

**Zwischen Spiel und Ernstfall:
Kommunikationsstile
im Drama Peter Handkes**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie
der Universität Mannheim

vorgelegt von

Oxana Berduta

Mannheim 2010

Erstgutachter: Prof. Dr. Uwe C. Steiner
Zweitgutachter: Prof. Dr. Justus Fetscher
Dekanin: Prof. Dr. Annette Kehnel
Tag der mündlichen Prüfung: 07.09.2011

Inhalt

1	Einleitung	5
1.1	Problemaufriss	5
1.2	Stand der Forschung	10
2	Kommunikationsstil des modernen Dramas: Versuch einer Begriffsannäherung	15
2.1	Was ist Kommunikation?	15
2.2	Besonderheiten dramatischer Kommunikation	18
2.3	Was ist Stil?	26
3	Theoretische Reflexionen Peter Handkes über Kommunikation	33
4	Kommunikative Widersprüche: Der neue Bezug des Dramas zur Lebenswelt.....	42
4.1	„Publikumsbeschimpfung“: Das Welttheater ist tot, es lebe das Theatertheater!	42
4.2	„Die Unvernünftigen sterben aus“: Wirklichkeit des wirklichen und unwirklichen Aus-der-Rolle-Fallens	56
4.3	„Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“: Leere, Schweigen und Distanz als Voraussetzungen für gewaltlose Kommunikation	76
4.4	„Spuren der Verirrten“: Wegweisende Verirrungen	85
4.5	„Untertagblues“: Beständigkeit der Verwandlungen und Verwandlungen des Beständigen	98
5	Techniken des Spiels im Spiel in Handkes Dramen	106
5.1	Beschimpfung	106
5.1.1	Beschimpfung im Theater I: Unnatürlichkeit einer natürlichen Äußerungsform	108
5.1.2	Beschimpfung im Theater II: Entzauberung und Verzauberung der Welt.....	114
5.2	Unvernünftigkeit.....	126

Einleitung	4
5.2.1 Unvernunft im vernünftigen System	127
5.2.2 Die Unvernünftigkeit des Zu-nahe-Tretens	137
5.2.3 Vom Wiederfinden der Vernunft.....	139
6 Schlussbetrachtung.....	143
Literaturverzeichnis	150

1 Einleitung

1.1 Problemaufriss

Kommunikation – das ist das Wort, das Peter Handke wahrscheinlich nie über seine Lippen bringen würde. Sein ganzes Werk ist eine poetische Kampagne gegen solche abstrakten und abgegriffenen Wörter¹, unter die sich heutzutage zweifellos auch die Kommunikation einreihen lässt. In seinem beinahe grenzlosen Auslegungspotential ist dieses Wort universal und gleichzeitig inflationär geworden. Indem man sich dessen bedient, distanziert man sich oft (bewusst oder unbewusst) von einem differenzierten und tiefer reflektierten Zugang zu den Erscheinungen. Eine besonders prägnante Äußerung dazu trifft man bei Botho Strauß:

Dürfte ich das Unwort des Zeitalters bestimmen, so käme nur eines in Frage: kommunizieren. Ein Autor kommuniziert nicht mit seinem Leser. Er versucht ihn zu verführen, zu amüsieren, zu provozieren, zu beleben. Welch einen Reichtum an (noch lebendigen) inneren Bewegungen und entsprechenden Ausdrücken verschlingt ein solch brutales Müllschluckerwort! Mann und Frau kommunizieren nicht miteinander. Die vielfältigen Rätsel, die sie einander aufgeben, fänden ihre schalste Lösung, sobald dieser nichtige Begriff zwischen sie tritt. Ein Katholik, der meint, er kommuniziere mit Gott, gehört auf der Stelle exkommuniziert. Zu Gott betet man, und man unterhält nicht, sondern man empfängt eine Heilige Kommunion. All unsere glücklichen und vergeblichen Versuche, uns mit der Welt zu verständigen, uns zu berühren und zu beeinflussen, die ganze Artenvielfalt unserer Erregungen und Absichten fallen der Ödnis und der Monotonie eines soziotechnischen Kurzbegriffs zum Opfer. Damit leisten wir dem Nichtssagenden Vorschub, das unsere Sprache mit großem Appetit auffrisst.²

In seinem dichterischen Anliegen bemüht sich Peter Handke diesem „Nichtssagenden“ entgegenzustehen, eine Einfühlsamkeit für den Sprachgebrauch zu entwickeln und somit die Sinne zu schärfen. Er lässt seine Figuren „zuschauen“, „erzählen“, „fragen“, aber nie heißt es in seinen Texten „kommunizieren“. Auch das (zurzeit nur noch in Form der Prolegomena) erschienene „Peter-Handke-Wörterbuch“ führt kein Lemma für „Kommunikation“ bzw. „kommunizieren“ auf.³

¹ Vgl. dazu Handkes Brief vom 24.4.1975 an Alfred Kolleritsch: „Lieber Fredy, so sorgfältig und aufmerksam mir Dein Brief zu sein scheint, so wenig faßbar kommt er mir dann wieder vor. Wie ist es dazu gekommen, daß sogar Du Wörter wie ‚subjektiv‘, ‚privat‘ so zur Hand nimmst, als stünden sie noch irgendwie zu einer ernsthaften Verfügung.“ In: Handke, Peter / Kolleritsch, Alfred: Schönheit ist die erste Bürgerpflicht: Briefwechsel, Salzburg / Wien, 2008, S. 84.

² Strauß, Botho: Der Untenstehende auf Zehenspitzen, München / Wien, 2004, S. 41.

³ Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch: Prolegomena: Mit 619 begonnenen Artikeln auf einer CD-ROM, Wien, 2007.

Obwohl sich Handke von diesem „Unwort des Zeitalters“ und „brutal[en] Müllschluckerwort“ fernhält, lässt es sich nicht bestreiten, dass die Kommunikationsproblematik einen zentralen Platz in seinem Werk nimmt. Sehr treffend äußert sich dazu Carlo Avventi, der in seiner Monografie die Wahrnehmung und Kommunikation in Werken Wim Wenders und Peter Handkes vergleicht: „[...] ihre Bücher und Filme handeln von nichts anderem, als von Sehen und Sprechen, von Menschen, die Sehen und Sprechen lernen müssen.“⁴

Dieses handkesche „Sehen“ und „Sprechen“ ist eine Art Suche nach dem Heiligen Gral – nach einer wundertätigen Verständigungsformel, die das Bewusstsein eines Menschen von den durch Gesellschaft geprägten Klischees und Automatismen befreien und Erkenntnisse über das wahre Wesen aller Erscheinungen gewährt. Die Verbesserung der Verständigung ist für Handke ein persönliches Bedürfnis und seine *heilige*⁵ schriftstellerische Mission:

Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke, was ich unbedacht denke, was ich unbedacht spreche, was ich automatisch spreche, was auch andere unbedacht tun, denken, sprechen: aufmerksam zu werden und aufmerksam zu machen; sensibler, empfindlicher, genauer zu machen und zu werden, damit ich und andere auch genauer und sensibler existieren können, damit ich mich mit anderen besser verständigen und mit ihnen besser umgehen kann.⁶

Handke verschreibt sich gänzlich dem Phänomen, das laut dem amerikanischen Kommunikationstheoretiker John Durham Peters in seinen extremen Erscheinungsformen – Konsens und Dissens – zu unserer Sorge („trouble“) geworden ist.⁷ Die traditionelle Kommunikationsdefinition, die ihren Ursprung in der von Claude E. Shannon begründeten Informationstheorie nimmt, zielt auf eine möglichst störfreie Übertragung von Informationen zwischen zwei oder mehreren Menschen. Sie verspricht einerseits die Möglichkeit des vollen Verständnisses, andererseits verursacht sie Frustration, die jedes Mal mit einem gescheiterten Verständigungsversuch eintritt.

⁴ Avventi, Carlo: Mit den Augen des richtigen Wortes: Wahrnehmung und Kommunikation im Werk Wim Wenders und Peter Handkes, Remscheid, 2004, S. 9.

⁵ Vgl. Fuß, Dorothee: „Bedürfnis nach Heil“: Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß, Bielefeld, 2001.

⁶ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln: 1967-2007, Frankfurt am Main, 2007, S. 37-46, hier S. 44.

⁷ Vgl. Peters, John Durham: Speaking Into the Air: A History of the Idea of Communication, Chicago, 2001, S. 1 ff.

Die Angst vor dem Versagen bestärkt den Glauben an den Fetisch der Kommunikation.

Diese sorgenvolle Haltung zur Kommunikation macht auch Handke zum Sorgenkind, welches Erwartungen des Theaterpublikums enttäuscht, es beschimpft, mit monströsen Monologen langweilt und das Realitätsgefühl durcheinander bringt. Handkes Figuren handeln jede für sich, ihre wenigen Annäherungsversuche bleiben erfolglos oder enden sogar in Aggressions- und Gewaltausbrüchen.⁸

Das Schwarz-Weiß-Denken, das in bedeutendem Maße den wissenschaftlichen Diskurs prägt, liefert kein Erklärungsmuster dafür, warum sich Handke trotz seinem oben erwähnten Vorsatz in einem Elfenbeinturm verschanzt. Und auch dafür nicht, warum er das Theater als bestes Medium für die poetische Auseinandersetzung mit der Kommunikation versteht und gleichzeitig bewährte Gestaltungsprinzipien des Dramas zerstört. Der Handke-Forschung scheint in diesem Fall nichts anderes übrig zu bleiben, als sich nachhaltig und fleißig mit den Pathologien der Kommunikation zu beschäftigen. Krisztina Horváth betitelt ihren Artikel aus dem Jahr 2002 wie folgt: „Warum versagt die Sprache? Kommunikationsstörungen in Peter Handkes Werk“⁹. Mit den Begriffen wie „akommunikativer Zeichengebrauch“¹⁰ und „Vorführung nichtresultativer Monologe und Dialoge“¹¹ charakterisiert Thorste Roelcke die kommunikative Gestaltung Handkes dramatischer Texte. Auch Literaturkritiker betrachten gerne Kommunikation bei Handke im Zusammenhang mit ihrem Versagen, greifen immer wieder das Motiv der Weltfremdheit genüsslich auf und machen es

⁸ Vgl. Roberts, David: Peter Handke: Die Stunde der wahren Empfindung. In: Jurgensen, Manfred (Hrsg.): Handke: Ansätze – Analysen – Anmerkungen, Bern / München, 1979, S. 83-100, hier S. 98; Ruckaberle, Axel: Aggression und Gewalt: Schwellenerfahrungen im Erzählwerk Handkes. In: Text+Kritik, Heft 24, Peter Handke, 5. Auflage, München, 1989, S. 66-71; Sorg, Bernhard: Aristokratisches Erkenntnisprivileg und bürgerliche Aggressionssublimierung. Zur Poetik des Spaziergangs bei Thomas Bernhard und Peter Handke. In: Gellhaus, Axel u. a. (Hrsg.): Kopflandschaften – Landschaftsgänge: Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs, S. 307-324.

⁹ http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/02.htm#Heading14 (16.05.2010).

¹⁰ Roelcke, Thorsten: Dramatische Kommunikation: Modell und Reflexion bei Dürrenmatt, Handke, Weiss, Berlin / New York, 1994, S. 210.

¹¹ Ebd., S. 238.

schließlich zu einem Etikett, das jederzeit griffbereit für eine schnelle Charakteristik ist.¹²

Wie oft vergisst man dabei, dass schöne Literatur an Kommunikationsverhinderung gerade interessiert ist.¹³ Die Aufgabe des Lesers besteht darin, eine „restauratorische“ Arbeit zu leisten und das kommunikative Gesetz, das das Werk beherrscht, wieder zu finden.¹⁴ Aus seiner Abneigung gegen „Lesefutterknechte“ plädiert Handke in einem Gespräch mit Ulrich Greiner für eine komplexe, anspruchsvolle Dichtung, die aber gleichzeitig vertrauenserweckend und klar bleibt:

Wenn Sie Faulkner lesen oder Cervantes, das ist ab und zu steinig, mühsam. Aber sobald man Vertrauen fasst, geht man durch die Bewegung hindurch. Das ist Literatur, das ist Lesen, nicht etwas, was so glatt daherkommt. Ich bemühe mich um Klarheit, ich möchte nicht dunkel sein.¹⁵

Wenn man sich der (bei Handke häufig gebrauchten) Weg-Metaphorik bedient, so entsteht ein Bild des Dichters, der Stolpersteine auf den Weg seines Lesepublikums legt. Dies geschieht mit der Absicht, es von den Gedanken an das Endziel der Reise abzulenken und auf den Weg selbst aufmerksam zu machen, auf seine Beschaffenheit und das Muster, zu dem sich die Steine und Umwege bei näherem Betrachten *verdichten*.

Das unbegrenzte Potenzial für solche Poetik der Irreführungen und Verirrungen entdeckt Handke am Anfang seines literarischen Aufstiegs im Medium des Theaters und führt in seinen Dramen die kühnsten poetischen Experimente durch. Seine Faszination von der Möglichkeit des immerwährenden poetischen Neuanfangens im Theater drückt Handke mit folgenden Worten aus:

Immerhin habe ich bemerkt, dass die Möglichkeiten auf dem Theater nicht beschränkt sind, sondern dass es immer noch eine Möglichkeit mehr gibt, als ich mir gerade gedacht habe.¹⁶

¹² Einen Überblick über die literaturkritischen Äußerungen, die sich auf Handkes Kommunikationsunfähigkeit beziehen, gibt Krisztina Horváth in: Horváth, Krisztina: Warum versagt die Sprache? Kommunikationsstörung in Peter Handkes Werk. Vgl. auch Greiner, Ulrich: Der Herr der Fragezeichen: Der Schriftsteller Peter Handke wandert in die Sierra de Gredos und verirrt sich. In: Die Zeit vom 24.01.2002, Nr. 5, S. 41.

¹³ Vgl. Hörisch, Jochen: Das Wissen der Literatur, München, 2007, S. 32f.

¹⁴ Vgl. Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, München, 1972, S. 152.

¹⁵ Greiner, Ulrich: Ich komme aus dem Traum: Ein ZEIT-Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke über die Lust des Schreibens, den jugoslawischen Krieg und das Gehen in den Wäldern. In: Die Zeit vom 01.02.2006, Nr. 6, S. 53.

¹⁶ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 37-46, hier S. 45.

Wenn die erste These besagt, dass die Kommunikationsverhinderung in den dramatischen Texten Handkes nicht immer mit dem Scheitern der Kommunikation gleich zu setzen ist, so zielt die zweite These auf das Revidieren des informationstheoretischen Kommunikationsbegriffs, der den Informationsaustausch im Dialog voraussetzt. Sehr anregend erscheint in diesem Zusammenhang die von John Durham Peters veröffentlichte Monografie, in der der Autor für eine Gesinnung plädiert, die sowohl „das moralische Privileg des Dialogs“, als auch „Betrübnis des Scheiterns“ aufheben soll:

The strenuous standard of dialogue, especially if it means reciprocal speech acts between live communicators who are present to each other in some way, can stigmatize a great deal of the things we do with words. Much of culture is not necessary dyadic, mutual, or interactive. Dialogue is only one communicative script among many.¹⁷

Anschließend soll behauptet werden, dass poetische Auseinandersetzungen Peter Handkes mit der Kommunikation uns anregende Erkenntnisse über dieses Phänomen und damit auch über unsere Umwelt und uns selbst liefern.¹⁸ Neue gesellschaftliche Verhältnisse bringen eine neue Kommunikationsästhetik, neue Codes, neue psychische Organisation der Kommunikationsteilnehmer mit sich. Industrialisierung, neue Medien, Globalisierung und vieles mehr haben viele traditionelle Vorstellungen von Kommunikation aufgehoben. Für die Verständigung in neuen gesellschaftlichen Verhältnissen brauchen wir eine scharfe Beobachtung und Auseinandersetzung mit den neu entstandenen Konventionen und Codes, die wir praktizieren, aber deren Gesetzmäßigkeiten (und weiterführenden Auswirkungen) uns noch nicht völlig bewusst sind.

Wertvolles Material dafür könnte das dramatische Werk Peter Handkes liefern. Trotz der anscheinend unüberwindlichen Antipathie, die die Beziehung zwischen dem Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki und dem österreichischen Schriftsteller prägt und zuweilen groteske Formen annimmt, kann und will Reich-Ranicki Handke sein „beachtliches Gespür für charakteristische Zeitstimmungen“¹⁹ nicht abstreiten.

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf die extensive Analyse von fünf Dramen, die aus verschiedenen Schaffensperioden stammen und für das dramatische Gesamt-

¹⁷ Peters, John Durham: *Speaking Into the Air*, S. 1 und 34.

¹⁸ Vgl. ebda, S. 2: „Communication’ is a rich tangle of intellectual and cultural strands that encodes our time’s confrontations with itself. To understand communication is to understand much more. An apparent answer to the painful divisions between self and other, private and public, and inner thought and outer word, the notion illustrates our strange lives at this point in history.“

¹⁹ Reich-Ranicki, Marcel / Seidl, Claudius / Weidemann, Volker: Wer soll das alles lesen und warum? In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 2.11.2003, Nr. 44, S. 28.

werk Handkes exemplarisch erscheinen. Es handelt sich um das für den frühen Handke programmatische und seinerzeit Skandal verursachende Sprechstück „Publikumsbeschimpfung“ (1966), das die Rückkehr zu traditionellen Elementen des Theaters kennzeichnende Drama „Die Unvernünftigen sterben aus“ (1973), das Handkes Ideal eines Dramas erfüllende Schau-Spiel „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ (1992) und seine Weiterführung „Spuren der Verirrten“ (2006) und das Stationendrama „Untertagblues“ (2003), das in literaturkritischen Rezensionen²⁰ als Peter Handkes bestes Drama seit „Publikumsbeschimpfung“ bezeichnet worden ist. Verweise auf andere Theaterstücke des österreichischen Dramatikers sind in der Dissertation nicht ausgeschlossen, werden aber auf das für die Behandlung des Themas nötige Minimum reduziert. Aus heuristischen Gründen beschäftigt sich diese Arbeit hauptsächlich mit schriftlich fixierten Texten der Dramen. Auf ihre konkreten Bühnenrealisierungen wird nur gelegentlich Bezug genommen.

1.2 Stand der Forschung

Peter Handke gehört zu den produktivsten Klassikern der deutschsprachigen Literatur, seine Texte werden als Pflichtlektüre in der Schule gelesen und zu seinem Werk wird fortwährend geforscht.

Die Forschungsliteratur zum Werk Handkes ist umfangreich, konzentriert sich aber meistens auf die Prosatexte.²¹ Zu seinen Theaterstücken sind zum einen literaturkritische Beiträge, die eine Übersicht über die Bühnendichtung Handkes liefern, zum anderen Abhandlungen zu einzelnen Aspekten der dramatischen Dichtung bzw. zu einzelnen Dramen erschienen.

Im ersten Fall stammen die Arbeiten größtenteils aus 70er Jahren (als Nachklang des schriftstellerischen Aufschwungs Peter Handkes) und umfassen aus heutiger Sicht

²⁰ Kralicek, Wolfgang: Publikumsbeschimpfung zwei. In: Der Falter: Wien, vom 10.09.2003, S. 56.

²¹ Vgl. dazu ausführliche Bibliografien in: Scharang, Michael (Hrsg.): Über Peter Handke, Frankfurt am Main, 1973; Müller, Harald / Hönes, Winfried: Bibliographie Peter Handke. In: Text+Kritik, Heft 24 / 24 a, Peter Handke, 4. Auflage, München, 1978, S. 132-149; Kern, Harald: Auswahlbibliographie zu Peter Handke. In: Text+Kritik, Heft 24, Peter Handke, 5. Auflage, 1989, S. 131-148; Riedel, Nicolai: Auswahlbibliographie 1989-1998. In: Text+Kritik, Heft 24, Peter Handke, 6. Auflage, München, 1999, S. 124-138.

nur das Frühwerk des österreichischen Schriftstellers.²² Unter den aktuellsten Arbeiten, die den meist umfassenden Überblick über die bis heute erschienene dramatische Dichtung Peter Handkes geben, sind der in dem Sammelband „Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts“ veröffentlichte Artikel von Hansgeorg Schmidt-Bergmann²³ und der in der Aufsatzsammlung „The Works of Peter Handke“ erschienene Beitrag von Fritz Wefelmeyer²⁴ zu nennen.

Der Problemkreis der Handke-Dramen behandelnden Untersuchungen umfasst folgende Problembereiche: Die Rhetorik des Augenblicks²⁵, die Idee der literarischen Vermittlung von Wirklichkeitserfahrung²⁶, postmoderne Elemente²⁷, theatrale Raumästhetik²⁸, die Konzeption von Handkes erzählendem Theater²⁹.

In der Forschungsliteratur zum Werk Peter Handkes, die kommunikationsbezogene Fragestellungen aufwirft, prävaliert mit großem Abstand das Thema Sprache und ihr

²² Vgl. Falkenstein, Hennig: Peter Handke, Berlin, 1974, S. 69-90; Mixner, Manfred: Peter Handke, Kronberg, 1977, S. 27-37, 56-76, 96-112, 189-200; Nägele, Rainer: Peter Handke, München, 1978, S. 71-97.

²³ Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Peter Handke. In: Allkemper, Allo / Eke, Norbert Otto (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, Berlin, 2000, S. 660-682.

²⁴ Wefelmeyer, Fritz: Handke's Theater. In: Coury, David N. / Pilipp, Frank (Hrsg.): The works of Peter Handke, Riverside, 2005, S. 194-235.

²⁵ Herbert Grieshop untersucht die Rhetorik des Augenblicks am Material Peter Handkes „Das Spiel vom Fragen“. In: Grieshop, Herbert: Rhetorik des Augenblicks: Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß, Würzburg, 1998, S. 132-180.

²⁶ Mireille Tabah befasst sich mit dem „unmittelbaren Theater“ in Handkes Sprechstücken und der Dramaturgie der Wirklichkeit in „Kaspar“. In: Tabah, Mireille: Vermittlung und Unmittelbarkeit: Die Eigenart von Peter Handkes fiktionalem Frühwerk (1966-1970), Frankfurt am Main, 1990, S. 139-253.

²⁷ Eleonora Pascu versucht anhand von zwei Stücken Handkes festzustellen, inwieweit seine Etikettierung als postmoderner Autor zutreffend ist. In: Pascu, Eleonora: Unterwegs zum Ungesagten: Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen“ und „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ mit Blick über die Postmoderne, Frankfurt am Main, 1998.

²⁸ Petra Meurer analysiert innovative topologische Ästhetik und Modell des Schau-Raums in Handkes „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“. In: Meurer, Petra: Theatrale Räume: Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke, Berlin, 2007, S. 159-199.

²⁹ Petra Heyer beschäftigt sich mit der Konzeption von Handkes erzählendem Theater und untersucht intertextuelle Struktur und allegorische Verfahren in „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ und „Zurüstungen für die Unsterblichkeit“. In: Heyer, Petra: Von Verklärern und Spielverderbern: Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks, Frankfurt am Main, 2001.

Verhältnis zur Realität.³⁰ Die Forschung setzt Handkes (vor allem frühere) literarische Produktionen oft in Beziehung mit der neopositivistischen Philosophie Ludwig Wittgensteins und behandelt die Skepsis gegenüber dem Kommunikationsmedium Sprache.

Für Besonderheiten der ästhetischen Kommunikation in den Werken Peter Handkes interessieren sich Rudolf Kreis³¹ und Thorsten Roelcke³².

Um die Beziehung zwischen Literatur und Gesellschaft „mit allen Sinnen faßbar und nachfühlbar zu machen“³³, entwickelt Rudolf Kreis als Gegengewicht für Bühlers Kommunikationsmodell einen Ansatz, dem er Lacans Begriff des Begehrens zu Grunde legt. Den menschlichen Körper stellt der Autor in den Mittelpunkt der Analyse der ästhetischen Kommunikation und erprobt seine Theorie an einem Werk der Klassik (Goethes „Faust“), einem der klassischen Moderne (Kafkas „Schloss“) und einem der Gegenwart (Handkes „Stunde der wahren Empfindung“). Die ästhetische Botschaft wird dabei als Verstoß gegen die Norm betrachtet, dessen psycholinguistische und sozialhistorische Faktoren ausführlich erörtert werden.

Thorsten Roelcke bestrebt sich in seiner Untersuchung, die sprach- und kommunikationstheoretischen Reflexionen der Wissenschaftler und Schriftsteller über den literarischen Sprachgebrauch zu vereinen. Dafür entwickelt er ein Gattungsmodell dramatischer Kommunikation, das auf dem Informationsübertragungsmodell von Claude Shannon und Warren Weaver gründet. Kommunikation fasst der Autor als semiotische Interaktion auf, „an der mindestens zwei Partner beteiligt sind und ihr Handeln auf welche Weise auch immer aufeinander beziehen“³⁴. Für die Beschreibung der kommunikativen Grundelemente und ihrer Funktionen bedient sich Roelcke der

³⁰ Vgl. Dujmić, Daniela: Literatur zwischen Autonomie und Engagement: Zur Poetik Hans Magnus Enzensbergers, Peter Handkes und Dieter Wellershoffs, Konstanz, 1996; Schmidt, Volker: Die Entwicklung der Sprachkritik im Werk von Peter Handke und Elfriede Jelinek: eine Untersuchung anhand ausgewählter Prosatexte und Theaterstücke, Heidelberg, 2008, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/volltexte/2008/8511/pdf/Veroeffentlichung.pdf> (16.05.2010); Hinderer, Walter: Wittgenstein für Anfänger? Anmerkungen zu Peter Handkes linguistischem Theater. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 26, 1982, S. 467-488; Schmidt-Dengler, Wendelin: „Wittgenstein, komm wieder!“ Zur Wittgenstein-Rezeption bei Peter Handke. In: Schmidt-Dengler, Wendelin u.a. (Hrsg.): Wittgenstein und Philosophie – Literatur, Wien, 1990, S. 181-191; Sergiooris, Gunther: Peter Handke und die Sprache, Bonn, 1979.

³¹ Kreis, Rudolf: Ästhetische Kommunikation als Wunschproduktion: Goethe – Kafka – Handke, Bonn, 1978.

³² Roelcke, Thorsten: Dramatische Kommunikation.

³³ Kreis, Rudolf: Ästhetische Kommunikation als Wunschproduktion, S. 6.

³⁴ Roelcke, Thorsten: Dramatische Kommunikation, S. 8.

Theorien von Karl Bühler und Roman Jakobson. Die Wahl literarischer Texte beschränkt sich auf Dramen von drei modernen Autoren: Friedrich Dürrenmatt, Peter Handke (es wird nur das dramatische Frühwerk behandelt) und Peter Weiss. Leider geht Roelcke in seiner Arbeit auf die Entwicklung des Dramas im 20. Jahrhundert nicht ein und stellt an moderne Texte Erwartungen, die sie nicht mehr erfüllen (können). Diese Tatsache sowie die Auffassung, dass Kommunikation auf Konsens abzielen soll, führen unter allem dazu, dass der Autor das akommunikative Sprechen der handkeschen Figuren betont.³⁵

Zu der Kommunikationsproblematik in ihrer weiteren Definition sind noch folgende relevante Texte erschienen: Der von der ungarischen Germanistin Krisztina Horváth online publizierte Aufsatz „Warum versagt die Sprache? Kommunikationsstörung in Peter Handkes Werk“³⁶ und Carlo Avventis 2004 veröffentlichte Monografie „Mit den Augen des richtigen Wortes“³⁷.

Nach einer ausführlichen Analyse der gegenwärtigen Literaturkritik zu Werken Peter Handkes nimmt sich Krisztina Horváth vor, die auf Kommunikationsunfähigkeit des Autors und seiner Figuren zielenden Kritikpunkte zu widerlegen. Dabei weist sie darauf hin, dass sich die meiste Kritik auf die Rezeptionsästhetik bezieht und sich um vier Punkte gruppieren lässt: 1. Darstellung der entstellten Wirklichkeit, 2. Pathologisierung der Protagonisten und als Folge die Unmöglichkeit der Identifikation des Lesers mit den Figuren, 3. Geschlossenheit des Werkes auf Grund der krankhaften Überbetonung von Handkes Ich, 4. Enttäuschung der mit literarischen Modellen verbundenen Erwartungen. Horváth argumentiert mit den Hinweisen auf fiktionale Beschaffenheit der literarischen Texte, auf die Zeichenhaftigkeit der Protagonisten, die subjektive Verschlüsselung der Mitteilungen durch den Autor zum Zweck der Entgegenwirkung mechanischer Interpretationsversuche und auf innovative Erzählformen als „Garantie poetischer Qualität“ gegen Handkes Kritiker.

Mit der zwischenmenschlichen Kommunikation der fiktionalen Figuren im Werk Peter Handkes befasst sich Carlo Avventi. Der Forscher vergleicht Prosatexte und Filme Peter Handkes mit den Filmen Wim Wenders und sucht nach Gemeinsamkeiten in Kommunikation und Wahrnehmung der Protagonisten beider Künstler. Die

³⁵ Roelcke, Thorsten: Dramatische Kommunikation, S. 107.

³⁶ Siehe Fußnote 9.

³⁷ Siehe Fußnote 4.

Arbeit berücksichtigt allerdings nicht die medienspezifischen Eigenschaften der Literatur und des Films:

Avventi unternimmt im Wesentlichen eine auf der Charakterisierung der literarischen und filmischen Figuren basierende Gegenüberstellung anhand derer Aussagen. Die empirische Basis sowohl seiner Literatur- als auch seiner Filmuntersuchung bilden Textzitate und Dialog-Transkriptionen.³⁸

Es fehlen folglich die Versuche, das bis jetzt erschienene dramatische Gesamtwerk Peter Handkes unter der Perspektive der Darstellung und Thematisierung der Kommunikation zu untersuchen. Die vorliegende Dissertation soll diese Lücke schließen. Dabei wird außerdem der Wechsel der einseitigen in der Handke-Forschung eingebürgerten Betrachtungsweise angestrebt, aus der nur das Scheitern der Kommunikation fokussiert wird. Diese Arbeit muss auch dazu beitragen, durch die Analyse der Kommunikationsstile in handkeschen Theaterstücken die Erkenntnisse über die wandelnde Kommunikationsästhetik der Gegenwart zu gewinnen.

³⁸ Vgl. Hölting, Stefan: Ein Bild sagt mehr als Tausend Worte! In: literaturkritik.de, Nr. 4, April 2005, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8004 (16.05.2010).

2 Kommunikationsstil des modernen Dramas: Versuch einer Begriffsannäherung

2.1 Was ist Kommunikation?

Alles dreht sich heutzutage um Kommunikation. Ihre durch Massenkommunikationsmittel geschaffene penetrante Omnipräsenz erzeugt ein kafkaeskes Gefühl des Ausgeliefertseins. Der von Watzlawick als erstes Axiom seiner Kommunikationstheorie formulierte Satz – „Man kann nicht nicht kommunizieren“³⁹ – ist in einer Gesellschaft, die sich als Kommunikationsgesellschaft darbietet, zu einem Zwang⁴⁰ und Fetisch⁴¹ geworden.

Die modernen Kommunikationsmittel brachten Spekulationen über die Überwindung des Solipsismus mit sich und erweiterten den Horizont der zwischenmenschlichen Verständigung durch die Aspiration auf eine lang ersehnte unverhinderte seelische Verbindung.⁴² Gleichzeitig wurde dieser Horizont aber auch verengt, und zwar durch Erklärung der Kommunikation mit Hilfe der mathematischen Informationstheorie von Claude Shannon und Warren Weaver und Herausstellung der gelingenden Kommunikation:

Als Kommunikation zählte jetzt nur noch gelingende Kommunikation; und die Bedingungen des Gelingens waren beschlossen in der technischen Kopplung von Sender, Kanal und Empfänger. Nur rauschende Kanäle, falsch codierende Sender und falsch codierte Empfänger konnten der Kommunikation nun noch im Wege stehen.⁴³

³⁹ Watzlawick, Paul / Beavin, Janet H. / Jackson, Don D.: Menschliche Kommunikation, 10. Auflage, Bern, 2003, S. 50ff.

⁴⁰ Zutreffend dazu Münch, Richard: Dialektik der Kommunikationsgesellschaft, Frankfurt am Main, 1991, S. 17: „In einer Gesellschaft, in der alles durch Kommunikation bewegt wird, kann sich niemand mehr dem Zwang zur Erzielung von öffentlicher Aufmerksamkeit entziehen. Anderenfalls ist man vergessen und verloren. Wer sich nicht gut darstellen kann, hat in dieser Gesellschaft keine Chance.“

⁴¹ Vgl. dazu Steiner, Uwe C.: Die Kuriere kurieren: Die heimliche Theologie der Medien und das Rauschen der Kommunikation. In: Friedrich, Thomas / Dommaschk, Ruth (Hrsg.): bildklangwort, Band 1, Münster, 2005, S. 15-31, hier 24: „Schneller als man das Wort ‚Paradigmenwechsel‘ hätte buchstabieren können, avancierten Informations- und die Kommunikationstheorie zum neuen Schlüssel- und Einheitsprinzip des Wissens. Noch heute kann man das euphorische Beben nachempfinden, mit dem sich Sozial- und Naturwissenschaften kybernetischen Modellen anheimgaben. Psychologen, Soziologen, Organisationswissenschaftler, Systemtheoretiker und Konstruktivisten – sie alle huldigten dem Fetischbegriff ‚Kommunikation‘.“

⁴² Zur Geschichte des menschlichen Verlangens nach ungestörter Kommunikation ausführlich Peters, John Durham: Speaking Into the Air, S. 2ff.

⁴³ Baecker, Dirk: Kommunikation, Leipzig, 2005, S. 62.

Aus gelingender Kommunikation schnitt sich die Kommunikationsgesellschaft einen Götzen und der kommunikative Perfektionismus wurde zum höchsten Wert erhoben. Dabei sind aber Störungen und „parasitäre“ Unterbrechungen aus einem System nicht wegzudenken:

Gleichwohl kennen wir kein System, das perfekt funktionierte, d.h. ohne Verluste, ohne Schwund, ohne Abnutzung, ohne Irrtümer, ohne Unfälle, ohne Trübung, dessen Wirkungsgrad einem maximalen Empfang gleichkäme usw.⁴⁴

Das Ideal des vollständigen Verständnisses ist folglich unerreichbar. Vielmehr ist es irreführend, die Kommunikation aus der Perspektive von Verständigung und Konsens zu betrachten, weil sie „keine angemessenen Begriffe sind, um die interne Dynamik von Gesprächen zu beschreiben, [...] nicht einmal als regulative Idee von Kommunikationsakten taugen“⁴⁵. Der systemtheoretisch inspirierte Horatio, den Dietrich Schwanitz in seinem Buch einführt und ihn auf eine humorvolle sowie auch tiefgründige Art mit Hamlet über Luhmanns „Soziale Systeme“ diskutieren lässt, verkündet:

Mißlingende Kommunikation ist auch Kommunikation. Sie lebt von der Möglichkeit des Scheiterns.⁴⁶

Oder noch zugespitzter liest man bei Serres:

Die Abweichung gehört zur Sache selbst, und vielleicht bringt sie diese erst hervor. Vielleicht ist der Wurzelgrund der Dinge gerade das, was der klassische Rationalismus in die Hölle verbannte. Am Anfang ist das Rauschen.⁴⁷

Konsens und Dissens werden im Rahmen der Systemtheorie versöhnt, die das Verständnis der Kommunikation als eine gelingende oder misslingende Übertragung der Information ablehnt und „die *Emergenz der Kommunikation* selbst“⁴⁸ betont:

Es wird nichts übertragen. Es wird Redundanz erzeugt in dem Sinne, daß die Kommunikation ein Gedächtnis erzeugt, das von vielen auf sehr verschiedene Weise in Anspruch genommen werden kann. Wenn A dem B etwas mitteilt, kann sich die weitere Kommunikation an A oder an B wenden. Das System pulsiert gleichsam mit einer ständigen Erzeugung von Überschuß und Selektion. [...]
Die drei Komponenten Information, Mitteilung und Verstehen müssen also nicht als Funktionen, nicht als Akte, nicht als Horizonte für Geltungsansprüche interpretiert werden (ohne daß man bestreiten müßte, daß all dies auch eine mögliche Art ihrer

⁴⁴ Serres, Michel: *Der Parasit*, Frankfurt am Main, 1984, S. 27.

⁴⁵ Hörisch, Jochen: *Der Sinn und die Sinne: Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt am Main, 2001, S. 33.

⁴⁶ Schwanitz, Dietrich: *Systemtheorie und Literatur: Ein neues Paradigma*, Opladen, 1990, S. 87.

⁴⁷ Serres, Michel: *Der Parasit*, S. 28.

⁴⁸ Luhmann, Niklas: *Was ist Kommunikation?* In: Simon, Fritz (Hrsg.): *Lebende Systeme: Wirklichkeitskonstruktionen in der systemischen Therapie*, Frankfurt am Main, 1988, S. 19-31, hier S. 23. [Hervorhebung im Original]

Verwendung ist). Es sind auch keine Bausteine der Kommunikation, die unabhängig existieren könnten und nur durch jemanden – durch wen? durch das Subjekt? – zusammengesetzt werden müssen. Es handelt sich vielmehr um unterschiedliche Selektionen, deren Selektivität und deren Selektionsbereich überhaupt erst durch die Kommunikation konstituiert werden. Es gibt keine Information außerhalb der Kommunikation, es gibt keine Mitteilung außerhalb der Kommunikation, es gibt kein Verstehen außerhalb der Kommunikation - und dies nicht etwa in einem kausalen Sinne, wonach die Information die Ursache der Mitteilung und die Mitteilung Ursache des Verstehens sein müßte, sondern im zirkulären Sinne wechselseitiger Voraussetzung.⁴⁹

Im Gegensatz zu dem Konzept Luhmanns entwickelt John Durham Peters eine Kommunikationsformel, die keinen Anspruch auf eine exakte wissenschaftliche Definition hat und auf ewigen Werten wie Liebe, Gerechtigkeit und Gnade fußt.⁵⁰ Ihre Bedeutsamkeit und Stärke liegen aber in dem provokativen Charakter der vom Autor gegebenen Vision eines Kommunikationsideals: Toleranz und Unvoreingenommenheit sind die Tugenden, die der modernen Gesellschaft bei ihrem Umgang mit Kommunikation fehlen. *Speaking into the air*“ ist ein leidenschaftliches Plädoyer für die Entfetischisierung des Kommunikationsbegriffs und die Forderung, sich für eine nicht restringierte Betrachtungsweise dieses Phänomens zu öffnen.

Trotz der Einsicht, dass es keinen Sinn macht, die Kommunikation als Erfolg oder Misserfolg zu thematisieren⁵¹, sammeln sich auch weiterhin um die Pole dieser Zweiheit – Kommunikation als „Brücke und Kluft“⁵² – menschliche Ängste und Sehnsüchte. Um der affektiven Denkweise auszuweichen, die die komplexe Natur der Erscheinung vernachlässigt, wird es im Folgenden nicht um Kommunikation, sondern um Kommunikationsstile gehen. Bevor der Begriff des Kommunikationsstils erläutert wird, scheint es angebracht zu sein an dieser Stelle die kommunikativen Besonderheiten eines Dramas genauer unter die Lupe zu nehmen.

⁴⁹ Luhmann, Niklas: Was ist Kommunikation? S. 23f.

⁵⁰ Vgl. Peters, John Durham: *Speaking Into the Air*, S. 268: „The question should be not Can we communicate with each other? But Can we love one another or treat each other with justice and mercy?“

⁵¹ Vgl. Baecker, Dirk: Kommunikation, S. 30: „Der Kommunikationsbegriff oszilliert zwischen der Frage danach, ob Kommunikation überhaupt möglich ist, und der These, dass alles Kommunikation ist. Es ist leicht zu sehen, dass es angesichts dieses Dilemmas kaum Sinn macht, sich auf die Suche danach zu machen, was Kommunikation denn nun eigentlich ‚ist‘.“

⁵² Peters, John Durham: *Speaking Into the Air*, S. 5.

2.2 Besonderheiten dramatischer Kommunikation

Eine Ansatzstelle für eine Auseinandersetzung mit der Kommunikation in einem Drama bietet oft dialogische Figurenrede. Der Dialog, in dem sich die mit Peter Szondi als „Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezugs“⁵³ formulierte Quintessenz des Dramas verwirklicht, wird zum „absoluten Alleinherrscher“⁵⁴ und „Träger des Dramas“⁵⁵ proklamiert. Der Dialog hat so einen fundamentalen Charakter, dass Abweichungen von dieser Sprachform der zwischenmenschlichen Interaktion sehr schnell als Sonderfall und Kommunikationsstörung ausgelegt werden. Im Kapitel „Monolog“ aus dem Internet-Vertiefungsprogramm zu Jochen Vogts „Einladung zur Literaturwissenschaft“ liest man:

Den vorläufigen Höhepunkt der Entwicklung des Monologs als eines Elements der dramatischen Form bilden die Monodramen des 20. Jahrhunderts, so z.B. von Peter Handke (*Kaspar*, 1968) oder Franz Xaver Kroetz (*Wunschkonzert*, 1972). Sie gelten als plakativer Ausdruck gestörter Kommunikation und als Abbild des entfremdeten und vereinzelt Individuums.⁵⁶

Es stellt sich die Frage, inwiefern es berechtigt und sinnvoll ist, das zeitgenössische Drama auch weiterhin an dem klassischen Idealmodell zu messen, während man seit etwa einem halben Jahrhundert immerfort eine rapide Komplexitätssteigerung der sozialen Kommunikationsprozesse beobachtet,⁵⁷ die allein mit dialogischer Form nicht gedeckt werden kann,⁵⁸ was seinerseits Niederschlag in der Kommunikationsstruktur des Dramas findet. Peters mahnt sogar, dass das sokratische Kommunikationsideal, das er mit der Formulierung „souls intertwined in reciprocity“⁵⁹ prägnant auf den Punkt bringt, zu einer Stigmatisierung werden kann.⁶⁰ Diese Einsicht findet inzwischen Resonanz auch bei vielen Literaturwissenschaftlern und insbesondere

⁵³ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main, 1963, S. 15.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 19.

⁵⁶ Vogt, Jochen: *Einladung zur Literaturwissenschaft: Mit einem Vertiefungsprogramm im Internet*, München, 1999, hier <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/monolog.htm> (16.05.2010). Auch Manfred Pfister zählt den Monolog zu Faktoren gestörter Kommunikation. Vgl. dazu Pfister, Manfred: *Das Drama*, München, 1997, S. 182ff.

⁵⁷ Vgl. dazu Münch, Richard: *Dynamik der Kommunikationsgesellschaft*, Frankfurt am Main, 1995, S. 77ff.

⁵⁸ Vgl. dazu Grant, Colin B.: *Kritik der Dialogizität. Jenseits der Asymmetrien literarischer Kommunikation*, Siegen, 1997.

⁵⁹ Peters, John Durham: *Speaking Into the Air*, S. 43.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 34: „The strenuous standard of dialogue, especially if it means reciprocal speech acts between live communicators who are present to each other in some way, can stigmatize a great deal of the things we do with words.”

Forschern des modernen Dramas, die eine gewisse Enge des Dialogbegriffs erkennen:

Wenn Peter Szondi vom Zerfall des Dialogs im modernen Drama spricht und die Selbstauflösung der dramatischen Form diagnostiziert, dann liegt das an der Enge des Dialogbegriffs, der die Abfolge der Repliken als unwiderruflich folgenträchtige Kausalsreihe versteht. Der normative Dialogbegriff des 19. Jahrhunderts kann aber nicht mehr Maßstab sein für Texte, die die verwirrende Vielfalt und den Normenpluralismus der modernen Welt zu ihrem Gegenstand gemacht haben.⁶¹

Diese Beobachtung trifft auch für den poetischen Ansatz Peter Handkes zu, der „diese gutgeschneiderten Dialoge da“⁶² ablehnt. Er entscheidet sich für lange Wechselreden, die er nicht als Monologe auffasst, sondern als eine Form dramatischer Interaktion, „wo der eine sehr wohl auf den andern eingeht“⁶³. Im Journal „Die Geschichte des Bleistifts“ macht Handke Notizen, die sehr treffend seine Vorstellungen von der dramatischen Form wiedergeben:

Im dramatischen Gedicht müßten sich die Personen aneinander wenden können, so wie einst die Helden an die Götter: das wäre die natürliche Dramaturgie, ohne die Dialog- und Handlungstricks des eingebürgerten Theaters⁶⁴
Drama: Jeder muß eingehen auf das, was der andere sagt – und darf doch nie direkt, dialoghaft, technisch darauf antworten (noch einmal: Wechselreden statt Dialoge)⁶⁵

Die Beschränkung der sprachlichen Äußerungen im Drama auf monologische oder dialogische Repliken der Dramenfiguren, wie sie von Manfred Pfister formuliert wird,⁶⁶ ist selbst nicht mehr intakt. Es entstehen stumme Theaterstücke wie Handkes „Das Mündel will Vormund sein“ oder „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“. All das ist eine Reaktion auf die sich immer weiter öffnende Kluft zwischen Sein und Schein, Wirklichkeit und Sprache, sozialer Rolle und Individuum⁶⁷ und drückt die Notwendigkeit einer Metakommunikation aus, in der man in die Tiefe gehen und über die Bedeutung der vermittelten Bilder reflektieren könnte. In einem

⁶¹ Herwig, Henriette: *Verwünschte Beziehungen, verwebte Bezüge: Zerfall und Verwandlung des Dialogs bei Botho Strauß*, Tübingen, 1986, S. 12.

⁶² Handke, Peter / Gamper, Herbert: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, Zürich, 1987, S. 194. Vgl. auch ebda S. 47f.

⁶³ Greiner, Ulrich: *Ich komme aus dem Traum*, S. 53.

⁶⁴ Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg, 1982, S. 238.

⁶⁵ Ebda, S. 243.

⁶⁶ Pfister, Manfred: *Das Drama*, S. 23.

⁶⁷ Vgl. dazu die Aussage Münchs bezüglich der Referenzproblematik der Sprache: „Die Worte sagen mehr, als sie wirklich bedeuten, d. h. sie zeichnen ein Trugbild, von dem die Wirklichkeit immer weiter entfernt zu sein scheint.“ In: Münch, Richard: *Dynamik der Kommunikationsgesellschaft*, S. 93.

Interview mit Ulrich Greiner stellt Handke fest: „Dieses horizontale Gemälde geht nicht mehr, heute muss man vertikal schreiben.“⁶⁸

Deswegen sollte man, wenn man den Begriff des Dialogs beibehalten möchte, ihn auf paradigmatischer Ebene neu entdecken, auf der er keinen Konsens stiftet, sondern im Gegenteil die stillschweigend vorausgesetzte *Einigung* über Sachverhalte entzweit. Das Verfahren der platonischen Rede und Gegenrede verlagert sich in die Wahrnehmung eines Individuums, das nun individuell und alleine kommunikative Aufgaben lösen soll. Das einstige Frage-Antwort-Spiel, das zu der Erkenntnis über das Wesen der Dinge geleitet hat, wird von einem anderen abgelöst, in dem das Infragestellen der bereits gegebenen Antworten und das Prinzip des Wechselspiels an Bedeutung gewinnen. Es verhilft folglich nicht dazu, die oben erwähnte Kluft zwischen Schein und Sein zu schließen, sondern macht diese erst bewusst und hinterfragt die Wahrheiten auf ihren Wirklichkeitscharakter.

Diese Relativierungsästhetik hat maßgeblich die Kommunikation im modernen Drama geprägt. Die Unterscheidung zwischen literarischer und außerliterarischer Ebene, die Manfred Pfister in seiner „deskriptiven kommunikativen Poetik dramatischer Texte“⁶⁹ in Form von innerem und äußerem Kommunikationssystem darstellt,⁷⁰ wird von Dramenautoren nivelliert. In ihren Werken werden der Aufführungssaspekt und die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum in den dramatischen Text integriert, wobei die dramatische Handlung ihrerseits von dem konkret anwesenden Zuschauer zusammengedacht werden muss.⁷¹ Darüber hinaus geschieht ein reger Austausch zwischen theatralen Darbietungsformen und realen sozialen Ritualen. Geisteswissenschaften eignen sich das Theatermodell zur Veranschaulichung ihrer theoretischen Konstrukte und Weltbilder an, und das Theater geht auf die Straße und erschließt für sich neue öffentliche Räume.⁷²

⁶⁸ Greiner, Ulrich: Ich komme aus dem Traum, S. 53.

⁶⁹ Pfister, Manfred: Das Drama, S. 18.

⁷⁰ Ebda, S. 21ff.

⁷¹ Vgl. dazu Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, Tübingen / Basel, 1997, S. 9ff.

⁷² Vgl. dazu Beiträge in Willems, Herbert (Hrsg.): Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose, Wiesbaden, 2009; insbesondere den Artikel von Erika Fischer-Lichte „Enttheatralisierung des Theaters als Theatralisierung des öffentlichen Lebens“, S. 519-532.

Das Agitationstheater der 60er Jahre hat den jungen Handke zur Reflexion über die Zukunft des Theaters angeregt. Er veröffentlicht Aufsätze zur Ästhetik des Theaters⁷³ und pointiert als Problem das, was seit der deutschen Klassik als Konvention galt, nämlich die Absolutheit der dramatischen Handlung:

[...] das Theater als Bedeutungsraum ist dermaßen bestimmt, das [sic!] alles, was außerhalb des Theaters Ernsthaftigkeit, Anliegen, Eindeutigkeit, Finalität ist, *Spiel* wird – daß also Eindeutigkeit, Engagement etc. auf dem Theater eben durch den fatalen Spiel- und Bedeutungsraum rettungslos verspielt werden – wann wird man es endlich merken?⁷⁴

Das Primat des dramatischen Textes, der im bürgerlichen Theater seine Absolutheit in vollen Zügen genießt und jegliche außerhalb des vorgetragenen Textes liegende Realität verdrängt, geht noch auf die Tradition der aristotelischen Poetik zurück. Hier heißt es:

Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande.⁷⁵

Zusammen mit seinen Berufskollegen bricht Handke mit dieser jahrtausendelangen Tradition, um in das Drama ein neues Leben einzuhauchen, und macht das Vermittlungssystem des Textes sichtbar. Dieses poetologische Verfahren erklärt Handke sehr einleuchtend am Beispiel seines Romans „Der Hausierer“ (1967), in dem die sinnlich erfahrbar gemachte Grammatik der Sätze als sinnstiftend dargestellt wird:

Ich wollte Verfolgung, Folterung und Tod auch nicht mit den üblichen Mitteln der logisch glatt aufeinanderfolgenden Sätze zeigen: Die Anordnung der Sätze zueinander sollte schon an der Darstellung des Schreckens mitwirken; die Schnittstellen der Sätze sollten *Bedeutungen* haben: Die alogische Struktur der Sätze sollte die Geschichte des Schreckens erzählen. Wie im Schrecken die Gegenstände nichts mehr miteinander zu tun haben scheinen, so scheinen hier die *Sätze* im Schrecken nichts mehr miteinander zu tun zu haben.⁷⁶

Aber besonders geeignet für die Verwirklichung dieses Prinzips erweist sich unter allen Kunstmedien das Theater, in dem die Präsentation und Rezeption des Textes im Hier und Jetzt stattfindet. Das verdeutlicht Handke unter anderem am Vergleich medienpezifischer Eigenschaften von Film und Theater:

⁷³ Handke, Peter: Straßentheater und Theatertheater; Für *das* Straßentheater, gegen *die* Straßentheater. In: Handke, Peter: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze, Frankfurt am Main, 1969, S. 303-307 und S. 308-313. [Hervorhebung im Original]

⁷⁴ Handke, Peter: Straßentheater, S. 305. [Hervorhebung im Original]

⁷⁵ Aristoteles: Poetik. Gr. / Fuhrmann, Manfred (Dt. Hrsg. u. Übers.), Stuttgart, 1994, S. 25. Vgl. dazu auch ebda, S. 41f.

⁷⁶ Handke, Peter: Über meinen neuen Roman „Der Hausierer“. In: Fellingner, Raimund (Hrsg.): Peter Handke, Frankfurt am Main, 2004, S. 36-37, hier S. 37. [Hervorhebung im Original]

Diese angestrenzte Künstlichkeit etwa würde im Kino durch die technische Künstlichkeit wieder beseitigt: hier hat das Theater, das unmittelbare Vorführen, eine Möglichkeit *mehr*. 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.⁷⁷

Handke fügt in seine Dramen Elemente der Theatralität⁷⁸ ein, die hier sowohl theaterästhetische als auch anthropologische Perspektiven beinhaltet und sich mit drei „Vorstellungen“ umschreiben lässt. Es geht es um die aktuelle Vorstellung des Dramas im Theater sowie die gleichzeitig angeregte Vorstellungskraft der theatralen Zuschauer und um die Vorstellung, die das Theaterpublikum von dem Ritual eines Theaterbesuchs hat. So thematisiert dramatischer Text seine eigene Aufführung, und sie überlappt sich ihrerseits mit realen sozialen Ritualen rund ums Theater.

Die Veränderung der kommunikativen Struktur im Drama hat die Theoretiker vor eine Herausforderung gestellt. Während die frühen Arbeiten von einem dem idealtypischen Theatermodell ausgehen, in dem die Erkennbarkeit einer Vermittlungsinstanz des Textes als „Krise des Dramas“⁷⁹ und als seine Integrität verletzende epische Elemente⁸⁰ angesehen wird, postuliert in den 90er Jahren Hans-Thies Lehmann die Idee eines postdramatischen Theaters, in dem sich, wie bereits die Bezeichnung besagt, die theatrale Interaktion gegen den dramatischen Text durchsetzt:

Das Adjektiv „postdramatisch“ benennt ein Theater, das sich veranlasst sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit „nach“ der Geltung des Paradigmas Drama im Theater. Nicht gemeint ist: abstrakte Negation, bloßes Wegsehen von der Drama-Tradition. „Nach“ dem Drama heißt, dass es als – wie immer geschwächte, abgewirtschaftete – Struktur des „normalen“ Theaters fortlebt: als Erwartung großer Teile seines Publikums, als Grundlage vieler seiner Darstellungsweisen, als quasi automatisch funktionierende Form seiner Dramaturgie.⁸¹

In Bezug auf das frühe dramatische Werk Peter Handkes könnte Lehmanns Formel wohl stimmen. Allerdings bekennt sich der österreichische Autor später explizit zum Text, in den sich der Leser bzw. Zuschauer hineinversetzen könnte:

Ich bin jetzt der Meinung, dass eine Fiktion nötig ist, eine reflektierte Fiktion, damit die Lesenden sich wirklich identifizieren können. [...] Weil ich auch selber ein Be-

⁷⁷ Handke, Peter: *Theater und Film: Das Elend des Vergleichens*. In: Handke, Peter: Prosa, Gedichte, S. 314-326, hier S. 325f. [Hervorhebung im Original]

⁷⁸ Zu Aspekten des Theatralitätsbegriffs vgl. den Artikel „Theatralität“ von Matthias Warstat in Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart / Weimar, 2005, S. 358-364.

⁷⁹ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, S. 20ff.

⁸⁰ Pfister, Manfred: *Das Drama*, S. 103ff.

⁸¹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, 1999, S. 30.

dürfnis habe, mich in Fiktionen zu lesen. Ich würde mich nicht mehr dafür interessieren, bloß grammatikalische Ableitungen oder einzelne Sätze zu lesen.⁸²

Um dem oben umrissenen Zusammenhang gerecht zu werden, wird im Folgenden Bezug auf Dietrich Schwanitz genommen, der einen systemtheoretischen Vorschlag zum Verständnis des modernen Dramas und seiner kommunikativen Struktur vom Konzept der Interaktion gemacht hat.⁸³ Sein Ansatz berücksichtigt sowohl den dramatischen Text als auch die oben erwähnten Aspekte der Theatralität und fokussiert die Wechselwirkungen zwischen diesen Ebenen. Im Hinblick auf das moderne Drama heißt es bei ihm:

Wenn man [...] Dramen interpretiert, darf man den Bildcharakter des Dramas nicht von seinem Wirklichkeitscharakter trennen. Der Bildcharakter ist aber angesiedelt zwischen zwei Formen von Wirklichkeit, die in einer Art fluktuierender Interferenz miteinander stehen: nämlich der im Bilde dargestellten Wirklichkeit und der dramatischen Interaktion als Substrat des Bildes.⁸⁴

Die Begriffe „traditionelles Drama“ und „modernes Drama“ werden in der vorliegenden Arbeit durch die Funktion der Interaktion im Sinne Dietrich Schwanitz' definiert. Er führt die Entstehung des europäischen neuzeitlichen Dramas auf die Hofkultur der Renaissance zurück, „als man die Eigengesetzlichkeit der Interaktion unabhängig von der Identität der Teilnehmer bemerkte“⁸⁵. Lügen und Intrigen waren bekanntlich ein fester Bestandteil des höfischen Alltagslebens.

Natürlich entfalteten sich in diesem intriganten Milieu bisher ungeahnte Möglichkeiten der Verstellung und der Täuschung; das provozierte rekursiv eine bisher unbekannte Schärfe in der Beobachtung und Bspitzelung des Gegenüber; beides führte die Kunst der Menschenbehandlung, der strategischen Kalkulation und der Manipulation von anderen zu hoher Blüte, und zugleich führte es zur Blüte des Dramas, in dem alle diese Schauspielerei und Intriganz zusammen mit der Hofetikette und den höfischen Manieren dargestellt wurde. [...]

Dieses Theater lebt davon, daß in einer hierarchisch organisierten Kultur die Interaktion der obersten Schicht die ganze Gesellschaft repräsentiert. Die zugehörige Ästhetik ist eine Ästhetik der Repräsentation.⁸⁶

⁸² Hage, Volker: Nicolas Born und Peter Handke (Interviews). In: Hage, Volker: Die Wiederkehr des Erzählers: Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre, Frankfurt am Main, 1982, S. 106-121, hier S. 116. Zur Begrenzung der Gültigkeit der Theorie des postdramatischen Theaters vgl. auch Weiler, Christel: Postdramatisches Theater. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie, S. 245-248, hier S. 248.

⁸³ Schwanitz, Dietrich: Theater und Selbstreferentialität der Interaktion: ein systemtheoretischer Vorschlag zum Verständnis des modernen Dramas. In: Müller, Klaus Peter (Hrsg.): Englisches Theater der Gegenwart: Geschichte(n) und Strukturen, Tübingen, 1993, S. 289-305.

⁸⁴ Schwanitz, Dietrich: Die Wirklichkeit der Inszenierung und die Inszenierung der Wirklichkeit: Untersuchungen zur Dramaturgie der Lebenswelt und zur Tiefenstruktur des Dramas, Meisenheim am Glan, 1977, S. 12.

⁸⁵ Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 123.

⁸⁶ Ebd., S. 124f.

Im 20. Jahrhundert bricht das Drama mit der Tradition der dramatischen Repräsentation ab und beschäftigt sich „fortan damit, daß in der modernen Gesellschaft die Interaktion zunehmend irrelevant und trivial geworden“⁸⁷ ist. Da Interaktion nicht mehr auf Gesellschaft verweisen kann, steht sie nun allein für sich und bedingt die Selbstreferenzialität des modernen Dramas.

Schwanitz betont in seinen Arbeiten die Tatsache, dass modernes und insbesondere absurdes Drama sich den literaturwissenschaftlichen und zeichentheoretischen Interpretationen oft verschließt. Diese Interpretationen konzentrieren sich auf den Bildcharakter des Dramas und lassen die Tatsache außer Acht, dass es auch ein Teil der Wirklichkeit ist. Der Unterschied zwischen dem modernen und traditionellen Drama in der Sinnbildung besteht darin, „daß im modernen Drama sich der Wirklichkeitscharakter gegen den Bildcharakter wendet und damit demonstriert, daß heute jeder Versuch, Wirklichkeit in die Sinnstruktur eines Bildes zu fassen, vor ihr kapitulieren muß“⁸⁸.

Schwanitz' Theorie des Dramas liegen zwei Ausgangsthesen zu Grunde. Erstens wird klargestellt, dass die Formvorgabe des Dramas eine Interaktion ist. Der Begriff der Interaktion gewährt im Vergleich zum literaturwissenschaftlichen Dialogbegriff, der nur die verbale Interaktion der Figuren beinhaltet,⁸⁹ viel mehr Spielraum für die Analyse der dramatischen Kommunikation. Man denke dabei an den viel zitierten Satz von Peter Brook: „Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht. Das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“⁹⁰

Die Interaktion kommt bereits zustande, wenn „wahrnehmbare Teilnehmer wahrnehmen, daß sie wahrgenommen werden“⁹¹. Die zweite These besagt, dass das Drama ein Teil der Wirklichkeit ist, in der theateranaloge Interaktionen als „Inszenierungsinseln“ neben den anderen Interaktionen existieren. Insgesamt unterscheidet Schwanitz fünf Typen von „theaterähnlichen Enklaven“: 1. Rituale, Zeremonien,

⁸⁷ Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 128.

