

EVELYNE POLT-HEINZL

„Alle sind im Recht“ oder Wider
Tatsachensklaven und Wurzelschnitzer

Peter Handkes *Über die Dörfer*

Erstpublikation in: Kastberger, Klaus / Pektor, Katharina (Hg.): Die Arbeit des
Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Salzburg/Wien: Jung und Jung
2012, S. 137-146.

Handkeonline seit 19.11.2012

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Evelyne Polt-Heinzl: „Alle sind im Recht“ oder Wider Tatsachensklaven und
Wurzelschnitzer. Peter Handkes *Über die Dörfer*. Handkeonline (19.11.2012)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/polt-heinzl-2012.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

»Alle sind im Recht« oder Wider Tatsachensklaven und Wurzelschnitzer

Peter Handkes *Über die Dörfer*

1. Trilogie der Beschimpfung

Was Martin Schwab als Gregor »gegen die ›bösen Geschäftemacher‹ sagte – ich bezog vieles aus der Handke-Polemik gegen mich heraus, auf meine Person« (Unselde zit. nach Handke/Lenz 2006, 356), notierte Siegfried Unselde nach der Uraufführung von *Über die Dörfer* bei den Salzburger Festspielen im Jahr 1982. Der Verleger verstand das Stück also tendenziell als Fortsetzung der *Publikumsbeschimpfung* aus dem Jahr 1966. In dem frühen Stück folgen die Anwürfe auf den analytischen Hauptteil, der das Dispositiv Theateraufführung zergliedert. Das Wort war Mitte der 1960er Jahre, gut ein Jahrzehnt vor Michel Foucaults *Dispositive der Macht*, noch nicht üblich, aber Handkes Stück liefert eine Modellanalyse am Beispiel Theaterabend. Die Gestimmtheit der Zuschauer, die beeinflusst wird von ihrem Tagesablauf, den Erwartungshaltungen an das Theaterereignis und den Fortgang des Abends, gehört ebenso dazu wie alle in der kommunen Vorstellung und in Theorie wie Praxis der Theatertradition eingefrorenen Potentiale, die immer zur Disposition stehen, wenn auch selten so systematisch und radikal wie in Handkes *Publikumsbeschimpfung*.

Der im Stücktext mit »Zuvor aber werden sie noch beschimpft werden« (P 43) ordnungsgemäß angekündigte Appendix paraphrasiert den abschließenden Segensspruch der katholischen Liturgie und ist in seiner Heterogenität zugleich Stärke und Schwäche des Stücks. Die Rundumschläge gegen alle und alles, die dem Publikum in direkter Anrede entgegengeschleudert werden, verunmöglichen ein wohlgefälliges Nicken für alle Zuschauer, welcher politischen, ideologischen oder ästhetischen Richtung sie sich auch immer zugeneigt fühlen. Es ist die radikalste Sprengung jeglicher Einfühlung.

Das zeigt der Filmmitschnitt der komplex choreographierten Inszenierung von Claus Peymann im Frankfurter Theater am Turm mit langen Schwenks ins Publikum. Auch amüsierten Theaterbesuchern froh oft mitten im Lachen das Lachen wieder ein.

37 Jahre später folgte das »Stationendrama« *Untertagsblues*, das sich als dritter Teil der »Beschimpfungs-Trilogie« lesen lässt. Auch hier sind die Invektiven heterogen, sie richten sich an die wechselnden Passagiere auf der Bühne wie an das Publikum in seiner Eigenschaft als Teil der urbanen Masse. Es ist ein abstrakter, ein prinzipieller und ein prinzipiell ungerechter Rundumschlag, denn die vorgebrachten Anschuldigungen sind nicht an der Realität überprüfbar. Was der U-Bahn-Wüterich den stummen Figuren wie dem Publikum vorwirft, entstammt seiner übellaunigen Phantasie; er stellt sich vor, dass sie so und so sein könnten oder sein müssen. Es sind Unterstellungen, entstanden aus Verzweiflung am Menschsein und aus Überforderung durch die Vielheit und Fremdheit in der Vermassung der Städte, wie sie hautnah erfahrbar wird in städtischen Verkehrsmitteln. Handke als bekennender Nutzer öffentlicher Transportmittel in allen Teilen der Welt weiß, wovon er spricht.

Als »Hand unter Händen an Haltestangen« (ÜD 11) stellt Nova auch den Heimkehrer Gregor in *Über die Dörfer* vor, das die radikalste Form der Beschimpfung enthält und in diesem Sinn den Mittelteil der »Beschimpfungs-Trilogie« bildet. Hier geht es nicht um die Besichtigung eines abstrakten Dispositivs (Theater) oder eine indistinkte Masse (der Fahrgäste), sondern um die Auseinandersetzung mit (re)agierenden Figuren, denen zeittypische Werthaltungen zugeordnet werden. Seiner Schwester Sophie, die sich als Geschäftsfrau selbstständig machen und deshalb das elter-

