

**PETER HANDKE
THOMAS OBERENDER**

„Das Geheimnis des Schreibens sind für mich die Nebensachen“

Ein Gespräch mit Thomas Oberender

Erstpublikation in: Kastberger, Klaus / Pektor, Katharina (Hg.): Die Arbeit des
Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Salzburg/Wien: Jung und Jung
2012, S. 7-18.

Handkeonline seit 19.11.2012

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Peter Handke / Thomas Oberender: „Das Geheimnis des Schreibens sind für mich
die Nebensachen“. Ein Gespräch mit Thomas Oberender. Handkeonline
(19.11.2012)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/handke-oberender-2012.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

»Das Geheimnis des Schreibens sind für mich die Nebensachen«

Ein Gespräch mit THOMAS OBERENDER

OBERENDER Vor einiger Zeit erwähnten Sie in einem Gespräch, dass Sie an einer Erzählung über einen Schauspieler schreiben. Ich dachte, dass dieses Buch seine Arbeit oder das Theatermilieu beschreibt. Als ich nun *Der Große Fall* gelesen habe, fand ich nichts davon. Oder fast nichts. Warum ist dieser Mann, aus dessen Leben Sie einen Tag beschreiben, Schauspieler?

HANDKE Der Mann ist Schauspieler, aber das heißt nicht, dass er spielt. Er ist eigentlich die Existenz. Als Schauspieler verkörpert er oder formt er die Existenz klarer als vielleicht ein anderer Beruf. Insofern ist er Schauspieler, indem er in die Stadt geht, in die riesige Stadt von der Peripherie aus. Aber das heißt nicht, dass er was vormacht. Er verkörpert das Dasein oder er verkörpert die Probleme des Tages.

OBERENDER Wenn man liest, wie der Schauspieler seine Berufsauffassung beschreibt, wirkt sie relativ paradox. Er spielt keine Rollen, ahmt nichts nach, jedenfalls nicht im landläufigen Sinne, sondern bewirkt so etwas wie Offenbarungen, dass etwas offenbar werden kann, das er stellvertretend. Sie beschreiben dieses Moment, wo seine Mutter ihn den Kaspar spielen sah, nein, den Parzival und so von Rührung ergriffen war, dass sie ihn mit nach Hause genommen hat.

HANDKE Das kenne ich, das habe ich von meiner Mutter, die hat den Ulrich Wildgruber damals gesehen als Kaspar in Oberhausen und hat in ihm meinen Bruder gesehen, der damals verloren in der Welt herumirrte als Zimmermann. Und so kam das dann.

OBERENDER Sie hat ihn wirklich mit nach Hause genommen nach der Aufführung?

HANDKE Nein, nein, nein ...

OBERENDER Ihre Mutter verstand, dass die Figur, also der wahre Moment, den sie erzeugt, die gleiche Situation ist, in der ihr Sohn sich befindet.

HANDKE Sagen wir, sie hat in dem Kaspar, verkörpert von Ulrich Wildgruber, ihren verlorenen Sohn gesehen. In dem Sinne war das nicht mein Bruder für meine Mutter, nicht der Bruder des Autors, sondern Kaspar war ihr Sohn.

OBERENDER Im *Spiel vom Fragen* sagt die Schauspielerin, sie möchte Wahrspielerin sein.

HANDKE Das war ein bisschen prononciert, das würde ich jetzt nicht mehr schreiben.

OBERENDER Warum?

HANDKE Ja, das ist so ein Schlagwort, »Wahrspieler«.

OBERENDER Wie geht das überhaupt?

HANDKE Indem man wahrspielt, indem man aus dem Hauptwort ein Zeitwort macht. Ich bin ja gegen Hauptwörter. Die Zeitwörter erzählen, beleuchten das Problem. Hauptwörter sind sehr leicht dabei, starr zu werden, plakativ zu werden, so wie »Wahrspieler«.

OBERENDER Sie haben es in dem Text ja auch als Pointe formuliert.

HANDKE Damals war ich noch mehr auf spitze Sachen im Schreiben gerichtet.

OBERENDER Also der Schauspieler spielt, wenn es glückt, keine Rolle. Er spielt, wie auch immer, wahr, und im *Spiel vom Fragen* werden, wenn man es mit Ihren früheren Stücken vergleicht, für die Arbeit der Schauspieler plötzlich Worte wie »scheu« oder »staunen« wichtig, die Lust, ein wahres Gefühl zu vermitteln, ernst zu sein. Im Grunde ist das der landläufigen Auffassung des Schauspielerberufs entgegengesetzt, der ja immer auch ein wenig blenderisch

wirkt, eitel, eben nicht wahr, sondern nur als ob. Dabei habe ich erlebt, dass Schauspieler, besonders ältere, sehr aufrichtig von ihrer Scheu sprechen, sich zu veröffentlichen, etwas, das den Schauspieler im *Großen Fall* ja auch überkommen hat.

HANDKE Das ist ein anderes Paradox als das, was Sie zuvor genannt haben. Ein Zeichen eines guten Schauspielers ist diese Scheu. Die ganze Geschichte vom *Großen Fall* ist ja auch ein Anerkennen gegen die Vorstellungen, die man so vom Schauspieler hat. Dass ein Schauspieler vielleicht der zurückhaltendste und der unsichtbarste aller Menschen im Verlauf des Tages ist, wenn er nicht gefilmt wird oder auf der Bühne steht – das ist gerade das Gegenteil von all den auffälligen Menschen heute. Alle, jeder Mensch heutzutage auf der Straße oder in der Metro, vielleicht weniger in den Kirchen, aber auch ein bisschen auf dem Fußballplatz, spielt sich auf. Das ist ein gutes Wort. Aber ein guter Schauspieler spielt sich weder auf der Bühne auf, geschweige denn außerhalb der Bühne, um ein harmloses Wort zu verwenden. Die unauffälligsten Menschen, habe ich immer bemerkt, sind im Alltag Schauspieler. Es gibt wenig so fast durchsichtige – eines meiner liebsten Wörter, das ist kein Hauptwort, »durchlässig« ist ein Adjektiv – die durchlässigsten Menschen sind Schauspieler, wenn sie den Namen verdienen.

OBERENDER In *Der Große Fall* wird ein Mensch auf seinem Weg durchlässig für das, was ihm widerfährt.

HANDKE Es erzählt sich ihm alles. Die Welt erzählt sich ihm, weil er sie durchlässt. Aber Durchlassen ist ja auch schmerzlich. Es ist, wie Goethe im *Torquato Tasso* sagt, ein »Rad von Schmerz und Freude« ... ich kann es nicht genau ... »rollt in seiner Brust« oder »dreht sich«. So geht es ihm eigentlich. Er verkörpert auf eine Weise den Torquato Tasso, aber hat nicht mehr die Rolle des Torquato. Er ist zum Glück befreit von jeder Rolle, der Schauspieler, dieser da. Und will auch gar nicht mehr spielen. Ob er diesen Amokläufer spielend verkörpern soll, in dem Film, der ihm bevorsteht, ob das zustande kommt, ist ja am Ende eher offen, ja.

OBERENDER Ihre Beschreibung des Schauspielers als jemand, der durch sich hindurchleitet, womit er in Kontakt kommt, ist auch das Gegenteil von allem Virtuosen, eigentlich von

dem, was wir klassisch mit dem Schauspieler verbinden, vielleicht auch irrtümlicherweise.

HANDKE Zumindest diesen Schauspieler kann man sich nicht als Virtuosen vorstellen. Das wäre auch furchtbar, ich hätte da keine Geschichte zu erzählen, höchstens Anekdoten. Und Anekdoten gibt es zu Schauspielern genug. Aber ich habe dafür eher taube Ohren. Was mich interessiert: Ist jemand erzählwürdig?

