

**HANS-THIES LEHMANN**

## Peter Handkes postdramatische Poetiken

Erstpublikation in: Kastberger, Klaus / Pektor, Katharina (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2012, S. 67-74.

Handkeonline seit 23.10.2014

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Hans-Thies Lehmann: Peter Handkes postdramatische Poetiken. Handkeonline (23.10.2014)

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

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

## Peter Handkes postdramatische Poetiken

1

Peter Handkes Interesse gilt dem Theater vor allem aus der Perspektive des Schreibenden. Auch seine wortlosen Stücke sind selbst poetische Texte, keineswegs bloß technische Regieanweisungen, sie sind vielmehr, auch wenn in ihnen nicht gesprochen wird, ebenso sehr ›Theater der Sprache‹ wie die anderen. Wie sein Erzählen immer wieder übergeht in Prosa-lyrik, hymnisches und lyrisches Sprechen, so charakterisiert doch das Stichwort »episch« sein Brecht-fernes Theater nicht richtig. »Ein Epos aus Haikus, die sich dabei aber keinesfalls als solche Einzeldinge bemerkbar machen, ohne Handlung, ohne Intrige, ohne Dramatik, und doch erzählend: das schwebt mit vor als das Höchste.« (DGB 52) – »Ohne Dramatik«: Was Handke am Theater überall meidet, ist, was er das »Dramatische« nennt: »Als die Geschichte spannend wurde, wurde sie eine unter vielen.« (DGB 213) »Aischylos erscheint mir von allen Dramatikern als der vollkommenste: keine Intrige, nur die Wortgewalt; reines Drama« (DGB 238) – Drama (in) der Sprache, nicht Handlung. Und weiter: »Im dramatischen Gedicht müßten sich die Personen aneinander wenden können, so wie einst die Helden an die Götter: das wäre die natürliche Dramaturgie, ohne die Dialog- und Handlungstricks des eingebürgerten Theaters.« Der dramatische Dialog tritt hinter der evokativen und adressierenden Dimension des Sprechens zurück, wie bei Aischylos, der zum Vorbild wird: »Bei Aischylos können alle fortwährend wünschen und verwünschen, und daraus besteht das Drama.« (DGB 237) Oder: »Ein Drama zu schreiben wäre wieder natürlich, wenn die Personen einen Gott ansprechen könnten, so wie Iphigenie Diana.« (DGB 170) An Poussins Malerei fasziniert ihn dessen »klassische« Entdramatisierung, und über Cézanne notiert er: »Indem ich von van Gogh wegschaue zu

Cézanne, tritt dessen Bild als Beschwichtigung, Entdramatisierung, zugleich Ernstschwelle auf.« (DGB 183)

Trotz (und wegen) seiner Abneigung gegen das Dramatische ist Schreiben für – man kann auch sagen: gegen – das Theater eine auffallende Konstante in Handkes Werk. Auffallend, weil man meinen könnte, seine Neigung zu streng selbst-bezogener literarisch geformter Reflexion, sein Dichtungsverständnis einer – erzählenden, benennenden – Rettung der Wirklichkeit vor dem »Gerede« und der Wahrnehmungsunfähigkeit sowie die selbstgewählte Zurückgezogenheit seines Lebensstils ließen für das geräuschvolle, öffentliche und im besten, aber auch trivialsten Sinn ephemere Massenmilieu des Theaters keinen Raum. (Und seine öffentlichen politischen Interventionen waren bekanntlich eher unglücklich.) Wo ist in diesem artifiziellen urbanen Raum des Theaters Platz für die zaudernde, sich selbst und die begegnende Umwelt stets verunsichert beschwörende Schreibweise Handkes? Für die Verschränkung von Ich, Welt und Sprache darin, die ebenso gern wie oberflächlich als »Innerlichkeit« apostrophiert und abgetan wird? Für die Kontemplation der Natur, die als Anders-Zeit, *contre-temps*, Heterotopie eine so bedeutende Rolle bei ihm spielt? Und hat nicht Handke selbst 1967 in einem Brief an Henning Rischbieter direkt seine »Aversion« gegenüber dem Theater bekannt? Doch an dem ersten Eindruck, in Handkes ästhetischer Position könne für Theater kein Raum sein, muss etwas falsch sein, wenn er immer wieder Texte für das Theater schreibt – von denen hier nur einige wenige zur Sprache kommen werden.

Versucht sei der Zugang zu Handkes postdramatischen Poetiken von einem Punkt aus, der das Theater am meisten auszuschließen scheint: der eigentümlichen und oft überaus extremen Spannung zweier Gesten in seinem Schreiben, die

