$

$U_3 (C_z, t_{i2}, l_{j2}) \rightarrow$  Auditorium ( $C_z$ )

(Die Indices bei U dienen nur der leichteren Bezugnahme).

Während bei einem gewöhnlichen Kommunikationsakt  $i_1 = i_2$  und  $j_1 = j_2$  ist die Dramenrezeption durch ein Auditorium durch einen zweifachen Bruch gekennzeichnet, wobei wohlgermerkt lediglich die Kommunikation Autor-Auditorium gemeint ist. Die in der Produktionssituation mit den Koordinaten  $t_{i1}, l_{j1}$  vom Autor hervorgebrachte Äußerung wird gleichsam raum- und zeitlos, d.h. zum interpretierbaren literarischen Objektivegebilde, bis sie dann in der Rezeptionssituation mit den davon verschiedenen Koordinaten  $t_{i2}, l_{j2}$  durch ein Auditorium (bzw. durch einen Leser) aufgenommen wird. Diese Rezeption unterliegt ganz speziellen Bedingungen, die nicht in der Autonomie des Auditoriums stehen, sondern sowohl von  $U_1$  wie von  $U_2$  mitbestimmt werden.<sup>17</sup> Die Steuerung dieser Rezeptionsbedingungen ist der entscheidende Faktor der poetischen Kommunikation.

16,

Schema (9) trifft oft auch zu, wenn U kein Dramentext ist - die drameninterne Kommunikation haben wir ja darin nicht erfaßt -, sondern ein andersartiges ästhetisches Gebilde, ein Gedicht, ein Roman usw. Es trifft ebenso für wissenschaftliche Werke zu, überhaupt für fast alles Geschriebene; insofern handelt es sich lediglich um eine Eigenschaft des "Kanals". Allerdings

liegen hier vielfach starke Restriktionen für Ort und Zeit vor; z.B. wird ein Telegramm an einen bestimmten Adressaten an einen bestimmten Ort geschickt, und der Absender erwartet, daß es von jenem zu einer bestimmten Zeit gelesen wird. Es tendiert also dazu, die beiden Zeitpunkte zumindest anzugleichen, während es bei einem ästhetischen Gebilde eben darauf nicht ankommt. (*Vita brevis, ars longa*). Wenn also bei Briefen, Telegrammen, Telefongesprächen Schema (9) auch partiell zutrifft, dann, weil kein besserer Kanal zur Verfügung stand und nicht weil der Sprecher seine Äußerung im Hinblick auf Raum, Zeit und vielleicht sonstigen situativen Kontext unspezifiziert läßt. Lawrence Sterne hat bekanntlich seine Liebesbriefe teilweise zweimal verwendet; mir scheint, dies gibt ihnen einen gewissen Kunstwerkcharakter.

7

Eine Äußerung wird nicht nur von der Kompetenz des Sprechers - grob gesagt, den von ihm beherrschten Regeln der Grammatik - und der Situation bestimmt, sondern auch von einer Reihe weiterer Faktoren wie dem Redegegenstand, den pragmatischen Interessen, dem "Register". Ich will diese Faktoren, die sich nicht auf die Wahl des Redegegenstandes, sondern auf die Form der Äußerung

18

beziehen, zusammenfassend als "Steuerung" bzw. als "Steuerfaktoren" bezeichnen. Man kann ohne jeden Anspruch auf Vollzähligkeit, Genauigkeit und Berücksichtigung wechselseitiger Abhängigkeiten etwa die folgenden aufzählen:

1. Inhalt der Äußerung (daß der Inhalt der Äußerung ihre Form mitbestimmt, ist klar; sie bestimmt sie aber nicht allein);
2. Pragmatische Intentionen des Sprechers (je nachdem, ob er den Adressaten informieren, rühren, zum Handeln verleiten will, wird er
  - (a) den Redegegenstand und - was hier allein interessiert -
  - (b) eine bestimmte Form für seinen Redegegenstand wählen)
3. Idiosynkrasien des Sprechers (z.B. eine Vorliebe für Infinitivkonstruktionen, eine Abneigung gegen das Wort "schlechthin", usw.)
4. Soziolektale Normen
5. Dialektale Normen
6. Stilistische Normen (z.B. lernt man in der Schule, Wiederholungen zu

vermeiden, keine allzulangen Sätze zu bilden, usw.)

