

Karl H. Karst

## Jürgen Becker (un)umgänglich Ein (Selbst) Gespräch

„Früher hat man lernen müssen, sich zu teilen“, um die ersante „Existenz als freier Autor“ führen zu können. Vom Schreiben leben, vom Leben schreiben — das ist schwer genug, wenn es in beiden Fällen um Sprache geht: Das einmal sachlich-mittelnd, das anderemal literarisch-reflektierend; hier angewandt und extrovertiert, dort in Frage gestellt und introvertiert. Mit dieser weniger krankhaften als „normalen Schizoidität“ zurechtzukommen, sei eine Frage der Disziplinierung? sagt Jürgen Becker, Schriftsteller und ehemals Lektor, Hörspielautor und Leiter der Hörspielabteilung des Deutschlandfunks. Er habe es geschafft, indem er seine Schreibfähigkeit als „teilbare Potenz“ begriff, das 'Entweder-Oder' zu einem 'Sowohl-Als-Auch' machte und die vermeintlichen Ausschließlichkeiten sich ergänzen ließ zur „Doppelproduktivität“. Das Ergebnis ist „Professionalität“. Ein Umgang mit Sprache, der sich medienbezogen weiß.

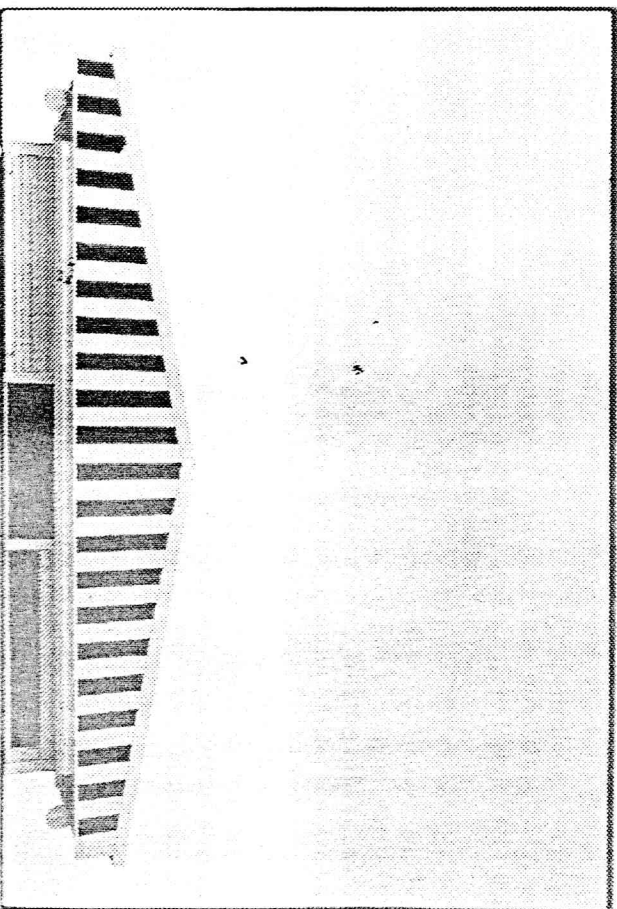
Medienbezogen, das sind seine neueren Arbeiten, die nicht mehr offen scheinen wie jene frühen Texte, die sich zugleich allen Zuordnungen verweigerten und sich doch wieder verfügbar machten durch ihre „Multimedialität“. „Wenn ich ein Hörspiel verfasse, schreibe ich mit fast geschlossenen Augen für dieses Medium. Mit den Impulsen allerdings, aus denen heraus auch ein Gedicht, ein Prosatext entsteht.“, sagt Jürgen Becker heute, 1982, fünfzigjährig. Als er etwas über dreißig war, attraktive er hart das 'Gattungsschreiben'. Er wehrte sich gegen die Fiktion, gegen das Erzählen von Geschichten in einer Sprache, die Überblick und durchschaubare Zusammenhänge vögraukelte, wo kaum mehr etwas zu überblicken, zu durchschauen war. Seine damalige Sprache hatte auch sich selbst zum Gegenstand, war nicht Glas, durch das sich Bilder zeigten, sondern Stein, auf dem sich Reliefs fühlen ließen. Heute hat sie ihren Gegenstand (wieder) außerhalb von sich selbst, ist instrumenteller geworden, hat über den Selbstverweis hinaus deutlich Hinweisfunktion. Die Texte sind angemessen und ausgerichtet, wenn auch nicht vollends eingerichtet in Medien und Formen — Vorbehalte sind ihnen geblieben als Überbleibsel früherer grundlegender Skepsis.

