

**KATHARINA PEKTOR**

## „Diese Bretter bedeuten keine Welt“

Über Orte, Schauplätze und Räume in Peter Handkes  
Theaterstücken und ihre Umsetzung auf der Bühne – nach  
Gesprächen mit Katrin Brack, Karl-Ernst Herrmann und Hans  
Widrich

Erstpublikation in: Kastberger, Klaus / Pektor, Katharina (Hg.): Die Arbeit des  
Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Salzburg/Wien: Jung und Jung  
2012, S. 99-110.

Handkeonline seit 19.11.2012

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Katharina Pektor: „Diese Bretter bedeuten keine Welt“. Über Orte, Schauplätze  
und Räume in Peter Handkes Theaterstücken und ihre Umsetzung auf der Bühne  
– nach Gesprächen mit Katrin Brack, Karl-Ernst Herrmann und Hans Widrich.

Handkeonline (19.11.2012)

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

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

## »Diese Bretter bedeuten keine Welt«

Über Orte, Schauplätze und Räume in Peter Handkes Theaterstücken und ihre Umsetzung auf der Bühne – nach Gesprächen mit Katrin Brack, Karl-Ernst Herrmann und Hans Widrich

Das Bühnenbild von Peter Handkes Theaterstück *Die schönen Tage von Aranjuez*, am 15. Mai 2012 bei den Wiener Festwochen in der Regie von Luc Bondy uraufgeführt, hätte ihn sehr interessiert, sagte Karl-Ernst Herrmann im Gespräch in Berlin wenige Wochen davor. Herrmann hat die Bühnen für sechs Handke-Uraufführungen entworfen – zu *Der Ritt über den Bodensee* 1971 für die Schaubühne am Halleschen Ufer Berlin, für drei Stücke während der 90er-Jahre am Wiener Burgtheater (*Das Spiel vom Fragen*, *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Die Fahrt im Einbaum*) und zwei im nächsten Jahrzehnt am Berliner Ensemble (*Untertagblues* und *Spuren der Verirrten*); jedes Mal in Zusammenarbeit mit Claus Peymann. Das Bühnenbild für Luc Bondy übernahm aber Handkes Tochter Amina. Interessiert sei er gewesen, weil Handke in dem Stück eigentlich keinen Ort beschreibe; es handle sich vielmehr um einen »Nichtort« und spiele in einer »Nichtzeit«. In der Regieanweisung steht ja nur:

Und wieder ein Sommer. Und wieder ein schöner Sommertag. Und wieder eine Frau und ein Mann an einem Tisch im Freien, unter dem Himmel. Ein Garten. Eine Terrasse. Unsichtbare, nur hörbare Bäume, mehr Ahnung als Gegenwart, in einem sachten Sommerwind, welcher, von Zeit zu Zeit, die Szenerie rhythmisiert. [...] Zu Beginn lauscht die eine wie der andere, ohne Blick füreinander, lange dem Rauschen der unsichtbaren Blätter, unter dem Himmel, den man sich weit vorstellt, so sanft wie besänftigend, sporadisch durchkreuzt von den Schreien der Schwalben. Es ist, als vergehe mit jedem Aufrauschen der Bäume eine Stunde, oder ein ganzer Tag. (DTA 7)

Ein solcher Ort sei schwer darstellbar. Alle Details erfahre man nur aus den Dialogen; Mann und Frau erzählen einander, was sie hören – die tiefe Hochsommerstille (DTA 15), das Rauschen der Schwalbenflügel, »das Flügelschlagen der

Schmetterlinge« oder »das Knistern der Libellenflügel« (DTA 14) – und was sie sehen: Die weißen »Blütenblätter der Sommerwinde. Wie sie flattern und flittern im Wind. Und wie tief dunkel die Kelche sind.« (DTA 11) Oder: »für den Bruchteil – Bruchteil – einer Sekunde« den »Schatten eines Riesenvogels. Oder war das ein Flugzeug, ein lautloses?« (DTA 66) Erst gegen Ende des Stücks werden »richtige«, »gegenwärtige« Geräusche hörbar, nun aber ohne in den Dialogen Erwähnung zu finden:

Allmählich machen jetzt das Sausen und das Aufrauschen der geahnten Bäume ganz anderen Geräuschen Platz – entschieden mehr Gegenwart als Ahnung: Das Dröhnen eines niedrig fliegenden Flugzeugs, das Knattern eines Helikopters, die Sirenen eines Polizeiautos, einer Ambulanz, mehrerer Ambulanzen, mehrerer Polizeiautos. (DTA 64)

»Aber wie funktioniert so ein Ort auf der Bühne?«, fragt Herrmann. »Wie kann man die Stille, den Sommer, das Flügelnknistern dem Zuschauer erfahrbar machen?« Die Darstellung der Räume in Handkes Theaterstücken und ihrer Metamorphosen hätte immer eine Herausforderung bedeutet: »Eine fahrende U-Bahn – wie stellt man eine fahrende U-Bahn dar? Oder wie löst man das Problem der vielen und in immer neuen Kostümen auftretenden Figuren in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*?« Handkes Räume bestünden zudem nicht nur aus auf der Bühne gezeigten Gegenständen, sondern bildeten sich (wie auch in den *Schönen Tagen*) aus den Geräuschen, den Tönen und vor allem dem Licht, das Handke immer ganz genau beschreibt. Im *Spiel vom Fragen* etwa gibt es »das helle Plateaulicht, oder das Licht auf ersten Proben« (DSF 14), »[f]rühsummerliches Gartenlicht« (DSF 92), »Felderlicht« (DSF 111) oder ein »Fra-

gelicht« (DSF 129). Jedes dieser unterschiedlichen Lichter verändere den Raum. In Handkes Stücken ginge es immer um ein feines Zusammenspiel von Ort, Licht und Ton. Die Orte und Räume würden dabei zwar genau beschrieben, ließen aber der Vorstellungskraft alle Freiheit. Sie hätten in ihrer Art etwas von Shakespeares symbolischen Orten, dazu etwas Naturalistisches, und berührten in ihrer Wandelbarkeit auch die Zauberpossen Raimunds. Handke lasse jedenfalls viel Raum für die Phantasie.