7. Physische Restriktionen des Sprechers (z.B. Asthma, und zwar nicht, wenn es zu falsch phonetisierten, sondern zu korrekten, aber kurzen Sätzen führt
8. Psychischer Zustand des Sprechers (erregt, schüchtern)
9. Kanal (Schreibstil vs. Sprechstil, Telefonstil)
10. Linguistischer Kontext (z.B. als Voraussetzung für Ellipsen)
11. Grad der Explizitheit (derselbe Vorgang kann z.B. so dargestellt werden:
  - (a) Er schaute auf ihre Bluse.
  - (b) Er schaute grinsend auf ihre Bluse.
  - (c) Er schaute lüstern grinsend auf ihre Bluse.
  - (d) Er schaute lüstern grinsend auf ihre halboffene Bluse.

Ich sage nicht, daß diese Sätze alle dasselbe bedeuten; aber wenn (d) gesagt werden kann, kann auch (a) gesagt werden; wie explizit man hier wird, oder ob man vielleicht gar nichts sagt, ist ein Steuerfaktor).

Diese Aufzählung ist ganz provisorisch; sie soll nur einen Eindruck von der Komplexität der "Steuerung" vermitteln.

Das Besondere an der in (9) dargestellten Kommunikationssituation ist der zweifache Bruch, der eine gleichsam "isolierte" Äußerung, nämlich  $U_2$ , schafft, eine Äußerung, der z.B. in Morris' Zeichentheorie kein Zeichen-

Charakter zukommt, weil sie nicht in einer Semiosis fungiert.<sup>19</sup> Dramentexte, überhaupt ästhetische Texte, sind solche isolierten Äußerungen, aber, wie wir gesehen haben, z.B. auch wissenschaftliche Werke (oder pseudowissenschaftliche, wie dieser Aufsatz). Man kann nun zwei Fragen stellen:

1. Wie lassen sich ästhetische von nichtästhetischen isolierten Äußerungen unterscheiden?
2. Wie lassen sich Dramentexte von anderen ästhetischen Äußerungen unterscheiden?

Die zweite Frage ist relativ unproblematisch zu beantworten: grob gesagt, durch die Kommunikation zwischen den Agierenden, über die oben ja einiges ausgeführt wurde. Deshalb gehe ich hier nur auf den ersten Punkt ein. Wenn dieser an der Äußerung selbst überhaupt faßbar sein soll, dann muß es mög-

lich sein, ihn mit Steuerfaktoren wie den oben beispielhaft angeführten in Zusammenhang zu bringen.

8

Ich will diesen Gedanken zunächst an einer besonders bekannten Theorie, nämlich der Jakobsonschen Theorie von der poetischen Funktion der Sprache, zu illustrieren versuchen.

Nach Jakobson ist der poetische Sprachgebrauch dadurch charakterisiert, daß die "Einstellung" der Kommunikationspartner auf die Nachricht - in unserem Sprachgebrauch die "Äußerung" - fixiert ist.<sup>21</sup> Das ist eine noch sehr vage Charakterisierung eines die Form der Äußerung steuernden Faktors, die erst diskutiert werden kann, wenn angegeben wird, wie sich die "Einstellung" am Text selbst äußert. Jakobson versucht dies in seiner berühmten These zu leisten: "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination." (S. 356). Paradigmatische Klassen werden durch Äquivalenz, syntagmatische durch Kontiguität gebildet. Jakobson behauptet also, daß die Steuerung in poetischen Texten (syntagmatischen Klassen besonderer Art) von der Äquivalenz bestimmt wird. Er würde sicher nicht bestreiten, daß in poetischen Gegenständen noch andere Steuerfaktoren wirksam sind; bloß sind sie für die Poetizität nicht konstitutiv.

