



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Expedition Drama

Zur Darstellung des Reisemotivs in ausgewählten Dramen Peter Handkes

Verfasserin

Petra Johanna Divinzenz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.^a phil.)

Wien, im Juli 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Mag.^a Dr.ⁱⁿ Pia Janke

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| VORBEMERKUNG..... | 6 |
| I Einleitung: Expedition Drama..... | 9 |
| 1. Peter Handkes Reisewege..... | 10 |
| 2. Das Konstitutionsprinzip „Erzählen im Theater“..... | 15 |
| II Spurensuche..... | 19 |
| 1. Motivation | 20 |
| 1.1. Im Zeichen des Mangels..... | 20 |
| 1.2. Suche ohne Ziel oder: Die neue Wahrnehmung..... | 22 |
| 1.3. Befreiung durch Verwandlung..... | 26 |
| 1.4. Die Sehnsucht nach Heil..... | 35 |
| 2. Aufbruch | 38 |
| 2.1. Titel und Reisemotto..... | 38 |
| 2.1.1. Das Spiel vom Fragen..... | 38 |
| 2.1.2. Die Stunde da wir nichts voneinander wußten..... | 39 |
| 2.1.3. Untertagblues..... | 40 |
| 2.1.4. Spuren der Verirrten..... | 41 |
| 2.2. Der Aufbruch der Figuren..... | 42 |
| 2.3. Gehen, Denken, Sein..... | 47 |
| 2.4. Die Welt der Mythen: Ein Aufbruch ins Reich der Utopie..... | 50 |
| 2.4.1. Die Mythen im Zentrum..... | 53 |
| 3. Reise(-route) | 61 |
| 3.1. Raum..... | 61 |
| 3.1.1. Die Einheit des Ortes..... | 61 |
| 3.1.2. Der leere Raum..... | 63 |
| 3.1.3. Der Verlust des Zusammenhangs..... | 65 |
| 3.1.4. Die neue Orientierung..... | 67 |

| | |
|--|-----------|
| 3.2. Zeit..... | 71 |
| 3.2.1. Die Einheit der Zeit..... | 71 |
| 3.2.2 Das Ende der Zeit – die neue (Spiel-)Zeit..... | 73 |
| 3.3. Handlung..... | 78 |
| 4. Ankunft..... | 82 |
| 4.1. Der kontroverse Heimatbegriff..... | 82 |
| 4.2. Ankunft in der Sprache..... | 86 |
| 4.3. Die Vision einer neuen Gemeinschaft..... | 96 |
| | |
| SCHLUSSBEMERKUNG..... | 100 |
| | |
| Literaturverzeichnis..... | 107 |
| | |
| Anhang..... | 112 |

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Untersuchung widmet sich vier dramatischen Texten Peter Handkes. Es handelt sich hierbei um die Stücke *Spuren der Verirrten* (2006), *Untertagblues* (2003), *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land* (1990) und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992). Diese Auswahl gewährleistet zum einen den Überblick über eine Schaffensspanne von sechzehn Jahren und somit auch die Legitimation, Tendenzen, Kontinuitäten oder auch Differenzen innerhalb des vorgegebenen Untersuchungsfeldes festzulegen. Zum anderen eignen sich die vier vorliegenden Texte als Grundlage einer motivischen Arbeit, die sich der Frage nach dem Reisetema in Handkes Schaffen, vor allem im Hinblick auf seine dramatischen Texte, stellt.

Dabei gilt es zu beachten, dass Handkes Zugang zu diesem Thema sich nicht ausschließlich auf die Reise im engeren Sinne bezieht - wie etwa im Stück *Spiel vom Fragen*, in dem sich eine kleine Reisegruppe bestehend aus acht Figuren auf den Weg macht, oder im Stationendrama *Untertagblues*, in dem der Wilde Mann eine (fiktive) Metropole mittels U-Bahn durchfährt - sondern diesen Begriff durchaus auf den der „Lebensreise“ ausdehnt. Die vorüberziehenden Figuren aus *Spuren der Verirrten* oder auch die einen Platz bevölkernden Protagonisten aus *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* verdeutlichen die Grundeinstellung des Autors, der selbst die simple „Betrachtung einer Zwiebel“¹ zur Kurzreise erhebt. Dieser grundlegenden Haltung bedient sich auch die vorliegende Studie.

Im Hinblick auf den Gegenstand der Untersuchung gliedert diese sich in zwei Hauptabschnitte: Im ersten Teil werden relevante Grundinformationen gesammelt um ein adäquates Verständnis für den zweiten Teil, die eigentliche Analyse, zu schaffen. Dies können einerseits biographische Bezüge sein, sofern sie sich in einen Zusammenhang mit dem Motiv der Reise bringen lassen, andererseits aber auch Parallelen zu anderen Werken, um Kontinuitäten herauszuarbeiten. In einem zweiten Kapitel sollen Handkes Methoden, Theatertexte zu schaffen, bzw. dessen Reflexion einer jahrhundertealten Theatertradition näher erörtert werden. Denn nicht nur die Figur des Erzählers, der Handke vor allem in den beiden Stücken *Spuren der Verirrten* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* in der Personifizierung durch den erzählenden Zuschauer eine zentrale Rolle zukommen lässt, wirft die Idee auf, Handkes dramatische Texte mögen einem „Ideal des Erzählens“ erfolgen. In diesem Sinne gilt es nun

¹ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg: Residenz Verlag 1982, S. 272.

verschiedene Bedeutungsebenen und Bezüge zwischen dem erzählenden Textverfahren Handkes und der Suche nach Zusammenhang zu erörtern. Dieser Aufgabe stellt sich der zweite Hauptabschnitt der Arbeit.

Dieser eigentliche Analyseteil gliedert sich durch folgende semantische Strukturpunkte des Lexems „reisen“: Motivation, Aufbruch, Reise(route) und Ankunft. In der Absicht, die Arbeit durch diese strukturschaffende Form so nahe wie möglich am zu untersuchenden Motiv der Arbeit entlang zu führen, folgt im ersten Kapitel dieses Abschnitts die Fokussierung auf die Motivation der dramatischen Figuren, zu ihrer Reise aufzubrechen. Dem Zustand des Mangels, dessen sich die Protagonisten der dramatischen Texte bewusst werden, und dem Handke große produktive Kraft beimisst, soll dabei ebenso viel Aufmerksamkeit geschenkt werden, wie ihrem daraus resultierenden Bedürfnis nach Heil. Ein weiterer Ansporn zum Unterwegssein ergibt sich aus dem Bedarf der Figuren, sich von historischen Belastungen zu befreien, die auf ihrer „Lebensreise“ hemmend auf sie einwirken. Die Verwandlungen, die die Reisenden in diesem Zusammenhang erfahren und die sich im Sinne Handkes auf körperliche Metamorphosen, Traumgeschehnisse, Visionen, oder Verwandlungsformen geistigen Ursprungs beziehen, aber auch der „ästhetische Augenblick der Aufhebung der Zeit“² im Rahmen der Epiphanie, stehen an dieser Stelle im Mittelpunkt des Interesses.

Das folgende Kapitel stellt den eigentlichen Aufbruch der Figuren zur Diskussion. Während ihre Reisemotivation im vorhergehenden Kapitel bereits eingehend erforscht wurde, stellen sich hier unter anderem diese Fragen: Welchen Fortbewegungsmodus wählen sie für ihre Reise und welche Bedeutung misst Handke diesem bei? Welches Motto begleitet sie auf ihrem Weg und welche Ziele haben sie sich gesteckt? Darüber hinaus werden in diesem Kapitel Verfahren der Personendarstellung näher erörtert, bzw. werden die Charaktere vorgestellt. Im Rahmen dieser Betrachtungen ergibt sich ein Exkurs in die „Welt der Mythen“, deren Rezeption und Neu-Interpretation durch den Autor auch als Gegenentwurf zu einem durch Naturwissenschaft und Technik geprägten Weltbild verstanden werden kann.

Infolgedessen widmet sich das dritte Kapitel der eigentlichen Reiseroute der Figuren. Zudem soll die Funktionalität der dramatischen Kategorien Raum, Zeit und Handlung in der Umsetzung Handkes transparent gemacht werden.

Der Schlussteil fokussiert die Möglichkeiten einer Ankunft der Reisenden. Die Bildung des Heimatbegriffs bei Handke, die Konzentration auf den zusammenhangstiftenden Charakter

² Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, Zu Peter Handkes Theaterstücken *Das Spiel vom Fragen* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* mit Blick über die Postmoderne. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998, S. 130.

von Sprache als Instrument zu einem neuen Weltzugang, aber auch die „dramatischen Höhepunkte“ der vorliegenden Texte stehen dabei im Brennpunkt der abschließenden Analyse.

Im Hinblick auf den Umstand einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung muss hinzugefügt werden, dass sich die folgende Untersuchung vorrangig auf die dramatischen Texte bezieht und auf einzelne Inszenierungskonzepte bzw. die szenisch realisierten Formen der Stücke nicht eingegangen werden kann.

Die durchgängige Verwendung des generischen Maskulinums dient ausschließlich der Vereinfachung.

I Einleitung: Expedition Drama

1. Peter Handkes Reisewege

„Das ist halt so meine Situation: Ich bin nicht gern dort, wo ich hin will, und auch nicht gern dort, wo ich herkomm', und auch nicht gern, wo ich bin. Das ist schon schwierig.“³

Was Peter Handke uns hier in einem Interview mit André Müller über sich selbst preisgibt, lässt sich auch anders formulieren: Das jahrelange Unterwegssein des Autors – und als Höhepunkt seiner Reiseaktivitäten kann dabei die von 1987 bis 1990 dauernde Weltreise genannt werden – entspringt offenbar seiner inneren Unzufriedenheit. Die Tatsache, dass er sich bis zum Kauf seines Hauses in Chaville einer persönlichen Ankunft im räumlichen Sinne verwehrte und oftmals den Wohnsitz wechselte, beeinflusste immer auch sein literarisches Schaffen, in dem vielfältige Bezüge zu Handkes Reisen bzw. Reisebegleitern ausgemacht werden können.