auss.: das kölnner heft nr. 4

Zeitschrift für Kulturarbeiten  
Köln 1982, S. 5-11

Wie kommt ein vormals „experimentell“ genannter Schreiber – er selbst habe sich übrigens nie „expressis verbis als experimentell bezeichnet“ – heute dazu, Figuren zu zeichnen, Zusammenhänge herzustellen, in Ansätzen sogar Geschichten zu erzählen, wo das Beschreibbare doch kaum überschaubarer geworden ist? „Geschichten habe ich schon immer erzählt“, sagt er, „nur waren diese Geschichten versteckter, oft hinter sprachlichen Vorgängen, die sich selbst meinten.“ Die Geschichten verstecken, weil den oft kundig erzählten zu mißtrauen ist wegen ihrer Sprache, die mit geordneter Abfolge Zusammenhänge vor- und festschreibt, ohne den Sprecher dazwischen zu lassen: „Kann ich in dieser Sprache unvermittelt so etwas ausdrücken wie Erfahrungen, Gefühle?“, habe er sich damals gefragt. 1964, als er entschieden „Gegen die Erhaltung des literarischen status quo“ schrieb, hat er mit „Nein“ geantwortet. Anachronistisch erschien ihm in der Großform Roman das, was er heute im kleinen (wiederer-)lernt. Das zeigen seine Prosaminiaturen in „Erzählen bis Ostende“ (1981), das zeigen seine neuen Hörspiele, die er nach neunjähriger Rundfunkstille in vergleichsweise kurzer Zeit vorlegte: „Versuchtes Verschwinden“ (1981), „Im August ein See“ (1982) und „Fingentlich bin ich stumm“ (1982), die ihm in „Nachhinein zur Trilogie geraten“ durch ihre thematische Gemeinsamkeit. In ihnen wird tatsächlich eine Geschichte wenn nicht erzählt, so doch aufgerollt durch (Selbst) Beschreibung der Figuren, die namentlich erscheinen und charakterisiert sind. In seinen ersten Hörspielen „Bilder“, „Häuser“, „Hausfreund“ (1969), waren es lediglich Stimmen, die als persönliche Materiallieferanten eine zerbrockelte, unbrauchbar gewordene Sprache vorführten, zitierten. Zwischenzeitlich fanden „Erzählungen in den Geräuschen statt“ (1971), so wie in der „Zeit ohne Wörter“ die Geschichten sich in Bildern abspielten. Nun sind es beschriebene und beschreibende Figuren, Personen gar, wenn auch keine vollständigen, sondern eher „modellhafte“. Um sie entstehen zu lassen, zeichnet Becker Entwicklungslinien, unternimmt er Herleitungsversuche, die psychologisch gefärbt, wenngleich keine Wenn-Dann-Konstrukte sind. Es bleiben (szenische) Passagen, (dialogische) Sequenzen. (Geräusch-)Partikel, die deutlich noch als (Bild-) Ausschnitte erscheinen. Das Gesamtbild hält Becker zurück, um nicht vollends zu malen. Der vermeintliche „Landschaftsmaler“ übt sich im Skizzieren, die vormals menschenleere Sprache wendet sich den Sprechern zu, an die Stelle der Sprachstücke treten Sprachstücke: Jüngen Beckers Hinwendung zu den Personen.

Es sei ein „neues Verhältnis zur Sprache“, das ihn „wieder zu Figuren kommen ließe“. Zu Figuren „wie man sie kennt, erfundet oder in sich selber weiß“, und denen man eine Sprache geben kann, „die sie charakterisiert“. Das sei allerdings „keine Rückkehr in vertraute Muster“. Ein naiver Sprachgebrauch sei unmöglich geworden, der Bruch bleibe vorhanden. Weniger theoretische



Erwägungen als persönliche Veränderungen, „Veränderungen in einem selber“, hätten dazu geführt: Sprachkritik wird zur „Phase“, zur überwindbaren „Krise“, deren begriffliche Zuordnung den Literaturgeschichtsschreibern vorbehalten bleibt. Er sei ein „Autor, der sich ganz subjektiv von seinem Erleben dieser Wirklichkeit her äußert“. Das nenne er „literarischer Impuls“. Auch und gerade die frühen Texte der 60er Jahre seien aus diesem Erleben hervorgegangen. Seine damalige „Kommunikationsfeindlichkeit, die bis ins Menschliche ging“, habe sich gewandelt in eine „zwar distanzierte, aber mögliche Form des Miteinandermiteilens“. Als literarische Folge dieser Ungleichheit merke man seinen Texten jetzt an, „daß sie nicht mehr so sehr bei sich selber bleiben, sondern einen Partner suchen“.