⁸⁸ Schwanitz, Dietrich: Die Wirklichkeit der Inszenierung, S. 6. Vgl. dazu auch die Kritik Handkes am Bildcharakter der Literatur in Handke, Peter: Die Literatur ist romantisch. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 53-63, hier S. 55f.

⁸⁹ Vgl. Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (Hrsg.): Metzler Literaturlexikon, Stuttgart, 1990, S. 97.

⁹⁰ Brook, Peter: Der leere Raum, Berlin, 2004, S. 27.

⁹¹ Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main, 1997, S. 814.

Riten; 2. Simulationen, Intrigen, Täuschungen und Betrügereien; 3. "Manieren" und „doppeldeutige Kommunikation“; 4. Konflikt; 5. Spiel im Spiel.⁹²

Aus der Tatsache, dass dramatische „Interaktionsprogramme“ ein Teil der Wirklichkeit sind, ergibt sich die Selbstreferenzialität des Dramas, das mit der Abbildung der Wirklichkeit gleichzeitig sich selbst und seine Grenzen abbildet. Damit die Selbstreferenz des Dramas nicht tautologisch wird, benutzt es (gemeinsam mit theateranalogen Interaktionen der sozialen Wirklichkeit) Asymmetrien:

Das ist für das Ritual und das Zeremoniell der Bezug auf Repräsentanz, für die Intrige die Differenz zwischen Vorderbühne und Hinterbühne, für die Manieren die Differenz zwischen dem, was paßt, und dem, was nicht paßt, für die doppeldeutige Kommunikation die Differenz zwischen offiziell und inoffiziell, für den Konflikt die Differenz zwischen „Partei-Ergreifen“ und „Sich-draußen-Halten“ und für das Spiel im Spiel die Differenz zwischen dem äußeren Drama als Wirklichkeitsfiktion und dem inneren Drama als Fiktion eines Dramas.⁹³

Das moderne Drama hält diese Asymmetrien nicht mehr ein und entwickelt ihre Wirkung dadurch, dass es sie „durchlöchert, abschwächt und manchmal ganz aufgibt“⁹⁴.

Die Grunddifferenzen können zusammenbrechen, wenn man die Interaktionsgrenze, die durch die Festlegung der zugelassenen Themen und Teilnehmer sowie durch die Bestimmung der Abfolge der Episoden einer Interaktion kenntlich gemacht wird, durch ausgeschlossene Beiträge verletzt.⁹⁵ Wenn Schauspieler während einer Aufführung keinen fiktiven, d. h. vom Autor des Dramas erfundenen Text vortragen, sondern ihre privaten Geschichten erzählen, wie es beispielsweise bei der Inszenierung von Franz Kafkas Roman „Amerika“ im Nationaltheater Mannheim (Premiere im Frühling 2009 unter der Regie von Alejandro Tantanian) geschieht, verliert der Zuschauer das Realitätsgefühl und kann zwischen Drama und Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden:

Da sitzen sie und erzählen Geschichten von der Einsamkeit. Sieben Menschen, jüngere, ältere, Frauen, Männer. Es sind Kindheits-Geschichten, wie wir alle sie so oder ähnlich auch erlebt haben könnten. Vom Moment, als die Mutter in der Menschenmenge plötzlich verloren schien. Vom Gefühl der Hilflosigkeit nach dem Fahrrad-

⁹² Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 110ff.

⁹³ Ebda, S. 123.

⁹⁴ Schwanitz, Dietrich: Theater und Selbstreferenzialität der Interaktion, S. 297.

⁹⁵ Vgl. Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 119ff.

Sturz. Das Licht im Zuschauerraum des Nationaltheaters Mannheim brennt noch.
Gehört das eigentlich schon zum Stück oder nicht?⁹⁶

In der Möglichkeit des Dramas, seine „Rahmung“⁹⁷, d. h. seine Einbettung in die Welt darzustellen und die Grenze zwischen sich selbst und der Lebenswelt zu mystifizieren, sieht Schwanitz die Eigenschaft des Theaters sui generis:

Der Zusammenbruch der Wirklichkeit, dem eine zeitweilige Orientierungslosigkeit oder eine völlig neue Sicht der Realität folgt, ist immer plötzlich und radikal. Das konstituiert eine der spezifischen Wirkungsmöglichkeiten vor allem des traditionellen Dramas. Auch andere Kunstgattungen können diesen Bruch schildern, aber sie können ihn nicht zeigen, nicht vorführen. Bei Drama aber ist die Möglichkeit eine des Mediums selbst.⁹⁸

Um die in dem Zitat erwähnten Brüche und Orientierungsverluste in ihrer sinnstiftenden Funktion erfassen zu können, scheint der Begriff des Stils hilfreich zu sein. Karl Ludwig Pfeiffer behauptet, dass gerade dank der Unabgeschlossenheit und Vagheit des Stilbegriffs, der „nicht vornehmlich auf die Erfassung eingrenzbarer Sachverhalte ab[zielt]“⁹⁹, er am besten geeignet scheint, den in den gegen die Klarheit der Bedeutungen und gegen traditionelle Formen gerichteten Destruktionen moderner Literatur produzierten Sinn festzuhalten.

2.3 Was ist Stil?

Der Stilbegriff erfreut sich einer außerordentlichen Popularität und gleichzeitig zieht er sich viel Tadel zu. Fast jede wissenschaftliche Abhandlung über den Stil beginnt mit der Behauptung, dass er ein schwer zu fassendes Phänomen ist. Barbara Sandig nennt ihn das „Chamäleon Stil“,¹⁰⁰ Willi Sanders bezeichnet ihn kraft vieler verschiedener Bedeutungen als „Allerweltswort“¹⁰¹, und Hans-Martin Gauger weist auf die

⁹⁶ Gefühle der Einsamkeit: Kafkas „Amerika“ am Theater Mannheim. In: Saarbrücker Zeitung vom 25.08.2009, <http://www.saarbruecker-zeitung.de/aufmacher/sz-redaktion/kultur-aktuell/Franz-Kafka-Kafka-Amerika-Nationaltheater-Mannheim-Theater-Alejandro-Tantanian-Mannheim;art26713,2875404> (18.07.2010).

⁹⁷ Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 101.

⁹⁸ Schwanitz, Dietrich: Die Wirklichkeit der Inszenierung, S. 11.

⁹⁹ Pfeiffer, Karl Ludwig: Produktive Labilität: Funktionen des Stilbegriffs. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig: Stil: Geschichten und Funktionen eines Kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt am Main, 1986, S. 685-725, S. 696.

¹⁰⁰ Sandig, Barbara: Stilistik der deutschen Sprache, Berlin / New York, 1986, S. 3.

¹⁰¹ Sanders, Willy: Linguistische Stilistik: Grundzüge der Stilanalyse sprachlicher Kommunikation, Göttingen, 1977, S. 10.

Schwierigkeit hin, mit dieser Kategorie „wissenschaftlich oder auch nur rational“¹⁰² zu arbeiten.

Die Situation, in der die Unmöglichkeit einer genügenden ganzheitlichen Stildefinition postuliert wird, bessert sich auch durch das Figurieren der Stilistik in Rolle einer Teildisziplin nicht, da dadurch interdisziplinäre Fehden entstehen, für die die entgegengesetzten Herangehensweisen an die Stilbetrachtung in Linguistik und Literaturwissenschaft ein Paradebeispiel sind. Linguistische Stilistik betrachtet ein belletristisches Werk als eine Variante der Gemeinsprache. Eine Stilanalyse besteht dabei in der Aufzählung einzelner allgemeinsprachlicher Stilmittel und deren genereller Sinngebungsfunktionen.¹⁰³ Der Sprachwissenschaftler konzentriert sich völlig auf das Sprachsystem. Literaturwissenschaftler untersuchen dagegen extralinguistische Faktoren und beziehen den Stil nicht auf die Form, sondern eher auf den Inhalt der zu untersuchenden literarischen Texte. Als Mangelhaftigkeit dieses Ansatzes werden seine ungenügende theoretische Basis und intuitive Vorgehensweise bei der Stilanalyse hervorgehoben.¹⁰⁴

Auf die Frage, wie Elemente des Stils ausgegliedert und beschrieben werden können, halten Deviations- und Selektionstheorie unterschiedliche Antworten parat. Im ersten Fall wird der Stil als Abweichung von der Norm, als etwas Auffälliges betrachtet. So empfiehlt z. B. Bernhard Asmuth sich bei der Analyse des Redestils der dramatischen Figuren an folgende Vorgehensweise zu halten:

Für die Ermittlung und Beschreibung der in einem Drama wirksamen personen-, gruppen- oder emotionsspezifischen Sprechweisen gibt es keine festen Regeln. Man notiere alles, was im jeweiligen Zusammenhang durch Ungewöhnlichkeit oder Häufigkeit auffällt, sei dies nun lexikalischer, syntaktischer oder auch phonetischer Art, und prüfe dann, ob es auch weiterhin für die Person, Gruppe oder Emotion typisch bleibt.¹⁰⁵

Dabei erweist sich der Begriff der Norm als ziemlich diffizil.¹⁰⁶ Darüber hinaus basiert die ästhetische Botschaft gerade auf dem Verstoß gegen die Norm.¹⁰⁷ In der Selektionstheorie betrachtet man Stil als Wahl zwischen alternativen Ausdrucksmög-

¹⁰² Gauger, Hans-Martin: Was ist eigentlich Stil? In: Stickel, Gerhard (Hrsg.): Stilfragen, Berlin / New York, 1995, S. 7-26, hier S. 7.

¹⁰³ Sandig, Barbara: Stilistik der deutschen Sprache, S. 166.

¹⁰⁴ Vgl. dazu Göttert, Karl-Heinz / Jungen, Oliver: Einführung in die Stilistik, München, 2004, S. 38.

¹⁰⁵ Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart, 1997, S. 72.

¹⁰⁶ Göttert, Karl-Heinz / Jungen, Oliver: Einführung in die Stilistik, S. 21.

¹⁰⁷ Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, S. 151.

lichkeiten.¹⁰⁸ Diese Stiltheorie hat viele Anhänger und beherrscht laut Göttert und Jungen „wohl mit Recht die Diskussion“¹⁰⁹. Als Kritikpunkt gilt aber das Zurückführen der Wahlentscheidungen auf das „starre“ Sprachsystem und die Geschlossenheit der getroffenen Entscheidungen, die ein ziemlich statisches Bild hervorbringen. Man muss dabei bedenken, dass die vom Textproduzenten getroffenen Entscheidungen eine Selbstproduktionsregel¹¹⁰ erzeugen und andere Entscheidungen nach sich ziehen, die ihren Bezug schon im Inneren des Werkes haben.

In seinen Texten bemüht sich Peter Handke die innere Selbstproduktionsregel gegen die von außen gewaltsam auferlegten Formen auszuspielen, deren unterdrückende Wirkung er bereits als Schüler kennen gelernt hat:

Weil ich meine Erfahrungen als Kind inzwischen vergessen hatte, teilte ich in den Aufsätzen die dazugelernten Erfahrungen mit eingelernten Wörtern mit. Sollte ich ein Erlebnis beschreiben, so schrieb ich nicht über das Erlebnis, wie ich es gehabt hatte, sondern das Erlebnis veränderte sich dadurch, daß ich darüber schrieb, oder es entstand oft erst beim Schreiben des Aufsatzes darüber, und zwar durch die Aufsatzform, die man mir eingelernt hatte: Sogar ein eigenes Erlebnis erschien mir anders, wenn ich darüber einen Aufsatz geschrieben hatte. In Aufsätzen über Treue und Gehorsam schrieb ich wie in Aufsätzen über T. und G., in Aufsätzen über einen schönen Sommertag, schrieb ich wie in Aufsätzen über einen sch. St., in Aufsätzen etwa über das Sprichwort "Steter Tropfen höhlt den Stein", schrieb ich wie in Aufsätzen über das Sprichwort "St. Tr. h. d. Stn.", bis ich schließlich an einem schönen Sommertag nicht den schönen Sommertag, sondern den Aufsatz über den schönen Sommertag erlebte.¹¹¹

Die von Karl Ludwig Pfeiffer formulierte Behauptung, die moderne Literatur habe „jene Pseudo-Kohärenz, zu der sich in älterer Literatur Sprache, Subjektivität und Sache zu verschränken schienen“, zerstört und „Ausdruckszwänge“ abgebaut und sei daher „weniger durch Stil als durch Verfahren“ oder, in Anlehnung an Broch, durch „Technik“, „Methode“, „Syntax“ und „Logik“ zu charakterisieren¹¹², trifft auch für das poetische Programm des jungen Handke zu. In einem Brief an seinen Freund Alfred Kolleritsch schreibt der Autor von der Absicht, sich die Inszenierung seines Dramas „Die Unvernünftigen sterben aus“ anzuschauen, und verbindet damit die Hoffnung, „wenigstens einmal es ohne Überdruck, ohne ‚Stil‘ zu sehen“¹¹³.

¹⁰⁸ Vgl. Sanders, Willy: Linguistische Stilistik, S. 16ff.; Sandig, Barbara: Stilistik der deutschen Sprache, S. 43ff.

¹⁰⁹ Göttert, Karl-Heinz / Jungen, Oliver: Einführung in die Stilistik, S. 22.

¹¹⁰ Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 59ff.

¹¹¹ Handke; Peter: Ein biographischer Essay. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 11-16, hier S. 13f.

¹¹² Vgl. Pfeiffer, Karl Ludwig: Produktive Labilität, 692.

¹¹³ Handke, Peter / Kolleritsch, Alfred: Schönheit, S. 76.

Dem österreichischen Autor geht es darum, eine „Methode“ zu finden, die ihm ermöglicht, „seine“, d. h. durch keine Klischees und Schablonen einer Schreibweise verzerrte Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen. In seinem frühen programmatischen Essay proklamiert er mit viel Courage:

Die Methode müßte alles bisher Geklärte wieder in Frage stellen, sie müßte zeigen, daß es *noch* eine Möglichkeit der Darstellung der Wirklichkeit gibt, nein, daß es noch eine Möglichkeit *gab*: denn diese Möglichkeit ist dadurch, daß sie gezeigt wurde, auch schon verbraucht worden.¹¹⁴

In Stilfragen orientiert sich der junge Handke nicht an dem Bildcharakter der Literatur. Ihn empfindet er eher als „Stilbruch“¹¹⁵. Die wahre stilistische Aufgabe der Literatur besteht für ihn in dem Hinterfragen „aller endgültig scheinenden Weltbilder“¹¹⁶ auf ihren Realitätsanspruch. Das Balancieren an der Grenze verschiedener Wirklichkeitserfahrungen und die den Wahrnehmungsapparat kitzelnden Überschreitungen dieser Grenze dominieren bei ihm die ehemals den Regeln der Rhetorik und der Textkomposition gebührende sinnkonstruierende Funktion.

Allerdings zeichnet sich mit der Zeit Handkes Hinwendung an poetische Bilder ab. Der Autor, der am Anfang seiner literarischen Karriere gegen die realistische Theaterdramaturgie rebelliert, „die nur Handlungen und Wörter kennt, die einer Geschichte *dienen*“¹¹⁷, und seine Dramen als die von ihm hergestellten „Maschinen“¹¹⁸ bezeichnet, verbindet später seine Suche nach den „Möglichkeiten der Wirklichkeit“¹¹⁹ mit dem Begehren einer Geschichte, „die die Kommunikation bewirkt“¹²⁰. Der Autor, danach aber auch der Leser bzw. Zuschauer, bestimmt individuell den Zusammen-

¹¹⁴ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 37-46, hier S. 39f. [Hervorhebung im Original]

¹¹⁵ Arnold, Heinz Ludwig: Gespräch mit Peter Handke. In Text+Kritik, Heft 24 / 24 a, Peter Handke, 4. Auflage, München, 1978, S. 22-44, hier S. 43.

¹¹⁶ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 37-46, hier S. 38. Vgl. dazu auch Handkes Erklärung dieser Idee am Beispiel der Sprache in Handke, Peter: Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 47-52, hier S. 48: „Das ‚Glas der Sprache‘ sollte endlich zerschlagen werden. Durch die Sprache kann nicht einfach durchgeschaut werden auf die Objekte. Anstatt so zu tun, als könnte man durch die Sprache schauen wie durch eine Fensterscheibe, sollte man die tückische Sprache selber durchschauen und, wenn man sie durchschaut hat, zeigen, wie viele Dinge mit der Sprache gedreht werden können. Diese stilistische Aufgabe wäre durchaus, dadurch, daß sie aufzeigte, auch eine gesellschaftliche.“

¹¹⁷ Handke, Peter: *Theater und Film*, S. 325. [Hervorhebung im Original]

¹¹⁸ Arnold, Heinz Ludwig: Gespräch mit Peter Handke, S. 26.

¹¹⁹ Vgl. dazu Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 37-46, hier S. 44f.

¹²⁰ Arnold, Heinz Ludwig: Gespräch mit Peter Handke, S. 40.

hang dieser Geschichte und dichtet überindividuelle Erfahrungen zu einer Ganzheit zusammen:

[...] Es muß bekräftigt werden durch den, der schreibt. Nicht, daß ich ein unpersönlicher Hersteller wäre von literarischen Uhrwerken, was ja noch am Anfang der Fall ist: in den Stücken, in den Sprechstücken; sondern es kommt alles aus dem Durcheinander, aus dem Verworrenen, Undefinierbaren des eigenen Lebens, sowohl die Stücke als auch das, was man Roman oder Erzählung nennt.¹²¹

So entdeckt Handke den Stilbegriff in seiner Tiefendimension wie ihn insbesondere K. Ludwig Pfeiffer in einer theoretischen Abhandlung über den Stil sehr plausibel erläutert:

Der umgepolte, rückprojizierte Stilbegriff, der Eindrücke, auch disparate, zur Kohärenz bündelt, sammelt also „Bedeutsames“ an Werken, welches sich dem erschöpfenden Verständnis oder der schlüssigen Erklärung zu entziehen droht. Derart erwirbt die Trivialdefinition des Stils als einer Art und Weise zu reden oder zu schreiben Tiefendimensionen, die greifbar und doch unauslotbar zugleich scheinen [...]. Mit diesem Stilbegriff umkreisen wir Ganzheitseindrücke, die wir als solche nicht so recht auf den Begriff bringen.¹²²

Dieses „Bedeutsame“, Zusammenhängende im Verschiedenen zu identifizieren wird möglich, wenn man sich nicht auf die „Wiederholung von Merkmalen“ eines Textes, sondern auf das „Prinzip einer Sinnkonstruktion“¹²³ konzentriert:

Die Frage nach dem Stil ist nun freilich, auch als Identifikationsfrage, nicht eine Frage nach der Substanz oder nach Substanzen; sie zielt nicht auf Materielles, sondern auf die Organisation von Texten, auf das Funktionieren von Textelementen. Insofern ist es durchaus richtig, wenn in der Polemik gegen Stilbegriff und Stiluntersuchung immer wieder behauptet wurde, daß es den Stil nicht gäbe: Das Prinzip einer Organisation, das Prinzip des Funktionierens ist nicht in dem Sinne zu haben, wie man etwa chemische Substanzen haben kann. Und genau darum geht es bei der Frage nach dem Stil: Um das Prinzipielle. Wer nach dem Stil fragt, ist keineswegs an allem interessiert, was dem Problem des Organisiertseins oder des Funktionierens zugeordnet werden könnte. Auch fragt er nicht wahllos nach allem, was in irgendeiner Weise wiederkehrt. Auf das Wiederkehrende zielt die Frage nach dem Stil, insofern es ihr um das Prinzip geht, dem Eigenart oder Einmaligkeit zugeschrieben sind.¹²⁴

Da die Stilfrage eine Frage nach dem Sinn ist,¹²⁵ dessen Einheit in der Differenz von Aktualität und Potenzialität besteht,¹²⁶ kann Stil nicht erschöpfend erfasst werden. Johannes Anderegg stellt zu Recht fest:

¹²¹ Arnold, Heinz Ludwig: Gespräch mit Peter Handke, S. 27.

¹²² Pfeiffer, Karl Ludwig: Produktive Labilität, S. 708. Vgl. dazu auch Pichon, Brigitte: Stil und Bewußtseinsökologie. Nathanael West und die dreißiger Jahre: ein (de)konstruktives Vorspiel. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig: Stil, S. 31-50, hier insb. S. 47.

¹²³ Vgl. dazu Anderegg, Johannes: Stil und Stilbegriff in der neueren Literaturwissenschaft. In: Stichel, Gerhard (Hrsg.): Stilfragen, S. 115-127, hier S. 124.

¹²⁴ Ebda, S. 121f.

¹²⁵ Vgl. Anderegg, Johannes: Stil und Stilbegriff, S. 123.

Die Frage nach dem Stil führt zu einer Identifizierung, die weder als erschöpfend, noch als abschließend gelten kann; sie ist immer nur Annäherung an eine Identität [...].¹²⁷

In der vorliegenden Arbeit wird Stil folglich nicht als durch Sinnzuschreibung entstandenes Ergebnis¹²⁸ betrachtet, sondern als eine Kategorie, die das Prinzip der Sinnbildung beinhaltet.

Laut Pfeiffer liegt in dem offenen Charakter des Stilbegriffs seine größte Stärke: „Er überdeckt [...] analytische Schwächen anderer Kategorien.“¹²⁹ Dadurch lässt sich auch die Tatsache erklären, dass trotz viel Kritik auf den Stilbegriff nicht verzichtet wird, der erstaunlicherweise eine weite Verbreitung in beinahe allen Disziplinen findet. Seinen Verwendungsbereich versucht Bernhard Sowinski in seinem Buch „Stilistik: Stiltheorien und Stilanalysen“ zu umreißen:

Es [das Wort „Stil“, Anm. d. Verf.] wird [...] zur „Kennzeichnung bestimmter, meist altertümlich wirkender Möbel (Stilmöbel) gebraucht wie zur Kennzeichnung eines bestimmten Verhaltens (Lebensstil, Übungsstil, Kampfstil usw.); es ist aber auch im Bereich der Künste und Kunstwissenschaften heimisch und kann hier zur Benennung der Eigenart einer Schaffensweise (z. B. van Goghs Stil, Mozarts Opernstil usw.), aber auch zur Charakterisierung einer Epoche, meist mit zusätzlichen Adjektiven oder entsprechenden Substantiven verwendet werden (z. B. der gotische Stil, der Stil der Gotik u. ä.).

Aber auch in den Literatur- und Sprachwissenschaften ist eine solche Bedeutungsbreite festzustellen. Hier kann er ebenso zur Bezeichnung der sprachlichen Wendung einer Gattung (z. B. der Stil der Anekdote) und zur Festlegung von Subkategorien (z. B. Szenenstil, Aufbaustil u. ä. m.) eingesetzt werden wie zur sprachstilistischen Beschreibung von Texten (z. B. der Stil der *Wahlverwandtschaften*) und der Autorenrede (z. B. der Stil des alten Goethe, der Altersstil Goethes).¹³⁰

Zusammenfassend kann man sich der pointierten Aussage Pfeiffers anschließen: „Um etwas zu leisten, muß der Stilbegriff folglich keineswegs als systematischer Terminus eingeführt werden.“¹³¹

¹²⁶ Luhmann, Niklas: Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. In Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main, 1996, S. 215-300, hier S. 225.

¹²⁷ Anderegg, Johannes: Stil und Stilbegriff, S. 122f.

¹²⁸ Vgl. Zhao, Jin: Interkulturalität von Textsortenkonventionen, Berlin, 2008, S. 67. In ihrer Monographie versteht die Autorin die Analyse des Kommunikationsstils als Untersuchung des Kommunikations, d. h. des Ergebnisses des Kommunikationshandling, des Kommunizierten.

¹²⁹ Pfeiffer, Karl Ludwig: Produktive Labilität, S. 696. Vgl. auch ebda, S. 711: „Der Stilbegriff stellt sich überall da ein, wo andere Begriffe zu versagen drohen. Er verschwindet umgekehrt immer dann, wenn wissenschaftliche Theorien das Erklärungspotential härterer Begriffe (wie System, Struktur, Zwang, Macht, Ordnung, Norm, Regel, Sitte, Konvention, Strategie, Erwartung, Diskurs usw.) höher einschätzen.“

¹³⁰ Sowinski, Bernhard: Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen, Stuttgart, 1999, S. 1.

¹³¹ Pfeiffer, Karl Ludwig: Produktive Labilität, S. 713.

Für die in der vorliegenden Arbeit gestellte Aufgabe kann er zweierlei leisten: Er soll ermöglichen, die Besonderheiten der Kommunikation im dramatischen Werk eines Autors, dessen poetisches Hauptanliegen ist, kein „Wiederholungstäter“¹³² zu sein, auf das Prinzipielle zu beziehen und den Kommunikationsbegriff von der Konnotation des Scheiterns zu entlasten.

¹³² Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 45f.

3 Theoretische Reflexionen Peter Handkes über Kommunikation

In diesem Kapitel sollen anhand Peter Handkes Aufzeichnungen und seiner Interviews, die mit Fokus auf Äußerungen und Reflexionen des österreichischen Schriftstellers über das Phänomen der Kommunikation gelesen worden sind, eine synthetische Betrachtung seiner Ansichten und Darstellung der seine Kommunikationsauffassung konstituierenden Ideen unternommen werden. Dieser Teil soll eine ideelle Einbettung der Theaterstücke umreißen und damit zur Wahrnehmung der Dramen hinführen.

Die Aussagen Peter Handkes sind oft widersprüchlich. Dafür ist er bekannt und das gibt er sogar selbst zu:

HANDKE: Schauen Sie, ich habe manchmal in Reden programmatisch etwas von mir gegeben, was ich jetzt nicht mehr so sagen würde. Andere haben sich viel mehr widersprochen, Brecht zum Beispiel. Im Vergleich zu Brecht bin ich, wie man in Österreich sagt, ein „Waserl“.¹³³

Umso komplizierter ist es manchmal, die Ausführungen Handkes auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Aber der Gedanke, den Handke 1971 – in der Blütezeit seiner literarischen Karriere und kurz nach dem Erscheinen seiner formalistischen theatralen Experimente (Sprechstücke, „Kaspar“, „Das Mündel will Vormund sein“), in denen der Zweifel an dem Kommunikationsmedium ‚Sprache‘ seinen Höhepunkt erreicht – in einem Gespräch mit André Müller formuliert hat, sollte der hier ausstehenden Auseinandersetzung mit seinen theoretischen Reflexionen vorweggenommen sein: Durch die Darstellung der Kommunikationsverhinderung bringt Handke nicht seine Verzweiflung an der Kommunikation zum Ausdruck, sondern sieht darin die gestalterische Kraft, die Kommunikation erst zustande bringt:

Kann man sagen, Ihre Stücke handeln von Kontaktschwierigkeiten?
HANDKE: Das kommt natürlich dazu, Mißverständnisse, die sind aber für mich Spielanlässe und Versuche, miteinander zu reden. Ich find’ nicht, daß das Reden verhindert wird, wenn man sich ab und zu mißversteht, das gehört zum Leben dazu, man würde was ausschließen, wenn man nicht auch Mißverständnisse reinbrächte in so ein Bild von einem Lebenslauf, wie ich ihn beschreibe. Es ärgert mich immer, wenn man denkt, der Mensch, der das geschrieben hat, verzweifelt an der Kommunikation, wenn man so alte Volkshochschulhüte ausgräbt und mir die aufsetzen will.¹³⁴

¹³³ Müller, André: Interview mit Peter Handke (2. Juli 2007), <http://www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/peter%20handke%202007.html> (16.05.2010).

¹³⁴ Müller, André / Handke, Peter / Pils, Richard (Hrsg.): André Müller im Gespräch mit Peter Handke, Weitra, 1993, S. 16.

Auch der Abstand, die Vermeidung der zu großen Nähe weisen bei Handke oft eine positive Konnotation auf und sind sogar erstrebenswert, da sie einen Übergang zur wahren Nähe, Liebe und idealen Wahrnehmung ermöglichen:

Das Geliebte erscheint immer in Lichtgestalt, und immer im Abstand¹³⁵
Erst im Abstand gebt ihr mir eine Idee von euch¹³⁶

Zwei Menschen standen nebeneinander auf der Straße, im Abstand, stillhaltend,
einander liebend. Beide zitterten, für sich, aus sich selber¹³⁷

Verwandt kann ich mich allein fühlen im Abstand, und daraus folgen dann die – gleich-
ermaßen Abstand nehmenden – Rucke der Annäherung¹³⁸

Aber warum ist bei Handke der Weg zur Nähe kein direkter, sondern ein Umweg, der zunächst über eine Distanzierung führt?

Um diese Frage beantworten zu können, muss man das poetische Programm und die sprach- und gesellschaftskritischen Haltungen des Schriftstellers unter die Lupe nehmen, in denen er gegen Automatismen, Klischees und Floskeln der Sprache und gegen den Terror „der heutigen, der käuflichen Bilder, der verkauften Bilder, die in die Kommunikationskanäle hineingeschossen werden“¹³⁹, rebelliert. Die ursprünglich sprachkritisch gestellte Frage bekam mit der Zeit (vor allem seit dem Serbien-Engagement des Schriftstellers) zusätzlich einen starken medien- und sozialkritischen Klang.¹⁴⁰ Durch die Massenmedien vorformulierte Meinungen genauso wie Wörter mit ihren Begleitvorstellungen steigen zu einem Lärm¹⁴¹, der die Verständigung verhindert. Erst im poetischen Schreiben wäre es laut Handke möglich, aus dem Lärm wieder eine Ordnung herzustellen:

Als müßte man aus der All-Informiertheit sämtliche Lebensbereiche wiedergewinnen
und für die anderen, schreibend, wiederbeleben. Jede Einzelheit scheint bereits zur

¹³⁵ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens: (und andere Ortszeiten 1982-1987), Salzburg u. a., 1998, S. 383.

¹³⁶ Ebda, S. 54.

¹³⁷ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 64.

¹³⁸ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 351.

¹³⁹ Eichel, Christine: „Der Zorn verrauscht, das Feuer bleibt“: Interview mit Peter Handke. In: Cicero vom 22.01.2008, http://www.cicero.de/97.php?ress_id=15&item=2344 (16.05.2010).

¹⁴⁰ Zu den medienkritischen Aspekten in den Texten Peter Handkes vgl. Breuer, Ulrich: Parasitenfragen. In: Breuer, Ulrich / Korhonen, Jarmo (Hrsg.): Mediensprache – Medienkritik, Frankfurt am Main, 2001, S. 285-303.

¹⁴¹ Zur Steigerung der Kommunikation zum Lärm vgl. Steiner, Uwe C.: Die schwache Stimme in der Höhle unter dem Lärm: Botho Strauß und der Mythos der Kommunikation. In: Akzente 5 / 2004, S. 388-402, hier S. 392ff. Vgl. auch Steiner, Uwe C.: „Was sag ich denn vom Rauschen?“ In: Musik & Ästhetik, 6. Jahrgang, Heft 23, Juli 2002, S. 106-112, hier 109.

Meinung geklärt, ein weißer Fleck geworden. Immer mehr Bereiche der Welt sind, vor lauter Information, Meinung, Nachricht, wieder zu weißen Flecken geworden.¹⁴²

Dem Reden, das als etwas Fremdes und Falsches gilt,¹⁴³ setzt Handke die schriftlich fixierte poetische Sprache entgegen: In der Langsamkeit des Aufschreibens kann man zu sich selbst und zu der eigenen Sprache finden,¹⁴⁴ und die Kunst befreit „von all den Meinungen“¹⁴⁵. Schreiben ist Handkes „Kommunikationsappell, [...] etwas, das nachvollziehbar ist“¹⁴⁶. Das rettende Medium der Schrift ermöglicht dem Schriftsteller, das Absolute wahrzunehmen und es den anderen mitzuteilen. Dafür muss er zu einer Sprache finden,¹⁴⁷ die von dem Zwang der Begrifflichkeiten frei ist und in der man über die Grenzen des Aussprechbaren und Denkbaren gehen könnte:

Das wissentlich wahrnehmen, was andere auch wahrnehmen, aber nicht wissen. Hoffen auf wenigstens nachträgliche Gemeinschaft, beim Lesen¹⁴⁸

Das Schreiben ist ein Erleben, das ich nicht teilen kann – das nicht zu teilen ist – mit niemandem: gerade das herzlichste Erlebnis ist mit niemandem zu teilen, es sei denn, dann durch die Schrift, die *dasteht*¹⁴⁹

Auf Wittgensteins „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“¹⁵⁰ antwortet Handke mit „Schreiben als das endlich verwirklichte Schweigen“¹⁵¹. Er glaubt an die Utopie von der Wiedergeburt eines Individuums in dem – von Sub-

¹⁴² Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 59.

¹⁴³ Vgl. dazu Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 225: „Im Reden tue ich, fast immer, etwas, was ich nicht bin – anders im Zuhören und Verschweigen“ Auch ebda, S. 285: „Das Böse hat in der Schrift nichts zu suchen. Es muß daraus verjagt werden, ins bloße Sprechen“

¹⁴⁴ Vgl. ebda, S. 331: „Das Reden war für Filip Kobal in der Regel eine unangemessene Geschwindigkeit – etwas Fremdes, nicht Geheures. Reden war Fremdsprache. Das Aufschreiben dagegen war er selber, eine Langsamkeit, eine, seine eigene Sprache“

¹⁴⁵ Vgl. dazu ebda, S. 532: „Noch einmal: Die Errungenschaft der Kunst bleibt wohl, daß sie von all den Meinungen erlöst und zurückführt ins Offene“ Auch Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 18: „Eine andere als die poetische Sprache, vor allem die ausdrücklich reflektierende, wo man jedem Einzelsatz das System und das Angelernte anmerkt [...], erscheint mir als eine angemäße, zungenbrechende und mich auch nie erfüllende Zweit-Sprache [...]"

¹⁴⁶ Linder, Christian: Die Ausbeutung des Bewußtseins: Gespräch mit Peter Handke. In: Lindner, Christian: Schreiben & Leben, Köln, 1974, S. 33-45, hier S. 39.

¹⁴⁷ Vgl. dazu den Einfluss der Heideggerschen Sprachphilosophie, insbesondere der Unterscheidung zweier Modi des Sprechens – Sprechen als „Sprachmaschine“ und Sprechen als Offenbarung der Welt in Grieshop, Herbert: Rhetorik des Augenblicks, S. 148ff.

¹⁴⁸ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 16.

¹⁴⁹ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 331. [Hervorhebung im Original]

¹⁵⁰ Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus: Logisch-philosophische Abhandlung. In: Wittgenstein, Ludwig: Schriften, Band I, Frankfurt am Main, 1969, S. 7-83, hier 83.

¹⁵¹ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 324.

ektivität und fertigen Bildern gereinigten – „allgemeinen Bewusstsein“¹⁵², in dem das Ideal der Kommunikation nicht als Dialog, sondern als ein Miteinandersein im Moment eines Epiphanienerlebnisses realisierbar wäre:

Wie oft bin ich schmerzlich allein auf der Bühne meines Innern, und dann kommen endlich andere dazu, du und du, manchmal die Völker der Erde, und auf meiner Bühne spielen wir dann nicht, sondern sind einfach zusammen, und in meiner Brust ist es weit und warm geworden¹⁵³

Das Wort wird „aus all dem Sprachmist“ rausgeholt und an die Grenze der Relation zwischen dem Signifikat und Signifikant geführt, um wieder „an den richtigen Ort“ gesetzt zu werden, d. h. „die Verbundenheit des Wortes mit dem ursprünglichen Ding zu wiederholen, oder zu erneuern.“¹⁵⁴ Damit eine metaphysische Erfahrung einer natürlichen Sprache ihre Form bekommt und festgehalten wird, bedarf es der „Schwere der Dinge“¹⁵⁵:

Eine wahre Empfindung bleibt nie innerlich; sie wirft *entschlossen* den Blick aus nach dem Gegenstand, erfährt ein Ding [...] ¹⁵⁶

Dinge sind ein wichtiges Element des handkeschen Kommunikationsmodells. Sie treten bei ihm in der Rolle eines ontosemiologischen Mediums¹⁵⁷ auf, das für die Wiederherstellung des Zusammenhangs zwischen dem Sein und Sinn sorgt. Die Verwandlung, die Dinge bei Handke durchmachen, korreliert mit der Verwandlung in einem anderen ontosemiologischen Medium – der Abendmahlfeier:

Nach katholischem Verständnis verwandeln sich die weißen Oblaten „durch die Worte der Wandlung“ in den Leib Christi. Diese werden nach der Feier in einem Kelch im Tabernakel „geborgen“. Hier wird für Handke das „Geschehen der Wahrheit“ im Sinne Heideggers offenbar, welches sich in der geweihten Hostie, dem Leib Christi, in der Wandlung als Öffnung und im Bergen nach der Feier als Verschließen ereignet. Dieses „Wirkliche“ hat seinen „wiederkehrenden Augenblick“ im Ritual der Abendmahlsfeier, welches immer wieder aufs Neue eine absolute Aktualität besitzt, indem der Opfertod Jesu am Kreuz für die Sünden der Welt verkündet wird und die Gläubigen ihre Teilhabe am göttlichen Geschehen der Vergebung erleben. Dieses religiöse Geschehen wird von Handke auf den Bereich der Kunst übertragen.¹⁵⁸

¹⁵² Vgl. dazu Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 142: „[...] *Jetzt* ist meine Chance, ein allgemeines Bewußtsein zu werden und mich bis zum Horizont zu spannen [...]“ [Hervorhebung im Original]

¹⁵³ Ebda, S. 13.

¹⁵⁴ Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 112.

¹⁵⁵ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 514: „Schreiben: nicht: Sei ätherisch, sondern werde es, durch die Schwere der Dinge“

¹⁵⁶ Ebda, S. 280. [Hervorhebung im Original]

¹⁵⁷ Vgl. dazu Hörisch, Jochen: Bedeutsamkeit: Über den Zusammenhang von Zeit, Sinn und Medien, München, 2009, S. 39ff.

¹⁵⁸ Schmidt, Volker: Die Entwicklung der Sprachkritik im Werk von Peter Handke und Elfriede Jelinek, S. 38.

Dinge sind der von Handke postulierte Gott der metaphysischen Erfahrung. In seinem Journal „Am Felsfenster morgens“ notiert er den „allerschönste[n] aller Ausrufe: „Mein Gott und alle Dinge!“¹⁵⁹

Mit Hilfe der Dinge versucht Handke das Individuum aus dem Solipsismus zu befreien und das Problem der Mittelbarkeit der subjektiven Erfahrungen zu lösen. Dirk Baecker beschreibt dieses Problem wie folgt:

Die Ästhetik, die Lehre vom sinnlichen Erleben und Empfinden des Individuums und von der Übersetzung des Erlebten und Empfundenen in Wort, Sprache und Mitteilung, entdeckt, dass dieses Erleben und Empfinden eines und ihre Übersetzung etwas ganz anderes ist.¹⁶⁰

Trotz alledem behauptet Handke die Möglichkeit einer solchen adäquaten Übersetzung: Sie besteht in der Objektivierung der Erfahrung durch Dinge: „Noch einmal: Meide das *Sprachdenken*, bleib bei den Dingen und ihrem Schein. So *wird* die wirkliche Sprache, so wird die Sprache wirklich.“¹⁶¹ Das Kommunikationsmodell, das Handke vorschwebt, ist „dieses ewige Dreieck: Ding, der andere Mensch und Ich.“¹⁶²

Aber auch die Sprache selbst, mit ihren einfachsten Elementen, ist für Handke imstande, „die Neuartigkeit der Gefühle“¹⁶³ zum Ausdruck zu bringen:

Innerhalb dieser Grundelemente gibt es so viele Möglichkeiten, das spezielle individuelle Gefühl sichtbar zu machen, auch wenn man sich der Gemeinsprache bedient [...].¹⁶⁴

Die Arbeit des Schriftstellers besteht folglich darin, diese Möglichkeiten der Sprache zu entdecken. Die Neuigkeit der Form ersetzt die informationelle Neuigkeit.¹⁶⁵

Die „reelle“ Sprache kommt nicht nur mit den Dingen, sondern auch mit den „wahren Empfindungen“ zurück.¹⁶⁶ Diese entstehen an den Übergängen „von der Sprach-

¹⁵⁹ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 265.

¹⁶⁰ Baecker, Dirk: Kommunikation, S. 14.

¹⁶¹ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 212. [Hervorhebung im Original]

¹⁶² Steinwendtner, Brita: „Ich weiß immer weniger, wie das Schreiben geht“: Gespräche mit Peter Handke aus vielen Jahren. In: Salz. Zeitschrift für Literatur, Jahrgang 28, Nr. 109, Oktober 2002, S. 4-7, hier S. 6. Vgl. dazu auch Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 129f: „Das Glück der Augen des Gegenüber; das Aufgehobensein im Augenpaar – aber: außer diesem Augenpaar war heute kein Ding – ich habe also nichts zu erzählen – oder doch?“

¹⁶³ Linder, Christian: Die Ausbeutung des Bewußtseins: Gespräch mit Peter Handke, S. 39.

¹⁶⁴ Ebda.

¹⁶⁵ Vgl. dazu Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 27: „Ohne das wäre ein Tag Schreiben für mich verloren, ohne Neuigkeit – also nicht im Sinn von Information, sondern daß da in dem formlosen Strudel der Welt irgendeine kleine Form entsteht.“ Auch Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 60: „Die Poesie fühlend, vertrage ich keine (andere) Information mehr“

losigkeit zur Sprache“¹⁶⁷. Auch starke emotionale Zustände sind bei Handke mit den Schwellenerfahrungen verbunden, die das Individuum zum Sprechen bringen,¹⁶⁸ es für die Umwelt öffnen¹⁶⁹ und „das Gefühl für die Existenz und die Existenzbedingungen der anderen Menschen, ein starkes, mitteilbares, soziales Gefühl“¹⁷⁰ erzeugen. Das Soziale bezieht sich bei dem Dichter nicht auf interpersonale Interaktion, sondern auf eine Kommunion in einer gemeinsamen „wahren Empfindung“:

In der Trauer und in der Freude war Philip Kobal gesellschaftsfähig; nur da?¹⁷¹

In seiner Enttäuschung über das Gesellschaftliche, verschmäht Handke den Dialog in der klassischen Auffassung und negiert soziale Bindungen und Beziehungen.¹⁷² Gute Gesellschaft ist für ihn die, „wo einer den andern aufmerksam macht auf das unscheinbar Schöne“¹⁷³, d. h. auf das Allgemeine bzw. Unpersönliche.¹⁷⁴ Eine solche alternative Dialogform, in der das gegenseitige Aufmerksammachen auf Wahrnehmung stattfindet, verbindet Handke mit gelingender Verständigung:

Erinnerung an manche Zustände der Harmonie, wo ich sicher war, daß alle meine Sprache sprächen und ich mich mit allen verständigen könnte; wo man sich auf jede

¹⁶⁶ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 200: „[...] ‚Mit den Dingen‘ erst kommt die ‚reelle‘ Sprache, vielleicht auch nicht einmal ‚mit den Dingen‘, sondern einzig mit den ‚wahren Empfindungen‘ (mit diesen kommen die Dinge zurück, mit diesen die Sprache); und vielleicht fängt alles sogar schon mit der fruchtbaren, himmlischen *Leere* an, das heißt, mit dem ruhig entleerten, sachlich schwingenden, dem idealen Ich“ [Hervorhebung im Original]

¹⁶⁷ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 256: „Der ständig Sprechende oder Sprechbereite wirkt herz- und lieblos, soviel er auch von der Liebe reden mag. Entsteht denn nicht (erinnere dich) an jenen Übergängen von der Sprachlosigkeit zur Sprache jene *unbestimmte Liebe*?“ [Hervorhebung im Original]

¹⁶⁸ Vgl. ebda, S. 222: „Philip Kobal ist sprachlos geboren, sprachlos aufgewachsen, sprachlos geblieben: Sprechen kann er nur im Kampf, im Streit, im Zorn, in der Liebe; da nur kommt seine Stimme aus ihm; und so entdeckt er seine Stimme“

¹⁶⁹ Vgl. Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 61: „Ja, er war fähig, sich ganz in andere hineinzudenken, sie sich anzuvertrauen. Er brauchte dazu nur jenen Moment, in dem sie offen waren; sich ruhig preisgaben; Vertrauen hatten; und sich dann zeigten als allegorische Figuren von ‚Trauer‘, ‚Zorn‘, ‚Freude‘, ‚Begehren‘: da merkte er sie sich, für immer“

¹⁷⁰ Handke, Peter: Eine Zwischenbemerkung über die Angst. In: Handke Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 17-18, hier S. 17.

¹⁷¹ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 297.

¹⁷² Vgl. dazu ebda, S. 439: „Ich habe mich allein oft geschämt; öfter aber noch in der Gruppe; am häufigsten als Teil einer Masse; nie in der Menge (der Passanten).“ Vgl. auch Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 44f: „Mein tägliches Problem: ich kann zu nichts mehr bekehrt werden. Es gibt für mich nicht mehr die Möglichkeit eines höheren Wesens ‚Gesellschaft‘ usw. So bin ich auf die tagtägliche Wiederbelebung des mir eigenen als des klar erkannten möglichen höchsten Wesens angewiesen, als Gewähr für das Bestehenbleiben meiner Menschenhaftigkeit“

¹⁷³ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 292.

¹⁷⁴ Vgl. Handke, Peter: Das Gewicht der Welt, Salzburg, 1977, S. 243: „[...] Schönheit, die wirklich *jeden*, der sie erlebt überwältigen muß [...]“ [Hervorhebung im Original]; auch ebda, S. 183: „Sie wurde in der Dämmerung allmählich schön, d. h. unpersönlich“

kleine Wahrnehmung freudig gegenseitig aufmerksam machte: „Ah, es regnet!“ Das wurden die schönen Gespräche¹⁷⁵

Solche Fühlungnahme ist ohne das Unterscheidungsvermögen nicht möglich. Da man in dem Alltag, vor allem durch die Massenmedien, das „Unterscheiden verlernt“¹⁷⁶, schafft Handke eine poetische „Gegen-Welt“, die in seiner Terminologie verschiedene Bezeichnungen bekommt: „Zwischenraum“, „Möglichkeitsraum“, „Leere“. Sie liegt auf der Schwelle, die Handke auch „fruchtbare Grenze“¹⁷⁷ nennt, weil sich hier die Differenzierung zwischen dem Zeichen und Bezeichneten, zwischen der Innen- und Außenwelt, zwischen der An- und Abwesenheit vollzieht und somit auch Zu- bzw. Umschreibung von Bedeutung:

Es gibt für mich – das kann ich Ihnen klar sagen – keinen größeren Wert als dieses Erlebnis, dieses Sich-Auftun der Leere ... daß in den Menschenmassen diese Zwischenräume sichtbar werden, und durch die Zwischenräume in den Menschenmassen, grad in den größten Menschenmassen, kriegen die Einzelmenschen ja erst ihre Gestalt – ich glaub das ist genau richtig. Es ging mir einmal so auf dem Markusplatz in Venedig: Wenn man da gradeaus vor sich hin schaut oder links und rechts, wird man ja taumelig vor Körpern oder vor ununterscheidbaren ... vor Ununterscheidbarem [...]. Und mit dem Blick auf den Boden, mit den Füßen der Gehenden oder Stehenden, wurde mir auf einmal bewußt, wie viel Leere da noch übrig ist. In diesem Gedränge der Boden ist mir leer erschienen, also viel viel Platz. Und da kam mir eben so wie ein Orakelspruch in den Sinn: „Schau auf den leeren Boden im Gedränge.“ Vor mir war eine gesichts- und gestaltlose Masse, und aus dem seltsam leeren Boden entstanden dann die Gestalten erst.¹⁷⁸

In Analogie zur gelingenden Kommunikation spricht Handke vom Gelingen, „Zwischenräume zu sehen“¹⁷⁹. Als Schriftsteller will er diese Zwischenräume oder die Leere füllen, aber gleichzeitig auch sie erhalten.¹⁸⁰ Das Werk soll die Leere in eine Form fassen, und zwar so, dass sie (die Leere) nicht „konserviert“, sondern „weitergegeben“¹⁸¹ wird und den Anschluss für einen neuen Anfang schafft. Das immer währende Anfangen¹⁸² und das Nicht-Angekommensein¹⁸³ zielen nicht auf die Pro-

¹⁷⁵ Handke, Peter: Das Gewicht der Welt, S. 230.

¹⁷⁶ Vgl. dazu Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 361: „Das Volk soll unterscheiden lernen; durch die Zeitungen verlernt es das Unterscheiden“

¹⁷⁷ Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 129.

¹⁷⁸ Ebda, S. 129f.

¹⁷⁹ Vgl. dazu Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 153: „Es gelang ihm, die Zwischenräume zu sehen: es handelt sich in der Tat um ein *Gelingen*“ [Hervorhebung im Original]

¹⁸⁰ Vgl. Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 114.

¹⁸¹ Ebda.

¹⁸² Vgl. dazu Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 440: „Ich werde nie aufhören, anzufangen; ich will nie aufhören, anzufangen“

duktion der neuen Information, sondern auf die Erneuerung der Form ab und sorgen für die Reproduktion und das Erhalten von Handkes poetologischem System:

Er hat einmal – das und das – erkannt; und nun ist es bereit zur Wiederholung, aber: in einer jeweils *zu erneuernden Form* - und das ist mein – benötigtes! – *Zutun*¹⁸⁴

Die Leere als Nullwert bezieht sich bei Handke nicht nur auf den metaphysischen Raum, sondern auch auf das Subjekt selbst. Erst in dem Zustand der inneren Leere öffnet sich ihm die Welt.¹⁸⁵ Der Künstler soll „das subjektive Objekt“¹⁸⁶ sein, also ein Medium, „durch das sich das Gewicht der Welt artikuliert“¹⁸⁷.

Um auf solche Art eine „Verkörperung“ der Welt zu sein, braucht der Autor aber ein Gegenüber:

[...] Aber es gibt ja einen Satz von Pascal: Jeder hat eine Stellung, ist irgendwas – nur nicht in seinem Zimmer, mit sich allein. Wenn man allein ist, hat das keine Bedeutung mehr.¹⁸⁸

Oft sind die Kinder das einzige am Tage, das mir die Welt verkörpert; aber warum verkörpere ich nicht selbst gefälligst die Welt? – Um die Welt zu verkörpern, brauche ich ein entsprechendes Gegenüber, zum Beispiel die Kinder...¹⁸⁹

Kinder und Unbekannte, denen Absichtslosigkeit und referenzielle Ungebundenheit bzw. Unbestimmtheit gemeinsam sind, erlösen den Schriftsteller von dem Verkommen in einer begrifflich durchseuchten Gesellschaft.¹⁹⁰ Nur sie können noch kommu-

¹⁸³ Vgl. Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 256: „Es hat mir einmal jemand, der meine Sachen lange, im guten Sinn, verfolgt hat, geschrieben, ja, ‚Die Lehre der Sainte-Victoire‘ habe er gelesen mit dem Gefühl, ich sei nun endlich angekommen, und der hat das wahrscheinlich positiv gemeint; ich hab aber eigentlich das Gegenteil dann gespürt.“

¹⁸⁴ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 157. [Hervorhebung im Original]

¹⁸⁵ Vgl. dazu Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 205: „Die Leere in mir, und vor mir die Offenheit: d. h., endlich bin ich leer, und vor mir steht alles offen, mit seinen Farben und Formen, in seiner Vielfalt und Einheit, in seiner Zeit, die jetzt auch die meine geworden ist“

¹⁸⁶ Ebda, S. 201.

¹⁸⁷ Hörisch, Jochen: „Nein, kein Autor. Und doch gab es den.“ Peter Handke als Autor und Medium. In: Manuskripte, 158 / Dezember 2002, S. 46-48, hier S. 46.

¹⁸⁸ Hage, Volker: Nicolas Born und Peter Handke (Interviews), S. 118.

¹⁸⁹ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 393.

¹⁹⁰ Vgl. ebda, S. 130: „Sehnsucht nach Kindergesellschaft – sonst Empfindung von Verkommenheit – oder auch Sehnsucht nach der Gesellschaft Unbekannter – und das seit jeher [...] – in der Öffentlichkeit verkomme, verderbe, verfaule ich, verliere ich meine Seele“

nizieren und nur sie verdienen einen „Antwortblick“¹⁹¹ oder einen Gruß¹⁹². Die Anderen müssen aber erst aus historischen und sozialen Zusammenhängen ausgelöst werden – „erst einmal aus der Zeit heraus, aus dem Wohlsein in der Zeit, in den Kinos und auf den Straßen“¹⁹³ –, damit die „wahre“ Kommunikation stattfinden kann. Dieses „Heraustreten“ ist ein destruktiver Akt¹⁹⁴ und setzt einen Abstand voraus, der zuerst geschaffen und dann überwunden werden muss. In diesem dialektischen Zusammenspiel findet sich die Antwort auf die am Anfang des Kapitels gestellte Frage nach dem Paradox des die Nähe gebenden Abstands.

¹⁹¹ Vgl. ebda, S. 287: „Sie waren doch alle hier einmal Kinder und haben die Augen der Erwachsenen gesucht. Hatten sie die gefunden, so blickten sie weg, aus Scheu, und suchten von neuem die Augen, die blickten dann scheu wieder weg. Jetzt sind sie erwachsen, und erzogen worden, dem andern nur ja in die Augen zu blicken. Aber sie suchen nicht mehr die Augen des andern, sie beschauen diese nur. Sie haben die Scheu verloren. Sie verdienen keinen Antwortblick; wollen auch keinen. Früher, als Kinder, haben sie den Blick gesucht, um sich zu öffnen. Jetzt dient ihr blick fast nur noch dazu, sich mit dem andern zu messen. Sie sind verdorben. Sie sind nicht erwachsen, nur *ausgewachsen*. Ausgewachsene Monstren“ [Hervorhebung im Original]

¹⁹² Vgl. ebda, S. 106: „Was erlöst mich täglich? – Der Gruß eines Unbekannten (und auch, einen Unbekannten zu grüßen) (erlöst? ja, erlöst)“

¹⁹³ Handke, Peter / Gamper, Herbert: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 125.

¹⁹⁴ Zu Destruktivem in Handkes Poetik vgl. Hörisch, Jochen: „Ein Schwanken ging durch die Welt“: Peter Handkes poetisches Abendmahl. In: Oellers, Norbert (Hrsg.): *Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie: Selbstbestimmung und Anpassung: Vorträge des Germanistentages* Berlin 1987, Band 3, Tübingen, 1988, S. 41-47, hier S. 47.

4 Kommunikative Widersprüche: Der neue Bezug des Dramas zur Lebenswelt

4.1 „Publikumsbeschimpfung“: Das Welttheater ist tot, es lebe das Theatertheater!

Die Schlüssigkeit der oben bereits thematisierten Behauptung von Dietrich Schwanitz, dass für literaturwissenschaftliche Beschreibungsmodelle manche Eigentümlichkeiten der dramatischen Wirkung ein blinder Fleck bleiben, wird ersichtlich, wenn man einen Auszug aus der von Thorsten Roelcke verfassten Analyse der dramatischen Kommunikation in Handkes „Publikumsbeschimpfung“ liest:

[...] In diesem Zusammenhang schwierig einzuordnen sind Handkes „Regeln für die Schauspieler“, die der Autor der „Publikumsbeschimpfung“ voranstellt. In diesen Regeln werden die Schauspieler aufgefordert, bestimmte menschliche Handlungen zu beobachten; an verbalen Handlungen werden genannt: „Litaneien in den katholischen Kirchen“, „die Anfeuerungsrufe und die Schimpfchöre auf den Fußballplätzen“, „Sprechchöre bei Aufläufen“, „das Insantwortfallen bei Debatten“, „Simultansprecher bei den Vereinten Nationen“ sowie ein bestimmter Dialog eines Gangsterfilms. Es handelt sich hierbei also um keine Regeln für das Verhalten der Schauspieler auf der Bühne, sondern allenfalls um solche der Vorbereitung auf die Inszenierung des Stücks. Doch auch dies scheint fragwürdig, stellen doch die genannten sprachlichen Handlungen und deren entsprechende sprachliche Verhaltensweisen keine Vorbilder, sondern eher Gegenbeispiele für die „ruhige, vernünftige“ Vortragsweise des Textes während der Aufführung dar. Es erscheint daher ratsam, den „Regeln für die Schauspieler“, die ohnehin eher experimentell-provozierende Züge tragen, unter dem Gesichtspunkt der Kommunikationsreflexion keine größere Bedeutung beizumessen.¹⁹⁵

Es ist kein Wunder, dass Roelckes Versuch, die „Regeln für die Schauspieler“ zu deuten, gescheitert ist, weil die darin dargestellten Handlungen, denen die Schauspieler zuschauen sollen, keine Zeichenhaftigkeit im Drama entwickeln, sondern allein für sich selbst stehen. Aber dies muss immer noch kein Grund sein, ihnen jede Bedeutsamkeit abzusprechen, weil gerade auf Grund der von dem Autor gewollten Unmöglichkeit der Referentialität die „Regeln für die Schauspieler“ zum konzepttragenden Element des Sprechstücks werden. Darauf weisen auch die Schauspieler bzw. Sprecher, wie sie in der „Publikumsbeschimpfung“ heißen, hin: „Die offensichtliche Bedeutungslosigkeit mancher Spiele machte gerade ihre versteckte Bedeutung aus.“¹⁹⁶

¹⁹⁵ Roelcke, Thorsten: Dramatische Kommunikation, S. 132.

¹⁹⁶ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung. In: Handke, Peter: Die Theaterstücke, Frankfurt am Main, 1992, S. 7-41, hier S. 33.

Die Bedeutung der „Regeln für die Schauspieler“ leuchtet ein, wenn man sich in die Dimension einer systemtheoretischen Betrachtungsweise begibt, die von Dietrich Schwanitz für die Dramenanalyse ausgearbeitet worden ist. Denn mit diesem Ansatz, der sich auf Widersprüchen spezialisiert, lässt sich plausibel darstellen, wie das Bedeutungslose einen Sinn stiftet und das Bedeutungsgeladene sinnlos wird, und wie Handke sein Anti-Theater auf dem Theater aufbaut.

Sein Debütstück versieht Handke mit folgender Erklärung:

Die *Publikumsbeschimpfung* ist kein Stück gegen das Theater. Es ist gegen das Theater, wie es ist. Es ist nicht einmal ein Stück gegen das Theater, wie es ist, sondern ein Stück für sich. Die *Publikumsbeschimpfung* ist ein Stück gegen das Theater, wie es ist, und ein Stück für das Theater, wie es ist und war. Es ist ein Stück gegen das Theater, wie es ist, nur insofern, als es keine Geschichte zum Vorwand braucht, Theater zu machen. Es braucht nicht die Vermittlung einer Geschichte, damit Theater entsteht, es ist unmittelbares Theater.¹⁹⁷

Aus dieser auf Widersprüchen gebauten Passage wird ersichtlich, dass der Autor verschiedene, sich gegenseitig ausschließende Erwartungen an das Theater thematisiert. Die Form des Widerspruchs prägt auch den Kommunikationsstil des Sprechstücks selbst. Die Sprecher beginnen den Theaterabend mit den Worten:

Sie werden hier nichts hören, was sie nicht schon gehört haben.
 Sie werden hier nichts sehen, was Sie nicht schon gesehen haben.
 Sie werden hier nichts von dem sehen, was Sie hier immer gesehen haben. Sie werden hier nichts von dem hören, was Sie hier immer gehört haben.
 [...]
 Sie haben sich etwas erwartet.
 Sie haben sich vielleicht etwas anderes erwartet.
 Sie haben sich Gegenstände erwartet.
 Sie haben sich keine Gegenstände erwartet.
 Sie haben sich eine Atmosphäre erwartet.
 Sie haben sich eine andere Welt erwartet.
 Sie haben sich keine andere Welt erwartet.
 Jedenfalls haben sie sich etwas erwartet.
 Allenfalls haben Sie sich das erwartet, was sie hier hören.
 Aber auch in diesem Fall haben Sie sich etwas anderes erwartet.¹⁹⁸

Im weiteren Verlauf des Textes wird klar, dass die zwei sich gegenseitig ausschließenden Erwartungslinien zum einen die aus der Zeit des bürgerlichen Trauerspiels stammende Auffassung der theatralen Bühne als Ort einer perfekten Illusion und zum anderen das „unmittelbare Theater“ des Autors sind. Widersprüche in der „Publikumsbeschimpfung“ zielen auf die mediale Beschaffenheit des Dramas ab, das sich an der Grenze zwischen dem fiktionalen Text und der Wirklichkeit der Theatersitua-

¹⁹⁷ Handke, Peter: Zur „Publikumsbeschimpfung“. In: Handke, Peter: Stücke I, Frankfurt am Main, 1973, S. 203. [Hervorhebung im Original]

¹⁹⁸ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 15.

tion konstituiert, und beabsichtigen, die mit der jeweiligen Seinsebene verbundenen Erwartungen kontinuierlich zu enttäuschen.