Die Erzählung *Die Morawische Nacht* beispielsweise spielt auf einem Hausboot in der Nähe von Porodin an der Kleinen Morawa – in der Heimat seines serbischen Freundes Zlatko Bockic. Auch in der Vorwintergeschichte *Kali* oder in *Don Juan (erzählt von ihm selber)* können eindeutige Parallelen zu Handkes Balkanreisen aufgespürt werden.⁴ Einen ersten Eindruck darüber, wie Handke Reiseerlebnisse in seinen Texten verarbeitet, verschafft der Journalist Thomas Deichmann, wenn er schreibt:

Dies zeigt sich ebenso im Roman *Der Bildverlust*, der sich im spanischen Hochland abspielt, das von Handke allerdings mit serbischen Landstrichen vermischt wird. Die Rede ist zum Beispiel vom weißen Engel von Milesevo – laut Auskunft der „Bankfrau“ im Roman ein „Dorf in der Sierra de Gredos“. Im wirklichen Leben ist Milesevo ein von Handke besuchter Klosterort bei Prijepolje im südwestlichen Serbien. Und der „Speisesaal eines großen Provinzhotels irgendwo im tiefsten oder innersten Balkan“ in der Nähe dieses Klosters bildet indes die Kulisse von Handkes Theaterstück *Die Fahrt im Einbaum*.⁵

In *Die Fahrt im Einbaum* lassen sich zwei Regisseure in der Halle des Provinzhotels „Acapulco“ Filmszenen vorspielen. Die Einheimischen erzählen ihre Version der Geschichte eines Nationalkonflikts, die Fremden entstammen der internationalen Besatzungsmacht. Auch in diesem Stück finden sich Spuren von Handkes Reisen: Er erzählt die Geschichte von Novis-

³ Pils, Richard (Hg.): André Müller im Gespräch mit Peter Handke. Weitra: Bibliothek der Provinz 1993, S. 42.

⁴ Vgl. Deichmann, Thomas: Literatur und Reisen mit Peter Handke. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2009. (Profile 16), S. 183-184.

⁵ Ebd. S. 184.

lav Djajic, den Handke erstmals in Untersuchungshaft in Stadelheim getroffen hatte. Djajic wurde schließlich 1997 vom Bayerischen Obersten Landesgerichtshof zu fünf Jahren Haft verurteilt, weil er bei der Erschießung von Muslimen auf der Drina-Brücke bei Brod in Bosnien dabei war. Im Stück taucht er in Form der Figur des „Waldläufers“ auf.⁶

Deutlich lassen sich die auf den Reisen gesammelten Eindrücke erkennen, indem der Autor Ereignisse, Begegnungen oder Orte räumlich und situativ in die Handlung einbaut.

Seine Vorliebe, die Nachfolgestaaten des ehemaligen Jugoslawiens zu bereisen, entstammt dabei vermutlich Handkes doppelter Herkunft, die deutschen aber auch slowenischen Ursprungs ist:

Bestimmende Figur seiner Kindheit ist neben der Mutter der slowenische Großvater Gregor Situtz, Nebenerwerbslandwirt und Zimmermann, von dessen drei Söhnen zwei, Gregor und Hans, im Zweiten Weltkrieg in Russland fallen. Schon im ersten Roman, den *Hornissen*, finden sich zahlreiche Reminiszenzen an die Familie und das Griffener dörfliche Milieu in Kriegs- und Nachkriegszeit: Vom Schilfteich, der bäuerlichen Arbeit über die Bombenangriffe bis zur Figur des Erzähler-Bruders Gregor Benedikt und zu den slowenischen Kirchenlitaneien.⁷

In der Gemeinde Griffen, einem zweisprachigen Grenzland in Kärnten, wurde Handke geboren. Neben den soziokulturellen Aspekten seiner Herkunft muss auch der „Wendepunkt“ der Sesshaftwerdung in seinem Lebenslauf berücksichtigt werden: Nachdem Handke bereits in Graz, Düsseldorf, Berlin, Köln, Frankfurt und in den USA gelebt hatte, nachdem er bereits zu seiner dreijährigen Weltreise durch Jugoslawien, Belgien, die Niederlande, England, Schottland und Japan aufgebrochen war, lässt er sich 1990 in Chaville, einem kleinen Vorort von Paris, nieder und entscheidet sich somit für Frankreich als seinen neuen Lebensraum. Auch dieser Ortswechsel in Handkes Leben schlägt sich in seiner Literatur nieder. In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* schreibt Handke: „Und als Reisender, im Unterschied zu früher, könnte ich heute nirgendwo mehr eingreifen. So wie sich einem Orte, Gegenden, ganze Länder verbrauchen können, so hat sich das Unterwegssein, das Reisen mir verbraucht. Sogar die Idee des Pilgerns, gleichwohin, ohne vereinbartes Ziel, in einer Zwischenzeit etwas Handfestes, hat sich mit den Jahren verschlossen.“⁸ Das Motiv der Pilgerschaft, von dem Handke an dieser Stelle absieht, hatte er zuvor in *Das Spiel vom Fragen* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* noch ausgiebig behandelt. Obwohl er um die Entstehungszeit von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (also 1994) der seine „Reisetexte“ leitmotivisch begleitenden Idee des

⁶ Ebd. S. 184.

⁷ Gottwald, Herwig und Andreas Freinschlag: Peter Handke. Köln: Böhlau 2009. (Profile 3220) S. 70.

⁸ Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht - Ein Märchen aus neueren Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 22.

Pilgerns eine Absage erteilt, greift er diese spätestens im Jahre 2007 durch *Spuren der Verirrten* wieder auf. Und auch für diesen Text funktioniert das Motiv strukturbildend. Der mit der Pilgerschaft in Verbindung gebrachte Prozess der Selbstwerdung wird auch im Roman *Die Abwesenheit* oder in *Der kurze Brief zum langen Abschied*, hier etwa im Rahmen einer Missionsstation, thematisiert. Dabei steht der Handlungsort Amerika im symbolischen Sinne für bevorstehende Wandlung, so wie auch der Begriff Niemandsbucht eine Art Schwellengegend andeutet. In Anbetracht dieser ersten bedeutsamen Eindrücke wird auch in der bevorstehenden Analyse die eingehende Betrachtung von Ort, Zeit und Handlung der vier vorliegenden Theatertexte im Rahmen des Abschnitts *Reise(route)* von zentralem Interesse sein. Die Annahme, dass diese drei dramatischen Kategorien nicht nur die „Eckpfeiler“ eines jeden Theaterstücks, sondern auch das wesentliche Strukturprinzip einer Reise bilden, wird dabei vorausgesetzt.

Die Frage, in welcher Weise Handke die auf Reisen gesammelten Eindrücke später in seinen Texten verarbeitet, kann nur unter dem Aspekt der Mutmaßung beantwortet werden. Vermutlich sind es spontane Erinnerungen, die der Autor in den Text einfließen lässt, gleichzeitig führt er auf Reisen bekanntermaßen Notizbücher mit sich, die er zur schriftlichen Fixierung seiner Erlebnisse gebraucht. Thomas Deichmann, der Handke schon auf zahlreichen Reisen begleitet hat, meint hierzu:

[...] für diese Art von literarischer Schreibearbeit sind Handke auch handschriftliche Notizen behilflich, die er mit unspektakulärem Schreibgerät (zumeist einfache Faserschreiber mit dünner schwarzer Mine) eng und feingliedrig vermerkt in kleine in die Hosen- oder Jackentasche passende Büchlein – dazugelegt oder eingeklebt hin und wieder ein Baumblatt, eine Vogelfeder oder eine Quittung aus einem Hotel oder Restaurant.⁹

Die eigentliche Durchführung der Reisenotizen geschieht dabei „so gut wie nie unter Zeugen oder in Anwesenheit der Mitreisenden“¹⁰, denn Handke scheint dafür, im Gegensatz zu den ihn umgebenden Journalisten, das Alleinsein zu bevorzugen.

Auch der Germanist Raimund Fellingner bestätigt in seinem Aufsatz *Schreiben: Sich zur Ruhe setzen* Handkes Arbeitsweise bezüglich der Reisenotizen am Beispiel *Mein Jahr in der Niemandbucht*:

Trotz seiner intensiven Erinnerungen greift der Autor für die ersten drei Teile des Buches auf seine Notizen während der Weltreise zurück. [...] Und das geschah so: Am Abend vor dem jeweiligen Schreibeitag oder am Morgen vor der Arbeitssitzung schrieb Peter Handke auf ein weißes DIN-A4-Blatt Stichworte, Sätze, Auszüge aus seinen Notizbüchern. An diesen „Richtungs-

⁹ Deichmann, Thomas: *Literatur und Reisen mit Peter Handke*, S. 185.

¹⁰ Ebd. S. 186.

weisen“ orientierte sich jeweils die Tagesarbeit: 237 Blätter sind erhalten. Die so aus den Notizbüchern kopierten Passagen werden bei der Niederschrift des Buches überarbeitet und an der vorgesehenen Stelle in die Erzählung integriert.¹¹

Im Weiteren liefert Fellingner ein Beispiel dafür, wie eine solche Transkription von der Notiz bis hin zum fertigen Werk im Falle von Handkes Erzählung *Mein Jahr in der Niemandsbucht* aussehen kann. Hier zwei Reiseaufzeichnungen:

Gestern: der Zigeuner, der auf die Forst-Highschool geht; polnischer Zigeunersproß, der in Schottland Förster sein will, „ohne Uniform“, anders als „die deutschen Förster“ (am Ness).
[...] Der Große Kaledonische Wald, nach der Eiszeit, Birken, dann Scot's pines, dann Eichen.¹²

In der Druckfassung wird daraus:

Er [der Sänger] setzte sich mit einem Whisky in einen Ohrenstuhl und blickte auf die einzigen sonstigen Gäste [des Pubs], ein sehr junges Paar, das sich wechselweise, unbeirrt von Husten und Stickenfällen, die Zunge in den Rachen schob. Damit in einem gewissen Moment fertig, rückten sie voneinander ab, als sei ihr Spiel zu Ende. Das Mädchen lehnte sich zurück in den Schatten, und der Bursche wandte sich an den Sänger und fragte ihn, Übergangslos, mit einer vollkommen ruhigen, auch höflichen Stimme, ob er bei den Holzfällern sei. Auf dessen Nicken erzählte der andere, er sei ein Zigeuner, als Kind hierhergekommen aus Polen, und dabei in der Nähe von Inverness Förster zu werden. Es gebe aber in Schottland kaum Wälder mehr, während nach der Eiszeit das ganze Land von dem Großen Kaledonischen Wald bedeckt war, erst hell von den Birken, dann eingedunkelt von den schottischen Kiefern, dann durchmischt von den Eichen. Wahrscheinlich würde er der erste Zigeunerförster sein.¹³

An diesem Beispiel lässt sich die Vorgehensweise des Autors gut erkennen: Während einer Reise notiert der Autor seine Eindrücke skizzenhaft und integriert diese erst später, während des eigentlichen Schreibprozesses, in den Text. Thomas Deichmann erinnert sich auch, dass Handke auf jeder ihrer gemeinsamen Reisen ein neues Notizbuch verwendete, in denen sich später Skizzen fanden, die als Abbildungen auf Buchumschlägen umgesetzt wurden.¹⁴

Die Tatsache, dass Reisen mit Peter Handke „oft auch eine spontane Angelegenheit“¹⁵ sei, was wiederum die eigentliche Reiseroute unvorhersehbar macht, charakterisiert auch sein literarisches Schaffen. Denn auch die Figuren der vier vorliegenden dramatischen Texte scheinen ihre Reise frei nach dem Motto „Der Weg ist das Ziel“ zu gestalten. So ziehen die Protagonisten von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* über einen Platz und bevöl-

¹¹ Fellingner, Raimund: „Schreiben: Sich zur Ruhe setzen“ *Die Entstehung von Mein Jahr in der Niemandsbucht*. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2009. (Profile 16), S. 137.