Orte oder Schauplätze sind für Peter Handke, der sich im Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Herbert Gamper einen »Orts-Schriftsteller« (Handke/Gamper 1990, 19) genannt hat, nicht nur in den Romanen und Erzählungen Voraussetzung und Gegenstand seines Schreibens, sondern auch in seinen Theaterstücken – hier allerdings auf andere Weise. Bereits im Text ist auch das Theater selbst als Austragungsort der Kunst präsent, es tritt nicht erst bei der Inszenierung hinzu. Die Bühne spielt in die beschriebenen oder dargestellten Schauplätze und Handlungen mit hinein; sie ist wesentlicher Teil von Handkes konstruktivistischem Theater- und Spielkonzept, seines »epischen« Theaters. Die Bühne kann den Szenenbeschreibungen Handkes nach selbst der Schauplatz sein – wie in *Publikumsbeschimpfung*, *Kaspar*, *Der Ritt über den Bodensee* oder im *Spiel vom Fragen* – oder es wird mittels einer reflexiven Ebene im Stück darauf aufmerksam gemacht, dass sich das Geschehen anderswo und zugleich auf der Bühne abspielt. Die Theorie dazu formulierte Handke mit seinem ersten Theaterstück *Publikumsbeschimpfung* von 1966. Der Text ist eine Kritik des konventionellen Theaters (im Sinne einer Überprüfung und Erneuerung) und will die Bühne gegen die Selbstverständlichkeit ihrer Formen in der Künstlichkeit ihres Spiels neu bewusst machen. Im konventionellen Theater (dem aristotelischen Illusionstheater genauso wie jedem naturalistischen Theater oder modernen Antitheater) sagte auch das etwas aus, »was vorgab, nichts auszusagen [...], weil etwas, das auf dem Theater vor sich geht, etwas aussagt. Alles Gespielte sagte etwas Wirkliches aus. Es wurde nicht um des Spiels, sondern um der Wirklichkeit willen gespielt. Sie sollten hinter dem Spiel eine gespielte Wirklichkeit entdecken. Nicht ein Spiel wurde gespielt, eine Wirklichkeit wurde gespielt. Die Zeit wurde gespielt.

Da die Zeit gespielt wurde, wurde die Wirklichkeit gespielt. [...] Hier geschah weder Wirklichkeit noch Spiel.« (P 38) Handkes Stück dagegen spielt »keine Welt vor«, es »ist kein Welttheater« (P 20); die Bühne will keine mimetische oder symbolische Abbildung einer Welt außerhalb des Theaters mehr sein, sondern ist selbst ihr eigener Schauplatz und Gegenstand. »Diese Bretter bedeuten keine Welt.« (P 18) Bühne und Zuschauerraum bilden dagegen eine neuartige Welt mit gemeinsamer Ortszeit. Das Publikum wird an diesem Punkt weniger beschimpft als endlich ernst genommen: »Sie gehören zur Welt. [...] Dies ist keine andre Welt als die Ihre. Sie sind keine Zaungäste mehr.« (P 18) Insofern versteht Handke sein Stück doch als »Welttheater« (P 42), aber nicht mehr als eines, das die Welt in irgendeiner Form abbildet und die Zuschauer mit dem Resultat dann unterhält oder vergrault, sondern anspruchsvoller als eines, das *selber eine Welt bildet*, die Zuschauer in diese aufnimmt und mit der nachfolgenden Überprüfung der Vorstellungen davon, was die Bühne und was die Wirklichkeit sein könnte, außerhalb des Theaters neue Verhaltensweisen und Wahrnehmungsmöglichkeiten, also doch wieder Welten, erschließt.

Dieses Konzept ist bestimmend für alle Theaterstücke Peter Handkes – und somit auch für die Konzeption ihrer Orte, die niemals Abbilder realer Orte darstellen, selbst dann nicht, wenn sie solche (wie in den Stücken seit *Über die Dörfer*) zum Vorbild haben. Handkes Stücke geben nicht vor, Abbilder einer tatsächlich stattgefundenen Handlung, eines gegebenen Ortes, einer historischen Zeit zu sein, sondern finden in der Gegenwart des Publikums, auf der Bühne, im Theater statt. Generell haben sie zwei miteinander streng verflochtene Ebenen: eine Handlung, welche symbolisch zugleich die Bedingungen für das Entstehen der »richtigen« Kunst reflektiert und diese Reflexion aber selber auf der ersten Ebene der Handlung wiederum theatral zeigen kann. Das Entstehen von Kunst wird wie bei einer »Live-Reportage« (Klappentext von DSF) gewissermaßen in Echtzeit vorgeführt. Die Stücke sind dazu auf eine Weise »klassisch« aristotelisch angelegt: Es gibt keine Ortswechsel (die Bühne als Bühne bleibt sich immer gleich); der Schauplatz bildet mit der Handlung und ihrer Zeit eine Einheit. Allerdings bleibt er nicht unverändert, sondern verwandelt sich. Das geschieht den statischen Ortsbildern: In *Publikumsbeschimp-*

*fung* etwa oder im *Ritt über den Bodensee* bleibt der konkrete Bühnenraum immer gleich, wird aber vom Zuschauer nach dem Handlungsdurchlauf völlig verändert wahrgenommen; in *Kaspar* wiederum verwandelt er sich, weil die handelnde Figur selber mit dem Sprechenlernen unter den chaotischen Gegenständen auf der immergleichen Bühne Ordnung schafft. Und es geschieht den bewegten Ortsbildern: Im *Spiel vom Fragen* sind die Figuren zwar unterwegs auf ihrer Reise in das sonore Land, der Raum verändert sich auch deutlich im Verlauf ihrer Wanderung, doch am Ende, als sie nach einer kurzen Wegzeit, in der jeder für sich gegangen ist, auf einer Lichtung wieder zusammentreffen, fragen sie einander alle gemeinsam: »Es kommt mir so vertraut vor hier. War ich hier schon?« (DSF 133) Der Spielverderber klärt sie auf: »Das Fragen erst schafft sich den Ort und krümmt den Raum.« (DSF 134) Die Fragen der Figuren – die Sprechweisen der Kunst – haben die anfangs leere Bühne sukzessive mit Gegenständen gefüllt. In den *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* wiederum treten mit der Zeit die verschütteten Dinge der Vergangenheit (das Boot oder die Kalesche des Großvaters) wie in einem surreal-zaubermärchenhaften Traumgebilde wieder zutage – und zwar durch die Kunst der Erzählung in noch größerer und schönerer Form als zuvor. Selbst im *Untertagblues* handelt es sich, obwohl die U-Bahn doch fährt, immer nur um den einen festen Ort im Waggon, der unterirdisch einmal um die Welt reist und am Ende ans Tageslicht kommt.