Handkes „unmittelbares Theater“ entsteht aus der Beschäftigung mit der Frage, inwiefern der Anspruch des Dramas auf Präsentation der Gesellschaft und der theatrale Schein in den heutigen Kommunikationsverhältnissen noch ihre Geltung haben. Während Brecht, auf den sich Handke in seinen theatertheoretischen Arbeiten bezieht, auf „moralische Erörterungen“¹⁹⁹ in seinem epischen Theater noch nicht ganz verzichten kann und neben den Widersprüchen auch ihre Lösungsvorschläge darstellt, empfindet Handke das Theater als „falschen soziologischen Ort“²⁰⁰ für moralische Belehrung, da im Theater „alles, was außerhalb des Theaters Ernsthaftigkeit, Anliegen, Eindeutigkeit, Finalität ist, *Spiel* wird“²⁰¹. Das klassische bürgerliche Theater als „Relikt aus einer vergangenen Zeit“²⁰² kann nach Handkes Ansicht keine Normen mehr setzen und zeigen. Dies pointiert er in seinem Aufsatz über das Straßentheater:

[...] jede mögliche Agitation vergegenständlicht sich dadurch, daß sie sich als Darbietung kenntlich macht, zu einem theaterähnlichen, das heißt, nicht so gemeinten – nicht so, sondern anders gemeinten –, nicht wirklich gemeinten Requisit.²⁰³

Der Erneuerung des Theaters durch neue theatrale Methoden steht Handke auch skeptisch gegenüber:

Statt einer neuen Methode merkte ich Dramaturgie. Der fatale Bedeutungsraum (die Bühne bedeutet Welt) blieb unreflektiert und führte für mich zu lächerlich eindeutigen Symbolismen wie etwa die des Beckett'schen Pantomimen, der auf die Bühne geworfen wird. Das war für mich keine Neuigkeit, sondern ein Hereinfallen auf die alte Bedeutung der Bühne.²⁰⁴

¹⁹⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Die Kunst, die Welt so zu zeigen, dass sie beherrschbar wird. In: Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 3, 1933-1947, Frankfurt am Main, 1963, S. 49-65, hier S. 63: „[...] gegen das epische Theater wandten sich viele mit der Behauptung, es sei zu moralisch. Dabei traten beim epischen Theater moralische Erörterungen erst an zweiter Stelle auf. Es wollte weniger moralisieren als studieren. Allerdings, es wurde studiert, und dann kam das dicke Ende nach: die Moral von der Geschichte.“

²⁰⁰ Handke, Peter: Straßentheater, S. 304.

²⁰¹ Ebda, S. 305. [Hervorhebung im Original]

²⁰² Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 37-46, hier S. 44.

²⁰³ Handke, Peter: Für *das* Straßentheater, S. 308.

²⁰⁴ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 37-46, hier S. 45.

Die einzige Überlebenschance für das Theater erblickt Handke in der Möglichkeit, es selbst als eine Methode einzusetzen, um auf die Widersprüche aufmerksam zu machen, die das Existieren des Theaters in der modernen Gesellschaft begleiten:

[...] als was eben diese Gesellschaft bis jetzt immer das Theater gebraucht hat: als Institution, als etwas durchaus statisches, als statisches Objekt, nicht als Subjekt eben dieser Gesellschaft. Es muß vor allem einmal gefragt werden, nicht nur, ob danach geforscht werden muß, neue Methoden zu finden für ein Theater, das die bestehende Ordnung ersetzt, sondern: ob denn nicht das Theater selber eine *Methode* sei, und dann: ob das Theater eine geeignete Methode sei, diese Ordnung zu ersetzen.²⁰⁵

Das Theater als gesellschaftliche Einrichtung scheint mir unbrauchbar für eine Änderung gesellschaftlicher Einrichtungen. Das Theater formalisiert jede Bewegung, jede Bedeutungslosigkeit, jedes Wort, jedes Schweigen: es taugt nichts zu Lösungsvorschlägen, höchstens für ein Spiel mit Widersprüchen.²⁰⁶

Die heutige Alltagswirklichkeit ist so von der durch Massenmedien produzierten Bilderflut überschwemmt, dass sie sich mit ihrem problematisch gewordenen Realitätsanspruch immer mehr zu einer Scheinwirklichkeit zu entwickeln tendiert. Für das Theater ist es schwierig geworden, ein Bild von der Wirklichkeit mit Hilfe einer Illusion zu vermitteln. „Wie soll das Theater noch als Bild der Welt, als Spiegel seines Zeitalters (Shakespeare) oder als Kommentar zur Welt fungieren, wenn die Wirklichkeit selbst in Frage steht.“²⁰⁷ Aus diesem Grund wendet sich Handke vom Bildcharakter des Dramas ab und definiert seine Sprechstücke als „Schauspiele ohne Bilder“²⁰⁸. Dafür konzentriert er sich auf die Wirklichkeit der Aufführungssituation, über die Volker Klotz schreibt:

Nirgends sonst kommt es zu derart sinnfälliger Vergegenwärtigung – in einem leibhaften Treffen zwischen Produktion und Publikum. Im Präsens, vor präsenten Zuschauern präsentiert das Theater zwischenmenschliche Handlungen. Ankommen wird es damit nur, wenn beide Partner sich prompter und nachdrücklicher verständigen als bei anderen Künsten. Denn die Lage ist anders. Kein Einbahnverkehr findet statt wie etwa zwischen Buch und Leser, zwischen Film oder Skulptur und Betrachter, sondern ein zumindest möglicher Wechselverkehr zwischen regsamem Lebewesen, die bei ihrem produktiv-rezeptiven Tun sich gegenseitig beeinflussen.²⁰⁹

²⁰⁵ Handke, Peter: Für *das* Straßentheater, S. 311f. [Hervorhebung im Original]

²⁰⁶ Handke, Peter: Straßentheater, S. 305.

²⁰⁷ Hentschel, Ingrid: Dionysos kann nicht sterben: Theater in der Gegenwart, Berlin, 2007, S. 33.

²⁰⁸ Handke, Peter: Bemerkungen zu meinen Sprechstücken. In: Handke, Peter: Stücke I, S. 201.

Mit dem „Entfernen der unnötigen Fiktionen“ verbindet der frühe Handke den Fortschritt der Literatur: „Die Fiktion, die Erfindung eines Geschehens als Vehikel zu meiner Information über die Welt ist nicht mehr nötig, sie hindert nur. [...] Immer mehr Vehikel fallen weg, die Geschichte wird unnötig, es geht um die Mitteilung von Erfahrungen, sprachlichen und nichtsprachlichen, und dazu ist es nicht mehr nötig, eine Geschichte zu erfinden.“ In: Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 37-46, hier S. 41f.

²⁰⁹ Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums, München / Wien, 1976, S. 18.

In seinem Debütstück adaptiert Handke die klassischen Ideen, wie sie ihren Ursprung in der aristotelischen „Poetik“ haben und für das neuzeitliche Drama als inszenierte Wirklichkeit von Szondi systematisiert worden sind,²¹⁰ für das Hier und Jetzt der theatralen Inszenierung.²¹¹

Im ersten Satz, den die Sprecher in der „Publikumsbeschimpfung“ vortragen, wenden sie sich an die im Zuschauerraum Sitzenden und begrüßen sie mit der Phrase „Sie sind willkommen“²¹². Der „reine Bezug“, der bei Szondi für das Dramatische steht, das „von allem ihm Äußerlichen abgelöst“²¹³ sein muss, meint bei Handke die Unmittelbarkeit der theatralen Situation und ermöglicht, dass die Schauspieler die Zuschauer ansprechen:

Indem wir sprechen, werden wir theatralisch. Wir sind theatralisch, weil wir in einem Theater sprechen.²¹⁴

Die Zuschauer nehmen nicht nur die Darsteller wahr, sondern werden auch selbst von ihnen wahrgenommen und sogar angesprochen; sie sind nicht nur Zuschauer, sondern auch Darsteller. Durch das Einbeziehen des Publikums ins Spiel treiben die Sprecher die Grenzen der Dramas ins Unendliche, so dass dies zu einer ironischen Anspielung auf Szondis Formulierung des absoluten Dramas wird: „Es kennt nichts außer sich.“²¹⁵

Die Grenze zwischen den Interaktionsprogrammen der Zuschauer und der Schauspieler wird als nicht existent beschrieben: „Die Grenze ist nicht durchbrochen, sie ist nicht durchlässig, sie ist gar nicht vorhanden.“²¹⁶ Die Mission der Sprecher als Grenzüberschreiter und Beseitiger der theatralen Grunddifferenzen wird bereits in ihrem Erscheinen auf der Bühne angedeutet: Wenn die Darsteller „aus Bühnenhintergrund

²¹⁰ Zur Umwandlung des „absoluten“ Dramas in „unmittelbares“ Theater in der „Publikumsbeschimpfung“ vgl. Tabah, Marielle: Vermittlung und Unmittelbarkeit, S. 148ff.

²¹¹ Zu Handkes Prosatexten, in denen er Gebrauch von der medialen Eigenschaft der Schrift macht, vgl. Steiner, Uwe C.: Das Glück der Schrift. Das graphisch-graphematische Gedächtnis in Peter Handkes Texten: Goethe, Keller, Kleist. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2 / 1996, S. 256-289.

²¹² Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 15.

²¹³ Ebda.

²¹⁴ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 28.

²¹⁵ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 15.

²¹⁶ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 18.

[...] in den Vordergrund kommen²¹⁷, wird es auf der Bühne und im Zuschauerraum ungefähr gleich hell.

Die zeitliche Struktur der Interaktion wird in der „Publikumsbeschimpfung“ an solche der in der Wirklichkeit vorhandenen Spiele angeglichen. Die Zeit im Stück ist wie die Zeit in einem Fußballspiel, „bei dem es [...] nur eine Zeit gibt, weil die Zeit der Spieler auch die Zeit der Zuschauer ist“²¹⁸.

Dass sich nun in einem zeitlich und räumlich vereinigten Ort eine Interaktion zwischen den Sprechern und Zuschauern als Teilnehmer einer theatralen Handlung entwickelt, nennt Handke ironisch die Einheit von Zeit, Ort und Handlung und das Stück klassisch:

Indem wir immer zu Ihnen sprechen und indem wir zu Ihnen von der Zeit sprechen, von jetzt und von jetzt und von jetzt, beachten wir die Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Diese Einheit aber beachten wir nicht nur hier auf der Bühne. Da die Bühne keine eigene Welt ist, beachten wir sie auch unten bei Ihnen. Wir und Sie bilden eine Einheit, indem wir ununterbrochen und unmittelbar zu Ihnen sprechen. Statt Sie könnten wir also unter bestimmten Voraussetzungen auch wir sagen. Das bedeutet die Einheit der Handlung. Die Bühne hier oben und der Zuschauerraum bilden eine Einheit, indem sie nicht mehr zwei Ebenen bilden. Es gibt keinen Strahlungsgürtel. Es gibt hier nicht zwei Orte. Hier gibt es nur einen Ort. Das bedeutet die Einheit des Ortes. Ihre Zeit, der Zuschauer und Zuhörer, und unsere Zeit, die Zeit der Sprecher, bilden eine Einheit, indem hier keine andere Zeit als die Ihre abläuft. Hier gibt es nicht die Zweiteilung in eine gespielte Zeit und in eine Spielzeit. Hier wird die Zeit nicht gespielt. Hier gibt es nur die wirkliche Zeit. Hier gibt es nur die Zeit, die wir, wir und Sie, am eigenen Leibe erfahren. Hier gibt es nur eine Zeit. Das bedeutet die Einheit der Zeit. Alle drei erwähnten Umstände zusammen bedeuten die Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Dieses Stück ist also klassisch.²¹⁹

Der Autor spielt hier mit der Doppeldeutigkeit des Drama-Begriffs, der „zum einen das literarische Sprach(Kunst)Werk ‚Drama‘, zum anderen den theatralen Spieltext“²²⁰ bezeichnet, d. h. den Text und seine Aufführung verbindet. Dadurch, dass der Text der „Publikumsbeschimpfung“ die reale Aufführungssituation beschreibt, verdoppeln sich die Realitätserwartungen, die mit dem jeweiligen Aspekt des Dramas verbunden sind:

²¹⁷ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 13.

²¹⁸ Ebda, S. 34.

²¹⁹ Ebda, S. 28. [Sperrungen im Original]

²²⁰ Artikel „Drama“ in Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart / Weimar, 2005, S. 72-80, hier S. 72.

Reale Realität – das sind die tatsächlich existierenden Personen und Verhältnisse.
Fiktionale Realität – das sind Sachverhalte, die ihre Glaubwürdigkeit allein dem Text verdanken, aber trotzdem einen Sinn geben, der im täglichen Leben etwas besagt.²²¹

Das Vertauschen des Dramatischen (des fiktionalen Textes) gegen das Theatrale (die Unmittelbarkeit der Aufführungssituation) erlaubt Handke die beiden Bedeutungen des Dramas gegeneinander auszuspielen und das Realitätsgefühl der Zuschauer, die „keine Zaungäste mehr“²²² sind, zu verwirren:

Sie empfinden das Unbehagen derer, die angeschaut und angesprochen werden, wenn Sie von vorneherein bereit waren, selber im Dunkeln zu schauen und es sich behaglich zu machen.²²³

Die Reaktion der Zuschauer, die im Text als „Unbehagen“ bezeichnet wird, hat in der Wirklichkeit viel spektakulärere Züge bekommen. In der Aufzeichnung²²⁴ der Uraufführung der „Publikumsbeschimpfung“ im Frankfurter Theater am Turm in Regie von Claus Peymann kann man die Verwirrung des Publikums gut beobachten. Die Zuschauer flüstern miteinander, ihre Gesichtsausdrücke variieren von erstaunt über abwartend bis grinsend, aus dem Zuschauerraum tönen „Pfui“-Ausrufe und das Ganze kulminiert im Betreten der Bühne durch Zuschauer. Sie feuern die anderen an, ihrem Beispiel zu folgen. Es kommt also sowohl zu regen Interaktionen zwischen den Zuschauern, als auch zum oben bereits erwähnten „Wechselverkehr“. Die Tatsache, dass die Sprecher in der Inszenierung Peymanns auch in den Zuschauerraum gehen, trägt nur noch zur Stimmigkeit des Stücks bei.

Die Mystifizierung der Grenze zwischen Spiel und Ernst erreicht Handke auch dadurch, dass er die in den beiden Sphären gängigen, aber unterschiedlich aktualisierten Begriffe „Identität“ und „Rolle“ verwechselt. Um die dadurch bedingten Widersprüchlichkeiten in der „Publikumsbeschimpfung“ beschreiben zu können, ist an dieser Stelle eine Begriffsklärung notwendig. Dabei wird Bezug auf den amerikanischen Soziologen Erving Goffman genommen, der in seinen Arbeiten für die Beschreibung der sozialen Welt das Modell des Theaters benutzt und sich unter anderem mit der Problematik des Ausdrucks „Rolle“ auseinandersetzt.

²²¹ Luhmann, Niklas: Literatur als Kommunikation. In: Niklas, Luhmann / Weber, Niels (Hrsg.): Schriften zu Kunst und Literatur, S. 372-388, hier S. 381.

²²² Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 17.

²²³ Ebda, S. 21.

²²⁴ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke: Aufzeichnung der Uraufführung im Frankfurter Theater am Turm, Regie Claus Peymann, 1 DVD (78 Min.), einmalige Sonderausgabe, Frankfurt am Main, Berlin, 2008.

Goffman stellt fest, dass im Alltag die Unterscheidung zwischen „Rolle“ und „Identität“ als sehr deutlich empfunden wird: „Was könnte nahe liegender und klarer sein als von einem Schauspieler wie John Gielgud zu sagen, er spiele eine Rolle wie den Hamlet.“²²⁵ Und für das nicht gespielte Leben gilt „[...] Fritz Müller sei ein guter Installateur, ein schlechter Vater, ein treuer Freund, usw.“²²⁶ Was auf den ersten Blick keine Verständnisprobleme bereitet, erweist sich bei näherer Betrachtung als unzulänglich:

Müller als Mensch hat eine persönliche Identität: er ist ein bestimmter Organismus mit eindeutigen Kennzeichen, eine Nische im Leben. Er ist ein selbständiger Gegenstand über lange Zeit hinweg und mit einem Gedächtnis, in dem sich sein Lebensweg fortlaufend niederschlägt. Er hat einen Lebenslauf. Zu seiner persönlichen Identität gehört eine Vielzahl von Funktionen – berufliche, häusliche usw. Wenn Gielgud Hamlet spielt, stellt er eine fiktive oder drehbuchmäßige Identität dar, die sich in Hamlets fiktiven Funktionen als Sohn, Liebhaber, Prinz, Freund usw. ausdrückt, und diese werden alle durch einen einzigen biographischen Faden zusammengehalten – freilich einen fiktiven. Doch was Gielgud eigentlich tut, das ist natürlich ein Auftreten als Schauspieler, was nur eine seiner Funktionen ist – wenn auch seine bekannteste. In der gleichen Funktion trifft er auch pünktlich zu seiner Probe ein oder nimmt an einer Versammlung der Schauspielergewerkschaft teil.

Und das Problem besteht darin, daß wir den Ausdruck „Rolle“ gern sowohl auf Gielguds Berufstätigkeit, auf die Figur Hamlet („eine von Gielguds Rollen“) und sogar auf die spezielle Funktion Hamlets als Sohn oder Prinz anwenden. Der Unterschied zwischen Wirklichem und Drehbuchmäßigem wird mit dem Unterschied zwischen persönlicher Identität und spezialisierter Funktion verwechselt, oder (auf der Bühne) mit dem Unterschied zwischen Theaterrolle und Funktion. Ich verwende den Ausdruck „Rolle“ im Sinne der spezialisierter Funktion, die im wirklichen Leben wie auch in dessen Darstellung auf der Bühne vorkommen kann; mit „Person“ bezeichne ich das Subjekt eines Lebenslaufs, mit „Bühnenrolle“, „Theaterrolle“ oder „Figur“ die Darstellung eines solchen auf der Bühne. Es ist interessant, daß man im täglichen Leben nicht immer jemandes „Theaterrolle“ im Leben, also seinen Lebensgang, im Auge hat, sondern oft eher seine Rolle in einer bestimmten Beziehung – seine politische, häusliche oder sonstige Rolle. Demgegenüber steht beim Drama gewöhnlich die Theaterrolle viel mehr im Vordergrund als die speziellen Rollen dieser Figur.²²⁷

Im Vergleich zur Beobachtung Goffmans, die das oben angeführte Zitat abschließt, werden in der „Publikumsbeschimpfung“ Akzente genau umgekehrt gesetzt. Im Theater präsentieren die Schauspieler und Zuschauer sich selbst in ihren sozialen Rollen als „Bühnendarsteller“ und „Theaterbesucher“. Außerhalb des Theaters agieren sie aber als „Personen“ und „Figuren“, die das theatrale Zuschauen und Darstellen praktizieren. Auf diese Konstellation wird im Folgenden näher eingegangen.

Auf der Bühne, die während einer Aufführung traditionell zum Ort fiktiver Wirklichkeit wird, erscheinen in der „Publikumsbeschimpfung“ vier Sprecher „in einem

²²⁵ Goffman, Erving: Rahmen-Analyse: Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt am Main, 1980, S. 147.

²²⁶ Ebda.

²²⁷ Ebda, S. 148f.

Gang, der nichts anzeigt, in einer beliebigen Kleidung²²⁸, die (anders als Kostüme) jegliche Individualisierung unmöglich macht. Sie verkörpern keine fiktiven Figuren, sondern stehen vor dem Publikum inoffiziell, in ihrer beruflichen Eigenschaft als Schauspieler und „sprechen nur“²²⁹:

Wir sind keine selbstbeweglichen Requisiten. Wir sind nicht die Bilder von etwas. Wir sind keine Darsteller. Wir stellen nichts dar. Wir stellen nichts vor. Wir tragen keine Decknamen. Unser Herzschlag bedeutet keinen anderen Herzschlag. Unsere markerschütternden Schreie bedeuten keine anderen markerschütternden Schreie. Wir treten nicht aus der Rolle heraus. Wir haben keine Rollen. Wir sind wir.²³⁰

Weil im absoluten Drama das „Angesprochenwerden des Zuschauers durch das Drama“²³¹ ausgeschlossen wird, wenden sich die Sprecher nicht als „dramatis personae“ an das Publikum, sondern als „Bühnendarsteller“ wie man sie außerhalb des Spiels kennt, z. B. während Autogrammstunden usw.:

Wir tun nicht so, als ob Sie nicht anwesend wären. Sie sind nicht Luft für uns. Sie sind uns lebenswichtig, weil Sie anwesend sind. Wir sprechen gerade um Ihrer Anwesenheit willen. Ohne Ihre Anwesenheit würden wir ins Leere sprechen. Sie sind nicht stillschweigend vorausgesetzt.²³²

Eine weitere für die Konstitution der dramatischen Handlung notwendige Asymmetrie wird dadurch verletzt, dass die Sprecher in ihrem „inoffiziellen“ Auftritt die ausschließlich für sie bestimmten Hinterbühneinformationen den Theaterbesuchern offen legen. Indem sie sich in den Vordergrund bewegen, demonstrieren sie das, was die Zuschauer in der Regel nicht sehen sollen, die Probe. Sie proben die Beschimpfung:

Die Sprecher schauen noch nicht ins Publikum, während sie herankommen. Sie proben noch im Gehen. Sie richten die Worte, die sie sprechen, keinesfalls an die Zuhörer. Das Publikum darf noch keinesfalls gemeint sein. Für die Sprecher ist es noch nicht vorhanden. Während sie herankommen, bewegen sie die Lippen. Allmählich werden ihre Worte verständlich und schließlich laut. Die Schimpfwörter, die sie sprechen, überschneiden sich. Die Sprecher sprechen durcheinander. Sie nehmen voneinander Wörter auf. Sie nehmen einander Worte aus dem Mund. Sie sprechen gemeinsam. Sie sprechen alle zugleich, aber verschiedene Wörter. Sie wiederholen die Wörter. Sie sprechen lauter. Sie schreien. Sie vertauschen die geproben Wörter untereinander. Sie proben schließlich gemeinsam ein Wort. Die Wörter, die sie zum Vorspiel verwenden, sind folgende. (die Reihenfolge ist nicht zu beachten) *Ihr Fratzen, ihr Kasperl, ihr Glotzaugen, ihr Jammergestalten, ihr Ohrfeigengesichter, ihr Schießbudenfiguren, ihr Maulaffenfeilhalter.*²³³

²²⁸ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 13.

²²⁹ Ebda, S. 17.

²³⁰ Ebda, S. 18.

²³¹ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 16.

²³² Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 21.

²³³ Ebda, S. 13. [Hervorhebung im Original]

Die berufliche Aufgabe der Schauspieler, das Verhalten der Menschen, ihre Gestik und Mimik im Alltag zu beobachten, um sie dann auf der Bühne wiedergeben zu können, wird in den „Regeln für Schauspieler“ festgelegt. Das Auftreten der Sprecher wird folglich durch keine künstlichen, „von Autor erzwungen[en]“²³⁴ Regieanweisungen geregelt, sondern durch natürlich vorhandene Verhaltensmuster bestimmt. In der bereits erwähnten Frankfurter Aufführung haben sich die Sprecher beim Vortragen des Textes der Rhythmen von Litanei, Rock-Songs, Abzählversen bedient, verschiedene Kinderspiele gespielt u. v. a. Da aber die Sprecher nur die Form der „natürlichen“ Handlungen benutzen und sie mit dem Text des Stückes füllen, wirken diese Handlungen nicht lebensecht, sondern künstlich. In der ironischen Nachahmung der natürlichen Äußerungsformen besteht die Aufgabe der Sprechstücke, die als „verselbständigte Vorreden der alten Stücke“²³⁵ die Möglichkeit des Theaters demonstrieren, „(unmittelbar, nicht produziert, jetzt) Bewegungen, Wörter, Handlungen vorzuzeigen, die nur deswegen wirken, weil sie gerade jetzt, nicht reproduziert, vor sich gehen: die, wenn sie gefilmt wären, auf eine schon *natürliche, gewohnte* Weise künstlich wären, wären sie – gerade jetzt, unmittelbar, räumlich – *künstlich* künstlich, das heißt, sich soeben *machend* wirken, nicht *gemacht* sind“²³⁶.

Während die Sprecher keine fiktiven Figuren auf der Bühne darstellen, sondern in ihrer sozialen Rolle als Schauspieler auftreten und alle natürlichen Äußerungen und Handlungen verkünsteln, zeichnet sich das „Spiel“ der im Zuschauerraum Sitzenden durch ein hohes Maß an Authentizität, die ironischerweise bei Szondi ein Kriterium der Absolutheit des Dramas ist:

Daß das Drama ein Absolutes ist, läßt sich unter einem anderen Aspekt so formulieren: Das Drama ist primär. Es ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas (Primärem), sondern stellt sich selber dar, ist es selbst. Seine Handlung wie auch jede seiner Repliken ist „ursprünglich“, wird in ihrem Entspringen realisiert.²³⁷

Da ein theatrales Ereignis nur im Spannungsverhältnis zwischen Spielen und Zuschauen zustande kommt, sind es auch die Zuschauer, die durch ihre Anwesenheit eine dramatische Handlung ins Leben rufen: „Denn die Leute auf der Bühne regen sich nicht für sich, sondern für andere, die eigens deshalb gekommen sind.“²³⁸ Diese

²³⁴ Handke, Peter: Bemerkungen zu meinen Sprechstücken, S. 201.

²³⁵ Ebda.

²³⁶ Handke, Peter: *Theater und Film*, S. 324f. [Hervorhebung im Original]

²³⁷ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, S. 16.

²³⁸ Klotz, Volker: *Dramaturgie des Publikums*, S. 13.

Beteiligung der Zuschauer am theatralen Spiel begründet die an das Publikum gerichtete Aussage der Sprecher: „Sie sind die Spielmacher. Sie sind unsere Gegenspieler.“²³⁹ Aber die Zuschauer als „Spielmacher“ verkörpern keine fiktiven Figuren und stellen keine andere Welt dar. Die Welt liegt in ihnen selbst. Das ist die Welt ihrer Imagination: ihr Bildervorrat, ihre Vorstellungen und Erwartungen:

Sie werden von uns gemustert. Sie bilden aber kein Bild. Sie sind nicht symbolisch. Sie sind ein Ornament. Sie sind ein Muster. Sie haben Merkmale, die alle hier haben. Sie haben allgemeine Merkmale. Sie sind eine Gattung. Sie bilden ein Muster. Sie tun das gleiche und Sie tun das gleiche nicht: Sie schauen in eine Richtung. Sie stehen nicht auf und schauen nicht in verschiedene Richtung. Sie sind ein Muster und Sie haben ein Muster. Sie haben eine Mustervorstellung, mit der sie hierher ins Theater gekommen sind. Sie haben die Mustervorstellung, daß hier oben ist und daß bei Ihnen unten ist. Sie haben die Vorstellung von zwei Welten. Sie haben die Mustervorstellung von der Welt des Theaters.²⁴⁰

Das Publikum im Zuschauerraum wird in Handkes Sprechstück nicht in der „Zuschauerrolle“ behandelt, die es im traditionellen Theater während einer Aufführung annimmt und mit der ein ganz persönliches Erlebnis verbunden ist. Vielmehr wird die überpersönliche Rolle des Publikums als tatsächliche „Theaterbesucher“²⁴¹ aktualisiert:

Hier werden Sie nicht als Einzelmenschen behandelt. Sie sind hier nicht einzeln. Sie haben hier keine besonderen Kennzeichen. Sie haben keine besonderen Physiognomien. Sie sind hier kein Individuum. Sie haben keine Charakteristiken. Sie haben kein Schicksal. Sie haben keine Geschichte. Sie haben keine Vergangenheit. Sie sind kein Steckbrief. Sie haben keine Lebenserfahrung. Sie haben das gewisse Etwas. Sie sind Theaterbesucher. Sie interessieren nicht wegen Ihrer Eigenschaften. Sie interessieren in Ihrer Eigenschaft als Theaterbesucher. Sie bilden hier als Theaterbesucher ein Muster. Sie sind keine Persönlichkeiten. Sie sind keine Einzahl. Sie sind eine

²³⁹ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 21.

²⁴⁰ Ebda, S. 20.

²⁴¹ Neben der Unterscheidung „Bühnendarsteller“ / „dargestellte Figur“ differenziert Goffman auch zwischen „Theaterbesucher“ und „Zuschauer“: „Eine ist die Rolle des Theaterbesuchers. Dieser bestellt und bezahlt Eintrittskarten, kommt zu spät oder pünktlich und betätigt sich bei den Hervorrufen nach der Aufführung. Er ist auch derjenige, für den die Aktpause da ist. Er muß alles mögliche tun, was keineswegs gespielt ist; er muß richtiges Geld ausgeben und wirkliche Zeit aufwenden – ganz wie der Darsteller richtiges Geld verdient und bei jeder Aufführung seinen Ruf verbessert oder verschlechtert. Der Theaterbesucher hat vielleicht wenig „eigentlichen“ Grund, hinzugehen, und möchte seine Motive ungern bekannt werden lassen. Der Theaterbesucher ist das Gegenstück zum Schauspieler.

Jeder Theaterbesucher ist auch etwas anderes. Er macht bei dem Unwirklichen auf der Bühne mit. Er nimmt mitfühlend und sich identifizierend an der unwirklichen Welt teil, die durch die dramatischen Verwicklungen zwischen den Gestalten des Stücks entsteht. Er überläßt sich ihr. Er wird auf das kulturelle Niveau der Gestalten und Probleme des Autors gehoben (oder herabgezogen), er hört Anspielungen, die ihm nicht ganz verständlich sind, nimmt Eheprobleme zur Kenntnis, die er nicht ganz verdauen kann, verschiedene Lebensstile, die ihm etwas fremd sind, und funkelnden Dialog, der dem Sprecher eine Rolle verleiht, die man ihm in der wirklichen Welt nicht recht zubilligen könnte. Man könnte hier von der Zuschauerrolle sprechen, wobei man nicht vergessen sollte, daß der Ausdruck ebenso, ja besser auf die kurze, offene, noch informelle mittelbare Teilnahme an wirklichen Vorgängen außerhalb der Bühne zu passen scheint.“ In: Goffman, Erving: Rahmen-Analyse, S. 149f.

Mehrzahl von Personen. Ihre Gesichter zeigen in eine Richtung. Sie sind ausgerichtet. Ihre Ohren hören dasselbe. Sie sind ein Ereignis. Sie sind das Ereignis.²⁴²

Die auf der Bühne gespielte dramatische Handlung, die während ihrer Vorführung gleichzeitig auch in individueller Version im Bewusstsein jedes Zuschauers entsteht, wird in Handkes „unmittelbarem Theater“ durch die nicht gespielten Reaktionen der Theaterbesucher ersetzt, deren „Schaulust [...] ungestillt“²⁴³ bleibt.

„Theaterrollen“ und „Zuschauerrollen“, die traditionell während einer Aufführung gespielt und natürlich angenommen werden, werden während der Vorführung der „Publikumsbeschimpfung“ gegen ihre Pendanten („Schauspieler“ und „Theaterbesucher“) ausgetauscht, die für den Rahmen der nicht gespielten Realität, z. B. vor bzw. nach der Aufführung charakteristisch sind. Und genau das Gegenteil geschieht in dem Interaktionsrahmen, der dem theatralen Spiel vorausgeht und maßgeblich für das Gefühl der lebensweltlichen Wirklichkeit ist.

Die Schauspieler bekommen in den „Regeln für die Schauspieler“ die Anweisung, verschiedene alltägliche Töne und Geräusche anzuhören und verschiedene Filme und „Alltagsbilder“ anzusehen:

Die Litaneien in den katholischen Kirchen anhören.
 Die Anfeuerungsrufe und die Schimpfchöre auf den Fußballplätzen anhören.
 Die Sprechchöre bei Aufläufen anhören.
 Die laufenden Räder eines auf den Sattel gestellten Fahrrads bis zum Ruhepunkt der Speichen anhören und die Speichen bis zu ihrem Punkt der Ruhe ansehen.
 Das allmähliche Lautwerden einer Betonmischmaschine nach dem Anschalten des Motors anhören.
 Das Inswortfallen bei Debatten anhören.
 „Tell me“ von den Rolling Stones anhören.
 Die zugleich geschehenden Einfahrten und Ausfahrten von Zügen anhören.
 Die Hitparade von Radio Luxemburg anhören.
 Die Simultansprecher bei den Vereinten Nationen anhören.
 In dem Film „Die Falle von Tula“ den Dialog des Gangsterbosses (Lee J. Cobb) mit der Schönen anhören, in dem die Schöne den Gangsterboß fragt, wieviele Menschen er denn noch umbringen lassen werde, worauf der Gangsterboß, indem er sich zurücklehnt, fragt: Wieviele gibt's denn noch? und dabei den Gangsterboß ansehen.
 Die Beatles-Filme ansehen.
 In dem ersten Beatles-Film Ringo Starrs Lächeln ansehen, in dem Augenblick, da er, nachdem er von den anderen gesehen worden ist, sich an das Schlagzeug setzt und zu trommeln beginnt.
 In dem Film „Der Mann aus dem Westen“ das Gesicht Gary Coopers ansehen.
 In demselben Film das Sterben des Stummen ansehen, der mit der Kugel im Leib die ganze öde Straße durch die verlassene Stadt hinunterläuft und hüpfend und springend jene schrillen Schreie ausstößt.
 Die die Menschen nachäffenden Affen und die Spukenden Lamas im Zoo ansehen.

²⁴² Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 20.

²⁴³ Ebd., S. 17.

Die Gebärden der Tagediebe und Nichtstuer beim Gehen auf den Straßen und beim Spiel an den Spielautomaten ansehen.²⁴⁴

Die Schauspieler schlüpfen dadurch in die „Zuschauerrolle“, in der sie das Zuschauen im Theater als Vorbild²⁴⁵ für das Zuschauen außerhalb des Theaters praktizieren können, wo ihr Blick auf die Welt durch keine Wände einer Guckkastenbühne eingeschränkt ist. Im Gegensatz zum Theaterzuschauer, der „immer gleich [weiß], was dieses und dieses Bild zu bedeuten hat, [...] nicht das Bild, sondern die Bedeutung dieses Bildes“²⁴⁶ sieht, können die den „Regeln“ folgenden Schauspieler außerhalb des „fatalen Bedeutungsraum[s]“²⁴⁷ des Theaters „Bilder des Alltags“ (wie man sie profan nennt) beobachten, die nicht sekundär in ihrer Abbildungsfunktion erscheinen, sondern alleine für sich stehen, also primär sind.

Aber auch die Theaterbesucher bekommen die Gelegenheit, das der Aufführungssituation gemäße Verhalten außerhalb der Aufführung zu praktizieren. Der Logik der Auswechslungen entsprechend bekommen sie „Theaterrollen“.

Das Theaterpublikum ist dem Anlass entsprechend gekleidet und folgt den formalen Regeln, die traditionell die Interaktion vor Beginn der Aufführung bestimmen. Es ahnt noch nicht, dass es sich bereits im Rahmen einer inszenierten Gesellschaftskomödie bewegt und sein für den Theaterbesuch feierlich gehaltener Kleidungsstil sich bald nach der Aufdeckung der dramatischen Intrige als Kostümierung erweist. Die Verwechslung der realen Umgangsformen mit deren Inszenierung ist laut Schwanitz deswegen möglich, „weil die Struktur der Interaktion in allen Fällen die gleiche ist“²⁴⁸. Die dramatische Einbettung eines Interaktionsprogramms kann man aber oft an dessen betonter Stilisierung erkennen.²⁴⁹ Den überspitzten Charakter des Geschehens vor Anfang der Aufführung und somit seine Künstlichkeit betont Handke in den Regieanweisungen: Die Geräusche der hinter den Kulissen über die Bühne gezogenen Gegenstände werden vorgetäuscht, die Platzanweiser benehmen sich „noch for-

²⁴⁴ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 11.

²⁴⁵ Vgl. dazu Goffman, Erving: Rahmen-Analyse, S. 150: „Das Zuschauen außerhalb des Theaters ist kein Vorbild des Zuschauens im Theater; eher gilt das Umgekehrte. Das Zuschauen gehört von Anfang an zum Theaterrahmen.“

²⁴⁶ Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers. In: Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt am Main, 1972, S. 88-125, hier S. 92.

²⁴⁷ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 37-46, hier S. 45.

²⁴⁸ Schwanitz, Dietrich: Die Wirklichkeit der Inszenierung, S. 11.

²⁴⁹ Vgl. ebda, S. 10f.

meller und zeremonieller“²⁵⁰, die Zuspätkommer bekommen keinen Zutritt und die Vorschriften der angemessenen Kleidung werden streng eingehalten. Das von dem Theaterpersonal geschaffene Bild sichert den Betrug, der für die Theaterbesucher zunächst unsichtbar bleibt.

Der raffinierte Betrug wird aufgedeckt, als es beim Erscheinen der Sprecher „auf der Bühne und im Zuschauerraum“²⁵¹ wieder hell wird:

Die Helligkeit hier und dort ist ungefähr gleich, von einer Stärke, die den Augen nicht weh tut. Das Licht ist das gewohnte, das einsetzt, wenn zum Beispiel die Vorstellung aus ist.²⁵²

Das „gewohnte“ Licht, das auch vor Beginn der Aufführung eingeschaltet ist, hebt die Zäsur auf, die den Übergang zum Spiel markiert. Die ersten Worte der Sprecher bedeuten nur die Fortführung der bereits im Foyer angefangenen dramatischen Handlung. Handke veranlasst die Entstehung des Theaters im Theater, dem folgender Denkansatz zu Grunde liegt: „Das Theater bildet dann nicht die Welt ab, die Welt zeigt sich als Nachbild des Theaters.“²⁵³

Inspiziert von inszenierten Provokationen, die die Berliner Studenten-Kommune an öffentlichen Orten Ende 1960er Jahre veranstaltet und dadurch die Rahmungen der gesellschaftlichen Interaktionen vereitelt hat, überträgt Handke die Sabotage auf das Theater, dessen Wirkung im Spannungsverhältnis zwischen sozialer Wirklichkeit und Wirklichkeit der dramatischen Fiktion gründet. Handkes „Publikumsbeschimpfung“ setzt die Interaktionen der realen Lebenswelt in Szene und profaniert die anderen, die im Rahmen der dramatischen Fiktion liegen. Wie die Kommune die Wirklichkeit, „indem sie sie ‚terrorisiert‘, theatralisiert und sicherlich zu Recht lächerlich macht, und sie nicht nur lächerlich macht, sondern in den Reaktionen in ihrer möglichen Gefährlichkeit, in ihrer Bewusstlosigkeit und falschen Natur, falschen Idyllik, in ihrem Terror erkennbar macht“²⁵⁴, so zielt auch Handkes „unmittelbares Theater“ nicht auf die Abbildung, sondern auf die Bewusstmachung der Welt und ihrer Realitätsformen:

Es gibt jetzt das Straßentheater, das Hörsaaltheater, das Kirchentheater (wirksamer als 1000 Messen), das Kaufhaustheater, etc.: es gibt nur nicht mehr das Theaterthea-

²⁵⁰ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 12.

²⁵¹ Ebda, S. 13.

²⁵² Ebda.

²⁵³ Handke, Peter: Straßentheater, S. 306.

²⁵⁴ Ebda.

ter – jedenfalls nicht als Mittel zur unmittelbaren Änderung von Zuständen: es ist selber ein Zustand. Wozu es taugen könnte (wozu es bisher auch getaugt hat): als ein Spielraum zur Schaffung bisher unentdeckter innerer Spielräume des Zuschauers, als ein Mittel durch das das Bewußtsein des einzelnen nicht *weiter*, aber *genauer* wird, als ein Mittel zum Empfindlichmachen: zum Reizbarmachen: zum Reagieren: als ein Mittel, auf die Welt zu kommen.²⁵⁵

In dem Übergang von der Welttheater- zur Theatertheater-Metapher sieht Handke die Möglichkeit, die Kontinuität der Theatertradition zu erhalten.

4.2 „Die Unvernünftigen sterben aus“: Wirklichkeit des wirklichen und unwirklichen Aus-der-Rolle-Fallens

In einem Gespräch mit André Müller aus dem Jahr 1972 berichtet Handke von seinem Vorhaben, „ein ziemlich normales Stück“²⁵⁶ zu schreiben, von dem er damals nur den Titel wusste: „Die Unvernünftigen sterben aus“. Dieses Drama wurde im Winter und Frühling 1973 geschrieben und erschien in dem gleichen Jahr bei Suhrkamp mit einem Begleittext, in dem es als ein „facettenreiches Porträt zeitgenössischen Unternehmertums“²⁵⁷ präsentiert wurde. Da sich Handke um diese Zeit von seinen frühen formalistischen Experimenten distanziert und sich einer „reflektierten Fiktion“²⁵⁸ zuwenden möchte, bedient sich das Stück „Die Unvernünftigen sterben aus“ solcher Elemente des traditionellen Dramas wie dramatische Handlung, fiktive Figuren und Dialog. Uwe Schultz betont, dass sich dieses Stück „strukturell und formal“ von den vorangegangenen dramatischen Arbeiten weit entfernt.²⁵⁹

Der Wechsel zur Methode des traditionellen Dramas war wohl der Grund, warum Handkes Drama oft ausschließlich (wie es etwa in dem bereits erwähnten Suhrkamp-

²⁵⁵ Handke, Peter: Straßentheater. [Hervorhebung im Original]

²⁵⁶ Müller, André u. a. (Hrsg.): André Müller im Gespräch mit Peter Handke, S. 35.

²⁵⁷ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, 1. Auflage, Frankfurt am Main, 1973, S. 2.

²⁵⁸ Hage, Volker: Nicolas Born und Peter Handke (Interviews), S. 116.

²⁵⁹ Schultz, Uwe: Peter Handke, Velber bei Hannover, 1973, S. 87.

Begleittext der Fall ist) als kapitalismuskritischer Text gelesen wird,²⁶⁰ der sich, wie etwa in Renners Formulierung, „wieder einer theatralischen Darstellung von Wirklichkeit verpflichtet“²⁶¹, wobei sich Peter Horn seinerseits über „volkswirtschaftlichen Blödsinn“ des Protagonisten und Handkes „fahrlässige Unkenntnis der Mechanismen der Inflation, Stagnation und Stagflation“²⁶² empört. Sowohl Horn als auch Renner nehmen in ihren Aufsätzen Bezug auf die Schlüsselaussage, die Handke in einem Gespräch mit Manfred Durzak macht und die Methode des Dramas verdeutlicht:

Man hat die Idee, so wie früher in den Shakespeareschen Dramen die Tragödien aus der Verzweiflung der Helden über Verrat, aus gekränkter Liebe und aus Entmachtung usw. entstanden sind, könnte man das auch auf die Wirtschaft übertragen, wo eine Absprache gebrochen wird wie früher in diesen Dramen, wenn ein Verrat geschehen ist. Also: alle Emotionen sind auf diese Sachfrage übertragen worden, die früher auf diese rein emotionalen Vorgänge beschränkt waren. Das war die Idee, die ich einmal vor zwei Jahren gehabt habe. Auf Grund dieser Idee interessiert man sich natürlich jetzt für Wirtschaft, für alles, was da vor sich geht, liest Bilanzen und Konklusionen aus Bilanzen und liest Wirtschaftsteile. Und da kommen auch sehr viele Gefühle zum Ausdruck: die Verzweiflung, wenn dann irgendein Unternehmer sich verkrachte oder ein Kartell aufgefliegen ist und wer das verraten haben mag usw. Das hat mich schon sehr beeindruckt.²⁶³

Aber beide Forscher entdecken in dem Text nur den Sinn, der direkt zum Vorschein kommt,²⁶⁴ und bleiben dem Sinn fern, der aus der Projektion der irrationalen Emotionen auf das vernünftige System der Wirtschaft resultiert. Wie in der „Publikumsbeschimpfung“ mystifiziert Handke auch hier die Grenze zwischen gesellschaftlicher

²⁶⁰ Ein Grund für eine solche Lesart stellt zweifellos auch das Aufgreifen der mit der Kapitalismuskritik traditionell assoziierten Motive dar, die Hellmuth Karasek in seiner Rezension über die Züricher Inszenierung des Stücks thematisiert: „Denn in dem Stück sind alle Ingredienzen vorhanden, aus dem die Kapitalismuskritik auf dem Theater seit und nach Brecht geformt und genormt ist: Der Diener, der den Herrn durchschaut, ihm dennoch sein entfremdetes Dasein in einer Selbsterstörungorgie opfert; die kapitalistischen Kumpane, die auf Solidarität vertrauen und von der feinfühligem Skrupellosigkeit doch aufgefressen werden; der Kleinaktionär, der gegen das System bellend anrennt, ohne das er nur krepieren kann; Frau und Geliebte, die nicht kapieren, daß ihre Gefühle an der Vermarktung von Gefühlen verkümmern müssen.“ In: Karasek, Hellmuth: Der empfindsame Kapitalist: Hellmuth Karasek über Peter Handkes neues Stück. In: Der Spiegel, Nr. 17 / 1974, S. 177-178, hier S. 177.

²⁶¹ Renner, Rolf Günter: Peter Handke, Stuttgart, 1985, S. 52. Vgl. dazu auch Heyer, Petra: Von Verklärern und Spielverderbern, S. 14.

²⁶² Horn, Peter: Die Sprache der Vernünftigen und die Sprache der Unvernünftigen. In: Jurgensen, Manfred (Hrsg.): Handke: Ansätze – Analysen – Anmerkungen, S. 45-64, hier S. 57.

²⁶³ Durzak, Manfred: Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung. Gespräch mit Peter Handke. In: Durzak Manfred: Gespräche über den Roman: Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt am Main, 1976, S. 314-343, hier S. 320.

²⁶⁴ Das erwähnte Interview enthält darüber hinaus Stellen, an denen Handke sich ausdrücklich gegen die Auffassung, Literatur sei Abbildung der Lebenswelt, äußert. An dieser Stelle weiter: „Es würde mich nicht interessieren, etwas rein in der Außenwelt Beobachtetes in Poesie zu bringen [...]“. Auch ebda, S. 337: „Ich könnte auch nicht das, was ist, nochmals beschreiben. Für mich hat das nichts mit Literatur zu tun.“

Konvention und individueller Authentizität, allerdings mit einer anderen Intention. In dem Sprechstück zeigt der Autor in erster Linie, wie gesellschaftlich relevante Kommunikation im Rahmen des fiktionalen Textes zum lächerlichen Realismus mutiert. Die Geschichte des Unternehmers Hermann Quitt veranschaulicht ihrerseits die Tragödie sozialer Scheinwelt, in der das Poetische den Zwecken des wirtschaftlichen Systems unterordnet wird.

Trotz der Elemente traditioneller Dramenschreibung geht es dem Autor auch in diesem Text „nicht um die Wörter, sondern um die ‚Wirklichkeit‘“²⁶⁵. Durch die Doppelbelegung²⁶⁶ des Rollenbegriffs, dessen soziologische und theatrale Bedeutung abwechselnd während einer Interaktion aktualisiert werden, verwirrt Handke erneut Interaktionsrahmungen und provoziert Widersprüche, die nicht nur den kommunikativen Stil der „Unvernünftigen“ prägen, sondern auch zum Thema des Dramas gemacht werden.²⁶⁷ Damit geht er seinem Anfang 1972 artikulierten Vorhaben nach, in einem Stück eine individuelle Geschichte mit einer allgemeinen zu verbinden und „diese Wechselwirkung zwischen Individuum und Gesellschaft zu beschreiben“²⁶⁸.

Das Spiel im theatralen Raum, das den Stil der „Publikumsbeschimpfung“ kennzeichnet, verlagert Handke in den „Unvernünftigen“ völlig auf die Bühne und zeigt die Grenze zwischen Künstlichkeit und Wahrheit nicht mehr mit Hilfe der Differenz „Wirklichkeit der Darstellung“ / „dargestellte Wirklichkeit“, sondern greift zu den mit den Wirklichkeiten der Poesie und Wirtschaft verbundenen Erwartungen.

Zum Protagonisten macht er den erfolgreichen Unternehmer Hermann Quitt, der neben seiner sozialen Rolle auch ein stark ausgeprägtes „altmodisches Ich-Gefühl“²⁶⁹ hat, das er wohl von seinen künstlerisch engagierten Eltern geerbt hat: „Sein Vater

²⁶⁵ Handke, Peter: Die Literatur ist romantisch. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 53-63, hier S. 57.

²⁶⁶ Auf die Doppeldeutigkeit des Spielbegriffs und die „Verdoppelung“ der Künstlichkeit als wichtige konstitutive Elemente des Dramentextes „Die Unvernünftigen sterben aus“ weisen Franz Mennemeier und Manfred Mixner hin. Dazu Mennemeier, Franz Norbert: Rhetorischer Weltekel und Kapitalismuskritik. In: Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama: Kritiken und Charakteristiken, Band 2, München, 1975, S. 263-274, hier S. 266ff; Mixner, Manfred: Peter Handke, S. 192f.

²⁶⁷ Ganz anders bei Roelcke: „Mit ‚Die Unvernünftigen sterben aus‘ (1973) scheinen Handkes Dramen schließlich ihren metakommunikativen Charakter weitgehend einzubüßen. Die Anlage und Dramaturgie dieser Stücke kann im Prinzip als traditionalistisch interpretiert werden [...]“. In: Roelcke, Thorsten: Dramatische Kommunikation, S. 108.

²⁶⁸ Hage, Volker: Nicolas Born und Peter Handke (Interviews), S. 120f.

²⁶⁹ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus. In: Handke, Peter: Die Theaterstücke, S. 299-381, hier S. 341. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

war Schauspieler. Seine Mutter machte Puppen, die sie nicht verkaufen konnte.“²⁷⁰ Mit dem auf mittelhochdeutsches „quit“ – „frei“ zurückzuführenden Namen²⁷¹ erhält der Protagonist auch den Drang zur Befreiung aus dem „starrten Kontext der Ursachen“²⁷² und bedient sich bei der Herstellung der Zusammenhänge nicht des klassischen Ursachendenkens, sondern unmittelbarer sinnlicher Klarheit:

Ich träumte einmal, daß mir die Haare ausfielen. Da sagte mir jemand, ich hätte eben Angst, impotent zu werden. Vielleicht bedeutete es aber einfach nur, daß ich Angst vor Haarausfall hatte.²⁷³

Zu Beginn des Stücks kündigt er an: „Ich bin heute traurig“²⁷⁴ und lässt sich weiter in Anwesenheit seines Dieners Hans über Einsamkeit, Harmonie, Sehnsucht und Erinnerungen aus, die magisch von Gegenständen ausgestrahlt werden und sich ihm – mit Handkes poetischem Ideal übereinstimmend²⁷⁵ – völlig objektiv und verfremdet darbieten:

QUITT: Ich sah meine Frau im Morgenmantel und ihre lackierten Zehen und fühlte mich plötzlich einsam. Es war eine so sachliche Einsamkeit, dass ich jetzt ganz selbstverständlich davon reden kann. Sie erleichterte mich, ich verkrümelte, schmolz in ihr weg. Die Einsamkeit war objektiv, eine Eigenschaft der Welt, keine Eigenheit von mir.²⁷⁶

Hans ist in dem Rollenverzeichnis des Dramas als „Vertrauter“ Quitts angeführt, was eine emotionale Nähe gegenüber dem Herrn voraussetzt. Allerdings bleibt er in privaten Gesprächen immer sachlich und weist jegliche Sentimentalitäten zurück. Die emotionsfreie Dienerrolle ist für Hans die einzig mögliche Existenzform. Als Quitt in seiner gefühlsselligen Stimmung ihn auffordert, die „tägliche Rolle“, die Hans „wie

²⁷⁰ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 308.

²⁷¹ Vgl. Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft: Peter Handkes Ästhetik der Differenz, Würzburg, 2005, S. 30.

²⁷² In einem Gespräch mit Volker Hage erklärt Handke: „Für mich ist es eine Befreiung, den starren Kontext der Ursache zu vermeiden.“ In: Hage, Volker: Nicolas Born und Peter Handke (Interviews), S. 114.

²⁷³ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 309.

²⁷⁴ Ebda, S. 303.

²⁷⁵ Vgl. Durzak, Manfred: Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung, S. 324: „Ich will sagen, daß genau diese Erlebnisse, die man als Heranwachsender hat, die oft rein magischen Erlebnisse von Angst, damals wichtig waren, daß mir Gegenstände da als Anlässe für eine Existenzangst dienten. Die Gegenstände waren natürlich klein und rustikal, aber das psychische Abbild, das war mir wichtig, daß sie eigentlich Zeichen waren für psychische Situationen, sonst wäre ich zum Beispiel nie fasziniert gewesen von Robbe-Grillet. Auf irgendeiner Bewußtseinsschicht hat das einen Erkenntnisvorgang bewirkt, ein Bezugssystem hergestellt, besser gesagt: plötzlich war so durch Sprache ein Bezug zur Welt hergestellt; das war möglich, ja, so erlebe ich's auch.“

²⁷⁶ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 303.

etwas Auswendiggelerntes“ spielt, „liebvoller“ und „einfühlsamer“ darzustellen,²⁷⁷ entmacht Hans sofort die seiner Rolle unangemessene „Regieanweisung“ und holt auch seinen Herren aus dem Rahmen des poetischen Geredes zurück: „Und wie Herr Quitt gerade aus der Rolle fiel, das war auch nur ein Spiel.“²⁷⁸ Hermann Quitt wird in die einem Unternehmer angemessenen Grenzen gewiesen.

In diesen Grenzen hat Quitts durch die „traurige Kurve“ ausgelöste poetische Sehnsucht keine Geltung mehr. Sensibilität im Sinne des wirtschaftlichen Systems weist keinen Bezug zu menschlichen Gefühlen auf, sondern steht für Qualitätseigenschaften der Gebrauchsgüter. „Sensibel ist für mich ein Wort auf Verhütungsgummis“²⁷⁹, sagt der Unternehmer Harald von Wullnow.

Die hier beobachtete Diskrepanz in den Bezugssystemen des Privaten und Gesellschaftlichen spiegelt den für die moderne Gesellschaft kennzeichnenden Status der Interaktion wider, deren Evolution im 20. Jahrhundert Schwanitz wie folgt beschreibt:

Die Masse der Interaktionen teilte sich in solche, die durch die Bedürfnisse spezifischer Subsysteme überformt wurden, und die Masse frei flottierender Interaktionen, die inzwischen unter dem Begriff „Alltag“ zusammengefaßt werden. Das Charakteristikum des Alltags ist seine Trivialität. Sie signalisiert, daß Alltagsinteraktion nicht mehr an bedeutende gesellschaftliche Semantik anschließbar ist, die nun allein aus den Subsystemen Politik, Kunst, Wissenschaft etc. gewonnen wird. Umgekehrt ist vieles, was gesellschaftlich relevant ist, nicht mehr auf Interaktion zurückführbar.²⁸⁰

Quitts Poetisierung der Gegenstände steht in krassem Kontrast zur Vergegenständlichung der Poesie und aller metaphysischen Erfahrungen im Kreis des Unternehmers. Von Wullnow spricht von „verdinglichter Sexualität“²⁸¹, deren Beweis das Zotenerzählen sei, und bei Karl-Heinz Lutz wird das Träumen durch autogenes Training ersetzt, das in seinem Bewusstsein folgende Bilder hervorruft:

Ich stellte mir dazu wie immer das Meer vor, aber sogar das glänzte noch lange wie der frischpassierte Spinat aus meiner neuen Tiefkühlpackung, und der Mond darüber war mit Filzschreiber durchgestrichen, ein kleinerer danebengesetzt.²⁸²

Aus diesen Beispielen wird deutlich, wie in Handkes Drama die empfindliche Privatsphäre des Privaten der Individuen, die in das wirtschaftliche System eng integ-

²⁷⁷ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 304.

²⁷⁸ Ebda.

²⁷⁹ Ebda, S. 326.

²⁸⁰ Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 128.

²⁸¹ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 325.

²⁸² Ebda, S. 318.

riert sind, der Härte des vergegenständlichten Gesellschaftlichen nachgibt und wie das Transzendente dem Empirischen Platz macht.

Sinnliche Empfindungen einer Person, die in den von ihr hergestellten Produkten einst ihre Objektivierung fanden, gehen nun in dem Produktionsprozess verloren. Koerber-Kent erkennt, dass Arbeiter für ihre Arbeit keine Leidenschaft mehr entwickeln können, auch wenn er sie über Tarif bezahlt.²⁸³ Von Wullnows Monolog echoet die von André Gorz gestellte Zeitdiagnose, in der der französische Sozialphilosoph das Absterben der hegelianischen „Entäußerung“ feststellt, „durch die ein Subjekt sich verwirklicht, indem es sich in der objektiven Materialität dessen vergegenständlicht, was es schöpft oder herstellt“²⁸⁴:

VON WULLNOW: Früher war es anders. Da brauchte man auch nicht immer von früher zu reden. Im Betrieb meines Vaters waren alle eine große Familie. Man arbeitete nicht für meinen Vater, sondern für den Betrieb, und das hieß, auch für sich selber – zumindest hatte man dieses Gefühl, und darauf kam es ja an. Überhaupt ist ja unser System das einzige, in dem es möglich ist, für sich selber zu arbeiten. 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 oder sich vor einer besonders schweren Anstrengung mit originellen Rufen anfeuerten, die man übrigens rechtzeitig sammeln sollte, bevor sie ganz vergessen werden. Heute wird die Arbeit ja nur noch erledigt, stumm und abwesend, die Gedanken sind ganz woanders, nichts Schöpferisches mehr, keine Phantasie. Da lob ich mir unsere Importe aus den südlichen Ländern. Sie leben auf bei der Arbeit, sind glücklich, daß sie in Gesellschaft sind. Arbeit ist für sie noch ein Teil des Lebens. Außerdem: früher waren die Arbeiter stolz auf ihre Produkte: auf den Sonntagsspaziergängen zeigten sie ihren Kindern, was in der Gegend von ihnen persönlich gemacht war. Inzwischen können sich die meisten Kinder unter der Arbeit ihrer Eltern gar nichts mehr vorstellen.²⁸⁵

Die entmenschlichte Ware merzt das Menschliche ihrer Konsumenten aus, verwandelt sie in „unvernünftige, entmenschte, panische Fratzen, die einander gar nicht mehr wahrnehmen, gebannt nur auf Gegenstände stieren“²⁸⁶. Von Wullnow beschreibt ein Erlebnis in seiner Supermarktkette:

Wir haben sie „Müller-Markt“ genannt. Jedenfalls, als ich einen davon inspizierte, machte sich mir eine Frau verdächtig, die lange herumstand, mit leerem Einkaufswagen. Ich beobachtete sie und wunderte mich, denn abgesehen von ihrem verstohlenen Umsichblicken hätte man sie fast als damenhaft bezeichnen können. Auf einmal kam sie auf mich zu und sagte ganz leise: Gibt es denn noch das Riesepaket Waschpulver aus dem Sonderangebot, das in der letzten Woche inseriert worden ist? Schade, dachte ich im nachhinein. Sie wäre richtig meine Kragenweite gewesen, ihr Parcours

²⁸³ Vgl. Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 314.

²⁸⁴ Gorz, André: Arbeit zwischen Misere und Utopie, Frankfurt am Main, 2000, S. 10.

²⁸⁵ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 313f.