liche Grundstück veräußern will, hält Gregor eine lange und sehr konkrete Philippika: »Auch im Wald oder am Meer wirst du statt dem Rauschen bloß das Kassenrasseln hören. Deine Heimat wird das Handelsregister sein, und dein Name ›Geschäftsinhaberin‹ wird schon bei Lebzeiten ein Grabsteinname sein.« (ÜD 65) Mit Sophies Geschäftssinn invertiert Handke die romantische Tradition aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*. In Klingsors allegorisch ausgestatteter Schreibstube taucht Sophie, die Weisheit, hier alle nach Diktat von Vater Sinn beschriebenen Blätter in das Scheidewasser der Wahrheit, was lesbar bleibt, hat Gültigkeit. Trotzdem sah die Kritik Handke auf dem Weg »von der ›Publikumsbeschimpfung‹ zur ›Publikumsbauung‹« (Jacobi 1982), womit er sich – ungeachtet aller mit Häme vermerkten Buhrufe – »der Zeit und ihren Themen« (Sichrovsky 1982) anbiedere.

2. Chronist der Baustelle

»Das allmähliche Lautwerden einer Betonmischmaschine nach dem Anschalten des Motors anhören.« (P 9) Das empfielt Handke in seinen »Regeln für die Schauspieler«, die er der *Publikumsbeschimpfung* beigegeben hat. Die erste Regel lautet: »Die Litaneien in den katholischen Kirchen anhören.« (Ebd.) Im April 1980 wandert Handke von Salzburg kommend durch das Kärntner Malta- ins Liesertal, wo bei Eisentratten gerade der letzte Abschnitt der Tauernautobahn fertig gestellt und am 28. Juni 1980 eröffnet wurde. Die Planung der Trassenführung und Vorarbeiten gehen auf die Nationalsozialisten zurück, die 1968 gegründete Tauernautobahn Aktiengesellschaft nahm die 1942 eingestellten Arbeiten wieder auf.

Auf den Polaroids, die Handke von der Baustelle macht, ist zwar keine Betonmischmaschine zu sehen, aber das fertig trassierte Band der Straße, die Wunden, die der Waldlandschaft geschlagen wurden, oder die Staubschwaden der Baustellenfahrzeuge. »Die Staubwolken trieben am Gegenhang, die Lastwagenkolonnen wirbelten zusätzlichen Sand auf« (ÜD 24), heißt es dann im Stück. Andere Aufnahmen zeigen die Arbeiterbaracke, die mit Fensterläden und Blechdach in Grün fast wie ein Stück Berghüttenarchitektur wirkt, und die karge Kantine. Der Großteil der Fotos ist menschenleer,

einige wirken inszeniert, wie der Kreissägetisch, der am Rand eines bewaldeten Berghangs positioniert ist, als wollte er den Bäumen, die noch nicht zu Schalholz verarbeitet sind, ihr Schicksal prophezeien. »Nacht in der Arbeiterhütte« (ÖLA SPH/LW/W96, 157), schreibt Handke am 22. April 1980 in sein Notizbuch, und wenig später: »das Blau der Anzüge, oben im Krankorb, und das Gelb aus dem Feuerzeug, die Fahnenfarben hier« (ebd., 162). Im Stück wird das Gelb dann realitätsnäher den Schutzhelmen übertragen.

»Er wollte immer nur hier und da seine Spuren lesen, statt ein Chronist zu sein, zum Beispiel einer Hungersnot, eines Autobahnbaus« (DAM 217), wirft in *Die Abwesenheit* der Soldat dem Alten mit seinem Merkbuch vor. Handke hat seine Chronistenaufgabe beim Bau der Tauernautobahn wahrgenommen und sie mit einem vielfach missverstandenen Beharren auf der charakterlichen Mannigfaltigkeit der auf Baustellen tätigen Menschen verbunden. Was ihm als Selbstüberhebung oder Apotheose der bzw. *seiner* Kunst ausgelegt wurde, versucht den Figuren Würde, individuelle Vielfalt und Teilhabe am zivilisatorischen Projekt in allen seinen Facetten zu erschreiben. Wenn die Verwalterin als Kind stolz war, dass einst ein berühmter Bildhauer in ihrem Dorf gelebt hat, kann man das als Lobpreis des Autors als Künstler interpretieren. Man kann darin aber genauso eine prinzipielle Parteinahme für die vom urbanen Projekt Kultur stets vergessene ländliche Bevölkerung sehen, die ihre Zugehörigkeit zur »großen Welt« meist nur aus Sensationsberichten über Amokläufe oder Bergrutsche erfährt. Dem stellt Handke mit der Figur des Bildhauers aus Eisentratten ihre bewusste Teilhabe an der Kultur des Landes entgegen; im Wiener Stadtbild ist der hier gemeinte Hanns Gasser (1817–1868) mit dem Kaiserin-Elisabeth-Denkmal am Westbahnhof präsent, dem Donauweibchenbrunnen im Stadtpark oder den Brunnen-skulpturen neben der Staatsoper.