OBERENDER Denken Sie beim Schreiben an bestimmte Schauspieler, an Ulrich Wildgruber zum Beispiel?

HANDKE Manchmal habe ich ihn, nicht für den Protagonisten oder wie man das nennen soll in der Geschichte, vor mir gehabt zum Reflektieren über das, was in der Erzählung ein Schauspieler ist. Weniger Bruno Ganz, oder vielleicht hatte ich mal den ganz jungen Bruno Ganz vor mir beim Erzähler.

OBERENDER Gibt es für Sie eine Begegnung mit einem Schauspieler, die Ihnen geholfen hat, besser zu verstehen, wozu es in dem Beruf eigentlich geht? Es werden aus der Perspektive eines Schauspielers doch auch ganz andere Werte in seiner Berufswelt sichtbar, andere Kriterien für Gelingen oder Scheitern, Können oder Wissen.

HANDKE Ich glaube, das gilt nicht nur für das Verhältnis von Schauspielern und Schreibern, sondern für die Verhältnisse aller Berufe, die eine Herausforderung darstellen oder die Probleme erfordern, das heißt schöne, schöne Probleme. Ich glaube, wenn ein Zimmermann, ein Handwerker oder Schauspieler über die Klippen- und Skylla- und Charybdis-Probleme in ihrem jeweiligen Beruf erzählen, kann jeder sich wiedererkennen. Ein Schriftsteller als Held kommt mir eigentlich weniger einleuchtend vor. Ich kann meine Probleme nicht erzählen, das gibt keine Erzählung her. Aber ein Schauspieler, wenn er erzählt – das ist universell. Oder auch ein Handwerker. Man muss ja nicht gleich mit Hölderlin kommen – »In Deutschland gibt es nur Handwerker, keine Menschen.« – das habe ich nie verstanden, den Satz. Denn ein Handwerker kann so menschlich erzählen wie eben auch ein Schauspieler. Aber ein Schriftsteller ist kein Handwerker, ein Schauspieler schon eher. Ein Schriftsteller ist ein Handwerker für mich nur in dem Sinn, dass er etwas weglässt, was er nicht machen darf. Aber ein Handwerker muss ja sagen können,

was zu tun ist. Deswegen bin ich eigentlich eher skeptisch, was Schreiberschulen betrifft, es sei denn, es gäbe Schreibschulen, wo gesagt wird, was man alles nicht machen darf. Andererseits soll man manchmal auch das tun, was man nicht tun soll. Für manche Momente im Rhythmus einer Arbeit passt gerade das Falsche, das Unorthodoxe ist das Richtige, nicht nur das Richtige, sondern das Wahrhaftige.

OBERENDER Sie haben einmal gesagt, dass Sie als Erzähler relativ früh eine Scheu vor dem, was man die Tricks des Erzählens nennt, entwickelt haben, also vor dem, was Sie eben als das Handwerkliche beschrieben haben, das Virtuose, gut Gebaute im schematischen Sinne. Und dennoch erzählen Sie eine Geschichte, etwas Unerhörtes. Aber eben mit anderen Empfindlichkeiten, zu denen Sie uns ja auch verführen wollen. Diese Haltung, die Sie als Erzähler prägt, ist auch eine, die ich in Ihren Stücken, zumindest ab einem bestimmten Punkt, sehr stark empfinde – das geht eng einher mit Ihrer speziellen Auffassung vom Schauspieler, oder auch vom Augenblick, etwas, das eigentlich nicht zu schematisieren ist.

HANDKE Ja, ich bin kein Stückeschreiber, kein Stückezimmerer, ich bin eigentlich ein Stümper. Aber mit einem großen Gefühl. Und das große Gefühl leitet mich zur Form – weil wenn Sie das Gefühl verraten, heißt das, dass Sie formlos werden. Ich habe kein System, wie man Stücke schreibt, hatte ich von Anfang an nicht. Es gibt ja bewundernswerte Dramatiker wie, um zurückzugehen im Jahrhundert, Arthur Miller und Tennessee Williams, oder Eugene O'Neill – das ist perfekt gezimmert, jeder Satz, jede Pause. Beckett weiß immer ganz genau: fünf Sekunden Pause. Mir ist das total ... da erwacht die Anarchie in mir! Da denke ich: Wie kann man das so machen? Wie ein Zwölf-Ton-Musikstück von Webern oder Alban Berg hat Beckett seine Stücke geschrieben. Also das war einmal, und das gibt es ja immer noch.

OBERENDER Beckett hat als Regisseur die einzelnen Schritte der Schauspieler auf Millimeterpapier notiert. Diese Fixierung seiner Weltvorstellungen ging sehr weit!

HANDKE Jon Fosse schreibt ganz genauso. Stücke, die genau festgelegt sind, wie Sie sagen: Millimeterpapier, und das widerstrebt mir. In dem Sinne bin ich ein Amateur, vor allem was Theater betrifft, aber auch Prosa. Ich habe

schon mein Modell, ich habe, wie Sie sagen, meine Geschichte, die habe ich schon. Aber die mache ich eigentlich unsichtbar. Nicht dass man die zertrümmern muss, aber die Story oder die Struktur dient eigentlich nur, wie ein Magnet, also ein Antimagnet, und ich gehe dann weg vom Magnetisieren, vom Magnet, umkurve das alles, und das erzeugt schöne Energien im Schreiben oder auch in den Figuren, in den Theaterverläufen. Das macht, glaube ich, das Epische meines Schreibens aus. Diese Umkurvungen der Magnetberge oder Magnetvorgebirge prägen die epische Form meiner Stücke ab *Über die Dörfer*. *Kaspar* war ein bisschen ein gezimmertes Stück. Aber im zweiten Teil, da war es mit dem Zimmern vorbei, da ist die Anarchie durchgebrochen, weil auch die Figur Kaspar selber durchdreht, wie man heute sagt, wird dann Traum und Schrei und alles eins. Die Grammatik verschwindet.

OBERENDER Wenn ich Ihr Werk als Dramatiker betrachte, frapportiert mich Ihre Erfinderkraft, nicht so sehr im Hinblick auf die Stoffe, sondern speziell der szenischen Formen, die etwas völlig Neues in die Welt gebracht haben – Stücke ohne Worte, ein Metatheater, das auf öffentlichen Redegattungen beruht, Traumspiele neuer Art. Nehmen wir die Sprechstücke ...

HANDKE Die verdanke ich wirklich im Wortsinn, und natürlich auch auf eine andere Weise, den Beatles und den Rolling Stones. *Publikumsbeschimpfung* und *Selbstbezeichnung* kamen aus dieser Intensität des puren Daseins im Lautwerden, im Sprechen, wenn Sie so wollen. Da gab es einen Kritiker, der hat dann gleich geschrieben: »Peter Handke – Gesamtwerk auf ›ung‹«, weil alle Stücke mit ›ung‹ enden, denn es gab die drei Stücke *Publikumsbeschimpfung*, *Weissagung* und *Selbstbezeichnung*. Das fand ich lustig.

OBERENDER Diese Stücke konkreter Poesie verbinden Sprachkritik und Performance auf eine mich immer noch erstauende Art, frech, sehr frech, und musikalisch.