²⁸⁶ Ebda, S. 316.

lag mir. Aber sich so zu entwürdigen nur wegen eines Konsumartikels, nein. Ich habe mich für die Person geschämt.²⁸⁷

Die ihrer Würde beraubten Konsumenten bewegen sich in einer durch Werbung würdevoll gestalteten Warenwelt. Werbung „beseelt die Warenwelt und vermenslicht sie“. Paula Tax nennt sie die „einzige materialistische Poesie“, die „uns wieder mit den uns durch die Ideologien entfremdeten Dinge [sic!]“²⁸⁸ befreundet. Werbung solle „keine künstlichen Bedürfnisse erzeugen, sondern die natürlichen, die nur nicht bewußt sind, wecken“ und sei „nur ein anderes Wort für Bewußtmachung“²⁸⁹. Diese Bewusstmachung ist völlig konträr zu Handkes poetologischem Konzept, in dem die Aufmerksamkeit durch die Zerstörung von Klischees erzeugt wird. „Materialistische Poesie“ dagegen greift auf die Automatismen zurück, die im Unbewussten des Menschen aus der Zeit geblieben sind, als das Private und Gesellschaftliche noch eins waren. Die Erinnerung wird also ausgenutzt, um eine künstliche, in der Wirklichkeit nicht mehr vorhandene Verbindung zwischen menschlichen Emotionen und Ware wieder ins Leben zu rufen und auf solche Weise Illusionen zu fördern:

So reell wird ja jetzt nicht mehr gearbeitet. Statt ein Rad als Rad zu verkaufen, verkleidet man es als Maschine, mit Tachometer und Hupe. Und eine Maschine darf natürlich abnutzbarer sein als ein einfaches Rad. Auch gehört zu Maschinen, daß sie veralten, ein Rad könnte das nämlich nicht.²⁹⁰

Das Poetische wird auch für Geschäftsverhandlungen instrumentalisiert. Es dient als Verschönerung und Deckung für die sonst schändlichen Geschäfte²⁹¹ und sorgt für die doppelte Kommunikation, bei der „allen Beteiligten die ‚Darstellungsqualität‘ der Interaktion bewußt ist“²⁹²:

VON WULLNOW zu *Koerber-Kent*: Beschäftigen Sie als Priester denn auch weibliche Kräfte in Ihren Betrieben?
 KOERBER-KENT: Wieso?
 VON WULLNOW: Ich dachte gerade daran, daß Sie nicht verheiratet sind, weder glücklich noch überhaupt.
 KOERBER-KENT: Ja, wir dürfen nicht heiraten.
 VON WULLNOW: Ich meinte das anders.
 QUITT: Ich verstehe deine Anspielungen nicht.
 VON WULLNOW: Aber du verstehst, daß es Anspielungen sind?²⁹³

²⁸⁷ Handke, Peter: *Die Unvernünftigen sterben aus*, S. 315.

²⁸⁸ Ebda, S. 329.

²⁸⁹ Ebda, S. 328.

²⁹⁰ Ebda, S. 311.

²⁹¹ Vgl. ebda, S. 304f.

²⁹² Schwanzitz, Dietrich: *Systemtheorie und Literatur*, S. 112.

²⁹³ Handke, Peter: *Die Unvernünftigen sterben aus*, S. 312f.

QUITT: Ja: indem es als Allegorie dient für das, was verschwiegen wird. Die Buschwindröschen unter den Haselnußsträuchern bedeuten dann eben etwas ganz anderes. Was, das wissen nur die jeweils Sprechenden. Das Poetische ist für uns eine Form des Geschichtlichen, wenn auch nur eine Umgangsform. Ohne Poesie würden wir uns unserer Geschäfte schämen wie die ersten Menschen.²⁹⁴

Die Eindeutigkeit der konventionellen Perspektive, von der aus Poesie als unwirklich und Wirtschaft als Benchmark des Realen gelten, wird in Handkes Drama nach und nach aufgehoben. Man lernt, dass poetische Fiktion wahr und wirtschaftliche Realität betrügerisch sein können. Als es zum Kernereignis des Stückes kommt, zu einer Kartellabsprache zwischen den Unternehmern bezüglich einer gemeinsamen Preisgestaltungspolitik, ist das Konstrukt der dargestellten Wirklichkeit bereits nicht mehr widerspruchsfrei. Während der Darstellung der Verhandlungen über die Kartellgründung treibt Handke die Widersprüchlichkeit der Situation in Extreme. Er führt die Interaktionen an ihre äußeren Grenzen und verschränkt mannigfaltig die Rahmungen, so dass man dem Perspektivenwechsel, der dazu noch im Lichte der doppeldeutigen Kommunikation verläuft, nicht mehr folgen kann und die Darstellung sich inhaltlich einer eindeutigen Interpretation entzieht.

In der Einleitung des Gesprächs weist von Wullnow auf die beabsichtigte Doppeldeutigkeit der bevorstehenden Verhandlungen hin: „Ich setze voraus, daß, wenn nicht unser Gespräch, so doch das, was wir damit meinen, unter uns bleibt.“²⁹⁵ Seine längere Ansprache fasst Quitt zusammen, indem er die Anspielungen von Wullnows in Klartext übersetzt: „Über den Preiskampf ist also der Markt nicht mehr zu vergrößern, willst du damit sagen.“²⁹⁶ Daraufhin mahnt Lutz: „Nicht so. Jeder sollte es doch still für sich übersetzen.“²⁹⁷

Quitt zieht sich für die Führung der Geschäftsverhandlungen um²⁹⁸ und legt nicht nur seinen Trainingsanzug ab, in dem er Hans über seine Traurigkeit erzählt hat, sondern löst sich auch von seiner Sensibilität und setzt die Maske der Vernunft auf, um im Laufe der sachlichen Verhandlungen ernst genommen zu werden. Aber zeitweise vergisst er sich und fällt aus der Rolle. Die anfangs nüchternen Ausführungen Quitts verlaufen sich am Ende in seinen Kindheitserinnerungen und unvernünftigen Aussagen. Das erste Mal, als er von Konkurrenz spricht und Kämpfen als „kindisch“ be-

²⁹⁴ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 304f.

²⁹⁵ Ebda, S. 319.

²⁹⁶ Ebda.

²⁹⁷ Ebda, S. 320.

zeichnet, worauf er sich dann in persönlichen Erlebnissen aus den Kindheitstagen verirrt, bringt ihn Koerber-Kent auf den Boden der Realität zurück: „Sie sind hier nicht im Beichtstuhl, Quitt.“²⁹⁹

Das zweite Mal nennt Quitt unter den letzten Punkten seines gut strukturierten analytischen Referats über Produktions- und Preispolitik die Erfordernis zu Spaziergängen im Wald, „den unwiderstehlichen Zwang“, von Wullnows feuchte Lippen abzuwischen, und Kilb geltende Aufforderung, das von Quitt Gesagte zu wiederholen.³⁰⁰ Um sich über die Echtheit des Geschehens zu vergewissern, fragt Koerber-Kent nach: „Was spielten Sie da gerade? Es war doch nur gespielt, oder? Denn in Wirklichkeit sind Sie –“. Worauf Quitt ihn unterbricht: „Ja, aber nur in Wirklichkeit“³⁰¹, was keineswegs Licht auf den Wirklichkeitsstatus der Situation wirft. Auch die den metakommunikativen Hinweis enthaltene Regieanweisung – „Quitt schlägt sich theatralisch an die Stirn“ –, die der Replik „Ja, es ist etwas mit mir durchgegangen. Aber jetzt bin ich wieder der alte“³⁰² vorausgeht, verwirrt die Situation mehrfach. Der sonst vernünftige, aber nun ziemlich verstörte von Wullnow macht nachträglich eine „bedeutsame“ Zwischenbemerkung, die er wegen des schnellen Ablaufs des Gesprächs vorher nicht einbringen konnte: „Eine Fledermaus hat mich gestreift.“³⁰³

Bei diesem Gespräch kann man sich kaum mehr auf den Inhalt konzentrieren, weil man ständig über die Struktur der Interaktion stolpern muss und schließlich nur das sich aufdrängende Bild von der komischen Zerfahrenheit der Interaktion vor Augen hat. Das Bild, das hier nicht nur für die Zwiespältigkeit der Persönlichkeitsstruktur des Protagonisten steht, sondern auch für die Grotteske der Zwangsvorstellung Quitts, sein ungezügelter unsozialer Ich-Gefühl durchzusetzen, impliziert, verleiht dem Protagonisten einen Touch von Schrulligkeit.

Die letzte Ebene der Posse bleibt aber vernünftig: Quitt nennt die Regeln der Absprache und stimmt die Vernünftigkeit seiner Rede mit von Wullnow ab: „So ist es doch recht, nicht wahr?“³⁰⁴ Auch den närrischen Kleinaktionär, der ständig den Rah-

²⁹⁸ Vgl. Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 305.

²⁹⁹ Ebda, S. 320.

³⁰⁰ Vgl. ebda, S. 320f.

³⁰¹ Ebda, S. 321.

³⁰² Ebda.

³⁰³ Ebda.

³⁰⁴ Ebda, S. 322.

men der vernünftigen Interaktion verletzt, macht Quitt unschädlich: „In der Bühnentiefe kippt er Kilb außer Sicht und kommt zurück.“³⁰⁵ Aber seine „spätzeitliche Sensibilität“ kann Quitt trotz von Wullnows Ermahnung³⁰⁶ nicht vergessen. In einem privaten Gespräch mit Paula Tax distanziert er sich wieder von seiner gesellschaftlichen Rolle:

Ich rede jetzt. Vorher bewegten sich nur die Lippen, ich mußte zum Artikulieren die Muskeln anstrengen. Das Kinn tat mir weh, die Wangen wurden taub. Jetzt weiß ich, was ich sage.³⁰⁷

Das Gespräch zwischen Quitt und Tax verläuft gebrochen und unnatürlich, was aber nicht auf Beziehungsunfähigkeit des Protagonisten zu führen ist. Es gibt das Missverhältnis zwischen den Rahmungen wieder, in denen sich die beiden bewegen. Während Quitt von seinem persönlichen Bewusstsein ausgeht, vertritt Tax das Bewusstsein der Massen und kann auf seine Gefühlswelt gar nicht eingehen:

Ich kann es Ihnen mit keinen sozialen Bedingungen erklären. Es gehört bedingungslos Ihnen und ist nicht nachzuvollziehen. Als etwas Asoziales ist es der Rede nicht wert. Die Massen haben andere Sorgen.³⁰⁸

Quitt fühlt sich in seinem Bewusstsein gefangen. Er kommt zu der Erkenntnis, dass die Gefühle, mit denen man früher die Welt erlebt hat und die noch in Stifeters Texten zu finden sind, in der modernen Lebenswelt bloß als atavistische Überbleibsel aus einer längst vergangenen Zeit auftreten. Sie sind wie die an der alten Litfasssäule hängende „Reklame für eine Trockenmilch, die es gar nicht mehr gibt“³⁰⁹. Quitts Erinnerungen an die „Plakate aller vergangenen Schokoladetafeln, Zahncremen und Wahlen“³¹⁰ korrelieren mit den Erinnerungen an die einst in der Gesellschaft objektiv vorhandenen Weltgefühle. Vor Verzweiflung rennt der Protagonist gegen den Sandsack.

Den Gram über den fehlenden Bezug zur Außenwelt hat die Figur Quitt mit seinem Schöpfer gemeinsam.³¹¹ Fünfzehn Jahre später nach der Erscheinung der „Unvernünftigen“ äußert sich Handke zum Pathos in seinen Werken:

³⁰⁵ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 324.

³⁰⁶ Vgl. ebda, S. 326.

³⁰⁷ Ebda, S. 327. [Sperrung im Original]

³⁰⁸ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 332.

³⁰⁹ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 309.

³¹⁰ Ebda.

³¹¹ Vgl. Handke, Peter / Schultz-Gerstein, Christian: Das Leiden als Geschäfts-Trick. Gespräch mit Peter Handke über sein Stück. In: Die Zeit vom 26.04.1974, Nr. 18, S. 17-18, hier S. 17.

Nicht immer, aber ab und zu kam aus meinem Schreiben der „hohe Ton“ hervor, was ich gar nicht abwertend finde. Leider ist das ja nicht durchgehend. Früher in alten Zeiten, da war dieser Ton durchgehend; als noch eine Gemeinschaft und eine Übereinkunft zwischen Kunst, Hören, Sehen, Aufnehmen bestand, wie bei den Griechen oder in jeder klassischen Zeit. Natürlich wurde diese Einheit auch gestiftet durch eine gewisse Friedenszeit, durch eine Macht des Staates, bei den Holländern in der Malerei, bei den Franzosen damals unter dem sogenannten Sonnenkönig oder unter Augustus bei den Römern.

Wir haben gar nichts..³¹²

Besonders deutlich wird das Fehlen der von Handke erwähnten Einheit und die Ohnmacht vor der sprachlichen Bewältigung der Wirklichkeit in der zusammenhangslosen Rede von Quitts Frau, die dem gesellschaftlichen Leben mit seinem gekünsteltesten Bezugssystem fern bleibt:

Ich ...wo das...weil nämlich...hm...*Sie räuspert sich*...und du...nicht wahr...*Sie lacht unschlüssig*...dies und das...und der Herbst...wie ein Stein...jenes Rauschen...die Ammoniten...und die Schuhsohlen..³¹³

Quitts Frau ist Verkörperung des Authentischen und Vorsozialen, das aber in den Räumen ihres Bewusstseins eingesperrt bleibt und keinen Ausweg nach außen findet. Ihre kindliche Unverfälschtheit, in der sie sich den Daumen in den Mund steckt³¹⁴ und das Gegenteil von dem erfüllt, was von ihr gerade verlangt wird,³¹⁵ ist die Eigenschaft, die Quitt anzieht und die er sich in den Figuren eines Theaterstücks wünschte: „Richtige Menschen, die ich schmecken und fühlen kann, lebendige Menschen.“³¹⁶

Die Frau ist für Quitt jener „lebendige Mensch“,³¹⁷ der auch wie er von sich sprechen möchte,³¹⁸ aber nicht kann. Ihre Selbstdarstellung ereignet sich nur auf der Bühne des in ihrem Kopf eingesperrten Bewusstseins: Sie ist diejenige, die „die ganze Zeit in ihren Räumen Vorhänge zieht“³¹⁹.

Im Personenverzeichnis ist der Frau Quitts keine Rolle zugewiesen. Sie kommt und geht, geistert über die Bühne, weil die Märchenwelt von Nestroy und Raimund, in

³¹² Franke, Konrad: „Wir müssen fürchterlich stottern.“ Die Möglichkeit der Literatur: Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 142 vom 23.06.1988, S. 10.

³¹³ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 342.

³¹⁴ Vgl. ebda, S. 369.

³¹⁵ Vgl. ebda, S. 305, 330, 350.

³¹⁶ Ebda, S. 346f.

³¹⁷ Vgl. ebda, S. 348. Hans kündigt das Erscheinen der Frau Quitts an: „Da kommt Ihr lebendiger Mensch.“

³¹⁸ Vgl. ebda, S. 371.

³¹⁹ Ebda, S. 305. [Hervorhebung d. Verf.]

der sie sich heimelig fühlen könnte,³²⁰ untergegangen ist.³²¹ Ihre Sprache, die „sagt, was sie sagt“³²², ist ein Überbleibsel aus der Zeit, in der Nestroy und Raimund noch im kulturellen Gedächtnis präsent waren, und wirkt aus moderner Perspektive gehalten:

QUITT zu seiner Frau: Und was hast du heute den ganzen Tag gemacht?
 FRAU: Du hast es ja gesehen: ich ging aus und ein und hin und her.
 QUITT: Und wie war es in der Stadt?
 FRAU: Man respektierte mich.
Hans geht hinaus.
 QUITT: Gab es was Neues?
 FRAU: Ich habe diese Bluse hier gestohlen.
 QUITT: Hauptsache, du läßt dich nicht erwischen. Und sonst?
 FRAU: Ich blieb hier und da stehen und ging dann weiter. [...]³²³

Gerade dieses Perspektivenspiel, das die Werte aus einem anderen Zusammenhang in dem neuen Rahmen ungültig macht, übersieht Manfred Mixner, wenn er schreibt: „In dem kurzen Zwiegespräch zwischen Quitt und seiner Frau wird erkennbar, daß die beiden einander nichts zu sagen haben.“³²⁴ Auch seine Deutung dieser Figur – „Quitts Frau hat nichts zu tun; wohl aus Langweile hat sie in einem Kaufhaus eine Bluse gestohlen [...]“³²⁵ – müsste umformuliert werden, indem man sagt, dass sie *mit der Realität und dem Bezugssystem der Lebenswelt* nichts zu tun hat und deswegen so passiv und leblos erscheint. Die gestohlene Bluse zeugt von der Verweigerung der Teilnahme an dem allgemein akzeptierten und verbindlichen Medium „Geld“, was zum Realitätsverlust der Frau Quitts führt.³²⁶ Von Sanktionen, mit denen Gesellschaft in solchen Fällen üblicherweise die Außenseiter bestraft, bleibt Quitts Frau verschont, da sie im Schatten des guten Rufs ihres Mannes steht und sich nicht erwischen lässt.

Im Vergleich zu seiner Frau ist Quitt durch sein wirtschaftliches Gewicht eine gesellschaftlich relevante Person und beschließt, seine durch Stifiers Lektüre verstärkte

³²⁰ Vgl. dazu Handkes Wahrnehmung von Raimund und Nestroy in Arnold, Heinz Ludwig: Gespräch mit Peter Handke, S. 23.

³²¹ Das Kreuzworträtsel, das Quitts Frau lösen will, enthält für „Raimund“ folgende Frage: „Österreichischer Dramatiker, gestorben, sieben Buchstaben?“ Zu dieser Beschreibung passt eigentlich auch der Name „Nestroy“. Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 333.

³²² Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 329: „Das herrlichste aller Märchen ist die Sprache; die Sprache, die sagt, was sie sagt“

³²³ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 336.

³²⁴ Mixner, Manfred: Peter Handke, S. 196.

³²⁵ Ebda.

³²⁶ Vgl. dazu Hörisch, Jochen: Bedeutsamkeit, S. 267ff.

Sehnsucht nach der Möglichkeit des Ausdrucks von inneren Zuständen³²⁷ in dem System zu verwirklichen, zu dessen machtvollen Trägern er gehört. Quitt will die Absprache brechen und sein „altmodisches Ich-Gefühl als Produktivmittel einsetzen“:

Es wird eine Tragödie sein. Eine Tragödie aus dem Geschäftsleben, in der ich der Überlebende sein werde. Und mein Kapital in dem Geschäft, das werde nur ich sein, ich allein. [...] Es wird blitzen, und die Vorstellung wird Wirklichkeit sein.³²⁸

Seinen Rücktritt von der geschäftlichen Vereinbarung versteht Quitt als poetischen Akt. Paula Tax zum Trotz, die meint, dass Quitts „Zeit als Quitt, welcher bürgerlich vorbildhaft das Leben erleidet, längst vorbei“³²⁹ ist, will er bürgerliche Gefühlskultur und die einst bestandene Verbindung des Privaten und Gesellschaftlichen wiederherstellen. Bei Dietrich Schwanitz liest man:

Im 19. Jahrhundert wurde dies [d. i. das Ausagieren der großen Gefühle in der Öffentlichkeit, Anm. d. Verf.] ein Privileg des Künstlers als Genie oder als Virtuose: Er durfte die Spontaneität des Privaten auch in der Öffentlichkeit zeigen, aber eben nur, wenn er ein Genie war. Ihm allein blieb es dann vorbehalten, der Dramatisierung des Gefühls öffentlichen Ausdruck zu verleihen. Das gab sowohl dem Theater als auch dem öffentlichen Leben des ganzen 19. Jahrhunderts etwas ungemein Melodramatisches.³³⁰

Auch die Methode, derer sich Quitt bei der Verwirklichung seines Vorhabens bedient, wird von den Verhältnissen des vorausgegangenen Jahrhunderts diktiert. Durch das Hineinkopieren seiner Eigenartigkeit in die öffentliche Realität erhofft der Protagonist sich die Autorschaft über sein Leben und den Status eines Genies zu sichern. Nach der Lektüre von „Hagestolz“ sinniert Quitt:

Und wieviel Zeit seit damals vergangen ist! Damals, im 19. Jahrhundert, auch wenn man gar keine Weltgefühle mehr hatte, gab es doch wenigstens noch eine Erinnerung daran und eine Sehnsucht. Deswegen konnte man die nachspielen und spielte sie den andern vor, wie zum Beispiel in dieser Geschichte. Und weil man sie so ernst und geduldig und gewissenhaft wie ein Restaurator, Stifter war ja ein Restaurator, nachspielte, stellten sie die Gefühle auch wirklich ein, vielleicht.³³¹

³²⁷ Quitts Sehnsucht ist eine Zwangsvorstellung, an der der Autor selbst leidet: In einem 1972 geführten Gespräch spricht Handke von der „Sehnsucht nach einem Bezugssystem für die eigenen Tätigkeiten und das eigene Bewußtsein, das man ja bis dahin vermißt und worunter man gelitten hatte [...]“. In: Linder, Christian: Die Ausbeutung des Bewußtseins: Gespräch mit Peter Handke, S. 34.

³²⁸ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 341.

³²⁹ Ebda, S. 327.

³³⁰ Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 128.

³³¹ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 340.

Ironischerweise gibt Quitt den Beschluss, sein Naturgefühl zu entfesseln, mit den der Massenkultur entliehenen Gebärden eines Tarzan-Darstellers kund: „Quitt trommelt sich auf die Brust und stößt den Tarzanschrei aus.“³³²

Selbstverwirklichungsdrang, für den Paula Tax keine Bezeichnung findet, ist laut Luhmann neben Sinnsuche und Entfremdungsgefühlen auf das Phänomen zurückzuführen, das in der Soziologie „neuer Individualismus“ genannt wird. Der Kern des Problems heißt:

Das Individuum kann sich nicht mehr als Teil der Gesellschaft begreifen. Sein Platz in der Gesellschaft ist weder durch Geburt noch im frühmodernen (zum Beispiel lutherischen) Sinne durch seinen Beruf bestimmt.³³³

Dabei räumt Luhmann der Kunst eine besondere Rolle ein. Hier bekommt das Individuum die Chance, seinen Bezug zur Gesellschaft zu beobachten.³³⁴ Aber nur hier:

[...] die Funktion kann nur im dafür zuständigen System erfüllt werden und nirgendwo sonst. Kein System kann im Notfall durch ein anderes ersetzt werden. Wenn die Kunst nicht mehr weiter weiß, kann man sich nicht statt dessen an die Religion oder die Familie oder die Politik wenden.³³⁵

Hermann Quitt, der als Entfaltungsraum für sein poetisches Ich-Gefühl das Wirtschaftssystem wählt, begeht folglich einen grundlegenden Fehler, dessen Folgen er sich zuerst nicht bewusst ist.

Zu Beginn des zweiten Teils tritt er gut gelaunt auf und sein Vertrauter Hans verkündet: „Ihr Leben ist poetisch, Herr Quitt.“³³⁶ Nicht umsonst enthält der Anfang des zweiten Teils auch Quitts Auseinandersetzung mit den Mitteln des Theaters:

Die in den menschenunwürdigen Umständen leben, stellen auf der Bühne die letzten Menschen dar. Dieses Paradox gefällt mir. Ich wünsche mir nämlich Menschen auf der Bühne, keine Monster: sich krümmende, unschematische, schmerz- und glücksdurchschauerte Menschen. Das Kreatürliche zieht mich an, das Wehrlose, die Erniedrigten und Beleidigten.³³⁷

Diese theatertheoretische Reflexion liegt der Tragödie zugrunde, die Quitt ins Leben gerufen hat. In seinem Haus erscheinen wutentbrannt die von ihm betrogenen Unternehmer, die „Beleidigten“.

³³² Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 340..

³³³ Luhmann, Niklas: Sinn der Kunst und Sinn des Marktes – zwei autonome Systeme. In: Niklas, Luhmann / Weber, Niels (Hrsg.): Schriften zu Kunst und Literatur, Frankfurt am Main, 2008, S. 389-400, hier S. 397.

³³⁴ Ebda, S. 397f.

³³⁵ Ebda, S. 396.

³³⁶ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 345.

³³⁷ Ebda, S. 346.

Da sie in ihrem Geschäftsleben jede Intimität vermeiden,³³⁸ wissen sie zunächst nicht, wie sie mit Quitt ein privates Gespräch führen und an sein Gewissen appellieren sollen. Dann bekommt aber Lutz einen Einfall: „Ich weiß jetzt was wir tun. Wir müssen von uns sprechen, von uns als einzelnen – wie wir wirklich sind.“³³⁹

Die Interaktionsstruktur der Verhandlungen aus dem ersten Teil des Stückes, in dem Quitt mehrmals aus der Rolle eines Unternehmers gefallen ist, wiederholt sich nun in ihrer spiegelverzerren Variante: Die Unternehmer spielen vor, dass sie aus ihrer Unternehmer-Rolle gefallen sind, sprechen von ihren Träumen, Ängsten und Erinnerungen. Dabei ist Lutz bemüht, jedes Mal den Rahmen der Inszenierung zu retten, wenn von Wullnow aus der vorgetäuschten Rolle eines Unvernünftigen fällt.³⁴⁰ Das „Sensitivitätstraining“³⁴¹ der Unternehmer bleibt allerdings erfolglos. Sie erliegen dem gleichen Irrtum wie Quitt, der nicht begreift, dass das wirtschaftliche System zwischen Gefühlen und Methoden nicht unterscheidet, sondern alles nach dem Code der wirtschaftlichen Zweckmäßigkeit wertet. Darauf weist Peter Handke auch explizit in einem „Zeit“-Gespräch hin, in dem er sich über die Strategie von Wullnows äußert, „aus der Erinnerung eine Handlungsmethode zu gewinnen“³⁴²:

Man darf dieses Verhalten nicht in zwei Möglichkeiten aufteilen. Er hat zwar das Gefühl, es sei eine Art von Wahrheit, wenn er sich erinnert. Aber er setzt gleichzeitig die Wahrheit, die er spürt, als Geschäftstrick ein.³⁴³

Deshalb reagiert Quitt auf die Demonstration der angeblichen Unvernunft sachlich und macht von Wullnow klar: „Du weißt, was es bedeutet, wenn einer von uns menschlich wird oder gar vom Tod redet. Ein Gefühl wird bei uns nach dem ersten Schrecken zur Methode.“³⁴⁴ „Treulosigkeit“, „Heimtücke“, „Unzuverlässigkeit“ „Falschheit“, „Hinterfotzigkeit“ und „Illoyalität“ bezeichnet Quitt lediglich als „Geschäftsgebaren“.³⁴⁵

³³⁸ Vgl. Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 311.

³³⁹ Ebda, S. 353.

³⁴⁰ Vgl. ebda, S. 353ff.

³⁴¹ Handke, Peter / Schultz-Gerstein, Christian: Das Leiden als Geschäfts-Trick, S. 18.

³⁴² Ebda.

³⁴³ Ebda.

³⁴⁴ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 359.

³⁴⁵ Ebda.

Auch das Leiden der Unternehmer beeindruckt den Protagonisten wenig. Ihre Emotionen von Ärger und Verzweiflung sind „entschärft“³⁴⁶ und wirken eher lächerlich als tragisch. Lutz will sich das Leben nehmen, indem er sich in einer Waschschüssel ertränkt. Außerdem macht er unbewusst eine unnatürliche Geldzählgeste.³⁴⁷ Von Wullnov ist nicht imstande, seine Gefühle unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Seine Absicht, Quitt zu verletzen, teilt er ihm mit: „Warte, ich trete dir jetzt auf den Fuß. *Er tut es, ohne daß Quitt reagiert.*“³⁴⁸ Darüber hinaus braucht er zur Objektivierung seiner Gefühle das Materielle: eine Zeitung, in der man das Wort „Arschloch“ lesen kann,³⁴⁹ oder Brot „zum Zerkrümeln zwischen den Fingern“³⁵⁰. Sein Weggehen sieht höchst grotesk aus:

VON WULLNOW: Jetzt sage ich wirklich nichts mehr. Ich stecke nur den Finger in den Hals vor dir. *Tut es und geht, kommt aber sofort zurück.* Dabei hing ich doch an dir. *Er geht und kommt zurück.* Du mit deinem Froschkörper! *Er geht und kommt zurück.* Mein Speichel ist zu schade für dich. Ich spucke ihn höchstens im Mund von hinten nach vorn. *Tut es und geht, kommt noch einmal, außer sich, zieht eine fürchterliche Grimasse und geht endgültig.*³⁵¹

Der Auftritt der Unternehmer führt eigentlich vor, dass Quitts Vorstellung von Dramaturgie, nach der auf der Bühne, wie erwähnt, „keine Monster“, sondern „richtige“, „reale“ Menschen dargestellt werden sollten, völlig wirkungslos ist, weil in der modernen Gesellschaft „das Kreatürliche“ objektiv nicht mehr präsent ist und folglich nicht nachgespielt werden kann.

Quitts Diener Hans, der mit der Gesellschaft immer Schritt hält und in beiden Teilen des Dramas „vernünftig“ bleibt, weist seinen Herrn auf die Abwegigkeit seiner realistischen Methode hin:

So kurz nach dem Aufwachen vertrage ich Ihre Witze noch nicht. Aber nehmen wir einmal an, Sie meinen es ernst: es muß doch eine andere Möglichkeit geben, die Ihre Alternative: hier Papiermonster! Hier Menschen! lächerlich macht.³⁵²

³⁴⁶ Vgl. Handke, Peter / Schultz-Gerstein, Christian: Das Leiden als Geschäfts-Trick, S. 18: „Ich weiß wie gesagt nicht, ob die Unternehmer in meinem Stück wirklich leiden. Aber gerade diese gesellschaftliche Gruppe hat die im 19. Jahrhundert formulierten Leidensinhalte, die es ja auch heute noch gibt, sozial entschärft, indem sie Umgangsformen aus ihnen gemacht hat. Und das hat mich interessiert.“

³⁴⁷ Vgl. Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 361.

³⁴⁸ Ebda, S. 357. Zum gleichen Verfahren greifen übrigens auch die Sprecher in der „Publikumsbeschimpfung“, um ihre natürlichen Äußerungen absichtlich zu verkünsteln.

³⁴⁹ Vgl. ebda, S. 355.

³⁵⁰ Ebda, S. 358.

³⁵¹ Ebda, S. 359f.

³⁵² Ebda, S. 347.

Aber Quitt geht auf die Bemerkungen von Hans gar nicht ein, weil er ihn auch nach der Zäsur weiterhin in seinem alten Klassendenken immer noch als seinen Unterlegenen sieht und die Dienerrolle von Hans nicht als eine in freier Selbstbestimmung getroffene Wahl betrachtet:

Ich hätte mir denken können, daß jemand mit deiner Geschichte immer der gleiche bleiben muß. Aber um dich geht es ja nicht. Es sind die anderen, die zählen.³⁵³

Die Entscheidung über die Aufhebung der geschäftlichen Vereinbarung verbindet Quitt mit seinem Anspruch, sich als „Stellvertreter des Allgemeinen“³⁵⁴ zu behaupten, wobei der Begriff des Allgemeinen in dem Unternehmerkreis ersatzweise für ein „religiöseres Wort“³⁵⁵ benutzt wird. Quitt gleicht sich in diesem Moment einem Helden aus griechischen Tragödien an, der sich gegen die göttliche Ordnung erhebt. Und genauso wie ein altgriechischer Held wird auch Quitt für seine Überheblichkeit bestraft: Die zu Beginn des Dramas von Hans gemachte Voraussage – „Sie sind gar nicht fähig, uneins mit der Welt zu sein. Und wenn, dann machen Sie Kapital daraus“³⁵⁶ – erfüllt sich. Durch Konkurrenzbeseitigung, die Quitt selbst als Äußerung seiner Individualität betrachtet, wird er in der Wirklichkeit zu dem erfolgreichsten Unternehmer und bleibt damit endgültig und völlig in seiner sozialen Rolle stecken, ohne es zu merken.

Laut Luhmann „kann man nicht eigentlich *wissen*, wer man ist, sondern muss herausfinden, ob eigene Projektionen Anerkennung finden“³⁵⁷. Quitt beraubt sich der Möglichkeit, sich in den Reaktionen der Anderen zu erkennen, weil er nicht nur keine Vergleiche erträgt, sondern in seiner Monopolstellung gar keine Ansprechpartner mehr hat. Für seine Selbstbezogenheit wird Quitt die Perspektive genommen, von der man seinen Standpunkt in der Gesellschaft sehen kann, die selbst auf Illusion fußt und in der folglich jeder absolute Wert umgewertet wird. Von Wullnow versucht Quitt Augen zu öffnen:

Weißt du denn, was die Kinder fragen, wenn sie einmal richtige große, reife Tomaten sehen? Ist das Plastik? Fragen sie. Und ich erlebte selber ein Kind, das sich im Trans-europaexpreß nicht setzen wollte, weil die Sitze dort nicht aus Plastik waren.³⁵⁸

³⁵³ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 345.

³⁵⁴ Ebda, S. 327.

³⁵⁵ , Ebda, S. 314.

³⁵⁶ Ebda, S. 308.

³⁵⁷ Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 627. [Hervorhebung im Original]

³⁵⁸ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 359.

Ungewollt verwandelt sich Quitt in das, was er auf keinen Fall sein wollte. Seiner Inszenierung der Tragödie mit dem Ziel der Identitätsfindung liegt noch das alte Bewusstseinsmuster der griechischen Dramen zu Grunde, deren Helden ihre Identität durch die Aufdeckung der verborgenen Verwandtschaftsverhältnisse und ihrer Herkunft erkennen. Geboren in eine Künstlerfamilie möchte Quitt zu seinem poetischen Wesen finden, wird aber in der Wirklichkeit zu einem „Monster“:

LUTZ: [...] er wirbt uns vom freien Markt die Straftlassenen weg und verspricht ihnen eine verständnisvolle Umwelt – und das bedeutet dann, daß er sie in einem bestimmten Produktionsbereich ganz unter sich sein läßt und ihnen dort allen gleich wenig bezahlt. Er stellt, wie er selber gerade zugegeben hat, von seinen Produkten immer kleinere Einheiten her, läßt aber die Verpackungsmaße dafür unverändert, so daß die Käufer die gleiche Menge zu kaufen glauben. Auf diese Weise können seine Preise scheinbar gleich bleiben, während wir sie erhöhen müssen. An seinen Arzneimittelfirmen beteiligt er Ärzte, die dann seine Arzneien verschreiben. Bei seinen Produkten für Kinder unterschreitet er jeweils den Taschengeldpreis, auf den wir uns geeinigt hatten, und erzeugt eigens für den Differenzbetrag neue Produkte, die die Kinder natürlich dazukaufen – zwei Sachen fürs gleiche Geld sind in Kinderaugen ja besser als eine.³⁵⁹

Sein gefühlsbetontes Leben verkümmert zu einer Parodie. Das Geborgenheitsgefühl, das bei Handke nach der Stifter-Lektüre eintritt,³⁶⁰ erfährt Quitt im Zusammenhang mit „eine[r] leere[n] Plastiktragetasche mit der Aufschrift ‚FrISChe Hafermastgänse aus Polen‘“³⁶¹. Das altmodische Ich-Gefühl wird zu einer bloßen Regieanweisung³⁶², die angibt, wie Quitt seine Unternehmer-Rolle zu spielen hat, nämlich mit einem Hauch von Sentimentalität:

Dieser Unternehmer mit seinem Stecktuch und dem englischen Kammgarnanzug voll Weltschmerzstimmung unterwegs im Privatflugzeug, aus dessen Düsen der Ruß auf die Arbeitersiedlungen fällt, bei Orgelmusik alter Meister aus den Bordlautsprechern [...].³⁶³

³⁵⁹ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 361f.

³⁶⁰ Linder, Christian: Die Ausbeutung des Bewußtseins: Gespräch mit Peter Handke, S. 35: „Da lese ich doch viel lieber Bücher, darin steht wenigstens schon etwas wirklich Geschichtliches, und in dieser Entfernung des Gelesenen beruhige ich mich wieder, in den Geschichten anderer Leute, die zu anderer Zeit gelebt haben; und in dem andauernden Vergleichen mit dem Damals, das mit der Anstrengung des Lesens entsteht, lese ich mich in einen Zustand von aufgeregter Ruhe hinein, ich bin also ganz wach und gleichzeitig ganz ruhig und bin völlig bei mir selber und nehme die Grenzen, die ich habe, als Gestalt war; und überhaupt ist alles an seinem Platz.“

Diese Erfahrungen habe ich eigentlich wirklich nur, wenn ich mich ernsthaft mit Literatur beschäftige, mit Literatur halt wie Stifter und Fontane geschrieben haben. [...] wenn es ein wirklich guter Autor ist, habe ich ein großes Gefühl von Geborgenheit, weil ich weiß, daß da nichts schief gehen kann, daß der Autor nicht schwindelt und er einen wirklich Satz für Satz in und hinter eine Geschichte bringt.“

³⁶¹ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 355.

³⁶² Zur Verschmelzung von Rolle und Identität vgl. Schwanitz, Dietrich: Die Wirklichkeit der Inszenierung und die Inszenierung der Wirklichkeit, S. 140f.

³⁶³ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 376f.

Ein endgültiges Aus-der-Rolle-Fallen, bei dem man zu seiner ursprünglichen Natur findet, ist nicht mehr möglich, da man bei jeder Handlung letztendlich den nicht vermeidbaren gesellschaftlichen Gesetzen unterliegt. „Es gibt nichts Unbedachtes mehr. Auch die Fehlleistungen aus dem sogenannten Unterbewußtsein sind ja schon eine Methode des Managements.“³⁶⁴

Das Realitätsverständnis kommt zu Quitt, als er Paula Tax wegjagt und in Anwesenheit seiner Frau, bei deren Anblick er immer Gedankensprünge³⁶⁵ bekommt, poetische, von jeder Wertung freie Bilder erlebt und nachher in Erinnerung versinkt:

Quitts Frau kommt näher. Sie stehen einander gegenüber, ohne zu reden. Nach einiger Zeit verändert sich das Licht auf der Bühne. Zuerst Sonnenschein, dann ziehen Wolkenschatten über die beiden. Zikadenzirpen. Weit weg Hundegebell. Das Meer rauschen. Ein Kind schreit etwas im Wind. Ferne Sonntagsglocken. Wolliger Baumsamen weht über die Bühne. Die beiden als Umriss in der Dämmerung vor den gerade angehenden Lichtern der Stadt. Ein Flugzeuggeräusch, sehr nah, das langsam leiser wird – wobei auch die alte Bühnenbeleuchtung zurückkehrt.³⁶⁶

„Die Unvernünftigen sterben aus“ ist ein Plädoyer für die Dichtung, die ermöglicht, einen neuen Zusammenhang zwischen Individuum und Gesellschaft zu stiften und ein Gefühl für die Realität zu entwickeln. In seiner erhellenden Rede sagt Quitt: „Im voraus weiß ich nichts von mir. Erst mit dem *Erzählen* fallen mir meine Erfahrungen ein. Daraus ergibt sich von allein der Zusammenhang.“³⁶⁷

³⁶⁴ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 376.

³⁶⁵ Vgl. ebda, S. 371.

³⁶⁶ Ebda, S. 371. Das Flugzeugbild wird bereits zu Beginn des Dramas mit Momenten der Wahrheit in Verbindung gebracht. Vgl. ebda S. 319: „VON WULLNOW: Im allgemeinen Bewußtsein sind wir die zigarrepaffenden Monster auf den Rücksitzen. Und in den oft so poetisch zitierten Momenten der allzu langen Überlandfahrt sehen wir uns auch selber so: daß wir das geworden sind, was wir einmal um keinen Preis sein wollten. [...] Wir sind nicht nur die Bösen in einem Spiel, sondern wirklich böse.“

³⁶⁷ Ebda, S. 377f. [Hervorhebung d. Verf.] Kurz vor der Entstehung der „Unvernünftigen“ formuliert Handke seine Auffassung des poetischen Schreibens: „Daß jeder ein Schriftsteller ist, bezweifle ich. Ich glaube zwar, daß jeder im Laufe seines Lebens dreißig Sätze schreiben kann, die was sagen, aber es kommt darauf an, sie in eine Fiktion zu bringen, glaube ich. Sätze werden erst dadurch bedeutsam, daß sie, banal gesprochen, gestreckt werden, daß die Entstehungsgeschichte eines Satzes mitgeliefert wird, die Umwelt und die Zeit und so weiter – Aphorismen sind etwas Reaktionäres.“ In: Linder, Christian: Die Ausbeutung des Bewußtseins: Gespräch mit Peter Handke, S. 41.

Aber der Protagonist kann sich nicht mit der Tatsache abfinden, dass der Autor sich in seiner Erzählung auflöst,³⁶⁸ und besteht weiterhin auf seinem Ich-Gefühl:

QUITT: [...] Nur ein Leben im Luxus ist keine Strafe, dachte ich. Nur der äußerste Luxus ist menschenwürdig, das Preiswerte ist das Unmenschliche.

KILB: Deswegen sind Ihre Produkte die preiswertesten.

QUITT: Was kostet Ihre Antwort? Darf es denn einmal um mich gehen? Ich, das ist das, vor dem ich kopfscheu bin, von dem ich bis dahin genug habe, und das mir trotzdem immer auf der Zunge liegt – etwas so Seltenes und Lächerliches wie ein lebender Maulwurf. Ich fühle mich von allen Seiten betrachtet wie das abgestorbene wilde Fleisch um eine längst vergangene Wunde und tanze doch innerlich vor Selbstbewusstsein. Ja, innerlich tanze ich!³⁶⁹

Quitt will die Möglichkeit bekommen, sein Ich-Bewusstsein im Gespräch mit Kilb direkt mitteilbar zu machen. Sein Wunsch kommt in materieller Form – wie es für Gefühle und Emotionen in der Wirtschaftswelt üblich ist – zum Ausdruck. Er umarmt Kilb immer fester und fester in der wahnsinnigen Absicht, die zwei menschliche Existenzen trennende körperliche Hülle durchzubrechen, bis Kilb leblos zu Boden fällt. Zum Opfer der fixen Idee des Protagonisten, das Unmögliche, d. h. die Bewusstseinsübertragung zu erzielen, wird nicht nur Kilb, sondern auch der Protagonist selbst. In der unkorrigierten Fassung des Dramas, das bei Suhrkamp in der ersten Auflage 1973 erschienen ist, fragt sich Quitt: „Das Gehirn, ist es fest, flüssig oder gasförmig?“³⁷⁰ Dieses Interesse, in den Schädel reinzuschauen und den Aggregatzustand des Gehirns festzustellen, ist noch ein vergegenständlichter Ausdruck der obsessiven Neugier nach der objektiven Darbietungsform des eigenen Bewusstseins. Dem Protagonisten bleibt nichts anderes übrig, als mit dem Kopf gegen einen Felsquader mehrmals zu rennen, bis mit dem Schädelbruch nicht nur sein Gehirn, sondern auch mythologische Bilder endlich ihre Freiheit bekommen:

³⁶⁸ Vgl. dazu Linder, Christian: Die Ausbeutung des Bewußtseins: Gespräch mit Peter Handke, S. 37f. „Die Gedanken an das Ich, das zum – unangenehmen – Auswuchs wird, sind sie auch da während des Schreibens? [/] Die Gedanken vergehen sofort, wenn ich schreibe, wobei das Schreiben mir allerdings nichts nützt für später. Dann wird das Subjekt, als das ich mich fühle und nicht gern fühle, zum Medium, schreibend fühle ich mich wirklich als Medium. Die Anstrengung, die man dabei hat, putzt alles weg, und das ist ein unglaubliches Befriedigungsgefühl, wenn man sich beim Schreiben so quasi aufhebt, wenn all diese privaten Geschichten in der Anstrengung einer Formulierung aufgehoben werden. Ich glaube, daß es in der Literatur – wenn man sich wirklich ernsthaft bemüht, Satz für Satz klar und genau zu formulieren – überhaupt nichts Privates gibt, dann ist alles öffentlich; deswegen finde ich es so blöd, zwischen politischer und privater Literatur zu unterscheiden. Es gibt nur private Anlässe, man erlebt ja alles, auch das Politische, privat; aber die Rückverwandlung halt in Formulierungen, in Fiktionen und so weiter, die ist halt der Arbeitsakt, und wenn einem der gelingt, dann wird das Private auch wieder zurückverwandelt ins Politische, Öffentliche.“

³⁶⁹ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 378.

³⁷⁰ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, 1. Auflage, Frankfurt am Main, 1973, S. 100.

Das Bühnenlicht ist erloschen. Nur der Trog mit dem aufgegangenen Teig, der schmelzende Eisblock, der fast verschrumpelte Ballon und der Felsen sind beleuchtet. Eine Obstkiste kollert wie über mehrere Stufen herunter und bleibt vor dem Felsen liegen. Hinter dem Felsen hervor rollt ein langer grauer Teppich aus. In der Obstkiste und auf dem ausgerollten Teppich bewegen sich Schlangen.³⁷¹

In dem nach Prinzipien des traditionellen Dramas gebauten Text „Die Unvernünftigen sterben aus“ muss Handke seinen Protagonisten sterben lassen, um die durch die Poesie zu vermittelnden metaphysischen Erfahrungen, die am Ende des Stücks als mythologische Sinnbilder erscheinen, frei zu lassen. Der Autor führt vor, dass die alten Darstellungsmethoden heute unbrauchbar geworden sind und die Realität verstellen.³⁷² Protagonisten der modernen Dramen sollten die Perspektive erkennen und Dinge im Zusammenhang mit ihrer Entstehungsgeschichte betrachten, also von „Was“- auf „Wie“-Frage wechseln. Mit Quitts und Kilbs Tod schildert Handke die Opfer, die gebracht werden müssen, wenn man in der Tradition des bürgerlichen Theaters verhaftet bleibt.

4.3 „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“: Leere, Schweigen und Distanz als Voraussetzungen für gewaltlose Kommunikation

Seinem Drama „Die Unvernünftigen sterben aus“, dessen Form der Autor in einem Interview mit Peter von Becker als „etwas Falsches“ bezeichnet, setzt Handke sein stummes Theaterstück „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ (1992) entgegen, in dem er sein Ideal der „Art, Theater zu machen“ völlig erfüllt sieht.³⁷³ Und knapp 15 Jahre danach kommt aus der Feder des Autors sogar eine Weiterführung, „Spuren der Verirrten“ (2006), die wie ihr Vorläufer aus der Idee eines Traumspiels

³⁷¹ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 381.

³⁷² Vgl. Kastberger, Klaus / Schwagerle, Elisabeth: „Ich wollte nie Romane schreiben.“ In: Die Presse vom 05.05.2009, <http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/485004/index.do?from=suche.intern.portal> (16.05.2010): „Doderer wollte in der Nachfolge der Franzosen des 19. Jahrhunderts seine Romane versuchen. Und jetzt sind wir vielleicht – keine Theorie – in einer Periode, in der das gar nicht mehr infrage kommt. Wie Pascal gesagt hat: ‚Nous sommes embarqués‘ – ‚Wir sind auf hoher See.‘ Wir wissen nicht genau, wie die Literatur geht, ob die Romane noch gehen. Milan Kundera meint, es gehe immer noch weiter, ich bin nicht sicher.“

³⁷³ Vgl. dazu Becker, Peter von: „Ich mag die Menschen nicht anfassen beim Schreiben.“ Gespräch mit Peter Handke. In: Theater heute, Jahrbuch 1992, S. 11-21, hier S. 12.

und aus Betrachtungen der sich auf der Straße abspielenden Szenen des Alltags entsteht.³⁷⁴

In dieser Arbeit werden für die Analyse der kommunikativen Stilistik des dramatischen Werks Peter Handkes beide Stücke herangezogen. Diese Entscheidung erklärt sich aus dem Interesse an der Entwicklung der poetologischen Machart der „Stunde“. Während zum kommunikativen Stil dieses Stücks Petra Meurer bereits eine Vorarbeit geleistet hat,³⁷⁵ liegen zu den „Spuren“ noch keine wissenschaftlichen Studien vor. Sowohl die Unerforschtheit als auch die Tatsache, dass „Spuren“ eine komplexere Kommunikationsstruktur aufweist, bilden einen zusätzlichen Anreiz, sie in die Untersuchung aufzunehmen.

Obwohl Handkes Schauspiel „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ von der Theaterkritik im Allgemeinen positiv aufgenommen wurde, fanden sich erwartungsgemäß auch Stimmen, die auf die Provokation des Autors reingefallen sind und in dem wortlosen Stück das Postulat der „Unfähigkeit der Menschen, sinnvoll miteinander zu kommunizieren“³⁷⁶ erblickten. In einem Publikumsgespräch weist Handke die Unterstellung dargestellter Kommunikationsunfähigkeit der Dramenhelden eindeutig ab und verdeutlicht die Grundidee des Stückes:

Schauen Sie, Sie und ich, wir kennen einander nicht, und wir gehen doch über einen Platz, jeder auf seine Weise. Jeder hat seine Geschichte vorher, und indem wir aneinander vorbeigehen, heißt das ja nicht [...] daß wir nicht kommunizieren. Wir gehen aneinander vorbei. In diesem Stück geht es überhaupt nicht darum, daß wir miteinander nicht kommunizieren, lassen Sie mich damit in Frieden! Es gehen Leute über den Platz, das ist alles: Sie stehen, gehen, schauen, bewegen sich. Aber mit Ideologie, mit Kommunikation hat das nichts zu tun. Kommunikation findet im Zuschauer statt. Die Leute sind wie Sie und ich, die einander nicht kennen, Sie kommen gerade aus Ihrem Büro, von Ihrem Zahnarztstuhl, wo auch immer her, ich komme, ich weiß nicht, vom Fußballspielen als Nationalspieler, und wir gehen aneinander vorbei. Und wir geben ein Bild, einer macht den anderen deutlich. Es ist eben der Moment, daß einer den anderen konturiert. Das war eigentlich die Grundidee des Stückes. Der, der jetzt geht, und der, der folgt, müssen miteinander zu tun haben, ohne daß sie einander die Hand schütteln, ohne daß sie „Guten Tag“ sagen. Es ist eigentlich immer Sprache da, aber es wird nicht gesprochen.³⁷⁷

³⁷⁴ Vgl. dazu Handkes Interviews: Löffler, Sigrid: „Durchs Reden zugrunde gerichtet“. In: Profil vom 04.05.1992, Nr. 19, S. 96-97; Sichrovsky, Heinz: Die Wut eines Dichters. In: News vom 14.09.2006, Nr. 37, S. 198; Müry, Andres / Sattler, Stephan: „In den Rätseln bleiben!“ In: Focus vom 12.02.2007, Nr. 7, S. 64-67.

³⁷⁵ Vgl. Kapitel 4 in Meurer, Petra: Theatrale Räume, S. 159-199.

³⁷⁶ Festliches Schweigen. In: Der Spiegel vom 07.02.1994, Nr. 6, S. 167.

³⁷⁷ Handke, Peter / Beil, Hermann / Peymann, Claus: Die einladende Schweigsamkeit. In: Theater heute, Heft 1, 1994, S. 14-18, hier S. 17.

In dieser aufschlussreichen Passage spricht Handke mehrere für die Erschließung des Textes relevante Punkte an. Er weist explizit auf sein Interesse an der Seite der Erscheinungen hin, die bei der Kommunikation ausgeschlossen wird. Die Kehrseite des aktualisierten Sprechens ist das im Schatten des Möglichen bleibende Sprechen, das Handke in seinem Interview als die „eigentlich“ immer da seiende Sprache erwähnt. Das *Veröffentlichte* ist objektiv vorhanden und bestimmt das Realitätsgefühl, wobei das im Bewusstsein enthaltene Nicht-Mitgeteilte auch real ist, aber eben in seiner Abwesenheit. In einem seiner Journale notiert Handke:

Auch wenn man mich der unsinnigsten Tat, der abscheulichsten Handlung ganz zu Unrecht beschuldigen würde, könnte ich sie nur halbherzig abstreiten – weil sie in meinen Gedanken schon immer möglich gewesen ist³⁷⁸

Die nicht erzählten Geschichten aus einer „Gegen-Welt“, die für Handke „vorhanden ist, nicht erfunden ist“³⁷⁹, bleiben rätselhaft, weil sie in ihrer Unbestimmtheit jeder Begrifflichkeit ausweichen und nur als eine Reihe von Vermutungen, als Fiktion denkbar sind. Die Idee, Geschichten in einem „Projektionsraum, wo sich Mögliches abzeichnet“³⁸⁰ zu schildern, reifte in Handke im Laufe von mehreren Jahren. Am 7. Mai 1976 notiert er:

Eine gebückte alte Frau kam mir entgegen, die mit ihren Einkäufen ging, und ich hielt sie auf den ersten Blick für die alte Lehrerin (es war auch ihr Stadtbezirk). Sie war es nicht, aber dann fiel mir ein: „Es hätte sie sein können“; und dann: „Es könnte sie sein“ – und daß es so möglich wäre, ihre Geschichte zu erzählen, ohne sie persönlich näher zu kennen: Möglichkeit, so über *andere* zu schreiben; Legitimation der Fiktion³⁸¹

In den vorbegrifflichen unausgesprochenen Geschichten kommt nach Handkes Ansicht die wahre Natur eines Menschen zum Ausdruck,³⁸² wobei sie, wörtlich genommen, zum Ausdruck gar nicht kommen kann, weil sie samt Unerzähltem Gefangene des Bewusstseins bleibt. Im Theater sieht Handke das Medium, das die in alltäglichen Situationen ausgeschlossene, d. h. unwirkliche Seite der Interaktionen erschei-

³⁷⁸ Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt*, S. 298.

³⁷⁹ Handke, Peter / Gamper, Herbert: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 119.

³⁸⁰ *Ebda.*, S. 115.

³⁸¹ Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt*, S. 158. [Hervorhebung im Original]

³⁸² Vgl. Handke, Peter / Beil, Hermann / Peymann, Claus: *Die einladende Schweigsamkeit*, S. 15: „Indem sie [die Menschen in dem Theaterstück, Anm. d. Verf.] vorbeigehen, werden sie vielleicht gerade Menschen. Würde einer stehen bleiben und anfangen, seine Geschichte zu erzählen, wie im Fernsehen: Gestern abend habe ich Fußball im Fernsehen angeschaut, meine Frau ist soundso, meine Kinder sind soundso... – dann hätte ich Schwierigkeiten, mich für den Menschen zu interessieren.“

nen lässt und damit „die tiefen Bilder, die Inbilder“³⁸³ nach Außen objektivieren kann. Die „Möglichkeiten im Theater sind ja, im Wortsinne: phantastisch“³⁸⁴, erklärt Handke seinem Interviewpartner Peter von Becker. In dem Stück ohne Worte stellt der österreichische Dramatiker diese Möglichkeiten dar und liefert damit wiederum einen Text, in dem das Theater selbst und seine Grenze zur Lebenswelt zum Thema werden.

Handke rückt in der „Stunde“ die Bühne in den Mittelpunkt und beginnt den Text mit ihrer Beschreibung: „Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht.“³⁸⁵ Die freie Bühne verkörpert den Zustand vor einer Handlung, impliziert die Möglichkeit eines Geschehens. Die Leere, von der Handke als einem „wahr[e] Ort für den Schriftsteller“ spricht, da nur „an leeren Stellen [...] der Schriftsteller seine Zeichen schreiben“³⁸⁶ kann, bekommt in der „Stunde“ in Form der Bühne eine reale räumliche Dimension und wird im Wortsinn zu einem objektiv erlebbaren Ort.³⁸⁷ Diese Sichtbarkeit der Leere ist gleichzeitig auch das Thema des Stückes:

Ich hab überhaupt kein Thema, also ich hab, in dem Sinn von Flaubert, nichts zu sagen. Aber ich hab die immer sich wiederholende Lust, neu anzufangen in diesem Zustand der Leere, in den ich komme und in dem ich mich – salopp ausgedrückt – am wohlsten fühle.³⁸⁸

Aber wie kann man die Leere darstellen? Sie bedarf einer Konkretisierung, um formuliert werden zu können. Indem sie konkretisiert wird, ist sie keine Leere mehr, kann nicht mehr als Leere bezeichnet werden. Handke spricht von der paradoxen poetischen Aufgabe, die Leere zu „bevölkern“, aber sie auch gleichzeitig zu erhalten.³⁸⁹ Und er bevölkert die Bühne in der Tat. Auf der Bühne laufen in geometrischer Ordnung aneinander vorbei und einander ablösend ein „Dutzend Schauspieler und Liebhaber“³⁹⁰.

³⁸³ Löffler, Sigrid: „Durchs Reden zugrunde gerichtet“, S. 96.

³⁸⁴ Becker, Peter von: „Ich mag die Menschen nicht anfassen beim Schreiben“, S. 21.

³⁸⁵ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten. In: Handke, Peter: Die Theaterstücke, S. 543-576, hier. S. 549.

³⁸⁶ Handke, Peter / Horvat, Jože: Noch einmal vom Neunten Land, Klagenfurt / Salzburg, 1993, S. 42.

³⁸⁷ Der These von Petra Heyer, dass „der durch die ‚Leere‘ gekennzeichnete Platz in der ‚Stunde da wir nichts voneinander wußten‘ [...] nicht als ein Raum identifizierbar [ist], der eine Entsprechung in der realen Welt aufweist“, könnte man entgegenhalten, dass die reale Entsprechung dieses Platzes die theatrale Bühne ist. Heyer, Petra: Von Verklärern und Spielverderbern, S. 112.

³⁸⁸ Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 114.

³⁸⁹ Vgl. ebda.

³⁹⁰ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 549.

Als Vorlage für das Drama verwendet Handke eine Situation in einem Straßencafé, wie wenn ein Gast an seinem Tisch sitzend einen Platz und das sich darauf abspielende Leben beobachten kann.³⁹¹ Er sieht zahlreiche Passanten, die aneinander vorbeigehend sich nur gelegentlich gegenseitig wahrnehmen. Dieses Geschehen übernimmt Handke in sein Stück nicht als Abbild realen Lebens, sondern hebt mit Rhythmus und Choreographie ausdrücklich die Künstlichkeit der kurzen Szenen hervor:³⁹²

Es beginnt damit, daß einer schnell über ihn [den Platz, Anm. d. Verf.] wegläuft.
Dann aus der anderen Richtung noch einer, ebenso.
Dann kreuzen zwei einander, ebenso, ein jeder in kurzem, gleich bleibendem Abstand gefolgt von einem dritten und vierten, in der Diagonale.³⁹³

Auf der Bühne werden verschiedene Variationen von Gestalten und Interaktionen als denkbare Möglichkeiten des wirklich Vorhandenen durchgespielt. Diese Perspektive des Möglichen, aber nicht tatsächlich Gegebenen erfüllt Handkes Vorstellung von der Bedingung, unter der „die Leere zur Leer-Form wird“³⁹⁴ und damit eine Aussagekraft bekommt:

... diese Leere, diese wallende, himmlische, befruchtende, verlockende Leere ist nie in der menschenleeren Natur mir aufgegangen, sondern immer in der Nähe der Menschen. Also es war immer am Rand, zum Beispiel am Stadtrand, zum Beispiel an der Grenze zwischen Wald und Steppe, es ist ja seltsam: immer an Grenzen, oder besser gesagt, auf Schwellen. Immer da. Es hat immer auch mit der Nähe, mit der Erreichbarkeit (vielleicht noch besser) der Menschenwelt zu tun, nie in der Wüste zum Beispiel, und nie irgendwo im Hochgebirge, zum Beispiel in einem Kar, wo ja fast gar nichts wächst; immer wo man die Nähe von Menschen nicht nur spürt, sondern sozusagen fast greifen könnte.³⁹⁵

Der Begriff der Leere ist in Handkes poetologischem Konzept gegen den der Stille austauschbar³⁹⁶ und fungiert neben der Leere als gleichwertiges Medium des Möglichen. Auch die Stille wird erst in ihrer Vermittlungsfunktion zwischen einem nicht gefallenem und einem gefallenem Laut erfahrbar:

³⁹¹ Vgl. dazu Löffler, Sigrid: „Durchs Reden zugrunde gerichtet“, S. 96.

³⁹² Vgl. dazu Handkes Kommentar in Handke, Peter / Beil, Hermann / Peymann, Claus: Die einladende Schweigsamkeit, S. 17: „Ohne daß es meine Absicht war, ging’s mir mit der Inszenierung so: Das waren Bilder, aber noch um eins schärfer, kühner als die Alltagsbilder.“

³⁹³ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 549.

³⁹⁴ Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 113. [Hervorhebung im Original]

³⁹⁵ Ebda, S. 113f.

³⁹⁶ Ebda, S. 114.

Indem man schweigt, erhält man das Schweigen nicht. Aber indem man die Stille und das Schweigen und die Leere in eine Form faßt, erhält man die Stille und die Leere und das Schweigen. Das ist das Paradox.³⁹⁷

In seinem stummen Stück treibt Handke das Schweigen der Figuren auf die Spitze: Es verwandelt sich ins Summen, Gemurmel, Geflüster u. ä., aber durchbricht nie völlig die Grenze zur Sprache.