Die sprachkritische Haltung hat sich verbraucht, weil sie zur Methode wurde, zu einer ihrerseits kritikwürdigen Konvention. Hat ihre gemeinhin attestierte Wirkungslosigkeit nicht auch dazu beigetragen? Nach Wirkung habe er „nicht so sehr gefragt“. Ebensovwenig, wie es seine unmittelbare Absicht gewesen sei, „durch Sprachkritik auch die Verhältnisse zu kritisieren“. „Es war vielmehr mein persönliches Verhältnis zu dieser Sprache und zu ihren Möglichkeiten. Ich hatte in dieser Zeit daß Gefühl: Ich habe gar keine eigene Sprache, ich leihe mir die Sprache, ich leihe mir die Formen aus, nirgendwo erkenne ich mich wieder, nirgendwo sind es meine Erfahrungen. Dabei zerfiel mir die Sprache, ich habe sie gar nicht mal bewußt zerstört. Sie zerfiel einfach und wurde dadurch wieder verwendbar, biegsamer. Eine neue Freiheit entdeckte ich in diesem Umgang mit der Sprache“.

Diese, wenn auch kleine und illusionäre Freiheit bestätigte die Notwendigkeit des Experiments und seinen nicht quantitativen, aber qualitativen Erfolg: Es hat skeptisch gemacht gegenüber dem Ordnungsgefüge syntaktischer Einheiten, gegenüber der 'Chronologie laufender Ereignisse'. Dann allerdings kam Enttäuschung auf beim Lesen von Anderem aus gleicher Zeit und Späterem von gleichen Autoren. Da fanden sich hübsche Geschichten und lustige Stories mit Anfang, Ende und Menschen mittendrin. Da ließen sich Hörspiele vernehmen, die einem vergangen geglaubten Illusionismus fröhnten. Waren die auf den Jahrhundertanfang zurückgreifenden 'Neuheiten' nur Spielereien einer Esoterikergemeinde am Rande einer völlig anderen Zeitströmung, in dessen Fluß sie mittlerweile abdriften oder untergingen? Das habe er sich auch fragen müssen, nach dem Betreffenden in den 60er Jahren, als er zum erstenmal mit 'renommierten' Kollegen zusammentraf. „Diese vollkommene Unfähigkeit, innerhalb eines bekannten Modells zu arbeiten, anzuschließen an bestimmte Traditionen; diese wirklich physische Unfähigkeit meinerseits traf bei Generationskollegen auf totale Unberührtheit. Sie hatten das Problem entweder gar nicht wahrgenommen oder verdrängt,

und irgendwie hat ihnen die Entwicklung recht gegeben. Sie haben weitergeschrieben, mit Erfolg, und die sogenannte experimentelle Literatur ist zu einer geschichtlichen Phase geworden. Diese Ungleichzeitigkeit von Gleichzeitigem hat mich immer überrascht.“ Das pure Experiment, das gewollt Neue ist verschwunden. Lediglich Elemente früherer Versuche haben sich als bruchstückhafte Aperçus eingängiger Produktionen bewahrt, obwohl sie in ihrer Konsequenz längst nicht ausgedacht sind. Vorrangig Ungängliches findet sich in einem zunehmend weniger ungänglichen Leben. Ist denn die „Schwierigkeit, Wirklichkeit im Wort zu fassen“ geringer geworden?

„Nein! Der Ansatz ist ein anderer. Ich bin nicht mehr der Ansicht, daß Literatur die Wirklichkeit überhaupt fassen kann oder daß sich Wirklichkeit in Literatur abbildet. Ich habe eher das Gefühl, was ja keine neue Erkenntnis ist, daß Literatur zunächst ihre eigene Wirklichkeit herstellt, über den Weg der Fiktion. Mir erscheint nun denkbar, was ich früher geleugnet habe: Fiktion als Produkt von Wirklichkeit, die durch die Phantasie gegangen ist“. Den Anspruch, „Wirklichkeit unmittelbar in Sprache zu verwandeln“ – etwa in „Felder“ (1964) –, hat er aufgegeben. Nun ist es nicht mehr „Verwandlung in“, sondern Darstellung durch Sprache? Dazu stellen seine Texte Beziehungen her zwischen den vormals isolierten Sätzen, die Figuren zeigen und das, was „Figuren an Sprache haben“. Immer noch sind es Ausschnitte, doch die Sprachbrocken sind merklich größer geworden. Splitter haben sich zu Bildausschnitten zusammengefügt. Erfahrungsräume, hinter denen Becker nun „die Tür geschlossen hat“, machen ihm Phasen und Personen beschreibbar: „Rückblickend finden sich überschaubare Elemente“. Der Überblick jedoch, die Gesamtsticht, bleibt weiterhin – notwendig – verdeckt.