¹² Ebd. S. 137.

¹³ Ebd. S. 138.

¹⁴ Vgl. Deichmann, Thomas: Literatur und Reisen mit Peter Handke, S. 187.

¹⁵ Ebd. S. 187.

kern diesen, in *Spuren der Verirrten* ziehen die Figuren namenlos über die Spielfläche und in *Das Spiel vom Fragen* streifen sie scheinbar ziellos durchs „Hinterland“. Einzig der Wilde Mann aus dem *Untertagblues* fährt am Ende seiner Reise mit der U-Bahn in den Endbahnhof TOISIN – AUTOISIN – POTAMOISIN ein. Dieser aber wird sich spätestens im Kapitel *Ankunft* als eine Haltestelle erweisen, die es, zumindest im räumlich-geographischen Sinne, nicht gibt.

Durch diese Ansammlung erster Eindrücke wird klar, dass der Begriff der Reise im Sinne Handkes vielerlei bedeuten mag: Unterschiedliche Reiseszenarien, Figuren im „Gewand für ein langes Unterwegssein“¹⁶, Ereignisse mit starkem Symbolcharakter und ein dadurch freigelegter Prozess der Selbstsuche. Diese Erkenntnis spiegelt sich auch in folgender Definition aus dem *Peter-Handke-Wörterbuch* wieder:

Die Reise ist einerseits, wie der Weg, Metapher der Welterfahrung, weshalb jede Erzählung auch Reisebericht ist. Andererseits ist die Reise prototypische Erlebnisversicherung und so, eo ipso, Verrat. Folgerichtig sind Kontrafakturen und die Welthaltigkeit des Niedrigen behauptende Obstinationen: eine Rundreise durch Deutschland kann ebenso eine „Weltreise“ sein wie der Weg zu ein „paar abseitigen kleinen Örtlichkeiten“ in der Heimat oder, im Extremfall, die Betrachtung einer Zwiebel.¹⁷

Die Einsicht, jede Erzählung sei, im Sinne einer „Metapher der Welterfahrung“ gleichzeitig auch Reisebericht, gewinnt Andreas Schirmer im Zuge eines Gesamtüberblicks aus Handkes Werk. Sie ist durchaus legitim. Trotzdem wurden die zur Untersuchung vorliegenden Texte in Bezug auf konventionelle Reisekriterien sorgfältig ausgewählt. Auf Versuche, Reiseliteratur gattungstheoretisch zu umgrenzen und gängige Etikettierungen wie „Reisenovelle“, „Reisetagebuch“ oder „Reiseschilderung“ näher zu erläutern, wird im Zusammenhang mit dieser Arbeit verzichtet, da diese, aufgrund der individuellen Methodik des Autors den Gegenstandsreich zusätzlich problematisieren und den Rahmen der Arbeit sprengen würden.

¹⁶ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 46.

¹⁷ Schirmer, Andreas: *Peter-Handke-Wörterbuch*. Prolegomena. Wien: Praesens 2007, S. 331.

2. Das Konstitutionsprinzip „Erzählen im Theater“

Peter Handke wird in der Literaturwissenschaft vor allem als Romancier wahrgenommen, hat aber seit den 1960er Jahren mehr als fünfzehn Theatertexte, darüber hinaus auch Stücke-Übersetzungen von Shakespeare, Sophokles oder Aischylos, geschrieben. Sein Theaterdebüt hatte er in den späten 60er Jahren mit *Publikumsbeschimpfung*, das Stück wurde 1966 in im Theater am Turm in Frankfurt uraufgeführt. Darauf folgend gelang Handke mit dem im Jahre 1968 in Oberhausen uraufgeführten Stück *Kaspar* der internationale Durchbruch als Theaterautor. Zwischen den beiden Stücken *Publikumsbeschimpfung* und *Kaspar*, von dem vor allem letzteres durch Kritiker hervor gehoben wurde, wie beispielsweise von Hans Höller, der es als „das exemplarische Werk der sprachkritischen Literatur nach 1945“¹⁸ bezeichnet, und den vorliegenden dramatischen Texten *Das Spiel vom Fragen*, *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, *Untertagblues* und *Spuren der Verirrten* liegen über zwanzig Jahre, in denen der Theaterautor Handke sich in seinem Schaffensprozess entwickelte. Dennoch muss von einer strengen Klassifizierung seiner dramatischen Texte in Werkphasen abgesehen werden, denn die Idee der Sprachreflexion oder auch die Suche nach dem verlorenen Zusammenhang, die sich auch in den vier zu analysierenden Stücken als zentrale Motivation zum Aufbruch herausstellen wird, begleiten sein dramatisches Schaffen von Anfang an und bleiben bis heute Prämissen seines Theaterverständnisses. Die Suche der Figuren nach Zusammenhang wirkt sich auch auf Handkes Textverfahren aus. Auch die häufigen Selbstbezüge machen eine strenge Einteilung in Werkphasen unmöglich, denn die Protagonisten seiner Stücke bleiben häufig über Jahre präsent – und somit auch ihre Themen. Als ein Beispiel dafür kann *Kaspar* herangezogen werden, dessen Bewegungen Handke im gleichnamigen Schauspiel folgendermaßen beschreibt:

[...] beim nächsten Schritt, noch hastiger, setzt er den einen Fuß mit der Spitze nach vorn, den andern aber mit der Spitze nach hinten, worauf er nun beim nächsten Schritt mit einem Ruck auch die Spitze des ersten Fußes der nach hinten weisenden Spitze des zweiten Fußes angleichen will, dabei nicht mehr mit sich zurechtkommt und, sich um die Achse drehend, nachdem die Zuschauer schon die ganze Zeit sein Fallen befürchtet haben, endlich zu Boden fällt.¹⁹

¹⁸ Höller, Hans: Peter Handke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007. (rororo Taschenbuch 50663) S. 47.

¹⁹ Handke, Peter: Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 96-97.

1983, also fünfzehn Jahre nach Erscheinen dieser Aufzeichnung, fügt Handke dem *Kaspar* in *Phantasien der Wiederholung* hinzu: „Ein nachzuliefernder Traum von Kaspar Hauser: Als er endlich auf seinen Füßen stehen konnte, musste ihm seine Mutter noch die Hände reiben und wärmen, damit er nach den Gegenständen greifen konnte.“²⁰

Der Idee der Selbstbezüge und Selbstzitate bleibt Handke über die Jahre bis heute treu. Trotz der erwähnten werkübergreifenden Themen, lässt sich im Rahmen eines Gesamtüberblicks eine „neue“ Tendenz Handkes erkennen. Hatte er durch die frühen Stücke *Publikumsbeschimpfung* oder *Kaspar* Sprechvorgänge und die Ordnung des sprachlichen Zeichensystems vorgeführt oder Anklage dagegen erhoben, bleibt die sprachkritische Haltung Handkes zwar auch im weiteren dramatischen Schaffen erhalten, dennoch wendet er sich nun verstärkt dem Gegenstand des „erzählenden Theaters“ zu. Auch die Literaturkritik bemerkt seine Hinwendung zu einem „Ideal des Erzählens“, welches er erstmals im Rahmen seiner Tetralogie, beginnend mit *Langsame Heimkehr*, der *Lehre der Sainte-Victoire*, *Kindergeschichte* und abschließend mit *Über die Dörfer* thematisiert. Petra Heyer fasst diese Entwicklung Handkes folgendermaßen zusammen: „Hierin deutet sich der Aufbruch Handkes zu einer neuen Form des Theaters an, die er mit ‚Stunde da wir nichts voneinander wußten‘ als ein ‚Erzählen in Bildern‘ auf der Bühne erprobt und die er in den ‚Zurüstungen für die Unsterblichkeit‘, dessen zentrale Figur die junge Wandererzählerin darstellt, in ein ‚erzählendes Theater‘ überführt.“²¹ Parzival, der etwa bei Höller als die „Ablösung der Kaspar-Hauser-Figur“²² verstanden wird, führt Heyer als dieses neue Ideal verkörpernde Figur im *Spiel vom Fragen* an.²³ Auch dem Spielverderber bleibt im Stück nicht verborgen, dass Parzival zuvor in einer langen Sequenz vom Fragen erzählt hatte: „Nehmt ihn mit euch, Schauspieler, und tragt ihn, denn er ist der Leib des Fragens und soll alle Zeit bei euch bleiben, damit ihr Leute von heute vielleicht doch noch einmal das Fragen darstellen lernt.“²⁴

Im darauf folgenden „stummen“ Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* ist der fiktive Zuschauer erzählende Instanz. Dabei rücken die Aktionen und Bewegungen der Protagonisten an die Stelle der Sprache, denn das Stück kommt völlig ohne Figurenrede aus. So gelingt es dem Autor, die konsequente Konzentration auf das „Erzählen in Bildern“ zu len-

²⁰ Handke, Peter: *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 61.