Und letztendlich wird auch das Medium des Theaters, das die Realität in eine reale und eine fiktive spaltet, zur Botschaft des Stückes gemacht. Bereits zu Beginn der „Stunde“ macht Handke die Grenze zwischen Spiel und Ernst kenntlich, indem er zu seinem beliebten Stilelement greift und das „Aufwärmen“ der Schauspieler vor der Aufführung zeigt: Am Anfang des Stückes erscheinen sie zahlreich, „eine ganze Mannschaft“³⁹⁸, von allen Seiten auf der Bühne, bewegen sich in den Vordergrund und proben dort das Spielen mit der Mehrdeutigkeit in einem Verwandlungsspiel, in dem seinerseits auch die Übergänge zwischen mannigfaltigen Tätigkeiten hervortreten:

Auch sie halten auf dem Platz nicht inne, schwärmen da aus, verlassen ihn, sind schon wieder zurück, jeder für sich, und ein jeder dabei, in seinem „Sich-Einspielen“, in einem fort jäh die Gestalten und Figuren wechselnd, chimärenhaft: vom Sprung aus dem Stand gleich der Übergang, bei im übrigen eher unbewegten Mienen, ins Hakenschlagen, Schuheabklopfen, Armeausbreiten, Sich die Augen Beschirmen, Am Stock Gehen, Leisetreten, Hutabnehmen, Sichkämmen, ein Messer Ziehen, Luftboxen, über die Schulter Blicken, Regenschirmaufspannen, Schlafwandeln, zu Boden Stürzen, Ausspucken, auf der Linie Balancieren, Stolpern, Tänzeln, unterwegs sich einmal im Kreis Drehen, Summen, Aufstöhnen, sich mit der Faust auf den Kopf und ins Gesicht Schlagen, sich die Schuhe Zubinden, eine kurze Spanne auf dem Boden Hinrollen, in die Luft Schreiben, das alles durcheinander, nicht ausgeführt, nur im Ansatz.³⁹⁹

Auch im weiteren Verlauf der Handlung wird der Rahmen der dargestellten Wirklichkeit mehrmals verletzt: Eine Schönheit dreht sich nach dem im Zuschauerraum sitzenden Autor um,⁴⁰⁰ eine andere Figur übernimmt Regie und gibt mit einem Handzeichen grünes Licht für den Auftritt der anderen Schauspieler.⁴⁰¹ Als Höhepunkt der „Stunde“ gesellen sich drei Zuschauer aus dem Zuschauerraum zu den Darstellern auf der Bühne.⁴⁰²

³⁹⁷ Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 113..

³⁹⁸ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 549.

³⁹⁹ Ebda, S. 549f.

⁴⁰⁰ Vgl. ebda, S. 561.

⁴⁰¹ Vgl. ebda, S. 567.

⁴⁰² Vgl. ebda, S. 576. Zu dieser Szene vgl. auch Hentschel, Ingrid: Dionysos kann nicht sterben, S. 58.

Die meisten Interaktionen in der „Stunde“ sind nur angedeutet. Die Figuren treten in der Regel einzeln auf, durchqueren die Bühne und verschwinden, während die nächste Figur schon auf der Bühne erscheint. Für gleichzeitige Anwesenheit und gegenseitige Wahrnehmung sind meist nur kurze Augenblicke reserviert, wenn eine Person die Bühne bereits verlässt und die andere sie betritt oder wenn sich ihre Wege in der Mitte der Bühne kreuzen. Auf diese Grenzerfahrung legt Handke großen Wert:

Es kann manche Zufälle geben, wo das Ungenaue noch besser ist, das Aleatorische darf man nicht verachten. Aber wichtig ist das Orchesterale, daß ein Auftritt den anderen rundet und zugleich öffnet und schneidet, scharf macht, verwundbar macht, daß es nie sitzt, immer weitergeht.⁴⁰³

Der gebräuchlichen Kommunikationsauffassung, die auf Kontakt und Konsens setzt, hält Handke sein paradoxes Kommunikationsmodell entgegen, in dem der Abstand eine entscheidende Rolle spielt:

Im Abstand spüre ich die Menschen am tiefsten. Es kommt nur auf den Abstand an. [...] Manchmal ist er zu weit, manchmal geht man zu nah und zerstört den Menschen, indem man sich zu sehr nähert.⁴⁰⁴

Während die Figuren des Stückes, wie es der Titel besagt, nichts voneinander wissen, kann sich der Zuschauer zwischen den einzelnen kurzen Szenen, die keine symbolische Bedeutung haben, seinen eigenen Zusammenhang herstellen und wie aus Bauklötzen eine eigene Geschichte konstruieren. Endlich liefert das Spiel keine fertigen Bedeutungen, sondern lässt Bedeutungen im Kopf des Zuschauers entstehen.

Die Figuren sind nicht fest definiert. Der Autor will, „daß keine Figur sich verfestigt zu dem, was man Rolle nennt“⁴⁰⁵. Sie werden in dem Text als „Unbestimmbare“ oder als Typen (altes Weib, Schönheit, Idiot) bezeichnet. Damit aber der Mythos eine Form bekommt, wird ein Typ in mehrere verschiedene Personen aufgefächert⁴⁰⁶, die in dem Stück mit einem gewissen Abstand in verschiedenen Szenen auftauchen oder auch direkt nacheinander auftreten. Diese Identitätsvorschläge dürfen nie die Grenze überschreiten, hinter der sie eine narrative Eigenschaft bekommen und zu Aussagen werden. Die Erzählung entsteht im Bewusstsein des Zuschauers, der die Unterschiede und Verwandlungen einzelner Typen beobachten kann:

⁴⁰³ Kommentar des Autors zu „Stunde“ in Handke, Peter / Beil, Hermann / Peymann, Claus: Die einladende Schweigsamkeit, S. 17.

⁴⁰⁴ Ebda, S. 15.

⁴⁰⁵ Löffler, Sigrid: „Durchs Reden zugrunde gerichtet“, S. 96.

⁴⁰⁶ Vgl. dazu Handkes Aussage über die Auffächerung seiner dramatischen Figuren in Handke, Peter / Hamm, Peter: Es leben die Illusionen, Göttingen, 2006, S. 150f.

Eine Frau in Kopftuch und Gummistiefeln quert den Platz, sie schleppt eine Gießkanne und hat daneben einen verwelkten, ja verfaulten Blumenstrauß, den sie in hohem Bogen hinter die Szene wirft.

Im nächsten Augenblick kommt von ganz woanders eine fast ebenso Gekleidete, Typ Altes Weib, mit einer Sichel, einem Reisigbündel und einem Handkorb übertoll von Waldpilzen.

Eine dritte Frau, unbestimmbar, fast gleich gewandet, bewegt sich auf einem dritten Weg, mit nichts in den Händen, den Rücken und Nacken tief gekrümmt, das Gesicht zu Boden geheftet, stetig, dabei kaum vom Fleck kommend, indes hinter ihr ein weiterer Wanderer nachrückt [...].⁴⁰⁷

Der Zuschauer bekommt somit eine gewisse Freiheit, aber auch Verantwortung für die Konstellation seiner Geschichte. Er wird als *aktiver* Kommunikationsteilnehmer verstanden, der alleine durch sein Zuschauen die Kommunikation beeinflussen und sie aus dem Rahmen des Faktischen in den Rahmen des Spielerischen versetzen kann:

Eine Schönheit geht nun endlich vorbei, welche in dem Moment ihres Auftauchens die Lider senkt und derart, des allseitigen Gesehenwerdens bewußt und damit spielend – ohne ein Zutun –, die Mitte der Bühne durchschreitet, mit einem einzigen lang hin sich ziehenden Blick, nur ahnbar, aus den Augenwinkeln: kein Katzenplärren, kein Rülpsen aus einem Lautsprecher, kein plötzliches Hupen, auch nicht das in einer Gasse losbrechende Bellen – nachgeäfft? – jetzt, auch nicht sich zwischen ihren Beinen verfangendes Papier jetzt, der aus dem heiteren Himmel polternde Ziegelstein, stört oder beunruhigt sie, selbst nicht der für einen Moment aus einer Gasse über sie wegweisende Wasserstrahl; im Abgehen vom Platz erst öffnet sie wieder die Lider.⁴⁰⁸

Handke betont die Stabilität des geschaffenen Spiel-Rahmens. Wie sehr sich auch die Störungen ankündigen, die in der anderen Wirklichkeitsebene liegen, werden sie aus der Wahrnehmung der spielenden Person ausgeschlossen.⁴⁰⁹ Gleichzeitig kann das in die Lebenswelt projizierte Spielen eine reale Situation entschärfen, da Spielregeln sanfter als gesellschaftliche Gesetze sind. Deswegen sucht in Handkes Stück der Gefesselte mit den Augen nach Zuschauern⁴¹⁰ in der Hoffnung, gerettet zu werden.⁴¹¹

⁴⁰⁷ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 555f.

⁴⁰⁸ Ebda, S. 554f.

⁴⁰⁹ Solche Dichtheit der Interaktionsgrenzen war im Theater des 18. Jahrhunderts noch möglich. Vgl. dazu Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 120f.: „Im England von Dr. Johnson führte das zu der Einrichtung der sogenannten ‚Twelve Penny stools‘ auf der Bühne, ein Privileg für junge Stutzer, die sich selbst häufig in die Aufführung einmischten. Bei einer Aufführung von ‚King Lear‘ spielte die Schauspielerin Peg Woffington die Cordelia, wobei während der ganzen Aufführung ein enthusiastischer Verehrer ihre Hüfte umklammert hielt, und Mrs. Cibber wurde als Julia manchmal von bis zu 100 Verehrern erwartet, die sich in ihrem Grab auf die Lauer legten. All das war möglich, weil die Interaktionsgrenzen als so stabil empfunden wurden, wie wir uns das heute nicht mehr vorstellen können.“

⁴¹⁰ Vgl. Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 559.

Gegenüber direkter Interaktion bevorzugt Handke also aktives Zuschauen als gewaltloses „Sein-Lassen der anderen“⁴¹² und veranschaulicht dessen Friedlichkeit und besänftigende Wirkung in der Szene der Zusammenkunft der „Helden“.⁴¹³

Am Schluss des Stückes steigen in das Spiel drei Personen aus dem Zuschauerraum ein. Handke selbst erklärt diese Szene als natürlichen Ablauf einer realen Interaktion eines Cafébesuchers, die dem Stück zu Grunde gelegt worden ist:

Wenn am Schluß die Zuschauer mitgehen auf die Bühne, so war das natürlich auch ich als Zuschauer, der, als ich das Stück schrieb, einen bestimmten Platz hatte, um mich einzuüben. [...] Am Ende bin ich dann, wenn ich mein Glas getrunken, meine Notizen gemacht hatte oder auch nicht, aufgestanden und mitgegangen. Dann hab ich eigentlich gedacht, grad bin ich da noch gesessen und jetzt geh ich mit, gehöre eigentlich dazu zu den Leuten, die da gehen. Und so kam es, daß am Schluss zwei, drei Zuschauer dann mitgehen. So kam das aus mir. Ich hatte Lust, mit zu gehen.⁴¹⁴

Durch das Übertragen der Situation auf das Theater wird das „Übergehen in das Gesehene“⁴¹⁵ zu einem besonderen sinnlichen Erlebnis gemacht. Die Tradition des bürgerlichen Theaters, das eine deutliche Grenzlinie zwischen Zuschauerraum und Bühne zieht, ermöglicht hier dem Zuschauer eine Schwellenerfahrung, die durch den Bruch mit dieser Tradition zustande kommt. Die folgende Aussage Handkes, in der er allgemein über Menschen spricht, lässt sich sehr gut auf den theatralen Zuschauer anwenden, der sich von der Idee seiner Belanglosigkeit fürs Bühnengeschehen trennt und durch Grenzerfahrungen zu sich selbst findet;

Jedes Mal wenn man sich aus einer brenzligen Situation befreit, wenn man denkt, es geht nicht weiter, wenn man total minimalisiert ist als Mensch und dann über die Schwelle kommt, merkt man plötzlich, was Leben ist.⁴¹⁶

Für ihr fleißiges aktives Zuschauen werden die Zuschauer bei Handke mit der Möglichkeit belohnt, „die Schwelle zur Wärme [zu] überschreiten“⁴¹⁷ und in dem dank ihrer Einbildungskraft erschaffenen Rahmen nun auch aktiv zu handeln.

⁴¹¹ Vgl. dazu Anklänge der ästhetischen Erfahrung des Zuschauens an die Transzendenz des Religiösen in Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 33: „Das Zuschauen ist etwas, das wir alle brauchen... daß uns jemand zuschaut auf eine umfassende Weise, wie man sich vielleicht das von Gott vorstellt [...]“. Vgl. auch Handkes Parallele zwischen Spiel und Gebet ebda, S. 86f.

⁴¹² Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 34.

⁴¹³ Vgl. Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 570f. Zu dieser Szene vgl. Heyer, Petra: Von Verklären und Spielverderbern, S. 119ff.

⁴¹⁴ Handke, Peter / Beil, Hermann / Peymann, Claus: Die einladende Schweigsamkeit, S. 18.

⁴¹⁵ Greiner, Ulrich: Ich komme aus dem Traum, S. 53.

⁴¹⁶ Ebda.

⁴¹⁷ Ebda.

4.4 „Spuren der Verirrten“: Wegweisende Verirrungen

Die Leere der Bühne ist in den „Spuren der Verirrten“, die fünfzehn Jahre nach der „Stunde“ erschienenen sind, wieder präsent. Auch zahlreiche andere Elemente werden in dem neueren Stück weitergeführt, was in der einleitenden Passage mit der mehrmaligen Wiederholung des Wortes „wieder“ bekannt gegeben wird:

Und wieder die Gehenden, jeweils zu zweit, als eine Art Paar, jedes Mal ein verschiedenes. Von Zeit zu Zeit ist dann auch ein Dritter mit ihnen. Und wieder die auf der einen Seite Auftretenden, auf der anderen Seite Abgehenden und, nach einer kleinen Pause, in geänderter Aufmachung und Gestalt, neu Auftretenden, zu ihrem jeweiligen Reden oder Schweigen Innehaltenden, oder Verlangsamenden, oder auch Beschleunigenden, und so von Anfang bis Ende, während der ganzen Spielzeit. Und wieder habe ich meinen Platz eingenommen, als Zuschauer. Seit jeher habe ich nichts getan als zuschauen. Und inzwischen ist das meine Rolle geworden.⁴¹⁸

Auffällig ist aber dabei, dass der erste Satz, der bei Handke oft eine komprimierte Formulierung des Kernpunkts eines Stückes ausmacht,⁴¹⁹ nicht mehr von der Bühne handelt, sondern die „Gehenden“ und ihre Konstellation in den Fokus rückt. Auch die Eröffnung der Szenen (durch Pausen getrennte Textfragmente) geschieht nicht mit der Vergegenwärtigung der leeren Bühne, sondern mit einer Angabe zur Gruppierung der Gehenden, die jeweils im Paar, zu dritt, alleine „in der immergleichen, immer gleichhellen Leere“⁴²⁰ oder „in, vor, hinter der sporadisch passierenden Menge“⁴²¹ erscheinen.

Träger der Handlung sind nun nicht mehr einzelne Personen, sondern Paare, deren Zusammensetzung sich ständig ändert. Handke wirft die Frage nach dem Funktionieren der privaten Interaktionen, des Zusammenseins in der modernen Gesellschaft auf. Das in „Die Unvernünftigen sterben aus“ behandelte Problem der Gefühlsäußerung im Zusammenhang mit der Diskrepanz zwischen Innen- und Außenwelt und die Frage nach der Vermittlung der Kommunikation aus „Stunde da wir nichts voneinander wussten“ werden in „Spuren der Verirrten“ wieder aufgegriffen.

Das Stück beginnt damit, dass drei nacheinander erscheinende Paare ihren Weg mit verschiedenen Objekten markieren. Aber sobald die Personen die Bühne verlassen,

⁴¹⁸ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 7.

⁴¹⁹ Mit dem ersten Satz der „Publikumsbeschimpfung“, in der das Publikum mit „Sie sind willkommen“ angesprochen wird, brechen die Kanons dramatischer Kommunikation zusammen; das im Mittelpunkt des Dramas „Die Unvernünftigen sterben aus“ stehende altmodische Ich-Gefühl des Protagonisten kommt in seinem ersten Satz zum Ausdruck: „Ich bin heute traurig.“

⁴²⁰ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 9.

⁴²¹ Ebda, S. 29.

werden die von ihnen hinterlassenen Brotbrocken, Papierknäueln, Steinchen sowie auch die eisernen Kegeln vom Wind, von den Laubfegemaschinen und von einem zauberhaften Magneten entfernt. Nachdem die Personen weggegangen sind, bleiben von ihrer „Vergangenheit“ keine Spuren, keine Bezeichnungen übrig.⁴²²

Den weiteren Verlauf der Handlung prägen kleine Szenen, in denen Paare verschiedene Formen des Umgangs miteinander darstellen. Die Ursache des jeweiligen Betragens der Beiden bleibt aber ungenannt und lässt sich nur vermuten.⁴²³ Man merkt bald, dass eine friedliche und gütige Beziehung des Paares nur in der Ahnung der Anwesenheit eines „Dritten“ gelingt. Er „zeigt sich bloß [...] und verschwindet wieder“⁴²⁴ und schon umschlingen sich Mann und Frau, die noch in der vorausgehenden Szene gezankt haben. Der Dritte tritt in der Rolle eines Vermittlers auf, der die Regeln der Beziehungen zwischen Mann und Frau, Alt und Jung, Eltern und Kindern festlegt und damit den Interaktionen Sinn verleiht. Nur über ihn können zwei ihre Liebe, Zuneigung, Hilfe, Vertrauen miteinander austauschen.

Im Text werden für die Benennung des Dritten mehrere Periphrasen verwendet, „Nothelfer Dritter. Kundschafter. Fährmann. Lotse“⁴²⁵, „Stunder“⁴²⁶, „Gnadenreicher Dritter“⁴²⁷, was eine gewisse Affinität zu den vielen Namen Gottes aufweist. Auch seine Funktion als „eine Art Ordnungshüter“⁴²⁸ und die Art seiner Auftritte als Epiphanie legen die Deutung dieser Figur als gottnahe, wobei Handke dieses bedeutungsgeladene Wort in seinem Text absichtlich vermeidet. Dafür kann man aber in seinem Journal „Die Geschichte des Bleistifts“ nachlesen:

Gerade wurde mir ganz klar (es war doch eine Erkenntnis), daß in der Liebe, für die Liebe, zwei allein nicht genügen: ich brauche, immer wieder, einen Dritten, an den ich mich wenden könnte, zur Beruhigung, zur Bestärkung, zur Festigung, zur Neuerweckung, zur Danksagung – zur *Ergänzung*; und dieser Dritte, den ich benötige in meiner Liebe, den ich mitdenken möchte in meiner Liebe, der für die jeweilige Wen-

⁴²² Vgl. Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 8f.

⁴²³ Vgl. dazu das Interview mit Handke in Müry, Andres / Sattler, Stephan: „In den Rätseln bleiben!“ In: Focus vom 12.02.2007, Nr. 7, S. 64-67, hier S. 65: „Bei ‚Spuren der Verirrten‘ hatte ich überhaupt kein Thema, außer so kleinen Konstellationen, die ich auf der Straße in Paris beobachtet hab, zum Beispiel zwei Schulkinder auf dem Nachhauseweg. Das eine wollte dem andern die Schultasche abnehmen und sie ihm tragen. Das andere Kind wollte aber nicht: Weg, geh weg! Da muss vorher etwas passiert sein zwischen den beiden, aber man weiß nicht, was.“

⁴²⁴ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 13.

⁴²⁵ Ebda, S. 38f.

⁴²⁶ Ebda, S. 40.

⁴²⁷ Ebda, S. 41.

⁴²⁸ Ebda, S. 39.

„dung in mir sorgt, kommt nur mit dem Namen „Gott“ in den Sinn (und: die bloße Wendung an den Dritten *ist* dann schon die Ergänzung)⁴²⁹“

Aber die Momente der Innigkeit und Verständigung werden immer seltener. Durch eine Person, die „wie mit der Stimme eines Dritten“⁴³⁰ spricht, wird die Verlassenheit der Welt kundgegeben. In dieser Verlassenheit können die Personen keine Mitfreude, keinen Trost, keine richtige Frage aufbringen. So gesteht ein Partner im ersten Paar:

Ich freue mich ja, mit dir, und überhaupt. Ich kann dir bloß meine Freude nicht zeigen. In meiner Freude bekomme ich jedes Mal eine Maske, eine finstere, finstere. Und meine größere Freude steigert sich zu einem Wimmern, und meine größte zu einem Schluchzen.⁴³¹

In dem anderen Paar sucht einer nach Trost spendenden Argumenten, die aber „erst recht untröstlich“⁴³² machen:

Soll denn ein Tormann, dem der Ball einmal zwischen den Beinen durchgerollt ist, deswegen für immer zu spielen aufhören? Soll der Schauspieler, der sich bei einem Sprung die Zungenspitze abgebissen hat, denn deswegen seinen Beruf aufgeben? Soll denn der Chirurg, der seine Schere im Bauch des Patienten vergessen hat, deswegen Holzfäller am Amazonas werden? Soll der Sohn, der seine Mutter verprügelt hat, deswegen vom Matterhorn springen?⁴³³

Das Ausbleiben einer Instanz, die beide Seiten eines Paares in Relation setzt, so dass sie dementsprechend ein Ganzes ergeben, führt zur Orientierungslosigkeit und der Frage, welche Seite nun ihre Geltung bekommen soll. In einem Machtkampf ist jedes Element bemüht, sich in seiner Bedeutsamkeit durchzusetzen. In einer Szene tritt ein Opfer dieser Fehde auf und berichtet:

Ich, dann sie. Sie, dann ich. Dritte Welt gegen Vierte Welt. Halbwelt gegen Ganzwelt. [...] Streit, ob gerade oder ungerade Zahl. Besonders feindbildfördernd zum Beispiel: Streit um Groß- und Kleinschreibung. Sie wollte ihr verhaßtes scharfes ß weghaben. Ich dagegen beharrte auf meinem heißgeliebten Buchstaben. Gerade auf ihm. Wegen seiner so speziellen Form. Was für eine schöne Form. [...] Keine Form darf verloren gehen. Kostbare Formen. Welterbe Form, Welterbe scharfes ß!⁴³⁴

Die Fixiertheit auf ein Element, auf die eigene Person führt zum Verschwinden des anderen, des Gegenübers. In der oben erwähnten Szene tritt die Figur alleine auf. Ihre „Nachbarin“ erscheint nur kurz und das nur, um die erste „aus Leibeskräften mit der Tasche über den Kopf“ zu schlagen, und verschwindet danach genauso rasch wie

⁴²⁹ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 176. [Hervorhebung im Original]

⁴³⁰ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 15.

⁴³¹ Ebda.

⁴³² Ebda, S. 17.

⁴³³ Ebda, S. 16.

⁴³⁴ Ebda, S. 20f.

sie hereingestürmt ist.⁴³⁵ Der Dritte stellt fest: „Was für Monster wir Ich’s-ohne-den-Andern allesamt doch geworden sind. (Beiseite:) Bei mir selber kann ich das ja noch verstehen.“⁴³⁶

Der im Drama thematisierte Zusammenbruch der Orientierungen und Grenzen hat Auswirkung auch auf die Organisation der dramatischen Handlung selbst: Die geschlossene Form des Dramas wird verletzt und die handelnden Personen wenden sich an den Zuschauer, der seit jeher für sie eine unzugängliche Jenseits-Figur war, und unterstellen ihm sogar, dass er keine Ahnung hat, „worum es hier geht“⁴³⁷.

Ab dem erwähnten Fragment erscheinen die beiden Handlungsträger nicht mehr allein oder mit dem Dritten, sondern mit einer „eher alltäglichen“⁴³⁸ anonymen Menschenmasse. Die Grenze zwischen dem Paar und der Menge wird kenntlich gemacht: Die „Personen der Handlung“⁴³⁹ unterscheiden sich von anderen durch ihre Schritte und durch das Erscheinen in einem besonderen Licht oder Schatten. Die Spaltung zwischen Persönlichem und Anonymem, Emotionalem und Sachlichem wird weiterhin von zwei kleinen Szenen verdeutlicht.

Die Ungleichheiten in den Bezugssystemen des Privaten und Gesellschaftlichen hat Handke bereits zum Thema seines Dramas „Die Unvernünftigen sterben aus“ gemacht. In den „Spuren“ führt er diese Problematik fort und lässt den an das Schicksal glaubenden und unter seinem Größenwahn leidenden Quitt in einem der Protagonisten weiter leben. Die Partnerin dieser Figur appelliert, wie einst Hans, an die Vernunft seines Gefährten und will ihm die Illusion der Möglichkeit einer heldenhaften Denk- und Handlungsweise nehmen:

Der glückliche Mensch mit einem Geschick, das war seit jeher dein Ideal. Und jedesmal dann: Ungeschick und Unglück lassen grüßen. Wer verdient denn heutzutage überhaupt noch ein Schicksal? Man gebärdet sich höchstens so: der da die Zähne bleckt und einen Arm himmelwärts reckt, als habe er gerade die Menschheit gerettet, oder ihr zumindest einen unsterblichen Dienst erwiesen, das ist bloß wieder so ein Tennisstar, der gerade ein Match, eines von tausend im Jahr, gewonnen hat.⁴⁴⁰

Auf alltägliche Interaktionen wird das Pathos der einst rühmlichen Interaktionen übertragen, so dass es letztendlich wegen enormer Überstrapaziertheit an Wert ein-

⁴³⁵ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 19.

⁴³⁶ Ebda, S. 20.

⁴³⁷ Ebda, S. 27.

⁴³⁸ Ebda, S. 25.

⁴³⁹ Ebda, S. 26.

büßt. Für das wirklich Sakrale und Tragische stehen keine Signifikante mehr zur Verfügung. Die göttliche Schaffung der Ordnung aus dem Chaos verwandelt sich infolge säkularisierten Vokabulars in eine Karikatur⁴⁴¹:

Auf. Jedermann weitergehen. Zirkulieren. Nicht stocken. Keine Paarbildungen! Jeder einzeln. Augen geradeaus. Kinn vorschieben. Hände aus den Hosentaschen. Knie durchdrücken. Bauch einziehen. Und daß mir keiner mehr zurück über die Schulter schaut. Und Hände weg von unseren Frauen. Nicht auf den Boden spucken. Die Schuhbänder mit doppelten Schleifen binden. Die Abfälle in die Abfallkörbe. Die Telefone abmelden. Die Gashähne zusperren. Die Post umleiten. Die Notfallraketen nicht naß werden lassen. Das Verfallsdatum beachten. Sinnlos, die Luftschutzkeller aufzusuchen. Sinnlos, die Schwimmwesten aufzublasen. Die Ausweise bereithalten. Die Gebetbücher aufschlagen.⁴⁴²

Aus dem genannten Grund meidet auch Handke hier das Wort „Gott“ und erfindet dafür die Figur des Dritten. Dabei wird die performative Eigenschaft dieser Figur hervorgehoben, und zwar durch das „Dritten-Kostüm“⁴⁴³, Insignien, „ein Dreispitz? Ein Hut mit drei Ecken? Ein Dreizack?“⁴⁴⁴, sowie durch Thematisierung des Spielerischen: „Es ist vielleicht nicht das letzte Mal, daß ich mit euch bin, aber sicher das letzte Mal, daß ich für euch den Dritten spiele.“⁴⁴⁵ Der Dritte verkündet also gleichzeitig die Unmöglichkeit des Spiels. Kurz darauf heißt es: „[...] die Welt ist unspielbar geworden.“⁴⁴⁶

Die gleiche Erfahrung macht auch der „als ‚Held‘ Kostümierte“⁴⁴⁷. Nicht nur seine Siege schenken ihm keinen Glorienschein, sondern auch sein Ende wird nicht spektakulär sein und keine Tragik auslösen: „Tief werde ich fallen, aber nicht groß. Plumps, und weg. Kein Aufkrachen, nicht einmal ein Platsch.“⁴⁴⁸ Er muss sich schä-

⁴⁴⁰ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 30.

⁴⁴¹ Vgl. dazu Parallele mit den akustischen Halluzinationen der Wahnsinnigen in Handkes „Die Unvernünftigen sterben aus“, S. 379f. Quitt gesteht dem Kleinaktionär: „Wissen Sie, daß ich Stimmen höre? Aber es sind nicht die Stimmen, die die Irren hören: keine religiösen Floskeln, oder aus der Schulzeit aufstoßende Poesien, oder Ein-Satz-Philosophien, überhaupt keine von den überlieferten Weltformeln – sondern Filmtitel, Schlagerzeilen, Werbesprüche. ‚Regentropfen, die an mein Fenster klopfen‘, flüstert es oft mit Hall in meinem Kopf, und mitten in einer Umarmung unterbricht mich eine Stimme mit ‚Rat mal, wer zum Essen kommt‘ oder ‚Raucher, hier kannst du nicht rauchen...‘ Und ich bin sicher, daß in Zukunft auch unsre Wahnsinnigen nur noch solche Stimmen werden hören müssen, und nicht mehr ‚Erkenne dich selber‘ oder ‚Du sollst Vater und Mutter ehren...‘, die Über-Ich-Stimmen unsrer Hochkultur.“

⁴⁴² Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 39f.

⁴⁴³ Ebda, S. 63.

⁴⁴⁴ Ebda, S. 68.

⁴⁴⁵ Ebda, S. 65.

⁴⁴⁶ Ebda, S. 67.

⁴⁴⁷ Ebda, S. 57.

⁴⁴⁸ Ebda, S. 37.

men, dass sein ruhmloses Hinscheiden noch Zuschauer hat. Dem Scheitern Quitts aus den „Unvernünftigen“, der im Größenwahn seine Konkurrenten beseitigt und alleine bleibt, unterliegt nach Handke jeder, der zu einem Helden ohne Gegenspieler werden will. Da es aber in der postmodernen „Sekundärwelt“⁴⁴⁹ keine echten Bösewichte gibt, sind auch das Heldentum und das Dramatische ausgeschlossen:

Ein Held werden zu wollen ohne Gegenspieler. Den Guten spielen zu wollen und auf den Bösen zu warten. Irrtum der Irrtümer: denn Bösewichte gibt es längst keine mehr, höchstens Schlechte, Schlechte und Aberschlechte, die ohne Absicht, Gedanken oder Plan Böses tun, vielleicht umso Böseres, doch eben, als bloß Schlechte, nicht entschieden Böse, keine Gegenspieler abgeben – daher mein Scheitern als Held, daher mein Fall, ohne dramatisches Fallen.⁴⁵⁰

Direkte Interaktion von Angesicht zu Angesicht als Träger des Dramatischen ver kümmert zu naturalistischen Handlungen, die sich um Körperlichkeit und Gegenständlichkeit drehen:

Sie [die Frau] nimmt dann des Mannes Hand und hat Augen nur für diese. Er legt seinerseits gleichsam als Antwort seinen Daumen auf ihren Hals, dort wo ich buchstäblich die Halsschlagader pochen fühle. Sie antwortet, indem sie in die Knie geht, ihm die Schuhbänder löst und fester, sehr fest wieder zubindet. Als Antwort seinerseits hat er in den deutlichen Riß in ihrem Gewand gegriffen und diesen noch weiter aufgerissen.⁴⁵¹

Alle absoluten Werte, einschließlich des Gottes in seiner ontologischen Wahrheit, werden relativiert. Um der gesellschaftlichen Realität gerecht zu werden und sein Wort zum letzten Mal der Menschheit bringen zu können, braucht der gottähnliche Dritte bereits selbst einen Dritten⁴⁵² und greift zur Wissenschaft als Medium der Sinnggebung. Als Zeit-Wissenschaftler predigt er das Ende der Zeit und das des Gegenübers:

Der andere, so die Wissenschaft, geistere höchstens noch in der Ferne herum, als Entfernter, in fernen Ländern, fernen Erdteilen, und da vor allem im Fernsehen, in der Sekundärwelt – nicht aber existiere er mehr in der Primärwelt, auf der Straße, zeit seines Vorbeigehens, in der Realzeit. Zeit und Existenz – Unzeit und Nichtexistenz. Wozu anzufügen ist, daß es zum Verschwinden der Zeit wie des anderen noch eine Minderheitenmeinung gibt: die Wissenschaft selber habe dazu beigetragen, indem sie glaube, alles sowohl vom anderen als auch von der Zeit ausforschen und wissen zu können. Wie auch immer: Die Zeit hat ausgespielt.⁴⁵³

Die Paradoxie der kommunikativen Situation, in der der Dritte wissenschaftlich argumentiert, liegt darin, dass die Wissenschaft alles Unerklärliche und folglich auch

⁴⁴⁹ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 66.

⁴⁵⁰ Ebda, S. 37f.

⁴⁵¹ Ebda, S. 44.

⁴⁵² Vgl. ebda, S. 65.

⁴⁵³ Ebda, S. 66.

ihn ausschließt. Aus der Perspektive der Wissenschaft ist der Dritte nur als eine empirisch überprüfbare Tatsache denkbar. Ihm bleibt nichts übrig als seinen Gottesposten abzulegen und sich unter die Sterblichen zu mischen.⁴⁵⁴

Die ohne koordinierende Instanz gebliebene Menge bewegt sich chaotisch und scheint zunächst auseinander zu laufen, aber die Figuren stoßen auf die „Spielfeldgrenze“⁴⁵⁵ und kehren zurück. Da, wo eine Grenze gezogen ist, entstehen Ordnung und Form und bald lässt sich in der Hektik der streunenden Figuren ein Gleichmaß ahnen und die wirre Ungeordnetheit ergibt eine Art Tanz. Aus Gesprächsfetzen entsteht die Vermutung, dass sich mit dem Verirren eine neue Sichtweise öffnet, aus der man erkennen kann, „was in einem steckt“⁴⁵⁶. Zahlreiche Beispiele aus der Tier- und Pflanzenwelt belegen, dass das Durcheinander kein verwirrter Diskurs über die a priori geordnete Natur, sondern die Natur selbst ist.

An dieser Stelle entsteht ein Moment, in dem, wie in der „Stunde“, alle „anscheinend ratlos“⁴⁵⁷ stehen bleiben und die Tragik zunimmt. Während in dem stummen Stück Handkes eine Person kurz „vor dem endlichen Reden“⁴⁵⁸ steht, hält in den „Spuren“ „der frühere Mächtigen-Held“⁴⁵⁹ eine Rede, die in einen dramatischen Monolog über die postmoderne Tragödie und sein Auftreten darin umzuschlagen droht:

Ein Held wollte ich immer sein, fühlte mich zum Helden geboren. [...] Und der einsame Ritter wollte ich sein, der einsame Sucher, der Befreier auf eigene Faust, eine einsame Lichtgestalt, eine solche, wie ein anderer einmal eine gewesen ist. Lichtgestalt, mit einem Lichtgeschick. Held, aber um des Himmels willen nicht einer Tragödie. Nichts ferner meinem Sinn als die Tragödie. Und jetzt? Schatten unter euch Schatten in unserer gemeinsamen Tragödie des gemeinsam zum Schattendasein Verurteiltseins. Ah, wenn's noch wenigstens um eine antike Tragödie ginge, die eines Einzelnen, oder eine moderne, die eines Volks und nicht die postmoderne hier von uns Schattenleuten, von uns Fremden jenseits des Fremden, von uns Gespenstern ohne den Zauber und das Spannende von Gespenstern. Die Fremde jetzt: So reizlos war noch keine Fremde.⁴⁶⁰

Den „gordischen Knoten“ löst Handke in der „Stunde“ „mit Gewalt“⁴⁶¹ auf: durch das Setzen einer Zäsur in das Sujet. Auf dem Platz bewegen sich alle wieder schnell und

⁴⁵⁴ Vgl. Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 68.

⁴⁵⁵ Ebda, S. 71.

⁴⁵⁶ Ebda, S. 71.

⁴⁵⁷ Ebda, S. 74.

⁴⁵⁸ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 573.

⁴⁵⁹ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 74.

⁴⁶⁰ Ebda, S. 75f.

⁴⁶¹ Vgl. dazu Handkes Interview in Löffler, Sigrid: „Durchs Reden zugrunde gerichtet“. In: Profil vom 04.05.1992, Nr. 19, S. 96-97, hier S. 96.

die eine ins Zögern geratene Figur wird von der anderen „mit einem Tritt in den Hintern weiterbefördert“⁴⁶². In den „Spuren“ wird dagegen das Eingreifen des Autors, der gleichzeitig Zuschauer ist, zur Handlung selbst gemacht: „Das ist jetzt mein Moment. Ich, der Zuschauer trete auf.“⁴⁶³

Im Zusammenhang mit dem Auftritt des sonst unsichtbaren, im dunklen Zuschauer- raum sitzenden Zuschauers, der hier zugleich auch Autor ist, drängt sich die Parallele zur vorher bereits erwähnten Erscheinung des sich sonst nur flüchtig oder in den für Halluzinationen anfälligen Situationen⁴⁶⁴ zeigenden Dritten auf, der eine *Autorität*⁴⁶⁵ ist. Die gottlose postmoderne Welt, in der die Wirklichkeit durch das Spiel definiert ist, bekommt ihren neuen Gott in Person des Dramenautors. Er fühlt sich als Zuschauer betrogen, weil er für sein Geld im Theater ein Drama und nicht dessen Vortäuschung erleben möchte.⁴⁶⁶ Die Unmöglichkeit heutzutage den Spielregeln eines traditionellen Dramas zu folgen und dem früheren Vorbild eines Helden als eines „einsamen Ritters“ treu zu bleiben, ist keiner der Bühne würdige Stoff, sondern eine banale Tatsache. In wissenschaftlichem Ton klärt der Zuschauer die Darsteller über das Verhältnis zwischen gespielter Realität und Realität des Spielens auf und legt seine Anforderungen an die dramatische Organisation des Stückes dar:

Euer Nicht-mehr-wissen-wohin – halb so tragisch – ganz und gar nicht tragisch. Das mit dem Ende der Zeit: war bloß eine Katastrophenübung. Eine Probe für den Ernstfall. Und außerdem gilt hier eine besondere Zeit, die Spielzeit, welche seit jeher endet, ohne ein Ende zu haben. Wenn die Spielzeit um ist, heißt das nicht „Zeit um!“, vielmehr: „Zeit für die nächste Spielzeit!“ Also auf, weiter im Text, weitergehen, mit der Gehluft reden. Und gefälligst immer bezogen auf mich, der euch zuschaut. Könnte nicht ein jeder von euch noch und noch Geschichten erzählen, wie sich das Blatt gewendet hat – und nicht immer zum Bösen – dadurch, daß er als Zuschauer wirkte, als Zuschauer tätig war?⁴⁶⁷

Der Auftritt des Zuschauers bricht den Rahmen, in dem die Schauspieler als dramatische Figuren agieren. Der enttäuschte „Zuschauer“ wird in dieser Szene zum „Theaterbesucher“, der von dem realen Geld spricht, das er für seine Theaterkarte bezahlt hat und das die „Bühnendarsteller“ als Gage bekommen: „Auf, ihr Knochen. Tut was

⁴⁶² Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 573.

⁴⁶³ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 76.

⁴⁶⁴ Eine handelnde Person bekommt vor der Erscheinung des Dritten einen Schlag über den Kopf (vgl. Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 19). Den anderen Protagonisten versucht seine Partnerin mit Ohrfeigen zu Bewusstsein zu bringen, und „jetzt tritt auch schon der Dritte auf [...]“ (vgl. ebda, S. 39).

⁴⁶⁵ Ebda, S. 77.

⁴⁶⁶ Vgl. ebda.

⁴⁶⁷ Ebda, S. 78.

für mein Geld.“⁴⁶⁸ Wie einst in der „Publikumsbeschimpfung“ wird hier die Grenze zwischen der Realität des dramatischen Textes und der des Theaters als soziale Einrichtung thematisiert, indem die „Theaterrolle“ der Rolle als „Bühnendarsteller“ und die „Zuschauerrolle“ der Rolle als „Theaterbesucher“ gegenübergestellt werden. Und wie die Sprecher in der „Publikumsbeschimpfung“ sollen sich auch die Schauspieler der „Spuren“ mit dem theatralen Zuschauen auseinandersetzen. In diesem Zusammenhang wird hier die in der „Stunde“ entwickelte Idee, dass durch das Zuschauen ein Spiel gestiftet werden kann, wieder aufgegriffen. Nachdem das Blatt sich gewendet hat, wird die vorher unsichtbare Seite sichtbar gemacht. Die Tätigkeit des Zuschauers macht das Verborgene, Geheimnisvolle, Mögliche, Nicht-Wirkliche existent. Die Darsteller sollen in ihren Theaterrollen das Theater als Medium thematisieren, das beide Formen der Realität wie zwei Seiten eines Blattes zeigen kann.

Das Wissen über die Möglichkeit des Andersseins gibt den Zuschauern die Perspektive, aus der man sehen kann, wie die Wirklichkeit konstruiert ist und in welchem Rahmen man sich befindet. Die Vergegenwärtigung einer anderen Realität, einer „Gegenwelt“⁴⁶⁹, die einen Gegenpol zu eigenen Vorstellungen bildet, erweist sich als eine Orientierungshilfe und Gnade⁴⁷⁰ :

Es war die Gnade. Daß ich noch eine Zeitlang sein darf: Gnade. Daß zum Beispiel wir zwei sein und miteinander sein dürfen: Gnade der Gnaden. Gnadenreicher Dritter, ohne dich wäre es aus mit uns, lange schon.⁴⁷¹

Der aus der Dunkelheit heraustretende und den Kommunikationsfluss der Handlung unterbrechende Zuschauer könnte mit Serres Metapher des Parasiten beschrieben werden: „Auf den ersten Blick führt dieser Parasit eine Unterbrechung herbei, doch auf den zweiten bringt er eine Konsolidierung.“⁴⁷² Nach seinem Auftritt bilden sich wieder Paare heraus, die Personen kommen harmonisch miteinander aus und das Stück nimmt einen neuen Gang.

⁴⁶⁸ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 77.

⁴⁶⁹ Vgl. dazu Greiner, Ulrich: Ich komme aus dem Traum, S. 53: „Es ist nicht nur Utopie, es ist auch real, das Realste überhaupt. Es ist ein Vorschlag, ein Traum von Geschichte. Sonst gäbe es ja auch die Evangelien nicht, gäbe es das Buch Hiob nicht, wenn das Erzählen nicht auf eine andere Welt zügin-ge, auf eine Hinterwelt im besseren Sinne, wie eine Hinterglasmalerei.“

⁴⁷⁰ Vgl. Handkes Bestimmung der Gnade: „Sich etwas anderes vorstellen können, etwas anderes nach-fühlen können, Lust auf andere Orte und eine andere Zeit zu haben, überhaupt wieder denken zu kön-nen, das empfinde ich heute fast als eine Art Gnade“. In: Handke, Peter: Das Gewicht der Welt, S. 19.

⁴⁷¹ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 41.

⁴⁷² Serres, Michel: Der Parasit, S. 29.

Nachdem der vormalige Dritte sein Gottesamt niedergelegt hat und menschengleich geworden ist, sind seine Unsichtbarkeit und sein Mysterium unter allen Menschen verteilt und in jedem Menschen präsent. Um sein Geheimnis herauszufinden und für andere zugänglich zu werden, braucht der moderne Mensch einen Dritten, der ihm einen Spiegel vorhält. Erst mit Hilfe eines flüchtigen Scheins, eines Spiegelbildes kann er sein wahres Gesicht sehen. Deswegen spielen die im Alltag erzählten Geschichten eine zentrale Rolle in Handkes Kommunikationsmodell. In einem seiner Journale notiert er: „Ich sah – es war ein Gesicht – *die Erzählung*: sie spielte naturgemäß draußen im Freien [...]“⁴⁷³. Sie ist das unabdingbare dritte Element, das eine Brücke zwischen der heutigen Spielwelt, die allerdings das Realitätsgefühl bestimmt, und der einst als primär geltenden und nun in den Schein getriebenen Welt bildet und Individuen aus der Primär- und Sekundärwelt zusammen bringt. Die Gesprächssammlung, in deren Titel Handkes Verherrlichung der Illusionen übernommen worden ist, enthält die Reflexion des Autors über die Rolle des Erzählerischen in der Gestaltung einer Interaktion:

Meine Überzeugung ist, daß man von sich selber in Begriffen und in Eindeutigkeiten, auch in Zweideutigkeiten überhaupt nichts Wahrhaftiges sagen kann. Nichts! Und deswegen ist es auch das Epische, was mich so interessiert, die Verzweigungen in die Landschaft und zu anderen Menschen hin, und daß durch die Verzweigungen, durch das Erscheinenlassen der anderen ich viel mehr von mir sagen kann, als wenn ich direkt von mir rede: „Ich bin von Kindheit an so und so. Und ich bin eigentlich ein schlechter Mensch, aber manchmal bin ich ein guter“, so ganz banal gesprochen. Ich habe ein großes Misstrauen zu Leuten, die von sich sagen, sie seien so und so, im guten und im bösen. Aber wenn sie anfangen zu erzählen, wenn sie von sich erzählen – man kann ja anfangen, von sich zu erzählen – und dann beiläufig auf dies und das und auf diesen und jenen kommen, dann sehe ich viel mehr, wie sie sind. Und dann spürt der, der es erzählt, auch viel besser, wer er ist; indem er von sich absieht, von den Definitionen, was er ist und wie er ist und was er getan hat. Indem er übergeht, durch die Übergänge auf die anderen oder auf das andere hin.⁴⁷⁴

Das Geheimnisvolle, Mystische, Unausgesprochene, Verwirrende ist unreal, kann aber in fiktionalem Text seine *Verwirklichung* bekommen. Diese mediale Eigenschaft der Literatur im Zusammenhang mit der Metaphysik der Gefühle wird von Uwe C. Steiner hervorgehoben: „Literatur weiß seit langem um sich selbst als Medium der produktiven Einbildungskraft, das Gefühlen dadurch Realität verleiht, dass es sie fingiert.“⁴⁷⁵ Während in der „Stunde“ das Geheimnis extern als leere Bühne, Schweigen und Abstand zwischen zwei linear durch Raum oder Zeit getrennten Per-

⁴⁷³ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 213. [Hervorhebung im Original]

⁴⁷⁴ Handke, Peter / Hamm, Peter: Es leben die Illusionen, S. 94. Vgl. dazu auch ebda, S. 135f.

sonen thematisiert wird und Bilder der Imagination im Kopf jedes Zuschauers individuell entstehen, so wendet sich Handke in den „Spuren“ an das jedem modernen Individuum innewohnende Geheimnis der unsichtbaren Perspektive und zeigt die Möglichkeit, es mit Hilfe einer dargestellten Wirklichkeit sichtbar zu machen.

Die Erfahrung der Unbestimmtheit symbolisiert der große Kreuzweg, „wo sechs bis acht Wege zusammenkommen wie bei Ödipus, der dem unbekanntem Vater begegnet und ihn erschlägt“⁴⁷⁶. Aber das grauenhafte Geheimnis, das in der Antike in das Spiel von den über Lebensgeschichten der Menschen autoritär entscheidenden Göttern eingebracht wurde, wird bei Handke von einem „gnadenreichen“ Geheimnis abgelöst, das in einem fiktionalen Text sichtbar gemacht werden und die Kommunikation bewirken kann. Der Autor dieses Textes setzt gewisse Regeln, aber sie gelten nur als Vorschlag und dem Leser bzw. Zuhörer bleibt die Freiheit ihrer Akzeptanz oder Nichtakzeptanz vorbehalten: „[...] Autorität ohne Autor, allersanfteste Autorität, die nur eingreift und wirksam wird, wenn ich Leser für sie bereit bin und sie will.“⁴⁷⁷

Bereits in einem Anfang 90er Jahre gegebenen Interview erörtert Handke:

Ja, da war doch dieser Weg, weißt du noch, da war so ein kleines Dreieck in der Mitte, wo die Wege zusammengekommen sind – da kann man alle Leute zum Reden bringen, nicht nur zum Reden, sondern zum Erzählen. Wenn einer der Politiker das Geheimnis beherrschen würde, wenn ein Politiker ein Erzähler wäre, dann wäre vieles nicht so arg geworden – der würde die Leute zum Erzählen bringen, und Erzählen ist Versöhnen.⁴⁷⁸

Um über das postmoderne „Nicht-mehr-wissen-wohin“ etwas aussagen zu können, reicht eine direkte Darstellung der Verirrungen (wie es vor dem Auftritt des Zuschauers der Fall war) nicht mehr. Man muss einen Umweg über einen dritten Punkt einschlagen, der den Bestimmungsrahmen der Konvention öffnet und dem Individuum die Möglichkeit gewährt, durch das eigene Imaginationsvermögen den Handlungsablauf selbst zu bestimmen. Eine prägnante Formulierung von zwei unterschiedlichen Kommunikationsmodellen findet man in einem der Journale Handkes:

⁴⁷⁵ Steiner, Uwe C.: Als Schrift der Liebe Nahrung wurde. Zur Alphabetisierung der Empfindsamkeit. In: Burkard, Benedikt (Hrsg.): Liebe.Komm, Frankfurt am Main, 2003, S. 82-95, hier S. 84.

⁴⁷⁶ Sichrovsky, Heinz: Die Wut eines Dichters. In: News vom 14.09.2006, Nr. 37, S. 198.

⁴⁷⁷ Handke, Peter: Kleiner Versuch über den Dritten. In Handke, Peter: Langsam im Schatten: Gesammelte Verzettelungen 1980-1992, Frankfurt am Main, 1992, S. 167-171, hier S. 170.

⁴⁷⁸ Handke, Peter / Maier, Michael / Ferk, Janko: „Es gibt eine Geographie des Menschen.“. In Maier, Michael / Ferk, Janko (Hrsg.): Die Geographie des Menschen, Wien, 1993, S. 7-29, hier S. 16.

Unterschied zwischen Österreich und Frankreich: der zwischen Kaiser und König: der Kaiser ist *legendär* und wahrt das *Geheimnis*; ist eine *Spur* statt eine *Repräsentation*⁴⁷⁹

Handke setzt auf die Kaiser-Methode und platziert am Ende des Dramas eine Parabel, in der das wertende Wort der Spur als Medium der Imagination seinen Platz abtritt und statt Handlung die Erinnerung an diese Handlung geschildert wird:

Einmal kam ich von einer langen Reise in mein Haus zurück und fand dieses in einem großen Durcheinander. Es war aber niemand eingebrochen, und nichts war gestohlen. Federn lagen überall zerstreut zwischen den zu Boden gefallenen Büchern, Gläsern, Geräten. Dann fand ich den dazugehörenden Vogel unter einem Tisch, längst tot. Er hatte sich wohl in meiner Abwesenheit, vielleicht durch den Kamin, ins Haus verirrt und dann nicht mehr ins Freie gefunden. Es war ein kleiner Vogel, ein Rotkehlchen. Aber was für gewaltige Spuren des Verirrten im ganzen Haus. Ein Spiegel war zersplittert. Mehrere Bilder hingen nicht nur schief, sondern waren eingerissen. Zerfetzte Vorhänge. Verrückte Stühle. Dellen, auch kleine Sprünge vom Schädel? in den Fensterscheiben. Kotspritzer überall, auch auf dem Teleskop, das zu Boden wies statt himmelwärts. Von dem Pfeil-und-Bogen an einer der Wände war der Pfeil weggeschneit und steckte im Kleiderständer, und der Bogen war kein Bogen mehr. Die gewaltigsten Spuren freilich waren die von den Salzkörnern auf dem Tisch, im weiten Umkreis um das Salzfäßchen, dem einzigen Gegenstand da, und dazu, zwischen den weißen Kristallen, die man noch weiter und weiter wegspritzen spürte unter den Flügelschlägen, die fast ebenso hellen Kotspritzer. Ich habe diese Spuren bis heute nicht beseitigt und werde sie nie beseitigen.⁴⁸⁰

Aus der Parabel kommt, dass auch die Verirrung und das Geheimnis ihre Grenzen haben und als Form denkbar sind. Der Hausbesitzer kann die Unordnung schildern, weil er weiß, wie die Ordnung früher ausgesehen hat, und der Bezug auf das in der Abwesenheit des Besitzers geschehene richtungslose Hin- und Herfliegen des Vogels zwischen den Wänden des Hauses verleiht den real vorhandenen Spuren Sinn und macht sie deutbar.

Das Heranziehen für die Kommunikation eines Elements, das sich nicht direkt benennen lässt, sondern einer Umschreibung bedarf, schärft nach der Meinung des Autors die Wirklichkeitswahrnehmung und ermöglicht die wahren Aussagen und somit den friedlichen, verständnisvollen Umgang miteinander. Dieses vermittelnde Dritte können Träume, Erinnerungen, Fremde, Staunen, geahnte Vergangenheit und mögliche Zukunft sein. Die ganze Vielfalt der „blinden Fenster“⁴⁸¹, wie Handke einmal diese Enklaven des Poetischen, die in der alltäglichen Kommunikation vorkom-

⁴⁷⁹ Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 151. [Hervorhebung im Original]

⁴⁸⁰ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 80f.

⁴⁸¹ Handke, Peter / Horvat, Jože: Noch einmal vom Neunten Land, S. 88f.: „Seit jeher war das so, daß ich denken hab können, oder sprechen, oder schauen, immer nur über etwas, was nichts Wichtiges war, was nur für mich da war, die blinden Fenster, immer über etwas drittes, wovon man nie direkt sagen könnte, was das Poetische ist.“

men oder in sie eingebaut werden können, bezeichnet hat, wird in der vorletzten Szene in kurzen Reden der Paare vorgeführt:

„Wie haben wir beide doch einmal staunen können.“ – „Das Blau vom Himmel haben wir heruntergestaunt. Am späten Nachmittag den Morgen herbeigestaunt.“ – „Mitten im Binnenland das Meer herbeigestaunt. Vor einem Stück Rasen die Savanne der Freiheit herbeigestaunt. Das Staunen machte Freunde aus uns allen.“⁴⁸²

In dem abschließenden Teil der „Spuren“ kulminiert die Verherrlichung des Geheimnisvollen in dem Ausruf der Figuren: „Weiter in die Irre gehen. Beständiger verirrt sein.“⁴⁸³ Aber nicht nur die Figuren des Stückes sind die Verirrten. Der Autor verirrt sich selbst oft im Erzählen der Geschichte: Er vergisst zu erwähnen, dass vor der aktuellen Szene noch etwas passiert ist,⁴⁸⁴ weiß nicht, ob er sich bei der Wahrnehmung des Lichts getäuscht hat und kann seinen Traum von der Realität nicht unterscheiden,⁴⁸⁵ aber das ist Handke wohl recht:

Aus diesem Mich-geirrt-haben in einem Blick oder einem Geräusch sind oft erst die richtigen Blicke entstanden. Ich habe manchmal etwas Falsches geschrieben, also etwas, was den Tatsachen nicht entspricht – dieser Baum sieht so und so aus, oder dieser Apfel so und so, diese Augen haben diese und diese Farbe. Im Nachhinein dann, als ich wieder vor dem Baum oder vor dem Apfel oder vor diesen Augen mich befand, habe ich gesehen, dass ich mich geirrt hatte. Und in diesem Moment erst habe ich wirklich etwas gelernt. Es gibt ja das berühmte Prinzip des ‚trial and error‘. Es ist einer der schönsten Vorgänge, zu sehen, wie etwas wirklich aussieht, wenn man sich zunächst einmal geirrt hat.⁴⁸⁶

In den „Spuren“ entwirft Handke wiederum ein kommunikatives Paradox, indem die Verständigung erst durch das Unverständliche ermöglicht wird. Für wahrhafte Aussagen genügt heutzutage eine kopierende Beschreibung der Wirklichkeit nicht mehr. Das Aktuelle soll durch ein poetisch erzählbares Möglichkeitskontinuum ergänzt werden, durch das die Grenze zwischen Realität und Fiktion, Bildern und Nachbildern, Primär- und Sekundärwelt und damit die Wirklichkeitsstruktur sichtbar werden.

⁴⁸² Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 83.

⁴⁸³ Ebda, S. 87.

⁴⁸⁴ Vgl. ebda, S. 25.

⁴⁸⁵ Vgl. ebda. S. 85.

⁴⁸⁶ Eichel, Christine: „Der Zorn verrauscht, das Feuer bleibt“.

4.5 „Untertagblues“: Beständigkeit der Verwandlungen und Verwandlungen des Beständigen

In den Mittelpunkt des Theaterstücks „Untertagblues“ stellt Handke eine Fahrt in einer U-Bahn – einem öffentlichen Verkehrsmittel, das seit über 100 Jahren als mediales Adernetz die Vitalität der Megastädte fördert und heute so selbstverständlich geworden ist, dass man sich keine Gedanken über die Paradoxie der sich dort ereignenden kommunikativen Situation macht. Diese hat der französische Ethnologe und Anthropologe Marc Augé mit der Aussage „Kollektivität ohne Fest und Einsamkeit ohne Isolierung“⁴⁸⁷ auf den Punkt gebracht. Und gerade da, wo sich die Handhabung eines Mediums bereits zu einem Automatismus eingeschliffen hat, greift Handke gerne ein. Der österreichische Handke-Experte Wendelin Schmidt-Degler bekennt:

Ich kenne keinen Text, der dieses Verkehrsmittel, das täglich eine Unmenge Menschen weltweit befördert, so plastisch vor Augen rückt wie Handke, der diese Selbstverständlichkeit des U-Bahn-Fahrens eben nicht mit der Signatur der Selbstverständlichkeit in die literarische Belanglosigkeit abschiebt, sondern in seiner Relevanz bewusst macht.⁴⁸⁸

Warum lässt Handke seinen nach der Schönheit dieser Welt suchenden Protagonisten, den wilden Mann, in den Untergrund herabsteigen und mit der U-Bahn von Ouhabia – Teruel – El Alamein nach Toisin – Autoisin – Pptamoisin fahren?

Die Schönheitssuche des wilden Mannes erinnert sehr an das poetologische Programm des Dichters selbst. Es ist deswegen auch kein Wunder, dass viele Rezensionen in dem wilden Mann den „Ekel-Peter“⁴⁸⁹ und „seine eigene Passionsgeschichte“⁴⁹⁰ identifiziert haben. In der Inszenierung Claus Peymanns am Berliner Ensemble im Herbst 2004 wird die äußere Ähnlichkeit sogar extra betont.⁴⁹¹ Und obwohl sich der Autor am Anfang des Dramas von seinem Protagonisten distanziert und auf die Seite der Zuschauer wechselt,⁴⁹² gibt erst die dichterische Konzeption Handkes einen

⁴⁸⁷ Augé, Marc: Ein Ethnologe in der Metro, Frankfurt am Main u. a., 1988, S. 45.

⁴⁸⁸ Schmidt-Degler, Wendelin. Vorlesung zur Gegenwartsliteratur, www.eduhi.at/go/loading.php?id=157692, S. 44. (10.01.2008).

⁴⁸⁹ Merkel, Andreas: Ekel-Peter singt den Blues. In: die tageszeitung (tazmag) vom 15.11.2003, S. 6.

⁴⁹⁰ Nellissen, Monika: Ein Monolog fährt U-Bahn und meckert vor sich hin. In: WELT ONLINE vom 4.06.2007, http://www.welt.de/welt_print/article918495/Ein_Monolog_faehrt_U_Bahn_und_meckert_vor_sich_hin.html (16.05.2010).

⁴⁹¹ Müry, Andres: Höllenfahrt eines sanften Wilden. In: Fokus, Nr. 40 vom 27.09.2004, S. 70-73.

⁴⁹² In einer Regieanweisung heißt es: „Die paar Leute haben sich gesetzt, stumm, mit den Gesichtern zu uns Zuschauern.“ In: Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, Frankfurt am Main, 2003, S. 10.

Schlüssel zur Erschließung der Motive des wilden Mannes und der Kommunikationsstilistik des Textes.

In der unterirdischen Welt sieht der österreichische Schriftsteller einen Schutzort, in den man von dem die Wirklichkeit der oberirdischen Welt prägenden Terror der Bilder und Begrifflichkeiten fliehen kann. Im Untergrund, einem Ort der „Verborgeneheit“ und „Verheimlichung“⁴⁹³, sind noch authentische, bedeutungsfreie Bilder zu finden. In der „Geschichte des Bleistifts“ liest man:

Gerade hörte ich wieder die geheime tagtägliche Liturgie, die, in einem unheimlichen Singsang, ununterbrochen (man muß nur zuhören können), unter der Weltoberfläche tönt: Liturgie aus einer Katakombenwelt, selbstbewußter, brutaler, wilder als jede tatsächlich geltende Liturgie, kaschemmenhaft und feierlich, als Grundton aller Existenz.⁴⁹⁴

Statt der „tagtäglichen Liturgie“ tönt nun aus der „Katakombenwelt“ der von dem wilden Mann zum Unterton der U-Bahnfahrt rhythmisch vorgetragene Untertagblues:

Ja, das Himmels- oder Oberlicht haben wir uns wohl verscherzt für immer. Oder? Nur noch hier im Katakombenlicht kommen wir zum Vorschein? Oder? Bist herabgestiegen hier in den Untergrund, um nicht allein zu sterben? Erwartest die letzte Festlichkeit hier unten im Getümmel?⁴⁹⁵

Die in den beiden zitierten Passagen vorkommende „Festlichkeit“ oder „Feierlichkeit“ ist die in der begrifflich versteiften alltagsweltlichen Realität eingebettete Enklave einer anderen bedeutungsoffenen mythischen Wirklichkeit. In „Über die Dörfer“ sagt Hans zu Gregor:

Und wehe dir, du sagst, wer er ist! Und wehe dir, du wagst zu schließen, wer wir sind! Ein Deutungsword – das Fest ist aus. Die Festlichkeit besteht darin, das Rätsel zu erfinden.⁴⁹⁶

Der U-Bahnwagen ist in einem globalen Metronetz unterwegs und verbindet miteinander Stationen, die keine konkrete räumliche Bindung haben, sondern „irgendwo“⁴⁹⁷ liegen und beispielsweise französische Atlantikküste, spanische Provinz und eine ostägyptische Kleinstadt an der Küste des Mittelmeers zu einem universellen

⁴⁹³ In einem Gespräch mit Jože Horvat äußert Peter Handke den Gedanken, dass „Literatur viel mit Katakomben zu tun hat, mit Verborgeneheit, mit Verheimlichung.“ Handke, Peter / Horvat, Jože: Noch einmal vom Neunten Land, S. 46.