der Autor selbst in seinen Texten einer intensiven Selbstverständigung immer wieder exponiert. Zunächst: Handkes Schreiben ist darin emphatisch und spezifisch modern, dass jedes Wort, jeder Satz, jeder Text immer wieder anhebt mit dem fragenden Zweifel, ob eine sprachliche »Form« möglich sei, die dem Welterleben Gerechtigkeit widerfahren lässt. Zunächst praktiziert er in seiner frühen Epoche und nach dem *nouveau roman* eine fortwährend sich selbst reflektierende Schreibweise. Aber auch die Texte nach seiner sogenannten »Wende« bleiben, Variationen eingerechnet, experimentell, sofern man unter diesem Begriff nicht beliebiges Herumprobieren, sondern eine die Welt, das Selbst und die Möglichkeit ihrer Sprachwerdung »erforschende« Literatur versteht. In späteren Texten geht es ihm wohl um die Bewahrung oder besser: Wiedereroberung einer *Sprache* der Welt-Bejahung, aber auch da bleibt der positive »Sinn« ein schreibend erfragter, wird keineswegs plan behauptet. Der Autor verhält sich gerade als Theaterautor gleichsam als Sprachnaturforscher, der bestimmte Sprachbereiche (Loben, Hymnik, Bewundern) wie eine bedrohte Spezies betrachtet und sie als Ausdrucksmöglichkeiten des Menschen zu bewahren und zu erweitern sucht. Mithin ist die Form der eigentliche Ausweis des Dargestellten: »Kunst ist nur dann der Fall, wenn in dem Gemachten das *Wie leuchtet*.« (DGB 158) Handke gibt sich über die zu erwartende Polemik dagegen keinen Illusionen hin: »... zwangsläufig wird dein sprachliches Wiedererobern der Welt zunächst geschmäht werden als »Harmonisierung«, wobei das Wort allein schon genügen wird als Hohn.« (DGB 5)

In seinem Schreiben nun, darum kreisen zahllose Texte Handkes zur eigenen Selbstverständigung, stehen sich zwei Pole gegenüber. Der eine ist die überaus aufmerksame Anstrengung des Beschreibens. Sie bleibt aber allerorten bezogen auf den anderen Pol: eine schmerzhell distanzierende Bewusstheit des (be)schreibenden Subjekts. Sprache und Bild, Subjekt und Objekt werden in einer feindschaftlichen Polarität erfahren, sind zugleich untrennbar. Diese immanente *literarische* Spannung schließt eine darin sedimentierte Vorstellung von *Theater* ein. Die Selbstbeschreibung des Autors greift gelegentlich explizit auf das Bild des Theaters zurück: »Wie oft bin ich schmerzlich allein auf der Bühne meines Innern, und dann kommen endlich andre dazu, du

und du, manchmal die Völker der Erde, und auf meiner Bühne spielen wir dann nicht, sondern sind einfach zusammen, und in meiner Brust ist es weit und warm geworden.« (DGB 13) Bemerkenswert ist hier die Priorität in dem, was mit dem Theater assoziiert wird: Wesentlicher als das Moment des vorführenden Theaterspielens ist das »Wir sind einfach zusammen«. Für das Bild des Theaters von zentraler Bedeutung ist eine im einsamen Schweigen der Schrift vermisste, doch dem Schreiben als Sehnsucht unlöslich einbeschriebene Mehrzahl, eine »Versammlung«. Theater, dieses Einfach-Zusammen-Sein, könnte den Schmerz überwinden, der mit der Einsamkeit der Schrift verbunden bleibt, ist weniger eine bestimmte ästhetische Praxis als vielmehr ein Sehnsuchtsbild des Mit-Seins oder Zusammen-Seins.

Dass das Theater zumindest die Fiktion der Möglichkeit einer Gemeinschaft realisiert, ist bei Handke kein Gemeinplatz. Das »Zusammen« geht weit, es würde das Gattungswesen Mensch auch mit Tier, Pflanze, Stein verbinden: »Die *Idee* der Gemeinschaft scheint vorbei, wenn auch viele noch verlogen-traurig-verzweifelt-frech weitermachen. Und doch ist das Gefühl von Gemeinschaft da, ganz tief in mir, »von Anbeginn«, und wird akut manchmal bei einer trivialen Melodie in einem Restaurant; es ist dann ein Gefühl der Gemeinschaft sogar mit Hunden.« (DGB 47) Schreiben ist der stete Versuch, Verschmelzung mit dem Außen und Abgrenzung des Subjekts zu vereinen. Wenn Handke dagegen im Gespräch erklärt, ein Theaterstück sei demgegenüber »das Mittel, zu versuchen, zumindest eine Fiktion von Objektivierung herzustellen« (Arnold/Handke 1978, 27), so bedeutet das Objektive hier nicht etwa, wie man meinen könnte, eine allgemein-gültige Verbindlichkeit des Ausgesagten, sondern die Ablösung der Rede aus dem Binnenraum des Ich hin zu einer öffentlichen und in diesem Sinne: »objektiven« Situation, in der die Gesten und Worte fiktiver Gestalten, nicht mehr (nur) dem Autor-Ich zugehören, sondern zu einem eigenen »dritten« Medium der Verständigung werden. Theater wird zum Inbegriff eines momentan geglückten Akts (in) der Sprache. Realisiert werden kann diese im Modus einer An-Sprache, und damit ist zugleich ein Motiv gegeben, warum Handke kaum je ein »normales«, dramatisch organisiertes Theaterstück schreibt: Gerade die Konstitution eines eigenen fiktiven Raums für das Drama trennt dieses als au-

tonomen Spielraum auch ab und behindert so eher die Erfahrung von Theater als Situation des Zusammenseins.