HANDKE Sie sind natürlich auch existenziell. Mich hat immer beschäftigt, während ich im Theater sitze, was gleichzeitig noch alles passiert – dort auf der Straße, dort blickt einer oder dort fährt einer im Zug, und dort weint einer und wir sitzen dann da. Ich wollte diese Simultaneität. Ich bin ja immer ein Existenzmensch gewesen, um das Wort

»Existenzialist« zu vermeiden. *Publikumsbeschimpfung*; das war schon ein ernsthaftes Stück.

OBERENDER Sehr ernsthaft, ja. Wir sind keine Spaßmacher, hieß es darin, wenn ich mich recht entsinne.

HANDKE Ich meine, das war auch frech, Gott sei Dank. Ohne Frechheit gibt es keine Kunst, keine große Malerei. Man kann nicht von vornherein frech sein, aber im Tun kommt die Frechheit dazu. Und vor allem gegen Ende, wenn sie einem nicht total misslungen ist, die Reise zur Form hin, auf die man sich auf den Weg gemacht hat, dann tritt wie ein Engel die Frechheit, der Engel der Frechheit, dazu. Denk ich.

OBERENDER Der Engel der Frechheit.

HANDKE Das ist mir so hervorgekommen jetzt.

OBERENDER Der tritt einem manchmal aus Ihren Texten entgegen. Genauso, wie er hineintritt. Andererseits sind diese repetitiven, sprachrhythmischen Stücke doch auch sehr streng, im Sinne einer gesetzten Form. »Sprechakte«, schon das Wort hat etwas Ernstes, nicht?

HANDKE Finden Sie? Ja, ich lass mich schon gehen, das stimmt. Das gehört unbedingt dazu, dass man sich gehen lässt, aber dann ... den Moment darf man nicht verpassen, diesen Moment, dass man zurückgeht in die Struktur, in den Rhythmus, in das Hämmern, Seelenhämmern, oder wie man das nennen soll. Oder in den Glockenklang.

OBERENDER Ihre Stücke, so scheint mir, zielen seit *Über die Dörfer* stärker auf die Erfahrung solcher Momente. Die Stimmung, in der sich das alles ereignet, wird wichtig. *Über die Dörfer* nannten Sie »dramatisches Gedicht«. Die Stücke laden ein zu einer Gegenwartsentdeckung, die ja zunächst die der Figuren auf der Bühne ist, ihrer Augenblicklichkeit. Und obwohl die Stimmung oder Gestimmtheit des Geschehens so wichtig wird, werden Ihre Formen und Gesten als Erzähler immer raffinierter, oszillieren stärker, spontaner. In einem Stück wie *Das Spiel vom Fragen* mischen sich Momente der Selbstironie mit Anspielungen auf Raimund und Tschechow oder verschiedene Redeformate wie das Fragen oder Schmähen mit Phasen eines stummen Spiels. Als Sie dieses Stück schrieben, hatten Sie da ein komplett stummes Stück wie *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*, das ja erst drei Jahre später erschien, bereits als Vorsatz gefasst?

HANDKE Das hat mich immer beschäftigt, schon vorher. *Das Mündel will Vormund sein* war auch so ein stummes Stück. Das muss man dem Claus Peymann lassen, der ja ein relatives, nicht unbeträchtliches Mundwerk hat. Es ist gerade das Paradox, dass er ausgerechnet in meinen stummen Stücken, für mich jedenfalls, den Gipfel seines – der Gipfel ist kein Kilimandscharo, aber es ist auch nicht nur ein kleiner Maulwurfshügel –, seines Handwerks erreicht hat. Seltsamerweise.

OBERENDER Vielleicht hat das damit zu tun, dass in einem solchen Stück auch sehr viel zu organisieren ist ...

HANDKE Das ist sehr einleuchtend, was Sie sagen, ja. Er ist ein Organisator.

OBERENDER Ich meine das anerkennend.

HANDKE Er könnte halbwegs auch ein Fußballtrainer sein, nicht gerade für die Stars von Real Madrid oder FC Barcelona, aber doch für Arminia Bielefeld vielleicht.

OBERENDER Oder Hertha BSC, ...

HANDKE Hertha BSC, ja ... Einmal hat er mir das Theater gezeigt, das Berliner Ensemble, den Schnürboden. Von da sah man hinunter auf die Hinterbühne, wo die Schauspieler auf ihren Auftritt warteten. Ich habe nie ein Bild von Schauspielern so bewegend gesehen, wie Claus Peymann es mir da oben zeigte, wie die da sitzen, im Halbkreis, wie bei Homer in der *Ilias*. Da sitzen die Alten wie die Zikaden auf den Mauern von Troja und warten und reden und warten, wie die Zikaden. Dieses Bild verdanke ich dem Claus Peymann.

OBERENDER Um in dem Bild zu bleiben – das Schöne daran ist ja auch das Absichtslose. Diese wartenden Schauspieler, die haben ja in diesem Moment nicht gespielt, weder für Sie noch irgendwen. Manche Regisseure können genau so etwas auch in Aufführungen herbeiführen: Darum geht es doch eigentlich, dass sich solche Bilder, solche Momente einstellen.

HANDKE Das ist die große Kunst von Regisseuren. Peter Zadek konnte das vielleicht am natürlichsten walten lassen. Jeder ist da verschieden. Klaus Michael Grüber war einer, der aus einer Art Traum kam. So etwas wie *Im Dickicht der Städte* war eigentlich vergleichbar mit der Musik von Steve Reich. So eine ungeheure Monotonie. Jeder von diesen – zumindest doch Legende bleibenden – Regisseuren

hatte seine Art. Ohne Art geht nichts. Art kann natürlich auch Wahn sein. Art und Wahn gehören vielleicht zusammen. Man muss aus dem Wahn nur seine Art formen. Bei manchen ist der Wahn vielleicht zu ausgestellt, so dass der Wahn zu gemacht ist, statt dass es der Wahn der Welt ist, wie in den Stücken von Shakespeare, etwas, das nie vorher und nachher wieder erreicht wurde. Manche Regisseure drücken ja nur deshalb so auf den Wahn, weil sie selber keinen haben. So wie manche Poesie machen wollen, weil sie selber keine haben. Und das wird die falscheste aller Poesien. Die Poesie kommt von selber. Die kommt aus den Konstellationen. Konstellation kommt ja auch von zwei Sternbildern, die sich beleuchten oder verdunkeln.

OBERENDER Wenn wir jetzt ein Stück nehmen wie *Die schönen Tage von Aranjuez* – im Grunde ist es die minimalste Konstellation, die auf der Bühne denkbar ist: Zwei Schauspieler, die auf der Bühne sitzen und sprechen, kein Ortswechsel, kein Zeitsprung, die Zeit auf der Bühne ist die reale Zeit der Begegnung, es ist eine wortgewaltige Erzählung, ein Spiel um Fragen. Wie würden Sie das Drama dieser Begegnung beschreiben?

HANDKE Eigentlich ist es kein Drama, sondern ein »Sommerdialog«, wie es da steht. Aber natürlich spielt schon irgend etwas mit. Es geht schon um was. Wenn Sie Drama übersetzen in das Zeitwort: Es geht um was. Es geht schon um was zwischen den beiden. Aber ich könnte es nicht sagen. Ich habe keine Hintergedanken, wie Pinter sie in seinen Stücken hatte, immer spielen da Hinter- oder Untergedanken mit. Die habe ich nie gehabt. Wenn der Mann plötzlich was anderes erzählt, war ich beim Schreiben ungeheuer erleichtert, dass es nicht mehr um Erotik geht. Natürlich geht es dann weiter um Erotik, aber es wird nicht mehr so benannt. Und manchmal will er ablenken, manchmal bringt ihn, was sie erzählt, dazu, etwas anderes zu erzählen – man weiß es nicht, ist es Ablenken oder ...

