

**KLAUS KASTBERGER**

## Lesen und Schreiben

Peter Handkes Theater als Text

Erstpublikation in: Kastberger, Klaus / Pektor, Katharina (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2012, S. 35-48.

Handkeonline seit 21.1.2013

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Klaus Kastberger: Lesen und Schreiben. Peter Handkes Theater als Text. Handkeonline (21.1.2013)

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

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

# Lesen und Schreiben

Peter Handkes Theater als Text

Ziegen und Affen

*Kaspar*

Kommen und Gehen

*Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*

## Beschreibungsimpotenz (1966)

Peter Handkes Literatur (und speziell auch sein Theater) setzt Akte der Widerständigkeit. Lesbar sind diese Texte als Entwürfe für Gegenwelten, die sich aus literarischen Evidenzen bauen. Dabei richtete sich das Andere, das Handkes Literatur von Beginn an sein wollte, zunächst gegen die vermeintlichen Evidenzen von Literatur. Der junge Autor fand seinen Angriffspunkt in den Konventionen des Realismus. Was unter dem Verdikt der »Beschreibungsimpotenz« zu verstehen sei, mit dem Handke bei seinem berühmten Auftritt vor der Gruppe 47 in Princeton (1966) die deutschsprachige Literatur mehr oder weniger pauschal verunglimpft hatte, legte er wenig später recht detailliert in drei grundlegenden poetologischen Aufsätzen dar. Diese drei Essays von Ende der 1960er Jahre (*Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA*; *Die Literatur ist romantisch* und *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*) bringen es auf den Punkt: Sie sprechen dem realistischen Schreiben schlichtweg den Wahrheitsgehalt ab.

Von nachhaltiger Wirkung auf sein eigenes Gesamtwerk ist Handkes Argumentation. Den Realismus sieht er als eine literarische Methode unter vielen. Allerdings habe diese Methode mitsamt ihren Aporien vergessen gemacht, dass sie eben nur eine Methode sei. In der Allgegenwart, die das realistische Schreiben hat, setze es sich gleichsam als die Natur des Schreibens. Gegen diese falsche Natur nun schreibt Handke an, wobei es aber – auf sein gesamtes Werk gesehen – nicht allein bei der falschen Natur des Schreibens bleibt. Ohne es später noch einmal in der Form wie in seinen frühen Aufsätzen explizit zu machen, richtet sich Handkes Schreiben immer gegen ein falsches Anderes und dieses Andere

trägt im Kern den Namen: Ideologie. Sukzessive geraten dem Autor im Laufe der nachfolgenden Jahrzehnte verschiedene Methoden ins Blickfeld, die die Wirklichkeit nach vorgegebenen und allgemein unangezweiften Mustern formen. Egal, ob es sich um die Medien, die Politik oder die Geschichte handelt: All diesen Erklärungsmustern ist gemeinsam, dass es Methoden sind, die vergessen machen, dass es auch noch andere Methoden gibt. So aber werden die eigenen Wahrheitsansprüche absolut gesetzt.

Den gängigen Methoden, die den öffentlichen Raum konventionell strukturieren, kontert Handke mit poetischen Methoden, die in den öffentlichen Raum reichen. Dazu verschreibt er sich in seinen frühen Aufsätzen einem Programm der methodischen Innovation. Sobald eine Methode einmal verwendet sei, habe sie sich, um das Neue zu erkunden, auch schon erschöpft. Von allem Beginn an und konsequent über all die Jahre ist Handkes Schreiben ein Projekt der Poesis in einem ganz strengen Sinn, denn es mutet sich selbst jederzeit die aktive Hervorbringung neuer Bedeutung zu. Ein solches Schreiben will programmatisch etwas anders als das sein, was bereits besteht. Genau das ist der Kern des Vorwurfs der »Beschreibungsimpotenz«, denn in dieser fügt sich der Beschreibung der Welt selbst dann, wenn sie detailliert und genau ist, immer nur etwas hinzu. Im bloßen »Addieren« (*Zur Tagung der Gruppe 47*, IBE 32) von Beschreibung aber lässt sich kein neuer Zugang zu den Dingen gewinnen. Was es dazu braucht, ist eine bedingungslose Reflexion auf das Mittel der Beschreibung und der Literatur: die Sprache.

Der Realismus dagegen ist normativ. Der Sprache, auf die er kaum einen Gedanken verwendet (es sei denn in der bloß »germanistischen Kategorie« der »Wortwahl« – IBE 30), mutet er jederzeit zu, die geforderten Inhalte zu transportie-

ren, ohne dabei auf sie in entstellender Weise Einfluss zu nehmen. Das simple Muster der puren Abbildungstheorie stellt an die Literatur einen Katalog von Forderungen: Die Dinge sollen »beim Namen genannt«, die »konkrete gesellschaftliche Wirklichkeit« gezeigt und eine »Geschichte mit handelnden oder nicht handelnden Personen« entworfen werden, in der die »sozialen Bedingungen möglichst vollzählig aufgezählt werden«. (*Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, IBE 24) Nach dem Grad, in dem Autoren die Handhabung dieser »konkreten gesellschaftlichen Daten« gelingt, wird ihnen dann »die Bewältigung der Wirklichkeit« (ebd.) attestiert. Handke illustriert den Vorgang an einem nicht zufällig gewählten Textbeispiel: Günther Herburger hatte in Princeton einen Text gelesen, in dem an einer peripheren Stelle der Ort Auschwitz vorkommt. Die Diskutanten der Gruppe 47 waren über die Beiläufigkeit, mit der der geforderte Name hier auftritt, begeistert. Genau an diesem Punkt reift in Handke die Einsicht, dass formale Fragen eigentlich moralische Fragen sind: »Den berühmten Ort A. in einem Nebensatz zu erwähnen geht vielleicht an. Ihn aber bedenkenlos in jede Wald- und Wiesengeschichte einzuflechten, in einem unzureichenden Stil, mit untauglichen Mitteln, mit gedankenloser Sprache, das ist unmoralisch.« (*Zur Tagung der Gruppe 47*, IBE 34)

Für sich selbst entwickelt Handke einen Begriff von Wirklichkeit, der die subjektiven Erfahrungsanteile betont. »Literatur«, so die Eingangssätze des *Elfenbeinturm*-Aufsatzes, »ist für mich lange Zeit das Mittel gewesen, über mich selbst, wenn nicht klar, so doch klarer zu werden. Sie hat mir geholfen zu erkennen, daß ich da war, daß ich auf der Welt war. Ich war zwar schon zu Selbstbewußtsein gekommen, bevor ich mich mit Literatur beschäftigte, aber erst die Literatur zeigte mir, dass dieses Selbstbewußtsein kein Einzelfall, kein Fall, keine Krankheit war. [...] Erst die Literatur erzeugte mein Bewußtsein von diesem Selbstbewußtsein, sie klärte mich auf, indem sie zeigte, daß ich kein Einzelfall war, daß es anderen ähnlich erging.« (IBE 19) Deutlicher als hier wurden individuell aufklärerische Ansprüche an die Literatur und an eine Moral des Lesens und Schreibens kaum jemals formuliert.

### Publikumsbeschimpfung (1966)

Auch eine explizite Theorie seines frühen Theaters enthält Handkes *Elfenbeinturm*, wobei zu bedenken ist, dass dieser Aufsatz erst nach den Uraufführungen seiner Sprechstücke entstanden ist. Das damalige Theater, so schreibt Handke und bezieht darin Brecht und (den späten) Beckett ausdrücklich mit ein, sei ihm wie ein »Relikt aus einer anderen Zeit« (vgl. auch im Folgenden IBE 27f.) erschienen. Den Ansatzpunkt der Kritik stellt auch hier die falsche Wirklichkeit dar, die auf die Bühne gestellt wird. Zudem bliebe der »fatale Bedeutungsraum der Bühne« in den Stücken seiner Zeit völlig unreflektiert. Durch den Hintereingang auch des sich zeitgenössisch verstehenden Theaters schleiche sich die alte Bedeutung der Bühne wieder in das Theater ein. Auch die Brecht'sche Desillusionierung schaffe da keine Abhilfe, denn sie hat zur Desillusionierung zunächst die Errichtung einer Illusion nötig. Diese hält Handke für einen »faulen Zauber«, weil sie Fiktion an die Stelle von Wirklichkeit setzt.