Über die Dörfer trägt die Gattungsbezeichnung »Dramatisches Gedicht«, schließlich entstand das Stück als Auftragswerk für die Salzburger Festspiele, doch das war den Zeitgenossen eine »dubiose Gattung« (Henrichs 1982), an deren Neubesichtigung kein Bedarf bestand. Der Hinweis, dass der an der antiken Tragödie orientierten Diktion des Stücks »partienweise eher Maske und Kothurn« (Eichholz 1982) entsprechen würden, hat durchaus Berechtigung. Aber

Blick der ewigen Schweikens... 162
 x) ja, natürlich wollte) ich ein Hotel sein
 (Ende des Maulbeerenwegs)
 Der Bleistift, der zu Boden fällt: das Ge-
 räusch von etwas sehr Kleinem (sehr
 Liehem)
 beim sich am Ende des Tages alle Ver-
 lassungspläne in allen Taschen wieder
 einfindet
 Ich schreibe jetzt meinem Freund, dem Men-
 schen, ein Brief - und er wird ihn lesen.
 Das ist alles. (Varia 121)
 liegt dort von jedem Trauergang (bin ich;
 Auftrag am Hang zum Antikbrot
 denn auch am Besonntagen: das Blau der
 Anzüge, das im 1. Kantenloch, und das Gold
 aus dem Feuerweg, die Fahnenfäden hier
 warum sagst du immer zu mir: 'Groß!'
 warte doch, bis ich zu erzählen anfangen!
 die Frau in der Arbeiterbrücke: 'ichers
 hochenaude ist sie da allein, als "Feuer-u.
 "in Bepfandes mache"; im Wind über dem Tal (da
 sind Sie aber allein: - "Ich bin davon ge-
 163
 wohnt." Aber es klingt, als sei nie
 gar nicht darum gewußt; oder niemand
 sei darum gewußt (wäre)
 "Licht über mich erhebt" (als Keller
 von 1. Tr.) "die Kellnerin hat sich so lieb
 24.4.1980) Als gehörte zu einer doch -
 "tatenbandelle auch 'der Dicker', der
 täglich da, im Leben usw.; seine Gänge
 macht (by → Linsen)
 der richtige Weg zum Jawan (von Speck
 und Brot) [der Vormittagspersönlichkeit
 (und es war eine seiner schönsten...)
 der Kuchen vorwärts ideal das Spackmesser
 ab)
 "Hodignob" (St. André/Ähren?)
 "Ich bin halt als Arbeiter geboren" (H.)
 sogar die Rollstühle sind schon vollgelehrt
 mit Wohlpropaganda und Reklame
 x) starkblau Farbe" (N) ger Wald
 x) Schrift-Bild - Stück: Die Große Weikrate
 Sei geholt, fander Kind mit dem Hüpfstift
 (Brunock)

1



1 Notizbuch vom 2.3.1980 bis 2.1.1981. Die Aufzeichnungen zur Baustelle mischen sich mit Notizen zur Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire*, die Handke kurz davor fertig geschrieben hatte und nun noch einmal überarbeitet; mit Notizen zu *Kindergeschichte*, seinem Schreibprojekt vor *Über die Dörfer*, sowie mit verschiedenen Lektürenotizen (unter anderem zu Ludwig Hohl).
 2 Handkes Polaroids von der Baustelle

Handke hat von ihm besichtigte Modelle immer nach Valenzen für die Gegenwart befragt. *Über die Dörfer* untersucht »alte Formen des Feierlichen, auch des Numinosen – Hymne, Weissagung, Orakelspruch – auf ihre Zukunfts-tauglichkeit« (Löffler 1982, 53), ebenso wie den Fluch oder die nahezu ausgestorbene Figur der Weisen Alten, der im Stück eine bernhardeske Gegenwartsschelte zugewiesen wird.

Nova, die Gregor wie eine carinthische Beatrice geleitet und in der ersten Fassung (ÖLA SPH/LW/W48) tatsächlich so heißt, ist als Spielleiterin konzipiert. Wenn sie – darauf hat Handke selbst hingewiesen – wie Chaplin am Ende von *Der große Diktator* das neue Zeitalter verkündet (vgl. GB 370), tut das eine Kunstfigur und nicht Gottes Stimme von der Salzburger Festung herab. »So hört jetzt mein Dramatisches Gedicht« (ÜD 109), sagt sie und kündigt damit den Appendix ihres Schlussmonologs genauso explizit an, wie das bei der Beschimpfung im Stück von 1966 der Fall war. »Laßt ab von dem Gegrübel, ob Gott oder Nicht-Gott: das eine macht sterbensschwindlig, das andre tötet die Phantasie, und ohne Phantasie wird kein Material Form: diese ist der Gott, der für alle gilt. Das Gewährwerden und Prägen der Form heilt den Stoff!« (ÜD 117) Das ist eine selbstironische Volte auf Handkes eigenen Kampf gegen das, was er bei der Tagung der Gruppe 47 in Princeton »Beschreibungsimpotenz« genannt hat, der er sein Beharren auf dem Primat ästhetischer Überformung und sprachlichen Ausdrucks entgegenstellte. »Es wird nämlich verkannt, daß die Literatur mit der Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden.« (IBE 29)