²¹ Heyer, Petra: *Von Verkläreern und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001. (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 59) S. 29.

²² Höller, Hans: *Peter Handke*, S. 50.

²³ Vgl. Heyer, Petra: *Von Verkläreern und Spielverderbern*, S. 29.

²⁴ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 146.

ken, dessen formale Auswirkungen auch als Konstitutionsprinzip des Schauspiels geltend gemacht werden können.²⁵ Die überdeutlich ausformulierten Details der Erzählung, auf die sich der Zuschauer im Laufe des Stücks einlässt, spiegeln dabei Handkes Konzept der subjektiven Wahrnehmung wieder.

An dieser Stelle sollte auch der Begriff „Welttheater“ berücksichtigt werden, der in Zusammenhang mit Handkes dramatischem Wirken etwa von Petra Meurer in ihrer Abhandlung *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke* oder auch von Pia Janke in ihrer 1993 erschienenen, vergleichenden Schrift *Der schöne Schein. Peter Handke und Botho Strauß* bereits eingehend untersucht wurde. Dementsprechend beschreibt Meurer auch das Bühnengeschehen von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*:

Die fiktive Aufführung ist ein *theatrum mundi*, in dem das ganze Weltgeschehen ein Schauspiel und umgekehrt das Theater das Abbild der Welt ist. Eine spielerische Zeit- und Ortlosigkeit zeigt sich in dem wie selbstverständlich gleichzeitigen Auftreten des Alltagspersonals mit den Figuren anderer Zeiten und Sphären [...], des Weiteren in der Wandelbarkeit des ‚Platzes‘, u. a. als Marktplatz, Feld, Straße.²⁶

Rund 300 Figuren, die etwa als „Ballträger“, „Krankenpfleger“, „Läufer“, „Postboten“ oder „uniformierte Streifengänger“ die von Handke als „Platz“ bezeichnete Bühne passieren, bilden die Basis für die Darstellung des Weltgeschehens. Ein ähnliches Szenario mit zeit- bzw. ortlosem Charakter bietet sich einem auch in *Spuren der Verirrten*. Auch hier fungiert ein Zuschauer als Erzähler, der sich und seine Rolle im Stück zu Beginn kurz vorstellt und schließlich am Ende auf der Bühne Platz nimmt. Zentrales Prinzip bleibt auch hier Handkes poetologisches Konzept des „Erzählens im Theater“. Gleich anfangs beobachtet der Zuschauer „zwei, die im Gehen ihren Weg markieren, mit Brotbrocken?“²⁷, die sich daraufhin aber doch im Wald verirren und schließlich ein Haus entdecken, welches sie aufsuchen. Dieser Verweis auf das Märchen von „Hänsel und Gretel“ kann auch als Hinweis für eine folgende Erzählung, bzw. deren zentrale Bedeutung für das Stück verstanden werden. Im *Untertagsblues* ist es, mit Ausnahme der knappen Schlussrede der Wilden Frau, der Protagonist selbst, der, in Ermangelung eines Erzählers, in Form eines erzählenden Monologs durch das Stück führt. Der Monolog, dem durch die dramatische Forschungsliteratur üblicherweise die Funk-

²⁵ Heyer, Petra: Von Verklären und Spielverderbern, S. 29.

²⁶ Meurer Petra: *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*. Berlin LIT 2007. (Literatur – Theater – Medien 3) S. 166.

²⁷ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 8.

tion eines Selbstgesprächs zugeschrieben wird, wird im Sinne des an den Prolog des antiken Dramas angelehnten „epischen Monologs“ als ein Vortrag ans Publikum verstanden.²⁸ Die Erzählstruktur wird so durch die Rede des Wilden Mannes, dem Protagonisten des Stücks, selbst geschaffen. Auch er soll, in der Absicht des Autors, seine „Geschichte“ im Theater erzählen.

²⁸ Vgl. Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler 1997, S. 82.

II Spurensuche

1. Motivation

1.1. Im Zeichen des Mangels

In meiner wissenschaftlichen Untersuchung gehe ich davon aus, dass die verschiedenen Reisen, die Peter Handke sein dramatisches Personal unternemen lässt, motiviert sind von einem Zustand der Mangelhaftigkeit.

Im täglichen Sprachgebrauch ist der Begriff Mangel tendenziell von negativen Konnotationen wie zum Beispiel Geldmangel, Lehrermangel, Vitaminmangel oder Mangel an Pflichtgefühl geprägt. Zu Unrecht, wie ich meine, denn das Verspüren eines Mangels ermöglicht einem Menschen, sich (anderweitig und mitunter in vielleicht kreativerer Weise als bei voller Zufriedenheit) zu entwickeln. Stößt sich beispielsweise ein Kleinkind im Versuch, erste Autonomiebedürfnisse zu stillen, an einem Tischbein, fällt es hin und weint mit großer Wahrscheinlichkeit. Es weint jedoch oft nicht einmal aus Schmerz, sondern mehr aus Wut über den eigenen Mangel an Fähigkeiten.²⁹ Diese erste narzisstische Kränkung verstärkt den Drang nach Eigeninitiative und führt irgendwann zu einem gelungenen Versuch, völlig unbeschadet am Tischbein vorbeizukommen: Das Kind lernt gehen.

Auch Handke spricht, wie ich meine, dem Mangel produktive Kraft zu. Seine Dramenfiguren werden sich dieser Abwesenheit von etwas vorerst schmerzlich bewusst, sie empfinden sie als „Leere“³⁰ oder „Wunde, die die Sehnsucht nach einer anderen Form des Daseins weckt“³¹.

In diesem Kontext gilt der Mangel als poesiefähig und fruchtbar, währenddessen Abwesenheit selbst als defizitär erscheint. Seine Aufhebung ist demnach gar nicht erwünscht³², weswegen er die konsequente „Basisstation“ der Reisenden bildet, bis zuletzt.

So stimmen am Ende von *Spuren der Verirrten* alle gemeinsam folgendes Couplet an:

Als ich dachte: Hase lauf!
vor dem leeren Winteracker,
und als dann da wirklich der Hase lief:
Das waren noch Zeiten.
Das war die Zeit.

²⁹ Vgl. Köhler, Lotte: Das Selbst im Säuglings- und Kleinkindalter. In: Hartmann, Hans-Peter und Wolfgang E. Milch, Peter Kutter, János Paál (Hg.): Das Selbst im Lebenszyklus. Psychoanalytische Theorie und Methode in der Sicht der Selbstpsychologie. Gießen: Psychosozial-Verlag 2007, S. 47.

³⁰ Janke, Pia: Der Schöne Schein – Peter Handke und Botho Strauß. Wien: Verlag Holzhausen 1993, S. 71.

³¹ Ebd. S. 71.

³² Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 321.

Als mir die Stimme brach,
im Unglück, wie auch im Glück:
Das waren noch Zeiten.
Das war die Zeit.

Du bist über mich gekommen.
Und du hast mich empfangen:
Das waren noch Zeiten.
Das war die Zeit.

Die Träume weckten.
Die Träume entdeckten.
Die Träume klärten.
Die Träume offenbarten.
Die Träume kündeten.
Die Träume begründeten:
Das waren noch Zeiten.
Das war die Zeit...³³

Indem die Verirrten wehmütig die vergangenen Zeiten besingen, scheint es ihnen in der Gegenwart an vielerlei zu mangeln. Der sich im Refrain wiederholende Vers „Das war die Zeit“ spricht nicht von irgendeiner, sondern von *der* Zeit, jener, die sich durch keine andere ersetzen lässt und unwiederbringlich vergangen ist. Durch den ehemals funktionierenden Dialog zwischen Mensch und Tier, der durch die wortlose Übereinkunft noch stärkere Verbundenheit symbolisiert, wird für die Zurückblickenden ein weiterer Mangel klar: Ihre Entfremdung von der Natur, der in nächster Konsequenz ein Sich-Selbst-Fremd-Werden folgt.

Wenn sie daraufhin sagen: „Du bist über mich gekommen“, so befinden sie sich in einem „Augenblick der Ewigkeit“³⁴, indem sie, völlig passiv, von etwas ergriffen werden, das sie nicht bestimmen können und das außerhalb ihrer selbst stattfindet³⁵. Dieser Augenblick, der eine andere Form von Wirklichkeit repräsentiert, scheint den Weg zum Traum zu ebnen. Dem Traum, dessen Deutung von Freud als „die Via Regia zur Kenntnis des Unbewussten im Seelenleben“³⁶ beschrieben wird, misst Handke besondere Bedeutung bei. Schon in *Das Gewicht der Welt* bezeichnet er Träume als „ästhetische Leistung“³⁷ und weist damit auf die enge Verwandtschaft zur Phantasie hin. Die Fähigkeit des Träumens kann bei Handke weiters als eine Voraussetzung zur konzeptionellen Suche durch das Fragen verstanden werden, das weiß auch der Einheimische in *Das Spiel vom Fragen*, wenn er sagt: „Schluß mit der Heimat, denn,

³³ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 87-88.

³⁴ Janke, Pia: Der Schöne Schein, S. 89.

³⁵ Vgl. Frietsch, Wolfram: Peter Handke - C.G. Jung. Selbstsuche - Selbstfindung - Selbstwerdung, Der Individuationsprozess in der modernen Literatur am Beispiel von Peter Handkes Texten. Gaggenau: Verlag Neue Wissenschaft 2002, S. 74.

³⁶ Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. 1900. Gesammelte Werke. Band II. Frankfurt am Main: Fischer⁴ 1968, S. 613.

³⁷ Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Salzburg: Residenz Verlag 1979, S. 244.

so unser dritter Anführer: ‚Du wirst sie nie erfragen, wenn dir nicht ein Traum von ihr genügt.‘ Nur träume ich nie. *Schlägt sich auf Mund und Ohren*: So hör auch auf zu fragen, Idiot.³⁸ Demnach findet Handke im Zustand des Mangels, etwa dem Mangel an Träumen, die elementaren Bedingungen für den Aufbruch seiner Figuren.