Jakobsons These ist in dieser allgemeinen Form sicher nicht haltbar. Was sie beschreibt, ist so etwas wie eine "Poetisierung", eine "Stilisierung", die in bestimmten Fällen poetische Texte von anderen abhebt, beim Stabreim im Altisländischen, beim Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung, den Wanderliedern der Kolalappen usw. Sie läßt sich vielleicht auch auf manieristische Lyrik, also das gerade Gegenstück, anwenden, aber sie kann beispielsweise nicht erklären, weshalb das durchaus äquivalenzreiche "Kaiserkron- und Päonien rot" den meisten weitaus poetischer erscheint als das viel äquivalenzreichere "Das Wandern ist des Müllers Lust". Sinnvoll, aber eben nichtssagend wäre es, so etwas wie ein "rechtes Maß" an Äquivalenzen zu fordern.

Jakobsons Theorie ist nicht die einzige im engeren Sinn linguistische. Eine Erweiterung und bedeutende Verbesserung hat z.B. Baumgärtner in seinem Aufsatz "Formale Erklärung poetischer Texte"<sup>22</sup> skizziert. Er geht zu-

nächst einmal von einem brauchbareren linguistischen Modell aus (Transformationsgrammatik der Zeit) und gibt vier konstitutive Faktoren an: Äquivalenz, Komplexität, Ambiguität, Abweichung. Es ist aber klar, daß ein Text nicht unbedingt umso poetischer wird, je komplexer, abweichender usw. er ist; es gibt (nach allgemeinem Urteil) sehr poetische Texte, die kaum eine dieser Eigenschaften aufweisen, und nichtpoetische, die sie in reichem Maße zeigen. Auch ist nicht recht deutlich, wie sie für Dramentexte aussehen.

Traditionellere Theorien gehen nicht so sehr von der formalen Textbeschaffenheit aus, sondern z.B. von dem ersten der oben angeführten Steuerfaktoren, dem Inhalt der Äußerung; man kann diese Theorien als "Theorien der poetischen Gegenstände" bezeichnen (man denke an den von Staiger angezettelten "Züricher Literaturstreit"); wieder andere scheinen davon auszugehen, daß die Sprache bestimmten Normen stilistischer Art genügen muß ("Stifter zeichnet sich durch seine reine Sprache aus"). Besonders verbreitet ist eine Kombination dieser beiden und eventuell einiger weiterer nicht recht klarer Möglichkeiten: Pornographie ist ein unästhetischer Gegenstand, es sei denn, er wird künstlerisch bewältigt, was immer dies heißen mag. Diese Theorie scheint sogar Eingang in die Hechtsfindung gefunden zu haben.

Ich will auf all diese Ansätze und ihre Unzulänglichkeiten nicht eingehen. Ich weiß auch nicht, wie man die Beziehungen zwischen Steuerfaktoren, situativen Faktoren und Kompetenzen einerseits und der Poetizität, allgemeiner: dem ästhetischen Charakter andererseits zu fassen hat. Deshalb stelle ich als eine Art Résumé der vorausgehenden Überlegungen lediglich die folgenden drei noch relativ allgemeinen, aber doch gravierenden Thesen auf:

1. Poetische Texte sind isolierte Äußerungen im Sinne des Kommunikationsschemas (9).
2. Daß ein Text U von einem Sprecher S (dem Autor) mit der Kompetenz  $C_S$  in einer bestimmten Situation und unter Berücksichtigung einer bestimmten Steuerung hervorgebracht wurde, ist für seine Poetizität unerheblich.
3. Die Poetizität eines Textes U kommt dadurch zustande, daß ein Hörer H mit der Kompetenz  $C_H$  in einer bestimmten Situation diesem Text, der ihm als isolierte Äußerung zugänglich wird, bestimmte Faktoren der Steuerung und der Situation unterlegt. Diese Interpretation

steht ebensowenig im freien Ermessen des Rezipienten wie die Faktoren der Steuerung und der Situation im freien Ermessen des Sprechers. Die Gesetzmäßigkeiten, denen sie folgt, können nur empirisch festgestellt werden.