»In dem, was ich geschrieben habe, bin wohl ich, aber es fehlt meine Stimme. So soll es auch sein«, schreibt Handke. Was für das Schreiben gut ist, weist aber einen Mangel auf: »Als wäre es eine Erlösung, alles vom Schriftlichen ins Mündliche überzuführen. Ich würde nur noch, manchmal, reden, nicht mehr schreiben.« (DGB 134) Theater wird zum Namen für den Moment, wo die *Stimme* (die in der Schrift latent, stumm und vieldeutig bleibt) sich an jemanden wendet. Theater ist Ansprache. »Er war so lange sprechunfähig, daß dann, als er doch einmal zum Reden durchbrach, daraus eine Predigt wurde (so war es recht).« (DGB 45) Erst im Adressieren wird spürbar, was in der Praxis der Schrift wohl Telos, aber auch utopisches Wunschbild bleibt: die Sprache – und das bedeutet dann zugleich: die Welt – wenigstens momentweise *gemeinsam bewohnen* zu können.

Das Theater wird demnach zu einem Aliud der Schrift. Literatur ist die unersetzliche Möglichkeit der Sprache, gänzlich ohne interpretierenden Ton und deutende Intonation zu bleiben, weder Zeitdauer noch Rhythmus der Sprache festzulegen, Langsamkeit oder Schnelligkeit, und zumal alle Bedeutungsmöglichkeiten der Worte, der Syntax gleichermaßen bestehen zu lassen. (Arthur Rimbaud antwortete einmal auf die Frage seiner ratlosen Mutter nach der Bedeutung eines Textes: »J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens.«) Die Erhaltung dieser Auslegungs-Spielräume ist Hölderlins »Komm ins Offene, Freund«, das offene »Hiergelände« (Handke). Indessen bleibt die Chance dieser – wörtlich – Unbestimmtheit mit einer unaufhebaren Einsamkeit verbunden. Deren Überwindung, sei es auch nur in der momentweise geglaubten »Fiktion«, markiert das Theater, dessen Utopie.

## 2

Betrachten wir die angedeutete Spannung im Inneren des Schreibens, wie sie sich Handke darstellt, genauer. In der einen Geste kämpft die Beschreibung bis an die Grenze einer regelrechten *Beschreibungs-Wut* darum, das fliehende Wirkliche, den Moment, die oft winzigen momentanen Erfahrungen (Menschen, Natur, Alltag, vorübergleitende Eindrücke)

»magisch« zu bannen, festzuhalten, sie buchstäblich am Vergehen zu hindern. Eine dem Ideal nach andauernde Wachheit (der natürlich die intermittierenden Müdigkeiten und Spannungsabfälle Grenzen setzen) soll dafür sorgen, dass Eindrücke nicht gleichsam inkognito passieren, sondern ihre Sprach-Form finden – das nennt Handke »Bild«. Das Bild ist aber zugleich Sprach-Form: »Visionen sind für mich nicht Bilder, sondern Worte (diese Visionen erst überwältigen mich).« (DGB 63) Das folgende Zitat mit dem Hinweis auf das Paradiesbild der 4. Ekloge Vergils vom lächelnden Akanthus, wo aller Gegensatz sich auflöst, verdeutlicht die eigentümliche Überkreuzung von »Bild« und Sprache, in der alles aufgehoben wäre: »Wenn ich ganz ruhig *versunken* bin, nehme ich wahr eine Art ewiger Schrift (besser: ewiger stiller Rede); wenn ich ganz ruhig aufmerksam bin, nehme ich wahr eine Art ewiger Bilderfolge: das bewusste Schreiben aber hieße, daß beides in eins geschieht: RIDET ACANTHUS (Vergil).« (DGB 49f.) Schreiben darf sich nicht selbstgefällig in den Selbstlauf der Sprachzeichen vertiefen. Es hat sich dem Sprachlosen der Eindrücke zuzuwenden, kann diesen aber doch nur in Sprache gerecht werden: »Schreibend, bleib immer im Bild. Wenn du dich von den Wörtern davon wegführen läßt, ist es ganz natürlich, daß diese dir wie modrige Pilze im Mund zerfallen [...] kehr, sowie du die Gefahr merkst (sie besteht bei jedem Satz), sofort zurück zum Bild (zum Inbild), und schreibe (im Bild); ›Heraus aus der Sprache!‹ Erst so wird die Literatur wieder neu anfangen können.« (DGB 94)

Neben der fordernden Spannung und Anspannung des Aufmerkens kommt nun aber eine komplementäre zweite Haltung zur Geltung, die man kaum besser als mit Heideggers Begriff *Gelassenheit* bezeichnen kann. »Niemand hat sich so sehr gelassen, daß er sich nicht noch mehr hätte lassen können« (Meister Eckhart). – Nicht *sich* lassen, sondern *sie* lassen, die anderen, die Menschen und Dinge; und nicht die Ferne sich immer wieder herbeiholen wollen: Gelingt es vielleicht so, sich zu lassen? (Immer will ich etwas wiederfinden in der Landschaft, und wenn ich es nicht wiederfinde, kommt die Qual.) Sage jedenfalls: ›Laß! Dieser Lärchenhain ist nicht für mich, sondern für jemand anderen.« (Ja, der einzige Befehl, dem ich folgen könnte, erleichtert, wäre dieses ›Laß!‹ Nicht: Laß das!, sondern ›Laß!‹).« (DGB 193) Eine