Seine eigenen Stücke begreift Handke als eine Reaktion auf diese Unzulänglichkeiten. Theatralische Handlungen beschränken sich in ihnen auf den Einsatz des Wortes. Die widersprüchlichen Bedeutungen der Wörter verhinderten das Aufkommen einer Handlung und das Zustandekommen von individuellen Geschichten. »Die Methode«, so Handke (und also auch hier die starke Betonung der Methode), »bestand darin, daß kein *Bild* mehr von der Wirklichkeit gegeben wurde, daß nicht mehr die Wirklichkeit gespielt und vorgespielt wurde, sondern daß mit Wörtern und Sätzen der Wirklichkeit gespielt wurde. Die Methode meines ersten Stückes [*Publikumsbeschimpfung*, Anm.] bestand darin, daß alle Methoden bisher verneint wurden. [...] Immerhin habe ich bemerkt, daß die Möglichkeiten auf dem Theater nicht beschränkt sind, sondern daß es immer noch eine Möglichkeit mehr gibt, als ich mir gerade gedacht habe.« (IBE 27)

Dass aus einem theaterkritischen Essay, einer Art Abrechnung mit dem Theater (denn das war die ursprüngliche Intention), ein spielbares und höchst erfolgreiches Stück werden und dass aus diesem Stück weitere Möglichkeiten der eigenen Theaterarbeit hervorgehen konnten, war für den Autor eine Überraschung. Ihre starke Wirksamkeit entwickelte die *Publikumsbeschimpfung* freilich nicht aus dem Reflexi-

onspontial, das in ihr steckt, sondern daraus, dass man das Stück, das eine Beschimpfung des Publikums nur im letzten Drittel ist, als Ganzes als eine solche wahrnahm. Die provokative Geste bezog man in der zeitgenössischen Rezeption eher auf das Publikum als auf die Institution des Theaters, dem sie im Eigentlichen galt. Erst spätere Inszenierungen und nicht zuletzt auch die literatur- und theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Text förderten zutage, was in ihm abseits der oberflächlichen Provokation steckt: ein durchrhythmisierter Text, der gleichermaßen an ein Rockkonzert wie an katholische Litaneien erinnert (vgl. zuletzt Özelt 2012, 76–102), in die man sich auch kontemplativ versenken kann. Handke selbst neigte in einem Gespräch mit dem Journalisten Artur Joseph aus dem Jahr 1970, das für die amerikanische Zeitschrift, in der es erschien, ins Englische übersetzt wurde, eher letzterem zu und erklärte sich damit den Erfolg der *Publikumsbeschimpfung* (engl. *Offending the Audience* 1970) in den USA: »It was«, so sagt Handke, »a verbal rock concert!« (Handke/Joseph 1970, 59) Die Leute fühlten sich unmittelbar angesprochen und von den Glasstürzen befreit, die über dem herkömmlichen Theater lagen.

»My theatrical plan is to have the audience always look upon my plays as a means of testing other plays« (ebd., 58), sagt Handke in einer weiteren aufschlussreichen Bemerkung des Gesprächs. Dass der Autor seine Sprechstücke als Testfälle für das Theater und als eine Art Nagelprobe für andere Stücke versteht, zeigt nicht zuletzt, wie sehr er auf den Erkenntniswert seiner Arbeit setzt. Die Ansprüche an die eigenen Stücke und die Wirkungen, die er ihnen zutraut, sind immens. Aus dem ursprünglichen Impetus, der sich gegen das Theater gerichtet hatte, wird eine Neubegründung des Theaters auf einer Bühne, deren Bretter die Welt nicht mehr nur bedeuten, sondern es sind. Die berühmte Wendung aus der *Publikumsbeschimpfung* lautet: »Diese Bretter bedeuten keine Welt. Sie gehören zur Welt. Diese Bretter dienen dazu, daß wir darauf stehen.« (S1 21)

Es ist kein Anti-Theater, das hier gespielt wird. Ganz im Gegenteil restituiert jene Art von Wirklichkeit, die bei Handke im Theater Einzug hält, am Theater den alten kathartischen Sinn. In der Vorbemerkung zur *Publikumsbeschimpfung* heißt es: »Das Stück kann dazu dienen, dem Zu-

schauer seine Anwesenheit, gemütlich oder ungemütlich, bewußt zu machen. Es kann ihm bewußt machen, daß er da ist, daß er anwesend ist, daß er existiert. Im besten Fall kann es ihn nicht treffen, sondern betreffen. Es kann ihn aufmerksam, hellhörig, helllichtig machen, nicht nur als Theaterbesucher.« (S1 203)

### Sprechfolterung (1967)

»Sprechfolterung« hätte das Stück *Kaspar*, so Handke im Vorwort zum Stück, auch heißen können. In diesem Titel tritt der sprachphilosophische Hintergrund, auf dem die Arbeit basiert, unverstellt zur Geltung. Es ist dies die Tradition eines Sprachskeptizismus, für die in Österreich die Namen Fritz Mauthner und Ludwig Wittgenstein stehen. Radikale literarische Umsetzungen, teilweise auch unter dem Einfluss von Max Stirners Individualanarchismus und damit gegenüber dem Bestehenden revolutionär, erlebte der Sprachskeptizismus in den Arbeiten der »Wiener Gruppe«. In Oswald Wieners *verbesserung von mitteleuropa* (geschrieben und in den *manuskripten* publiziert 1963/64) stellt sich die Schrift als eine Vorschrift dar, der man nicht entkommt; vor allem auch dann nicht, wenn man ein Dichter ist. Als ein System erstarrter Bedeutungszuweisung, dessen Wahrheitswert allein darin liegt, dass er als Konvention akzeptiert ist, versteht auch Konrad Bayer die Sprache. Sein Text *der stein der weisen* (1962) macht es explizit: »es gibt nichts gemeinsames, nur die sprache schafft gemeinsamkeiten [...] alle meine vorfahren und alle anderen haben die sprache zusammengesammelt, haben ihre reaktionen damit eingerüstet und so wurde mit der sprache [...] alles gleich gemacht und nun ist alles das gleiche und keiner merkt es.« (Bayer 1985, Bd. 2, 165)

Auch theatrale Umsetzungsformen liegen in den Arbeiten der »Wiener Gruppe« vor. Als eine radikale (und freilich nicht zur Aufführung bestimmte) Variante der *Publikumsbeschimpfung* könnte der Text *purim. ein fest (für heimito dr. von doderer)* aus der *verbesserung von mitteleuropa* gelesen werden. Dort wird eine Theateraufführung beschrieben, in der mit Feuerwaffen ausgestattete Schauspieler sukzessive das gesamte Publikum erschießen. Viele Personen werden namentlich genannt, darunter große Teile der intellektuellen

Szene Österreichs. Darauf, dass einzelne Sätze wie Schläge wirken, basiert Konrad Bayers szenischer Text *die boxer* (1956), und mit Sätzen, die als grammatikalische Modelle gedacht werden, operiert sein im gleichen Jahr geschriebenes Stück *der analfabet*. Solche und ähnliche Theatertexte, darunter auch *kasperl am elektrischen stuhl* (Bayer 1985, Bd. 1, 261–278), waren nicht als abendfüllende Stücke konzipiert. Eine Chance, an richtigen Theatern aufgeführt zu werden, bot sich ihnen ohnehin nicht. Einzelne Szenen wurden als »Sketches« in den beiden *literarischen cabarets* (1958/59) der »Wiener Gruppe« und damit tief im kulturellen Untergrund gespielt.

Die paar Jahre Zeitverzögerung, die es brauchte, bis Peter Handke mit seinen Sprechstücken an die Öffentlichkeit trat, und wohl auch die Tatsache, dass dies in Deutschland und eben nicht in Österreich passierte, machen einen entscheidenden Unterschied. Im Vorfeld der 68er-Bewegung war die Zeit reif für ein neues Theater und einen neuen Schriftsteller-Typus wie ihn. Letzteres haben aus Handke die bundesdeutschen Medien gemacht: Während die ersten Fotos aus Graz den Autor noch als einen literarischen Musterschüler zeigten, änderten sich seine öffentlichen Images nach Princeton und nach dem Erfolg der *Publikumsbeschimpfung* schlagartig. Mangels besserer Begriffe sprachen die Zeitungen von ihm als dem »fünften Beatle«. Später wurden Handkes Haare länger und die Fotografien, die die Artikel über ihn begleiteten, entwickelten eine eigene Bildsprache: Sie zeigten den Autor lässig hingekauert; mit einer Beatband auf der Bühne; mit Studenten und Studentinnen diskutierend oder – auch dies eine schön jugendliche Tätigkeit – beim Flippern. Berühmt wurde ein Foto, das Handke von sich selbst in einem Fotoautomaten aufnahm und das ihn mit leicht verrutschter dunkler Brille zeigt (vgl. Abbildung S. 19). Der Suhrkamp Verlag nahm die Aufnahme im Jahr 1969 als Covermotiv für einen ersten Sammelband mit Handke'schen Texten und schuf damit eine Ikone der Zeit.