Am schwersten taten sich mit dem Stück jene, die in der beginnenden Entpolitisierung der 1980er Jahre auf gesellschaftskritischen Positionen beharrten. Für sie stand *Über die Dörfer* in einem »heilsgeschichtlich-besetzte[n] Funktionszusammenhang«, mit dem sich Handke als Verkünder des »göttlichen Logos des Dichter-Wortes« (Schuller 1985, 13) inszeniere. Doch Handke schreibt die Dichter-Figur recht prekär an den Rand hinein, und das zeigt mehr seine eigene lebenslängliche Suche nach Zugehörigkeit und Teilhabe. »Du bist nicht, was du vorgibst, und nichts Rechtes«, sagen die Arbeiter im Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* zum Erzähler, »erst als er dann haupt-

sächlich als Koch auftrat [...], wurde er als Arbeiter glaubhaft.« (INH 185)

In Eisentratten notierte Handke am 24. April 1980 in sein Notizbuch: »Die Kellnerin hat sich so lieb dazugehockt. Als gehörte zu einer Autobahnbaustelle auch ›der Dichter‹, der täglich da, im Lehm usw., seine Gänge macht.« (ÖLA SPH/LW/W96, 163) Den ersten Satz spricht im Stück der sozial etwas reduzierte Arbeiter Albin, während die Verwalterin den zweiten Teil des Eintrags übernimmt: »Unser Ort hier soll verherrlicht werden, mit seinen Farben und Formen. Unbekannter Meister der Großbaustellen, wo bleibst du? Mach hier im Lehm deine täglichen Gänge, rechtfertige unser Tun mit deinen Werken und begeistere uns.« (ÜD 28f.) »In die Gegenwart Glanz hineinbringen, statt, wie einst die Epiker, in die Vergangenheit« (DGB 271), lautet die Zielvorstellung, nicht als affirmatives Rezept, sondern als Beharren auf einem antizyklischen Umgang mit dominanten Wertvorstellungen und Lebenspraxen im »Zwischenreich« (DGB 113) der Kunst. Die Transgression der *Hic et nunc*-Ordo im Versuch, epische Dauer und Würde in das Hier und Heute zu transponieren sowie Überlieferungswürdiges oder auch nur Wunsch- und Denkbare aufzubewahren, kommt aus einer zivilisationskritischen Intention, die nach Alternativangeboten für das (Zusammen-)Leben und für das Denken der Menschen fahndet. Durch das Benennen und Beschreiben entsteht eine aus allen Verwertungszusammenhängen herausgenommene »Spielstelle« (DAM 114). Das ist freilich immer ein labiler Ort, eine »Buchgegend« (Handke/Hamm 2006, 39), gezeugt von Phantasie und kreativer Illusion und damit permanent vom Einsturz bedroht, in jedem Fall aber unzugänglich für alle, die sich den Angeboten poetischer Utopie verweigern.

3. Stadt, Land und ein Dorf

Gregor, der just wegen Erbschaftsstreitigkeiten heimkehrt, sucht seinen Bruder Hans auf der Großbaustelle auf, der hier – wie damals viele aus den strukturschwachen Kärntner Tälern – die Woche über arbeitet, auf dass ein weiteres Stück »Gegend« mit Beton überzogen werde. »Empfindung eines alten Tals« (ÖLA SPH/LW/W96, 158), trägt Handke bei Betreten des Liesertals in sein Notizbuch ein. »Ihr Tal«, versucht

Gregor die Verwalterin nach ihrer Klagerede zu trösten, »wird vielleicht im Handumdrehen wieder alt sein, und die Betonbögen werden Formglieder des allerältesten Altertums sein. [...] Lassen Sie ruhig die Automobile darin herumirren als die Frankensteinischen Monster.« »Aber«, so schließt die Passage, »werde ich morgen dem, was ich jetzt weiß, noch glauben können?« (ÜD 25f.) Genau dieses fortwährende Bezweifeln der gesetzten Gegenutopie, das »Zittern« seiner »sogenannte[n] Positivität« (Handke/Hamm 2006, 80), wurde und wird gerne überlesen. Gregors Tröstungsversuch entspringt nicht einer simplen Harmonisierungssucht, es ist auch nicht eine Berufung auf das »Zeitmaß der Schöpfung« (Kurzenberger 1987, 46), sondern eher eine Aufforderung, in größeren historischen Bögen zu denken. Wer hätte zur Zeit des Eisenbahnbaus gedacht, dass diese landschaftszerschneidenden Fanale des Industriezeitalters einmal als etwas harmonisch in die Landschaft eingefügtes erscheinen würden, das es, wie die Semmeringbahn, als Weltkulturerbe zu bewahren gilt? Vielleicht noch nicht 1980, aber wenig später erfasste der nostalgische Blick dann die Industriebauten der Gründerzeit, die unter Denkmalschutz gestellt wurden. Was als neu und störend oder alt und anheimelnd wahrgenommen wird, ist immer auch eine Frage der Zeit wie der Perspektive.