Bühnenbilder sind als Bestandteil der Inszenierung immer Interpretationen. Sie können einen angenommenen Textsinn zur Geltung bringen oder verändern. Die Verfahren der Bühnenbildner unterscheiden sich deutlich. Das soll im Folgenden an vier Bühnenbildern zu Uraufführungen von Handke-Stücken beschrieben werden. Der Bühnenbildner kann versuchen, sich möglichst genau an den Text zu halten und die Szenenvorgaben umzusetzen wie Karl-Ernst Herrmann (oder Eberhard Matthies bzw. Peter Heyduck in den beiden *Kaspar*-Uraufführungen sowie Ambrosius Humm in *Die Unvernünftigen sterben aus*). Er oder sie kann sich an den Text halten, den Ort aber auf künstlerische Weise realisieren wie Moidele Bickel mit ihrem gemalten Bühnenbild zu *Das Mündel will Vormund sein*, Jean-Paul Chambas in *Über die*

*Dörfer* oder in gewisser Weise auch Achim Freyer in den *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*. Man kann versuchen, eine Stimmung oder Sphäre deutlich zu machen, anstatt den im Text beschriebenen Ort (oder überhaupt einen Ort) auf der Bühne abzubilden wie Katrin Brack in *Immer noch Sturm*. Oder man kann das Stück an einen ganz anderen Ort versetzen wie Amina Handke in *Die schönen Tage von Aranjuez*. In allen Beispielen werden die Orte zuerst mit Handkes Szenenbeschreibung vorgestellt und danach in ihrer Realisierung auf der Bühne betrachtet.

#### *Die schönen Tage von Aranjuez*, Amina Handke

Als Szenerie für *Die schönen Tage von Aranjuez* beschreibt Handke nur ein einziges »Bild« – einen großen Gartentisch, der unter freiem Himmel und wahrscheinlich auf einer Terrasse steht; aber auch das ist nicht vorgegeben. Die Terrasse könnte auch nur im Hintergrund zu sehen sein. Dazu vielleicht eine Hauswand; aber das wird in der Szenenangabe nicht erwähnt. Vielleicht sieht man auch etwas vom Garten – »vorgegeben« wird nur, dass keine Bäume zu sehen sind. Der Tisch ist für sich, ohne weitere (oder nähere) Umgebung, bereits ein »Ort«: der Gemeinschaft (beim Essen, Sprechen oder Spielen) wie auch der Versenkung (beim Schreiben). Der Garten wird nicht detaillierter beschrieben, macht aber den Eindruck eines von der Außenwelt abgesonderten und geschützten Raums, eines *hortus conclusus*. Als solcher ist er Bild für einen utopischen, einen mystischen Raum mit einer anderen Zeitordnung. Handke lässt in seiner Szenenbeschreibung vieles offen. Der eigentliche Raum macht sich vielmehr als zwar nicht sichtbare, so aber doch spürbare Sphäre bemerkbar, die alleine durch die Präsenz von Mann und Frau, ihr Sprechen und die im Wechsel von Anziehung und Zurückweisung entstehende Spannung erzeugt wird. Sie lässt wie ein auf beide fokussiertes Objektiv die Umgebung unscharf werden. Aber nur für den Leser (oder Zuschauer), nicht für den Mann und die Frau – sie nehmen auch die feinsten Lichtveränderungen oder Geräusche wahr. Ihre Beobachtungen sind dabei Zeichen der Anteilnahme und Ablenkung zugleich – in ihrer Aufmerksamkeit auf sich selbst (weniger auf den anderen) werden sie offen für die Umge-

bung; und ihre Beobachtungen zeigen in der Folge umgekehrt zugleich das Starkwerden ihres ›Ich‹. Das Gespräch kommt auch erst mit diesem Aufmerksamsein in Gang. Dazu tragen weder die Welt außerhalb des Gartens noch die Erscheinung innerhalb etwas bei. Handke blendet sie völlig aus. Der Garten kann vom Leser (dem Publikum) durch eigene Vorstellungen ergänzt werden. Erst gegen Ende dringt die Außenwelt durch »Katastrophengeräusche« (wie Anzeichen eines drohenden Unheils) in ihren Garten – diese Geräusche werden aber nicht genauer erzählt – und bewirkt die Auflösung ihrer Sphäre. Sie wird nicht ganz zerstört, sondern »schwingt« nach und bleibt in der Erinnerung bestehen, wie die zuvor in den Gesprächen erzählten Liebes-Erinnerungen von Mann und Frau.

Bei der Uraufführung wurde nicht Peter Handkes Szenenbeschreibung umgesetzt, sondern die »Sprechhandlung« des Sommerdialogs von Regisseur Luc Bondy und der Künstlerin Amina Handke an einen gänzlich anderen Schau- oder Hörplatz verlegt, in einen anderen Raum. Der Eingriff war stark – er veränderte nicht nur die Atmosphäre des Stücks, sondern auch seine Aussage. Das Gespräch geschieht in dieser Interpretation im Theater, auf der Rückseite der Bühne. Mann und Frau sind Schauspieler, die gerade aus einer Vorstellung von Schillers *Don Carlos* kommen (auf den Handkes Stück und Titel anspielt). In einem Interview erklärt Bondy das so: »Ich finde, ein Garten hat immer etwas schrecklich Kunstgewerbliches. Schon ein Baum ist sehr schwierig! Ich dachte: Man muss es an einem möglichst unbestimmten Ort spielen. Und der unbestimmteste Ort im Theater ist der hinter der Bühne – ein neutraler, leerer Raum. [...] Ich wollte zeigen, dass der Mann und die Frau mehr eine mentale Welt darstellen als eine realistische. Nach der Situation musste ich nicht lange suchen, die ist mir beim Lesen sofort eingefallen: Hinter der Bühne treffen sich zwei Schauspieler und reden plötzlich wie ein Ehepaar, das zehn oder zwanzig Jahre verheiratet ist.« (Siehe das Gespräch Bondy/Kralicek in diesem Band). Bondy macht damit das genaue Gegenteil der Szenenskizze Handkes, in der Bäume ohnehin nicht gezeigt, sondern nur erzählt werden, sowie Ort und Zeit tatsächlich unbestimmt, also offen für Ausdeutungen bleiben. Der von Bondy stattdessen gewählte sehr konkrete Ort »hinter der