⁴⁹⁴ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 39.

⁴⁹⁵ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 71.

⁴⁹⁶ Handke, Peter: Über die Dörfer. In Handke, Peter: Die Theaterstücke, Frankfurt am Main, 1992, S. 383-450, hier S. 405f.

⁴⁹⁷ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 10.

„dritten Ort“ verknüpfen, den Michel Serres als „eine unermessliche transparente Welt, in der Wechsel und Austausch erfolgen“⁴⁹⁸, beschreibt. Handke bezeichnet sie als „Schwellenräume, Schwellenbereiche, wenn man in einem Übergang ist von einem Bereich zum anderen, wo man spürt, wie die Welt vielleicht gegliedert sein könnte oder gegliedert ist“⁴⁹⁹.

Der wilde Mann tritt eine Weltreise an, die schon immer ein leidenschaftliches Verlangen des Dichters nach dem Epischen war: „Immer wieder die Lust, die ganze Welt vor mir zu durchqueren mit der Bewegung des Schreibens [...]“⁵⁰⁰. Und da Handke eine ganzheitliche Erschließung der Welt mit Hilfe des Mythos, den er in seinen Texten oft als eine „literarisch-ästhetische Methode“⁵⁰¹ einsetzt, für erdenklich hält, gibt er dem wilden Mann das mythisierende Phantasieren mit auf den Weg.

Auf der „unterirdischen Szene“⁵⁰² stimmt der Protagonist einen Blues an, der wie jede Musikform „an sich schon Mythologisierung“⁵⁰³ ist, als Genre aber „ein Mittel zur sozialen Kommentierung“⁵⁰⁴ darstellt. Bereits als künstlerische Form fördert der Blues den Konflikt, den Handke seinem Stationendrama zugrunde legt, nämlich den zwischen Mythos und sozialer Wirklichkeit.

Der Protagonist ist selbst eine mythische Figur, deren Rolle nicht näher definiert, sondern im Gegenteil möglichst weit gefasst ist: Er könnte auch der „Volksredner“, „Spielverderber“ oder „Volksfeind“ sein, oder „was auch immer er darstellt“⁵⁰⁵. Das Tragische besteht für ihn darin, dass er in der U-Bahn statt wahrer, und d. h. schöner Urbilder⁵⁰⁶ seiner Mitmenschen nur die in ihren sozialen Rollen funktional ausgerich-

⁴⁹⁸ Serres, Michel: Atlas, Berlin, 2005, S. 27.

⁴⁹⁹ Flieler, Bernhard / Handke, Peter: „Alle Texte sind Ausdruck meines Nicht-Gelingens.“ In: Salzburger Nachrichten vom 11.08.2009, <http://www.salzburg.com/online/nachrichten/kultur/Alle-Texte-sind-Ausdruck-meines-Nicht-Gelingens-.html?article=eGMmOI8V5MBHtbQi6SzyAFBxEB1PuU2OBGAUpF&img=&text=&mode=&> (16.05.2010).

⁵⁰⁰ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 37.

⁵⁰¹ Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur, Stuttgart, 1996, S. 41.

⁵⁰² Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 9.

⁵⁰³ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 10.

⁵⁰⁴ Hoffmann, Bernd: Stichwort „Blues“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel u. a., 1994, Sp. 1600-1635, hier Sp. 1601.

⁵⁰⁵ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 9.

⁵⁰⁶ Vgl. Handke, Peter: Am Felsfenster morgens, S. 27: „Nicht charakterisieren, nicht typisieren, keine Gestalten schaffen, sondern die Urbilder = Leerformen weitergeben (wie Homer, Goethe, Karl May).“ Auch ebda, S. 284: „Was wahr ist, muß auch schön sein, oder: das Wahrheits-Ereignis, so tragisch es auch sein mag, immer ein Schönheits-Ereignis; oder: der Durchbruch zur Wahrheit ist ein Ereignis an Schönheit“

teten, der Geheimnisse beraubten Zeitgenossen vorfindet. Der wilde Mann kann keine mythischen Geschichten mehr erfinden, weil das Erscheinungsbild seiner Mitmenschen keinen Freiraum für Entfaltung der Phantasie bietet: Die Zeitgenossen haben ihre geheimnisvolle Unschärfe verloren und sind zu leicht identifizierbaren Typen ausgeartet. Die Wiedererkennung (Anagnorisis), die Aristoteles zu den wichtigsten Elementen der dramatischen Handlung zählt und als „Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis“⁵⁰⁷ bestimmt, hat an Wirkung eingebüßt. Während sie in der antiken Dramaturgie am Ende des Dramas steht, wo die „gesamte Geheimnis-Strategie eines Werkes explodiert“⁵⁰⁸, wird die Wiedererkennung bei Handke bereits in der zweiten Szene des Stationendramas eingeleitet und ereignet sich weiterhin immer wieder, die Erzählstruktur des gesamten Klaglieds des wilden Mannes bestimmend:

Wenigstens Unbekannte, ihr? Aber warum kommt ihr alle mir dabei so bekannt vor? Sattsam bekannt. Teuflich bekannt. Ich weiß, wer du bist. Und wer du da bist. Und wer du da bist. Ich kenne euch von außen wie von innen.⁵⁰⁹

Die Erkennbarkeit der Passagiere verbindet der wilde Mann mit ihrer Hässlichkeit:

Heillos Häßliche. Erbarmungslos Häßliche. Wärt ihr wenigstens sagenhaft häßlich. Heilig häßlich. Aber nein: Ihr seid profan häßlich. Alltagshäßlich auch in euren Festkleidern. [...] Das kommt davon, daß ihr auf den ersten Blick schon erkennbar geworden seid.⁵¹⁰

Die Darstellung der äußeren und inneren Hässlichkeit der Mitreisenden verwandelt das mytologisierende Benennen in ein Urteilen⁵¹¹ über die im U-Bahnwaggon stehenden und wie auf der Anklagebank sitzenden Mitfahrer. Der wilde Mann ärgert sich darüber, dass die Fahrgäste nicht als „Silhouetten“ – „so wie es sich gehört für

⁵⁰⁷ Aristoteles: Poetik, S. 35.

⁵⁰⁸ Matt, Peter von: Die Intrige: Theorie und Praxis der Hinterlist, München, 2006, S. 122.

⁵⁰⁹ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 15.

⁵¹⁰ Ebda, S. 54.

⁵¹¹ Vgl. Handke, Peter: Die Abwesenheit, Frankfurt am Main, 1987, S. 211: „Wir hatten voneinander den Umriß verloren und so das Gegenüber; wurden einander zu Typen, die sich, was sie bisher nie getan hatten, beurteilten, abschätzten und zuletzt haßten.“ Vgl. dazu auch Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozeß, Wien, 1984, S. 95.

Reisende“ –, sondern als „Körper“ auftreten.⁵¹² Das groteske Bild ihrer Körperhaftigkeit, die im öffentlichen Verkehr besonders spürbar ist, symbolisiert die mythosfeindliche Materialität⁵¹³ der gegenwärtigen Welt. Die äußere Hässlichkeit der Zeitgenossen wird mit der Verarmung ihres Geistes in Verbindung gebracht:

He du, was ist das denn für ein Lesen, von dem du so dünne Lippen bekommst, noch dünnere, als du sie ohnehin schon vor dir herträgst. Was ist das für ein Lesen, bei dem du die Stirn noch häßlicher runzelst, als sie dir ohnehin von Natur aus schon gerunzelt ist, und bei dem du eine deiner zutiefst unschön geknickten Brauen hebst, so daß sie noch um einen Grad geknickter und messerspitzer erscheint [...].⁵¹⁴

In der letzten Szene erlebt der wilde Mann endlich das ersehnte Schönheitsereignis, das ihm in Gestalt der wilden Frau erscheint. Richard Rohr, der über männliche Spiritualität forscht und den Mythos vom wilden Mann mit der auf Bewahrung und Abgrenzung gerichteten Energie verbindet, schreibt der Weiblichkeit die auf Beziehung zielende Energie zu.⁵¹⁵ Auch bei Handke unterscheidet sich das Schönheitskonzept des wilden Mannes von dem der wilden Frau. Sie verkörpert keine absolute Schönheit, sondern ist eine Grenzgestalt „von blendender und zugleich medusenhafter Schönheit“⁵¹⁶. Die Reminiszenz an den altgriechischen Mythos von Gorgone Medusa, die eine Verwandlung von schön zu hässlich durchläuft und eine ambivalente Verbindung von Schönheit und Hässlichkeit zum Ausdruck bringt, benutzt der Autor für die Verdeutlichung der Schwellenerfahrung, die neben den Erfahrungen des Schönen und Hässlichen unter gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen zur Grundkategorie der Ästhetik avanciert ist. In einem Interview äußert sich Handke:

⁵¹² Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 63. Vgl. dazu Handke, Peter: Die Wiederholung, Frankfurt am Main, 1986, S. 17f.: „[...] vor mir die Bahnsteige, [...] und im Rücken die ebenso helle Fernstraße mit den beleuchteten Wohnblöcken. Immer noch fahren, kreuz und quer, hier volle Autobusse, dort volle Züge. Ich sah von den Reisenden keine Gesichter, nur die Umrisse, doch die Umrisse betrachtete ich durch ein in den Glaswänden gespiegeltes Gesicht, das mein eigenes war. Mit Hilfe des Abbilds, das mich nicht im besonderen zeigte – nur Stirn, Augenhöhlen, Lippen –, konnte ich von den Silhouetten träumen, nicht allein der Passagiere, sondern auch der Hochhausbewohner, wie sie sich durch die Zimmer bewegten oder hier und da auf den Balkonen saßen. Es war ein leichter, lichter, scharfer Traum, in dem ich von all den schwarzen Gestalten Freundliches dachte. Keine von ihnen war böse. Die Alten waren alt, die Paare waren Paare, die Familien waren Familien, die Kinder waren Kinder, die Einsamen waren einsam, die Haustiere waren Haustiere, ein jeder einzelne Teil eines Ganzen, und ich gehörte mit meinem Spiegelbild zu diesem Volk, das ich mir auf einer unablässigen, friedfertigen, abenteuerlichen, gelassenen Wanderung durch eine Nacht vorstellte [...]“

⁵¹³ Vgl. Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 264: „Das Böse ist leibhaftig. Und Phantasie wäre das Hinwegphantasieren des Leibhaftigen, worauf das Wahre in seiner Vielfalt erschiene, und mir zeigte, was zu tun sei“

⁵¹⁴ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 19.

⁵¹⁵ Vgl. Rohr, Richard: Schöpfer des Lebens. In: Görden, Michael (Hrsg.): Das Buch vom Wilden Mann: Der uralte Mythos – neu betrachtet, München, 1992, S. 323-341, hier S. 325.

⁵¹⁶ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 72.

Es steht alles auf des Messers Schneide. Gerade die Leute, die heute die Sieger sind, können schon am nächsten Morgen ganz unten sein. Das ist mein Grundgefühl. Ich habe heute einen Triumph mit irgendeinem Scheißerfolg, und am nächsten Tag bin ich der letzte Mensch. Heute bin ich glücklich mit jemandem, und ich freue mich, wie man sich überhaupt nur freuen kann, am nächsten Tag aber möchte ich Punkt, Punkt, Punkt.⁵¹⁷

Die Zugestiegene belehrt den wilden Mann darüber, „daß heutzutage die Schönheits-suche und die Verkümmern Hand in Hand gehen“⁵¹⁸. Sie beschuldigt ihn der Tatsache, dass er gegen das „Natur- wie Geschichtsgesetz“⁵¹⁹ verstößt, laut dem das andauernde Schönheitserlebnis nicht möglich ist: Einem, „der andauernd Ausschau hält nach etwas Schönerem, [trocknen] die Augen aus“⁵²⁰. Auch das „Dasein abseits“⁵²¹ der Mitmenschen und das Behalten der Schönheit für sich allein⁵²² zieht eine harte Bestrafung nach sich: „Strafversetzt auf deinen Stern allein: alles wird dir unendlich schön und endlos schrecklich sein.“⁵²³ Deswegen ist die Kulmination der Schmähere der wilden Frau, „Du ... du ... du Monolog du“⁵²⁴, gleichzeitig auch die Schuldsprechung des wilden Mannes.

Der wilde Mann entgeht aber der Strafe, weil sein Festhalten an mythischen Bildern zur Herausbildung der neuen Formen beitragen kann. Seine ontologische Unterscheidung zwischen „schön“ und „hässlich“ wird zum Bestandteil der Unterscheidung der wilden Frau, die der deutlichen Abgrenzung der Elemente durch die Protagonisten die Idee der Ambivalenz der Schönheit und Hässlichkeit entgegenhält. Als sie ihr Wirklichkeitskonstrukt mit den Mitteln des wilden Mannes erläutert, werden die Begriffe des Schönen und Hässlichen selbstreferenziell. Und schon folgt der Protagonist dem Rhythmus der wilden Frau und sucht bei ihr Zuflucht. Als beide nebeneinander stehen, fährt die U-Bahn ans Tageslicht und dem Blick bietet sich ein idyllisches Bild:

Himmel, Dünen? Leere, Licht. Fahrt zwischen frischgrünem Laub. Die beiden episodisch eng aneinander, Silhouetten vor einem sonnigen Hintergrund.⁵²⁵

⁵¹⁷ Eichel, Christine: „Der Zorn verirauscht, das Feuer bleibt“.

⁵¹⁸ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 76.

⁵¹⁹ Ebda.

⁵²⁰ Ebda.

⁵²¹ Ebda, S. 76f.

⁵²² Vgl. Handke, Peter: Am Felsenfenster morgens, S. 322: „Freut er sich nur allein und teilt seine Freude nicht mit andern, so wartet große Strafe auf ihn‘ (Der Sohar zu mir)“

⁵²³ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 74f.

⁵²⁴ Ebda, S. 77.

⁵²⁵ Ebda.

Da aber ein Idyll sich nicht langfristig denken lässt, ohne in eine Öde auszuarten, sind für seine Selbsterhaltung seine Zerstörung und erneute Wiederholung nötig. In diesem ewigen Samsara sieht Handke den Sinn des poetischen Seins, über den er in seinen Aufzeichnungen folgende Notiz macht:

Eine Empfindung von Wirklichkeit habe ich nicht im Bleiben, sondern im Bleiben *und* Vorübergehen; nicht im Verharren an einem Ort, sondern im wiederholenden Wiedersehen. Schreiben heißt, sich zu verbergen *und* sich zu zeigen, usw., usw., bis man *ist*⁵²⁶

Deswegen leuchtet auf dem Endbahnhof plötzlich der Name einer Übergangsstation auf.⁵²⁷ Der wilde Mann, der auf der Bühne neben sämtlichen an der Untergrundfahrt beteiligten (und teilweise auch aus dem Zuschauerraum kommenden) Fahrgästen steht, löst sich von der wilden Frau, bei der er Zuflucht gesucht hat: „wie noch einmal davongekommen?“⁵²⁸. Und gleich tönt aus dem Lautsprecher eine Durchsage:

He, am schönsten wär's, wenn man nicht wußte, wohin man führe; an welcher Station man ausstiege; wie's dort aussähe; was einen dort erwartete. Es war eine herrliche Zeit. Es war eine mächtige Zeit. Es war die schönste Zeit.⁵²⁹

Sie könnte von einer dem wilden Mann gleich gesinnten mythischen Gestalt stammen, z. B. von dem „Spielverderber“ aus dem „Spiel vom Fragen“, der die Ziellosigkeit einer Reise idealisiert: „Sollte ich etwa angekommen sein? Nur das nicht.“⁵³⁰ Vielleicht kommt die Durchsage auch vom wilden Mann selbst, der sich wieder an die alte gute Zeit erinnert, und zwar an sein Debüt in dem „Theatertheater“, wie es einst der Autor Handke vorausgesagt hat:

So aber, wie die Straßentheater sich jetzt geben, scheint es, als würden ihre Mitglieder später, wenn sie in ordentlichen Behausungen künstlerisch tätig sein werden, sich an ihre Straßentheaterzeit gerade so erinnern, wie sich interviewte Schauspieler in der Regel an ihre Anfänge erinnern, als sie, etwa nach dem Krieg, noch bei Kerzenlicht in Gasthöfen auf Bohlen spielen mußten, die man auf Weinfässer gelegt hatte: mit Wehmut. „Trotz allem, es war eine schöne Zeit.“⁵³¹

In dem Text des Dramas wird die Durchsage auch nach dem Ende der Aufführung „im Dunkel“⁵³² wiederholt. In der Inszenierung von Claus Peymann begleitet sie die Theaterbesucher nach dem Verlassen des Zuschauerraums und während sie sich zu

⁵²⁶ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 166. [Hervorhebung im Original]

⁵²⁷ Vgl. Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 77f.

⁵²⁸ Ebda, S. 78.

⁵²⁹ Ebda.

⁵³⁰ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land.“ In: Handke, Peter: Die Theaterstücke, S. 451-541, hier S. 516.

⁵³¹ Handke, Peter: Für *das* Straßentheater, S. 313. [Sperrung im Original]

öffentlichen Verkehrsmitteln oder ihren Autos begeben. Wie in der „Publikumsbeschimpfung“, in der die Theaterbesucher wie Figuren einer Gesellschaftskomödie behandelt werden, wird auch hier die nicht gespielte Wirklichkeit zum Element des Spiels gemacht. Die schöne Zeit wird durch die Vorführung der Erinnerung an die schöne Zeit wiederholt.

Solche Selbstreferenzialität ist auch für eine Metrofahrt kennzeichnend. Der U-Bahnwagen, der als ein Nicht-Ort im „Untertagblues“ für das Fehlen eines fixierten Ortes, eines festen Standpunktes steht, von dem aus die heutige Welt zeitgemäß erklärbar und beschreibbar wäre, hat neben seinen transitorischen Eigenschaften auch statische, die sich in der Simultanität der Bewegung der Passagiere und des Wagens äußern. Barbara Lang liefert in ihrer ethnographischen Studie zu der Berliner U-Bahn folgende Beobachtung:

Außerdem bieten Haltestangen die Möglichkeit, sich während der Fahrt festzuhalten und dadurch das Gleichgewicht zu wahren. Die Haltestangen indizieren aber auch, daß unnötige Bewegungen der BenutzerInnen, etwaiges Gehen im U-Bahnwagen, nicht erwünscht sind. Tatsächlich behält man in aller Regel die einmal eingenommene Position bei.⁵³³

Während einer Metrofahrt kann man aus dem Inneren des Metrowagens die Einbettung des Zugs im Metronetz betrachten: Der Passagier verliert dank Durchsagen, Streckenplänen, Stationsschildern den Bezug zur Außenwelt nicht und weiß, an welcher Station die U-Bahn gerade anhält. Wenn der Fahrgast aber keine Informationen über die Wirklichkeit außerhalb des Waggons bekäme, wäre sein Wirklichkeitsgefühl alleine durch Interaktionen innerhalb der U-Bahn bestimmt. In seiner Abgeschlossenheit würde er dem wilden Mann Handkes ähneln. Handke bevorzugt aber, dass die U-Bahn ab und zu ihre Türen öffnet und mal auch ans Tageslicht fährt. Dieses Prinzip überträgt sich auch auf Kommunikation im Drama, dessen Rahmen für die soziale Wirklichkeit des Theaters durchlässig bleiben soll. Die Profanierung des Dramas ist Handkes Antwort auf die Illusion, die ein fester Bestandteil der gegenwärtigen sozialen Wirklichkeit geworden ist.

⁵³² Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 78.

⁵³³ Lang, Barbara: Unter Grund: Ethnographische Erkundungen in der Berliner U-Bahn, Tübingen, 1994, S. 66.

5 Techniken des Spiels im Spiel in Handkes Dramen

In diesem Kapitel wird ausführlicher auf zwei Interaktionsformen eingegangen, die in einem Spannungsverhältnis zur gesellschaftlichen Kommunikation stehen und mit deren Hilfe in Handkes dramatischen Texten das Drama selbst und seine Einbettung in der Lebenswelt dargestellt werden. Es handelt sich um Beschimpfung und Unvernunft, die der Autor gerne in seinen Dramen einsetzt. Die beiden fallen aus dem Rahmen der durch gesellschaftliche Normen geregelten Interaktionen und haben aus diesem Grund eine gewisse Gemeinsamkeit mit dem Drama, das ebenfalls als eine alternative Realität in die Lebenswelt eingebettet ist. Beschimpfung entwickelt schnell ihre Eigengesetzlichkeit. Dietrich Schwanitz weist darauf hin, dass ein emotional hochgeladener Konflikt keine Rücksicht auf andere Interaktionen nimmt: „[...] der Konflikt sprengt alle Rahmen und bildet einen neuen.“⁵³⁴ Von einer Selbstbestimmungsregel spricht der Wissenschaftler auch im Fall des Wahnsinns. Er behauptet, bei permanent Irren sei die Fähigkeit beschädigt, die „richtigen“ Rahmungen vorzunehmen.⁵³⁵ Wenn man von Gemeinsamkeit der beiden erwähnten Interaktionsformen mit dem Drama spricht, dürfte man auch die sie begleitende Schaulust nicht vergessen. Man denke nur an Narren auf Marktplätzen des Mittelalters. Und eine Schimpftirade in einem öffentlichen Raum zieht auch zweifellos Aufmerksamkeit auf sich.

5.1 Beschimpfung

Beschimpfung bedeutet fast immer eine Verletzung, nicht nur von Gefühlen und Ehre, sondern auch von sozial vorgeschriebenen Verhaltensnormen. Sie kann sehr scharf sein und wie ein Messerstich das Gewebe verletzen, wodurch das Verdeckte zum Vorschein kommt. Bereits in ihrer Semantik enthält sie neben der Verletzungsabsicht ein Negativbild der geschmähten Wirklichkeit. Auf Grund der Fähigkeit verbaler Aggression, das Unsichtbare sichtbar zu machen, setzt Handke sie gerne in

⁵³⁴ Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 114.

seinen literarischen Texten als stilistisches Mittel ein. Er schimpft generell gern: sei es in Interviews, in seinen literarischen Werken oder in kritischen Kommentaren über seine Berufskollegen. Die Expressivität der Schimpfwörter wird in Peter Handkes gekonnter Ausführung zu einem mächtigen Mittel, dessen Wirkungspalette vom Abschrecken der aufdringlichen Journalisten über das Beschimpfen des Theaterpublikums bis zur Darstellung der „hässlichen Zeitgenossen“ reicht.

In der Anthologie von Georg Pichler (der auch Biograf Handkes ist), in der der Autor „die gemeinsten, hinterhältigsten und saftigsten Beschimpfungen“⁵³⁶ der österreichischen Schriftsteller aufgeführt hat, nehmen pejorative Aphorismen Peter Handkes gleich nach dem unübertroffenen Beschimpfungsvirtuosen Thomas Bernhard zahlenmäßig den zweiten „Ehrenplatz“ ein. In einem Interview erklärt Handke: „Ich weiß, ich mach’ alle nieder. Es gibt keinen, den ich nicht in zehn Minuten bis an sein Lebensende gedemütigt hätte.“⁵³⁷ Diese Selbstcharakteristik erklärt gewissermaßen seine Neigung zu Kraftworten. Journalisten und Literaturkritiker müssen sich oft den gepfefferten Kommentaren Peter Handkes fügen und während eines Interviews Haltung bewahren, wenn sie nicht Gefahr laufen wollen, dass Handke das Interview abbricht. So erinnert sich André Müller an sein Gespräch mit Handke:

Die mir schon vertrauten Beleidigungen, die der Dichter gegen mich ausstieß, verletzten mich nicht. Zwar rief er, als ich ihn bat, etwas lauter zu sprechen: „Lecken Sie mich am Arsch!“ Auch die Behauptung, ich würde „nur Blödsinn“ reden, mußte ich wieder hören. Doch waren die Beschimpfungen diesmal durchdrungen von einer Milde und Heiterkeit, die mich fröhlich stimmte.⁵³⁸

Es war die Beschimpfung, die Handkes vor über 40 Jahren steil angefangene literarische Karriere eingeleitet hat: Mit dem Vorwurf der Beschreibungsimpotenz auf der Tagung der Gruppe 47 in Princeton und dem Debütstück „Publikumsbeschimpfung“ hat der junge Österreicher auf sich aufmerksam gemacht und ist in den Olymp des Literaturbetriebs heraufgestiegen. In einem Gespräch mit Herbert Gamper gesteht er, dass die Schmä-Litaneien ihm organisch entsprächen und als Teil seiner Physis auch den Rhythmus seiner literarischen Arbeit bestimmten.⁵³⁹

⁵³⁵ Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 109.

⁵³⁶ Pichler, Georg: Schimpfen in Österreich: Saftige Gemeinheiten von Grillparzer bis Jelinek, Wien, 2004.

⁵³⁷ Müller, André u. a. (Hrsg.): André Müller im Gespräch mit Peter Handke, S. 73.

⁵³⁸ Ebda, S. 60.

⁵³⁹ Vgl. Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 50ff.

Im dramatischen Werk des österreichischen Schriftstellers ist verbale Aggression reichlich präsent. Im Unterschied zu Beschimpfungen, die sich Peter Handke im außerliterarischen Kontext erlaubt, gewinnt das Schimpfen in seinen literarischen Texten einen ästhetischen Eigenwert und wird zu einem markanten Stilelement, das aber auch eine Entwicklung aufweist. Wenn in der „Publikumsbeschimpfung“ die Verletzung der dramatischen Grunddifferenzen und die dadurch bedingte Schwierigkeit, die Beschimpfung dem Spiel oder dem Ernst zuzuordnen, Verwirrung und aufständische Stimmung⁵⁴⁰ von der Seite des Theaterpublikums provoziert, so können die Zuschauer des „Untertagblues“ diese Zuordnung beobachten und sehen, wie lächerlich sich der wilde Mann macht, wenn er sich in seiner Wirklichkeitswahrnehmung täuscht und seine Mitreisenden wegen angeblicher Schauspielerei beschimpft.

5.1.1 Beschimpfung im Theater I: Unnatürlichkeit einer natürlichen Äußerungsform

Gleichzeitig mit den unbeschränkten Möglichkeiten des Theaters entdeckt Handke die unbeschränkten Möglichkeiten des Schimpfens, die er in seinem Debütstück „Publikumsbeschimpfung“ brillant vorführt. Aber mit der breiten Palette der Schimpfwörter beabsichtigt Handke keinen ästhetischen Effekt, der in Form einer (von Manfred Durzak bei Handke vermissten) „Poesie der Verbalinjurie, des Schimpfens und des Fluchens“⁵⁴¹ ausschließlich im Bereich der poetischen Sprache

⁵⁴⁰ Zutreffend insoweit ist die Anmerkung Dietrich Schwanitz', die er in Bezug auf die Störung sozial ritualisierter Interaktionsprogramme macht: „Die ungeheure Aggressivität, die bei den Teilnehmern dieser Rituale [Gerichtsverhandlungen, Gottesdienste, Parteiversammlungen, Parlamentssitzungen, Vorlesungen und Feste, Anm. d. Verf.] ausgelöst wurde, zeigt, wie sehr unser Realitätsgefühl von unserem Vertrauen in die Fähigkeit abhängt, die richtigen Rahmungen vorzunehmen. Umgekehrt lassen wir uns immer wieder davon faszinieren, wenn für jemand anderen die Rahmungen zusammenbrechen. Schon die Andeutung und die Aussicht, daß es passieren könnte, erregt unsere gespannte Aufmerksamkeit.“ In: Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 109.

⁵⁴¹ Vgl. dazu Durzak, Manfred: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur: Narziß auf Abwegen, Stuttgart u. a., 1982, S. 87: „Es gibt ja eine Poesie der Verbalinjurie, des Schimpfens und des Fluchens, eine Art Humus der Hochsprache, von einer ungezügelter Vitalität und Farbigkeit, bei Shakespeare, bei Rabelais, bei Günter Grass. Von diesem sprachlichen Phantasieüberschwang, von dieser erdhafte witzigen, nicht von ungefähr zum Zotigen tendierenden Anschaulichkeit ist der sprachliche Puritanismus Handkes weit entfernt. Unter diesem Aspekt ist der Titel des ersten Sprechstücks ‚Publikumsbeschimpfung‘ auch nur teilweise zutreffend.“

liegen würde, sondern versucht, eine Spannung zwischen dem Wort des dramatischen Werkes und dem Wort der sozialen Alltagspraxis zu erzeugen.⁵⁴²

Während Szondi in seiner Arbeit über das moderne Drama die „vielgeschmähte Guckkastenbühne“ erwähnt, die für die Aufrechterhaltung der dramatischen Absolutheit „als einzige adäquat“⁵⁴³ ist, geraten unter die Beschimpfungsattacke in Handkes Stück die Zuschauer, die sowohl vom Theater die Vorführung einer perfekten Illusion erwarten, als auch im Alltagsleben zahlreichen Illusionen verfallen. Handke fokussiert sich in seinem Sprechstück auf das Theaterpublikum und führt die Idee des Widerspruchsdenkmodells von Brecht weiter, der „die Haltungen von Schauspielern geändert [hat], nicht aber unmittelbar die Haltungen von Zuschauern“⁵⁴⁴. Die Intention der „Publikumsbeschimpfung“ erläutert Handke wie folgt:

Die „Publikumsbeschimpfung“ ist kein Stück gegen den Zuschauer. Oder es ist nur deswegen ein Stück gegen den Zuschauer, daß es ein Stück für den Zuschauer werden kann. Der Zuschauer wird befremdet, damit er zum Überlegen kommt. Das Stück ist auch nicht gegen ein bestimmtes Publikum geschrieben, etwas gegen eines, das bequem in den Sesseln hockt etc. (Im Gegenteil, das Publikum sollte möglichst bequem in den Sesseln hocken, so bequem jedenfalls, daß es aufmerksam zuhören kann.) Das Stück ist nicht geschrieben, damit das übliche Publikum einem anderen Publikum Platz macht, sondern damit das übliche Publikum ein anderes Publikum wird. Das Stück kann dazu dienen, dem Zuschauer seine Anwesenheit, gemütlich oder ungemütlich, bewußt zu machen. Es kann ihm bewußt machen, ihn seiner selbst bewußt zu machen. Es kann ihm bewußt machen, daß er anwesend ist, daß er existiert. Im besten Fall kann es ihn nicht treffen, sondern betreffen. Es kann ihn aufmerksam, hellhörig, hellsichtig machen, nicht nur als Theaterbesucher.⁵⁴⁵

Die Beschimpfung soll die Zuschauer nur insofern „betreffen“, weil sie aus Schimpfwörtern besteht, die die Theaterbesucher in ihrem Leben auch benutzen. In der „Gemeinsprache“⁵⁴⁶ wird Gemeinsames gegen Gemeines ausgespielt. Die Schimpfwörter sollen auf nichts anderes als auf sich selbst verweisen und folglich keine erwartungsgemäße beleidigende Wirkung erfüllen:

⁵⁴² Vgl. dazu Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers, S. 100: „Die neue Ästhetik aber hat mit so etwas wie Kunst gar nichts mehr zu tun; sie ist damit beschäftigt, in der falschen Natur der gesellschaftlichen Zustände die Manipulationen zu finden und sich eigene Manipulationen zu erarbeiten, um das den anderen zu zeigen.“

⁵⁴³ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 16.

⁵⁴⁴ Vgl. dazu Handke, Peter: Straßentheater, S. 304.

⁵⁴⁵ Handke, Peter: Zur „Publikumsbeschimpfung“, S. 203.

⁵⁴⁶ Vgl. Arnold, Heinz Ludwig: Gespräch mit Peter Handke, S. 41: „Ich mache also nicht nur ein Zitat von Gemeinsprache, oder verwende die Gemeinsprache nicht unverschämt und unbewußt wie Autoren wie Simmel und Kossak, sondern ich versuche, von der Gemeinsprache wieder zur Gemeinsprache zu kommen, und bemühe mich, daß diese Gemeinsprache dann aber ganz frisch erscheint, leuchtend.“

Wir werden aber nicht sie beschimpfen, wir werden nur Schimpfwörter gebrauchen, die Sie gebrauchen. [...] Wir werden niemanden meinen. Wir weden nur ein Klangbild bilden. Sie brauchen sich nicht betroffen zu fühlen.⁵⁴⁷

Die Sprecher behaupten also, dass die Beschimpfung keine Beschimpfung sein wird. Dieser Widerspruch, dessen Form Luhmann als Tautologie „mit zugesetzter Negation“, „A ist (nicht) A“⁵⁴⁸, beschreibt, führt den Selektionsmechanismus der Kommunikation vor, legt ihn aber auch lahm, da die sich gegenseitig ausschließenden Elemente eine Bestimmung verhindern. Handke greift zu dieser logischen Figur, um das Entstehen einer „individuellen Geschichte“ zu verhindern und kein Bild von der Wirklichkeit zu geben, sondern „mit Wörtern und Sätzen der Wirklichkeit zu spielen“⁵⁴⁹. So wie die Zuschauer des „Bread and Puppet Theatre“, das Handke in Paris erlebt, mit den Vorgängen allein gelassen werden, „die nichts anders zeigen, sondern sich selber vorzeigen als theatralische Vorgänge“⁵⁵⁰, werden die Zuschauer der „Publikumsbeschimpfung“ mit den Schimpfwörtern allein gelassen.

Handke will das Publikum nicht für die Welt „als etwas außerhalb der Worte Liegendes“, sondern für „die Welt in den Worten selber“⁵⁵¹ sensibilisieren. Das Durchblicken der widersprüchlichen Natur des Sprachgebrauchs kann, so Handkes Überzeugung, den Zuschauern helfen, die Künstlichkeit der Situationen in der Außenwelt zu erkennen.⁵⁵² In Schimpfwörtern sieht Handke ein hervorragendes Mittel, die Zuschauer zu reizen und ihre Wahrnehmungsarbeit in Schwung zu bringen. Der Versuch, das ureigene starke emotive Potenzial der Schimpfwörter durch deren Vorführung auf der theatralen Bühne außer Kraft zu setzen, sichert die Widersprüchlichkeit und Ironie der Situation.

Die erstrebte Verkünstlichung der „natürlichen Äußerungsform“ kommt bereits dadurch zustande, dass die Absicht der Beschimpfung angekündigt wird: „Zuvor aber

⁵⁴⁷ Vgl. Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 38.

⁵⁴⁸ Luhmann, Niklas: Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main, 1987, S. 493.

⁵⁴⁹ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 37-46, hier S. 45.

⁵⁵⁰ Handke, Peter: *Theater und Film*, S. 325.

⁵⁵¹ Handke, Peter: Bemerkungen zu meinen Sprechstücken, S. 201.

⁵⁵² Vgl. dazu Handkes Kommentar zur Aufführung von Schillers „Räuber“, in dem er eine natürliche Spielart der Darsteller kritisiert. In Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers, S. 91: „Gerade diese Natürlichkeit als falsch, als Dramaturgie den Zuschauer sehen zu lassen, wäre die einzige Möglichkeit, die Situation als Theatermechanismus durchschauen zu lassen, damit auch ähnliche Situationen in der Außenwelt.“

werden Sie noch beschimpft werden.“⁵⁵³ In den natürlichen Interaktionssituationen ist es aber ausschließlich der Beschimpfte, der über die Wirkung einer Beschimpfung entscheidet. Erst wenn der Beschimpfte selbst eine beleidigende Intention, die den Sinn einer Beschimpfung ausmacht, dem Sprecher unterstellt, kann man davon sprechen, dass Schimpfwörter eine kommunikative Wirkung haben, und eine Beleidigung stattfindet.⁵⁵⁴

Auch die sprecherbezogene Beschimpfungsentention, die in dem Abregieren negativer Emotionen des Sprechers, der Machtdemonstration bzw. Steigerung des Selbstwertgefühls liegen kann,⁵⁵⁵ ist in dem Sprechstück nicht vorhanden, denn die Darsteller verstehen sich bloß als Medium:

Wir sind das Sprachrohr des Autors.⁵⁵⁶

Der künstliche Charakter der Beschimpfungssituation, in der der direkte Adressant nicht anwesend ist, rückt den ganzen Akt der Beschimpfung in ein widersprüchliches Licht und erschwert bzw. macht für die Zuschauer unmöglich, eine Entscheidung darüber zu treffen, ob die Beschimpfung wirklich stattfindet oder nicht, und falls ja, von wem sie eigentlich kommt.

Den Begriff der Illusion als Element des traditionellen neuzeitlichen Theaters bezieht Handke in seinem Sprechstück auf die beleidigende Absicht der Schimpfwörter und lässt die Zuschauer in ihrer passiven Zuschauerrolle die Aufführung der Beschimpfung beobachten:

Dadurch, daß Sie beschimpft werden, wird Ihre Bewegungslosigkeit und Erstarrung endlich am Platz erscheinen.⁵⁵⁷

Somit wird dem Publikum aber auch das Recht auf jegliche Reaktion abgesprochen, das Recht sich zu wehren und die Beleidigungen zu erwidern: Der Zuschauer „wohnt [...] der dramatischen Aussprache bei: schweigend, mit zurückgebundenen Händen, gelähmt vom Eindruck einer zweiten Welt“⁵⁵⁸. Hier wird die Beschimpfung wieder-

⁵⁵³ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 38.

⁵⁵⁴ Vgl. Meier, Simon: Beleidigungen: eine Untersuchung über Ehre und Ehrverletzung in der Alltagskommunikation, Aachen, 2007, S. 38.

⁵⁵⁵ Ebda, S. 86.

⁵⁵⁶ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 17.

⁵⁵⁷ Ebda, S. 38.

⁵⁵⁸ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 15f.

rum befremdet, weil sie immer eine Reaktion voraussetzt, die für den Sinn der Beleidigung als Beleidigung konstitutiv ist.⁵⁵⁹

Die Sprecher beginnen die Beschimpfung mit dem Übergang vom Siezen zum Duzen. Das Pronomen „ihr“ wird dann zusammen mit Schimpfwörtern gebraucht. Es gliedert den Fluss des Schimpfens und verleiht der Rede einen bestimmten musikalischen Rhythmus. Die ersten Beschimpfungstiraden werden mit Lob eingeleitet, mit dem sich das Publikum identifizieren kann. Wenn dann eine Belobungspassage mit der Beschimpfung „ihr Rotzlecker“ ausgeht, sind die Zuschauer bereits in den Identifizierungsprozess hineingezogen und unterliegen der Gewalt des vom Bewusstsein nicht kontrollierten Automatismus. Dieser wird durch Rhythmisierung der Sprache noch intensiver erlebt:

Ihr habt das Unmögliche möglich werden lassen. Ihr seid die Helden des Stücks gewesen. Ihr habt eure Figuren plastisch gemacht. Ihr habt unvergeßliche Szenen geliefert. Ihr habt die Figuren nicht gespielt, ihr seid sie gewesen. Ihr wart ein Ereignis. Ihr wart die Entdeckung des Abends. Ihr habe eure Rolle gelebt. Ihr hattet den Löwenanteil am Erfolg. Ihr habt das Stück gerettet. Ihr wart sehenswert. Euch muss man gesehen haben, ihr Rotzlecker.⁵⁶⁰

Langsam werden die Lobespasagen immer kürzer und die Schimpfkanonaden immer länger, bis die Schimpfwörter die Lobesworte gänzlich ablösen.

Eine trickreiche Beeinflussung der Wahrnehmung der Zuschauer geschieht auch, wenn neutrale oder positive Wörter im Kontext mit den Schimpfwörtern eine abwertende Semantik annehmen.⁵⁶¹ Die Sprecher benutzen für die Beschimpfung zunächst absolute pejorative Lexeme⁵⁶², d. h. Wörter, die man in einem Wörterbuch mit dem Vermerk „abwertend“ oder „vulgär“ finden kann: „ihr Miesmacher, ihr Nichtsnutze“⁵⁶³. Dazu kommen relative pejorative Lexeme, die erst im Kontext ihre abwertende Bedeutung bekommen: „ihr Atheisten“, „ihr Massenmenschen“⁵⁶⁴. In dem letzten Passus der Beschimpfung überwiegen eindeutig relative Pejorativa, darunter die in den Massenmedien beliebten Periphrasen: „Ihr Meilensteine in der Geschichte des

⁵⁵⁹ Vgl. dazu Meier, Simon: Beleidigungen: eine Untersuchung über Ehre und Ehrverletzung in der Alltagskommunikation, S. 50.

⁵⁶⁰ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 38.

⁵⁶¹ Vgl. Havryliv, Oksana: Pejorative Lexik: Untersuchungen zu einem semantischen und kommunikativ-pragmatischen Aspekt am Beispiel moderner deutschsprachiger, besonders österreichischer Literatur, Frankfurt am Main, 2003, S. 82ff; Kiener, Franz: Das Wort als Waffe: zur Psychologie der verbalen Aggression, Göttingen, 1983, S. 121.

⁵⁶² Zur Systematisierung der pejorativen Lexeme siehe Havryliv, Oksana: Pejorative Lexik, S. 65ff.

⁵⁶³ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S.39.

Theaters. [...] Ihr Weltoffenen. [...] Ihr Leuchten der Wissenschaft.“⁵⁶⁵ Die Tirade endet mit Begrüßungsanreden, die in konventionellen Verhaltensformen typisch sind: „Ihr Damen und Herren ihr, ihr Persönlichkeiten des öffentlichen und kulturellen Lebens ihr, ihr Anwesenden ihr, ihr Brüder und Schwestern ihr, ihr Genossen ihr, ihr werten Zuhörer ihr“⁵⁶⁶ und klingt endgültig mit einem generalisierenden „ihr Mitmenschen ihr“⁵⁶⁷ aus, mit dem sich jeder identifizieren kann.

Die Stellungnahme des Autors zur Wahrhaftigkeit der Beschimpfung ist ziemlich eindeutig von ihm selbst formuliert worden: Die Sprechstücke „wollen nicht revolutionieren, sondern aufmerksam machen“⁵⁶⁸. Handke weist darauf hin, dass „jeder Vorgang in der Außenwelt seine Dramaturgie hat, dass es aber gerade, wenn man das drinnen im Theater deutlich machen möchte, darauf ankommt, diesen Vorgang von ‚seiner‘ Dramaturgie zu trennen und mit einer widersprüchlichen Dramaturgie zu versehen“⁵⁶⁹. Die im Titel artikulierte Publikumsbeschimpfung ist von Handke als keine echte Beleidigung gedacht, sondern wird in ihrer Selbstreferenz als Drama einer Sprechweise inszeniert. Handkes Interesse gilt ausschließlich der Form,⁵⁷⁰ den Verweisungsmechanismen in der Sprache und im Theater. Die zur Illusion erklärte verletzend absicht der vorgetragenen Schimpfwörter korreliert in dem Sprechstück mit der realen Verletzung der theatralen Grunddifferenzen.

Deshalb lehnt Handke auch jede aktive Reaktion und Einmischung der Zuschauer in das szenische Geschehen ab, plädiert aber für eine „ruhige, klare Reflexion beim distanzierten, angestregten Zuschauen“⁵⁷¹. Erst diejenigen Zuschauer, die der Bedeutung der Wörter, dem „mechanische[n] Aktivismus der bloß körperlichen, be-

⁵⁶⁴ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S.39.

⁵⁶⁵ Ebda, S. 40.

⁵⁶⁶ Ebda, S. 41.

⁵⁶⁷ Ebda.

⁵⁶⁸ Handke, Peter: Bemerkung zu meinen Sprechstücken, S. 201. Vgl. auch Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: Niklas, Luhmann / Weber, Niels (Hrsg.): Schriften zu Kunst und Literatur, S. 139-188, hier S. 145: „Verblüffung, Täuschung, Verspottung sind nicht Selbstzweck. Sie sind Durchgangsstadium für eine Operation, die man als Entlarvung der Realität bezeichnen könnte – gleichsam für den Schluss: Da das Kunstwerk existiert und real überzeugend erlebt werden kann, kann etwas mit der Welt nicht stimmen.“

⁵⁶⁹ Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers, S. 90.

⁵⁷⁰ Vgl. Luhmann, Niklas: Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, S. 241f: „Für das heutige Weltverständnis macht es keinen Sinn, zu versuchen, die Welt von ihrer besten Seite her zu zeigen. Auch die Selbstreferenz des Denkens richtet sich ja nicht mehr (aristotelisch) auf die eigene Perfektion. Aber es macht durchaus Sinn, den Blick für Formen zu erweitern, die in der Welt möglich sind.“

wusstlosen Reflexe“⁵⁷² nachgehen, werden mit der Beschimpfung bestraft. Insofern kann die „Publikumsbeschimpfung“ als ein didaktisches Stück gesehen werden, das mit einer „Lehrerschelte“⁵⁷³ die Intention hat, den Zuschauern beizubringen, „Natur als Dramaturgie zu durchschauen, als Dramaturgie des herrschenden Systems, nicht nur im Theater, auch sonst. Aber im Theater sollten sie das lernen, sollten sie mit dem fremden Blick anfangen.“⁵⁷⁴

5.1.2 Beschimpfung im Theater II: Entzauberung und Verzauberung der Welt

In einer Vorbemerkung zum Sammelband „Stücke I“ (1972) hat Handke folgenden Wunsch geäußert: „Später möchte ich einmal einen zweiten Teil der ‚Publikumsbeschimpfung‘ schreiben.“⁵⁷⁵ 2003 war es soweit: 37 Jahre nach seinem Debüt als Dramatiker hat er das Stationendrama „Untertagblues“ geschrieben, das von der Literaturkritik sofort als „Publikumsbeschimpfung zwei“⁵⁷⁶ bezeichnet worden ist.

Nach knapp vierzig Jahren haben die Zuschauer von der Bühne wider das abschätzigste „ihr“ gehört. In diesem Sinne lässt sich die erste Phrase des handkeschen Stationendramas auf zwei Arten lesen: Zum einen direkt als die Botschaft des wilden Mannes, die er an die Passagiere des U-Bahnwaggons adressiert, und zum anderen als die dem Publikum, das 1966 gelernt hat, dass „das Duwort eine Beschimpfung darstellt“⁵⁷⁷, geltende Bekanntgabe einer Wiederaufnahme der Beschimpfung. Diesmal aber bleibt das Theaterpublikum verschont. Die herzhafteste Schelte des wilden Mannes bezieht sich auf seine Mitfahrer. Ohne Vorrede legt er nach einem kurzen Proben los:

Und schon wieder ihr. Und schon wieder muß ich mit euch zusammen sein. Halleluja. Miserere. Ebbe ohne Flut. Ihr verdammten Unvermeidlichen.⁵⁷⁸

⁵⁷¹ Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers, S. 104.

⁵⁷² Ebda.

⁵⁷³ Zur Anwendung des Schimpfens für pädagogische Zwecke vgl. Kiener, Franz: Das Wort als Waffe, S. 116.

⁵⁷⁴ Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers, S. 99.

⁵⁷⁵ Handke, Peter: Stücke I, Frankfurt am Main, 1973, S. 7.

⁵⁷⁶ Kralicek, Wolfgang, Publikumsbeschimpfung zwei. In: Der Falter, vom 10.09.2003, S. 56.

⁵⁷⁷ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 38.

⁵⁷⁸ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 10.

Der Rhythmus der Schimpftirade wird nun nicht durch die Wiederholung des „ihr“-Pronomens angegeben, sondern durch die Bluesrhythmik bestimmt. Die Schmähungen sind sehr expressiv und enthalten viele Variationen, ein typisches Element der Bluestexte. Das rhetorische Instrumentarium des wilden Mannes weist im Vergleich zur „Publikumsbeschimpfung“ eine deutlich reichere Vielfalt auf: Er benutzt nicht nur Schimpfwörter, sondern beschämt, hetzt, tadelt, prangert an, verteilt spöttische Beinamen, erlaubt sich witzige Zuspitzungen u. ä. Aber im „Untertagblues“ geht es nicht mehr um Sprachspiele: Die Beschimpfung an sich als „natürliche Äußerungsform“ wird nicht zur handelnden Person gemacht. Ihre Mitteilungsabsicht ist nun leicht erschließbar: Das ist eine abschätzende Bewertung und Entlarvung des sozialen Schauspiels, das die Mitreisenden des wilden Mannes ihm angeblich vorführen.

Der wilde Mann betrachtet die Passagiere der U-Bahn durch das Prisma eines mythischen Bewusstseins und ärgert sich darüber, dass die Menschheit in mythologischen Kategorien nicht mehr denkbar ist. Sein Bemühen, durch Benennung⁵⁷⁹ eine mythologische Ordnung zu stiften, nimmt karikaturistische⁵⁸⁰ Züge an. In Analogie zu mythologischen Namenkatalogen⁵⁸¹ entsteht im „Untertagblues“ ein Katalog der Namen, die der wilde Mann verächtlich für seine Mitfahrer erfindet: „Wegelagerer“⁵⁸², „Fernsichtverhinderer, Perspektivenverdränger, Zwischenraumersticker“⁵⁸³, „Klickmausgestalten“⁵⁸⁴, „Weltwürdenträger“, „Mitglied des Rates der Weltweisen“, „Sonderbotschafter auf Sondermission für samt und sonders Besonderheiten“⁵⁸⁵, „Weltpreisträger“⁵⁸⁶, „Fachmann in sämtlichen Fächern, vierfacher Torschütze, achtfacher Querfeldeinsteiger, tausendfacher Friedensstifter“⁵⁸⁷, „Retter der Welt“, „RDW“⁵⁸⁸, „Herr und Frau Hans Müller und ihre pingpongspielenden und bis in die Abenddämmerung

⁵⁷⁹ Vgl. Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers, S. 109: „Das Benennen selber ist ein Mythos.“

⁵⁸⁰ Vgl. dazu Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur, S. 302f.

⁵⁸¹ Vgl. dazu Gottwald, Herwig: Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien, Würzburg, 2007, S. 301ff.

⁵⁸² Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 11.

⁵⁸³ Ebda, S. 12.

⁵⁸⁴ Ebda, S. 13.

⁵⁸⁵ Ebda, S. 38.

⁵⁸⁶ Ebda, S. 39.

⁵⁸⁷ Ebda, S. 42.

⁵⁸⁸ Ebda, S. 60.

klarinettespielenden Kinder“⁵⁸⁹, „Einskommadreibierfünf multipliziert mit der Wurzel aus siebenundachtzig“⁵⁹⁰.

Moderne Eigennamen seiner Mitmenschen assoziiert er mit ihrer Minderwertigkeit und bedauert, dass alte „klangvolle“ Namen in Vergessenheit geraten sind:

„Mike und Vanessa“, so habt ihr euch umgetauft für eure Clique – dabei hattet ihr so klangvolle Herkunftsnamen, „Milan und Aparecida“⁵⁹¹
Und du heißt auch weder Dolores noch Mercedes, sondern Sandra Fiona Nadine. So wie all deine bisherigen Liebhaber David Kevin Marcello geheißen haben.⁵⁹²

An die Namensfindung schließt sich die Erfindung von Lebensgeschichten an.⁵⁹³ Sie entsprechen in ihrer Absurdität den Namen und helfen nicht weiter bei der Bewältigung des Chaos, weil das Leben der Zeitgenossen sinnlos ist und in ihren Familien (in Analogie zum fragmentarischen Charakter der aufgeklärten Welt) statt Zusammenhalt Hass, Gewalt, Entzweiung und Entfremdung herrschen:

Schon wahr: Zuhause – was heißt da zuhause? – das Chaos, außen wie innen. Letzte Nacht ist dein Fernseher explodiert. Im Traum hast du dein einziges Kind vergewaltigt. Beim Zähneputzen ist dir der Tubenverschluß in den Ausguß gefallen. Den letzten Liebesbrief an dich – mehr als zehn Jahre ist das nun her – hast du mit deinem Winteranzug in die chemische Reinigung gegeben. Gleich nach dem Fensterputzen ist dir der kackgelbe Wüstensandregen gegen die Scheiben geklatscht. Dein Bett ist viel zu breit für dich allein. Im Tagebuch deiner Mutter – dem einzigen Ding, das sie dir vererbt hat – hast du gerade erst gelesen, daß sie seinerzeit verzweifelt versucht hat, dich abzutreiben. Und dein Vater ist abgebrannt, mitsamt seinem Land.⁵⁹⁴

Auch das Erzählen der Ursprungsmythen scheitert, weil der Ausgangspunkt nicht bestimmbar ist:

Was war zuerst? Deine Häßlichkeit und in der Folge die doppelt häßliche zufriedene Häßlichkeit? Oder warst du gar einmal schön? Wurdest dann aber zufrieden und folglich häßlich.⁵⁹⁵

Die vom wilden Mann erfundenen Geschichten, die als mythologisches Verfahren „alltägliches Verhalten, Riten, Machtansprüche und Besitzverhältnisse (zum Beispiel als Genealogien)“⁵⁹⁶ erklären sollten, führen nur noch Unmöglichkeit vor, moderne Verhältnisse an die einst vertrauten organisierenden Kategorien zu binden: Familie,

⁵⁸⁹ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 62.

⁵⁹⁰ Ebda, S. 65.

⁵⁹¹ Ebda, S. 33.

⁵⁹² Ebda, S. 46.

⁵⁹³ Vgl. dazu Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur, S. 302.

⁵⁹⁴ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 22.

⁵⁹⁵ Ebda, S. 26.

⁵⁹⁶ Horn, Christian: Remythisierung und Entmythisierung: Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne, Karlsruhe, 2008, S. 19.

Heimat, Beruf, Geborgenheit, Liebe u. ä. Anstelle dieser Begriffe treten Leere und sinnlose Gegenständlichkeit:

Das einzige, was dir entspricht, ist gar nichts. Nichts mehr entspricht euch, nicht einmal die Hölle. Oder vielleicht doch etwas? Aber was? Eine Windhose? Ein Kartoffelkäfer? Ein Lesezeichen für ein Blindbandbuch? Ein Stück Segel ohne Boot?⁵⁹⁷

In der Konsequenz dieses Prozesses liegt auch das Verschwinden einer zentralen mythosrelevanten Eigenschaft der Menschheit, der Erinnerungsfähigkeit:

Nichts war zwischen dir und dem andern, nichts. Nichts ist, und nichts, rein gar nichts wird gewesen sein. Und wenn etwas gewesen ist, ist es dir längst schon entfallen, und ebenso bist du entfallen schon längst auch deinem Scheinliebhaber. [...] Und alles, was du von dem Mann und von der sogenannten Liebesnacht zu guter Letzt behalten wirst, das wird das Abreißen eines Schuhbands sein, das wird ein Aufeinanderknallen von Kniescheiben sein, das wird die Kälte im Zimmer sein. Und wo war bloß der Lichtschalter im fremden Hausflur? Und wie hieß die fremde fremde Straße? Du wußtest nicht mehr, wo du warst. Und du weißt noch immer nicht, wo du jetzt bist.⁵⁹⁸

Dass die aus dem mythischen Diskurs stammenden Vokabeln auf die Moderne nur mit Vorbehalt anzuwenden sind, zeigt der wilde Mann in seiner durch rhetorisches Nachfragen retardierten Verwendung dieser Wörter. Dem Bluesrhythmus⁵⁹⁹ folgend wiederholt er das gefallene mythische Wort noch einmal, schon mit einer fragenden Intonation, und liefert anschließend (oft als ob in einer Stegreifinterpretation auf den richtigen Begriff gekommen) eine kontrastierende ernüchternde „Erläuterung“:

Was er von dir behalten hat, das sind deine abgerissenen Scheinfingernägel, das ist das taube Gefühl – Gefühl? – vom Berühren deiner gefärbten Haare, das ist das Halskettchen von deinem Vor-Liebhaber, das ist der Ausdruck – Ausdruck? – der falschen Seligkeit auf deinem Gesicht.⁶⁰⁰

Verdammt, deinen Lebtage lang – aber was heißt bei dir Leben und Tag? – hauslos und ortlos und sinnlos herumzukurven als der Weltwürdenträger.⁶⁰¹

Weitere verbale Angriffe des wilden Mannes zielen auf die Entwicklung des technokratischen Bewusstseins und der Rationalisierung ab, die Horizontverengung, Sinnverlust und Auflösung der Verbindung zwischen Mensch und Natur mit sich bringen:

Und wenn dein Apfelbaum für ein Jahr keine Früchte trägt, sägst du ihn mit der Motorsäge um. Und wenn dein Apfelbaum Früchte trägt, läßt du sie auf dem Baum verfaulen.⁶⁰²

⁵⁹⁷ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 20.

⁵⁹⁸ Ebda, S. 17.

⁵⁹⁹ Vgl. Hoffmann, Bernd: Stichwort „Blues“, Sp. 1601: „Elementarer Kern der poetischen Bluesstrophe ist die Aneinanderreihung bzw. Gegenüberstellung einer Feststellung (Anruf, statement), Sigel A, und einer Begründung (Beantwortung, response), Sigel B.“

⁶⁰⁰ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 17.

⁶⁰¹ Ebda, S. 38.

⁶⁰² Ebda, S. 15f. Vgl. dazu Handke, Peter / Hamm, Peter: Es leben die Illusionen, S. 29f.

Aber wo liegt, vom Lift aus gesehen, Mekka, wo Jerusalem, wo das Heilige New York, wo Corpus Christi, wo wer?⁶⁰³

Auf der Suche nach der verlorenen Ganzheit des Menschen versucht der Protagonist diese von gesellschaftlich spezialisierten Funktionen, in denen ihm seine Mitmenschen erscheinen, abzuleiten und erzielt damit den Effekt der Verkünstlichung, der auch in der „Publikumsbeschimpfung“ eintritt, wenn die soziale Situation des Theaterbesuchs in die Fiktion der dramatischen Handlung eingebettet wird und die „Theaterbesucher“ mit „Theaterrollen“ ausgestattet werden:

Schon wieder eine Uniform. [...] Deine Arbeit widert dich an. Du siehst sie nicht als eine Arbeit, sondern als ein Zeitverlieren. Ein Zeitvertun. Ein Zeitabschlachten. Ja, gemeinsam mit all denen, die wie du ein Arbeiten nur noch vorspiegeln, tötet ihr euch, und einer dem anderen, die liebe Zeit. Wie schön ziellos warst du doch einmal. Wie häßlich zielbewußt bist du jetzt, zielbestimmt, zielversklavt!⁶⁰⁴

Der wilde Mann unterstellt seinen Mitpassagieren unaufhörlich, Station für Station das lebenslange Schauspielern und beschuldigt sie der Unnatürlichkeit und Inszenierung ihrer Erscheinungsbilder. Er sehnt sich nach der Wahrheit in diesem „Großen Welttheater“⁶⁰⁵. Die Mimik der Handytelefonierer empfindet der Misanthrop als „Mienenspiel“⁶⁰⁶, genauso wie die der Lesenden. Letztere wollen angeblich nur „vortäuschen“⁶⁰⁷, dass sie Leser sind. Den Menschen, in denen der wilde Mann einen Preisträger erkennt, unterstellt er „Elitenspiel“ und „Elitenschau“⁶⁰⁸. Einem von ihnen ruft er zu: „Habe die Ehre, du Hoher Kommissar, Emissär und Vermittler, oder was immer du darstellst und weiter darstellen wirst.“⁶⁰⁹ In einem Liebespaar sieht er Schauspieler, die „wie der Herr Ritter und sein Ritterfräulein“⁶¹⁰ kostümiert sind. Auch die Lebensgeschichten, die der wilde Mann den Mitreisenden zuschreibt, sind für ihn nicht echt, sondern nur „sogenannt“:

Und noch keinmal in deinem sogenannten Leben kam von dir ein „Ach!“, oder ein „Ah!“ oder ein „Oh!“, geschweige denn ein „Wie schön!“ [...] Und deine sogenannten Nachfahren wünschen dir den baldigen Tod, und das nicht bloß, weil sie dich beerben möchten. [...] Nie mehr die Schritte des sogenannten Vaters im Vorraum hören müssen.⁶¹¹

⁶⁰³ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 23.