Das Stück *Kaspar* schlägt, auch wenn es nicht »Sprechfolterung« heißt, eine Brücke zurück zu einer spezifisch österreichischen, sprachkritisch-avantgardistischen Tradition. Im Gegensatz zu Handke erschienen deren Exponenten in den zeitgenössischen Berichten der österreichischen Zeitungen zunächst als lustige und später dann im Wiener Aktionismus

geradezu staatsgefährdende Rabauken. Ein Gedicht des in diesem Sinn unverdächtigen Ernst Jandl hat Handke seinem Stück als Referenz vorangestellt. Minimalistisch wird in ihm ein Bild evoziert. Mit »thechdthen jahr« steht ein »bursch« auf dem »thüdothbahnhof« und weiß nicht »wath tholl / wath tholl / der machen« (Jandl zit. nach *Kaspar*, S1 101). Die Art und Weise, in der Jandl die Verlassenheit des Burschen mitten in seine Sprache pflanzt, nimmt vorweg, was bei Handke mit Kaspar auf der Bühne passiert. Mit Worten wird hier nicht auf etwas außerhalb der Welt Liegendes gezeigt, sondern auf die Worte selbst und damit auf jene Welt, die inmitten der Worte liegt; so hat Handke die Verwendung der Worte in seinen Sprechstücken definiert (vgl. S1 201). In *Kaspar* nun setzt sich die Einkapselung der Welt ins Wort fort, auch wenn Handke das Stück nicht mehr als ein Sprechstück im eigentlichen Sinn versteht. In einem einleitenden Text schreibt der Autor, dass es hier nicht darum geht, zu zeigen, wie es mit Kaspar Hauser »wirklich« war, sondern darum, was »möglich« (S1 103) ist mit einem Menschen. Gegenüber der *Publikumsbeschimpfung*, die die Wirklichkeit ganz auf die Wirklichkeit des Theaters reduziert hatte, bietet diese Wendung die eigentliche Differenz. Es ist, um es in der Handke'schen Diktion jener Zeit zu sagen, eine neue Methode der Darstellung, die jetzt die Möglichkeiten und Wirkungsweisen von Sprache ins Visier nimmt.

Auch in *Kaspar* passiert alles über den Satz und in den Sätzen. Am Anfang hat Kaspar nur einen einzigen Satz, der der ins Hochdeutsche gewendete und leicht modifizierte Satz des historischen Kaspar Hauser ist: »Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist.« (S1 118) In diesem Satz findet sich eine Umschreibung des bürgerlichen Subjekts, die abseits all ihrer humanistischen Einkleidungen ist. Während die Konzepte der Aufklärung die Menschwerdung als eine sukzessive Entwicklung zur Freiheit sehen, stellt sich die Entwicklung Kaspars als eine Zurichtung durch Sprache dar. Alles, was ihm vorgesagt wird, ist eine Vorschrift. Nicht deshalb, weil es ein Befehl oder ein Kommando ist, das ihn erreicht, sondern einfach nur, weil es Sprache ist, in die er sich übt.

Nicht einmal der Satz »Ich bin, der ich bin« (S1 152), mit dem sich der christlich-jüdische Gott setzt, vermag daran etwas zu ändern. Er ist eine leere Hülse wie alle anderen Sätze

des Stückes. Bei Ödön von Horváth, den Handke (im Umfeld der Studentenbewegung auch dies: ein provokativer Akt) höher einschätzt als Brecht (vgl. IBE 63f.), wurden Bildungszielen durch die spezifische Art ihrer sprachlichen Verwendung in ihr Gegenteil verkehrt. Einer der Handke'schen Lieblingssätze aus Horváths Stücken findet sich in *Kaspar*. Dieser Satz wird, bevor sie stirbt, von der weiblichen Hauptfigur aus *Glaube Liebe Hoffnung*, Elisabeth, gesagt: »Da fliegen lauter so schwarze Würmer herum – « (Horváth 1986, 68). Bei Handke (modifiziert zur Frage: »Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?« – S1 152) ist die Verwendung des Satzes noch nicht einmal ein Bildungszitat, denn eine jegliche aufklärerische Wirkung wird ihm schon allein deshalb abgesprochen, weil es ein Satz ist. Wie mit Dingen, die durch Zufall auf die Bühne geraten sind, spielt Kaspar mit seinen Sätzen. Ein tieferer Sinn oder eine höhere Bedeutung erwächst ihm dabei auch nicht aus den Sätzen, die aus der Dichtung sind.

Bezeichnenderweise ist es dann ein (fünfmal wiederholtes) Zitat aus Shakespeare, mit dem das Stück endet: »Ziegen und Affen« (S1 197f.). Im *Othello* bezeichnen diese Worte die rasende Eifersucht der Hauptfigur, die ihm die Gesichter von Desdemona und Lodocivo als Tierfratzen erscheinen lässt. Dies bringt ihn dazu, die Frau zu ermorden, die er liebt. Von diesem Drama muss man nichts wissen, um die Funktion der Wörter bei Handke zu verstehen. Zwischen den Einsagern und Kaspar wirkt »Ziegen und Affen« wie ein unkündbarer Vertrag: Wer sich auf die Sprache einlässt, entkommt ihr nicht.

Im Bild bleiben:

*Über die Dörfer* (1981) und *Die Stunde* (1992)

Seine Sprechstücke definierte Handke als ein Theater des Wortes, mit dem Stück *Über die Dörfer* (1981) stellt er diesem ein Theater des Bildes entgegen. Knapp zuvor hatte sich der Autor wieder in Österreich angesiedelt, in einer Wohnung in einem burgähnlichen Anwesen am Salzburger Mönchsberg. *Über die Dörfer* war eine Auftragsarbeit für die Salzburger Festspiele und wurde dort uraufgeführt. In der Ablehnung des Stückes (vor allem aufgrund seines pa-

thetischen Tonfalls) war sich die Kritik weitgehend einig. Gerade diejenigen, die in Handke einen Erneuerer der deutschsprachigen Literatur und des Theaters gesehen hatten, vermochten sich mit den vermeintlich restaurativen Tendenzen seiner jetzigen Arbeit nicht anzufreunden.

Handke selbst begreift das Stück als Teil seiner Tetralogie *Langsame Heimkehr*. Ihr gehören in einem gattungsübergreifenden Bogen die Bücher *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), *Kindergeschichte* (1981) und eben das im Untertitel als ein dramatisches Gedicht bezeichnete Stück *Über die Dörfer* an. Ein theatertheoretisches Grundlagenprogramm, wie es sich in Bezug auf seine frühen Arbeiten in den Aufsätzen aus dem *Elfenbeinturm* findet, existiert zu Handkes späteren Theaterarbeiten nicht. Was der Autor dazu sagt, findet sich über seine Notizbücher und Journale verstreut. Da und dort äußert er sich in einem Interview, vor allem aber begründet Handkes neues Theater sich selbst aus den Stücken heraus, wobei diese Begründungen oft aufs Engste mit Entwicklungen in seinen Prosaarbeiten korrespondieren.

Beatrice hatte die weibliche Hauptfigur des Stückes in der ersten Fassung von *Über die Dörfer* (ÖLA SPH/LW/W48) geheißen. Das war ein vielleicht zu expliziter Hinweis auf Dantes *Göttliche Komödie*. Aber auch in der Letztfassung bleibt evident: Nicht in einer Relation zur zeitgenössischen Dramatik (die der frühe Handke – weitgehend negativ – gesetzt hatte) steht das Stück, stattdessen schreibt es sich vom Klassischen her. Dies gilt für Handkes Theater ab jetzt in allgemeiner Weise: Die Einflüsse, denen es sich aussetzt, und die Traditionen, auf die es sich bezieht, kommen aus der Antike oder von der Klassik, bestenfalls werden als Referenzen – im *Spiel vom Fragen* etwa – noch Ferdinand Raimund oder Tschechow genannt. Mit einem Antitheater, das schon Handkes frühes Theater nicht war, hat auch sein späteres nichts zu tun. Fortan wird Welttheater gespielt, auf den großen Bühnen des deutschsprachigen Raums.