Bühne« ist aber weder »neutral« noch »unbestimmt«, sondern ein Ort im Theater. Zwar kann das durchaus im Sinne einer schöpferischen Offenheit verstanden werden, Bondy verwendet ihn aber gerade nicht, um die Handlung als künstliche und somit potentiell spielerisch geöffnete zu kennzeichnen, sondern um das Gespräch von Mann und Frau mit einer recht handfesten Situation realistisch zu rechtfertigen – man könnte auch sagen: in seiner von Handke flirrend durchgehaltenen Unbestimmtheit gerade einzuschränken. Dafür versetzt er es in eine fingierte Gegenwart: Die beiden Schauspieler kommen aus der Vorstellung, ziehen ihre Kostüme aus, schminken sich ab. (Das wird in Handkes Dialog nicht erzählt. Die Szenerie erinnert an den Schauspieler und die Schauspielerin im *Spiel vom Fragen* – Handkes neuerliches Fragespiel zwischen Mann und Frau in den *Schönen Tagen* erlaubt den Rückgriff auch – interpretiert die beiden aber einseitig realistisch.) Unterstrichen wird dieser gelegentlich durch humoristische Einlagen nur bedingt »verfremdete« Realismus, indem das Licht im Zuschauerraum während der Vorstellung brennen bleibt – die Zuschauer befinden sich somit im selben Raum, in der selben Zeit wie die Schauspieler. Vielleicht ist das als Verweis auf Handkes *Publikumsbeschimpfung* gedacht. In allen Stücken seither (bis auf *Die Unvernünftigen*) hat Handke die Handlung zugleich als Spiel gekennzeichnet, ausgerechnet in diesem »Sommerdialog« aber gibt es den konstruktivistischen Illusionsbruch nicht. Das Mystische, Mythische, Bildhafte oder auch Symbolische wird nicht mehr eigens markiert, nicht einmal durch die Erzählkonstruktion wie bei *Immer noch Sturm*, die das Spiel als Traum des ›Ich‹ kennzeichnet. Bondy unterlegt mit seinen Maßnahmen zwar keinen Konstruktivismus, verfehlt aber auch Handkes symbolischen Realismus, als dessen stärksten Ausdruck man gerade den sehr bewusst gearbeiteten Verzicht auf ein konkret realistisches Bühnenbild verstehen kann. Das Gespräch über die Liebe hat keinen Ort als sich selbst. Der kann kein realistischer sein. Es erzählt darin als Ganzes zugleich von der Entstehung der Kunst. In dieser Auslassung mithin ist die konstruktivistische Markierung erhalten geblieben.

Die Bühnenbildnerin Amina Handke zeigt im Hintergrund rechts den rückseitigen roten Vorhang zum Zuschauerraum.

Links sieht man über einer Türe das Leuchtschild »Ruhe bitte«. Der Ort soll aber nicht allein die Bühne nach der Aufführung darstellen, sondern mehr bedeuten als ein naturalistisch geschilderter Theaterraum. Amina Handke vereint verschiedene Orte. Die Bühne stellt die Bühne nach der Aufführung dar – die Blumensträuße liegen noch am Bühnenboden. Ein Gartentisch (er stand zuerst am Rand der Bühne) wird von den Schauspielern in die Mitte der Bühnenbühne getragen; er könnte Inventar der Schauspielergarderobe, aus dem Bestand der Requisitenkammer oder doch Teil des *Don Carlos*-Bühnenbilds sein. Er könnte außerdem die Burgtheater-Inszenierung von *Das Spiel vom Fragen* zitieren, in dem die Schauspieler an genau so einem Gartentisch ihre Gespräche führten. Eine Art stilisierter Garten findet sich im linken Vordergrund, eine Umkleidekammer oder »ländliche« Toilette? Ein gemaltes Landschaftspanorama sowie eine einzelne Eisenbahnschiene könnten aus der Requisitenkammer stammen, auf andere Stücke Handkes anspielen oder auch einen tatsächlichen Garten meinen. In einem Regal neben dem Ausgang mit dem Leuchtschild liegen Requisiten – Kostüme unterschiedlicher Stücke? – aufgestapelt. Das Theater ist somit Bühne, Garderobe, Requisitenkammer und Garten in einem. Amina Handke schafft einen Phantasieort, der Bondys Realismus zwar bricht, trotzdem aber nicht die Künstlichkeit des Textes von Handke markiert, sondern sich mit allen seinen hinzuerfundenen Teilen wiederum dem realistisch-slapstickhaften Spiel von Bondys Realismus zur Verfügung stellt. Dem roten Bühnenvorhang gibt sie eine symbolische Bedeutung: Er markiert die Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie. Hinter dem Vorhang beginnt die erinnerte, erlebte oder auch nur vorgestellte Welt – man sieht die Frau als kleines Mädchen auf der Schaukel, einen Sternenhimmel, einen besuchten Kinofilm, die Schatten von Vögeln, hört ferne Kinderstimmen oder Autogeräusche. Man könnte den Vorhang mit einer den Garten umgrenzenden Mauer vergleichen – nur wäre in Peter Handkes Darstellung die Rückseite der Garten, nicht die Außenwelt. Das Bühnenbild und die Inszenierung Luc Bondys verändern nicht den Wortlaut, aber doch die Bedeutung des Stücks. Die schwierige Beziehung von Mann und Frau steht hier wie dort im Zentrum, wirkt auf der Uraufführungsbühne aber in ihrem Realismus ernst und hoffnungslos. Bondy hat die »Intertext-

ualität« seiner Inszenierung zwar wiederholt betont, vermochte es aber nicht, Handkes durch absichtliche Leere an der Bühnenbildstelle behutsam indirekt markierten symbolischen Realismus ähnlich lichtvoll wie im Text auf die Bühne zu bringen.