1.2. Suche ohne Ziel oder: Die neue Wahrnehmung

Was die Reisenden zum Aufbruch motiviert, wissen sie vorerst nicht. Oft lässt der Autor sie während der Reise darüber nachsinnen. Beispielsweise sagt der Schauspieler in *Das Spiel vom Fragen*: ‚Kann sein, daß wir mit unserer Expedition jene Suche nach der Nordwest-Passage wiederholen, die der Captain Cook nicht und nicht finden konnte – einfach, weil es sie nicht gibt.³⁹ Damit verweist der Schauspieler erstmals unmittelbar auf das Motiv der Reise, ehe er folgert:

Unsere Vorgänger werden schon gewußt haben, warum das Fragen für sie kein Stoff für ein Drama war, denn wenn es ein Stoff ist, dann aus so vielen, in unzählige Richtungen auseinanderlaufenden Formen, daß die eine durchgehende oder zielführende Form vielleicht gar nicht zu finden ist. So ganz unmöglich und ohne Sinn kann unser Aufbruch aber nicht sein, denn sonst wäre ich nicht so voller Verlangen danach.⁴⁰

Die (unbekannte) Sehnsucht bringt in Bewegung, ist Antrieb und Motor für Handkes dramatisches Personal. Und das Instrument der Fragen dient als navigierende Schaltstelle, durch das die Figuren sich durch die Reise, oder größer gedacht, durch das Leben bringen. Jede neue Frage gibt eine neue Richtung vor. Ja selbst die Frage nach dem Fragen kann – wie in obigem Zitat – die gesamte Struktur des Dramas aufbrechen und über seine Grenzen, sind diese nach traditionellen Mustern gesteckt, ausufern. Mit dieser, vorher zitierten Aussage lässt Handke den Schauspieler feststellen, dass die Interrogation hier zum einen für das Suchen steht und die Grundausrüstung einer jeden dramatischen Expedition konstituiert, zum anderen sollen die Fragenden jedoch keine Grenzen kennen, sondern vielmehr die Welt mit ihren Fragen überschwemmen.

Auch in *Spuren der Verirrten* möchten die namenlosen, episodisch auftauchenden so genannten Verirrten vieles wissen. Gleich zu Beginn tauchen zwei auf, ‚jetzt klar als Frau und als

³⁸ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 159.

³⁹ Ebd. S. 30.

⁴⁰ Ebd. S. 30-31.

Mann“⁴¹, die sich vor dem Ende ihrer gemeinsamen Zeit ängstigen, einander Trost spenden und sich fragen:

„Und jetzt?“ Und zuletzt, schon verschwanden die beiden, abwechselnd: „Und nie bist du laut geworden.“ – „Und immer bist du so fröhlich gewesen.“ – „Und immer hast du nur an die anderen gedacht.“ „Und dein schweres Leiden hast du mit Geduld ertragen.“ „Und welche Verlassenheit jetzt!“ – „Und das ist das Ziel?“ – (Und dann, wie mit der Stimme eines Dritten:) „Ja.“

Das Formelhafte dieser mehr als allgemein gehaltenen charakterlichen Beschreibung erinnert sehr an die Textgattung Nachruf. Mit dieser Assoziation des Todes des Paares und der Weiterführung der Frage „Und jetzt?“ zu einem möglichen anderen Sinn, der – als Ziel – dahinter liegen könnte, lässt Handke mit einem einfachen „Ja“ beantworten, was diesen Sinn, dieses Ziel nahezu marode erscheinen lässt. Die Frage nach dem Sinn, dem Ziel kann hierbei allerhöchstens als eine falsche identifiziert werden, wobei nach Handke falsche Fragen lediglich einen Fehler bedeuten würden, erst durch das Nichtfragen mache man sich schuldig.⁴² Am Ende der Reise durch ein Ziel spurtend irgendwo anzukommen ist eben nicht das richtige Ziel, einen Ziellauf in diesem Sinne gibt es laut Handke auch nicht: Ziel kann nur sein, „ein An-das-Licht-Kehren unserer verborgensten und hintersten Welt“⁴³ anzustreben.

In diesem Zusammenhang erzürnt sich der Wilde Mann aus Handkes *Untertagblues* über seine stummen Mitreisenden: „Wie schön ziellos warst du doch einmal. Wie häßlich zielbewußt bist du jetzt, zielbestimmt, zielversklavt!“⁴⁴ schimpft er in den U-Bahn-Waggon hinein. Es finden sich etliche Zeichen dafür, dieses Ideal der Ziellosigkeit nicht als einen Appell zu verstehen, aufzugeben, stehen zu bleiben oder die Suche einzustellen, es soll seine Reisenden viel eher an eine neue Form der Wahrnehmung heranführen, die klassisch negativ Konnotiertes ins Positive kehrt. So befinden sich Handkes verirrte Dramenfiguren eigentlich eben nicht in einer misslichen Lage, sondern sind vielmehr dazu aufgerufen, ihre Umgebung scharfsinniger zu erleben.

Im Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* zwingt Handke seine Figuren zum Schweigen, es kommt völlig ohne Figurenrede aus. Aus dieser Perspektive heraus entsteht im Laufe des Stücks eine neue Form der Wahrnehmung, eingeleitet von einem Stillstand:

Für den Augenblick geht auf dem Platz keiner mehr vorbei, ein jeder stoppt, hört zugleich auf, tätig zu sein, steht, sitzt, lagert; so auch die Nachfolgenden: zwei, die einander umkreisen wie Ringer, auf der Lauer nach dem Wurfgriff, und auf einmal sich ruhig auseinander begeben; ei-

⁴¹ Ebd. S. 13.

⁴² Vgl. Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 30.

⁴³ Ebd. S. 30.

⁴⁴ Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 23.

ner, der auftrat mit der Siegergebärde der emporgerissenen Arme und sie auf der Stelle sinken läßt; eine bei ihrem ersten Schritt ins Licht als von den Toten Auferstandene, dann Purzelbaumschlägerin, dann unauffällige Figur unter den sonstigen; einer mit Schnee gehäuft auf Schultern und Hut, fast schon vorüber erst haltmachend und entschlossen zur Platzmitte abbiegend, wobei er den Hut abnimmt, den Schnee abschüttelt und immer stiller geht, mit immer kleineren Schritten.⁴⁵

Der Stillstand und das Innehalten aller, die den Platz queren und ansonsten in Bewegung sind, ist hier Mittel, um zu einer neuen sinnlichen Wahrnehmung zu finden, der Handke erstaunliche Bedeutung beimisst. Erst einem entspannten Gelten-Lassen der Dinge kann eine Beschreibung wie diese folgen: „Das Rauschen oder Sausen geht wieder im Kreis, gefolgt von einem in der Diagonale nach hinten sich fortsetzenden Schnalzklang, wie beim Zufrieren eines Sees, gefolgt von dem Einton eines fernen Grillengezirps, gefolgt von Stille.“⁴⁶ In der Verbindung von Sehen und Hören, aber auch Tasten mit Schmecken, Riechen und Schmecken oder Sehen, Hören, Riechen und Tastempfinden verschränken sich die Sinne zu Synästhesien. Selbst der sechste Sinn wird zum „Stirnsinn“⁴⁷ erkoren und die Tätigkeit der Phantasie fällt mit allem Wahrnehmen zusammen.⁴⁸ Hierzu sagt der Mauerschauer in *Das Spiel vom Fragen*: „Die Phantasie des Fragens darf nicht gefesselt bleiben. Der Frage-Kirschgarten darf nicht abgeholzt werden.“⁴⁹, und verweist dabei auf *Die gefesselte Phantasie* von Ferdinand Raimund sowie auf *Der Kirschgarten* von Anton (Pawlowitsch) Tschechow, was die Schauspielerin später mit einem Gruß an ihre Mitreisenden untermauert: „Viel Zeit, Einheimischer! Viel Zeit, Anton Pawlowitsch! Viel Zeit, Ferdinand!“⁵⁰ Der Verweis auf den gefährdeten Kirschgarten, der bei Tschechow zum Symbol der Kindheit wird, bringt das Kindliche ins Spiel, was in engem Zusammenhang mit der – geforderten – neuen Wahrnehmung steht. So fordert der Spielverderber den Mauerschauer mit spitzer Zunge heraus: „Und das ist auch der Unterschied zwischen uns beiden: Ich sehe zuerst die Zeichen des Unglücks und Unheils, und du siehst nichts als die auf deinem Weg verstreuten schönen Federn. Mauerschauer nach dem Schönen, holst dir früher oder später an Leib und Seele die Niednägel. Du und dein Schönes. Wird man von solcherart Schauen nicht dumm?“⁵¹ Nicht wirklich. Denn das Kind, das in seiner Symbolik auch als Repräsentant für Ganzheit begriffen werden kann, birgt eine mögliche Zukunft in sich, von der sich die Figuren einen Wandel in ihrem Denken und vor allem in

⁴⁵ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten. Ein Schauspiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S.49.

⁴⁶ Ebd. S. 50.

⁴⁷ Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 344.

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 343-344.

⁴⁹ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 53.

⁵⁰ Ebd. S. 147.

⁵¹ Ebd. S. 77.

ihrer Wahrnehmung versprechen. So antwortet der Mauerschauer: „Ja. Aber gesund dumm. Entwaffnend dumm. Zwischendurch war ich einmal klug, geradezu krank vor Klugheit und Wissen, aber durch mein Schauen bin ich wieder so dumm, begriffsstutzig und sorglos geworden wie als Kind. Gelingt mir mein Schauen nach dem Schönen, so atme ich neu die Luft des Geburtstags.“⁵² Hier wirft der Autor ein neues Stichwort ein: Schönheit. Die Suche nach ihr spielt in annähernd allen vorliegenden Theatertexten Handkes eine Rolle, in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* sogar eine fleischgewordene, stolziert doch in regelmäßigen Abständen „eine Schönheit“⁵³ über die Bühne.

Nach ihr hält auch der Wilde Mann in *Untertagblues* verzweifelt Ausschau und fühlt sich von der Hässlichkeit der anderen kontaminiert: „O ich dreimal Hässlicher. Angesichts deiner Dünnlippen bekomme ich dreimal so dünne Lippen. Angesichts deines faulen Zahns fallen mir auf der Stell drei mal drei Zähne aus.“⁵⁴ Es ist keine neue Idee, im Diskurs über die Schönheit das Hässliche zu thematisieren. Schon Friedrich Nietzsche schrieb in seiner *Götzen-Dämmerung*: „Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön: auf dieser Naivität ruht alle Ästhetik, sie ist deren erste Wahrheit“⁵⁵, um hinzuzufügen: „Nichts ist hässlicher als der entartende Mensch, – damit ist das Reich des ästhetischen Urtheils umgrenzt.“⁵⁶ Der rege geführte Schönheitsdiskurs, der seit Jahrhunderten in verschiedenen künstlerischen und wissenschaftlichen Disziplinen geführt wird, sowie die hohe Gewichtung, die Handke eben dieser Thematik immer wieder zukommen lässt, legitimieren eine spätere ausführlichere Betrachtung. Ebenso wird in einem späteren Kapitel Handkes Fokussierung auf die Wichtigkeit von Sprache genauer analysiert. Denn ein weiterer Anlass zum Aufbruch auf die Reise scheint verloren gegangene sprachliche Identität zu sein, zum Beispiel für den stummen Parzival in *Das Spiel vom Fragen*, auf deren Suche er sich begibt.