Beträchtlich ist die Fallhöhe, die sich daraus in *Über die Dörfer* ergibt, denn es ist die Geschichte der eigenen Familie, ein Konflikt um die Keusche der Eltern, die der Autor darin gestaltet. Ein geradezu provokativer Akt ist es, dieses armselige Personal, das von sich aus keine Geschichtsmächtigkeit hat, ausgerechnet auf die Bühne der Salzburger Fest-

spiele zu stellen (neben Polt-Heinzl in diesem Band vgl. dazu auch Wagner 2011) und es dann auch noch mit einer weihvoll-überhöhten Sprache auszustatten. Aufgehoben sind die Personen, die ihre erkennbar realen Entsprechungen in der Kernfamilie des Autors haben, in Handkes neuartigem Konzept vom dramatischen Bild. In dem Umbruch, der sich mit der Tetralogie *Langsame Heimkehr* in seinem Werk vollzieht, gewinnt die Bildtheorie des Autors erste Konturen. Später wird Handke sie in einem jahrzehntelangen Prozess der Ausfaltung zu dem treiben, was er zunächst in seinen Notizbüchern und später dann auch in dem gleichnamigen Buch den »Bildverlust« nennt.

Soviel wird in *Über die Dörfer* klar: Dem Bild, in dem der Mensch einen ihm adäquaten Platz findet, wohnt eine ethische Dimension inne. So auch den Bildern, die Handke von seiner Familie entwirft. »Alle sind im Recht«, heißt es in einer Anweisung für die Schauspieler, die der Autor dem Stück vorangestellt hat. Damit jedoch ist nicht allein die Rechtmäßigkeit von Erbschaftsansprüchen am Haus der Eltern (und das wahrscheinlich am allerwenigsten), sondern vor allem das Recht gemeint, hier auf dieser Bühne und hier in diesem Stück zu stehen. In einem heroisch gesetzten Akt der Selbstbehauptung begründet *Über die Dörfer* das eigene Da-Sein als Stück. Im Nachhinein, einem Interview mit Volker Hage aus dem Jahr 1994, weist Handke auf ein gewisses Übermaß hin, dessen er sich hier möglicherweise bedient hat. Nur einmal in seinem Leben, so sagt er, habe er »so etwas wie eine Predigt« geschrieben: »Am Ende von *Über die Dörfer*.« (Handke/Hage 1994, 174)

Gemeint ist der Schlussmonolog der Nova, in dem die Frau (von der Mauer herab) den Figuren und dem Publikum ihre Lehre gibt. Insofern diese Lehre eine Lehre des Bildes und seiner Vermittlung ist (»Lebensbilder« sollen geschaffen und »einander erzählt« werden, ÜD 115), findet sich in ihr nicht allein eine Beschreibung der gegenwärtigen, sondern bereits auch ein Prospekt auf die künftige Theaterarbeit des Autors. Deutlicher noch als hier lässt sich die Neubegründung des Handke'schen Schreibens aus dem Journal *Die Geschichte des Bleistifts* ablesen, das Aufzeichnungen von 1976 bis 1980 umfasst. In einer entscheidenden Passage paraphrasiert Handke hier mit dem *Lord-Chandos-Brief* den zentralen Referenztext aller selbstbezüglichen Gründungsakte des

Schreibens. Wie bei Hugo von Hofmannsthal stellt sich auch bei Handke die Krise des Schreibens als eine Krise des Wortes dar. Abhilfe schafft das Bild: »Schreibend, bleib immer im Bild. Wenn du dich von den Wörtern davon wegführen läßt, ist es ganz natürlich, daß sie dir wie modrige Pilze im Mund zerfallen [...]; kehr, sowie du die Gefahr merkst (sie besteht in 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 141f.)

Eine Art Probe auf die Bühnenwirksamkeit des reinen Bildes ist das Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (1992). Ein Zitat aus den »Sprüchen des Orakels von Dodona«, das Handke vermutlich selbst erfunden hat, stellt der Autor dem Text voran: »Was du gesehen hast, verrate es nicht, bleib in dem Bild.« (DS 5) In Akzentuierung seiner vormaligen Abkehr von Brecht verwirklicht Handke jetzt die Vorstellung eines neuen epischen Theaters. In diesem Theater ist es die Art der Erzählung, die die Wahrheit verbürgt. Genau dies realisiert *Die Stunde* in reinster Form. Stumm ist das Stück auch nur insofern, als die Figuren auf der Bühne (vielleicht gar: wie zufällig) nichts reden und stattdessen nichts anderes tun, als in der einen oder anderen Weise einen öffentlichen Platz zu queren. Die Beglaubigung der Szene aber liegt in der Erzählung des Autors.

Auf die Funktion einer langen Szenenanweisung ist der Text des Stückes nur im Rahmen der Aufführung reduziert. Er existiert aber auch außerhalb des Theaters und ist als solcher für die, auf die er kommt (die Leser), höchst beredt. So erschafft das Stück seine Evidenzen rein erzählerisch – ein Vorgang, den der Apparat des Theaters (Regie, Schauspieler, Umsetzung) dann quasi aus sich heraus und mit kategorial anderen Mitteln zu wiederholen hat. In diesem Sinn (und wahrscheinlich weit über *Die Stunde* hinaus) gilt, dass es im Eigentlichen nicht Handkes Text ist, den das Theater von ihm zu spielen hat, sondern die Art und Weise, in der sich in diesen Texten Bedeutung realisiert. Gegenüber den fatalen Bedeutungsräumen, die Handke am Theater beklagt, setzt er in seinen späten Stücken einen Raum, der leer ist und in dem Menschen in demokratischer Weise kommen und gehen und sich gegenseitig konturieren dürfen (vgl. Handke/Becker 1992, 11). Explizit wird das in der letzten Szenenanweisung

der *Stunde*. Dort heißt es in einer verdoppelten Wendung, in der die Essenz des Stückes aufscheint: »Kommen und Gehen / Kommen und Gehen.« (DS 64)

### Inventing Peace:

#### *Die Fahrt im Einbaum* (1999)

Noch einmal zurück zur Erzählung *Langsame Heimkehr*, denn dort ankert Handkes Auseinandersetzung mit der Geschichte, wie sie in besonderem Maß auch für seine letzten Stücke prägend wird. Von der zeitgenössischen Kritik wurde das Buch eher ambivalent aufgenommen. Bei nachträglicher Betrachtung indes zeigt sich, dass in *Langsame Heimkehr* im Eigentlichen die Überwindung dessen steckt, was dem Buch vorgeworfen wurde, denn die Wendung ins zeitlose Klassische geht hier gerade mit einer Wiederentdeckung von Geschichte und im Speziellen: der gewalttätigen europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts einher. Ursprünglich sollte das Buch *Die Vorzeitformen* heißen und Handke verfolgte mit ihm das Konzept einer geologischen Erzählung. In einem bewussten Verzicht auf die Historie sollte die Erzählung aus den langen Zeiträumen der Landschaftsformen heraus entwickelt werden. Die Historie aber, vermittelt über Gemälde von Hieronymus Bosch, die der Autor im Madrider Prado bei seiner Rückkehr nach Europa sah (vgl. Kastberger 2011), holte diese Art des Schreibens ein. Als eine »fortsetzbare, friedentiftende Form« (LH 177) wird Geschichte fortan im Rahmen der Erzählung gesehen und für das eigene Erzählen nutzbar gemacht.

Die Kategorien der modernen Geschichtswissenschaft indes bleiben für Handke leere Begriffe. Von einem wahren »Haß« auf eine solche Art von Geschichte berichtete er im *Gewicht der Welt*. Dieser Hass sei dort am größten, wo Geschichte nur noch als ein »Asyl für Seins-Nichtse« (DGW 20) dient. »Seins-Nichtse« aber (so der Vorwurf) nehmen die eigene Welt nicht wahr, die Geschichte brauchen sie einzig für den eigenen »Lebenslauf« (Kg 73). Etwaigen Lehren aus der Geschichte, die in dieser Weise auf das eigene Leben appliziert werden, misstraut der Autor fundamental: »Dass man aus der Geschichte lernen könnte«, sei ein ausgemachter »Schwindel« (DGW 281). »Wie selten«, heißt es später in *Am*

*Felsenfenster morgens*, »fallen mir Historie und Offenbarungsgeschichte zusammen« (AF 417). Genau das aber, die gegenwärtige Evidenzen des Geschichtlichen, bräuchte es, um Geschichte in ihrer einzig wahren Wirkung, nämlich die auf ein wahrnehmendes Selbst, zu verstehen. Einen zentralen Ansatzpunkt für einen solchen Begriff von Geschichte, der die Historie in ein menschliches Maß bringt und nicht umgekehrt den Menschen in vorgeprägte geschichtliche Formen, findet Handke in der antiken Geschichtsschreibung. Thukydides beschreibt den Peloponnesischen Krieg im Wechsel der Jahreszeiten und in den Abläufen der Tage. Das ist eine Folie, auf der Handke erzählerisch aufbaut.

*Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück vom Film zum Krieg* (1999 uraufgeführt am Wiener Burgtheater) ist Gegenstück zur Geschichtsschreibung im besten Sinn, denn der offiziellen Darstellung des Krieges in Jugoslawien wird hier ein bewusst anderes Bild entgegengesetzt. Nicht primär die wissenschaftliche Geschichtsschreibung, sondern die Bilder, die in ihrem Zusammenspiel Medien und Politik lieferten, hatte Handke dabei im Sinn. Mit zur Vorgeschichte des Stückes gehören die Serbien-Texte des Autors: Jene Reiseberichte, die er in den 1990er Jahre verfasste und in Magazinen veröffentlicht hat. Hinter dem Engagement Handkes steckte freilich immer auch eine politische Meinung: Die frühe internationale Anerkennung der jugoslawischen Teilstaaten, in der die Republik Österreich eine Vorreiterrolle spielte, hielt er für einen fatalen Fehler und die Bombardierung des Landes durch die NATO für eine Schweinerei.

Seine Serbien-Texte sorgten aus einem anderen Grund für Provokation: In ihnen zeigte sich eine andere Art der Wahrheitsfindung am Werk als in den Daten, Fakten, Berichten, Bildern und Zeugenaussagen, die die andere Seite für ihre Zwecke sammelte und propagierte. Für Handke gab es damals nur eine Devise: Hingehen, anschauen und beschreiben. Einen solchen Ansatz, der das Recht der poetischen Wahrheit in ein Umfeld setzt, das nicht seines ist, wollte und konnte man dem Dichter nicht durchgehen lassen. Hier versündigte sich ein Schriftsteller gleichsam an einer höheren Macht. Entsprechend heftig fielen dann auch die Gegenreaktionen aus. Bis hin zum Vorwurf, dass in der Art der Handke'schen Beschreibungen eine Verhöhnung der Opfer vorliege und in der Tatsache, dass er



seine Blicke nicht genau dorthin gewandt hat, wo die internationalen Kameras standen, eine Leugnung des Massakers von Srebrenica.

*Die Fahrt im Einbaum* hievt die Debatte (vgl. Deichmann 1999), indem sie sie ans Theater bringt, ins Ästhetische zurück. Nicht um eine Darstellung des jugoslawischen Krieges nach dem Muster einer Opfer- und Tätersuche geht es in dem Stück, sondern um eine Darstellung von Geschichte, die bereits wieder als eine friedensstiftende Form zu verstehen ist. »Inventing Peace« nennt sich ein Artikel des amerikanischen Journalisten Lawrence Weschler im *New Yorker* vom 20.9.1995, der für Handkes Auseinandersetzung mit Jugoslawien bis hin zu seinen späteren Berichten aus Den Haag von entscheidender Bedeutung ist. In Handkes Vorlass am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek findet sich der Artikel in Kopie. Die zahlreichen Anstreichungen, die Handke darin gemacht hat, bezeugen seine intensive Auseinandersetzung mit dem Text. Im Stück selbst zitiert Handke den Artikel unter dem verballhornten Autorennamen »Lauren Wexler« und paraphrasiert ihn – über zwei Seiten hinweg (DFE 87–89) – sehr genau.

Worum nun aber ist es Weschler in seinem Aufsatz zu tun? Den Ausgangspunkt bildet ein Gespräch mit Antonio Cassese, einem angesehenen italienischen Juristen, der von 1993 bis 1997 Präsident des Internationalen Strafgerichtshofes für das ehemalige Jugoslawien war. Auf die Frage, wie er denn diesen ganzen Abgrund an Gewalt, mit dem er in den Verhandlungen zu tun hat, persönlich verkraftete, antwortete ihm dieser bei einem informellen Mittagessen, dass er in den Prozesspausen oft ins nahe gelegene Museum Mauritshuis geht, um dort die Bilder von Vermeer zu betrachten. Als Cassese dies sagt, heitert sich seine Miene merklich auf. Jener wohlthuenden Kraft, die dem Richter aus den Gemälden entgegentritt, geht Weschler dann im Detail nach. Vermeer habe ja die friedlichsten Bilder gemalt, das aber zu einer Zeit, die in Europa zu den schrecklichsten und gewaltsamsten gehörte. Eine ähnliche Transformation nun, so Weschler, hätten die Strafrichter in Den Haag zu vollziehen: »Inventing peace: I found myself thinking of Vermeer with his camera obscura – an empty box fronted by a lens through which the chaos of the world might be drawn in and tamed back to a kind of order. And I found myself thinking of these people

here, with their legal chamber, the improbably calm site for a similar effort at transmutation.« (Weschler 1995, 64)

In Handkes Stück kehrt der Text in einer Redepassage des »zweiten internationalen Beobachters« als eine Art Lobgesang wieder, der das »Allvölkergericht« als ein »ideales Instrument zum Frieden« versteht und (zum »Griechen«, dem aufgrund seiner Zweifel in Ungnade gefallenen Journalisten, gewandt) dessen Urteilsprüche legitimiert: »Hör, wie ich das erkannte – auf dem Umweg über etwas Schönes – etwas Ästhetisches! Unweit von dem Gerichtsgebäude ist nämlich das Museum des Malers, der ohne Zweifel die friedlichsten Bilder der Menschheit gemalt hat. Unsere internationalen Richter und Ankläger [...] pflegen während ihrer Horrorprozesse zu den Gemälden zu pilgern, um nicht verrückt zu werden. Und auch ich nahm so in einer Prozeßpause ein Taxi und saß dann lange vor der berühmten Ansicht von Delft. Welch ein Frieden. Und dabei war doch zur Zeit des Malers ganz Europa überzogen mit Kriegen, eingeschlossen des Malers eigenes Land. Und dann sah ich: War nicht auf dieses Delft gerade ein Unwetter niedergegangen, dort noch die eine finsterste Wolke? Was für ein spürbarer Druck der Gewalt da! Und dann erkannte ich: der Maler hatte, malend, mitten im Krieg den Frieden erfunden – sein Delft wandelte wie Jesus im Sturm auf dem Wasser (Matthäus 8, 23–27)! Und ich dachte: kein Wunder, dass unsere Richter und Ankläger Kraft suchen bei solchen Bildern! Auch sie erfinden, indem sie unbeirrbar anklagen und verurteilen, ohne Zweifel den Frieden.« (DFE 88)

Was Handke hier etabliert, könnte man als eine klassisch dekonstruktivistische Lesart des Gerichts bezeichnen. Die letzte Legitimation für den Wahrspruch verlegt sie in den Bereich der Ästhetik. Ein gleiches Recht nun aber beansprucht der Autor für sich. Auch seine Darstellung des Jugoslawien-Konfliktes ist ein ästhetisches Projekt zur Erfindung des Friedens. *Die Fahrt im Einbaum* entwirft dafür ein utopisches Bild, das aus der Geschichte des Landes kommt. Historische Einbäume findet man in zahlreichen jugoslawischen Museen, aus dem Foto eines solchen Einbaums hat der Autor das Cover der ersten Fassung des Stückes (vgl. Abbildung S. 199) gemacht. In einen modernen Einbaum, der vor allem auch ein Erzählgefährt ist (vgl. Höller 2006), steigen am Ende des Stückes alle Beteiligten, wozu bei Handke, der in seiner

NEW YORKER - 20.XI.95.

REFLECTIONS

INVENTING PEACE

What can Vermeer teach us about Bosnia? A three-hundred-year-old lesson about fashioning order in a world of chaos.

BY LAWRENCE WESCHLER



SOMETIMES OUR GUESTS FORGET THEIR TAILS... SO WE MAKE SURE THERE'S A HAPPY ENDING.

We do almost anything for our guests. Even some things you would never expect.

THE REGENCY HOTEL



A Loves Hotel

Park Avenue at 61st St., New York, NY 212 759-4100 For reservations call the hotel direct, your travel agent or (800) 243-1166.

I WAS in The Hague several weeks ago, sitting in on the preliminary hearings of the Yugoslav War Crimes Tribunal—specifically, those related to the case of Dasko Tadic, the only one of more than forty accused war criminals whom the Tribunal has actually been able to get its hands on (the main portion of Tadic's trial will be getting under way sometime in the months ahead). While there, I talked with some of the principal figures involved in this unprecedented judicial undertaking.