OBERENDER Ein Angriff. Ein Spiel, man weiß ja nie, was kommt.

HANDKE Es ist im Grunde nicht »gemacht«. Jedenfalls war ich froh, dass ich vom Thema immer wieder wegkonnte. Und dann war ich auch immer wieder froh, oder es war mir recht, wenn ich wieder habe zurückkommen können

zur Geschichte, zu: »Was ist das – Mann und Frau? Wie geht das?« Aber der Rhythmus hat mir entsprochen, hat dem Schreiben, der Arbeit entsprochen, oder den Sätzen, wie Sie wollen.

OBERENDER Wie wichtig ist der Ort für so ein Stück?

HANDKE Es ist schon wichtig, dass man den Ort spürt oder ahnt. Ich wollte ihn nicht genau beschreiben. Deswegen habe ich ja gesagt: Mehr Ahnung als Gegenwart, in Anspielung auf Joseph von Eichendorff, den Roman. Ich meine, es könnte auch hier sein, wo wir zwei jetzt sitzen. Es müssen ja keine Säulen, keine Kolonnaden sein, es muss ja nicht diese Art Südstaatenarchitektur sein. Es muss auch kein Schaukelstuhl sein wie im Film von John Ford. Aber vielleicht, nicht? Es ist ja den Schauspielern und dem Regisseur überlassen, was die wegtun und dazutun. Es ist im Grunde eine scharfe Skizze, was ich mache. Skizziert, ja. Aber ich bin andererseits auch kein Textflächenhersteller. Das ist jetzt wahrscheinlich meine altmodische Seite, dass ich schon etwas durcherzählen möchte, durchskizzieren möchte, schon Figuren andeuten möchte. Und die kann man, aber muss man ja nicht ausmalen. Man kann sie ergänzen, ein bisschen, nicht ganz ergänzen. Wobei das ein Widerspruch wäre, »ganz ergänzen«, das ist ein, wie sagt man, Pleonasmus, glaube ich.

OBERENDER Wobei ein Theatertext doch dafür da ist, dass wir ihn aussprechen, zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort, als sei das Geschehen hier und jetzt. Wie könnte man dieses Ausfüllen der Figur im Spiel offen lassen? Schauspieler ergänzen die Dialoge unvermeidlich mit ihrer Haltung, ihrer Präsenz.

HANDKE Ja, aber dieser Dialog ist eigentlich nicht dazu da, dass man ihn ganz ausfüllt, denke ich. Ich habe zum Beispiel *Immer noch Sturm* von Anfang an als ein Stück geschrieben. *Immer noch Sturm*, »Erster Akt ...« Es heißt Tragödie, »Tragödie in fünf Akten«, weil ich irgendwann einmal bemerkt habe, dass das mit den fünf Akten eigentlich stimmt, vor allem in der französischen Tragödie. Das ist genau der Rhythmus der Tragödie: Einleitung, dann der Konflikt, dann das Austragen, dann fast eine Versöhnung im vierten Akt und im fünften Akt das Ende, die Tragödie. Das ist einfach die natürliche Abfolge. Die haben genau erkannt, wie der natürliche Verlauf der Tragö-

dien ist. Zwischendurch denkt man, es ist alles wieder gut. Und dann ist überhaupt nichts gut. So habe ich das auch erzählt. Ich habe gedacht, das stimmt eigentlich, so verlaufen Tragödien, wenn sie es wirklich sind, wenn sie nicht nur traurige Geschichten sind. Ein Trauerspiel ist ja wieder was anderes als eine Tragödie. Und so habe ich das Stück auch geschrieben: *Immer noch Sturm*. »Tragödie in fünf Akten«, »Erster Akt...« Und dann habe ich gedacht, das schüchert so ein, und das ist ja auch ein bisschen ranzig, wenn man das so schreibt, nicht? Dann habe ich alles weggetan, es steht nur »1, 2, 3, 4, 5« da. Auch »Tragödie« habe ich weggetan ...

OBERENDER Die Figuren sprechen ja selbst von ihr...

HANDKE Ja, die sprechen selbst davon, weil es die Tragödie von Leuten ist, die gegen Tragödie sind – das ist das Entscheidende des Stücks. Viele Leute, die das Stück dann gesehen oder gelesen haben, sogar der Regisseur der Uraufführung, für den ich wirklich eine Art Zuneigung empfinde, der Gotscheff, hat gemeint: Das ist kein Stück, das ist Prosa. Weil ich alles weggetan habe, was an ein gebautes Stück erinnert. Und es ist auch nicht gebaut, es ist dahinphantasiert, aber kontrolliert phantasiert.

OBERENDER In der Entstehungszeit des Stückes haben Sie mir damals einmal gesagt, durchaus erstaunt über sich selbst, dass Sie gerade ein richtiges Theaterstück schreiben. Mit richtigen Dialogen und klassischem Aufbau.

HANDKE Ja, das war auch so, ich hatte das ja auch so gedacht. Ich bin wirklich zwischen, nicht zwischen zwei Stühlen, sondern ich sitze am Boden zwischen zwei Kothurnen, weil ich weder ein gut gebautes Stück schreibe, wie man das kennt, noch Textflächen. Im Grunde komme ich mir als Stückeschreiber anachronistisch vor. Das stimmt, ich sage das nicht nur daher.

OBERENDER Ich weiß nicht, ob man das im zeitlichen Sinne auffassen sollte.

HANDKE Es ist nicht von heute, nicht zeitgenössisch. Was mich betrifft, ist es das schon, ich erzähle schon Geschichten von heute oder von immer. Aber als Form gehört es nicht zum Theater von heute, es passt nicht hinein.

OBERENDER War das nicht von Anfang an so? In einem Radiobeitrag für das Studio Graz haben Sie verschiedene Aus-

bruchsversuche des modernen Theaters beschrieben, das war 1965. Mit Blick auf Pirandello sprachen Sie von der Unmöglichkeit des Dialogs, weil er keine Verständigung mehr stiftet, und gaben daher der Erzählung auf der Bühne den Vorzug, als dem Hauptbestandteil des Dramas, was doch überraschend ist. Diese Haltung findet sich dann später in Ihren eigenen Stücken deutlich wieder, was mich sehr beeindruckt hat. Als ob Sie sich eine Position gesucht hätten, von der aus die Arbeit des Autors beginnt. Sind Sie damals eigentlich oft ins Theater gegangen?

HANDKE Ich war ein Leser von Stücken. Bei meinem Jurastudium habe ich mit Begeisterung in den hintersten Reihen gegessen und nicht den Vorlesungen zugehört, sondern Beckett, Ionesco, Tschechow, Arthur Miller und Tennessee Williams. Diese Stücke gab es als Fischer-Taschenbücher und es war eine Zeit – heute ist das wirklich ein Phänomen –, da sind diese Stücke einfach auch gelesen worden. Heute ist es sehr, sehr schade, fast ein Kummer, dass Theaterstücke nicht mehr zur Literatur, nicht mehr zum Lesen gehören, zur Welterfahrung oder Uererfahrung Lesen. Für mich war das so. Ich habe auch Shakespeare nur gelesen. Und dann kam schon was dazu, wenn wir als Schüler, die Wienreise hieß das, im vorletzten Schuljahr, den Oskar Werner als Heinrich den Fünften gesehen haben. Da kam schon etwas dazu!

OBERENDER Also hat Sie das Theater schon früh angezogen.