Zusammenfassend lässt sich für die äußerst vielseitige Motivation der Reisenden in Handkes dramatischem Werk Folgendes festhalten: Am Anfang ihrer Expedition steht eine unbestimmte Sehnsucht, die sich bei Handke selbst, so bereits erwähnt, als innere Unruhe manifestiert.

Diese Sehnsucht steht hier als ein künstlerisches Prinzip in Form von „poetologischer Quasi-Termini“⁵⁷ Handkes, wie etwa der Wiederholung, dem Lassen oder dem Aufbruch, für vie-

⁵² Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 77.

⁵³ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 35.

⁵⁴ Handke, Peter: *Untertagblues. Ein Stationendrama*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 31.

⁵⁵ Nietzsche, Friedrich: *Götzendämmerung*. Bd. 6. In: Colli, Giorgio und Mazzino Montinari (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München: dtv 1980, S. 124.

⁵⁶ Ebd. S. 124.

⁵⁷ Schirmer, Andreas: *Peter-Handke-Wörterbuch*, S. 335.

les.⁵⁸ Dabei ist allein die Sehnsucht – und diese steht im Zeichen des bereits angeführten Motivs des Mangels – schon Vollkommenheit. Der Mangel kann im Sinne Handkes ontologischer Natur sein oder als historischer bzw. lebensgeschichtlicher Verlust auftauchen.⁵⁹ Ziel des Spiels ist die Ziellosigkeit, die durch ein begriffsstutziges kindliches Staunen⁶⁰ wieder möglich wird. Am Ende steht die Suche, nicht das Finden. Die Möglichkeit, etwas wirklich zu finden, wird entweder von vornherein in Frage gestellt (siehe Captain Cooks Suche nach der Nordwest-Passage in *Das Spiel vom Fragen*) oder das Finden als Reaktion auf das Suchen geschieht zufällig, wie hier:

Einer sucht etwas, gebückt, dann auf allen vieren, einer sucht mit ihm, ebenso, ein dritter schließt sich an, kommt in die Quere, und ganz woanders fängt noch einer seinerseits zu suchen an, indes der erste Suchende dies und jenes findet und ins Licht hält, das er gar nicht gesucht hat, und einer der Mitsucher etwas längst Verlorengesuchtes für sich wieder findet, das er nun küsst und herzt.⁶¹

Der Prozess der Suche ist bei Handke jedenfalls ein zentraler. Getragen wird dieser Prozess von der Idee einer neuen, idealen Form der Wahrnehmung, und herangeführt an eine Verwandlung in Richtung dieser neuen Wahrnehmung werden die Reisenden durch ihre Tätigkeit des Fragens.

1.3. Befreiung durch Verwandlung

Immer wieder tauchen in Handkes Reisebeschreibungen sprachliche Bilder auf, die Befreiung suggerieren.

Der Wilde Mann befreit sich scheinbar vom Gewicht der Gesellschaft: Er bereut seine Reise durch den Untergrund, während welcher er unweigerlich auf andere Menschen trifft, nämlich sichtlich, wenn er meint: „Warum bin ich nicht hoch auf dem Anapurna oder wenigstens auf dem Mount McKinley statt mit euch in dieser stickigen Tiefe?“⁶², und nimmt das Gesprochene, nachdem ihm einfällt, dass selbst die allerhöchsten Berge dieser Welt bereits erschlossen sind, sogleich wieder zurück: „Herrje: Warum bloß bin ich nicht zuhause geblieben, in meinem Zimmer, allein? Was für eine Fernsicht dort, auch wenn der Blick nur auf eine Dachrinne geht.“⁶³ Wie sehr er sich durch die Gesellschaft gefangen fühlt zeigt sich, als es ihm später

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 335.

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 335.

⁶⁰ Vgl. Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 77..

⁶¹ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 52.

⁶² Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 10.

⁶³ Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 10-11.

wirklich gelingt, alleine im Waggon zu fahren: „Endlich allein. Kein Mensch. Niemand, o niemand. Gewaltig. Herrlich. Endlich ist es hier menschenwürdig.“⁶⁴ Doch sein Gefühl stellt sich als Trugschluss heraus, denn die Einsicht, dass er Teil eines Ganzen ist, folgt auf dem Fuße: „Ach, allein kann ich einpacken. Wo bleibt ihr, liebe Hässliche?“⁶⁵ Erst die Erkenntnis, dass es ohne Gesellschaft nicht geht, ebnet dem Wilden Mann den Weg ins Freie, erst daraufhin „taucht nun die Untergrundbahn hinauf in die Taghelle, das letzte Streckenstück ist oder irdisch. Himmel, Dünen? Leere, Licht. Fahrt zwischen frischgrünendem Laub“⁶⁶. Erst in der Leere, so scheint es, können sich Handkes Figuren frei machen. Taghelle, Licht, Himmel, diese Begriffe unterstützen die Idee einer Neuwertung ebenso wie das frischgrünende Laub als Symbol für die Hoffnung und das Lebendige, immer neu (Er-)Wachsende.

Auch die Gestalt des Parzival, die Handke für *Das Spiel vom Fragen* dem mittelhochdeutschen Parzival-Stoff entnimmt, tritt, nachdem er zuvor wegen seiner Sprachlosigkeit von den sechs Mitreisenden ausgeschlossen wurde, eine Reise an, die ihn am Ende dazu befähigt, Teil eines (neuen) Miteinanders zu werden.⁶⁷ Anders als der Wilde Mann, der versucht, sich selbst aus der Gesellschaft auszuschließen, schließt Parzival sich einer (Reise-)Gesellschaft an, um sich seiner quälenden Last bewusst zu werden. Während König Anfortas in der ursprünglichen Handlung an einer unheilbaren Wunde leidet, was die Gralsgemeinschaft auf Munsalwätsche in tiefe Trauer stürzt, ist es bei Handke Parzival selbst, der erlöst werden möchte, „um den in sich selbst Gefangenen zum Fragen zu bringen“⁶⁸ und sich zu befreien. Zuvor jedoch wird Parzival nach einer Reihe falsch gestellter Fragen wie „Wer hat dich von zuhause weggejagt?“⁶⁹, „Hat man dich ausgesetzt, wie einen Hund vor dem Sommerurlaub an der Autobahn?“⁷⁰ oder „Lebt deine Mutter noch?“⁷¹ noch einige Wutausbrüche erleben. Diese Reaktion veranlasst seine Mitreisenden, sich Fragen über das Fragen zu stellen. Der Mauerschauer etwa rätselt:

Nach meiner Meinung sind in seinem besonderen Fall vor allem die sogenannten „W-Fragen“ zu vermeiden. In dieser Hinsicht ist Parzival ja ein gebranntes Kind. Es dürfen ihm demnach nur Fragen gestellt werden, die weder mit einem Wer? oder Was?, weder mit einem Wo? oder

⁶⁴ Ebd. S. 67.

⁶⁵ Ebd. S. 71.

⁶⁶ Handke, Peter: Untertagblues, S. 77.

⁶⁷ Vgl. Pompe, Anja: Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2009. (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 15) S. 195-196.

⁶⁸ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 132.

⁶⁹ Ebd. S. 37.

⁷⁰ Ebd. S. 38.

⁷¹ Ebd. S. 40.

Wann? und schon gar nicht mit einem Wie? oder Warum? beginnen, und einzig beantwortet werden können mit Ja oder Nein.⁷²

In der darauf folgenden Debatte mit dem Spielverderber kommt es zur Erkenntnis, dass das Fragen sowohl befreiende als auch verhängnisvolle Elemente in sich birgt. Die Idee, letztere im Umgang mit Parzival zu vermeiden, erinnert an die Sorge um einen Patienten und rückt dessen Not, die ursprüngliche Unfähigkeit zu fragen, erst recht ins Zentrum.

Neben diesem Prozess der Selbstbefreiung finden sich bei Handke immer wieder Hinweise auf ein negatives „Anderes“, das von außen kommt. Alexander Huber benennt es folgendermaßen: „Das Böse – Krieg, Katastrophe, Schrecken – gilt Handke als Zustand der Privation und Negation, dem in seiner Ästhetik des Ursprünglichen kein Platz gebührt. Es gehört, wie Politik und Historie, zur sekundären Wirklichkeit, ist also Verfallszustand, Fratze des Faktischen, und daher zu entkräften.“⁷³ Schon in Handkes zentralem Werk *Langsame Heimkehr* muss Sorger sich befreien, indem er der Existenz seines Vaters eine Absage erteilt und feststellt: „Ich habe keinen Vater mehr.“⁷⁴ Seiner Rede hallt weder Traurigkeit noch Verzweiflung nach, sie scheint ihn vielmehr von einer Altlast, die sich in der Figur des Vaters zusammenfassen lässt, frei zu machen. Während der Wilde Mann oder Parzival sich auf ihrem Weg zur Selbstfindung ein Stück weit mehr erfahren, ist der Kranzträger in *Spuren der Verirrten* auf das Sterben eines anderen angewiesen, um sich selbst zu erfahren, denn für Handke bedeutet ein Abschied auch immer die Möglichkeit, sich von der Last der Vergangenheit zu befreien. Dabei muss es sich nicht einmal um einen Abschied im Sinne von Tod handeln. Wenn uns nämlich der Kranzträger sagt, er habe „endlich wieder Tränen gelacht“⁷⁵ und dabei auf den kindlichen Zustand des bloßen Seins verweist, kann dieser positive Verlust auch den Abschied von der Vergangenheit in Form von Geschichte und Ursprung oder Heimat bedeuten. Huber beschreibt Handkes Vorgehensweise so: „Mit keinem Wort gibt Handke der Historie Kontur, weder der habsburgischen noch der nationalsozialistischen. Das Böse ist, wie die herrschende Wirklichkeit im Frühwerk, anonym. Stereotype nationaler Identität sind der Inbegriff einer defizienten Heimat.“⁷⁶ So gibt uns auch der Kranzträger mit keinem Wort Preis, wen er da eigentlich zu Grabe trägt, wodurch die Beziehung des Trägers zum unbekanntem

⁷² Ebd. S. 44.