At one point, I was having lunch with Antonio Cassese, a distinguished Italian jurist who has been serving for the past two years as the president of the court (the head of its international panel of eleven judges). He was rehearsing for me some of the more gruesome stories that have emerged

his desk—maybe not the most gruesome but just the sort of thing he has to contend with every day and which perhaps accounts for the sense of urgency he brings to his mission. The story, for instance, of a soccer player, Ali Cassese recounted, "Famous guy, a Muslim. When he was captured, they said, 'Aren't you So-and-So?' He admitted he was. So they broke both his legs, handcuffed him to a radiator, and forced him to watch as they repeatedly raped his wife and two daughters and then slit their throats. After that, he begged to be killed himself, but his tormentors must have realized that the

cruelest thing they could possibly do to him now would simply be to let him free, which they did. Sometimes this man was able to make his way to some U.N. investigators, and then about his ordeal—a few days



Dasko Tadic, in the video monitor at the war-crimes hearings in The Hague, and Vermeer's 1666 "Head of a Young Girl"

ter which, he committed suicide." For instance, as Cassese went on, "as of the tales about Tadic himself, he in addition to the various rapes and murders he's accused of, he is alleged to have supervised the torture and imprisonments of a particular group of Muslim prisoners, at one point forcing some of his charges to emasculate another with his teeth. The one fellow died, it is said, the way who hit him went mad."

Stories like that: one judge's daughter. I asked Judge Cassese how, regularly obliged to gaze into such a appalling abyss, he had kept from going

haps, as vengeance for vengeance for vengeance for who-any-longer-knows-what? That's the heart of the epic tradition: those twinned themes of the relentless maw of vengeance and the ludicrous incommensurability of its first causes recur time and again, from one culture to the next. It's worth remembering how, also during the thirties, when the great Harvard classicist Milman Parry was trying to crack the Homeric code—to determine just how the ancient Greek bards were able to improvise such incredibly long poems, and what mnemonic devices they had devised to assist them—he scoured the world for places where such oral epic traditions were still alive, and the place he finally settled on as perfect for his purposes was Yugoslavia.

Vermeer was not a painter in the epic tradition: on the contrary, his life's work can be seen, within its historical moment, as a heroic, extended attempt to steer his (and his viewers') way clear of such a depersonalizing approach to experiencing one's fellow human beings. It was a project, I now realize, as I took my seat in the visitors' gallery facing the Tribunal's glassed-in hearing room, not all that dissimilar from that of the Tribunal itself.

The day before, I'd spoken with Richard Goldstone, the eminent South African jurist who has been serving as the Yugoslav Tribunal's lead prosecutor. (He is serving the same role on the Tribunal that has been established to prosecute the war criminals in Rwanda.) I'd asked him how he envisioned the mission of the Tribunal, and he'd described it as nothing less than a breaking of the historic cycle of vengeance-inspired ethnic mayhem. He does not believe in the inevitability of such violence. "For the great majority of their histories, the Croats and Serbs and Muslims, and the Tutsis and Hutus, have lived in relative peace with one another and they were all doing that relatively nicely once again until just recently, and he told me. "Such interethnic violence usually gets stoked by specific individuals intent on immediate political or material advantage, who then call forth the legacies of earlier and previously unaddressed grievances. But the guilt for the violence that results does

not adhere to the entire group. Specific individuals bear the major share of the responsibility, and it is they, not the group as a whole, who need to be held to account, through a fair and meticulously detailed presentation and evaluation of evidence, precisely so that the next time around no one will be able to claim that all Serbs did this, or all Croats or all Hutus—so that people are able to see how it is specific individuals in their communities who are continually endeavoring to manipulate them in that fashion. I really believe that this is the only way the cycle can be broken."

The preliminary hearings now resumed. Tadic was seated in a sort of aquarium of bulletproof glass, a panoply of high-tech gadgetry arrayed all around him and around the various lawyers and judge instantaneously translation devices, video cameras and monitors, computerized evidence screens, and so forth.

Inventing peace: I found myself thinking of Vermeer with his Camera obscura—an empty box fronted by a lens through which the chaos of the world might be drawn and tamed back to a kind of sublime order. And I found myself thinking of these people here with their legal chamber, the unpopulated calm site for a similar effort at mutation.

I looked up at the TV monitor: the automated camera was evidently scanning the room. It caught the prosecutors in their flowing robes shuffling papers, the judges, the defense table, and now Tadic himself. The camera lingered on him—a handsome young man (perhaps) dressed in a navy-blue jacket and a plain white T-shirt—and then zoomed in for a close-up of his face.

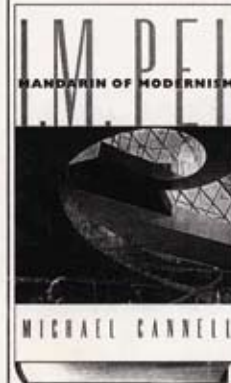
There he was, not some symbol or trope or a stand-in for anybody other than himself: a quite specific individual, in all his (sublime) self-sufficiency, and they were all doing that relatively nicely once again until just recently, and he told me. "Such interethnic violence usually gets stoked by specific individuals intent on immediate political or material advantage, who then call forth the legacies of earlier and previously unaddressed grievances. But the guilt for the violence that results does

For a startling split second, he looked up at the camera. And then he looked down.



"First-rate investigative reporting.... Compelling and beautifully written."

—MARION MEADE, author of Dorothy Parker: What Fresh Hell Is This?



"Exciting, dramatic, surprisingly intimate." —Publishers Weekly, Starred Review

"Wonderful.... Pei's architecture, inextricably linked with tales of money, power, and politics, fascinates." —KENT BARWICK, President, Municipal Arts Society of New York

"This book is to architecture what Agatha Christie is to British detective fiction: a real page-turner."

—PATRICIA CONWAY, Professor of Architecture, University of Pennsylvania

90 black-and-white photographs At bookstores everywhere

CAROL SOUTHERN BOOKS A Division of The Crown Publishing Group

Cannell, D. H. 'Impepe'

Lawrence Weschler: Inventing Peace. Artikel (Kopie) aus dem New Yorker vom 20.9.1995 mit handschriftlichen Anmerkungen von Peter Handke

S. 45 Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg, Druckfahnen, 3. Lauf, mit zentralen Passagen aus dem Artikel von Lawrence Weschler

Erzählung schon ein paar Jahre weiter ist, mit dem »Chronisten« auch jene Figur des Stückes zählt, die die über sie verhängte Haftstrafe bereits abgesessen hat. Der Einbaum freilich ist für die versammelte Mannschaft viel zu klein, und das Unternehmen der gemeinsamen Fahrt scheitert, da das Ding rasch kippt. Unmittelbar danach taucht, am Ende des Stückes, eine Maschine auf, von der unklar ist, ob es sich dabei um eine »Stalinorgel« oder eine »Neue-Welt-Orgel« handelt. Von den Möglichkeiten, sie auf dem Theater real in Szene zu setzen, ist jene Maschine genauso weit entfernt wie von der friedlichen Ansicht von Delft. Vielleicht aber ist gerade das die ästhetische Wahrheit:

»Von oben senkt sich nun eine Riesenapparatur herab, in allen möglichen Farben bemalt, mit den Wimpeln und Sternen und Sternenbannern sämtlicher möglicher Staatengemeinschaften bestückt, lustig anzuschauen, glitzernd, einen sonoren, immer stärker raumausfüllenden Ton von sich gebend. [...] Im Sinken fächert die Maschine sich auseinander und öffnet lange, knallbunte Stahlfinger. Diese Finger schieben sich fast fürsorglich zwischen alle die verfugten 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 Bühnenhimmelwärts.« (DFE 120f.) Angesichts dieses Bildes bleibt den beiden Regisseure, die noch immer auf der Bühne stehen, nur noch eine Entscheidung: Sie beschließen, den Film über den Krieg doch nicht zu drehen.