Im Rückblick, und das vermochte damals kaum einer so zu lesen, enthält *Über die Dörfer* eine korrigierende Intervention zu einem dominanten Trend der Zeit und damit ein manifestes Potential des Widerständigen. Als das Wort Urbanität im Feuilleton auftauchte, die Alternativbewegung um Zugang im öffentlichen Stadtraum kämpfte, die Innenstädte neu möbliert wurden, Fußgängerzonen wie Grätzelfeste erblühten und alle erwartungsfroh auf die Metropolen starteten, empfiehlt er, »über die Dörfer« zu gehen und tut es. Die LeserInnen, die mit Handke, dem Pöpliteraten der 1970er Jahre, zur Literatur gefunden hatten, waren als Profiteure der Kreisky'schen Bildungsreform gerade an den Universitäten angekommen, hatten dem Land radikal den Rücken gekehrt und gedachten nie wieder dorthin zurückzukehren. Niemand wollte damals in oder über die Dörfer gehen und auch nichts *Über die Dörfer* erfahren. So merkte kaum jemand, dass der ländliche Raum nach den ökonomisch motivierten Flurbegradigungen der Nachkriegsjahre gerade den

zweiten Zerstörungsschub unter dem Titel »Dorferneuerung« erlebte.

»Ich sehe auf jedem unscheinbaren Arbeiterhaus in jedem noch so entlegenen Dorf eine Firmen- oder Bankplakette blinken«, sagt Gregor, »nirgends eine Gegend mehr. Ich sehe keine leeren Wege und keinen Zugang zur freien Ebene mehr.« (ÜD 19f.) Doch für die Verödung des ländlichen Raums interessierte sich damals niemand, nicht einmal die Landbewohner selbst. »Unser Dorf sollte zur großen Stadt werden«, erinnert sich der junge Soldat in *Die Abwesenheit*, »ungeduldig schaute ich jeden Tag hinaus, ob man nicht endlich irgendwo mit dem Bauen begonnen hätte. [...] Mein Wunsch hat sich fast erfüllt. Das Dorf ist zwar nicht zur Stadt erhoben worden, aber die Ebene ist bebaut mit mehreren Siedlungen, die [...] alle gleich trabantisch aussehen.« (DAM 163f.) Ähnlich war wohl auch Handkes eigene Erfahrung seit seinem jugendlichen Aufbruch aus der Enge der Kärntner Heimat.

4. »Aber wir sind keine Freunde« (ÜD 41)

Ein Polaroid aus der Serie zu Handkes Fußwanderung im Frühling 1980 zeigt ein aufgeschlagenes Buch – auf dem sichtbaren Rand der vorderen Umschlagklappe ist im unteren Drittel der charakteristische weiße Strich der Bibliothek Suhrkamp zu sehen, das Cover ist grün. Unter den Büchern aus der Zeit der Niederschrift des Stücks findet sich Handkes Vorlass am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Siegfried Kracauers schmaler Essayband *Über die Freundschaft*, mit dem klassischen Einband von Willy Fleckhaus in sattem Grün. Die beiden zentralen Knotenpunkte von Handkes Stück lassen sich mit diesem Buch überraschend neu lesen.

Berufliche Fachgenossen nennen sich meist »Kollegen«, schreibt Kracauer, können aber auch zu Kameraden mutieren, vor allem bei Berufen, in denen »am meisten zusammen gelebt und gehandelt werden muß« (Kracauer 1971, 15). Das verleiht der Vereinzelung des Bruders als »Springer« der Baustelle eine zusätzliche Dimension und auch dem Bild vom »Volk der Zimmerleute« (ÜD 43), ein Handwerk, das etliche Vorfahren Handkes neben der Keuschlerwirtschaft

ausübten. Die Zimmerleute, darauf kommt Hans in seiner Rede ein zweites Mal zurück, hießen so, weil immer mehrere Männer notwendig waren, um die schweren Balken zu heben, also musste es sie im unbestimmten Plural geben. Daneben aber, so Kracauer, gibt es den »Werkmenschen«: »Das zu schaffende Werk saugt ihn auf [...]. Sein Dämon heißt ihn sich bewahren und damit auf die innigen menschlichen Verhältnisse, auf alle Unmittelbarkeit verzichten« (Kracauer 1971, 80); die Menschen spüren, dass er ihnen stets »nur halb angehört [...]. So gewähren sie ihm wohl Gastfreundschaft, aber niemals Heimatsrecht in ihrer Seele.« (Ebd., 81f.) Es ist gleichsam jene Gastfreundschaft, die Gregor im Lehm der Baustelle seine Spuren ziehen lässt.