⁷³ Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2005. (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 531) S. 214.

⁷⁴ Handke, Peter: Langsame Heimkehr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 104.

⁷⁵ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 34.

⁷⁶ Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft, S. 224.

Toten eine verschwommene, nahezu gespenstische Note bekommt. Andreas Schirmer fasst dies folgendermaßen zusammen:

Das Dämonische (die „bösen Geister“, die „Gespenster“) meint bei Handke einerseits die historische Belastung, die ein friedliches Wahrnehmen (z.B. eines Ortes) nicht erlaubt; in weiterer Konsequenz steht es für die Verzerrung des Gegenwärtigen durch die Fixierung auf die Historie, auf das Unheimliche und das Groteske. [...] In einem weiteren Sinn trägt das Dämonische überhaupt die Bedeutung des Bösen selbst [...].⁷⁷

Auf diese Art wird Geschichte in ihrer belastenden Form – wie beispielsweise der Nationalsozialismus – zum Hemmnis des Lebens, da sie erstarren lässt und so als Symbol der Unfähigkeit zu Handeln von Handke beseitigt werden möchte. Zu Schirmers Definition des Dämonischen muss hinzugefügt werden, dass bei Handke auch der eher konträre Begriff der Schönheit für ein verzerrtes Bild der Gegenwart verantwortlich zeichnet, dies gelingt ihm, indem er ablenkt und verwirrt: „Der Gefesselte hat auf seiner kurzen Passage allseits mit den Augen nach Zuschauern gesucht, aber gleich nach ihm zieht vielleicht wieder die, oder eine, Schönheit die Blicke auf sich, wie sie sich über den Platz bewegt, [...]“.⁷⁸ Neben der Schönheit hat der Gefangene keine Chance, die Aufmerksamkeit der Zuschauer für sich zu gewinnen. Der Szene folgt auch nicht die Befreiung des Gefangenen.

Als personales Beispiel dafür, wie wirkmächtig der Einfluss der Vergangenheit sein kann, taucht in *Das Spiel vom Fragen* das alte Paar auf. Die beiden Alten werden als eine Einheit dargestellt, ihre Rede ist teilweise ineinander verschlungen, sodass sie oftmals gemeinsam sprechen, wie hier: „Eigentlich hätte das unsere erste Reise sein sollen. Aber ich wollte ohnehin nicht so recht. Und ich auch nicht. (*Gemeinsam:*) Warum hast du mir das nicht gesagt? – Seit dem Krieg habe ich nicht mehr woanders geschlafen als zuhause.“⁷⁹ Der Krieg und seine Nachwirkungen hatten dazu geführt, dass der alte Mann und die alte Frau seitdem an ihr Zuhause gebunden waren. Das Reisen steht bei Handke auch immer für einen Prozess der Entwicklung. Durch die Immobilität, die den Alten gegeben ist, bleibt ihnen diese Entwicklung verwehrt. Dieser statische Zustand zeigt sich vor allem am Ende ihrer Reise, als sie einander in einer Begegnung wieder (altbekannt) entdecken:

Der ALTE und die ALTE begegnen einander, in ihrem gemeinsamen Licht, samt ihren Sachen, wie auf einer hölzernen Brücke (entsprechend auch das Geräusch der Schritte). Gegenseitiges Bestaunen. DER ALTE: „Du!“ – DIE ALTE: „Und du!“ – DER ALTE: „Immer noch die glei-

⁷⁷ Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 293.

⁷⁸ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 28.

⁷⁹ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 19.

chen klaren Augen.“ – DIE ALTE: „Und immer noch der schiefe Kopf.“ – DER ALTE: „Aber das war doch eben erst?“ – DIE ALTE *bricht in Tränen aus, ebenso der ALTE.*⁸⁰

Die Begegnung im Licht bedeutet bei Handke die Fähigkeit zur Wahrnehmung. Wenn die beiden Alten sich, nach ihrer ersten gemeinsamen Reise seit Jahren, bestaunen, als hätten sie nach langer Trennung wieder zueinander gefunden, befreien sie sich von ihrem langjährigen Rückzug, verursacht durch die Schrecken des Krieges.

Zu einem weiteren Protagonisten der Gefangenschaft wird in *Spuren der Verirrten* ein Rotkehlchen. Einer der Gehenden erzählt, er habe nach einer längeren Reise in seinem Haus ein großes Durcheinander vorgefunden. Zwischen zu Boden gefallen Büchern, verrückten Stühlen, herumliegenden Federn und Kotspritzern an sämtlichen Einrichtungsgegenständen habe er einen toten Vogel gefunden, der sich, wie er mutmaßt, ins Haus verirrt habe und sich nicht mehr befreien hatte können.

Seinen Bericht schließt er ab mit den Worten: „Die gewaltigsten Spuren freilich waren die von den Salzkörnern auf dem Tisch [...] und dazu, zwischen den weißen Kristallen, die man noch weiter und weiter wegspritzen spürte unter den Flügelschlägen, die fast ebenso hellen Kotspritzer. Ich habe diese Spuren bis heute nicht beseitigt und werde sie nie beseitigen.“⁸¹

Damit deutet er an, dass er das Bild der Gefangenschaft, das sich ihm nach seiner Rückkehr bietet, für sich zu „konservieren“ gedenkt. Unter den Tieren – die bei Handke oftmals für den Menschen stehen – kann vor allem der Vogel als Symbol der Freiheit gelten. Diese Freiheit wird in der Erzählung von dem im Haus eingeschlossenen, verstorbenen Vogel nicht eingelöst. Dennoch lässt das Erzählte die Zuhörer nicht trauern, sondern beflügelt deren Phantasie, sie möchten sich nun, stellvertretend für den Vogel, aus ihrem eigenen Gefangensein herausheben. In ihrer Vorstellung taucht ein nach längerem befreiter Vogel „da auf und ab, wie ein Delphin“⁸², fliegt eine befreite Fliege „schnurstracks geradeaus“⁸³, hinterlässt der Weg einer befreiten Biene „ein regelmäßiges großes Zickzack, bis zum Horizont“⁸⁴, flüchtet sich eine befreite Spinne „seitwärts. Seitwärtshaspeln. Für eine Spinne sehr schnell. Seitwärts und weg ins Gras. Ins Gebüsch. Unter den Stein. In die Mauerspalle. Eben noch eingerollt, totgestellt und – zack, weggeflitzt, außer Sicht.“⁸⁵ Diese Bewegungsmodi stellen die Zuhörer nun nach. Indem sie sich, in Vertretung des toten Vogels, in die Freiheit flüchten, stellen sie die Verbin-

⁸⁰ Ebd. S. 120.

⁸¹ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 81.

⁸² Ebd. S. 81.

⁸³ Ebd. S. 81.

⁸⁴ Ebd. S. 82.

⁸⁵ Ebd. S. 82.

dung zur Natur, die für Handke auch immer ein Spiegelbild des Menschen darstellt, wieder her.

Auf Handkes Akte der Befreiung folgt immer auch ein Neuanfang. Den Abschied von der hemmenden, üblen Vergangenheit gilt es zu feiern, ermöglicht er doch eine neue Form des Handelns. Dem Verlust eigener Persönlichkeitsanteile begegnet Handke mit Bildern von Vereinigung. Wenn er das Bild des verirrtten Rotkehlchens erst parallel zu den verirrtten Figuren führt, führt er sie schließlich, über die Nachahmung tierischer Bewegungsabläufe, zusammen. So macht er die Idee der Befreiung zur Wegbereiterin der Verwandlung und des Heilwerdens der Figuren.

In Handkes Texten scheint auch der Begriff der Verwandlung immer wieder als allgegenwärtige Motivation zum Reisen auf. Schon in *Der kurze Brief zum langen Abschied* widerfährt dem Protagonisten auf seiner Reise durch Amerika ein deutliches Erlebnis dieser Art: „Ich stand regungslos, die Adern im Kopf hörten auf zu schlagen, das Herz setzte aus. Ich atmete nicht mehr, die Haut starb ab, und mit einem willenlosen Wohlgefühl spürte ich, wie die Bewegung der Zypresse die Funktion des Atemzentrums übernahm, mich in sich mitschwanken ließ, [...]“⁸⁶ Dabei dient die neue Wahrnehmung als Voraussetzung zur Verwandlung, sie begründet eine neue Lebensform. So heißt es in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*: „Ebenso geschieht es auch, daß sie allesamt einfach bloß da sind, die einen Auge, die andern Ohr, und einander so zuschauend sich jeweils in den andern verwandelnd, und so über den ganzen weiten Platz.“⁸⁷ Indem seine Figuren anders hinsehen und anders hinhören als sie dies bisher taten, sind sie in der Lage, mit sich und der Welt zu verschmelzen und sich so ineinander zu verwandeln. Diese Verwandlung initiiert eine neue Lebensform, nämlich jene des bloßen Seins. Auch der bereits erwähnte Kranzträger strebt in *Spuren der Verirrten* diese neue Lebensform an, wenn er schwärmt:

Viel zu rasch ist er mir gestorben. Jeder Japser, wie man sagt, ein Adrenalinstoß, jeder Aufheuler eine Herzmassage. Viel zu früh ist er mir verstummt. Wie neugeboren habe ich mich von seinem Totenbett erhoben. Und ich habe mir dann endlich den Anzug gekauft, den Nadelstreif, den Zweireiher, auf den ich es so lange schon abgesehen hatte, nur unfähig zu handeln – so antriebslos war ich, bevor er mir starb. Und dann bin ich ins Kino gegangen und habe endlich wieder Tränen gelacht. So dicke Tränen, wie ein Kind.⁸⁸

Wen der Kranzträger zu Grabe trägt, gibt er nicht preis. Aber das Sterben des anderen scheint gleichzeitig ihn selbst erst zur Welt zu bringen. Er spürt frischen Lebensgeist, während der

⁸⁶ Handke, Peter: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 95.