enorme Spaltung: hier beinahe die Wut einer zufassenden Bannung der Welt, die diese unbedingt in der Sprache sich, dem Leser, dem Menschen zuzueignen verlangt; dort eine nicht minder leidenschaftliche Neigung zum Gewährenlassen, einer Passivität, in welcher der Schreibende sozusagen transparent, durchscheinend wird: zum Ort, an dem sich die Sprachwerdung der Bilder zuträgt. »Im Schreiben spiele ich die Rolle nicht, die ich mir im Leben in der Regel aufzwingen lasse: ich spiele keine Rolle mehr, sitze nur einfach dabei.« (DGB 49) Diese Durchlässigkeit kann sogar Angst erregen: »Und in meiner Lust, mich in die Landschaft zu verwandeln, zu entfalten und so gleichsam die Vertikalität von Leben und Tod zu konterkarieren, fühlte ich plötzlich, bei der Vorstellung, das könnte mir sogar gelingen, gleich jetzt, und zwar bei lebendigem Leibe, eine Angst, ich könnte tatsächlich weg, entleibt sein.« (DGB 45)

## 3

Die Analyse der dem Schreiben bei Handke immanenten Spannung macht deutlich: Die innere »Bühne« des Schreibens ist der Polarität von *Zuschauer und Akteur* im Theater verblüffend analog: Das schreibende Ich ist (will sein) einerseits Beschauer einer Szene, die es gleichsam nur passiv registriert und die sich ohne sein Zutun abspielt. Zugleich ist es aber auch dieses Ich, das die Szene in den Worten selber erst zur »Aufführung« bringt. In der Analogie ist nun die Differenz entscheidend. Kann das Ich, sofern es betrachtend, träumend, schreibend, solitär bleibt, seine Spaltung in sich in einer mal brechenden, aber doch immer wieder auch gelingenden Verlötung überwinden, so bleibt doch in dieser Arbeit der Aneignung, die auch ein Aufgeben ist, jedes gewonnene Jetzt höchst gefährdet.

Fortwährend droht das Wirkliche, seine Wahrheit zu entziehen, reicht die eigene Anspannung nicht aus, drängen sich störende Impulse ein. Der Versuch des Festhaltens kann den Schreibenden an den Rand der Verzweigung führen: »Gerade ist mir etwas – so denke ich jedenfalls – unbedingt Aufzuzeichnendes, indem ich es nicht sofort festhielt, unwiederbringlich ins Leere entwischt, und ich weiß jetzt, daß es ein Atom war, ein Innen-Atom eines Menschenlebens, etwas ganz und gar Materielles, das nun ins Nichts entschwirrt ist:

Verlustempfindung. Es *ist* ein Verlust, eine Frucht ist mir entfallen. – Nein, das Atom ist nicht ins Nichts, nicht ins Leere entschwunden, sondern in mich. – Warum weiß ich aber trotzdem, daß es, wenn ich es nicht augenblicklich wiederfinde, für immer verloren ist? Und was kann ich von jenem Atom sagen? – Es war etwas, ein Körper, ein Einschluß, ein Schatz, eine Kostbarkeit, eine Köstlichkeit, eine Form (so wie Vergil für Dante auf dessen Abstieg ins Inferno eine Form war).« (DGB 196) Woher die Heftigkeit dieses Erlebens? Erst in ihrer Sprachwerdung sind Erfahrungen vor dem Vergehen gerettet. Sie sollen in eine Art kleiner Ewigkeit, vielleicht einem Aion im Sinne der Gnostiker oder der Renaissance, aufgehoben und so zu dem werden, was die Kritik mit Joyce auch »Epiphanie« nennt. Es handelt sich dabei um sehr alltägliche Erscheinungen, die sich aber in der Sprache aufladen und schockhaft etwas sichtbar werden lassen, zum Beispiel so: »Die zwei am Körper hängenden Hände des kleinen Kindes erschienen wie noch kleinere Zwillingskinder.« (DGB 76) Nur auf den ersten Blick geht es um die beschriebenen, beobachteten Realien um ihrer selbst willen, vor allem realisiert der einzig treffende Ausdruck nicht weniger als das, was in biblischer Tradition die von Gott dem Menschen zugeordnete Aufgabe in der göttlichen Schöpfung darstellt, nachdem diese vollendet ist: nämlich den Dingen ihre Namen zu geben. Der Name im emphatischen Sinne ist – in der Tradition etwa Benjamins oder Adornos gedacht – nur ein anderer Name für den treffenden Ausdruck. Nicht um das willkürliche Herantragen der menschlichen Sprache an die stummen Dinge ist es zu tun. Vielmehr wird die Sprache, die in diesen schon ruht, vom menschlichen Sprechen gleichsam nur erweckt – in der Tradition des romantischen Gedankens vom »Lied in allen Dingen«, das in ihnen schläft und zu singen anhebt, wenn das Zauberwort – der rechte Ausdruck, der Name – getroffen wird. Dann werden die Dinge nicht störend von der herzugetragenen Sprache behelligt, sondern von und in ihr erhellt.