Kracauers Essay *Über die Freundschaft* verleiht auch den schillernden Lebensgeschichten, die Hans seinen Arbeitskollegen zuweist, eine tiefere Verankerung. »[...] was alles an gleichem Können, Wissen und Wirken ihr Stoffgebiet von ihnen fordert, beschränkt sich nicht darauf, nur im Beruf wieder verausgabt zu werden« (ebd., 17), heißt es bei Kracauer. So sind alle drei Kollegen private Baumeister, deren Wollen im zeittypischen Konzept »Häuslbauer« nicht aufgeht. Am unkonventionellsten ist das schlossartige Gebilde, an dem Ignaz baut. Es erinnert an das *Palais idéal* des Briefträgers Ferdinand Cheval in Hauterives, das 1969 unter Denkmalschutz gestellt wurde und heute eine Touristenattraktion darstellt. Hans und seine Kollegen helfen einander bei ihren Bauprojekten, und das ist historisch ein zentrales Element der Arbeiterkultur, das mit der Verabschiedung der Gesellschaft vom Begriff »Arbeiter« als Bestandteil des menschheitsgeschichtlichen Kulturprojektes *ad acta* gelegt wurde. Und sie versuchen aktiv, jenes von äußeren Bedingungen gesetzte Zusammengehörigkeitsgefühl, das Kracauer von der Freundschaft im engeren Sinn scheidet, zu transgredieren: »Wir sind unsern Kindern gegenseitig die Taufpaten und füreinander die Sargträger.« (ÜD 41)

Natürlich ist das hohe Lied, das Handke die Bauarbeiter, zum Teil gar in gebundener Rede, rezitieren lässt, nicht realistisch. Das war allerdings auch die sozial engagierte Literatur nicht. Selbst dort, wo sie »authentisch« Erlebtes schildert, wie bei Franz Innerhofer oder Gernot Wolfruber, ist sie ästhetisch und sprachlich überformt, und genau das stellt Handke hier auch zur Schau. Dass die zeitgenössischen Le-

ser diesem Missverständnis aufgefressen sind, hat zum schnellen Verschwinden dieser Literatur beigetragen, die rasch als historisch erledigt empfunden wurde. Handkes Stück ist auch ein Manifest gegen die »Machbarkeitsbehauptungen und Gebrauchsanweisungen« (Schmidt-Mühlisch 1982) der Literatur dieser Jahre. Trotz der ritualisierten Sprache, die den Sprechern eigentlich fremd ist, beschreiben sie »doch ihr Los, ihr Baulos, treffend« (Steiner 1982). Die in den Figurenreden eingebauten Abstürze »ins Lächerliche oder Vulgäre« wurden nicht unzutreffend als »Kasperl-Auftritte« (Spiel 1982) bezeichnet. Da man aber den Text als Balanceakt »hart an der Grenze vom Erhabenen zum Lächerlichen« (Köhler 1982) sah, interpretierte man sie als ungewollte Ausrutscher. Die Kritik legte die »Sakralität«, die sie Handkes Stück unterstellte, in die Figur des Autors hinein und billigte ihm bewusste Akte der Distanzierung und Ironie nicht zu.

Die Zeitkritik, im hohen Ton der Bibelrede – viele Elemente wie die Legende der Hl. Ursula entstammen dem katholischen Kontext, der im ländlichen Raum Bildvorstellungen und Geschichten in die Bevölkerung verankert – wird in Handkes Stück Figuren in den Mund gelegt, die Einrichtungen der Hochkultur wie das Salzburger Festspielhaus nie betreten werden. Die reichen und bunten Vorgeschichten sowie die ausdifferenzierten und auch widersprüchlichen Charaktermerkmale, mit denen Handke die Bauarbeiter ausstattet, legen Zeugnis ab von der »unbestimmten Mannigfaltigkeit« (Kracauer 1971, 9) jedes Menschen: »Ihr seid unfassbar und unerschöpflich« (ÜD 116), verkündet Nova den Arbeitern, und das ist eigentlich eine bloße Feststellung, im Dispositiv Festspielinszenierung freilich eine provokante.

5. Das zeugende Gespräch

In der ersten Niederschrift des Stückes (ÖLA SPH/LW/W48), datiert auf »Sommer Herbst Winter 1980«, ist der persönliche Entstehungskontext des Erbschaftskonflikts noch direkter und schärfer formuliert. In der Endfassung kulminiert der Streit in der Szene vor dem Friedhof am Rande des Dorfes, ein klassischer Schwellenort im doppelten Sinn; Schwellenorten aber eignet eine Potentialität zur Magie. Der eigentliche Showdown wird ins Innere des Friedhofs verla-

gert, bei dem die Arbeitskollegen eine klassische Mauer-schau inszenieren, ohne dem Publikum etwas zu berichten. Rede und Widerrede, die Handke den Geschwistern danach in den Mund legt, sind ernüchternd: Flüche, Verwünschungen, Drohungen fallen in jede denkbare Richtung – und, wie bei einander nahe stehenden Menschen üblich, mit größter Treffgenauigkeit der verwundbarsten Stellen des jeweils Anderen. Das ist der unversöhnliche Unterbau für Novas abschließendes »Dramatisches Gedicht«. Dass sie ihre Ansprache von der Leiter aus hält und im Redefluss immer höher hinaufsteigt, ist ein zusätzlich provokatives Element. Wenig vermochte im Lebensgefühl der Post-68er so sehr zu verstören wie der scheinbar affirmative Rückgriff auf katholische Rituale, wie das Novas Rede als Predigt von der Kanzel herunter evoziert. Die Kritik ist nahezu flächendeckend in Handkes Falle getappt. Kaum ein/e RezensentIn vergisst, die erhöhte Positionierung Novas zu beschreiben, dabei verärgert auf die Uhr zu sehen und sich über den 40 (Spiel 1982) oder gar 45 (Schmidt-Mühlisch 1982) Minuten langen Schlussmonolog zu mokieren, der in der Präsentation durch Libgart Schwarz einiges an Kraft verloren haben mag. Doch Novas Monolog ist einem »experimentelle[n] Gestus« (Löffler 1982) verpflichtet, ihre Rede fordert »stumme Aufmerksamkeiten« ein als »Gegenbilder zum exzessiven Reden«, und insgesamt hat die forcierte Künstlichkeit der Szene auch mit der falschen »Natürlichkeit« (Bachmann 1982) der Felsenreitschule zu tun.