#### Lesen und Schreiben: *Immer noch Sturm* (2011)

Wie schreibt sich das Individuum in die »Zwangsveranstaltung Geschichte« (DFE 80)? Für sich und seine slowenischen Vorfahren, die in seinem Werk spätestens seit dem Buch *Die Wiederholung* (1986) präsent sind, entwickelte Handke dafür in dem Stück *Immer noch Sturm* (2011) eine ganz neue Möglichkeit. Auch wenn es sich dabei nicht um jenes Partisanenstück handelt, als das es in den Medien angekündigt war: So viel (österreichische) Geschichte wie hier hat man bei Handke bislang noch nicht gesehen. Die Ich-Figur des Dramas fasst

die Schreibmotivation zusammen: »Seit langem lese ich nur noch Geschichtsbücher. Die Geschichte unserer Gegend und unserer Leute hier.« »Und was bringt dir so ein Lesen? Was kannst du davon gebrauchen? Was nützt es dir?«, fragt die Mutter zurück. Darauf die Antwort: »Nützen: nichts. Gebrauchen: sehr wenig. Es macht einen hilflos. Und es bringt mich in Wut.« (IS 49)

Empörung löst die Tatsache aus, dass den Kärntner Slowenen, die in Österreich den einzig nennenswerten Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime organisiert und getragen hatten, der ihnen dafür zustehende Platz in der Geschichte verweigert wurde. Gemeint ist also vor allem die österreichische Nachkriegsgeschichte und – en passant – die britischen Besatzer, die bei Handke (ganz anders als etwa bei Ingeborg Bachmann) nicht als Befreier, sondern als erste und neue Unterdrücker des Slowenischen in Kärnten erscheinen. An ihnen rächt sich Handkes Stück in besonderer Weise. Ohne dass sie etwas dafür können, werden der Reihe nach britische Fußballklubs verflucht. In einer Suada, quasi ohnmächtig gegen das Faktische: »Daß die Tottenham Hotspurs kalt abgeschossen werden und spurlos verschwinden. Daß Manchester United auseinanderfällt in Staubpartikel.« (IS 147)

Die Ich-Figur, die dies sagt, ist von der Person des Autors nicht sinnvoll zu unterscheiden. Mitten hinein in die Geschichte der eigenen Familie stellt Handke sich selbst in dem Stück. Nach Art einer Familienaufstellung kommt es so zu einer Vergegenwärtigung des Vergangenen im Jetzt. Auch konkrete Jahreszahlen, die Handke ansonsten vermeidet und die er hier in epischer Breite als Worte schreibt, kommen im Text vor. Es beginnt im Jahr »Neunzehnhundertsechund-dreißig« (da erlebte die Sippe ihren glücklichsten Tag), geht in die Kriegsjahre »Neunzehnhundertzweiundvierzig« und »Neunzehnhundertdreiundvierzig« (Moskauer Deklaration), um schließlich den von Beginn an als erwachsen gedachten Sohn dann auch noch im Jahr »Neunzehnhundertachtundvierzig« inmitten seiner Verwandtschaft zu zeigen – eingebunden in Gespräche, die ihm (nicht zuletzt und gleichsam retrospektiv) seine Legitimation als Schriftsteller verleihen, denn an ihm ist es, alles aufzuschreiben: die Geschichte der eigenen Familie und jene der Kärntner Slowenen. Der Handlungsort des Stückes ist ein Ort der puren Erzählung: eine





hölzerne Sitzbank im Jaunfeld, nicht weit weg von Handkes Geburtsort Griffen, in einem Kerngebiet der slowenischen Besiedlung.

Mit guten Gründen könnte man die Geschichte der Kärntner Slowenen als eine Heldengeschichte erzählen. Mit noch besseren vermeidet Handke eine solche Darstellungsform. Was der Volksgruppe in *Immer noch Sturm* bleibt, ist genau das, was sie heute de facto hat: stumme Präsenz. Wie beharrlich aber gerade diese Form der simplen Anwesenheit ist und mit welch poetischem Nachdruck Handke sie umsetzt, zeigt sich am Ende des Stückes. Da drohen die slowenischen Figuren in der Masse all jener zu verschwinden, die plötzlich die Bühne von allen Seiten her bevölkern. Die Musik, die in diesen Momenten gespielt wird, kennt man aus früheren Werken des Autors. Der Weltverdruss-Walzer wird diesmal als Polka intoniert. So ergibt sich aus dem Lied ein Tanz gegen die Geschichte, der genauso unverrückbar ist wie die kleinen Gesten, die die immer spärlicher vorhandenen Slowenen sich zuwerfen. Kleine Fingerzeige, die nichts anderes zu sagen haben als schlicht und einfach: »He, ich bin noch da! – Und ich auch! – Und ich auch!, und dann hocken sie sich wieder hin.« (IS 166)

In den Werkmaterialien zum Stück zeigt sich der Weg zu jener neuen Darstellungsform als ein langer Weg des Lesens und Schreibens. Aus den Feldpostbriefen seiner beiden Onkel Gregor und Hans, die beide im Krieg gefallen sind (zu biographischen Hintergründen vgl. Herwig 2011), hatte Handke bereits in einem Notizbuch aus dem Jahr 1981 Exzerpte gefertigt. Aus einem Brief von Gregor vom 8. Oktober 1942 (also zwei Monate vor seiner eigenen Geburt) schreibt er ab: »Wahrscheinlich bleiben wir ewige Soldaten. Aber ein einzigartiger Stolz u. Energie erfaßte mich jetzt in dieser Zeit. Wenn Gott uns gesund in die Heimat zurückbringt, werde ich der {Hochw.} Familie zu zeigen geben, daß man auch ohne 100 ha ein anständiges Leben führen kann.« (vgl. Abbildung S. 227) Interessant ist für den Neffen insbesondere auch, was der Onkel über die eigene Handschrift sagt. Aufgrund seiner »besseren Handschrift« hegt er die Hoffnung, in die Kanzlei zu kommen. Über die Schrift der eigenen »Sippe« schreibt er: »Wer ein guter Schriftkenner ist, der wird feststellen, daß alle unsere Kratzereien verwandt sind.« (Notizheft ÖLA SPH/LW/W96, 297)

Filip Kobal, der als Hauptfigur des Buches *Die Wiederholung* (1986) nach seinem verschwundenen Bruder (also nicht Onkel!) sucht, greift das Wort von der »Kratzerei« auf und wendet es positiv. Seine eigene Handschrift, so sagt er, habe er nie als die eigene erlebt. »Im Unterschied zum Bruder habe ich nie eine eigene Schrift gehabt, meine jetzige ist abgesehen von ihm, gerät im Moment, wo ich nicht bei der Sache bin, aus dem übernommenen Gleichmaß und artet, statt »Kratzerei« zu bleiben, aus in ein formloses, mir selber unleserliches Gekritzeln, ein Bild des Gehetzt-Seins und der Ohnmacht anstelle der mächtigen Familien-Gebärde. Richtig zu schreiben, so denke ich, habe ich erst mit der Maschine gelernt.« (DW 160)

Die Entdeckung seiner slowenischen Vorfahren geht bei Handke mit einer Wiederentdeckung der eigenen Handschrift einher. Gerade vor diesem Hintergrund ist die Tatsache zu verstehen, dass der Autor ab Ende der 1980er Jahre seine literarischen Texte kaum noch mit der Maschine, sondern weitgehend mit dem Bleistift schreibt (vgl. Hansel 2009). Das Obstbaubuch von Gregor Siutz, in dem dieser während seiner Zeit an der Obstbauschule in Maribor seine Notizen festhielt, glänzt als Familienleitbild in seiner gestochenen Schrift (vgl. Abbildung S. 228). Real hängt das Buch heute in einer oberen Ecke des Wohnzimmers im Haus Peter Handkes in Chaville und beschirmt, aufgeschlagen, den Bewohner. In *Immer noch Sturm* wird das Buch wie ein heiliger Text im Familienkreis herumgereicht und aus ihm jeweils im slowenischen Original und in deutscher Übersetzung gelesen: Die Beschreibung einer Apfelsorte fast wie in einer Parodie auf eine Lesung des Evangeliums. (Vgl. IS 24f.)

Die eigenen Familienmythen, in denen seine beiden bundesdeutschen Väter (der leibliche Vater Michael Schönemann ebenso wie der Mann der Mutter Bruno Handke) nur Leerstellen sind, bezieht Handke in *Immer noch Sturm* auf die politische Geschichte des Landes, und er tut dies, indem er die Vorfahren zu etwas macht, was sie nicht waren: Partisanen. Auch dies ist das Ergebnis eines langen Prozesses von Lektüre und Schrift. Mit der Geschichte der Kärntner Partisanen hat sich Handke in Form von Gesprächen mit Überlebenden, vor allem aber auf der Basis ihrer schriftlich niedergelegten Erinnerungen auseinandergesetzt. Einer Quelle kommt dabei eine zentrale Rolle zu, dem Buch *Gemsens auf*

der *Lawine* von Karel Prušnik-Gašper. Wie das Exemplar Handkes zeigt, hat er das Buch mehrmals und in intensivster Weise durchgearbeitet. Wie ansonsten nur bei seinen eigenen Manuskripten markierte er dabei die verschiedenen Lekturedurchgänge mit genauen Datumseinträgen nach dem Muster »gelesen am« oder »wiedergelesen am«.