HANDKE Ja, ich war durchschauert, wie Goethe sagt: »Schauder ist der Menschheit bester Teil.« Meine Theatererlebnisse waren mehr von Schauder bestimmt als die großen Filmerlebnisse. Die großen Theatererlebnisse haben eigentlich immer mit Schauder zu tun. Oder mit einer Komik, wie bei Molière, die zugleich den Tränen nah ist. Die Frauen bei Molière leben mit den Problemen der Männer so mit, aber machen sich zugleich lustig darüber. Das hat mich bewegt. Für mich ist Humor im Theater nicht, wenn man unter Tränen lacht, sondern irgendwie werden einem die Augen feucht, weil das so heiter ist, dass es einen schmerzt. Entweder war es Schauder oder eine Bewegtheit, die von Komik bewegt wird, nicht von Klamauk. Der kann ja auch sehr schön sein, bei Feydeau manchmal, die Situationen sind ja wirklich so, dass man befreit ist durch den Aberwitz. Aber ich habe halt Stücke mehr gelesen,

viel, viel mehr gelesen. Für mich bestand als Leser kein Unterschied zwischen Romanen, Erzählungen und Stücken. Das war für mich eins. Seltsam, nicht, dass man das heutzutage sagt.

OBERENDER Obwohl die Stücke heute kaum noch gedruckt werden, sind die Theater voll.

HANDKE Ich mag die Leute nicht, die ins Theater gehen. Ich weiß nicht, ich habe da ein Misstrauen. Ich glaube denen nicht. Die Leute, die ins Kino gehen, kann ich verstehen. Aber die Leute, die ins Theater gehen, ich verstehe, ich fühle die nicht.

OBERENDER Weil es für sie lediglich zum guten Ton gehört?

HANDKE Ich habe keine Ahnung. Ich habe dazu keine Theorie. Das ist eher ein Feuilletonbeitrag dazu, nein, ich spüre, dass ich die nicht mag. Wenn ich die schon sehe, wie sie auf den Straßen zum Theater gehen – das gefällt mir nicht. Hingegen die Leute, die zu Konzerten gehen oder ins Kino, das ist etwas anderes. Aber die Theatergeher strahlen, »strahlen« ist nicht das Wort, die miefen irgendeinen Dünkel aus.

OBERENDER Ich kann mich erinnern, als ich mich als Schüler einmal im Kassenfoyer des Theaters in Weimar auf die Treppe gesetzt habe, kam ein Besucher und hieß mich aufstehen, weil man im Nationaltheater nicht auf der Treppe sitzt.

HANDKE Ah ja? Wolfgang Bauer, ist Ihnen der noch ein ...

OBERENDER Ja.

HANDKE ... das war ja wirklich das einzige Genie von uns in Graz, als Stückeschreiber. Wir waren im Wiener Volkstheater oder im Theater an der Wien. Wir haben einen Raimund gesehen, ganz oben, im dritten Rang, Anfang der Sechzigerjahre, im Sommer, und da haben wir uns die Jacken ausgezogen. Und da kamen die Saaldiener und haben uns die Hände auf den Rücken gebogen und uns abgeführt ... Unvorstellbare Zeiten eigentlich. Aber im Grund habe ich jetzt noch Vorurteile, ich sage das mit Bedacht, das Wort »Vorurteile«, gegen Leute, die ins Theater gehen. So selten wie ein Theatererlebnis ist auch ein wahrhaftiger Zuschauer. Das ist ein bisschen überspitzt gesagt, aber so kommt es mir vor. Weil ich glaube ... Einmal, es war bei *Spuren der Verirrten* im Akademietheater, eine ganz normale Vorstellung im Abonnement, da habe ich

den Eindruck gehabt, das gefällt den Leuten, die waren relativ froh und lustig. Und danach war plötzlich ich da. Schon deswegen gehe ich ungern ein eigenes Stück anschauen, denn das ist ein Problem, allerdings kein schönes.

OBERENDER Warum?

HANDKE Na, ich weiß es nicht. Ich stand da und die Leute haben mich erkannt, aber ich habe das Gefühl gehabt, die betrachten mich, als ob ich schon gar nicht mehr ... Als ob ich nicht der Autor wäre. Das gehört sich nicht, dass ein Autor noch lebt.

OBERENDER Das hat einen Zwiespalt erzeugt.

HANDKE Der ist aus Pappmaché gemacht oder so. So haben die mich angeschaut. Ohne Freude. Aber die haben mit dem Stück ja Freude gehabt. Aber sie haben sich nicht gefreut, dass es den Autor gibt.

OBERENDER Ist Ihnen das nicht ähnlich gegangen in Begegnungen mit den Schauspielern? Wenn man zu den eigenen Proben erscheint, das ist doch heikel.

HANDKE Ja, man stört. Und dann tun die Schauspieler... So eine Höflichkeit, das ist... »Wie hat es Ihnen gefallen? Dem Autor!« Kann denen doch ... Die spielen ja nicht für den Autor! Und das ist dann manchmal ein bisschen peinlich, wenn sie fragen: »Sind Sie zufrieden?« »Haben wir Sie verraten?« Da kriege ich schon wieder so eine Wut. Aussprüche wie: »Ich hoffe, wir haben den Text ...« Diese Scheißhöflichkeit von Schauspielern! Da ist es mir lieber, wenn einer aggressiv ist. Was mir eigentlich auch nicht lieb ist, weil irgendwie soll er mich ja verehren, nicht? Nicht mich bewundern, ich bin gegen Bewunderung, das ist das Schlimmste überhaupt. Er soll auch nicht mich verehren, aber verehren kann er, was manchmal mit der Sprache passiert. Was ich schreibe, ist ja mehr als ich. Wenn es nicht ganz daneben ist.

OBERENDER Ich glaube, mit der Sprache, oder in der Sprache, passiert bei Ihnen schon mehr als bei den meisten anderen Autoren. Was es vielleicht auch schwieriger macht. Auch für Sie. Das Schreiben für das Theater, scheint mir, bleibt ein Problem, ein schönes Problem, wie Sie das nennen. *Weissagung* oder die *Publikumsbeschimpfung* – da gibt es ja im klassischen Sinne keine Figuren. Die Sprache selbst wird zur Figur und Sie haben das innerhalb von zwei, drei

Jahren so intensiv durchgespielt, die öffentlichen Redeformaten, die Dramatik, die Gestik der Worte und Wendungen selbst, genauso auch das Dispositiv des Theaters selbst, seine Gesten und scheinbaren *Selbstverständlichkeiten*. Ohne dass in diesen ersten Stücken eigentlich Figuren auf der Bühne erschienen sind. Die Schauspieler sind Sprecher, es sind Sprechstücke, Stücke über das, was mit Sprache gemacht werden kann. Dann finde ich es interessant, wie Sie plötzlich doch anfangen, Figuren auf der Bühne erscheinen zu lassen, und mit ihnen später auch Orte. Im Grunde war *Kaspar* Ihr erstes Stück, in dem es so etwas wie eine klassische Rolle gibt, und das, obwohl Sie sehr erfindungsreich Stücke geschrieben haben, die genau das, also Figuren oder die dialogische Rede auf der Bühne, zu vermeiden suchten. Wie kam es dazu?