### *Immer noch Sturm*, Katrin Brack

*Immer noch Sturm* stellt Peter Handkes konsequenteste Umsetzung seines »epischen« Theaters dar – alles Geschehen ist eigentlich Erzählung, Erinnerung, Traum, Phantasie. Die Konstruktion wird hervorgehoben, ohne jedoch thematisiert zu sein – es geht nicht um die Entstehung des Kunstwerks, sondern um die Geschichte einer Familie – und doch spielt die Entstehung allein durch die Erzählkonstruktion immer mit. Der Text findet einen neuen Weg in den Bühnenraum: Auch der Ort wird vom »Ich« erzählt – mit geschlossenen Augen (wie in einem Traum oder Halbschlaf) entsteht vor ihm dieses Bild:

Eine Heide, eine Steppe, eine Heidesteppe, oder wo. Jetzt, im Mittelalter, oder wann. Was ist da zu sehen? Eine Sitzbank, eine eher zeitlose, im Mittelgrund, und daneben oder dahinter oder sonst wo ein Apfelbaum, behängt mit etwa 99 Äpfeln, Frühäpfeln, fast weißen, oder Spätäpfeln, dunkelroten. Sanft abschüssig erscheint diese Heide, heimelig. Wem zeigt sie sich? Wem erscheint sie so? Mir hier, im Augenblick. Ich habe sie vorzeiten, in einer anderen Zeit, gesehen, und sehe sie jetzt wieder, damit der Sitzbank, auf der ich einst mit meiner Mutter gesessen bin, an einem warmen stillen Sommer- oder Herbstnachmittag, glaube ich, fern vom Dorf, und zugleich in der Heimatgend.  
(IS 7)

Wieder gibt es nur einen Schauplatz – die Sitzbank unter dem Apfelbaum. Andere Orte (wie die Kriegsschauplätze in Europa oder das Waldgebiet der Partisanen) werden von den herbeiphantasierten Figuren erzählt. Und auch diesmal verwandelt sich der Ort, in Nuancen zumindest: Die Bank wird mal hierhin oder dorthin verschoben, im Apfelbaum wechseln die Jahreszeiten, am Ende verschwindet er ganz.

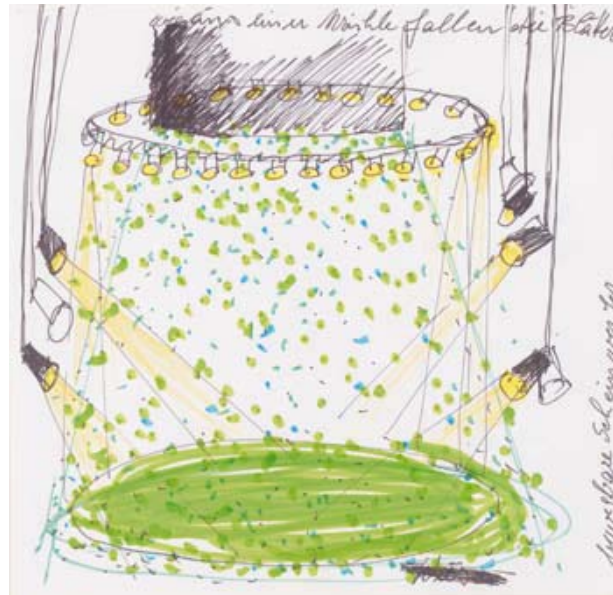
Das Stück wurde im August 2011 bei den Salzburger Festspielen auf der Pernerinsel Hallein in der Regie von Dimitri



1



3



2



4

- 1 Szenefotos von *Die schönen Tage von Aranjuez* mit Dörte Lyssowski (Frau) und Jens Harzer (Mann)
- 2 Bühnenbildentwurf von Katrin Brack zu *Immer noch Sturm*
- 3 Bühnenmaschinerie mit Scheinwerferkranz und eingebauten Blattbehältern
- 4 Szenefoto der Generalprobe von *Immer noch Sturm*

Gotscheff uraufgeführt. Das Bühnenbild gestaltete Katrin Brack, Schülerin von Karl-Ernst Herrmann; neben ihrer Theaterarbeit leitet sie die Bühnenbildklasse an der Kunstakademie München. Im Gespräch (Juli 2012 in Wien) betont sie, es sei ihr nicht darum gegangen, die Bank im Jaunfeld abzubilden (oder überhaupt einen Ort zu zeigen), sondern die Atmosphäre, die Stimmung und die vergehende Zeit darzustellen. Sie wollte mit dem Ambiente der Substanz dieses Stückes gerecht werden und entschied sich als »Minimalistin« auch bei diesem Text für eine extreme Reduktion, für einen surrealen, zunächst leeren Raum, eine leere Bühne, auf die aus einem vom Zuschauerraum deutlich sichtbaren Scheinwerferkranz viereinhalb Stunden lang grüne Streifen rieseln sollten, aus Seidenpapier und Staniol gemischt, die am Bühnenboden zu einer Laubwiese, einem leuchtend grünen Blätterkreis zusammenwüchsen. Das Bühnenbild setzt zwar nicht die Szenenvorgaben Handkes wörtlich um, macht aber seine besondere Erzählkonstruktion erfahrbar: Das Spiel der herbeiphantasierten oder -geträumten Figuren ereignet sich innerhalb dieses Blätterkegels, der einen Raum im Raum bildet. Bracks »atmosphärische« Bühnenräume versuchen, »Raumzeit« »sinnlich wie metaphysisch erfahrbar zu machen«, ohne dabei das »Unerklärliche« erklären zu wollen. Sie inszeniert mit jedem ihrer Bühnenbilder in gewisser Weise ein vom Stück jeweils unabhängiges »Theater der Zeit«. (Siehe dazu Nioduschewski 2010, 5) Die Wahl der Mittel jedoch entspricht jeweils genau dem Stück. In *Immer noch Sturm* rieseln die Apfelbaumblätter. Ursprünglich hatte sie sich für das Bühnenbild eine Wolke ausgedacht, die ständig in verschiedenen Positionen über der Bühne schweben sollte, aber das ging aus technischen Gründen nicht. Ihre Konstruktionen und Bühnenbilder sähen zwar immer leicht aus, wären aber technisch oft schwer zu realisieren. Entwurfszeichnungen mache sie nur wenige, sie arbeite mit dem Modell. Sie versuche aber, die Zuschauer in einer surrealen Situation wie dem Blätterrieseln von *Immer noch Sturm* in das technische Geschehen mit einzubeziehen – man solle die Maschinerie dahinter unbedingt sehen können –, was Karl-Ernst Herrmann für seine Bühnen immer vermieden habe.