Jede Theorie, die behauptet, man könne ein poetisches Werk an diesen oder jenen Eigenschaften des Textes erkennen, läßt sich leicht ad absurdum führen. Die Konsequenz, die sich daraus ergibt, könnte verheerend für jegliche Literaturkritik scheinen: ein Kunstwerk ist, was man dafür hält. Das ist aber eine ebenso vage wie irreführende Paraphrase der drei Thesen. Sie ist irreführend, weil sie den Eindruck erweckt, als brauche irgendjemand nur etwas zum ästhetischen Text zu erklären, und es sei schon einer. In Wirklichkeit soll damit gesagt sein, daß jeder Text ein ästhetischer Text sein kann, aber dieser Übergang ist kein bloßer Willensakt, sondern ein außerordentlich schwer zu beschreibender Rezeptionsvorgang.

10

In Abschnitt 1 wurde die Frage gestellt: "Warum schreibt Peter Handke?" Diese Frage ist keine boshafte Unterstellung ("Er sollte es lieber bleiben lassen"). Er hat, wie andere, ein Kreuzworträtsel, die Aufstellung einer Fußballmannschaft (mit einem anachronistischen Fünf-Mann-Sturm), eine Hitparade als literarische Texte veröffentlicht.<sup>23</sup> Warum schreibt er noch und publiziert nicht alle Telefonbücher? Ja, warum eigentlich nicht? Warum bringen Sie es nicht fertig, diesen Aufsatz als poetischen Text zu lesen? Es geht offenbar nicht so einfach, und augenscheinlich ist auch Handke (der hier natürlich nur als Beispiel steht) bemüht, etwas zu tun, was man früher als "gestalten" bezeichnet hat.

Dies ist, glaube ich, ein ähnliches Problem wie das, warum Kaspar "von Anfang an" redet. Niemand versteht ihn, und ihm ist das auch völlig gleichgültig. "Manche Kranke sprechen ohne jeden Affekt und ohne Zuwendung den ganzen Tag vor sich hin"<sup>24</sup> Er redet, weil er unter einem Redezwang leidet, unter einem Zwang, zu den Situationen, in die er gerät, verbal Stellung zu nehmen. Daß Handkes verbale Reflexe bestimmter Erfahrungen, seien sie situationsgebunden wie bei Kaspar oder frei davon, zu poetischen Texten geraten, liegt nicht an ihrer Beschaffenheit allein. Der Versuch, eine konsequente



Theorie von Produktion und Rezeption poetischer Texte aufzustellen, führt zu einer Vorstellung von der Erzeugung eines Kunstwerks, die ihr am weitesten entfernt zu liegen scheint: der des Vogels in den Zweigen, dessen Äußerung ästhetisch sind, weil andere sie dafür halten.

In "Die Angst des Tormanns beim Elfmeter" (Frankfurt 1970) wird beschrieben, wie die Gegenstände nach und nach eine unwiderstehliche verbale Tyrannei aufbauen. Ein derartiger Verbalisierungszwang, hier an einem Sonderfall beschrieben, ist charakteristisch für Schizophrene. Für Kaspar auch. Für Handke auch.

#### Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz wurde bereits 1970 geschrieben und bildete die Grundlage für Vorträge bei verschiedenen Gelegenheiten. In der Zwischenzeit ist viel Literatur erschienen, von Handke und über ihn, über Probleme einer linguistischen Poetik und zur Dramentheorie; auch haben sich meine eigenen Vorstellungen in etwas andere Richtungen entwickelt, und obwohl ich manche Überlegungen nach wie vor für richtig halte, stehe ich insgesamt nicht mehr zu diesem Aufsatz. Eine aktualisierende Überarbeitung wäre daher auf eine völlig neue Arbeit hinausgelaufen. Daher wurden für den Druck nur einige stilistische Veränderungen und einige Kürzungen vorgenommen. Vielleicht ist der Aufsatz in dieser Form doch nicht unnützlich, zumindest in der Weise, daß er andere zu besseren Ideen provoziert. Der Herausgeberin und einigen Freunden, vor allem Alois Brandstetter und Helmut Kreuzer, danke ich für kritische Hinweise.
- 2 Nachdruck in: Anselm Ritter von Feuerbach, Merkwürdige Verbrechen in aktenmäßiger Darstellung, München 1963, S. 203-254.
- 3 Mit "Kaspar" bezeichne ich im folgenden die Titelfigur des Stücks, mit "Kaspar Hauser" sein historisches Vorbild, mit "'Kaspar'" das Stück selbst (zitiert nach der Originalausgabe Frankfurt 1968) und mit "'Kaspar Hauser'" den Bericht Feuerbachs.
- 4 Gleichzeitig mit seinem Bericht hat Feuerbach ein "Mémoire über Kaspar Hauser. Wer mag Kaspar Hauser sein?" verfaßt, das nicht zur Veröffentlichung bestimmt war. Vgl. "Merkwürdige Verbrechen", S. 254-266. Über diese Recherchen finden sich in seinem Bericht nur einige schwache Andeutungen, besonders S. 241.
- 5 So äußert sich Handke in einem Brief; siehe "Text und Kritik" 24, 1969, S. 3.
- 6 Handke, Der Hausierer, Frankfurt 1967, S. 7 und Cover.
- 7 Vgl. dazu die umfassende Darstellung in Hermann Fies, Kaspar Hauser. Eine Dokumentation. Ansbach o.J. (1966).
- 8 Hausierer, S. 7 und Cover.
- 9 In "Text und Kritik" 24, 1969, S. 3.
- 10 N. Chomsky, Current Issues in Linguistic Theory, in: Fodor-Katz, Hrsg., The Structure of Language, Englewood Cliffs 1964, S. 50-177; Zitat S.50.

- 11 N. Chomsky, Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interpretation, Ms. 1969, S. 1 (jetzt u.a. in: Jacobovits-Steinberg, Hrsg., Semantics, Cambridge 1971, S. 183-216, Zitat S. 183).
- 12 Vgl. dazu D. Wunderlich, Pragmatik, Deixis, Sprechsituation, Ms. 1970 (jetzt in: LiLi 1/2, 1971, S. 153-190).
- 13 "Text und Kritik", 24, 1969, S. 3.
- 14 R. Jakobson, Linguistics and Poetics, in: T.A. Sebeok, Hrsg., Style in Language, Cambridge, Mass. 1960, S. 350-377.
- 15 Dies gilt auch für Stücke wie z.B. Pfortners "Scherenschnitt"; eine allerdings immer noch fragliche Ausnahme bilden manche Happenings.
- 16 Diese einfachen Gleichsetzungen sind krasse Vereinfachungen; z.B. können t und l gar nicht so einfach festgelegt werden, und je nachdem wie weit man sie festlegt, sieht es mit der Identität ganz unterschiedlich aus.
- 17 Für einen Hörer, der nicht weiß, daß der Text von Feuerbach ist und nicht von Handke, wie er meint, spielt dies keine Rolle. Es wirkt sich jedoch sofort auf seine Rezeption aus, wenn er es erfährt. Er beurteilt den Text als ästhetisches Produkt anders; man muß jedoch unterscheiden zwischen dem Autor und seinen Intentionen und den Annahmen des Lesers darüber; wichtig sind letztere.
- 18 Man kann über denselben Gegenstand, der sich partiell aus der Situation ergibt, partiell aus anderen, hier nicht zu erörternden Faktoren, in sehr unterschiedlicher Weise reden. Hier wird also nur der Fall betrachtet, daß bereits entschieden ist, worüber geredet wird, obwohl sicher auch manche die Wahl des Redegegenstandes schon als konstitutiv für die Poetizität ansehen (s. unten).
- 19 Ch. Morris, Foundations of the Theory of Signs. Chicago <sup>12</sup> 1966, S. 3.
- 20 Vgl. Anm. 14 und R. Posner, Strukturalismus in der Gedichtinterpretation, STZ 29, 1969, S. 27-58.
- 21 Jakobson, S. 355.
- 22 In: Gunzenhäuser-Kreuzer, Hrsg., Mathematik und Dichtung, München 1969, S. 67-85.
- 23 In "Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt, Frankfurt 1969, und vor allem in "Deutsche Gedichte", Frankfurt 1969.
- 24 L. Navratil, Schizophrenie und Sprache, München 1963, S. 43.