Der kurze zweite Essay in Kracauers Band mit dem Titel *Das zeugende Gespräch* beschreibt eine besondere Gesprächshaltung als »gemeinsam unternommenes Werk« (Kracauer 1971, 85) zur Suche nach Erkenntnis. Dabei geht es nicht um Dinge, die final zu klären, also erledigbar sind, weshalb in den Gesprächspartnern danach ein Reflexionsprozess einsetzen muss. »Keiner von Beiden geht mehr aus dem Gespräch so hervor, wie er in das Gespräch hineingegangen ist«, beide rücken »durch einander in ihrer Existenz vor« (ebd., 90f.). Das zeugende Gespräch kann dabei immer nur »eine Etappe des wer weiß wie langen Weges« (ebd., 92) zur wirklichen Erkenntnis sein, aber es hat »in den Beiden Keime zur Entfaltung gebracht [...], die ohne den zeugenden Akt nicht erweckt worden wären« (ebd.). Das alle Abgründe Überbrückende dabei ist die Zuneigung, sie bindet »Wesen

an Wesen« und heißt »die Geschöpfe auch dort einander dulden und miteinander leben, wo das Verstehen aufhört und gemeinsame Erkenntnis unmöglich wird« (ebd., 95).

»Die Liebe erst ermöglicht die Sachlichkeit« (ÜD 113), sagt Nova, und man könnte ihren Schlussmonolog insgesamt als Dialogangebot an die Kontrahenten im Stück wie an die Zuschauer lesen. Die Widersprüche ihrer Rede machen die Grenze zwischen Wirklichkeit und Möglichkeiten durchlässig und öffnen damit Gedankenräume. Und ihre Rede steht keineswegs so isoliert, wie es wahrgenommen wurde. Sie ist vielmehr verbunden mit den »langen, autonomen Monologen« aller Figuren, »die, aneinandergereiht, einen neuartigen Dialog ergeben, der sich nicht zuletzt aus dem Zuhören- und Schweigenkönnen speist« (Hammer 1982). Nova als Sprachrohr des neuen Zeitalters salviert die uneinsichtigen Streitparteien – »keiner von euch ist der Schuldige« (ÜD 109) – und stellt der individuellen Sicht im Konflikt das prinzipiell Gemeinsame entgegen: »Wißt, wie gleich ihr seid – wißt, wie ihr gleich seid.« (Ebd.) So verkündet sie das »Fest der Erkenntlichkeit«, was einander kenntlich wie erkenntlich zu werden impliziert. »Haltet euch an dieses dramatische Gedicht. Geht ewig entgegen. Geht über die Dörfer« (ÜD 121), lautet ihr letzter Satz, mit dem das Stück die Zuschauer entlässt. Es ist eine Art Sendungsauftrag zur Widerständigkeit – sich »entgegen« den Zeitgeist zu positionieren – und zur Bewegung aufeinander zu. Hier wird nicht in den Bühnenraum gestellt, »dass die heile Welt sei« (Wagner 1987, 170), sondern dass es sie aktiv und miteinander zu erarbeiten gilt, mit stets ungewissem Ausgang und nur als »eine Etappe des wer weiß wie langen Weges« (Kracauer 1971, 92).

160. Lich ist mehr
 x Schwe im Aufwachen sah ich, mich vom
 Schlaf herkommen den Weg, der weiter führte
 (auf) (noch dem Wind)
 im Rauschen herrlich, der Schmelzbach
 (ist nicht auch das linde Rauschen "herlich"?)
 Es wird nicht gewollt, daß ich nicht ste
 (am Bachsteig)
 Th. Bernhard war einmal einer auf dem Weg
 zum Geist, dann ist er ungeduldig und böse
 geworden (: L. Hohl)
 auf dem einsamen sonnigen Weg der frühen
 Nachmittags begegnete mir, nur einmal
 jemand, ~~persönlich~~ auf dem Weg
 zum Begräbnis (die Frau mit einem
 Blumenstrauß in der Hand; der Mann
 war dunkel gekleidet, mit Krawatte)
 im Grund der Dankbarkeit wie einer
 Gnade (zum Bachweg; die Holzstühle
 aufgeschnitten Säulen)
 die Fichtenzapfen, die mit der Zeit Lichtbraun
 zu schimmern anfangen (auf. d. g. h.)
 x Grabhof: Fände werden hier kurz sein