HANDKE Mit *Kaspar* bin ich eigentlich Theaterautor geworden. Ich war zufällig bei einer Schauspielerin, die schon lange tot ist. Wir waren in Düsseldorf bei ihr eingeladen, weil meine erste Frau am Schauspielhaus bei Stroux gespielt hat. Ich stellte mich, es war eine Schauspielergesellschaft, verlogen, wie man halt ist, zur Bücherwand und nahm Bücher heraus. Und da fiel mir, wirklich im Wortsinne, Anselm von Feuerbachs *Die Geschichte von Kaspar Hauser* in die Hände. Als ich hineinlas, habe ich gedacht, Mensch, das ist Theater. In diesem Sinne wurde ich da, in dem Moment, zum Theaterautor ... Ich wusste nur nicht, wie das geht, wie man das schreibt. Wie sollte man die Geschichte von Kaspar Hauser nacherzählen? Wie ist das Verhältnis von Konstruktion, Konkretion und Abstraktion? Man muss ja auch abstrahieren, nicht? Und damals war meine – wenn ich daran denke ... – war man das vor vierzig Jahren? Kann man da noch von sich reden? Und natürlich kann man das, wenn man ... Man ist immer gleich.

OBERENDER Tatsächlich?

HANDKE Ja, das ist leider so, oder zum Glück. Und damals ... Damals war eine Variante von mir schon mehr abstrakt. Das Erzählen war nicht mein tägliches Brot. Eine Geschichte zu erzählen, war fast tabu. So wie die Literatur damals war, der *nouveau roman*, war das kaum möglich. Ich fing mit dem Erzähler in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* wieder an und das war für die Literatur damals

gar nicht selbstverständlich. Damit habe ich, kommt mir vor, und ich bestehe fast darauf, eigentlich das Erzählen wieder eingeläutet oder eingeleitet. Mit dem *Kaspar* habe ich, Beckett ging ja wirklich auf den Nullpunkt zu mit seinen Stücken, habe ich dann stümperhaft oder auch ein bisschen barock, wie ich als Katholik oder als Liturgie-Teilnehmer halt von Natur aus war, wieder angefangen zu erzählen und Figuren zu schreiben. Aber das ging sehr zögernd.

OBERENDER Also im Grunde parallel zur Prosa.

HANDKE Ja, parallel zur Prosa. Und das ging weiter – nach *Kaspar* kam *Der Ritt über den Bodensee*. Sie haben völlig Recht. Es ging um die Probleme: Wie redet man miteinander? Wie wird mit Reden Macht ausgeübt? Und ist man voreilig mit den Gesten schon da und fragt erst im Nachhinein, ob man die Geste sich hat erlauben dürfen? Die Machtverhältnisse durch Sprechen, ja ... Und dann ... sind da ja auch schon Schauspieler: Erich von Stroheim, Emil Jannings, Heinrich George ...

OBERENDER ... ja, stimmt. Das war mir nicht präsent, aber klar, das war lange vor dem *Spiel vom Fragen*, lauter Schauspieler, die als Schauspieler auftreten ...

HANDKE ... Elisabeth Bergner, Henny Porten. Im Schreiben sind dann unwillkürlich, und da bin ich ganz froh darüber im Nachhinein, Züge dieser legendären oder fast mythischen Gestalten mit in die Namen ... Aus den Namen wurden dann doch angedeutete Gestalten ...

OBERENDER ... Charaktere ...

HANDKE ... fast Charaktere, nicht? Das war eine aufregende Geschichte damals.

OBERENDER Rückblickend betrachtet ist das Stück bereits dicht an der Form von *Immer noch Sturm* – es gibt einen Erzähler, auch wenn der nicht als Figur erscheint, und aus der Schilderung lösen sich dann die Gespräche der Figuren. Und es ist ein Traumspiel, ihr erstes! Die Figuren, darunter ja auch die Kessler-Zwillinge, sollten sich in der Aufführung mit ihren realen, also privaten Namen ansprechen. Auch das kehrt, in verwandelter Form, wieder, wenn der Erzähler in *Immer noch Sturm* sich »Ich« nennt. Mir fällt das ein, weil ich so etwas eher mit einer Performance verbinde. Im Grunde heißt das ja: Die Schauspieler sind die Figuren. Genauso wie Sie zu Beginn von *Das*

Mündel will Vormund sein eine Katze hinterm Vorhang erscheinen lassen, von der Sie, oder eben die Stimme des Stückes, sagen: »Sie stellt das dar, was sie tut.« Für Schauspieler ist das im Grunde nicht möglich, aber ein schönes Ideal, Sie haben es ja im Hinblick auf Zadek eben selbst beschrieben. Also die Begleitumstände sind in *Der Ritt über den Bodensee* sehr unkonventionell, ja, sie changieren absichtsvoll in der Schwebelage zwischen Realismus und somnambuler Fehlleistung, aber daraus entstehen dann eben doch situative Dialoge und Figuren. Das ist ein großer Schritt und letztlich ist *Der Ritt über den Bodensee* das komplette Gegenteil von einem Stück wie *Die Weisung*, denn das war ja im Vergleich dazu ...

HANDKE ... völlig abstrakt, ja, nur Sprachmontage. Rhythmische Montage. Dann kam *Die Unvernünftigen sterben aus*, das ist im Grunde mein einziges konventionelles Theaterstück. Fast nach, wie hieß der, nicht Stroheim ... Carl Sternheim, nicht? Im Grunde konnte man das fast vergleichen mit Sternheim.

OBERENDER Die Probleme dieses Stückes, sie beginnen vom Wohlstand an aufwärts. Es ist eine andere Not, von der da die Rede ist in Ihrem Stück, wenn es nicht der Klassenkampf ist, was ist es dann, welcher Kampf, ja? Der um sich selbst vielleicht? In der Form ist das Stück vielleicht konventionell, wobei die Unkonventionalität für mich in der Perspektive liegt – die Unternehmer als sensible Helden zu zeigen, Quitt als jemand, der mit seiner Kapitalistenrolle spielt, sie verachtet, und, wie soll ich sagen, über alles, was einen guten Künstler auszeichnet, oder Linken – Intelligenz, Nonkonformität, Einfühlungsvermögen, soziales Bewusstsein – über all das verfügt er, und wird dadurch noch erfolgreicher, wie man sieht, für seine Kontrahenten tödlich. Er lebt reflektierter als sie, zugleich empfindsamer. Selbst da, wo er sie umbringt, geschieht das wie, ja, die Emanation eines künstlerischen Gefühls, obwohl es...

HANDKE Ja, traurig ist es schon, Weltschmerz, und es tut ihm auch leid, dass er die vernichten muss. Ich meine, im Grunde wäre so ein Stück ohne Brecht und Sternheim sicher nicht möglich gewesen. Aber natürlich ist es auch von mir. Ich wollte die nicht nachahmen. Den Ablauf wusste ich nicht. Ich muss mich schon auch selber übertra-

schen lassen dürfen von ... Das gilt nicht nur für die Stücke, sondern auch für Prosa. Wenn ich selber nicht überrascht bin von dem, was da erzählt wird, ob auf der Bühne oder im Buch, dann hat es keinen Wert. Dann kann ich es wegschmeißen.

OBERENDER Ich finde es für das Theater besonders schwer, was Sie machen.

HANDKE Schwer zu spielen, meinen Sie?

OBERENDER Schwer zu spielen, aber auch die Art, wie es geschrieben ist. Ich meine, vielleicht war das die erste Anweisung, die Sie je gegeben haben, die »Regeln für die Schauspieler«, vor der *Publikumsbeschimpfung*, und die sind eben keine Regieanweisungen, sondern eine abstrakte Rahmensetzung fürs Spiel, die sinnlich formuliert ist: »Die Litaneien in den katholischen Kirchen anhören.« Befehl Nummer eins! Es geht darin um Realitäten, wie sie aus Formen sprechen. Um Formen auch der Inspiration, der Wirkung. Das Stück will unmittelbar sein. Auch dafür das Hämmern, wie Sie es nannten, der Sprache. Neben der Abirrung. Schwierig wird es, weil die Formen, die Sie da erfinden, in der Regel präzedenzlos sind. Man weiß nicht, wie das geht. Es ist sehr episch, ein sich offen zeigendes Spiel, aber will doch unmittelbar sein, reflektierte Direktheit. Ein Stück von Sternheim, oder sagen wir Schiller, das hält ja erst einmal viel aus. Jede Form von Provinz, nahezu jeden Ehrgeiz. Das setzt sich durch. Sie nannten die für Ihre Stücke angestrebte, von den Schauspielern zu erwischende Spielweise einmal »innige Ironie«. Das ist schwierig.