### *Über die Dörfer*, Jean-Paul Chambas

Ein Geschwisterkonflikt ist das vordergründige Thema von Peter Handkes Stück *Über die Dörfer*. Gregor, der als Autor lange Zeit in der Fremde gelebt hat, kehrt zum Begräbnis der Eltern in das Herkunftsdorf zurück. Er soll auf das geerbte Elternhaus und Grundstück eine hohe Hypothek aufnehmen, da seine Schwester Sophie das Geld benötigt, um sich selbstständig machen zu können. Sein Bruder Hans, Arbeiter auf einer Autobahnbaustelle, unterstützt das Vorhaben der Schwester. Weder das Elternhaus, der eigentliche Konfliktort, noch das Dorf selbst werden Schauplatz; über sie wird nur gesprochen. Gregor nähert sich seinem Dorf auf Umwegen; er besucht zuerst den Bruder auf der Autobahnbaustelle, bis er »über die Dörfer« in seine Gegend zurückkehrt. Zweites Szenenbild ist der Friedhof (wo die Eltern begraben liegen), wobei aber nur die Friedhofsmauer zu sehen ist. Beide Schauplätze – die Baustelle mit der »Arbeiterbaracke« oder »Bauhütte« wie auch die Friedhofsmauer sind in Bezug auf das Elternhaus Randorte. In Bezug auf die Wanderung Gregors aber sind beides Hauptorte und drücken seinen veränderten inneren Zustand aus. Eigentliches Thema ist nämlich die Rahmenhandlung zwischen Gregor und seiner »Gefährtin« Nova, einer Allegorie der Kunst: Es geht mit ihr um das Erzählen, welches eine spezielle Lösung des Konflikts der Geschwister sowie das Rächen oder vielmehr Retten ihrer besonderen Herkunft von diesem Stück Land und Geschichte bedeuten soll. Gregor ist anfangs noch nicht bereit für das erlösende, die Familie im mehrfachen Sinn errettende Erzählen – er ist noch »blind [...] für den Tropfen Blut im Schnee« (ÜD 11), hat aber gleichwohl schon die Anlagen dazu – als »der, der das Fragen versäumt und der, der das Fragen nachholt« (ÜD 77).

*Über die Dörfer* ist Handkes erstes Theaterstück mit autobiographischem Hintergrund. Die beiden Schauplätze haben reale Vorbilder, wobei es Handke nicht darum ging, diese naturalistisch abzubilden, sondern die Erfahrung zweier Sphären auf dem Hintergrund traditioneller Formen allgemein, in seinen Absichten: »mythologisch« zu gestalten. Das »erste Bild« beschreibt Handke als »Ausschnitt einer einsamen Großbaustelle, verdeckt durch einen Sackleinenvorhang. Im Mittelgrund eine Arbeiterunterkunft. [...] Klares



Handwritten notes in a notebook, including the title "Puppentisch" and names "Pueli Anri", "Sonne Hadl", "Anita Tisch", and "riba". The text is written in German and appears to be a script or set of instructions for a puppet performance.



1

2

3

4

- 1 Handkes Notizbuch vom 7.11.1979 bis 30.10.1980 mit einer Skizze des Friedhofportals von Stift Griffen
- 2 Bühnenbildentwürfe zu *Über die Dörfer* von Jean-Paul Chambas
- 3 Das Ensemble besichtigt Stift Griffen mit der Friedhofsmauer und dem Bild vom Heiligen Georg – Handkes Vorbild für den Schauplatz des zweiten Aktes
- 4 Szenenfoto der Uraufführung von *Über die Dörfer* – auf der Friedhofsmauer mit angedeutetem Portal ist der Heilige Georg erkennbar

Sonnenuntergangslicht, das so bleibt.« (ÜD 22) Während seiner Recherchen zum Stück besuchte er im April 1980 den Bruder, der als Zimmermann beim Bau der Autobahn Salzburg-Spittal arbeitete, und studierte seine Arbeitsumstände, die Atmosphären und Rituale, machte zahlreiche Polaroidaufnahmen und natürlich Notizen. Auf den Fotos sind nach der Beschriftung die »Kantine« und die Arbeiterbaracke zu sehen – einfache Holzhütten mit Biertischen. Der zweite Schauplatz hat sein Vorbild in der Friedhofsmauer von Stift Griffen. Bei einer seiner Rechercheisen im August 1980 nach Griffen notierte Handke: »Gute weiße Wolke im dunklen Abendhimmel!« und skizzierte über Lektürenotizen aus *Die Troerinnen* von Euripides mit feinen Strichen den Schauplatz seines Stücks. Er beschreibt ihn dort so: »Stift Griffen: das Portal zum Friedhof, daneben Briefkasten und Sparkassenfach (links, rechts)«, »Sitzstein« und »Friedhof (grün)«. (ÖLA SPH/LW/93, 44f.) Im Stück heißt es dann:

Leerer Platz vor einer Dorffriedhofsmauer mit einem offenen Torbogen. Im Torbogen keine Grabsteinumrisse, nur leuchtendes Grün. Hinter der Mauer die Wipfel zweier schmaler dunkler Bäume, Fichten oder Zypressen. Zur einen Seite des Tors, außen an der Mauer eine Steinbank mit einer deutlichen kleinen Mulde. Die Szenerie ist hell und bleibt so. Es ist das Licht eines »stillen Festes«, wie etwa Allerheiligen, nur ohne bestimmte Jahreszeit. Glockengedröhn. (ÜD 70)

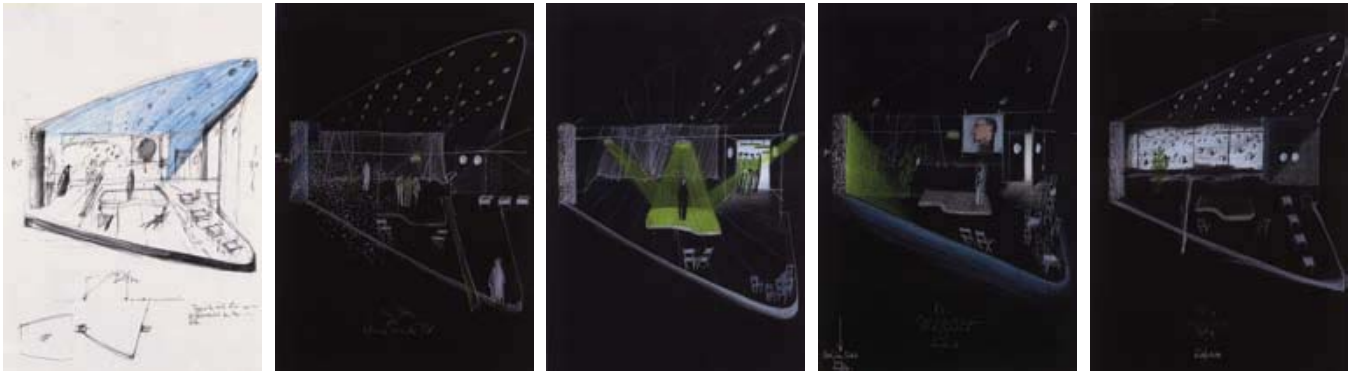
*Über die Dörfer* wurde im Sommer 1982 in der Regie von Wim Wenders und Johannes Klett auf der Freilichtbühne der Felsenreitschule während der Salzburger Festspiele uraufgeführt. Auf Wunsch von Peter Handke gestaltete der Pariser Maler Jean-Paul Chambas das Bühnenbild. Hans Widrich, mit Handke seit der Kinderzeit in Griffen bekannt und 1982 Pressechef der Salzburger Festspiele, erzählt im Gespräch (auf dem Mönchsberg im April 2012), Chambas hätte mehrere Jahre im Metnitztal in Kärnten gelebt, kannte Handkes Heimatort Griffen und die Kärntner Atmosphäre und wäre überdies mit der österreichischen Literatur vertraut gewesen. Widrich brachte Chambas Fotos und die Maße des Spielortes nach Paris. Chambas hätte »nach Begutachtung der Aufnahmen und intensiven Gesprächen (und einem feinen Essen) in seinem Atelier nach Farbstiften« gegriffen und »spontan in kurzer Zeit die Skizzen auf drei A4-Blätter gezaubert«. Wäh-