161. Ausplätzen (im Glockenklang)
 nicht: aber Schmerz ~~den~~ Versunkenheit;
 sondern zuerst Versunkenheit, dann
 Schmerz
 die atembare Schwere der Begräbnisstätte
 Coaches stehen und gehen und warten sie,
 überall im Dorf zerstreut; die Pfarre führt
 im Auto zum Gasthaus, in die, sein Journal
 über dem Kesselsitz; die Toten in
 Krawatte und filz, rote Wangen, fast
 schweißend; anhaltendes Schwitzen)
 das frische Braun im Bart; als habe die
 Schmelze gerade erst begonnen
 die Probe-Kantine: das leuchtende Blau,
 dazwischen das gelbe der Schwingenden
 Feuerzange (es gab nur diese Farben, und
 es gab nur Farben; es war die Schönheit)
 die Kinder mit den bunten Schulmützen in
 den eisernen Heimgarten verschränkt
 immer ein Kind steht da als das Je-
 Kränke, Beleidigte, und ruft von weitem
 den anderen ein braunes Schwärzwort
 nach (Augenblick der Liebe und Augen-

1



2

Siegfried Kraauer
 Über die
 Freundschaft
 Bibliothek Suhrkamp

- 1 Notizbuch vom 2.3.1980 bis 2.1.1981
- 2 Polaroids von Baracke und Kantine
- 3, 4 Das Buch am Bachsteig, vermutlich Siegfried Kraauers Über die Freundschaft



3



4

Verwendete Literatur

- AF = Peter Handke: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987). Salzburg, Wien: Residenz 1998
- DAM = Peter Handke: Die Abwesenheit. Ein Märchen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987
- DGB = Peter Handke: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg, Wien: Residenz 1982
- IBE = Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972
- INH = Peter Handke: In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997
- P = Peter Handke: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966
- U = Peter Handke: Untertagblues. Ein Stationendrama. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003
- ÜD = Peter Handke: Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981
- Bachmann 1982 = Claus-Henning Bachmann: Versuch, Peter Handke zu verstehen? In: Theater-Rundschau 10 (1982)
- Eichholz 1982 = Armin Eichholz: Der Weltgeist auf der Friedhofsmauer braucht 41 Minuten für seine poetische Botschaft. In: Münchner Merkur, 10.8.1982
- Hammer 1982 = Ellen Hammer: Rätsel erfunden fürs Fest. In: Die Presse, 31.7./1.8.1982
- Handke/Hamm 2006 = Peter Handke, Peter Hamm: Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo. Göttingen: Wallstein 2006
- Handke/Lenz 2006 = Peter Handke, Hermann Lenz: Berichterstatte des Tages. Briefwechsel. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2006
- Henrichs 1982 = Benjamin Henrichs: Das anmutige Monster, Kleist. In: Die Zeit, 19.11.1982
- Jacobi 1982 = [haj] Hansres Jacobi: Kunst und Leben. In: Neue Zürcher Zeitung, 20.8.1982
- Köhler 1982 = Isolde Köhler: Frohe Botschaft von der Friedhofsmauer. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 14.2.1982
- Kracauer 1971 = Siegfried Kracauer: Über die Freundschaft. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971
- Kurzenberger 1987 = Hajo Kurzenberger: Peter Handke: »Über die Dörfer«. In: Lothar Pikulik, Hajo Kurzenberger, Georg Guntermann (Hg.): Deutsche Gegenwartsdramatik. Bd. 2: Zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Peter Handke, Botho Strauß, Ernst Jandl, Bodo Kirchhoff. Mit einer Auswahlbibliographie von Christiane Helios. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1521), S. 35–85
- Löffler 1982 = Sigrid Löffler: Das Ärgernis Handke. In: Profil, 16.8.1982, S. 52f.
- Schmidt-Mühlisch 1982 = Lothar Schmidt-Mühlisch: Zukunftsrede auf der Friedhofsmauer. In: Die Welt, 10.8.1982
- Schuller 1985 = Marianne Schuller: Die Lust am Aufschwung. Zu Peter Handkes »Über die Dörfer. Ein dramatisches Gedicht.« Ein Essay. In: Gert Mattenklott, Gerhart Pickerodt (Hg.): Literatur der siebziger Jahre. Berlin: Argument 1985 (Argument-Sonderband 108), S. 10–19
- Sichrovsky 1982 = Heinz Sichrovsky: Kopfschmerzen ob der Zeitläufe. In: Arbeiter Zeitung, 10.8.1982
- Spiel 1982 = Hilde Spiel: Handkes festliche Heilsbotschaft. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.8.1982
- Steiner 1982 = Ulrike Steiner: Großmannssucht der Worte. In: Oberösterreichische Nachrichten, 9.8.1982
- Wagner 1887 = Karl Wagner: Über die literarischen Dörfer. Zur Ästhetik des Einfachen. In: Friedbert Aspetsberger, Hubert Lengauer (Hg.): Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1987 (Schriften des Instituts für Österreichkunde 49/50), S. 155–180