⁶⁰⁴ Ebda, S. 22f.

⁶⁰⁵ Ebda, S. 41.

⁶⁰⁶ Ebda, S. 24.

⁶⁰⁷ Ebda, S. 19.

⁶⁰⁸ Ebda, S. 40.

⁶⁰⁹ Ebda.

⁶¹⁰ Ebda, S. 33.

⁶¹¹ Ebda, S. 16.

Dieses Spiel ruft beim Protagonisten aber nicht *eleos* und *phobos* im Sinne Aristoteles', sondern nur ein Ekelgefühl hervor:

Ich zittere? Ja, ich zittere. Ich zittere vor euch? Ja, ich zittere vor euch. Zittere ich vor euch aus Ehrfurcht und Hochachtung? Schön wär's. So zittern würde ich vor euch, wenn ihr Könige, Bauern und Arbeiter wärt. Aber nichts mehr an euch erinnert an Arbeiter, an Bauer, an König. Zittere ich vor euch aus Mitgefühl? Gut wär's, und es war einmal. Ich zittere, ich bebe, ich erbebe, und es schüttelt mich. Es rüttelt mich, aber das kommt nicht vom Fahren. Es schaudert mich vor euch. Aber dieser Schauder ist nicht mehr, wie einst einmal, mein bester Teil. Ich stehe hier und kann nicht anders als mich vor eurer Gesellschaft de profundis zu ekeln, von der Station Alpha bis zur Station Omega.⁶¹²

In beiden künstlerischen Formen, der des Blues und der des Stationendramas, die Handke für sein Drama wählt, bildet der Held das Zentrum, von dem aus die Wirklichkeit erdichtet wird.⁶¹³ Der Spielcharakter dieser Wirklichkeit wird dadurch hervorgehoben, dass der wilde Mann vor seinem Monolog diesen zuerst probt. Er „bewegt lautlos und zugleich deutlich rhythmisch die Lippen, summt und stimmt sich ein“⁶¹⁴, und macht dies im Folgenden an fast jeder Station. Dieses Spiel soll in seiner Absolutheit von der Außenwelt abgegrenzt werden. Auch das wird vor dem Anfang der Fahrt geübt: Nach Betreten des Waggons nimmt der Protagonist eine geschlossene Haltung ein, indem er „die Arme [verschränkt]: auch das wie zur Probe“⁶¹⁵.

Den U-Bahnwaggon, einen der letzten Unterschlupfe der „Begriffsstutzigkeit“⁶¹⁶ und „Halbschlafbilder“⁶¹⁷, erklärt der wilde Mann zu einem nur ihm alleine angemessenen Bereich, für den die anderen kein Zutrittsrecht haben:

⁶¹² Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 12f.

⁶¹³ Vgl. dazu Albold, Volker / Bratfisch, Rainer: Blues heute: Musik zwischen Licht und Schatten, Berlin, 1989, S. 20: „Alle beschriebenen und besungenen Erlebnisse beruhen auf der persönlichen Erfahrung des Dichters / Sängers, alle Texte sind in der ‚Ich-Form‘ gehalten.“; Stefanek, Paul: Zur Dramaturgie des Stationendramas. In: Keller, Werner (Hrsg.): Beiträge zur Poetik des Dramas, Darmstadt, 1976, S. 383-404, hier S. 391: „Im Stationendrama existiert die Welt nur insofern, als sie für den Protagonisten vorhanden ist. [...] Nicht die allgemeinen geschichtlichen Ereignisse werden abgebildet, sondern die nach außen projizierten Erlebnisse des dichtenden Ich.“

⁶¹⁴ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 9.

⁶¹⁵ Ebda.

⁶¹⁶ Handke, Peter / Hamm, Peter: Es leben die Illusionen, S. 139: [...] so habe ich durch meinen Mangel an Praktischem, obwohl ich da auch nicht sicher bin, oder an gesellschaftlicher Intelligenz, ich bin absolut begriffsstutzig in vielem, ich bin fast stolz darauf, so habe ich durch diesen Mangel an sozusagen systematisch-philosophischem Denken, was ich für mich selber doch oft ein mythisches Bewußtsein nenne, wofür das Paradigma mein Farbsehen ist.“

⁶¹⁷ Handke, Peter: Das Gewicht der Welt, S. 243: „Unter den Halbschlafbildern ist nie, wie etwa im Traum, ein bekanntes, schon einmal tatsächlich gesehenes; vielmehr ein majestätischer Stummfilm aus neu-mythischen Bildern“

Das hier ist mein Bereich. Das hier ist unser Bezirk. Ihr zwei Schönen habt nicht das Recht, hier aufzutreten.⁶¹⁸

Das Ganze geschieht in einem „überhellen Wagenlicht“⁶¹⁹, das eher an das Rampenlicht der Bühne als an die Beleuchtung in einer U-Bahn erinnert. Die Bühnenbeleuchtung soll nach Szondi den Anschein bezwecken, „als spende das dramatische Spiel auf der Bühne sich selber das Licht“⁶²⁰. In Handkes Stationendrama spendet sich selber das Licht nicht das Spiel des menschenfeindlichen Protagonisten, sondern die Grenze, die den wilden Mann von anderen Passagieren trennt. Seine Mitfahrer agieren als dramatische Figuren, für die die vierte Wand einer Guckkastenbühne⁶²¹ in der dramatischen Handlung real vorhanden ist. Sie trennt ihre Interaktionen von denen des zur Außenwelt gehörenden wilden Mannes:

Vielleicht nahmen sie den Redner zwischendurch auch wahr, blickten kurz zu ihm auf, usw. Aber sie scheinen ihn höchstens momentweise zu hören.⁶²²

Für den mythischen Helden als Zuschauer ist die Wand durchsichtig. Aber diese Unterscheidung, die im traditionellen Theater die Passivität der Zuschauer und aktives Handeln der Figuren voraussetzt, kontrastiert mit der theatralen Performativität („in einem Tonfall von Heiterkeit geäußert, in einem klaren Singsang“⁶²³) des von dem Protagonisten vorgetragenen unendlichen Monologs und dem natürlichen Verhalten der Mitfahrenden:

Seine Mitpassagiere waren dabei, wie sie waren; saßen, wie sie saßen; taten, was sie eben taten: Lesen, Kopfwenden, Mobiltelefonabhören, usw.⁶²⁴
Der Neuankömmling nimmt Platz in der Reihe und tut und läßt, was man bei einer Metrofahrt tut und läßt.⁶²⁵

Der nach Wahrheit und Urbildern Suchende wirkt aus der Perspektive der Zuschauer unglaublicher als die von ihm als dramatische Figuren dargestellten Mitfahrer. Was für ihn als Schauspiel erscheint, ist für die Zuschauer im Theater viel realer als der von dem wilden Mann entwickelte Wirklichkeitsentwurf. Die von ihm pathetisch aufgeblasen und prophetisch verkündeten Lebensgeschichten der Passagiere haben

⁶¹⁸ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 34.

⁶¹⁹ Ebda, S. 10.

⁶²⁰ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 16.

⁶²¹ Vgl. dazu der Artikel „Raum“ in Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie, S. 260-267, hier S. 262ff.

⁶²² Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 13.

⁶²³ Ebda.

⁶²⁴ Ebda.

⁶²⁵ Ebda, S. 18.

einen parodistischen Charakter und die Personenbeschreibungen, in denen die Hässlichkeit der Fahrgäste behauptet wird, treffen auf die Adressaten nicht zu. Und je mehr dem Griesgram die Galle überläuft, desto lächerlicher macht er sich. Der vorgetragene dramatische Text, in dem der wilde Mann die Unechtheit seiner Mitmenschen vorführen soll, erweist sich selbst als unglaubwürdig und wird zu einem „Anti-Drama“⁶²⁶ wie die „Publikumsbeschimpfung“ seinerzeit zum Modell des „Anti-Theaters“ geworden ist.

Während in der „Publikumsbeschimpfung“ die Künstlichkeit des realen sozialen Ereignisses, das in den Rahmen des dramatischen Textes eingebettet wird, unmittelbar vorgeführt wird, wird im „Untertagblues“ die Künstlichkeit der in das mythische Wirklichkeitskonstrukt des wilden Mannes eingebetteten sozialen Kommunikation in der Hervorhebung des Spielcharakters der gesamten dramatischen Handlung des Stückes selbst verkünstelt. Durch diese Verdoppelung kommt die Grenze zwischen Spiel und Ernst klar zutage.

Darüber hinaus spielt die Handlung des Stationendramas auf einem schmalen Vorderteil der Bühne. Es entspricht dem im Theater mit einer Guckkastenbühne eine Grenzfunktion erfüllenden Proszenium, das „die Welt der Zuschauer von der Welt der Bühne“⁶²⁷ trennt:

Die Waggonhinterwand, mit offenen Türen, ist nah an der Rampe. Zwischen dieser und der Waggonhinterwand ist gerade Platz für eine von den zwei, drei Ein- und Ausstiegstüren unterbrochene Sitzreihe und vielleicht ein paar Haltestangen.⁶²⁸

Die Sichtbarkeit der Grenze wird in Handkes Drama auch durch das Bühnenbild gefördert. Der Autor (und danach auch der sehr texttreu arbeitende Claus Peymann) platziert auf die Bühne einen U-Bahnwaggon, der an die Guckkastenbühne erinnert:

Zu sehen ist nur einer der Waggonen oder auch bloß ein Teil von diesem, welcher die ganze vordere Szene einnimmt. Die Waggonwand hin zum Zuschauerraum fehlt, oder verläuft unsichtbar in dessen ersten Reihen?⁶²⁹

⁶²⁶ Vom „Untertagblues“ als „Antistück“ spricht Claus Peymann in einem Focus-Interview. Allerdings benutzt er das Wort in einem anderen als hier beschriebenen Zusammenhang und deutet das Stationendrama Handkes als Verwahrung gegen „eine zeitgenössische Dramatik ohne Form, Geist und Witz“. In: Müry, Andres: „Wir sind die Avantgarde“ – Interview mit Claus Peymann. In: Fokus, Nr. 51 vom 15.12.2003, S. 56-59, hier S. 59.

⁶²⁷ Artikel „Raum“ in Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie, S. 262.

⁶²⁸ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 9.

⁶²⁹ Ebda.

Aber die Fahrt in diesem Waggon symbolisiert nicht das Drama selbst, sondern die theatrale Situation während der szenischen Vorführung des Dramas:

Und immerhin gehören wir zusammen, nicht wahr? Und immerhin sind wir beim Fahren im Rhythmus, und ich bin im Gleichtakt mit euch, meine Metro-Indianer. Hier spielt es sich ab. Hier ist es. Ist es hier? Die letzte Art von Festlichkeit hier unten im Gedränge?⁶³⁰

Interessanterweise hebt auch der Ethnologe Marc Augé die dem Theater und der Metro-Fahrt gemeinsame Unmittelbarkeit der Entstehung der Bilder hervor:

[...] Indes bietet uns das Schauspiel der Metro mehr als andere die Gelegenheit und das Mittel zur Beurteilung nicht etwa der Durchschnittspersönlichkeit des Benutzers, sondern der Gesamtheit der durch Bilder und andere Einflüsse erzeugten Reize, auf die alle Benutzer reagieren müssen, und sei es durch Ablehnung oder den Anschein, sie nicht zu bemerken. Denn auch die originellste Antwort oder Reaktion bemißt sich letztlich an dem stereotypen Charakter dieser Gesamtheit, der nun wirklich eine Art Durchschnitt hervortreten läßt, ein Idealbild des Verbrauchers, der verführerischen Frau, des sympathischen jungen Paares oder des männlichen Mannes, ein Bild, von dem schwer zu sagen ist, ob es die Realität prägt oder ob es sie widerspiegelt. Dieses Schauspiel an der Wand ist nicht nur in den Gängen oder auf den Bahnsteigen der Metro zu sehen, sondern auch auf den Straßen und mehr noch abends auf dem Fernsehschirm. Doch in der Metro, sei sie nun ein Modell oder eine Kopie, nehme ich es aus nächster Nähe wahr, verkörpert in meinen augenblicklichen Nachbarn, die ich nur anzusehen brauche, um mir eine Wohnung vorstellen zu können, ihre Einrichtung, ihre Vergnügungen, ja sogar ihre Stimmabgabe bei der nächsten Wahl oder zumindest die Gründe, die sie dafür angeben werden.⁶³¹

In dem Bühnenbild von Karl-Ernst Herrmann, das für die oben bereits erwähnte Berliner Inszenierung entworfenen worden ist, bildet die dunkle Bühne die Rahmung für den hell beleuchteten „blitzblanken Waggon“⁶³². Wie in der „Publikumsbeschimpfung“ die theatrale Aufführungssituation in ihrem realen Wirklichkeitscharakter durch die nicht verloschene Beleuchtung hervorgehoben worden ist, leuchtet sie nun im „Untertagblues“ im Glanz des U-Bahnwagens. Die alte Guckkastenbühne verweist auf die neue, die in sich das Theatermodell enthält. Durch diese Unterscheidung weicht sie in ihrer Selbstreferenzialität der Tautologie aus und erhält Sinn.

Die Besonderheit des szenischen U-Bahnwagens besteht darin, dass bei ihm nicht nur die vierte Wand fehlt, sondern durch die Türen der Hinterwand zahlreiche Fahrgäste zusteigen. Dies symbolisiert die moderne Entwicklung der Theaterästhetik, bei der der Zuschauer bzw. Theaterbesucher in die dramatische Handlung einbezogen wird. Über diese Verletzung der Geschlossenheit des Dramas, das Eindringen der

⁶³⁰ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 27f.

⁶³¹ Augé, Marc: Ein Ethnologe in der Metro, S. 73f.

⁶³² Göpfert, Peter Hans: Gift und Galle in der U-Bahn. In: Berliner Morgenpost vom 02.10.2004, S. 9. Vgl. auch die Bühnenskizze in dem Programmheft des Berliner Ensembles, S. 1.

Zeitgenossen in den poetisierten mythischen Raum der Untergrundbahn ärgert sich der wilde Mann während der ganzen Fahrt. In seiner menschenfeindlichen Schimpftride wird er von der Sehnsucht nach der Absolutheit der mythischen Wirklichkeit geleitet:

Warum bleibt ihr nicht endlich einmal vollzählig und ganztägig in euren Löchern und Unterschlupfen? In die toten Winkel mit euch. Die toten Winkel sind euch angemessen, und man müßte euch so auch endlich nicht mehr vor Augen haben, nimmermehr, ah, nimmermehr.⁶³³

Zum Schluss der 18. Szene ruft der wilde Mann die Helden der alteuropäischen Mythologie, „Parzival! Lancelot! Ginevra! Tarsenefyde!“⁶³⁴, um Hilfe an, die Menschheit mit ihrem Ursprung zu versöhnen. Und sein Flehen wird gehört: Die Passagiere der U-Bahn werden zur Verkörperung der alten mythischen Bilder:

Einfahrt. Die Passagiere haben die Köpfe in die Hände gestützt. Ein, zwei haben – unabhängig vom Gesagten – geweint, vielleicht auch kurz aufgeschluchzt. Einer glitt auch von seinem Platz, wurde aufgehoben, gestützt. Einer hat sich, nicht gar auffällig, ein Messer in den Bauch gestoßen.⁶³⁵

Sobald die Mitfahrer des wilden Mannes sich in die ihm gleichen mythischen Figuren verwandeln und die Grenze zwischen ihm und ihnen aufgelöst wird, verschwinden sie und somit auch das Spiel, das der Menschenhasser im Laufe von achtzehn Stationen beobachtete: „Jetzt alle im Pulk ab, bis auf den wilden Mann.“⁶³⁶

Der schönheitssuchende Protagonist wird zur Geisel des Schönheitsmythos, dessen Wahrheiten er als allgemeingültig betrachtet und daran die anderen misst:

Ah, die klaren Gesichter, Mienen und Gebärden der früheren Verzweifelten. Wenn schon rettungslos, dann bitte monumental, hochaufgerichtet, denkwürdig. Ihr aber seid bloß Geknickte, Unförmige, die eigenen Leichenbitter, nicht einmal Trauer-, sondern Trübsinnsklöße, trübe oben von den Haarwirbeln, den längst ausgewirbelten, bis hinunter zu den in euer Schuhwerk, euer Schuhzeug verkrallten Zehen.⁶³⁷

Seine bravouröse Ansprache: „Liebe häßliche Zeitgenossen“⁶³⁸ und seine Verwünschungen enden in selbst gespielten Dialogen und antwortsuchenden Handlungen:

Wie antwortsuchendes Husten. Wie antwortsuchendes Seufzen, auch Stöhnen. Wie antwortsuchendes Pfeifen. Wie antwortsuchendes Flöten, sehr schrill.⁶³⁹

⁶³³ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 10.

⁶³⁴ Ebda, S. 65.

⁶³⁵ Ebda.

⁶³⁶ Ebda.

⁶³⁷ Ebda, S. 24.

⁶³⁸ Ebda, S. 29.

⁶³⁹ Ebda, S. 72f.

Alleine geblieben gesteht der Protagonist, dass seine Mitmenschen in ihren sozialen Rollen manchmal auch schön waren. Sein Rückblick enthält eine deutliche Anspielung auf die „Publikumsbeschimpfung“, in der die „Theaterbesucher“ mit ihren Wahrnehmungskonventionen in dramatische „Figuren“ umgedeutet werden:

Überraschend schön wart ihr zuzeiten, schön in der Mehrzahl, schön als Mehrzahl. Euch wegdenken: Welche Wohltat, euch wegzudenken. Euch wegdenken, war, sich freidenken. Wo bleibt ihr, daß ich euch wieder und wieder wegdenken kann? Kommt zurück – nein, nicht ihr – eure Bilder. Sonst seid ihr immer und überall – aber wenn man euch braucht, fahrt ihr auf den anderen Strecken. Es war doch zeitweise erstaunlich mit euch. Erstaunlich? Ja, erstaunlich. Nicht gerade dramatisch, aber abenteuerlich.⁶⁴⁰

Während die Publikumsbeschimpfung in dem gleichnamigen Sprechstück Handkes erst auf den letzten vier von insgesamt 31 Seiten des Damentextes stattfindet, dauert die Schmähung des wilden Mannes achtzehn von insgesamt zwanzig Szenen. In der neunzehnten Szene steigt in die U-Bahn die wilde Frau zu, deren Schimpftirade funktional mit der längeren „Vorrede“ der „Publikumsbeschimpfung“ korreliert und eigentlich „drei mal so lang“⁶⁴¹ wie die Rede des wilden Mannes sein sollte. Genauso wie die Sprecher in Handkes erstem Stück das Zuschauen der Zuschauer explizieren, indem sie die Theatererwartungen der im Zuschauerraum Sitzenden als dramatischen Text auf der Bühne wiedergeben, so hält auch die wilde Frau dem Protagonisten des „Untertagblues“ einen Spiegel vor. Sie äfft seine Art und Weise des Zuschauens nach, indem sie ihm „fast wortwörtlich, einiges an den Kopf [wirft], was er selber zuvor auf die Mitfahrer gemünzt hat“ und „einige seiner vorherigen Schmähungen“⁶⁴² wiederholt.

Obwohl sie auch als eine mythische Figur erscheint, hat ihr Auftritt eine ganz reale Wirkung. Wie der dramatische Text in einer theatralen Aufführung zu einer „realen“ Handlung wird, so geht auch die wilde Frau von Worten zu Taten über: Den Höhepunkt ihrer Schmähansprache bilden „leibhaftige Schlangenblitze oder Blitzschlangen“⁶⁴³, die sie auf den wilden Mann richtet. Diese Bestrafung, die den Protagonisten in die Flucht schlägt, korrespondiert mit einer realen Bestrafung, die jeden Störer des gesellschaftlichen Rituals einer Metrofahrt ereilen würde. Im realen Leben wäre eine Schmähung – vor allem die, die achtzehn Stationen lang dauert – kaum vorstellbar:

⁶⁴⁰ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 70f.

⁶⁴¹ Ebda, S. 77.

⁶⁴² Ebda, S. 76.

⁶⁴³ Ebda, S. 77.

Gerade im anonymen U-Bahnwagen, in dem die Regel gilt, daß sich Alleinfahrende schweigend zu verhalten haben, ist ein [...] Monolog besonders außergewöhnlich. Gegenüber der schweigenden Mehrheit fallen zu laut Sprechende, gar grundlos Redende besonders ins Gewicht. Und während man das laute, unverblümete Geplapper der Kinder als positive Abwechslung empfindet, wird diese Form der Regelverletzung durch Erwachsene mehr als lästig und unpassend beurteilt.⁶⁴⁴

Die Unwahrscheinlichkeit der Situation, in der eine Person ungestraft seine Mitreisenden beschimpft, entspricht der Unglaublichkeit des Monologs, in dem der wilde Mann für die Absolutheit der mythischen Wirklichkeit plädiert. Und schließlich ist der einstige Menschenverächter im Tageslicht der einzige Trübe unter den Passagieren, die sich „herausgeputzt und schön gemacht“ haben, „ähnlich der wilden Frau“⁶⁴⁵. Als sich der wilde Mann von der wilden Frau löst, bei der er vorher Schutz gesucht hat, stehen auf der Bühne zwei „Lager“. Der einsame wilde Mann vertritt als glühender Verfechter des Traditionalismus die Absolutheit des Dramas. Die wilde Frau mit den Passagieren, die in der Abschlusszene auch aus dem Zuschauerraum auf die Bühne steigen, verkörpert das Drama in der Unmittelbarkeit der theatralen Situation. Beide Gruppen stehen in Leere und Licht⁶⁴⁶ der Bühne als zwei Elemente, die als Rohmaterial fürs Zusammenphantasieren eines neuen poetischen Zusammenhangs benutzt werden können:

Ich weiß auch nicht, was die Phantasie für eine Rolle spielt, ob das nun eine Zutat ist von mir, eine Verzerrung, eine Erfindung. Ich glaub, bei mir ist die Phantasie, das glaub ich zumindest erkannt zu haben, mehr ein Reinigen des Ortes: also daß ich da die Einzelheiten, die unverwechselbar da sind, erkenne und miteinander verknüpfe, das ist meine phantasierende Arbeit. Also ich möcht überhaupt nichts dazutun. Ich erinnere mich da nur an einen Spruch von Ludwig Hohl, der sagt: „Das Phantasieren ist ja nur eine Erwärmung des Vorhandenen“, also des Materials. Daß da keine Zutat passiert, sondern eine Erkenntnis der Einzelheiten und deren Verknüpfung zu einem ... sagen wir, ich glaub das ist ein ganz schönes Wort: zu einem einzigen Sachverhalt.⁶⁴⁷

Der wilde Mann lacht „leicht, oder kläglich?“⁶⁴⁸. Seinem Lachen folgt allgemeines stilles Lachen, das auch ein Weinen sein könnte. Die Ungewissheit über die Perspektive, die sie zu trüben oder schönen, weinenden oder lachenden Gestalten machen kann, lädt zu einer erneuten Auseinandersetzung damit ein und eröffnet den Weg für eine gemeinsame Weiterfahrt.

⁶⁴⁴ Lang, Barbara: Unter Grund, S. 133.

⁶⁴⁵ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 78.

⁶⁴⁶ Vgl. ebda S. 77.

⁶⁴⁷ Handke, Peter/ Gamper, Herbert: Aber ich lebe, Zürich, 1987, S. 30 f.

⁶⁴⁸ Handke, Peter: Untertagblues: Ein Stationendrama, S. 78.

5.2 Unvernünftigkeit

Handke hat eine ausgeprägte Vorliebe für Motiv der Unvernunft entwickelt. Mehrere seiner Texte kommen ohne Idioten- und Narrenfiguren nicht aus. Man denke dabei auch an Parzival, Kaspar oder den wilden Mann. Auch auf sich selbst bezogen benutzt Handke die Formel eines „Idioten im griechischen Sinne“⁶⁴⁹: „In der Antike waren [...] die ‚Idioten‘ jene, die in der Polis, im Stadtstaat, nichts mit der Öffentlichkeit zu tun hatten; die nichts mit dem Gemeinwesen zu schaffen hatten.“⁶⁵⁰ Er lebt zurückgezogen in einer bewaldeten Pariser Vorstadt, lehnt Computer und Internet ab und schreibt mit einem Bleistift. Seine Selbstdarstellung als „Elfenbeinturm- und Niemandsbuchtbewohner, Zufußgeher, Nachtfahrender, Sternfahrer, Weltrandreisender, Momentsammler“ war für Ulrich Holbein der Grund, die Person des österreichischen Schriftstellers in sein kurioses Kompendium der „heiligen und unheiligen Narren“ aufzunehmen.⁶⁵¹

Handke interessiert aber nicht die Unvernunft an sich, sondern die Möglichkeit, mit deren Hilfe das Selbstverständliche zu hinterfragen und die verfestigten Vorstellungen von „Normalität“ und „Abnormalität“ auf ihre Wahrhaftigkeit zu prüfen. Die Wirklichkeit des Wahnsinns weist hier eine funktionale Verwandtschaft mit der Wirklichkeit der Literatur auf. In seinem Essay, in dem sich Handke zu einem Elfenbeinturmbewohner erklärt, liest man Folgendes:

Die Wirklichkeit der Literatur hat mich aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit gemacht. Sie hat mich aufgeklärt über mich selber und über das, was um mich vorging.⁶⁵²

Und genauso wie die Literatur, insbesondere das Drama zu unserer Alltagswirklichkeit gehört, so sind auch Elemente des Wahnsinns ebenfalls in die Alltagswelt eingebettet. Die Wände des Theaters, in dem vor dem Publikum ein Drama aufgeführt wird, korrespondieren mit den Wänden einer Irrenanstalt oder einer Wohnung, in der

⁶⁴⁹ Vgl. dazu Müller, André: Interview mit Peter Handke (2. Juli 2007).

⁶⁵⁰ Handke, Peter: Einige Anmerkungen zum Da- und zum Dort-Sein. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 94-103, hier S. 103.

⁶⁵¹ Holbein, Ulrich, Narratorium, Zürich, 2008, S. 400-403.

⁶⁵² Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Handke, Peter: Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln, S. 37-46, hier S. 37.

sich das reale Drama des Wahnsinns unter Aufsicht der Familie oder Pfleger abspielt.⁶⁵³

Die Darstellung des Wahnsinns im Drama entwickelt sich bei Hanke zu der stilistischen Spiel-im-Spiel-Figur, die neben der Problematisierung des Dramas⁶⁵⁴ die Besonderheiten der Differenzierung zwischen „normal“ und „verrückt“, „sinnvoll“ und „sinnlos“ bewusst macht.

5.2.1 Unvernunft im vernünftigen System

Die Unvernunft hat Handke zum Thema seines 1973 erschienenen Dramas gemacht, dessen Titel das Aussterben der Träger dieser Eigenschaft verkündet. Zum Schluss der dramatischen Handlung gibt es zwei Tote: den Kleinaktionär Kilb und den Großunternehmer Quitt – zwei Irrsinnige, die keine Überlebenschance in der modernen Gesellschaft haben. Aber ihre Verrücktheit, die für mehrere „Verrückungen“ der Interaktionsszenarien sorgt, hat ein reflektiertes Herangehen an die Kommunikation in der sozialen Welt und in der Kunst ermöglicht, dem Handke sich verschreibt. So kommentiert der Autor die Entstehung seines Textes:

Da gab es plötzlich einmal so einen fremden Moment, eine Verrückung, mit der bei mir eine Arbeit immer anfängt. Und in diesem Moment sind eben Unternehmer vorgekommen.⁶⁵⁵

Die Person Kilbs weist mehrere Ähnlichkeiten mit einer althergebrachten Narrengestalt auf. Bereits sein Aussehen⁶⁵⁶ verrät seine Verrücktheit:

VON WULLNOW: Und schaut euch seine O-Beine an. Und seinen Mittelscheitel – der gar nicht richtig in der Mitte läuft. Der abgewetzte Hosenschlitz, die spitzen Schuhe, das ist doch keine Lebensart!⁶⁵⁷

⁶⁵³ Vgl. dazu Sandra Heinrici, die die Verwandtschaft des Theaters und Wahnsinns betont. In: Heinrici, Sandra: Maskenwahnsinn: Darstellungsformen des Wahnsinns im europäischen Theater des 20. Jahrhunderts, Bonn, 2008, S. 25f.

⁶⁵⁴ Vgl. dazu Pfister, Manfred: Das Drama, S. 299ff.

⁶⁵⁵ Handke, Peter / Schultz-Gerstein, Christian: Das Leiden als Geschäfts-Trick, S. 17-18, hier S. 17.

⁶⁵⁶ Vgl. dazu Porter, Roy: Wahnsinn: Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt am Main, 2007, S. 64: „Nach der Volksmeinung war verrückt, wer verrückt aussah – eine Ansicht, die in der Folge durch Künstler und Schriftsteller untermauert werden sollte. In Witzen und auf der Bühne wurden Geistesranke immer wieder als seltsam und ungepflegt dargestellt – als ‚wilde Männer‘ mit Stroh in den Haaren und abgewetzten, zerschlissenen, skurrilen Kleidern, manchmal auch mit kaum einem Faden am Leib.“

⁶⁵⁷ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 312.

Wie der mittelalterliche Narr, der „sich, sonst ein Wanderer und Unsteter, an die Höfe der großen und kleinen Regierenden als deren Lustigmacher und Ratgeber“⁶⁵⁸ verdingt, so lebt auch Kilb von Dividenden der großen Aktiengesellschaften, von denen er jeweils eine Aktie besitzt. Die meiste Zeit verbringt er mit Pendeln zwischen den Hauptversammlungen, deren Ablauf er unaufhörlich durch seine nutzlosen Wortmeldungen stört, bis er sich „an Händen und Füßen aus dem Saal tragen“⁶⁵⁹ lässt. Die Funktion des Kommunikationsstörers erscheint identitätskonstituierend für Kilb. Auf dieser Eigenschaft baut er seine Selbstpräsentation auf:

[...] der Kleinaktionär Franz Kilb, der Schrecken der Aufsichtsräte, der Hanswurst aller Hauptversammlungen, die Zecke im Nabel der Wirtschaft mit dem Lästigkeitswert 100 – ich bin es, der sich wieder einmal mausig macht.⁶⁶⁰

In dieser Formel ist bereits der Hinweis darauf enthalten, *wie* Kilb die sozial relevanten Interaktionen beeinträchtigt – durch das Beharren auf eigener Person und durch das Einbringen des individuellen Denkens in einen unpersönlichen, formalisierten Kommunikationsfluss. Im Gegensatz zur Stabilität des Systems bedeutet Kilbs Lebensart totales Chaos und Unbeständigkeit. Aus seiner zusammenhanglosen Selbstdarstellung kommt hervor, dass ihm als Zuhause ein Schlafsack dient und sein gesamter Besitz in einen Rucksack passt, den der Kleinaktionär in den Hauptversammlungen immer dabei hat. Sein Wesen ist einer instinktgesteuerten Kreatürlichkeit verhaftet:

Ich bin ein Jungeselle in den besten Jahren, meine Reflexe funktionieren. *Er schlägt sich ans Knie und stößt mit dem Fuß Hans.* Das ist mein Fahrtenmesser, im Dritten Reich machte ich mein Freischwimmerzeugnis, ich kann Sie mit den Zähnen aus dem Wasser ziehen. [...] Ich bin schneller als Sie denken. *Er hat Hans Bein gestellt, und der ist auf die Knie gefallen.*⁶⁶¹

Mit den Ausschweifungen, die seiner exzentrischen Person eigen sind, produziert der Kleinaktionär einen kommunikativen Überfluss. Dieser Überfluss verletzt den Rahmen vernünftiger Interaktionen, in denen durch Gepflogenheiten die Komplexität reduziert und eine feste Orientierung gegeben werden. Nicht umsonst betitelt Quitt den Kleinaktionär als „sattsam“⁶⁶². In dieser Eigenschaft nähert Kilb einem schma-

⁶⁵⁸ Artikel „Der weise Narr“ in Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*, S. 561.

⁶⁵⁹ Vgl. Handke, Peter: *Die Unvernünftigen sterben aus*, S. 307 und 310.

⁶⁶⁰ Ebda, S. 306.

⁶⁶¹ Ebda, S. 307.

⁶⁶² Ebda.

rotzenden Hofnarren,⁶⁶³ dem es erlaubt war, am Tisch der Reichen zu speisen, da er sie beim Essen mit bizarren Schmeicheleien und Witzen unterhielt:

QUITT: [...] zu Kilb: Wiederholen Sie, was ich gesagt habe.

Pause.

KILB: *bewegt die Lippen, stockt, versucht es wieder, schüttelt den Kopf. Er hüpfte auf dem Hocker zu Quitt. Jedenfalls war es so logisch. So logisch wie das hier. Er zieht sich an beiden Ohren, „so daß“ die Zunge aus dem Mund kommt, zupft sich unterm Kinn, „so daß“ die Zunge zurückschnellt.*⁶⁶⁴

Auf das Parasitentum des Kleinaktionärs, der von den Grenzen der Anderen lebt, weist Quitt ausdrücklich hin und bringt den verrückten Kilb weg, indem er sich selbst nicht mehr an die Regeln eines korrekten Umgangs hält.⁶⁶⁵

Trotz seiner Unbeliebtheit scheint der närrische Kleinaktionär ein unabdingbarer Teil des von ihm regelmäßig gefährdeten vernünftigen Systems zu sein, dessen Kommunikation er sogar in vielem prägt. Er ist formal mit den anderen Aktionären gleichgestellt: „Hauptversammlungen, in denen der Vorstand eine Wortmeldung übergeht, sind ungültig“⁶⁶⁶. Aktiengesellschaften sollen einerseits auf ihre Kleinaktionäre achten, um sich ihre Legitimierung zu sichern, andererseits erscheinen die Wortmeldungen eines Aktionärs, der nur eine Aktie besitzt und wenig einflussreich ist, ausschließlich als Störungen, für deren Beseitigung das System seine Kräfte konsolidieren muss. Kilb ist folglich mehr als bloß eine „lächerliche Unperson im Spiel der wirtschaftlichen Kräfte“⁶⁶⁷. In dem pointierten Kommentar von Wullnows heißt es:

Ja, ein zartes Wesen, unser Kleinaktionär, mit der Zartheit des Diebs in bezug auf das Öffnen der Schublade, mit der Zartheit des Mörders im Umgang mit seiner Messerklinge.⁶⁶⁸

In den „Unvernünftigen“ schildert Handke zwei Strategien, die gegen Kilbs Stimm- und Auskunftsrecht entwickelt worden sind. Der Kleinaktionär wird physisch beseitigt, indem ihn einige Personen aus dem Raum heraustragen. Und man entwickelt eine doppeldeutige Kommunikation, in der die Mächtigen nichts sagen, „was nicht auch jeder hören könnte“⁶⁶⁹. Die heuchlerische Behauptung der Gleichberechtigung

⁶⁶³ Vgl. Artikel „Der weise Narr“ in Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*, S. 561.

⁶⁶⁴ Handke, Peter: *Die Unvernünftigen sterben aus*, S. 321.

⁶⁶⁵ Ebda, S. 324.

⁶⁶⁶ Ebda, S. 307.

⁶⁶⁷ Schultz, Uwe: *Peter Handke*, S. 89.

⁶⁶⁸ Handke, Peter: *Die Unvernünftigen sterben aus*, S. 325.

⁶⁶⁹ Ebda, S. 312.

des Kleinaktionärs bedingt die Heuchelei der Kommunikation, in der das Verhältnis zwischen Information und Mitteilung durch ein anderes, nur für Eingeweihte bekanntes Interaktionsprogramm reguliert wird.

Der närrische Kleinaktionär ist also auf keinen Fall eine eindeutige Figur, sondern im Gegenteil höchst komplex und paradox: Er gefährdet ständig die Grenzen, von denen er lebt, und wird immer wieder selbst aus dem wirtschaftlichen System ausgeschaltet, obwohl dieses System auf ihn angewiesen ist.

Kilbs Unentbehrlichkeit tritt zutage, wenn die Unternehmer bei Quitts Verrat mit einer unvorhersehbaren Situation konfrontiert werden und durch das unberechenbare Verhalten ihres Geschäftspartners irritiert sind. Für den Fall, dass ihr Plan zur Gestaltung der Verhandlungen scheitern sollte, bleibt er für sie die letzte Hoffnung und Möglichkeit, an Quitts Gewissen zu appellieren:

LUTZ: ... Und wenn das nicht hilft, gibt es immer noch [...] unseren Kleinaktionär.
Der wird ihm zeigen, [...] wo der Mond aufgeht.⁶⁷⁰

Auch die „gnädige“ Bereitschaft der Großunternehmer, Kilbs Anwesenheit während der Verhandlungen zu tolerieren, kann nicht nur als Verfahren gedeutet werden, dessen primäres Ziel wäre, ihn höhnisch auf seine geringe soziale Maßgeblichkeit hinzuweisen.⁶⁷¹ Quitt verhindert, dass Kilb (auf die gleiche Art und Weise, wie es in den Hauptversammlungen praktiziert wird) aus der Gesellschaft ausgeschlossen wird:

LUTZ: Ich nehme ihn am Arm. Wer nimm die Beine?
QUITT: Und wenn wir stolpern, fällt ihm der Giftbrocken aus dem Mund, und auf die Füße springt der neue Adam. Aber was wären wir ohne den alten Kilb?⁶⁷²

Man benötigt ihn gerade wegen seiner Laster, nicht als den neuen, sondern als den alten Adam. Seine Schrullenhaftigkeit legt die Grenze zwischen Vernunft und Unvernunft offen und macht den Unternehmern bewusst, auf welcher Seite sie sich befinden. Dies ermöglicht ihnen ihre Selbstidentifizierung als Teilnehmer einer ver-

⁶⁷⁰ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 353.

⁶⁷¹ Vgl. Mixner, Manfred: Peter Handke, S. 194: „Während der Absprache Quitts mit seinen Freunden darf Kilb anwesend sein, womit die Unternehmer ihm ihre Verachtung seiner Person zu verstehen geben.“ Auch Schultz, Uwe: Peter Handke, S. 89: „Ihr [der Figur des Kleinaktionärs, Anm. d. Verf.] gewährt der Autor keinen sozialen Erfolg, lediglich eine charakterlos-aufdringliche Gegenwärtigkeit, die Hermann Quitt nicht nur in der abwertenden Begrüßungsformel ‚Der sattsame Herr Kilb‘ gering achtet, sondern die er geradezu verachtet, wenn er den Kleinaktionär gastweise zum Komplizen der Kartellabsprache werden läßt – sein Einfluß ist so gering, dass sein Wissen nicht schaden kann [...].“ [Hervorhebung im Original]

⁶⁷² Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 311.

nünftigen gesellschaftlichen Kommunikation. Durch die Rücksichtslosigkeit Kilbs fühlt Quitt den Rahmen seiner sozialen Rolle besonders stark:

Kilb, ich bewundere Sie seit langem. Mir gefällt Ihre Rücksichtslosigkeit. Daß Sie mich letztes Mal als Puppe mit in die Hauptversammlung brachten und ans Rednerpult hängten! [...] Ich fühle mich neben Ihnen eng in meiner Haut und merke, wie begrenzt ich bin.⁶⁷³

Auch andere Unternehmer protestieren gegen die Anwesenheit Kilbs nicht. Wie ein Narr, der „Gelächter und Schauer zugleich“⁶⁷⁴ erregt, fungiert auch Kilb als Erinnerung an eine andere, aus dem Rahmen der sozialen Kommunikation ausgeblendete Seite der Realität und als Verkünder einer anderen, der offiziellen Version widersprechenden Wahrheit. Koerber-Kent erklärt: „Mich stört er nicht. Er unterhält mich. Und er erinnert mich an etwas Dunkles in mir.“⁶⁷⁵ Lutz regt Kilbs Person zur Reflexion über private Interaktionen an, die auf der Ebene des wirtschaftlichen Systems nur als eine „Verfälschung der Tatsachen“⁶⁷⁶ gesehen werden können. Und von Wullnow kann in Kilb das Tierische beobachten:

Mich erinnert er an einen Gaul, den wir zu Hause hatten. Der seichte jedes Mal, wenn er vom Stall hinaus aufs Pflaster trat. Es klatschte dort so schön. Mit baumelndem Schwanz ging er durch die Welt.⁶⁷⁷

Die Unternehmer weisen dem Kleinaktionär die Eigenschaften zu, die früher mit Wahnsinn in Verbindung gebracht wurden. In der Zeit vor dem rationalistischen Denken setzte man Wahnsinnige oft mit Tieren gleich und den Ursprung ihres Wahnsinns führte man auf Besessenheit von dunklen übernatürlichen Kräften zurück.⁶⁷⁸ In der „Dämonisierung“ des Anderen kommt das eigene Selbst besonders deutlich hervor. Auf Tradition und Mechanismus solcher Stärkung der Selbstidentität verweist der britische Medizinhistoriker Roy Porter:

In allen Gesellschaften werden gewisse Menschen als verrückt bezeichnet. Ungeachtet einer möglichen, streng klinischen Rechtfertigung ist dies Teil der Maßnahmen

⁶⁷³ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 310.

⁶⁷⁴ Artikel „Der weise Narr“ in Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur, S. 561.

⁶⁷⁵ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 311.

⁶⁷⁶ Ebda.

⁶⁷⁷ Ebda, S. 312.

⁶⁷⁸ Vgl. Porter, Roy: Wahnsinn, S. 16: „Archäologen haben bis zu 7000 Jahre alte menschliche Schädel mit Spuren von Trepanationen gefunden – mit kleinen Löchern, die mit Werkzeugen aus Feuerstein gebohrt wurde, durch die wohl die Dämonen entfliehen sollten, von denen die Person vermeintlich besessen war.

[...] das Alte Testament berichtet von vielen, die von Teufeln besessen waren, und erzählt, wie der Herr König Nebukadnezar bestrafte, indem er ihm die Sinne verwirrte und ihn wie die Ochsen Gras fressen ließ.“ Vgl. auch Heinrici, Sandra: Maskenwahnsinn, S. 21.

zur Aussonderung andersartiger, abnormer und potentiell gefährlicher Mitbürger. Dem amerikanischen Soziologen Erving Goffman zufolge führt ein solches Stigma zur „Situation eines Individuums, das von vollständiger Akzeptanz durch die Gesellschaft ausgeschlossen ist“. Im Akt der Stigmatisierung – der Beschädigung einer Identität – wird das, was als minderwertig, abstoßend oder schändlich gilt, auf einzelne oder Gruppen projiziert. Auf diese Weise kommt das Eklige in die Ekelerregenden und die Angst in die Ängstlichen, zunächst indem der Unterschied herausgestellt, dann als minderwertig bezeichnet und schließlich indem das Opfer seines Andersseins bezichtigt wird.

Dieser Prozeß der Dämonisierung mag psychologisch und anthropologisch erklärbar sein als das tiefsitzende und vielleicht unbewußte Bedürfnis, die Welt zu ordnen und das Selbst vom anderen zu unterscheiden, so wie wir es von polarisierenden Unterscheidungen etwa zwischen Insidern und Outsidern, Schwarzen und Weißen, Einheimischen und Fremden, Homo- und Heterosexuellen, Reinen und Unreinen usw. kennen. Die Konstruktion solcher „die-und-wir“-Oppositionen stärkt unsere schwache Selbstidentität und unser schwaches Selbstwertgefühl, indem wir die Parias pathologisieren.⁶⁷⁹

Die Pathologisierung scheint aber eine Win-Win-Situation zu ergeben, von der auch Kilb profitiert. Erst als Mystifikator und Störenfried kann er die Aufmerksamkeit erregen und gesellschaftlichen Anklang finden. Auf von Wullnows abschätzige Darstellung des Kleinaktionärs erwidert Koerber-Kent:

von Wullnow, Sie vertun Ihre Zeit. Er ist nicht zu beleidigen. Daß Sie ihn so ausführlich verachten, das hebt sein Selbstgefühl.⁶⁸⁰

Die Theaterrolle eines Wahnsinnigen, der die Freiheit von Grenzen genießt, macht Kilb zu seiner sozialen Rolle in der Hoffnung, dass sie ihm mehr Bedeutsamkeit als das Einhalten der gesellschaftlich festgelegten Grenzen bringen würde. Kilbs Unvernunft ist ein vernünftiges Kalkül, seine finstere Natur ist die Möglichkeit zum Aufleuchten. Quitts höhnische Bemerkung kontert der Kleinaktionär mit einer bedächtigen Antwort:

QUITT: Der kleine Mann macht sich wichtig.
KILB: Warum eigentlich nicht? Was bleibt dem kleinen Mann sonst übrig?⁶⁸¹

Er versäumt keine Gelegenheit, sein makabres Wesen herauszustellen: „Mein letztes Verhältnis nannte mich dämonisch.“⁶⁸² Kilbs Kalkül enthält aber ein Versäumnis, und zwar, dass die Ausnutzung seines Außenseitertums für das Erlangen des Status eines Dazugehörigen automatisch den Verlust von Freiheit mit sich bringt. Sobald das Unerklärliche erklärbar wird, das Unsichtbare zum Vorschein kommt und der Wahnsinn Sinn erhält, wird die irritierende Wirkung des Unerklärlichen, Unsichtbaren und

⁶⁷⁹ Porter, Roy: Wahnsinn, S. 63f.

⁶⁸⁰ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 312.

⁶⁸¹ Ebda, S. 377.

⁶⁸² Ebda, S. 307.

Unsinnigen aufgehoben. Wenn Kilb zunächst denjenigen spielt, der die mit jeweiligem Interaktionsprogramm verbundenen Erwartungen enttäuscht, so wird im Nachhinein die Enttäuschung der Erwartungen selbst zur Erwartung. Von einem Wahnsinnigen wird erwartet, dass er sich als Wahnsinniger verhält. Man staunt nicht mehr über sein Benehmen, sondern ignoriert es.

Dieses Schicksal ereilt Kilb. Am Anfang der Gesprächsrunde der Unternehmer lösen Zwischenrufe des Kleinaktionärs noch heftige Reaktion aus. Von Wullnow würde Kilb am liebsten mit seinem Stock schlagen, den er zu seinem Bedauern nicht dabei hat. Dann zwickt aber Kilb in aller Ruhe, ohne missbilligend angeschaut zu werden, die Nägel und erzeugt Furzgeräusche mit der unter die Achsel gelegten Hand. Quitt übergeht Kilbs alberne Ausrufe, von Wullnow überhört seine Mitteilungen, und wenn alle am Ende der Verhandlungen auf die getroffene Kartellabsprache anstoßen, bleibt Kilb abseits sitzen.⁶⁸³

Nach dem andauernden Ignorieren bricht bei ihm verstärkter Wahnsinn aus. Die vorher relativ harmlosen Zwischenrufe steigern sich zu grausamen Rachedrohungen für die Dämonisierung und das Ignorieren seiner Person. Der Gesellschaft, die mit ihren Machtverhältnissen ihn sozial nichtig macht, demonstriert er seine Macht, mit der er die Unternehmer körperlich vernichten und sich dank seiner wilden Natur auch als hohes *Tier* etablieren kann:

Und ich? Sorge ich für den unterhaltsamen Teil? Bin ich das Vieh, das alles hören darf? Oder der Pudel, vor dem ihr euch nackt miteinander ins Bett legt? Ich kann euch mit den Zähnen durch eure Vorgärten ziehen. Eure schönen ganzen Sätze schmiere ich mit Eiter zu. Eure intimgepflegten Weichteile stopfe ich in Frischhaltepackungen. [...] Wenn Sie einmal brennen, werde ich es sein, der Sie in Decken wickelt, bis Sie erstickt sind. Und wenn Ihr alle erfriert, werde ich danebensitzen und mit den Fingern knacken. Dämonisch, nicht wahr?⁶⁸⁴

Aber keiner der Anwesenden außer Quitt nimmt die Allüren Kilbs ernst. Paula Tax, der er zuerst das Toilettenpapier über den Arm legt, lächelt nur unbeeindruckt.⁶⁸⁵ Da Kilb bei dieser Show bereits die Grenzen seines bisherigen Wahnsinns überschreitet, dessen Darstellung zu einem ritualisierten Interaktionsprogramm geworden ist, wird er langsam immer „verlegener“, „langsamer und unbeholfener“⁶⁸⁶. Um in der Rolle zu bleiben, muss er die ihm unterlaufenen Fehler kaschieren, die den Spielcharakter

⁶⁸³ Vgl. Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 322.

⁶⁸⁴ Vgl. ebda, S. 314-317, S. 323.

⁶⁸⁵ Vgl. ebda, S. 323.

⁶⁸⁶ Ebda.

des Geschehens verraten könnten: „Er nimmt ein Sektglas und läßt es ein bißchen ratlos fallen, macht noch reflexhaft eine Fangbewegung, die er zu überspielen versucht.“⁶⁸⁷ Aber sogar mit einer so breit ausgespielten Rolle kann Kilb keine Wirkung erzielen und gibt sein aussichtsloses Unternehmen auf:

Er fängt an, Paula die Bluse aufzuknöpfen... Er macht sich dazu Mut, indem er die Fäuste aufeinanderschlägt und in die hohlen Hände bläst. Zwischendurch steckt er die Hände wie frierend unter die Achseln. Niemand hält ihn auf. [...] Unschlüssig zupft Kilb die Bluse aus der Reithose. Paula lächelt nur. Er tritt wie aufgebend zurück, vollführt dabei noch einmal eine klägliche Klatschbewegung, ohne wirklich in die Hände zu klatschen.⁶⁸⁸

An dieser Stelle greift Quitt ein und demonstriert das Benehmen, in dem die Muster des unvernünftigen Betragens Kilbs mehrfach intensiviert werden:

Jetzt springt Quitt vor, ergreift Kilbs Hand und will damit Paula die Bluse wegreißen. Kilb sträubt sich. [...] Quitt läßt Kilb los und reißt Paula eigenhändig die Bluse weg. [...] Quitt drückt Kilb ein weiteres Sektglas in die Hand, nimmt gleichzeitig die übrigen in die Faust und zertrümmert sie nacheinander auf dem Boden. Er wiederholt dabei Kilbs Worte: Stimmung, Stimmung..., stößt ihn in die Seite, bis er sein Glas unschlüssig auch fallen läßt. Quitt geht von einem zum andern und spuckt jedem ins Gesicht; hebt einen Glassplitter auf und geht damit auf Kilb los; wirft den Splitter weg und nimmt Kilb in den Schwitzkasten, führt ihn so auf und ab und stößt ihn gegen die andern.⁶⁸⁹

Quitt führt vor, dass auch ein Träger des vernünftigen Systems unvernünftig sein und sich sogar eine viel größere Unvernunft als die eines echten Wahnsinnigen leisten kann. Aber auch dieser Ausbruch des Wahnsinns wird von den Anwesenden in den Rahmen einer vernünftigen Kommunikation als Spaß eingeordnet: „Alle fangen zu lächeln an.“⁶⁹⁰ Nur Quitt lächelt nicht, weil sein Auftritt nichts mit dem verfestigten Ritual der Interaktion zwischen den Großunternehmern und dem Kleinaktionär zu tun hat und folglich nicht als Witz gedacht ist. Er drückt auf diese Art und Weise seine wahre Entrüstung gegenüber Kilb aus, der plötzlich über sein eigenes Ich spricht und dem Egozentrismus Quitts Konkurrenz macht. Vergebens appelliert der plötzlich rational gewordene Kilb an Quitts Vernunft und erinnert ihn an die Abmachung, zwischen „Ritual und Wirklichkeit“⁶⁹¹ zu unterscheiden, wird aber trotzdem von dem gereizten Quitt von der Bühne fortgeschafft.

⁶⁸⁷ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 323.

⁶⁸⁸ Ebda.

⁶⁸⁹ Ebda, S. 323f.

⁶⁹⁰ Ebda, S. 324.

⁶⁹¹ Ebda.

Hermann Quitt und Franz Kilb gleichen sich in ihrer Nähe zum Unsozialen. Der eine verabsolutiert sein dichterisches Ich-Gefühl, der andere seine Narrenfreiheit. Diese Affinität wird in dem Stück mit einem Kuss besiegelt, „Kilb zieht ihn an beiden Ohren an sich heran und schmatzt ihm einen Kuß auf die Lippen“⁶⁹², auf den dann ein Tritt folgt, den Quitt dem Kilb versetzt, um eine nach außen hin korrekte Konstellation wiederherzustellen. Während in einem Gespräch unter vier Augen die Unvernünftigkeit der beiden als absolut gilt und die Träger dieser Eigenschaft gleichwertig macht, erfährt sie nach ihrer Einschließung in das vernünftige System eine Differenzierung. Der Kleinaktionär demonstriert in der Gesellschaft seine absolute Freiheit, die er als eine geschäftliche Absprache versteht, mit der er einen Zutritt in die einflussreichen wirtschaftlichen Kreise bekommt. Der Großunternehmer Quitt setzt seine Unvernunft als Produktivmittel ein und tritt von der Kartellabsprache zurück, um seinem Ich-Gefühl absolute Freiheit zu verschaffen. Nachdem die beiden Helden ihre Unvernunft öffentlich gemacht haben, unterliegt sie den Regeln des wirtschaftlichen Systems und wird dementsprechend bewertet, bekommt ihren Preis. Die verabsolutierte Narrheit des wirtschaftlich irrelevanten Kilbs wird ignoriert und macht aus ihm eine reine Null:

KOERBER-KENT: Ich würde ihn ein Geschöpf nennen, ein willenlos zappelndes. Die Sperlinge auf den Feldern, indem sie nicht leben, sondern gelebt werden, sind das göttliche Prinzip.⁶⁹³

Der verabsolutierte Wahnsinn Quitts entpuppt sich als richtungweisend und macht den gewichtigen Unternehmer zum absoluten Machtinhaber. Nun kann sich Quitt nicht nur schwermütige Monologe als „Luxus“⁶⁹⁴ und ein höchst unvernünftiges Verhalten als Spaß leisten, sondern jede Verrücktheit des Monopolisten wird als geschickter strategischer Schritt des Managements in die Logik der Wirtschaft eingeschlossen. Im Endeffekt hatte Hans recht: Es gibt keine verrückten Unternehmer.⁶⁹⁵ Absolute Unvernünftige werden zu absoluten Gefangenen des vernünftigen Systems.

Das Vermischen des Privaten und Öffentlichen verwandelt die Szene zwischen Quitt und Kilb, in der auf privater Ebene ein Kuss gegeben und auf öffentlicher Ebene ein Tritt versetzt wird, in die Abschlusszene, in der Kuss und Tritt in eins verschmel-

⁶⁹² Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 310.

⁶⁹³ Ebda, S. 325.

⁶⁹⁴ Ebda, S. 303.

⁶⁹⁵ Vgl. ebda, S. 308.

zen. Quitt umarmt Kilb so lange und stark, bis dieser stirbt. Die soziale Überlegenheit Quitts, die im Drama konsequent zunächst als Tritt und dann als Fortschaffen Kilbs von der Bühne verdeutlicht wird, kulminiert in ihrer Absolutheit im Mord an dem Kleinaktionär. Dieser Tod und der Selbstmord Quitts bedeuten für die beiden Helden gleichzeitig Befreiung von den Zwängen des Systems und Erfüllung ihrer Wünsche. Kilb erhält seine Gleichstellung mit den Unternehmern in dem religiösen Sinne, von dem Koerber-Kent predigt:

KOERBER-KENT: [...] Ich muß heute noch eine Predigt vorbereiten.

LUTZ: Wovon wollen Sie predigen?

KOERBER-KENT: Davon, daß der Tod uns alle gleich macht. Auch uns hier.

VON WULLNOW *über Kilb*: Das wäre was für ihn.⁶⁹⁶

Und Quitt befreit sein im Kopf sitzendes Ich-Gefühl.

In Handkes Stück wird die Diskrepanz zwischen Sinnbildung in privater Interaktion, in der die Begriffe noch eine allgemeingültige Bedeutung besitzen, und öffentlicher Kommunikation, in der das jeweilige soziale System seine Akzente setzt, sehr plausibel am Beispiel der Unvernünftigkeit dargestellt. Die Figuren des Kleinaktionärs und des Großunternehmers führen vor, wie weit der Begriff der Unvernunft durch Wirtschaft polarisiert werden kann, die ihre eigenen Vorstellungen davon hat, was vernünftig und was unvernünftig ist. Auch andere Begriffe, z. B. „Gleichheit“ und „Freiheit“ bekommen eine Deutung, die ihre Absolutheit durch das Interesse des wirtschaftlichen Systems einschränkt. Gleich sind die Teilnehmer des Systems nur in der Möglichkeit, ihr Geld anzulegen. Aber der Begriff der Gleichheit erfährt paradoxerweise eine Differenzierung auf Grund der Größe des Kapitals eines Teilnehmers des Wirtschaftssystems. Auch die Freiheit ist dann als wirtschaftliche Freiheit zu verstehen, d. h. „die Möglichkeit von Unternehmen und Privatpersonen, selbst zu bestimmen, was in welchen Mengen produziert wird bzw. welche Güter gekauft werden sollen“⁶⁹⁷. Diejenigen, die sich ganz mit einer sozialen Rolle identifizieren, werden Handke zufolge früher oder später scheitern.

⁶⁹⁶ Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, S. 312.

⁶⁹⁷ Pollert, Achim u. a.: Duden, Wirtschaft von A bis Z, Mannheim u. a., 2007, S. 55.

5.2.2 Die Unvernünftigkeit des Zu-nahe-Tretens

In sein wortloses Stück „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ führt Handke einen Typ ein, der Platznarr oder Platzidiot heißt. Die Verrücktheit dieser Person erkennt man daran, dass ihre Interaktionen im Widerspruch zu den Interaktionen der anderen Figuren stehen. Während die den Platz durchquerenden Passanten auf einen räumlichen Diskretionsabstand achten, folgt der Narr „ihnen knapp auf den Fersen“⁶⁹⁸. Zur Leitidee des Stückes, in dem sich die Kommunikation nicht in direkten Interaktionen der handelnden Personen, sondern im Gegenteil durch das Nicht-zu-nahe-Treten ereignet, steht das Benehmen des Narren im Kontrast. Er sucht den direkten Kontakt und „äugt, von einem zum andern, den einzelnen [...] in die Gesichter“⁶⁹⁹, während es bei den anderen Figuren zu keinem direkten Blickkontakt kommt:

[...] und zugleich einer, der im Gehen die Zeitung durchblättert, ohne ein Aufschauen, im Bogen um den wie horchenden Blinden in der Platzmitte, welcher nun von einem um die Ecke geeilten Neuankömmling von hinten um die Schulter gefaßt wird und, sich in diesen einhängend, ohne ihm das Gesicht zuzuwenden, durch die Mitte abgeht [...].⁷⁰⁰

Die Kontaktfreudigkeit des Platzidioten ist geradezu höchst aufdringlich. Er „scharwenzelt herbei“⁷⁰¹ und hängt sich mit Armen und Beinen in die Vorbeigehenden ein.⁷⁰² Besonders deutlich kommt die Gegensätzlichkeit der Interaktionsprogramme des Narren und der anderen Figuren in der Passage zum Ausdruck, wo der Narr mit der Schönheit erscheint. Die Schönheit wirft „Blicke durch ein großes löchriges Baumblatt wie durch einen Fächer“ und der Idiot „wirft seine Handküsse in den Kreis“⁷⁰³. Während ein ganzes Blatt einer Person die Sicht auf die Welt gänzlich versperren würde, erlaubt die Mangelhaftigkeit eines Blattes einen Blick, in dem feste Zusammenhänge gelöst werden. Der durch das löchrige Blatt Schauende sieht verzelte Wirklichkeitsfragmente, die er dann selbst zu einem Bild zusammen denken kann. Den Gegensatz zu dieser von der Figur der Schönheit verkörperten Idee des aktiven Schauens bildet die lebhaftige Körpersprache des „hinkenden, hüpfenden, pur-

⁶⁹⁸ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 554.

⁶⁹⁹ Ebda, S. 568.

⁷⁰⁰ Ebda, S. 553.

⁷⁰¹ Vgl. ebda, S. 562.

⁷⁰² Vgl. ebda, S. 556 und 558.

⁷⁰³ Ebda, S. 558

zelnden Platzidioten⁷⁰⁴, dessen Handküsse vollkommen unpassend sind, da aus dem Kreis, in den die Küsse gerichtet sind, „auf der Stelle eine schwarze Nonne trat“⁷⁰⁵.