HANDKE Fürs Theater, ja. Fürs Theater ist es problematisch, was ich tue ... Ich habe mir immer gewünscht, einen Regisseur zu finden, der das wirklich in die Hand nimmt.

OBERENDER Ihre Stücke haben eine schöne Entwicklungsgeschichte. Es sind Ausbruchsversuche, wie Sie das selbst Mitte der Sechzigerjahre bei anderen Autoren analysiert haben. Von Thornton Wilder blieben da seine Regieanweisungen gültig. Sie setzten die Entwicklung bei Strindbergs Traumspiel an und führten sie über das absurde Theater zu Pirandello weiter, seine Inthronisierung des Erzählers, der »immer von der Bühne wegbleiben sollte«, zum Hauptbestandteil der Bühne. Ihr erstes Stück setzte genau da an: Es protestiert auf dem Theater gegen das

Theater, es nimmt das Publikum als anwesend wahr, täuscht keine isolierte Wirklichkeit vor. Und dann kamen die anderen Sprechstücke, alle ohne Rollen. Die erste war wahrscheinlich Kaspar, der Frankensteins Monster gleichen sollte, begleitet von eingesprochenen Stimmen, den Einsprechern. Das Mündel und sein Vormund hingegen spielten eine stumme Pantomime. 1969 dann ein merkwürdiges Übergangsstück, *Quodlibet*, plötzlich ein Welttheater zahlloser, flanierender Figuren, zersprengter Dialoge, etwas, das auf einer Linie liegt mit späteren Stücken wie *Spuren der Verirrten* oder *Immer noch Sturm*. Mit *Der Ritt über den Bodensee* sind da plötzlich die Figuren und Orte, und über diese Entwicklung, die mir doch wundersam scheint, würde ich gerne etwas eingehender mit Ihnen sprechen. *Die Unvernünftigen sterben aus* ist ja eine Konsequenz aus dieser Entwicklung, aber zugleich eine Ausnahme.

HANDKE Seltsam, nicht? Ich bin irgendwie schon froh über meine Stücke, wie die alle ... Dann habe ich ja nach *Die Unvernünftigen sterben aus* acht, neun Jahre überhaupt kein Theaterstück geschrieben. Bis *Über die Dörfer*.

OBERENDER Kam das durch Wim Wenders?

HANDKE Nein, das kam durch ... Wie erzähle ich eine Familiengeschichte? Damals war das schon das Problem. Ich kam nach langen Auslandsjahren nach Salzburg zurück und habe wieder alles, was ich als ganz Junger gelesen hatte, die alten griechischen Dramen, auch in der Schule oder im Griechischunterricht, alles wieder gelesen. Die Leute sagen sehr oft »wieder gelesen« und lesen es zum ersten Mal...

OBERENDER Ja, so sagt man.

HANDKE Diese Hochstapelei, nicht? Und dann habe ich gedacht, dass die Form der griechischen Dramen für dieses Problem von Heimat und Weggehen und Geld und Verwandtschaft und Feindschaft und Ahnen eigentlich die beste Form ist. Ich habe sie nicht nachgeahmt, aber ich habe dieses Familiendrama, wie soll man das sagen, aus langen Monologen ... Ich war sehr froh, als sich endlich ein Dialog ergeben hat, sehr froh. Aber es ging, es kam nicht eher. Ich konnte es nicht zwingen, nicht machen, weil ich in dem Sinn kein »Macher« bin. Ich war sehr froh, dass plötzlich Schwester und Bruder aufeinander losge-

hen. Der Joachim Kaiser hat ja in seiner Rezension feinsinnig geschrieben: Endlich wird es dramatisch! Davor gibt es ja nur die Monologe, und dann die Klagen, und die Freuden und das Singen und so weiter. Aber so kam es mir halt vor. Und gegen Schluss geht es ja hoch her, das habe ich wirklich gespürt. Für Momente habe ich die Weltwut von Shakespeare gespürt, wenn der eine Bruder den Sohn des anderen Bruders verflucht, wie der da sitzt auf seinem weißen Verliererhintern. Das war so ein bisschen ich, wie ich meine Geschwister gesehen habe. Da habe ich losgelegt und das kann ich ... Leider hat es gleich wieder aufgehört. Da habe ich gedacht: So böse kann ich auch nicht sein. Da kam Nova, als es wirklich keinen Ausweg mehr gab aus der Geschichte ... auch aus dem Dunkeln der Geschichte, ja, und auch aus der großen Geschichte, und der andere Bruder sagt: »Wir sind verloren. Ich gebe ...« und so weiter, er sagt es vielleicht ein bisschen besser.

OBERENDER Sein Abschwören jeder Hoffnung ist besonders bitter, weil ja das Kind vor ihm hockt, sein Kind, mit einer Rassel in einem gewissen Sinne das so bitter Gesagte wegrasseln will, was ihm nicht gelingt.

HANDKE Und dann kommt wie der Deus, die *Dea ex machina* Nova und sagt, was ich wirklich erlebt habe. Wort für Wort habe ich erlebt. Ich habe das so gehört.

OBERENDER Sie haben diesen Text gehört? Als Stimme?

HANDKE Also still gehört, gehört, ohne zu hören. Ich habe das nicht von oben herab wie ein Prophet gehört. Nein, was die sagt, denke ich immer noch, das ist auch für mich gesagt, das sagt sie auch zu mir. So ein Stuss wie »Der ewige Friede ist möglich«, eigentlich ein furchtbarer Satz. Aber ich glaube daran. So habe ich das gehört. So endet sie. Geht ewig entgegen. Der Himmel ist groß, das Dorf ist groß ... Geht ewig entgegen. Es war ein herrlicher Moment, in der Inszenierung von Wim Wenders, wenn das Dach der Felsenreitschule aufging, die ersten Herbstblätter, obwohl es erst August war, fielen herab und dann sagte die Nova das. Das war nicht schlecht.

OBERENDER Ich habe manchmal den Eindruck, dass Ihre Bücher auch oft einfach gegen das Vergehen entstehen, dass erst sie das Leben so richtig habhaft werden lassen, im Schreiben, erst in diesem Vorgang, und ...

HANDKE Es muss dringlich sein.

OBERENDER Es muss dringlich sein. Man ist sozusagen am Leben erst in der Sache. Nova hat das einmal schön beschrieben: »Ein Mensch, der lebt, schaut, wo noch etwas lebt.« Das sammeln Ihre Bücher doch ein, oder? Und manchmal gibt's da fast ein Gefühl von Panik vor der Verflüchtigung all dessen, dass es vergeht, ohne dass Sie es, spätestens im Schreiben, erwischt haben.