Es gibt vielleicht bei den meisten großen Autoren einen ganz kindlich scheinenden Widerstand gegen eine spezifische Erfahrung, einen Widerstand, der einer Art von Empörung gleicht. Brecht etwa war wie kaum ein anderer von tief empfundener Empörung über die Kürze des Lebens erfasst (und stemmte sich dagegen mit Versuchen zu einer re-

gelrechten »Sterbelehre«). Artaud wehrte sich lebenslang dagegen, nicht sein eigener Ursprung sein zu können, als Kreatur von Gott schon von Anfang an um sein Ich, um die »eigene« Sprache gebracht zu sein. Bei Handke meint man ebenfalls ein ganz bestimmtes, sehr unvernünftiges, affektgeladenes Widerstreben zu spüren, eine genuine Wut, eine Empörung. Sie gilt dem Weggleiten, dem Sich-Entziehen der Erfahrung. Dass etwas sich ihm/der Beschreibung/der Erfahrbarkeit entzieht, erlebt das Schreib-Ich seiner Texte als wirkliche Beleidigung, vermischt mit Scham und Schuld-, sogar Sündegefühl: selbst verantwortlich für das Versagen zu sein, aus eigener Unzulänglichkeit beim Sein in der Kreide zu stehen.

In Handkes Aufzeichnungen findet man die folgende charakteristische Stelle: Er sieht ein starkes »Bild« vor sich (es handelt sich, wie meist, um eine ganz alltägliche Szene: zwei Frauen gehen da). Der Moment, der sich ihm gerade in einer gesteigerten Wahrnehmung darbietet, schwindet, und der Autor ist verzweifelt, als diese Frauen »schon so sehr im Fluchtpunkt des Bildes zu verschwinden im Begriff waren, daß ich auf den Tisch kratzte, um sie zurückzuhalten. Und als ich wieder vom Schreiben aufschaute, war der Weg leer...« (DGB 43f) Den Moment des »richtigen« Ausdrucks versäumt oder in der Insistenz der Beobachtung nachgelassen, und es ist um den unwiederbringlichen Augenblick geschehen. Diese Überlegung führt wieder auf die Theateridee zurück: auf das *Hier und Jetzt* des Theaters, seine spezifische »Gegenwart«. Im Theater ist jenes »Jetzt«, das sich dem Schreibenden dauernd zu entziehen droht, gleichsam aufgehoben. In der Gemeinsamkeit des Theaters darf die Zeit verrinnen, darf das Jetzt entfliehen, ohne dass diese Flucht Angst oder Verzweiflung auslöst. Gegenüber der Flucht des Bildes, die so bedrohlich wird, dass das Bild um jeden Preis festgekratzt werden soll, ist die Flucht der Theaterszene nicht Verlust, sondern Bedingung einer gesteigerten Präsenz, das Vergehen nicht Katastrophe, sondern Steigerung. Dass das Theater diese Möglichkeit bieten kann, ist jedoch daran gebunden, dass es nicht etwa das dramatische Jetzt anstrebt, aus dem sich plötzlich, *coup de théâtre*, das Unerwartet-Neue entwickelt. So verfiere es wieder und erst recht dem Angstzustand des Verlierens und Schwindens, der Verzweiflung, wie sie dem Schriftsteller in jedem Moment droht. Das

Jetzt des Theaters ist anders zu denken: als ein »continuous present« im Sinne von Gertrude Steins »landscape play«. Hier ist das Jetzt eine gleichmäßig strömende und zurückbleibende Gegenwart. Es ist dieses andere »Jetzt« des Theaters, um das es in den postdramatischen Poetiken Handkes geht – ein Jetzt, das wir stufenweise als Zusammen-Sein, Präsenz der Stimme, Sprache, Ansprache erkennen. Dieses Hier und Jetzt hat etwas vom Epischen (ohne dadurch erschöpft zu werden); und es hat mehr als den Charakter von Dramatischem den einer *Zeremonie*: »Ich erhielt die Nachricht vom Tod eines lieben Menschen und wollte an ihn denken, aber es gelang mir nicht. So verstand ich, daß es eine Zeremonie für ihn geben sollte, die Totenmesse: in dieser Zeremonie würde das Denken dann möglich sein, und ich würde daran teilnehmen.« (DGB 37)

#### 4

Das Theater hat seit Jahrzehnten nur wenige Dichter gefunden, deren Poetik mit dem gewandelten und vor allem enorm erweiterten Theaterverständnis kommuniziert. Trotz und gerade wegen seiner Distanz zum Theater gehört Peter Handke zu denen, die ein verändertes Denken über Theater beflügelt haben. Ist das neuere Theater weithin postdramatisch auch in dem Sinne, dass es oft die Text- und Sprachdimension, besonders die poetische, zurückdrängt (indem es, zum Beispiel, visuelle Dramaturgie, Tanz, Performance, Annäherung an Installation wird, sich der Dokumentation und der sozialen Aktion nähert), so wird bei Handke Theater emphatisch bezogen auf Literatur – nicht im überkommenen Sinne eines »literarischen« Theaters des Dramas, sondern als Theater der Literatur, als Sprachtheater und Theater der Sprache: »Sprechstück«, »Dramatisches Gedicht«, »sprechende« Körper-Pantomime (*Kaspar, Das Mündel will Vormund sein, Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*), parodiertes »Stationendrama« (*Untertagblues*), Spiele des Fragens, Geisterbegegnung und Monolog wie im *Noh* in *Immer noch Sturm* usw.