rend der Proben habe Chambas dann mit Handke und dem gesamten Darstellerteam den Bruder am Arbeitsplatz im Mölltal besucht; anschließend Stift Griffen und das zweisprachige »Jaunfeld« südlich der Drau. Chambas »hatte bereits mehrere Dekorationen für die Festivals von Avignon und Aix-en-Provence entworfen, das heißt, er hatte Erfahrung im Umgang mit imposanten antiken Steinwänden. Er nutzte die historischen Arkaden des Konglomerats im Berg als Element, das eine gewaltig wirkende, doch ganz leichte weiße Stoffwolke zu tragen hatte«, erzählte Hans Widrich. »Die Bühne selbst blieb kahl, eine Autobahnbaustelle, die durch die knallrote Kantine dominiert wurde. Nach der Pause bestimmte dann eine lange Kirchhofmauer à la Stift Griffen die Bühne, die er zunächst marterlhaft mit einem Heiligen Georg bemalt hatte. Der musste jedoch im Laufe der Proben genau wie die dahinter stehenden Fichten einer abstrakteren Lösung weichen, um am Schluss Libgart Schwarzens Weltgesang als Nova auf der Leiter umso stärker zum Durchbruch zu verhelfen.«

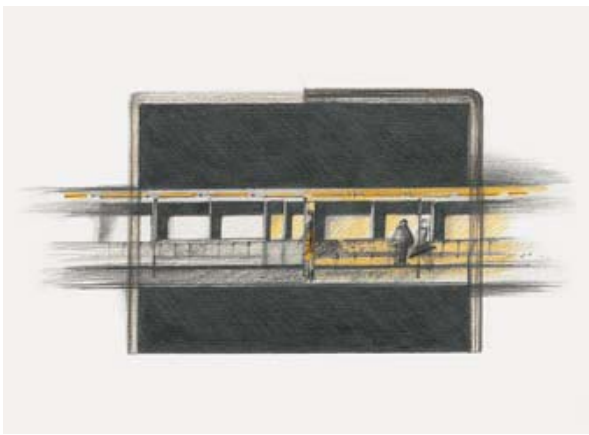
Chambas hält sich in seinem Bühnenbild an die Vorgaben Handkes. Er hat das Bühnenbild wie ein Kunstwerk gestaltet, die Orte sind mehr angedeutet als ausgeführt. Arbeitercontainer und Friedhofsmauer geben die Atmosphäre wieder und lassen zugleich alles offen. In der Wolke (dem Himmel) erkannte Chambas wohl das Verbindende beider Orte – sie bleibt für beide Einstellungen gleich. Die weite Bühne der Felsenreitschule wurde weitgehend freigelassen; der leicht schräge Bühnenboden war gleich einem Schnittmuster für Kleider mit Markierungsstrichen versehen und machte auf diese Weise deutlich, dass es sich bei dem Geschehen um Kunst handelte.

### *Die Fahrt im Einbaum*, Karl-Ernst Herrmann

*Die Fahrt im Einbaum* spielt in einem »Speisesaal eines großen Provinzhotels irgendwo im tiefsten oder innersten Balkan« (DFE 9). Zwei Regisseure – der Amerikaner John O' Hara und der Spanier Luis Machado – treffen sich dort, um Schauspieler für ihren »europäisch-amerikanischen Gemeinschaftsfilm vom Krieg« (DFE 11) zu suchen. Der Saal ist weitläufig wie eine »Bahnhofshalle«,



1



3



2



4

1 Bühnenbildentwürfe von Karl-Ernst Herrmann zur *Fahrt im Einbaum*  
 2 Szenenfoto von *Fahrt im Einbaum*  
 3 Entwurf der fahrenden U-Bahn von Karl-Ernst Herrmann zu *Untertagblues*  
 4 Szenenfotos der Uraufführung von *Untertagblues* im Berliner Ensemble am 30.9.2003

ohne Zwischenwände und Säulen, offen sowohl zur einen Hand, wo der Restaurantbereich sich spürbar noch um ein Mehrfaches fortsetzt, als auch zur anderen Hand, wo es gleich, ohne Türen, übergeht in den nicht sichtbaren, dabei ebenso stark zu spürnden Hotelbezirk: Empfang, Halle, mit einer ständigen Ahnung oder einem Hauch von Vorplatz. Geschlossen ist allein der fast schon ferne, entlegene seitliche Hintergrund: die Wand zur Küche, darin eingelassen zwei Schwingtüren, die eine zum Auf-, die zweite zum Abtragen; in jeder der beiden Türen eine Art Bullauge aus Milchglas. [...] Noch zu erwähnen, dass ein Teil der Wand im tiefsten Hintergrund ersetzt ist durch eine Riesenplastikplane, mit dem Aufdruck der internationalen Organisationen (U.N.Q.R., E.F.T.A., U.E.F.A. oder was auch immer), die sie dem kriegsgeschädigten Hotel gespendet haben; Plane, die sich zeitweise bewegt, aber nichts von draußen durchscheinen läßt; davor, als einzige Zier im Saal, ein immergrüner Strauch, obenauf ein Kinderhandschuh; daneben, liegend, ein dicker toter Baumstamm. (DFE 9f.)