Auf den Platznarren trifft genau die Definition der Verrücktheit zu, wie sie Schwannitz formuliert:

Bei permanent Irren ist die Fähigkeit beschädigt, die „richtigen“ Rahmungen vorzunehmen. Sie befinden sich immer in einem anderen Szenario als ihre Umwelt. Das heißt, sie spielen nicht nur eine andere Rolle, als man von ihnen erwartet, sondern sie spielen sie auch in einem ganz anderen Stück.⁷⁰⁶

Wenn man sich noch vergegenwärtigt, dass der Idiot in der „Stunde“ ein „begeisterter Nachahmer“⁷⁰⁷ ist, der „Fußspuren küsst“⁷⁰⁸, so wird die Parallele zur künstlerischen Nachahmung sichtlich und somit klar, dass das Interaktionsszenario des Platzidioten das des traditionellen Dramas ist. Bemerkenswert ist, dass dieser Traditionalismus von einem Zuschauer während eines Publikumsgesprächs erkannt worden ist:

In dem Narren habe ich auch etwas anderes erkannt: nämlich daß er der einzige ist, der Interaktion und Kommunikation versucht. Ist es zufällig gerade ein Narr, der zeigt, daß man auf die anderen zugehen kann, und der als einziger im Stück nicht an den Menschen vorbeigeht, der notfalls auch durch Imitation versucht, ihnen nahezu kommen?⁷⁰⁹

Was der Zuschauer aber übersieht, ist die genau auf das Gegenteil zielende Ästhetik des Autors. Er schildert die sich auf intensiven Kontakt und Nachahmung der Welt orientierte Person in Gestalt eines Narren, der erst dann seine Funktion erfüllt, wenn die dramatische Handlung ins Stocken geraten ist: „Für den Augenblick geht auf dem Platz keiner mehr vorbei, ein jeder stoppt, hört zugleich auf, tätig zu sein, steht, sitzt, lagert [...]“⁷¹⁰ Dann tritt der Platzidiot als „Platzmeister“ und „Platzpatron“ auf, der das dramatische „Seinen-Platz-nicht-Finden“ einer Person mit der Einweisung dieser Person auf einen bestimmten Platz, „(so sehr ist dann noch niemand an seinem Platz gewesen)“⁷¹¹, entdramatisiert.

⁷⁰⁴ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 558.

⁷⁰⁵ Ebda.

⁷⁰⁶ Schwannitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur, S. 109.

⁷⁰⁷ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 564.

⁷⁰⁸ Ebda, S. 554.

⁷⁰⁹ Handke, Peter / Beil, Hermann / Peymann, Claus: Die einladende Schweigsamkeit, S. 17.

⁷¹⁰ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 569.

⁷¹¹ Ebda.

Die Unvernunft des Idioten wird nicht als tragisch stilisiert, sondern in ihrer Komik und Naivität zugespitzt: Er schneidet Grimassen⁷¹², tollt auf allen Vieren als Kläffer⁷¹³, wirft Handküsse⁷¹⁴, um die Lächerlichkeit der Anwendung der früheren Methoden und Denkmuster an die heutige Zeit hervorzuheben. Der unvernünftige Quitt, der unter seinem anachronistischen Ich-Gefühl innerlich leidet, sich dadurch aber nach außen nur lächerlich macht, übergibt den Wechselstab dem Platzidioten aus der „Stunde“, der statt Trauer über den Sterbenden nur Nachäffen fähig ist.⁷¹⁵

5.2.3 Vom Wiederfinden der Vernunft

In „Spuren der Verirrten“ wird keine Figur explizit als unvernünftig, Narr oder Idiot bezeichnet, aber das Motiv der Unvernünftigkeit findet seine Weiterführung in der Gestalt des Mächtgern-Helden, der sich auf der Bühne „in der Gegenrichtung zu allen anderen“⁷¹⁶ bewegt. Darüber hinaus sieht sein auffälliges Kostüm nach einer modernisierten Version eines farbigen, mit Schellen behängten Kleides eines mittelalterlichen Narren aus:

[...] sein Kostüm, das etwas von einer Berufskleidung hat, einer klar unbestimmten, zwischen dem Habitus eines Feuerwehrmanns, eines Legionärs, eines Bergmanns, eines Piloten, eines Expeditionsleiters (fürs erste ohne Gefolge), aber auch „bloß“ eines Müllmanns oder Gleisarbeiters – siehe die phosphoreszierenden Stoffstreifen. [...] Ein sich verstärkendes Rauschen, ein Klingeln, ein Trommeln, ein Schmettern, ein Wummern schallt von seinem Kreuz- und Quergehen (oder -spuren).⁷¹⁷

Große Taten, die der Held als seine Lebensaufgabe, als Berufung innerlich verspürt („Ich bin aufgerufen. Ich soll Großes tun. Ich werde Großes tun. Ich werde zu den Herren der Zeit gehören.“⁷¹⁸), projizieren sich nach außen als eine Sammlung von Berufen, mit denen man seinen Lebensunterhalt verdienen kann.

In der nächsten Szene erscheint er wirklich mit einer „mehrteiligen, langen, schweren“ Leiter, offensichtlich in der Absicht, jemanden vor der drohenden Katastrophe zu retten, setzt das ausgefallene Gerät aber nicht ein, sondern rennt damit „im Zick-

⁷¹² Vgl. Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 554.

⁷¹³ Vgl. ebda, S. 556.

⁷¹⁴ Vgl. ebda, S. 558.

⁷¹⁵ Vgl. ebda, S. 562.

⁷¹⁶ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 46.

⁷¹⁷ Ebda, S. 46f.

⁷¹⁸ Ebda, S. 45.

zack zwischen den anderen durch, als ob diese körperlos seien⁷¹⁹. Und als die Unglücksoffer erscheinen, deren Tragik man an Verletzungen und verrußten Gesichtern ablesen kann, kommt beim Helden das Tragische verzerrt in den Farben seines Kostüms zutage, die „um noch einige Grade blinkender, signalhafter“⁷²⁰ geworden sind. Statt seine herausragende physische Kraft in diesem Ernstfall einzusetzen und große Heldentaten zu vollbringen, führt der Held seine außergewöhnlichen Fähigkeiten vor, die wie die Wirklichkeit eines Dramas ihre Glaubwürdigkeit nur dem Buch verdanken. Die Heldentaten entpuppen sich als „Zauberstückchen“:

So im Gegen-den-Strom-Gehen, seine Haken schlagend, zeigt er der Menge seine vollen Hände vor: in der einen, den Arm emporgereckt, wie ein Präsent einen lichterloh brennenden Kienholz(?)prügel – hat es nicht gerade geblitzt und gedonnert? –, in der anderen Hand, in ähnlicher Weise, kaum zu umfassen, so dick und groß ist es, ein Riesenbuch, das er nun der Menge wie zur Demonstration entgegenhält. Wie im Zaubermärchen scheinen seine Finger zu wachsen, und ebenso schlägt er das Buch mit der Hand, die es hält, auf und bläst, die Augen auf die Menge gerichtet, hinein, worauf ebenso aus dem Buch ein ungleich stärkeres Gebläse zurückkommt (entsprechend der Ton) – worauf er nun die Fackel ins Buch hält – worauf dieses, wie aus einer Esse, eine ungleich stärkere Stichflamme ausspuckt – worauf er das Buch emporhält und, wieder mit der einen Hand, auswingt, wobei dem Buch regelrechte Sturzbäche entstürzen – deren letzten er sich, wieder zur Demonstration?, in den Mund rinnen läßt, und schluckt und schluckt.⁷²¹

Für seine Illusionsshow erntet der Held keinen Heldenruhm; „höchstens hat einer ihm eine Münze zu Füßen gelegt, wie einem Straßengaukler.“⁷²²

In der folgenden Szene ist die ganze Menschenmasse von der Katastrophe betroffen. Die übliche alltägliche Kommunikation funktioniert nicht mehr: Mobiltelefone werden weggeworfen. Sie verwandelt sich in einen Ausdruck einer überpersönlichen, allgemeinen Tragik: „ein Unisono-Weinen, -Wimmern, -Japsen, -Schluchzen, -Winseln, -Zähneknirschen, -Stöhnen, auch -Bellen und -Muhen“.⁷²³ Daraufhin nimmt das Kostüm des Protagonisten „noch dramatischere, geradezu alarmierende Farben“⁷²⁴ an, aber der Held selbst kann wiederum nichts bewirken. Wie einst der unvernünftige Parzival, der die Frage nach dem Leiden seines Gastgebers nicht beantwortet, zeigt auch der Held aus den „Spuren“ kein Mitleid mit Gefährdeten und geht auf ihr stummes Flehen nach dem Gefragtwerden gar nicht ein.

⁷¹⁹ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 48.

⁷²⁰ Ebda.

⁷²¹ Ebda, S. 48f.

⁷²² Ebda, S. 49.

⁷²³ Ebda, S. 50.

⁷²⁴ Ebda, S. 51.

Nach dem geprobt „Aufstieg zu einem Heldenhügel oder -berg“⁷²⁵, von dem aus der Held seine Größe verkündet und andere zum Folgen auffordert, erscheint keine ihm folgende Menschenmasse, sondern nur mythische Figuren, die „etwas von Nachbildern der Menge haben, von Nachbildern der Nachbilder“⁷²⁶. Als Nachbilder haben sie ihr ursprüngliches Wesen verloren, und ihre in den Mythen und Sagen beschriebenen Handlungen bekommen in der modernen Gesellschaft keine Legitimierung. Isaak kann seinem Vater die Bereitschaft, ihn an den Gott zu opfern, nicht verzeihen. Medea tötet ihre Kinder nicht aus Rache an ihrem Mann, sondern weil sie in Wirklichkeit keine Kinder liebt und ihre Mutterliebe nur vortäuschte.⁷²⁷ Und als auf der Bühne wieder die Menge erscheint, sieht das Kostüm des Protagonisten nicht mehr so leuchtend aus:

Sein Aufzug scheint noch ziemlich derselbe, nur daß alle die phosphoreszierenden, leuchtenden, blinkenden Farbstreifen daran erloschen oder ausgeblieben sind.⁷²⁸

Alle Handlungen des Helden erweisen sich als wirkungslos. Auch als die Handlung stockt, kann er sie nicht wieder in Gang bringen. Die von dem Pech-Helden heiß begehrten Verehrung und Aufmerksamkeit findet er nur in Form der räumlichen Konzentration der Menschen um ihn herum:

Dann bricht aus der Mitte der Menge etwas – jemand – sich Bahn, plötzlich, fast wie bei einer Explosion: eine ähnliche Gewalt ist dort offenbar am Werk. Erst nach einigen Augenblicken bemerke ich: Es ist der frühere Möchtegern-Held [...], der aus Leibeskräften um sich schlägt, tritt, haut, boxt. Endlich Handlung? Aktion? Freilich trifft er kaum, streift höchstens den einen oder andern; ohne viel Aufwand wird ihm ausgewichen oder von ihm weggetaucht. Und bald ist er wieder ruhig, oder hat zumindest von seinen Hieben, samt imaginären Stichen und Schüssen, gelassen, während die Konzentration der übrigen, ihn mit einem losen Bogen Umringenden, weiterhin, wenn auch nun auf andere Weise, ihm gilt.⁷²⁹

Diese Gelegenheit nutzt der Möchtegern-Held, um einen Monolog vorzutragen, in dem er seine Verwandlung zur „Spottgeburt des Geschicks“⁷³⁰ dramatisiert. Den Grund für ein solches Verhängnis der Möchtegern-Helden und Rebellen hat Handke bereits knapp vierzig Jahre vor der Entstehung der „Spuren“ artikuliert. Er besteht in der „Beschränktheit vieler Revolutionäre, die gerade, weil sie ästhetische Fragen für

⁷²⁵ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 53.

⁷²⁶ Ebda, S. 55.

⁷²⁷ Vgl. ebda, S 53ff.

⁷²⁸ Ebda, S. 57.

⁷²⁹ Ebda, 74ff.

⁷³⁰ Ebda, S. 75.

belanglos halten, in nichts als ästhetische Fallen gehen⁷³¹. Die Korrekturvorschläge zur Ästhetik des Auftritts bringt in den „Spuren“ der Zuschauer ein, der den Rahmen des Dramas durchbricht. Er fordert die Darsteller auf, das zu thematisieren, was für sie sonst ausgeschlossen ist, das Zuschauen, und zwar ein solches, das durch Betätigung der Imagination das Abwesende sichtbar macht. Und obwohl sich der Held in Opposition zu den Vorstellungen des Zuschauers bezüglich der Rollengestaltung setzt, die Tatsache, dass er sich auf die Aussage des „Verschwundenen“ bezieht und die Reflexion über seinen Beruf als Schauspieler in seinen dramatischen Dialog übernimmt, erlaubt ihm, seinen Platz im Drama zu finden und sich der Menge anzuschließen:

Zunächst freilich bleibt das Häufchen oder Fähnlein an Ort und Stelle stehen, annähernd im Halbkreis, mit dem ehemaligen Tragiker in der Mitte, der es nicht unterlassen kann, es mir, dem Verschwundenen, heimzuzahlen: „Was mich betrifft – ich bin kein Zuschauer. Ich habe mich nie mit dem Zuschauen begnügen wollen. Auch wenn ich mein Lebtage lang nichts tat als die Tropfen Blut im Schnee zu betrachten. Ich bin ein Akteur!“ Zugleich aber hat er sich unter die andern gemischt und war auch gleich schon nicht mehr wiederzuerkennen (was dann so blieb bis ans Ende).⁷³²

Die Versöhnung des Helden mit seinen Mitmenschen ist gerade das, was die Unvernünftigen aus den anderen hier analysierten Dramen Handkes nicht geschafft haben, weil sie soziale Kommunikation mit Kommunikation im Drama gleichsetzen und keinen Unterschied im Handeln und Wahrnehmen der beiden Seinsebenen erkennen. Der Mächtgern-Held wird aber zum Helden, nachdem er die Reflexion über das Zuschauen außerhalb der Bühne zur dramatischen Handlung macht und sich in seinem sozialen Handeln vom theatralen Zuschauen leiten lässt.

⁷³¹ Handke, Peter: Für *das* Straßentheater, S. 309.

⁷³² Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 79f.

6 Schlussbetrachtung

„Genie der Sprache“⁷³³ und „hauptberuflicher Langweiler“⁷³⁴, „Fall für Psychiatrie“⁷³⁵ und „Episteme-Schaffender“⁷³⁶, „Enfant terrible“ und „eine Wegscheide des Sehens, Fühlens und Wissens in der deutschen Literatur“⁷³⁷. Diese konträren Epitheta sind die Reaktion der lesenden Außenwelt auf die widerspruchsvolle Innenwelt des Schriftstellers Peter Handke, der zu dem einzigen Thema aller seiner Texte die Idee einer reflektierten und Sinne weckenden Kommunikation macht.

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, Erkenntnisse über die Besonderheiten der Kommunikation im dramatischen Werk Peter Handkes zu gewinnen und dabei der affektiven Schwarz-Weiß-Denkweise zu entgehen, die die Komplexität des Phänomens der Kommunikation beeinträchtigt.

Da das stilistische Interesse des Autors nicht dem Bildcharakter, sondern dem Realitätsanspruch der in dramatischen Texten vermittelten Bilder gilt, wurde in dieser Arbeit die Stilistik der Kommunikation in Bezug auf Dietrich Schwanitz beleuchtet, dessen theoretischer Ansatz den Wirklichkeitscharakter des Dramas in den Vordergrund rückt.

Damit das Drama von dem Verlust der Repräsentanz genesen und seinen Geltungsanspruch in der sozialen Wirklichkeit zurück gewinnen kann, wendet sich Handke an die Eigenschaft des Theaters, den dramatischen Text wie bei keiner anderen Darstellungsform im Hier und Jetzt der Vorführung besonders präsent zu machen. Erst die Bewusstmachung dieses Moments der Echtheit kann Handke zufolge dem gegenwärtigen Drama eine Legitimierung geben.

Das Hauptprinzip der kommunikativen Gestaltung der handkeschen Dramen bilden Widersprüche, denen die Doppeldeutigkeit des Drama-Begriffs zu Grunde liegt. In

⁷³³ „Schwebend wie im Traum“. Voss rezensiert Handke. In: News vom 17.03.2011, Nr. 11 / 11, S. 95.

⁷³⁴ Malzahn, Claus Christian: Peter Handke: Versuch über die Dummheit. In: Spiegel online vom 24.06.2005, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,361983,00.html> (01.10.2005).

⁷³⁵ Akademie-Chef: Handke ist Fall für Psychiatrie. In Berliner Morgenpost vom 09.04.1999, Nr. 96, S. 27. Interessant in diesem Zusammenhang erscheint die von Silke Heimes an dem Zentrum der Psychiatrie der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main gefertigte Dissertation „Schreiben als Selbstheilung? Ein Versuch über zwei Werke von Peter Handke mittels einer endo-/exopoetischen Untersuchung“, 1998.

⁷³⁶ Strauß, Botho: Was bleibt von Handke? In: F.A.Z. vom 01.06.2006, Nr. 126, S. 37.

⁷³⁷ Ebda.

den dramatischen Text als „fiktionales Gebilde außerhalb der Realität“ schließt Handke Interaktionen ein, in denen dieser Text „ein durchaus reales Gebilde“⁷³⁸ ist. Sein Debütstück schreibt er als Vorrede zu den „alten Stücken“ und als Orientierung für seine künftigen Dramen. Die Situation der aktuellen theatralen Aufführung macht er zum dramatischen Text und versucht sie in die Tradition der Dramenschreibung einzuschalten, indem er die traditionelle Idee der dramatischen Dichtkunst – die Einheit von Ort, Zeit und Handlung – auf die Wirklichkeit der Inszenierung bezieht. In „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ wird neben der Fokussierung auf die Bühne, die die Materialität des Traumspiels betont, auch der Übergang der Zuschauer in das Spiel geschildert. Die Szene, in der Zuschauer und Darsteller aufeinandertreffen, schließt auch den „Untertagblues“ ab. In den „Spuren der Verirrten“ ergreift der Zuschauer, der gleichzeitig auch Autor des als Produkt seiner Imagination zustande gekommenen Schauspiels ist, das Wort und bestimmt die dramatische Gestaltung des Stückes. Die Treue zu dem Gestaltungsprinzip, das Handke mit der „Publikumsbeschimpfung“ entdeckt, bekunden also fast alle späteren Dramen des Autors, wobei man hier auch von einer gewissen Dynamik dieses stilistischen Elements sprechen kann.

In der „Publikumsbeschimpfung“ ist die Verunsicherung der Zuschauer provokant und skandalös. Durch die Verdoppelung der mit der jeweiligen Realitätsebene verbundenen Erwartungen können sie eine Bestimmung der Situation nicht vornehmen und das aktuelle dramatische Geschehen dem Ernst oder dem Spiel nicht zuordnen. Die echauffierten Zuschauer begeben sich auf die Bühne, um sich für das Lächerlichgemachtwerden zu revanchieren und nun ihrerseits die Darsteller zu stören.

Die Elemente der Desorientierung büßen aber bei Handke allmählich an ihrem Skandalcharakter ein und verwandeln sich in eine Selbstverständlichkeit, die der heutigen gesellschaftlichen Wirklichkeit entspricht. Deswegen ist der Zuschauer in dem Theaterstück „Spuren der Verirrten“ so ruhig und sachlich, wenn er seinen Klappstuhl nimmt und sich an die Bühnenrampe setzt. Jetzt kann er sich sogar endlich für das Jahr 1966 revanchieren, als die Sprecher, statt die Absolutheit des Dramas zu wahren, schamlos in den Zuschauerraum gerufen haben: „Das ist kein Manöver. Das ist

⁷³⁸ Luhmann, Niklas: Weltkunst. In: Niklas, Luhmann / Weber, Niels (Hrsg.): Schriften zu Kunst und Literatur, Frankfurt am Main, 2008, S. 189-245, hier S. 199.

keine Übung für den Ernstfall.“⁷³⁹ Vierzig Jahre später erlaubt sich nun der Zuschauer eine Dreistigkeit von gleichem Schlag und meint zum Auftritt der Darsteller: „Das [...] war bloß eine Katastrophenübung. Eine Probe für den Ernstfall.“⁷⁴⁰

Die beiden auf den ersten Blick destruktiven Äußerungen erweisen sich aus zeitlicher Distanz betrachtet als eine Art Dialog. Auch innerhalb dieses zeitlichen Rahmens, der durch beide Theaterstücke abgesteckt wird und auf den sich die vorliegende Arbeit bezieht, betont Handke immer wieder die konsolidierende Wirkung der Destruktionen. Der aus der Dunkelheit heraustretende und den Kommunikationsfluss der dramatischen Handlung unterbrechende Zuschauer bringt sie erst in Gang. Sein Einmischen und seine Belehrung der Darsteller darüber, *wie* sie ihre Rollen am besten spielen sollten und *wie* das Drama überhaupt zustande kommt, rettet das Theaterstück.

Durch die Einschließung des Unsichtbaren, Möglichen, Geheimnisvollen werden Begriffe relativiert und die Kommunikation auf eine Metaebene erhoben, von der aus man betrachten kann, wie die Trennlinie zwischen Spiel und Ernst gezogen wird. Die zwischen diesen beiden Polen entstehende Spannung soll dem Drama aus seiner Repräsentationskrise verhelfen und zu dem Bereich werden, in dem ein dramatischer Konflikt gestiftet werden kann. Sie soll aber auch zu unserer Überlebensstrategie in der trügerischen realen Welt werden und dem wirklichen Drama vorbeugen, das bei fehlender Feinfühligkeit für die widerspruchsvolle Natur der heutigen Kommunikationsabläufe eintreten kann.

Die Illusion der Lebenswelt wird erkennbar, wenn ihr Elemente der Fiktion bzw. Imagination entgegengestellt werden. Dadurch werden nach Handke die Bilder geschärft und die „Sekundärwelt“ zeigt ihr wahres Gesicht, wird wieder zur vertrauenswürdigen „Primärwelt“. Die „Publikumsbeschimpfung“ lehrt die primären, ideologiefreien Bilder des Alltags mit dem aufmerksamen Blick des Theaterzuschauers betrachten und legt die Theatralik der sozialen Interaktionen offen. Die Erinnerung bringt Quitt („Die Unvernünftigen sterben aus“) die Erkenntnis über den fraglichen Wirklichkeitsstatus seiner „poetischen“ Existenz. Der „Möglichkeitsraum“ in der „Stunde da wir nichts voneinander wußten“ erlaubt dem Zuschauer seine indivi-

⁷³⁹ Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung, S. 25.

⁷⁴⁰ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 78.

duelle Geschichte zu erfinden, die von Gewalt der von außen auferlegten Sinnkonstruktion frei ist. Hier wird auch das Vermögen des Spiels betont, reale Interaktionen, die nach strengen gesellschaftlichen Gesetzen ablaufen, zu entschärfen. Im „Unter-tagblues“ sorgt das mythisierende Phantasieren für die Erneuerung und Selbsterhaltung des poetischen Seins. Und in „Spuren der Verirrten“ wird das Imaginative sogar zu einer selbständigen Figur gemacht und als Ersatz für Geistigkeit in der säkularisierten postmodernen Welt aufgefasst. Genauso wie Spiritualität „ihrem Wesen nach *Auslieferung an das ganz andere, an das Nicht-Ich, an Gott*“⁷⁴¹ bedeutet, so erlaubt bei Handke die Vorstellungskraft, die Selbstsucht des modernen Individuums zu überwinden und es für seine Mitmenschen zu öffnen.

Während seiner ganzen Zeit als Schriftsteller bleibt Handke konsequent der Maxime treu, die er bereits in einem seiner frühen Essays formuliert hat:

[...] diese benennende oder [...] nacherzählende, unanalytisch aufzählende Beschreibung des Bekannten, die nur auf das sentimental bestehende Einverständnis, nicht auf Sinneswechsel, zählen kann, erscheint mir als eine hoffnungslos nachstellende Geste: die *Beschreibung* der Wirklichkeit, die *Nennung* der Wirklichkeit beim ‚Namen‘ ist gerade die vielzitierte ‚Flucht aus der Wirklichkeit‘ [...].⁷⁴²

Und weil es Handke auf die Schwellenerfahrungen ankommt, kehrt er dieses Prinzip um und beschließt, sich die *Flucht* aus der Wirklichkeit für die Wirklichkeitsdarstellung anzueignen. Die formgebende „fruchtbare“ Grenze, die dem Theater bereits als Medium innewohnt und die Handke durch das Übernehmen in seine Theatertexte der Wirklichkeit der Darstellung erschüttert, findet der Autor zudem außerhalb des Theaters, und zwar im Spannungsverhältnis zwischen gesellschaftlicher Kommunikation und Interaktionen, die wegen ihrer Unrationalität, Unberechenbarkeit und folglich Wertlosigkeit aus der bekannten sozialen Lebenswelt verwiesen werden. Eine besondere Vorliebe zeigt der Autor dabei für Interaktionsformen der Beschimpfung und der Unvernunft.

Die Beschimpfung enthält bereits in ihrer Semantik sowohl ein Negativbild der geschmähten Wirklichkeit, als auch die Verletzungsabsicht (Kränkung fällt hier mit der Überschreitung der Grenzen zusammen). In der „Publikumsbeschimpfung“ wird die verletzende Absicht der vorgetragenen Schimpfwörter zur Illusion erklärt und baut eine Spannung zur realen Verletzung der dramatischen Grunddifferenzen auf. In dem

⁷⁴¹ Rohr, Richard: Schöpfer des Lebens, S. 333f. [Hervorhebung im Original]

⁷⁴² Handke, Peter: Ein Beispiel für Verwendungsweisen grammatischer Modelle. In Handke, Peter: Prosa, Gedichte, S. 298-302, hier S. 300. [Hervorhebung im Original]

Stationendrama „Untertagblues“ korreliert die Unwahrscheinlichkeit der Situation, in der eine Person unbestraft seine Mitreisenden während einer Metro-Fahrt beschimpft, mit der Unglaubwürdigkeit des Monologs, in dem der wilde Mann für die Absolutheit der mythischen Wirklichkeit plädiert. Die Bestrafung kommt erst in Person der wilden Frau, die die für die moderne Gesellschaft kennzeichnenden Grenzerfahrungen versinnbildlicht.

Auch die Unvernunft, die ein den geltenden gesellschaftlichen Konventionen unangemessenes Interaktionsszenario impliziert, gehört zu Handkes Lieblingsmotiven. In seinem Drama „Die Unvernünftigen sterben aus“ wird der Wahnsinn einer Person in Opposition zur Vernunft des wirtschaftlichen Systems gesetzt. Während Kilb und Quitt nach ihrem Ich-Gefühl den Wirklichkeitsstatus der Interaktionen bestimmen, differenziert die Wirtschaft zwischen Schein und Sein aufgrund der Zahlungsfähigkeit der kommunizierenden Personen. Das Dramatische entsteht an der Grenze des Privaten und Öffentlichen, wenn die Codes der beiden Interaktionssysteme verwechselt werden. Der Kleinaktionär fühlt sich in seiner Unvernunft unbegrenzt mächtig und lebt sie ausgiebig in der Gesellschaft der Unternehmer aus, wird aber von der Wirtschaftswelt ignoriert und verwandelt sich in eine soziale Null. Das irrationale Ich-Gefühl Quitts wird dagegen durch die soziale Rolle eingeengt. Als „Produktivmittel“ eingesetzt entpuppt es sich aber als richtungweisend für die gesamte Wirtschaft und macht den gewichtigen Unternehmer zum Alleinherrscher auf dem Markt.

In „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ schildert Handke die Person, die die Bühne nicht als künstlerischen Möglichkeitsraum, sondern als Ort der konkreten, realen Interaktionen betrachtet, in Gestalt eines Narren und lässt die alten ans Theater angewendeten Denkmuster als Albernheit erscheinen.

In „Spuren der Verirrten“ entwickelt sich die Tragödie, die in der Diskrepanz zwischen den Bezugssystemen gründet, zu einer banalen Tatsache, die „halb so tragisch – ganz und gar nicht tragisch“⁷⁴³ ist. Der Protagonist leidet genauso wie Hermann Quitt aus den „Unvernünftigen“ an Größenwahn und kann in seiner Selbstbezogenheit Berufung von Beruf nicht unterscheiden und diese beiden Begriffe in Einklang bringen. Aber im Unterschied zu den anderen Unvernünftigen aus Handkes Dramen findet er Anschluss an die gesellschaftliche Kommunikation und versöhnt sich mit seinen Mitmenschen, nachdem er die Reflexion über das Zuschauen außer-

halb der Bühne zum Gegenstand seines theatralen Auftritts macht und umgekehrt sein soziales Leben durch das theatrale Zuschauen bestimmt.

Die Unterschiede in dramatischem und lebensweltlichem Handeln und Zuschauen erlauben die Vergegenwärtigung der Möglichkeit von Anderssein, die für die stilistische Qualität der dramatischen Texte Peter Handkes ausschlaggebend ist. Der Autor fügt in seine dramatischen Texte die Darstellung realer Theatersituation oder einer theateranalogen Situation („Spiel im Spiel“) ein und schon erkennt man die Illusion der sozialen Realität und die Wahrheit der Dichtkunst, die Diskrepanz in den Bezugssystemen der privaten und gesellschaftlichen Interaktionen, den Abstand als Voraussetzung der Nähe, das Zuschauen als Handeln, die Alltäglichkeit des Sakralen und die Würde des Alltäglichen, die wegweisende Funktion der Verirrungen, die Beständigkeit der Verwandlungen und Verwandlung des Beständigen.

Kraft ihrer selbstreferentiellen Natur zielen die an der Grenze zwischen „Spiel“ und „Ernstfall“ entstehenden Paradoxien nicht nur auf Sinnzerstörung ab, sondern regen auch die Auseinandersetzung mit den Fragen der Sinnbildung an, denen sich das dramatische Werk Handkes verschreibt. Da, wo die Bilder sinnlos werden, setzt die Reflexion über den Wirklichkeitscharakter dieser Bilder an. Die Widersprüche erzeugen „ein Blockieren und Auslösen, ein Stoppen der Beobachtung, die auf den Widerspruch stößt, und ein Auslösen von genau darauf bezogenen, genau dadurch sinnvollen Anschlußoperationen.“⁷⁴⁴

Im Theater, das zwei Wirklichkeiten beinhaltet, lassen sich die Widersprüche auflösen, indem die sich überschneidenden Rahmungen der Interaktionen in der Differenzierung zwischen der Fiktion des Dramas und der sozialen Wirklichkeit des Theaters auseinander gehalten werden können. Aber gleichzeitig lassen sie sich im Rahmen des dramatischen Textes, der auf sich selbst in der theatralen Situation verweist, als Einheit erzählen und denken. Bei dieser modernen Vorstellung von Einheit als Differenz werden alte klassische Normen und Vorstellungen nicht abgeschrieben, obwohl sie kein Maßstab für die Gegenwart sein können. Dem Dichter dienen sie als Quelle für die Herausbildung der unendlichen Vielfalt an neuen Formen und poetischen Erfahrungen.

⁷⁴³ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 78.

⁷⁴⁴ Luhmann, Niklas: Soziale Systeme, S. 492.

Handke glaubt an das Vermögen des Theaters, ein stimmiges Weltbild zu liefern. Er nimmt nur eins vorweg: „Wir müssen, um diese Einheit noch anzustimmen, fürchterlich stottern, bis so ein ‚hoher Ton‘ herauskommt.“⁷⁴⁵ Deswegen konzipiert er seine Stilistik der Kommunikationsstörungen gleichzeitig als Stilistik der Kommunikationsanlässe.

⁷⁴⁵ Wir müssen fürchterlich stottern. Die Möglichkeit der Literatur – Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke. In: Süddeutsche Zeitung vom 23.06.1988, Nr. 142, S. 10.

Literaturverzeichnis

Texte von Peter Handke

Handke, Peter: Am Felsfenster morgens: (und andere Ortszeiten 1982-1987), Salzburg u. a., Residenz Verlag, 1998.

Handke, Peter: Bemerkung zu meinen Sprechstücken. In: Handke, Peter: Stücke I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, S. 201.

Handke, Peter: Das Gewicht der Welt, Salzburg u. a., Residenz Verlag, 1977.

Handke, Peter: Die Abwesenheit: Ein Märchen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.

Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers. In: Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, S. 88-125.

Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, Salzburg u. a., Residenz Verlag, 1982.

Handke, Peter: Die Theaterstücke, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992. Hier:

- Publikumsbeschimpfung, S. 7-41.
- Die Unvernünftigen sterben aus, S. 299-381.
- Über die Dörfer, S. 383-450.
- Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land, S. 451-541.
- Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 543-576.

Handke, Peter: Die Unvernünftigen sterben aus, 1. Auflage, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

Handke, Peter: Die Wiederholung, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.

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

Handke, Peter: Kleiner Versuch über den Dritten. In: Handke, Peter: Langsam im Schatten: Gesammelte Verzettelungen 1980-1992, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, S. 167-171.

Handke, Peter: Langsam im Schatten: Gesammelte Verzettelungen 1980-1992, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.

Handke, Peter: *Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln: 1967-2007*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007:

- Ein autobiographischer Essay, S. 11-16.
- Eine Zwischenbemerkung über die Angst, S. 17-18.
- Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S. 37-46.
- Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA, S. 47-52.
- Die Literatur ist romantisch, S. 53-63.
- Einige Anmerkungen zum Da- und Dort-Sein, S. 94-103.

Handke, Peter: *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969:

- Ein Beispiel für Verwendungsweisen grammatischer Modelle, S. 298-302.
- Straßentheater und Theatertheater, S. 303-307.
- Für *das* Straßentheater, gegen *die* Straßentheater, S. 308-313.
- *Theater und Film: Das Elend des Vergleichens*, S. 314-326.

Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke: Aufzeichnung der Uraufführung im Frankfurter Theater am Turm, Regie Claus Peymann, 1 DVD (78 Min.)*, einmalige Sonderausgabe, Frankfurt am Main, Suhrkamp; Berlin, Absolut Medien, 2008.

Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

Handke, Peter: *Stücke I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

Handke, Peter: Über meinen neuen Roman „Der Hausierer“. In: Fellingner, Raimund (Hrsg.): *Peter Handke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, S. 36-37.

Handke, Peter: *Untertagblues: Ein Stationendrama*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

Handke, Peter: Zur „Publikumsbeschimpfung“. In: Handke, Peter: *Stücke I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, S. 203.

Gespräche und Briefwechsel mit Peter Handke

Arnold, Heinz Ludwig: Gespräch mit Peter Handke. In: Text+Kritik, Heft 24 / 24 a, Peter Handke, 4. Auflage, München, edition text+kritik GmbH, 1978, S. 22-44.

Becker, Peter von: „Ich mag die Menschen nicht anfassen beim Schreiben.“ Gespräch mit Peter Handke. In: Theater heute, Jahrbuch 1992, S. 11-21.

Durzak, Manfred: Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung. Gespräch mit Peter Handke. In: Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman: Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, S. 314-343.

Eichel, Christine: „Der Zorn verraucht, das Feuer bleibt“: Interview mit Peter Handke. In: Cicero: Magazin für politische Kultur, vom 22.01.2008, http://www.cicero.de/97.php?ress_id=15&item=2344 (16.05.2010).

Flieher, Bernhard: „Alle Texte sind Ausdruck meines Nicht-Gelingens“. In: Salzburger Nachrichten vom 11.08.2009, <http://www.salzburg.com/online/nachrichten/kultur/Alle-Texte-sind-Ausdruck-meines-Nicht-Gelingens-.html?article=eGMmOI8V5MBHtbQi6SzyAFBxeB1PuU2OBGAUpF&img=&text=&mode=&> (16.05.2010).

Franke, Konrad: „Wir müssen fürchterlich stottern.“ Die Möglichkeit der Literatur: Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 142 vom 32.06.1988, S. 10.

Greiner, Ulrich: Ich komme aus dem Traum: Ein ZEIT-Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke über die Lust des Schreibens, den jugoslawischen Krieg und das Gehen in den Wäldern. In: Die Zeit vom 01.02.2006, Nr. 6, S. 53.

Hage, Volker: Nicolas Born und Peter Handke (Interviews). In: Hage, Volker: Die Wiederkehr des Erzählers: Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre, Frankfurt am Main u. a., Ullstein, 1982, S. 106-121.

Handke, Peter / Beil, Hermann / Peymann, Claus: Die einladende Einsamkeit. Mit Peter Handke, Hermann Beil und Claus Peymann im Wiener Burgtheater – nach einer Vorstellung von „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“. In: Theater heute, Heft 1, 1994, S. 14-18.

Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen: ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper, Zürich, Ammann Verlag AG, 1987.

Handke, Peter / Hamm, Peter: Es leben die Illusionen: Gespräche in Chaville und anderswo, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006.

Handke, Peter / Horvat, Jože: Noch einmal vom Neunten Land: Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat, Klagenfurt / Salzburg, Wieser Verlag, 1993.

Handke, Peter / Kolleritsch, Alfred: Schönheit ist die erste Bürgerpflicht: Briefwechsel, Salzburg und Wien: Jung und Jung, 2008.

Handke, Peter / Maier, Michael / Ferk, Janko: „Es gibt eine Geographie des Menschen“. In: Maier, Michael / Ferk, Janko (Hrsg.): Die Geographie des Menschen: Gespräche mit Peter Handke, Reiner Kunze, Carl Friedrich von Weizsäcker und Leonardo Boff, Wien, Edition Atelier, 1993, S. 7-29.

Handke, Peter / Schultz-Gerstein, Christian: Das Leiden als Geschäfts-Trick. Gespräch mit Peter Handke über sein Stück. In: Die Zeit vom 26.04.1974, Nr. 18, S. 17-18.

Kastberger, Klaus / Schwagerle Elisabeth: „Ich wollte nie Romane schreiben“. In: Die Presse vom 05.06.2009, <http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/485004/index.do?from=suche.intern.portal> (16.05.2010).

Linder, Christian: Die Ausbeutung des Bewußtseins: Gespräch mit Peter Handke. In: Linder, Christian: Schreiben & Leben: Gespräche mit Jürgen Becker, Peter Handke, Walter Kempowski, Wolfgang Koeppen, Günter Wallraff, Dieter Wellershoff, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1974, S. 33-45.

Löffler, Sigrid: „Durchs Reden zugrunde gerichtet“: Peter Handke über „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“, über eine filmische Pilgerfahrt, über den serbischen Mythos und den slowenischen Märchentraum. In: Profil vom 04.05.1992, Nr. 19, S. 96-97.

Müller, André / Handke, Peter / Pils, Richard (Hrsg.): André Müller im Gespräch mit Peter Handke, Weitra, Bibliothek der Provinz, 1993.

Müller, André: Interview mit Peter Handke (2. Juli 2007), <http://www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/peter%20handke%202007.html> (16.05.2010).

Müry, Andres / Sattler, Stephan: „In den Rätseln bleiben!“ Peter Handke spricht über sein neues Stück „Spuren der Verirrten“, über seine Anfänge als Theaterautor und seine Suche nach einer neuen Dramatik. In: Focus vom 12.02.2007, Nr. 7, S. 64-67.

Sichrovsky, Heinz: Die Wut eines Dichters. In: News vom 14.09.2006, Nr. 37, S. 198.

Steinwendtner, Brita: „Ich weiß immer weniger, wie das Schreiben geht“: Gespräche mit Peter Handke aus vielen Jahren. In: Salz: Zeitschrift für Literatur, Jahrgang 28, Heft 109, Oktober 2002, Peter Handke und Salzburg, S. 4-7.

Forschungsliteratur

Akademie-Chef: Handke ist Fall für Psychiatrie. In Berliner Morgenpost vom 09.04.1999, Nr. 96, S. 27.

Albold, Volker / Bratfisch, Rainer: Blues heute: Musik zwischen Licht und Schatten, Berlin: Lied der Zeit, Musikverlag, 1989.

Allkemper, Allo / Eke, Norbert Otto (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, Berlin: Erich Schmidt, 2000.

Anderegg, Johannes: Stil und Stilbegriff in der neueren Literaturwissenschaft. In: Stickel, Gerhard (Hrsg.): Stilfragen, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1995, S. 115-127.

Aristoteles: Poetik. Gr. / Fuhrmann, Manfred (Dt. Hrsg. u. Übers.), Stuttgart, Reclam, 1994.

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart, Metzler, 1997.

Augé, Marc: Ein Ethnologe in der Metro, Frankfurt am Main / New York, Edition Qumran im Campus Verlag / Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1988.

Avventi, Carlo: Mit den Augen des richtigen Wortes: Wahrnehmung und Kommunikation im Werk Wim Wenders und Peter Handkes, Remscheid, Gardez!-Verlag, 2004.

Baecker, Dirk: Kommunikation, Leipzig, Reclam Verlag, 2005.

Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozeß, Wien, Braumueller, 1984.

Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, 9. Auflage, Hamburg, Rowohlt, 2001.

Brecht, Bertolt: Die Kunst, die Welt so zu zeigen, dass sie beherrschbar wird. In: Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 3, 1933-1947, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, S. 49-65.

Breuer, Ulrich: Parasitenfragen. Medienkritische Argumente in Peter Handkes Serbienreise. In: Breuer, Ulrich / Korhonen, Jarmo: Mediensprache – Medienkritik, Frankfurt am Main u. a., Peter Lang, 2001, S. 285-303.

Brook, Peter: Der leere Raum, Berlin, Alexander Verlag, 2004.

Coury, David N. / Pilipp, Frank (Hrsg.): The works of Peter Handke: International perspectives, Riverside, Calif., Ariadne Press, 2005.

Dujmić, Daniela: Literatur zwischen Autonomie und Engagement: Zur Poetik von Hans Magnus Enzensberger, Peter Handke und Dieter Wellershoff, Konstanz, Hartung-Gorre Verlag, 1996.

Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman: Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.

Durzak, Manfred: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur: Narziß auf Abwegen, Stuttgart u. a., Kohlhammer, 1982.

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972.

Falkenstein, Hennig: Peter Handke, Berlin, Colloquium Verlag, 1974.

Fellinger, Raimund (Hrsg.): Peter Handke, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

Festliches Schweigen: Peter Handke beklagt die Sprachlosigkeit der Welt in einem Kinofilm und in seinem Erfolgsstück, das Luc Bondy neu gedeutet hat. In: Der Spiegel vom 07.02.1994, Nr. 6, S. 167.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2005.

Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, Tübingen / Basel, Franke, 1997.

Fischer-Lichte, Erika: Enttheatralisierung des Theaters als Theatralisierung des öffentlichen Lebens. In Willems, Herbert (Hrsg.): Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 519-532.

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 4. Auflage, Stuttgart, Kröner, 1992.

Fuß, Dorothee: „Bedürfnis nach Heil“: Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß, Bielefeld, Aisthesis, 2001.

Gauger, Hans-Martin: Was ist eigentlich Stil? In: Stickel, Gerhard (Hrsg.): *Stilfragen*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1995, S. 7-26.

Gefühle der Einsamkeit: Kafkas „Amerika“ am Theater Mannheim. In: *Saarbrücker Zeitung* vom 25.08.2009, <http://www.saarbruecker-zeitung.de/aufmacher/sz-redaktion/kultur-aktuell/Franz-Kafka-Kafka-Amerika-Nationaltheater-Mannheim-Theater-Alejandro-Tantanian-Mannheim;art26713,2875404> (18.07.2010).

Gellhaus, Axel / Moser, Christian / Schneider, Helmut J. (Hrsg.): *Kopflandschaften – Landschaftsgänge: Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Köln / Weimar / Wien, Böhlau Verlag, 2007.

Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse: Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980.

Göpfert, Peter Hans: Gift und Galle in der U-Bahn. In: *Berliner Morgenpost* vom 02.10.2004, S. 9.

Görden, Michael (Hrsg.): *Das Buch vom Wilden Mann: Der uralte Mythos – neu betrachtet*, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992.

Gorz, André: *Arbeit zwischen Misere und Utopie*, Frankfurt am Main, 2000.

Göttert, Karl-Heinz / Jungen, Oliver: *Einführung in die Stilistik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2004.

Gottwald, Herwig: *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur: Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider*, Stuttgart, Verlag Hans-Dieter Heinz, 1996.

Gottwald, Herwig: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur: Theoretische Modelle und Fallstudien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

Grant, Colin B.: *Kritik der Dialogizität. Jenseits der Asymmetrien literarischer Kommunikation*, Siegen, LUMIS-Universität-Gesamthochschule, 1997.

Greiner, Ulrich: Der Herr der Fragezeichen: Der Schriftsteller Peter Handke wandert in die Sierra de Gredos und verirrt sich. In: *Die Zeit* vom 24.01.2002, Nr. 5, S. 41.

Grieshop, Herbert: Rhetorik des Augenblicks: Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.

Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig (Hrsg.): Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.

Havryliv, Oksana: Pejorative Lexik: Untersuchungen zu einem semantischen und kommunikativ-pragmatischen Aspekt am Beispiel moderner deutschsprachiger, besonders österreichischer Literatur, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003.

Heimes, Silke: Schreiben als Selbstheilung? Ein Versuch über zwei Werke von Peter Handke mittels einer endo-/ exopoetischen Untersuchung. Dissertation, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 1998.

Heinrici, Sandra: Maskenwahnsinn: Darstellungsformen des Wahnsinns im europäischen Theater des 20. Jahrhunderts, Bonn, Bouvier, 2008.

Hentschel, Ingrid: Dionysos kann nicht sterben: Theater in der Gegenwart, Berlin, LIT Verlag, 2007.

Herwig, Henriette: Verwünschte Beziehungen, verwebte Bezüge: Zerfall und Verwandlung des Dialogs bei Botho Strauß, Tübingen, Stauffenburg-Verlag, 1986.

Heyer, Petra: Von Verklärem und Spielverderbern: Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks, Frankfurt am Main u. a., Lang, 2001.

Hinderer, Walter: Wittgenstein für Anfänger? Anmerkungen zu Peter Handkes linguistischem Theater. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 26, 1982, S. 467-488.

Hoffmann, Bernd: Stichwort „Blues“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 1, Kassel, Basel, Bärenreiter-Verlag, 1994, Sp. 1600-1635.

Holbein, Ulrich: Narratorium, Zürich, Ammann Verlag & Co., 2008.

Höltgen, Stefan: Ein Bild sagt mehr als tausend Worte! Eine erste deutschsprachige Monografie über Wim Wenders und Peter Handke im Vergleich. In: literaturkri-

tik.de, Nr. 4, April 2005, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8004 (16.05.2010).

Hörisch, Jochen: „Ein Schwanken ging durch die Welt“: Peter Handkes poetisches Abendmahl. In: Oellers, Norbert (Hrsg.): Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie: Selbstbestimmung und Anpassung: Vorträge des Germanistentages Berlin 1987, Band 3, Tübingen, Niemeyer, 1988, S. 41-47.

Hörisch, Jochen: „Nein, kein Autor. Und doch gab es den.“ Peter Handke als Autor und Medium. In: Manuskripte – Zeitschrift für Literatur, 158, Dezember 2002, S. 46-48.

Hörisch, Jochen: Bedeutsamkeit: Über den Zusammenhang von Zeit, Sinn und Medien, München, Carl Hanser Verlag, 2009.

Hörisch, Jochen: Das Wissen der Literatur, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007.

Hörisch, Jochen: Der Sinn und die Sinne: Eine Geschichte der Medien, Frankfurt am Main, Eichborn Verlag, 2001.

Horn, Christian: Remythisierung und Entmythisierung: Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne, Karlsruhe, Universitätsverlag, 2008.

Horn, Peter: Die Sprache der Vernünftigen und die Sprache der Unvernünftigen. In: Jurgensen, Manfred (Hrsg.): Handke: Ansätze – Analysen – Anmerkungen, Bern / München, Francke Verlag, 1979, S. 45-64.

Horváth, Krisztina: Warum versagt die Sprache? Kommunikationsstörung in Peter Handkes Werk. [http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/02.htm# Heading14](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/02.htm#Heading14) (16.05.2010).

Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft: Peter Handkes Ästhetik der Differenz, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

Jurgensen, Manfred (Hrsg.): Handke: Ansätze – Analysen – Anmerkungen, Bern / München, Francke Verlag, 1979.

Karasek, Hellmuth: Der empfindsame Kapitalist: Hellmuth Karasek über Peter Handkes neues Stück. In: Der Spiegel, Nr. 17, 1974, S. 177-178.

Kern, Harald: Auswahlbibliographie zu Peter Handke. In: Text+Kritik, Heft 24, Peter Handke, 5. Auflage, München, edition text+kritik GmbH, 1989.

Kiener, Franz: Das Wort als Waffe: zur Psychologie der verbalen Aggression, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.

Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums: Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater, München / Wien, Carl Hanser Verlag, 1976.

Kralicek, Wolfgang: Publikumsbeschimpfung zwei. In: Der Falter: Wien vom 10.09.2003, Ausgabe 37, S. 56.

Kreis, Rudolf: Ästhetische Kommunikation als Wunschproduktion: Goethe – Kafka – Handke, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1978.

Lang, Barbara: Unter Grund: Ethnographische Erkundungen in der Berliner U-Bahn, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V., 1994.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

Luhmann, Niklas / Weber, Niels (Hrsg.): Schriften zu Kunst und Literatur, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008:

- Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, S. 139-188.
- Weltkunst, S. 189-245.
- Literatur als Kommunikation, S. 372-388.
- Sinn der Kunst und Sinn des Marktes – zwei autonome Systeme, S. 389-400.

Luhmann, Niklas: Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. In: Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, S. 215-300.

Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

Luhmann, Niklas: Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.

Luhmann, Niklas: Was ist Kommunikation? In: Simon, Fritz (Hrsg.): Lebende Systeme: Wirklichkeitskonstruktionen in der systemischen Therapie, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, S. 19-31.

Malzahn, Claus Christian: Peter Handke: Versuch über die Dummheit. In: Spiegel online vom 24.06.2005, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,361983,00.html> (01.10.2005).

Matt, Peter von: Die Intrige: Theorie und Praxis der Hinterlist, München / Wien, Carl Hanser Verlag, 2006.

Meier, Simon: Beleidigungen: eine Untersuchung über Ehre und Ehrverletzung in der Alltagskommunikation, Aachen, Shaker, 2007.

Mennemeier, Franz Norbert: Rhetorischer Weltekel und Kapitalismuskritik. In: Mennemeier, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama: Kritiken und Charakteristiken, Band 2: 1933 bis zur Gegenwart, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975, S. 263-274.

Merkel, Andreas: Ekel-Peter singt den Blues: Fernab von Landschaftsverstiegenheiten und Serbien: Mit seinen neuen Büchern „Untertagblues“ und „Über Musik“ wird Peter Handke wieder richtig sympathisch. In: die tageszeitung (tazmag) vom 15.11.2003, S. 6.

Meurer, Petra: Theatrale Räume: Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke, Berlin, LIT, 2007.

Mixner, Manfred: Peter Handke, Kronberg, Athenäum Verlag, 1977.

Müller, Harald / Hönes, Winfried: Bibliographie Peter Handke. In: Text+Kritik, Heft 24 / 24 a, Peter Handke, 4. Auflage, München: edition text+kritik GmbH, 1978, S. 132-149.

Münch, Richard: Dialektik der Kommunikationsgesellschaft, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

Münch, Richard, Dynamik der Kommunikationsgesellschaft, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.

Müry, Andres: „Wir sind die Avantgarde“ – Interview mit Claus Peymann. In: Fokus, Nr. 51 vom 15.12.2003, S. 56-59.

Müry, Andres: Höllenfahrt eines sanften Wilden. In: Fokus, Nr. 40 vom 27.09.2004, S. 70-73.

Nägele, Rainer: Peter Handke, München, Beck, 1978.

Nellissen, Monika: Ein Monolog fährt U-Bahn und meckert vor sich hin: Blasse Peter-Handke-Premiere in der Gaußstraße. In: WELT ONLINE vom 4.06.2007, http://www.welt.de/welt_print/article918495/Ein_Monolog_faehrt_U_Bahn_und_meckert_vor_sich_hin.html (16.05.2010).

Pascu, Eleonora: Unterwegs zum Ungesagten: Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen“ und „Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten“ mit Blick über die Postmoderne, Frankfurt am Main, Lang, 1998.

Peters, John Durham: Speaking Into the Air: A History of the Idea of Communication, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Pfeiffer, Karl Ludwig: Produktive Labilität: Funktionen des Stilbegriffs. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig (Hrsg.): Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 685-725.

Pfister, Manfred: Das Drama: Theorie und Analyse, 9. Auflage, München, Fink, 1997.

Pichler, Georg: Schimpfen in Österreich: Saftige Gemeinheiten von Grillparzer bis Jelinek, Wien, Carl Ueberreuter, 2004.

Pichon, Brigitte: Stil und Bewußtseinsökologie. Nathanael West und die dreißiger Jahre: ein (de)konstruktives Vorspiel. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig (Hrsg.): Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 31-50.

Pollert, Achim / Kirchner, Bernd / Polzin, Javier Morato: Duden, Wirtschaft von A bis Z: Grundlagenwissen für Schule und Studium, Beruf und Alltag, 3. Auflage, Mannheim u. a., Dudenverlag, 2008.

Porter, Roy: Wahnsinn: Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt am Main, Fischer, 2007.

Reich-Ranicki, Marcel / Seidl, Claudius / Weidemann, Volker: Wer soll das alles lesen und warum? In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 2.11.2003, Nr. 44, S. 28.

Renner, Rolf Günter: Peter Handke, Stuttgart, Metzler, 1985.

Riedel, Nicolai: Auswahlbibliographie 1989-1998. In: Text+Kritik, Heft 24, Peter Handke, 6. Auflage, München, edition text+kritik GmbH, 1999, S. 124-138.

Roberts, David: Peter Handke: Die Stunde der wahren Empfindung. In: Jurgensen, Manfred (Hrsg.): Handke: Ansätze – Analysen – Anmerkungen, Bern / München, Francke Verlag, 1979, S. 83-100.

Roelcke, Thorsten: Dramatische Kommunikation: Modell und Reflexion bei Dürrenmatt, Handke, Weiss, Berlin / New York, de Gruyter, 1994.

Rohr, Richard: Schöpfer des Lebens. In: Görden, Michael (Hrsg.): Das Buch vom Wilden Mann: Der uralte Mythos – neu betrachtet, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992, S. 323-341.

Ruckaberle, Axel: Agression und Gewalt: Schwellenerfahrungen im Erzählwerk Handkes. In: Text+Kritik, Heft 24, Peter Handke, 5. Auflage, München, edition text+kritik GmbH, 1989, S. 66-71.

Sanders, Willy: Linguistische Stilistik: Grundzüge der Stilanalyse sprachlicher Kommunikation, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1977.

Sandig, Barbara, Stilistik der deutschen Sprache, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1986.

Scharang, Michael (Hrsg.): Über Peter Handke, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

Schiller, Friedrich: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke, Band V, Philosophische Schriften / Vermischte Schriften, München, Winkler-Verlag, 1968, S. 92-101.

Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch: Prolegomena: Mit 619 begonnenen Artikeln auf einer CD-ROM, Wien, Praesens Verlag, 2007.

Schmidt, Volker: Die Entwicklung der Sprachkritik im Werk von Peter Handke und Elfriede Jelinek: eine Untersuchung anhand ausgewählter Prosatexte und Theaterstücke, Online-Ressource, Heidelberg, Univ., Diss., 2008, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/volltexte/2008/8511/pdf/Veroeffentlichung.pdf> (16.05.2010).

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Peter Handke. In: Allkemper, Allo / Eke, Norbert Otto (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, Berlin, Erich Schmidt, 2000, S. 660-682.

Schmidt-Dengler, Wendelin: „Wittgenstein, komm wieder!“ Zur Wittgenstein-Rezeption bei Peter Handke. In: Schmidt-Dengler, Wendelin / Huber, Martin / Huter, Michael (Hrsg.): Wittgenstein und Philosophie – Literatur, Wien, Edition S im Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, 1990, S. 181-191.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Vorlesung zur Gegenwartsliteratur, <http://www.eduhi.at/go/loading.php?id=157692> (10.01.2008).

Schmidt-Dengler, Wendelin / Huber, Martin / Huter, Michael (Hrsg.): Wittgenstein und Philosophie – Literatur, Wien, Edition S im Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, 1990.

Schultz, Uwe: Peter Handke, Velber bei Hannover, Friedrich, 1973.

Schwanitz, Dietrich: Die Wirklichkeit der Inszenierung und die Inszenierung der Wirklichkeit: Untersuchungen zur Dramaturgie der Lebenswelt und zur Tiefenstruktur des Dramas, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1977.

Schwanitz, Dietrich: Systemtheorie und Literatur: Ein neues Paradigma, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.

Schwanitz, Dietrich: Theater und Selbstreferentialität der Interaktion: ein systemtheoretischer Vorschlag zum Verständnis des modernen Dramas. In: Müller, Klaus Peter (Hrsg.): Englisches Theater der Gegenwart: Geschichte(n) und Strukturen, Tübingen, Narr, 1993, S. 289-305.

„Schwebend wie im Traum“. Voss rezensiert Handke. In: News vom 17.03.2011, Nr. 11 / 11, S. 95.

Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (Hrsg.): Metzler Literaturlexikon, Stuttgart, J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1990.

Serres, Michel: Atlas, Berlin, Merve Verlag, 2005.

Serres, Michel: Der Parasit, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.

Sorg, Bernhard: Aristokratisches Erkenntnisprivileg und bürgerliche Aggressions-sublimierung. Zur Poetik des Spaziergangs bei Thomas Bernhard und Peter Handke. In: Gellhaus, Axel / Moser, Christian / Schneider, Helmut J (Hrsg.): Kopflandschaften – Landschaftsgänge: Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs, Köln / Weimar / Wien, Böhlau Verlag, 2007, S. 307-324.

Sowinski, Bernhard. Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen, Stuttgart, Metzler, 1999.

Stefanek, Paul: Zur Dramaturgie des Stationendramas. In: Keller, Werner (Hrsg.): Beiträge zur Poetik des Dramas, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, S. 383-404.

Steiner, Uwe C.: „Was sag ich denn vom Rauschen?“ Ein Sammelband über das Rauschen in Kunst, Ästhetik und Medien der Moderne. In: Musik & Ästhetik, 6. Jahrgang, Heft 23, Juli 2002, S. 206-112.

Steiner, Uwe C.: Als Schrift der Liebe Nahrung wurde. Zur Alphabetisierung der Empfindsamkeit. In: Burkard, Benedikt (Hrsg.): Liebe.Komm, Frankfurt am Main, Museum für Kommunikation, 2003, S. 82-95.

Steiner, Uwe C.: Das Glück der Schrift. Das graphisch-graphematische Gedächtnis in Peter Handkes Texten: Goethe, Keller, Kleist. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2 / 1996, S. 256-289.

Steiner, Uwe C.: Die Kuriere kurieren: Die heimliche Theologie der Medien und das Rauschen der Kommunikation. In: Friedrich, Thomas / Dommaschk, Ruth (Hrsg.): bildklangwort: Grundwissen Gestaltung, Band 1, Münster, LIT, 2005, S. 15-31.

Steiner, Uwe C.: Die schwache Stimme in der Höhle unter dem Lärm: Botho Strauß und der Mythos der Kommunikation. In: Akzente 5 / 2004, S. 388-402.

Stickel, Gerhard (Hrsg.): Stilfragen, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1995.

Strauß, Botho: Der Untenstehende auf Zehenspitzen, München / Wien, Hanser, 2004.

Strauß, Botho: Was bleibt von Handke? In: F.A.Z. vom 01.06.2006, Nr. 126, S. 37.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.

Tabah, Mireille: Vermittlung und Unmittelbarkeit: Die Eigenart von Peter Handkes fiktionalem Frühwerk (1966-1970), Frankfurt am Main, Peter Lang, 1990.

Text+Kritik, Heft 24 / 24 a, Peter Handke, 4. Auflage, München, edition text+kritik GmbH, 1978.

Text+Kritik, Heft 24, Peter Handke, 5. Auflage, München, edition text+kritik GmbH, 1989.

Text+Kritik, Heft 24, Peter Handke, 6. Auflage, München, edition text+kritik GmbH, 1999.

Vogt, Jochen: Einladung zur Literaturwissenschaft: Mit einem Vertiefungsprogramm im Internet (<http://www.uni-due.de/einladung/>), München, Fink, 1999.

Warstat, Matthias: Theatralität. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart / Weimar, 2005, S. 358-364.

Watzlawick, Paul / Beavin, Janet H. / Jackson, Don D.: Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien, 10. Auflage, Bern u. a., Hueber, 2003.

Weiler, Christel: Postdramatisches Theater. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie, S. 245-248.

Wefelmeyer, Fritz: Handke's Theater. In: Coury, David N. / Pilipp, Frank (Hrsg.): The works of Peter Handke: International perspectives, Riverside, Calif., Ariadne Press, 2005, S. 194-235.

Willems, Herbert (Hrsg.): Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 519-532.

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus: Logisch-philosophische Abhandlung. In: Wittgenstein, Ludwig: Schriften, Band I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, S. 7-83.

Zhao, Jin: Interkulturalität von Textsortenkonventionen, Berlin, Frank & Timme, 2008.