*Publikumsbeschimpfung*, ein witziges, hochreflektiertes und zugleich geradezu zirkushaft albernes Sprach-Spiel, kann ganze Lehrbücher der Theatertheorie ersetzen und stellt eine einzige große Metapher auf das dar, was sich da-

mals und in den folgenden Jahrzehnten als Performance und postdramatisches Theater entwickelte. So wie ein Robert Wilson mit seiner visuellen Poesie der Bühne das Theater von Handlung und Handlungslogik befreite, von »Charakteren«, Rollenverkörperung und sichernden dramaturgischen Rahmungen, so eröffnete Handke ein Theater, das keine Mimesis einer dramatischen Handlung bot; in dem die Bühne metonymisch das reale Theater fortsetzender Raum war, nicht für eine andere fiktive Wirklichkeit symbolisch einstand; die Zeit nicht eine andere fiktive Zeit darstellte, sondern die Zeit des Spiels selber ausstellte; in dem Personen erschienen, die wohl als Schauspieler ausgebildet waren, aber nicht Rollen verkörperten; und in dem offensichtlich die kommunikative Situation des wirklich stattfindenden Theaters die Hauptenergiequelle wurde – wie es die noch immer frisch wirkende Aufzeichnung der Aufführung in Frankfurt erkennen lässt.

*Über die Dörfer* ist als »dramatisches Gedicht« bezeichnet wie Lessings *Nathan*, in dem es auch um Aussöhnung, Erbe und darunter nicht verrauchten Hass geht, kennt jedoch keine Dramaturgie der Enthüllung, sondern eine Montage von prosalyrischen und hymnischen Redegesten, bei denen der Anlass im Sinne der dramatischen Geschichte kaum ins Gewicht fällt. Es ist Sprach-Zeremonie und Herausforderung an das Theater: (Wie) ist es noch möglich, das Leben steigend zu besingen, was für Handke zugleich hieße, es eigentlich erst zu erfahren? Der Behauptung einer *Sprache* des Ja-Sagens zur Welt steht dabei die Dimension der Wut, der deprimierten Wahrnehmung der Ödnis der dörflichen Kleinstadtwelt gegenüber: »Ich möchte dieses Dorf verfluchen, und seine Bewohner, die nur noch auf das Läuten der elektrischen Kegelbahn hören, ich möchte ihre Mäuler verfluchen, die wie Sparbüchenschlitze sind, in die nur hineingesteckt wird, wo aber nichts mehr herauskommt. Ich möchte ihre falschen Trachten verfluchen, mit den gipsweißen Strümpfen, den ledernen Sturmriemen vor der Brust und den Hirschhornknöpfen, groß und löchrig wie Totenschädel ...« (ÜD 65) Novas »Predigt« am Ende ist deutlich gekennzeichnet als Theater, und man muss die Predigtform schon absichtsvoll als narzisstische Selbstgefälligkeit eines Bewohners des Grand Hotel Tiefsinn missverstehen wollen, um zu verkennen, dass es hier nicht um ein kitschiges Rosarot der

Weltbeschreibung geht, sondern um die Frage, ob eine Sprache, ein Ja-Sagen – mit Nietzsches Unterscheidung zum eselhaften Ia-Sagen – zur Welt möglich ist.

Postdramatische Poetik kennzeichnet auch *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise ins sonore Land*, in dem Fragen nicht als Abfragen, nicht als Dialog von Frage und Antwort, sondern als Haltung des Geöffnetseins zum anderen verstanden wird. Es geht um die Erkundung des »sonoren« Theaterlands, in dem es »klingt«, nicht bedeutet. Wie kann man sich selbst und die Welt zuallererst als Frage verstehen, nicht als Thesis – nochmals im Sinne von Heidegger: Fragen als »Seinsfrage«. Die kritische Reflexion der gewohnten Theaterästhetik betrifft hier auch das Schauspielen. Auch für die Schauspieler ist das Allernotwendigste ein Nichtbesitzenwollen dessen, was zu sprechen ist, eine Art »Durchlässigkeit«. Das erinnert sehr an die eine Seite im Schreiben und in der Tat kehrt *mutatis mutandis* bei den Spielern das Problem des Schreibens wieder: »Und haben auch dir deine Lehrer vorgehalten, daß wir heutigen Spieler unfähig zur Durchlässigkeit sind? Daß unsere Gesten nur noch uns selber zeigen, statt hinaus in einen Raum?« (DSF 26) »Und [...] daß wir heutigen die Durchlässigkeit deshalb nicht mehr schaffen, weil wir nicht ganz von vorne wieder mit dem Fragen anfangen?« (DSF 29) Das »Stummbleiben und Nichtfragen« erscheint als Hoffnung darauf, dass »mit der Scheu als dem Kompaß« einmal das »ausstehende Drama des Fragens« gespielt würde – weder »Lehrstück« noch »Hereinlege-Frage« eines sokratischen Dialogs, noch »Denkfragen«, sondern eine »Forschungsreise«, am ehesten in einem »Psalmenton«. Heutige Regisseure wie Laurent Chétouane oder Dimiter Gotscheff dürften sich wiederfinden in Sätzen der jungen Schauspieler wie denen, »daß unsere Körper heutzutage nicht mehr jene Stille um sich ziehen, in der die Zuschauer sich zusammenfinden können, sondern entweder unnahbare Massive oder in den Käfig lockende Affen sind [...] Daß uns die Niederlagen fehlen, die uns das Zögern beibringen und unser Spielen erst fruchtbar machen.« (DSF 27) Tatsächlich findet man auch seit einiger Zeit ein Theater, das im Widerstand gegen das Modell der dramatischen Rollenverkörperung den »Sprechakt« in seiner Reinheit auszustellen sucht, den Körper in seiner gegen Sprache und einfache körperliche Impulse durchlässigen Anwesenheit ins Zen-

trum eines wesentlich zögernden, zaudernden Spiels, in dem der Text in jedem Moment vom Spieler gedacht wird.

*Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* kehrt als stummes Spiel zu den Verfahren von *Kaspar* oder *Das Mündel will Vormund sein* zurück. Zahllose Gestalten überqueren einen Platz, aneinander vorbei, sich treffend, wiederholt, in allen Spielarten. Konnten wir sagen, dass sich das Schreiben aus Handkes Sicht in Zuschauen und Aufführen spaltet, so kehrt diese Dualität insofern wieder, als man es bei diesem »Schau-Spiel« nach dem Stück über ein fragendes Sprechen mit einem Stück über das nicht von Wissen abgetriebene fragende Zuschauen zu tun hat. Schauen wird zur Utopie in einer postdramatischen Bühnenlyrik. Es handelt sich keineswegs, wie öfter gesagt wurde, um eine einzige große Regieanweisung. Handkes Text ist, paradox genug, sprachloses Sprachtheater. Er praktiziert eine Dramaturgie des Zuschauens als Form und als Inhalt. Zuschauen als Ausnahme-Moment, der das gewohnte, bewohnte »Wirkliche« neu sichtbar macht, Utopie eines geschichts- und politiklosen Daseins ohne jedes Vorurteil. Handke notiert: »Einmal werde ich alles zusammensehen, Mickey Mouse und Gott, und dann werde ich das Blaue vom Himmel herablügen, mit Vergnügen.« (DGB 157) Es muss in der Sphäre der Kunst auch einen Bereich geben, wo alle Schuld hinfällig wird, sei zuvor auch noch die Hölle zu durchlaufen. Ohne Schuld keine Notwendigkeit der Verzeihung: »Ich habe noch nie jemandem verzeihen. Sooft ich jemandem ›verzeihen‹ sollte, merkte ich, daß es für mich nichts zu verzeihen gab (daß da nichts zu verzeihen war).« (DGB 158) Und ebenso emphatisch: »Ich will so schreiben, daß ich dich, ohne Ausreden für dich zu suchen, entschuldige.« (DGB 150) Nicht nur in diesem Stück ist Handkes Theater als Suche nach einem *Unschuldstraum* verfasst, was nicht bedeutet, reale Schuld zu verneinen, sondern in der Kunst eine mögliche alternative Sphäre jenseits der Verkettung von Schuld, Strafe, Sühne erkennbar zu lassen.

Diese Theaterstücke sind Texte, die postdramatisches Theater erwarten, Texte, die die fragende Anforderung an das Theater richten, für jeden Text zuerst eine Spielform zu erfinden, statt dem Pfad der Spiel-Konventionen des Dramas zu folgen. Handkes Texte sind *szenisch* in ihrer Faktur (sie kennen Anrede, Mahnung, Beschimpfung, Bitte, Forderung,

Klage usw., kurzum: weithin performative Rede), doch anstelle einer dramatischen Handlung und Kollision entfalten sie, im Sinne der Hegel'schen Definition der dramatischen Poesie, einen »Weltzustand« oder eine »Situation«. Handkes Texte für das Theater, nicht nur die »Sprechstücke«, sind »Diskurs«, nicht »Dialog« (Wirth 1980), sie verlagern die Linie der kommunikativen Energie von der innerszenischen Achse auf die Relation Bühne-Zuschauer. Die Sprache Handkes ist eher chorisch und monologisch als dramatisch-dialogisch verfasst, ist prosalyrischer, lyrischer, nur formal hier und da einmal dialogischer Art. Kaum gibt es die Dramaturgie einer ausgefalteten Fabel und ausgeformte »runde« *dramatis personae*. Die eher skizzierten »Charaktere« dienen eher als Träger der Rede, als dass sie durch die Rede realistische Kontur erhielten. Vordergründig Dialogisches kommt im Sinne einer mit verschiedenen Stimmen sich artikulierenden »Wechselrede« daher, die Handke betont vom dramatischen Dialog unterscheidet. »Eine ›Überredung‹ ist bei Aischylos ein sehr langes, ein angemessen langes Hin- und-Her (siehe ›Wechselrede‹).« (DGB 237)