Dieser Veränderung entspricht, daß Becker zum Beispiel die Realisationsform seiner neuen Hörspieltex-te exakt mit Geräusch-, Personen- und Ortsangabe im Manuskript notiert, daß er das Gesprächene durch akustische Beschreibung einer außersprachlichen Umgebung zuordnet und damit Räume, Bilder, Fiktion schafft. Der Text ist (fest)geschrieben auf sein Medium, der Regisseur demnach nicht mehr „Co-Autor“, wie Becker es ehemals von den Realisatoren seiner „offenen“ Texte forderte, weil jene als Lese- und Hörtexte mehrfach verwendbar waren und ihre Umsetzung eines Fachmanns bedurfte. Der Realisator wird zum „Ausführenden“ einer möglichst vollständigen Beschreibung: „Jetzt inszeniere, realisiere ich mir die Stücke im Kopf“ und „schreibe mit, was ich höre, wenn nicht gesprochen wird“. Die akustische Vorstellung selber umzusetzen, wagt Becker indes nicht. Eine „vermeintliche oder wirkliche Unfähigkeit“, vor allem die „Abhängigkeit von Menschen und Apparaten“ hindere ihn daran, auch wenn ihm die Personalunion eines ‚Hörspielmachers‘ als Ideal vorschwebt: „Ich weiß nich eben nur zuständig für die Wörter“.

Der Wandel vom analytischen zum eher darstellenden Schreiben erscheint als Annäherung an leichter nachvollziehbare Wahrnehmungsformen. Zugleich ist es eine Entfernung von der vermeintlich unmittelbaren Wirklichkeit ‚direkter‘ Sprache – eine Entfernung, die der Annäherung dient. Das Paradox löst sich auf durch die Betonung des Fiktionscharakters, auf den Beckers Texte sich heute einlassen. Das ist die auffälligste Veränderung: „Seinerzeit war ich sehr dogmatisch, Anfang der 60er Jahre. Da gab es für mich nur diese Haltung der Literatur gegenüber und eine sehr negative Einstellung zu allem, von Grass angefangen bis hin zum kleinen Naturfiker. Eine Zeit lang war Dognatik auch ganz notwendig, um das eigene Selbstverständnis zu bestimmen. Jetzt ist eine Art Toleranz entstanden, die jede Artikulation akzeptiert, wenn sie in sich qualifiziert ist. Akzeptanz wäre das bessere Wort. Jedenfalls ist mir der Glaube verlorengegangen an den hohen Weltgeist, der den geschichtlichen Augenblick verhängt mit den gerade notwendigen Ausdrucksmitteln.“ \*

Ein Zitat, zwölf Jahre alt, gilt, will man eine Linie zeichnen, als Vorgriff auf den jetzigen Zustand: Wir haben „uns von den Zwängen der Tradition gelöst, damit, daß die Tradition wieder ein offenes und freies Terrain geworden ist, ein wiedergefundenes Feld des Möglichen und Neuen“. Für Becker hat sich ein ‚Feld‘ geöffnet, in dem der Widerspruch von angewandter und in Frage gestellter Sprache zwar nicht aufgelöst, aber eingezeichnet ist durch die Erfahrung, daß „Sprache über ihre Verbräuchtheit hinweg doch ungeheure Möglichkeiten hat“. Daß der Autor Jürgen Becker nach Materialstichung und -analyse, nach Großputz seines schriftstellerischen Handwerkszeugs nun die zerlegte und gesäuberte Sprache wieder nutzbar macht, erscheint ihm als literaturtheoretisch wohl treffende, aber recht pointierte Kurzfassung einer persönlichen Entwicklung. Lieber spricht er weiterhin von „Impulsen“, biographischen zumal: „Für mich war Schreiben immer eine Art zu leben.“