Besonders interessant ist ein mit grüner Tinte markierter Lesedurchgang, den Handke (wie seine Eintragungen am Ende des Buches zeigen) am »6. November 2002 in Chaville« beendet hat. Im Zuge dieser Lektüre trug der Autor Daten der Familienbiographie direkt in den Text ein. Wenn im Geleitwort des Buches beispielsweise von der »Moskauer Deklaration vom 30. Oktober 1943« die Rede ist, schreibt Handke daneben: »Tod Gregors, im Oktober auf der Krim« (Gašper 1974, 5). Im Kapitel »Kampf im Erdbunker« fügt Handke – ebenfalls mit grüner Tinte – neben den Satz »Der 6. Dezember 1944 war für uns ein heißer Tag« die Frage: »ich 2 Jahre alt, war ich in Berlin?« (Ebd., 225) Andere Lekturedurchgänge oder auch nur einzelne gelesene Passagen sind mit rotem oder grünem Filzstift, schwarzem Kugelschreiber oder Bleistift markiert; fast jede einzelne Seite des Buches ist solcherart intensiv angestrichen. Ein kompletter Lekturedurchgang (wie die entsprechende Eintragung verrät, ist es der dritte) endet am 21. Juni 2008 in Chaville. Großteils wurde dieser Durchgang mit blauem Kugelschreiber unternommen und sein genauer zeitlicher Verlauf innerhalb des Buchtextes noch einmal detailliert datiert.

»SS«, die Sigle für »Storm Still«, jene Regieanweisung aus Shakespeares *King Lear*, die Handkes Stück den Titel gibt, taucht an den Rändern des Buchtextes an unzähligen Stellen auf. Beim erstmaligen Erscheinen der Wendung – dort ist sie noch ausgeschrieben – wird klar, dass eine Alliteration die beiden Wörter an den Gašper-Text bindet, denn gerade dort, wo der Buchtext von den sogenannten »Žnidaršič-Stöcken« (einer speziellen Art eines Bienenstockes) spricht, fügt Handke daneben das anlautende »STORM STILL« (ebd., 20) an. Von besonderer Relevanz für das Stück – Handke trägt als Randbemerkung ein: »größte Stelle / Schaltstelle f. STORM STILL« – erweist sich der Absatz: »Mit Marko ritt ich dann die Kolonne der Kämpfer entlang, die von Peruč bis nach Rechberg reichte. Unterwegs erzählte ich den neugierigen Kämpfern von den Ereignissen in Kärnten und zeigte

ihnen unsere schönen Täler und Dörfer. Wie auf der Hand lag vor uns Eisenkappel mit seinen sechs Armen, den Bergdörfern auf den Graten: Lobnig, Leppen, Remschenig, Vellach, Ebriach und Zauchen. Vor diesen Armen zitterte das bauchige Eisenkappel, wo es noch von Gestapos wimmelte. Der Kommandant der Šercer-Brigade bewunderte die wilde Berglandschaft, die voll Wild war und seine Jagdleidenschaft weckte.« (Vgl. Abbildungen S. 229)

Aus der Textpassage, die in mustergültiger Weise den Konventionen des realistischen Erzählens entspricht, gegen die der junge Handke sein Verdikt von der »Beschreibungsimpotenz« gesetzt hatte, nimmt er für sein Stück nur eine einzige Wendung. Diese unterstreicht er im Text, sie lautet: »Wie auf der Hand«. Wie auf der Hand liegend, erscheint dem Partisan das Jaunfeld, und wie auf seiner Hand hält es der Autor im Stück.

Was aber bedeutet es, dass »etwas auf der Hand liegt«? Es heißt doch, dass es wahr und unmittelbar einsichtig ist. Bei Handke verbindet sich dieser Wahrheitsanspruch mit einem Akt der Deterritorialisierung. In den Räumen, die er baut, erscheint das Ganze kleiner, aber auch offener und zugänglicher, als es in der realistischen Erzählung und in den großen Fügungen der Geschichte ist. Ein Shakespeare ohne große Staatsaktionen, wahrhaftig gesehen wie im Traum. Das ist das Ideal, das Handke für sein spätes Theater hat. In *Immer noch Sturm* löst er es ein, weil dieses Stück ganz nahe am Geschichtsdrama ist, gleichzeitig aber auch himmelweit von allen Heldengeschichten entfernt. Viel nachhaltiger als der Partisan und sein realer Kampf (vgl. Amann 2011) leistet hier der Apfel Widerstand, dessen Namen er trägt: Jonatan. Peter Handke schreibt die Sorte slowenisch ohne th. Gerade so, wie es im Obstbaubuch des Onkels geschrieben steht.

*Verwendete Literatur*

- AF = Peter Handke: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987). Salzburg, Wien: Residenz 1998
- DFE = Peter Handke: Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999
- DGB = Peter Handke: Die Geschichte des Bleistifts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985
- DGW = Peter Handke: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977). Salzburg: Residenz 1977
- DS = Peter Handke: Die Stunde da wir nichts voneinander wussten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992
- DW = Peter Handke: Die Wiederholung. Frankfurt am Main: Bibliothek Suhrkamp 1989
- IBE = Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972
- IS = Peter Handke: Immer noch Sturm. Berlin: Suhrkamp 2010
- Kg = Peter Handke: Kindergeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981
- LH = Peter Handke: Langsame Heimkehr. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979
- NT = Peter Handke: Noch einmal für Thukydides. Salzburg: Residenz 1990
- S1 = Peter Handke: Stücke 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972
- ÜD = Peter Handke: Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981
- Amann 2011 = Klaus Amann: Der Partisanenkampf in Kärnten. Skizze zum historischen Hintergrund von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. In: Programmheft *Immer noch Sturm*. Salzburger Festspiele 2011, S. 65–70
- Bayer 1985 = Konrad Bayer: Sämtliche Werke. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985
- Deichmann 1999 = Thomas Deichmann (Hg.): Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999
- Gašper 1974 = Karel Prušnik-Gašper: Gensmen auf der Lawine. Der Kärntner Freiheitskampf. Klagenfurt: Drava 1974 (Handexemplar Peter Handke, Privatbesitz Hans Widrich, Salzburg)
- Handke/Becker 1992 = Peter von Becker: »Ich mag die Menschen nicht anfassen beim Schreiben ...«. Ein Gespräch mit Peter Handke – über Film, Theater und Literatur. In: Theater heute, Jahrbuch 1992, S. 6–21
- Handke/Hage 1994 = Volker Hage, Mathias Schreiber: »Gelassen wär' ich gern.« Der Schriftsteller Peter Handke über sein neues Werk, über Sprache, Politik und Erotik. In: Der Spiegel, 5.12.1994
- Handke/Joseph 1970 = Artur Joseph: Nauseated by Language: From an Interview with Peter Handke. In: The Drama Review 1 (1970), S. 56–61
- Hansel 2009 = Michael Hansel: »Langsam – in Abständen – stetig«. Peter Handke und der Bleistift. In: Klaus Kastberger (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek Bd. 16). Wien: Zsolnay 2009, S. 222–236
- Herwig 2011 = Malte Herwig: Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2011
- Höller 2006 = Hans Höller: Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg. In: Klaus Amann, Karl Wagner: Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006, S. 99–114
- Horváth 1986 = Ödön von Horváth: Glaube Liebe Hoffnung (= Kommentierte Werkausgabe Bd. 6). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986
- Kastberger 2011 = Klaus Kastberger: »Vorzeitformen«. Peter Handke und die Geomorphologie. In: Marcel Atze, Volker Kaukoreit, Martin Wedl (Hg.): Lesespuren – Spurenlesen oder Wie kommt die Handschrift ins Buch? Von sprechenden und stummen Annotationen (= Sichtungen 12/13). Wien: Praesens 2011, S. 321–329
- Özelt 2012 = Clemens Özelt: Klangräume bei Peter Handke. Versuch einer polyperspektivischen Motivforschung. Wien: Braumüller 2012
- Wagner 2011 = Karl Wagner: Handkes Theater. Eine Skizze. In: Programmheft *Immer noch Sturm*. Salzburger Festspiele 2011, S. 49–53
- Weschler 1995 = Lawrence Weschler: Inventing Peace. What can Vermeer teach us about Bosina? In: The New Yorker, 20.9.1995, S. 56–63 (Kopie des Artikels mit handschriftlichen Eintragungen Peter Handkes, ÖLA 326/W62/1)