HANDKE Vielleicht. Es ist ein Schmerz des Vergehens. Und ich möchte das in Zusammenhang bringen. Ohne den Zusammenhang herzulügen. Das ist herrlich beim Schreiben. Deswegen, wie Goethe sagt: »Denn edlen Seelen vorzufühlen ist wünschenswertester Beruf.« Ich weiß nicht, ob ich das genau zitiere. Und das ist schon ein Beruf. Früher habe ich das immer herunterspielen wollen, aber jetzt, gerade jetzt, da das Schriftstellertum eigentlich an Prestige verloren hat, weil es so viele gibt, auch aus den Schreiberschulen. Das ist mein Problem, das habe ich ja am Anfang unseres Gesprächs gesagt – ich bin ein Dilettant. Ich weiß nicht, wie man Stücke schreibt. Und deswegen ist für mich das Spannende, wenn ich fürs Theater schreibe, obwohl ich kein begeisterter Theatergeher bin, wenn ich Formeln oder Redeweisen, Körperkonstellationen aufgreife. Ich spüre, dass es nie literarisch bleibt, was ich als Dialog schreibe. Ich spüre nicht gerade einen Hallraum rundherum, aber ich spüre, dass es aus einem Körper kommt. Das spüre ich, ohne dass ich es will. Das ist oft das Problem der Regisseure mit meinen Sachen, dass sie mich eigentlich für einen Prosaschriftsteller halten, oder für einen Erzähler, und nicht der Ur- oder der Naturresonanz dessen vertrauen, was in meinen Stücken geredet wird. Das bedauere ich manchmal, aber vielleicht haben die auch Recht.

OBERENDER Dafür, dass Sie sich selbst als Dilettant bezeichnen, verzeichnen Sie als Dramatiker doch eine imposante Erfolgsgeschichte, oder nicht?

HANDKE Na, das rührt mich, aber Erfolgsgeschichte ist etwas anderes. Ich meine, das ist immer widersprüchlich. Ich habe im Theater nie eine richtige Niederlage erlitten, wenn man von *Über die Dörfer* absieht. Aber das war eigentlich auch keine, das wurde dann doch relativ viel nachgespielt, auch in Frankreich, Spanien, Italien und in England. Aber die Uraufführung wurde ... da habe ich

gedacht: Das ist jetzt meine erste ordentliche Niederlage, und das hat mir fast gutgetan. Letzten Endes ist es fast enttäuschend, wenn die sogenannten Niederlagen, die einem wirklich zu denken geben müssten, die einen umgraben müssten, was die eigene Schreibexistenz angeht, dass die sich dann nicht einmal als richtige Niederlagen herausstellen. Das ist – und das ist jetzt keine Koketterie – fast enttäuschend, sie fehlt dann doch, es fehlt die ...

OBERENDER Die Krise?

HANDKE Na, die Krise, das fehlt mir nicht, aber die Niederlage. Niederlage ist ja etwas, das von außen kommt, von anderen. Die Krise hat man ja innerlich und die fehlt mir auch, wenn ich eine Zeit lang im Schreiben keine drohende Metamorphose vor mir habe, was vielleicht ein anderes Wort für Krise wäre.

OBERENDER Die gab es ja schon in Ihrem Schreiben.

HANDKE Ja, gibt es, die gab es, kann man wohl sagen, ja. Und dann finde ich mich eigentlich widerlich. Also ich finde mich unappetitlich, ohne in Gefahr zu sein im Schreiben. Man muss nicht dauernd in Gefahr sein, ab und zu kann es wie beim Fluss ruhig dahingehen. Ich lese gerade ein ganz schönes Buch von David Henry Thoreau, *Die Wildnis von Maine*, also in dem Staat. Da geht Henry mit einem Indianer die Flüsse ab, und ein Fluss fließt durch alle Seen durch, und ab und zu gibt es Strecken, wo der Fluss wie ein Spiegel ist, weil es nur ganz leicht abschüssig ist. Aber dann muss man sehr aufpassen, wo die Schnellen kommen. Es muss ja nicht gerade ein Wasserfall sein. Das ist natürlich ein Symbol, das etwas leichtfertig ist, aber so etwas braucht man – ab und zu das Gefahrlose, dass man sich gehen lässt. Sich gehen lassen ist vor allem fürs Theaterschreiben ganz wichtig. Das ist fast eine Gnade: Ah, jetzt darf ich mich gehen lassen. Das Geheimnis, aber nicht nur des Dramenschreibens, ich bin ja kein Dramenschreiber, das Geheimnis des Schreibens sind für mich die Nebensachen.

OBERENDER Ist es das, was Sie das sekundäre Drama, das Sich-Verirren im Dienst des Theaters nennen?

HANDKE Ja, so kann man das nennen, aber das ist ein bisschen plakativ ausgedrückt.

OBERENDER Die Art von Gegenwart, wie Sie sie vorschlagen, braucht ja auch bei den Schauspielern dieses merkwürdige

Changieren zwischen Engagement und Distanz – man ist in der Form und gleichzeitig formbewusst. Das heißt, so ganz streng darf es nicht werden, es ist eher eine gezielte Abirrung, die hilft, ein Spiel. Dass es diese epischen Momente im Dramatischen gibt, bricht das Selbstverständliche der Szene ja auch immer auf.

HANDKE Ich glaube, das charakterisiert meine sogenannten Stücke, also ab dem *Ritt über den Bodensee*. Beim *Ritt über den Bodensee* fing der sogenannte Emil Jannings oder Heinrich George, fing der inmitten der Dialoge auf einmal an zu *erzählen*. Da habe ich gedacht: Das darf man eigentlich nicht, da muss doch der Dialog jetzt weitergehen, zack, zack. Und dann habe ich mich aber gehen lassen. Später dachte ich, das war eigentlich der schönste Moment – er hat mir wieder die Energie gegeben, das Stück weiterzutreiben. Hätte ich das nur so à la Jon Fosse weitergeschrieben, ich glaube, das wäre illegal, also illegal ist man so und so als Schreiber, aber es wäre gegen mein eigenes Gesetz gewesen ... Ich fühle mich dann am wohlsten und denke aber trotzdem: Warum soll es nicht dessen ungeachtet ein Stück bleiben oder werden? Warum sollte man das als undramatisch bezeichnen? Obwohl die allgemeine Meinung so ist, dass man sagt: Das ist ein Antidrama oder was auch immer.

OBERENDER *Der Ritt über den Bodensee* ist ein sehr episches Stück.

HANDKE Es ist ein stark episches Stück, ja. Ich bin eigentlich der, der das epische Theater zwar nicht gerade erfunden hat, aber jedenfalls doch stets praktiziert hat.

OBERENDER *Publikumsbeschimpfung* ist ja tatsächlich ein Modell dafür, dass sich das Theater als ein Ort selbst in Erinnerung bringt und dabei nichts zitiert, was außer ihm liegt. Es geht um die Realität der offensichtlich künstlichen Vorgänge selbst. Im Grunde ist das ja ganz selbstverständlich, aber für Sie war es das auf eine interessante Weise nicht. Sie mussten sich, und uns, immer daran erinnern, sich damit herumschlagen. Dass ein Wohnraum etwa nicht einfach ein Wohnraum ist auf der Bühne.

HANDKE Ja, das war immer mein Handikap, sozusagen, nicht im schlechten Sinn. Bis auf das eine Stück *Die Unvernünftigen sterben aus*, in dem spielt das Theater als Raum eigentlich keine Rolle. Da wird so getan, als ob das die Realität, die Außenwelt sei. Aber alle anderen, auch *Das Spiel vom Fragen* und *Die Fahrt im Einbaum*, tun das nicht. Ich würde mir wünschen, dass jemand das einmal zeigt – das Theater spielt als Handlung selber immer mit, als Möglichkeit und als Medium spielt das Theater immer mit. In jedem Stück, so kommt mir vor.

Das Gespräch fand im April 2012 in Berlin-Nikolassee statt.