## 5

Theater ist Moment von Kommunikation *in* mehr als *mit* der Sprache. Ist es einerseits ausgezeichnet als der Ort, an dem das Sprechwesen Mensch auch und gerade mit dem Körper kommuniziert, so ist es im Sinne Benjamins auch Aktualisierung des Sprechwesens Mensch, sofern dieser sich immer schon in einem Raum der Sprachlichkeit, der »Mitteilbarkeit« aufhält, bevor er noch durch Sprache irgendeine bestimmte Bedeutung mitteilt. Diese Sphäre der Mitteilbarkeit kann, in der Sprache Jean-Luc Nancys formuliert, etwas wie eine »Berührung« sein. Die Stimme in diesem Theater würde sich idealiter der Angewiesenheit auf den Anderen aussetzen, sie exponiert sich und appelliert an mich. Sie ist nicht einfach die Stimme einer »Leidenschaft, sich zu verschmelzen« (Nancy 1988, 133) – dem schiebt schon Handkes Bewusstheit über das Trennende, das auch im Theater fortfährt, die einzelnen in ihrer Fremdheit festzubannen, einen Riegel vor. Doch nähert sie sich immer dieser unaufhebbaren Grenze zwischen den einzelnen an. Ihr Klang und ihr Drängen deuten auf diese Grenze hin, auf »den Rand, an dem die Sei-

enden sich berühren, sich darbieten, sich trennen und so ihre Gemeinschaft mitteilen und weitertreiben« (ebd., 131). So soll es möglich werden, im Theater eine Stimme zu vernehmen, die einer andersgearteten Wahrnehmungsweise entspricht und die man mit Jean-Luc Nancy die »Stimme der Unterbrechung« nennen kann. »Es gibt eine Stimme der Gemeinschaft, die sich in der Unterbrechung und durch die Unterbrechung selbst äußert.« Solche Gemeinschaft wäre kein Kollektiv der Menschen, sondern Gemeinschaft, in der jeder »singular plural« bleibt trotz der Spuren von Begegnung, kein »Volk«, sondern eine Pluralität von Erd- und Stadtbewohnern.

Für Nancy ist die Stimme, in der diese Erfahrung gemacht wird, vornehmlich die Stimme der »Literatur« oder der Schrift (ebd., 134), doch sie ist für ihn auch vernehmbar »in einer singulären Musik, aber auch in der Malerei, in einem Tanz und im Denken...« (ebd., 137). So kann er von einem Theater sprechen, »das nicht mehr die Urszene unserer Einswerdung wäre«, und zugleich an einem Begriff von Literatur festhalten, die selbst ohne Theater undenkbar wäre (ebd., 139). Worauf es ankommt, ist dies: »[...] das Theater fungiert hier nicht mehr als Bühne der Repräsentation: es ist sozusagen der äußerste Rand dieser Szenerie, die Teilungslinie, an der die einen den anderen dargeboten und den Blicken ausgesetzt werden.« (Ebd., 139) Was für die Stimme der Schrift, die diese Grenze erreicht, gilt, gilt auch für das Theater: »Sie ist jedes Mal die Stimme eines einzigen, der abseits steht, der spricht, rezitiert und manchmal singt. [...] Derjenige, der

sich an dieser Grenze exponiert und dem wir uns an dieser Grenze aussetzen – wenn wir (zu)hören, wenn wir lesen, wenn unsere ethische und politische Bestimmung im Hören und Lesen besteht – verkündet uns kein gründendes Wort. Er schiebt es vielmehr auf, er unterbricht es und sagt, dass er es unterbricht.« (Ebd., 143) Dies wäre – entgegen vielen Missverständnissen seiner Arbeit als romantisch-weltfremde Verschmelzungsphantasie – eine mögliche Formel für die Utopie des Theaters im Sinne Handkes: Praxis der mentalen und stimmlichen Berührung in einer immer nur unterbrochenen, unvollendeten Gemeinschaft. »Sich an der Grenze berühren heißt nicht, die *communio* zu vollziehen, was bedeuten würde, zu einem anderen, totalen Leib zu gelangen, in dem alle verschmelzen. Sich erreichen, sich berühren aber heißt, die Grenze berühren, in der das Sein selbst, das Gemeinsam-Sein, uns einander entzieht und uns – indem es uns verbirgt, und uns vor den Augen des anderen dem anderen entzieht – dem anderen aussetzt.« (Ebd., 141) – »Ich höre hier nicht mehr (zumindest nicht mehr vornehmlich), was der andere (mir) *sagen will*, aber ich höre hier, dass der andere oder anderes spricht, und dass es eine wesensmäßige grundsätzliche Verknüpfung (*archi-articulation*) der Stimme und der Stimmen gibt, die das *Gemeinsam-Sein* selbst ausmacht: *Die* Stimme ist immer in sich selbst gegliedert (sich selbst differenziert und sich selbst differenzierend), und deshalb gibt es nicht die Stimme, sondern nur die Vielstimmigkeit der singulären Seienden.« (Ebd., 161)

### Verwendete Literatur

DGB = Peter Handke: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg: Residenz 1982

DSF = Peter Handke: Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989

ÜD = Peter Handke: Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981

Arnold/Handke 1978 = Heinz Ludwig Arnold: Gespräch mit Peter Handke. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Peter Handke (= Text + Kritik 24/24a). 4. Auflage. München: Edition Text + Kritik 1978, S. 15–37

Nancy 1988 = Jean-Luc Nancy: Die undarstellbare Gemeinschaft. Stuttgart: Edition Patricia Schwarz 1988

Wirth 1980 = Andrzej Wirth, Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nach-brechtschen Theaterkonzepte. In: Theater heute 1 (1980), S. 16–19