Der Titel des Stücks verweist schon auf seine selbstreflektierte Form: Es ist ein Spiel im Spiel – ein »Stück vom Film über den Krieg«, wobei der Film, wie sich am Ende zeigen wird, nicht realisierbar ist. Wieder also geht es um Kunst und ihre Voraussetzungen – hier um einen Film über den Krieg. Wie schon in *Über die Dörfer* wird der eigentliche Schauplatz, der Kriegsschauplatz, nicht gezeigt, es wird davon nur in den Dialogen der Figuren erzählt. Die Bühne selbst ist ein »geschützter« Raum, ein sekundärer Ort – an dem sich, mit dem Ziel, hier Kunst zu machen (oder auch Geld zu verdienen), durch den Krieg verfeindete Männer und Frauen zusammenfinden. Der Handlungsort bleibt zwar das ganze Stück über gleich, dennoch verwandelt er sich. Im Verlauf des »Castings« fallen von den Schauspielern die ihnen zugeordneten Rollen (Masken) mehr und mehr ab, bis sie sich als »Einheimische« mit ihrer jeweils eigenen Kriegsgeschichte zeigen. Das Sichöffnen der Figuren bewirkt, dass auch vom Schauplatz die Hüllen fallen. Hinter der Plane, die eine im Krieg demolierte Hauswand ersetzt, wird ein Friedhof sichtbar – nachdem der Waldläufer sie aus Wut mit dem Einbaum »wie mit einem Rammbock« (DFE 102) durchstoßen hat. Die »Windstöße, Sturmstöße – Geräusche« (DFE 113) symbolisieren nicht nur (wie ein Sturm in Shakespeare-Stücken) den Zustand des »Bühnenvolks«, sie werden auch als Ausdruck des Widerstands, eines Sich-Gehör-Verschaffens, von diesem selbst produziert. Das Stück findet kein

glückliches Ende, auch wenn Handke alle zu Einheimischen macht, selbst die Regisseure, und sie gemeinsam »wenigstens ein Fest«, »ein trauriges« (DFE 125), feiern läßt. Zuvor macht er wie in einem Raimund'schen Zauberstück als Antwort auf den »Hilfeschrei« des Bühnenvolkes nacheinander zwei Lösungsangebote: »Der halbhohle, schwärzliche Baumstamm kommt in Bewegung und schlittert nach vorn.« (DFE 113f.) Dieser »Einbaum« ist in das mythologische »Heiligtum« (DFE 116), ein Schiff, in dem die vereinte Menschheit Platz findet. Er symbolisiert die gemeinsame Vergangenheit und Zukunft zugleich, ihre wahren Geschichten – die Kunst. Nachdem alle versucht haben, in den Einbaum zu klettern, das Boot dabei aber gekentert ist, legt sich das »Bühnenvolk«, zusammengesetzt aus den verfeindeten Kriegsgruppen und durch die Fellfrau (eine Art balkanische Nova) zumindest auf der Bühne vereint, auf die kleine Tribüne im Speisesaal. Handke läßt sodann »von oben« wie einen *Deus ex machina* eine »Riesenapparatur« heruntersinken, die »mit den Wimpeln und Sternen und Sternenbannern sämtlicher möglicher Staatengemeinschaften bestückt« ist; sie öffnet »lange, knallbunten Stahlfinger«:

Diese Finger schieben sich fast fürsorglich zwischen alle die verfügten Leiber und schieben diese sanft auseinander, jeden woandershin und zuletzt, jetzt aber unversehens brachial, jeden an einer anderen Stelle zum Saal und zur Szene hinaus. Entschwebendes Gerät dann, wieder bühenhimmelwärts. Dann Stille. Filmlicht aus. Nur noch das Licht an der Rampe – dort die drei Zurückgebliebenen. (DFE 120ff.)

Die deutlich symbolisch gestaltete Apparatur gibt eine Wendung ins Gute vor, kann aber den verlorenen Film nicht retten und vereinzelt die Leute am Ende, statt sie zu vereinen.

Das Stück wurde im Juli 1999 am Burgtheater Wien in der Regie von Claus Peymann uraufgeführt, das Bühnenbild gestaltete Karl-Ernst Herrmann. Den realistischen Raum hat Herrmann exakt wiedergegeben – die Restaurantatmosphäre, die Küchenschwingtüren mit den Bullaugen, sogar den Strauch mit dem Kinderhandschuh. Die sukzessive Veränderung des Ortes hat er in seinen meist genau bis ins Detail gezeichneten Bühnenbildskizzen dokumentiert. In der getreuen Realisierung der im Text beschriebenen Räume, sagt

er im Gespräch, sehe er auch die für ihn interessante Herausforderung. Seine Entwürfe hielten sich möglichst genau an den Text – ohne zu abstrahieren und zumeist auch ohne Abstriche, wie man an dem bautechnisch äußerst kompliziert umzusetzenden Bühnenbild für *Das Spiel vom Fragen* etwa sehen könne. (Siehe Boskovsky 1987, 149 und 157) Nur im

*Einbaum* wurde die Riesenapparatur vom Ende nicht realisiert – sie sei einfach nicht machbar gewesen. Auf diese Weise endete das Stück allerdings auch anders – das »Bühnenvolk« wird nicht auseinandergetrieben, sondern fährt, bevor die Gottesmaschine es zerteilen und zerstreuen kann, in einem improvisierten Tribünenschiff davon.

### Verwendete Literatur

- DFE = Peter Handke: Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999  
 DRB = Peter Handke: Der Ritt über den Bodensee. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970  
 DSF = Peter Handke: Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989  
 DTA = Peter Handke: Die schönen Tage von Aranjuez. Berlin: Suhrkamp 2012  
 IS = Peter Handke: Immer noch Sturm. Berlin: Suhrkamp 2010  
 P = Peter Handke: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966  
 ÜD = Peter Handke: Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984
- Boskovsky 1987 = Corinna Boskovsky: Die Entwicklung und Funktion des Bühnenbildes in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. Wien: Dissertation 1987 (zu Karl-Ernst Herrmann: S. 142–158)
- Handke/Gamper 1990 = Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990
- Nioduschewski 2010 = Anja Nioduschewski (Hg): Katrin Brack, Bühnenbild / Stages / Theater Zeit. Berlin: Theater der Zeit 2010