⁸⁷ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 52-53.

⁸⁸ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 33-34.

andere stirbt. Diese Tatsache ruft zunächst das Gefühl hervor, dass beide, der Kranzträger so wie der andere, als eine Einheit im Sterben liegen, und nur der Kranzträger kann sich retten. Der Tod des anderen konstituiert die neue, bewusste Lebensform des Kranzträgers, die ihn an den kindlichen Zustand des Seins erinnert. So beschreibt Handke das durch das Weichen des Alten möglich gewordene neue Lebensgefühl, welches einen neuen Handlungsspielraum schafft bzw. überhaupt erst dazu befähigt, zu handeln. Die Aussicht auf den Erwerb der Handlungsfähigkeit bei Handke kann als ein Motiv zur Verwandlung erachtet werden, die wiederum zum Inbegriff eines „existentiellen Neubeginns“⁸⁹ wird.

Wie am Beispiel des Kranzträgers bereits aufgezeigt, erleben Handkes Figuren diesen Neubeginn oftmals in einem Moment der Zeitlosigkeit. Pia Janke fasst diesen Moment unter dem „Augenblick der Epiphanie“⁹⁰ zusammen, „in dem sich das Ich in der Natur wiederzufinden vermag und sich ein Gefühl der Geborgenheit einstellt“, sowie „eine Verbindung zwischen den Dingen der Natur und dem vom Menschen Geschaffenen (dem ‚Menschenwerk‘) geknüpft werden kann.“. Einen solchen Augenblick der Epiphanie umschreibt Handke, wenn er das Bild des vom Jäger gejagten Wilds auf den Menschen projiziert, indem der Spielverderber in *Das Spiel vom Fragen* ein Tierchen in seiner Hand befragt: „Sage mir, Tierchen, ob der über Berge und Flüsse Gehetzte hier am Ende in einen verwandelt wird, der im Wald der Jäger, um sich vom Wild unterscheidbar zu machen, endlich laut singen kann, denn er ist für seine, die Menschenjäger, kein Menschenwild mehr?“⁹¹ Freilich stellt sich durch diese Rede des Spielverderbers kein Gefühl der Geborgenheit ein, da Handke hier die systematische Ausbeutung der Natur und des Menschen thematisiert, indem er diesen Wald der Jäger zuvor so beschreibt: „[...] und wenn du eine Sekunde danach an den frischen Schlachtplatz trittst, glänzt da kein Tropfen Blut, fliegt in deinem Hügelwind kein Fellfetzen, triffst du auf keinen Rindensplitter, [...]“⁹². Der geheimnisvolle Charakter des Augenblicks liegt vielmehr im Versuch des Spielverderbers, mit der Natur zu kommunizieren, indem er das Tierchen in seiner Hand als „Handorakel“⁹³ bezeichnet.

In den Momenten der Epiphanie, die, dominiert durch mythisierende Elemente, wie eine zweite, andere Wirklichkeit erscheinen, bevorzugt Handke den Bildbereich des Exotisch-

⁸⁹ Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 342.

⁹⁰ Janke, Pia: Der schöne Schein, S. 89.

⁹¹ Ebd. S. 18.

⁹² Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 15-16.

⁹³ Ebd. S. 18.

Märchenhaften⁹⁴: Ein „Schmetterling geht ab in Gestalt eines Mädchens“⁹⁵, oder zwei markieren ihren Weg mit „Brotbrocken?“⁹⁶, ehe sie ein Häuschen im Wald entdecken und Wind aufkommt, der die Markierung verweht. Die Textschwaden aus dem bekannten Kindermärchen *Hänsel und Gretel*, die Handke einbaut, entspringen dem Erzählprinzip der Wiederholung, dessen Spektrum sich aus den Elementen Erinnerung, Erzählung, Erlebnis und Erfindung⁹⁷ ergibt. Der Einsatz der Wiederholung ermöglicht es Handke, die Merkmale der Verwandlung auf der Textebene zu transportieren. Den Zusammenhang mit dem Stillstand der Zeit, ein Zustand, in dem alle Figuren Handkes sich im Augenblick der Epiphanie zu befinden scheinen, definiert Klaus Bonn folgendermaßen: „Ist die Zeit realistisch als unbedingte Voraussetzung des Daseins begriffen, so hebt sie die Wiederholung auf.“⁹⁸ Der häufige Einsatz des Motivs des Märchens wurde bereits erwähnt, auf diesen weist Handke bereits 1974 in *Als das Wünschen noch geholfen hat* hin. Weitere literarische Bezüge, neben beispielsweise Tschechow und Raimund, sind vor allem antike Stoffe, auf die Handke auf eine ihm ganz eigene Weise wiederholt zurückgreift. Wendelin Schmidt-Dengler bezeichnet ihn in diesem Zusammenhang als „Musterschüler in der konsequenten Arbeit mit der Weltliteratur“⁹⁹.

Herwig Gottwald versteht unter dieser, wie er sie nennt, „Re-Synthetisierung des Welt-Erlebens“¹⁰⁰ eine „Metapher für eine neue Begreifbarkeit der Welt für das einzelne Subjekt, als Antwort auf die moderne Zersplitterung, Atomisierung, Desintegration und Desorientierung im ästhetischen Gewand mythisierenden Schreibens“¹⁰¹, wobei hinzugefügt werden muss, dass Handkes Antworten auf die ihn umgebende Gesellschaft auch als eine längst bekannte „Begreifbarkeit der Welt“¹⁰² verstanden werden können, denn es sind seine Ansichten vom Kindsein, die er häufig in seine Texte einfließen lässt und die, als Teil seines mystischen Phantasierens, als Moment der Erinnerung wiederum Wiederholung sind. Das alte, kindliche Einssein mit der Welt, auf das Handke anspielt, zeigt uns in *Das Spiel vom Fragen* der Mauerschauer auf, wenn er sagt: „Aber dort, wieder du: Ein flüchtendes Kind. [...] Nein, ganz sicher ein Kind, denn es sucht sein Versteck in einer Mauer. Wer anders als ein Kind glaubt

⁹⁴ Vgl. Gottwald, Herwig: *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider*. Stuttgart: Heinz 1996. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 333) S. 47-49.

⁹⁵ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 160.

⁹⁶ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 8.

⁹⁷ Vgl. Bonn, Klaus: *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 1994 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 124) S. 61.

⁹⁸ Ebd., S. 60.

⁹⁹ Amann, Klaus (Hg.): *Peter Handke - Poesie der Ränder*. Wien: Böhlau 2006. (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 11) S. 165.

¹⁰⁰ Gottwald, Herwig: *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur*, S. 51.

¹⁰¹ Ebd. S. 51.

¹⁰² Ebd. S. 51.

sich verstecken zu können in einer Mauer?“¹⁰³ Passend zu diesem flüchtenden Kind, welches der Mauerschauer zu sehen glaubt, kann auch auf Peter von Matt verwiesen werden, der über Handkes *Die Wiederholung* schreibt: „Wenn nämlich der Ausgangspunkt ein urtümlicher Schrecken ist, der in der Kindheit begonnen hat und von der Gegenwart laufend bestätigt wird, so ist der eigentliche Wille des Unternehmens doch nicht Klagen und Beichtigen, auch nicht ein zorniges Gericht, sondern etwas viel Schwierigeres: Rettung.“¹⁰⁴

Als wesentliches Element mythischen Denkens bei Peter Handke nennt Herwig Gottwald den Holismus¹⁰⁵, der sich in der Suche der Figuren nach Zusammenhang spiegelt; Janke bezeichnet diesen Baustein der Handkeschen Erzählstruktur als den „Moment der Durchdringung von Ich und Welt“¹⁰⁶. In *Das Spiel vom Fragen* wird dieser Moment nachvollziehbar, wenn der Schauspieler die Schauspielerin nach ihrem ersten Mann fragt und diese ihm antwortet: „Die Welt – in jenem Fall der Sommerhimmel. Ich war noch ein Kind und saß auf einer Schaukel. Ich tauchte immer höher. Am Punkt vor dem Kippen, in dem Stau zwischen unten und oben, hat es mich übermannt.“¹⁰⁷ Anhand dieses Zitats wird deutlich, dass der metaphorische Prozess der Verwandlung von den Protagonisten als überraschend, wie über sie hereinbrechend erlebt wird. Das bedeutet zum einen, dass, aus zeitlicher Perspektive gesehen, der Augenblick der Epiphanie plötzlich und unerwartet eintritt, und zum anderen geschieht dieser Moment einfach nur, die Figuren leisten keinen aktiven Beitrag. Um diese Bilder, in denen Handke durch holistische und mythische Erzählelemente Szenen eines so genannten höheren Ganzen entwirft, deutlich von der alltäglichen Wahrnehmung abzugrenzen, liefert er Gegenbilder, in denen eine Verwandlung unmöglich wird. In *Spuren der Verirrten* sagt ein Mann zu seiner Frau: „Wie habe ich mein Lebtag lang auf meine Entdeckung hingearbeitet, jahraus und jahrein, und täglich näher spürte ich mich ihr kommen, bis zu dem Morgen des ‚Jetzt!‘ wo ich mich dann absonderte, alle Läden schloß, alle Lichter löschte in Erwartung der inneren Sonne – und dann die zitternde Minute auf das ‚Jetzt!‘ zu – und einen Moment vorher kamst du, [...]“¹⁰⁸ Im Weiteren wird, durch das Auftauchen seiner Frau, die Verwandlung für den Erzählenden unmöglich. Dadurch zeigt sich, dass die Figuren Handkes zwar sichtlich motiviert sind, sich im Laufe ihrer Reise zu verwandeln, dafür aber einer gewissen Absonderung von alltäglichen Mustern bedürfen. Als ein solches alltägliches Muster empfindet der Mann seine

¹⁰³ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 153.

¹⁰⁴ Matt, Peter von: *Schlafen bei der großen Mutter*. Peter Handkes Prosaarbeit „Die Wiederholung“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. 09.1986

¹⁰⁵ Vgl. Gottwald, Herwig: *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur*, S. 50.

¹⁰⁶ Janke, Pia: *Der schöne Schein*, S. 90.

¹⁰⁷ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 93.

¹⁰⁸ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 38.

Beziehung, die er in diesem Zusammenhang als störend wahrnimmt. Ähnlich ergeht es der Schauspielerin in *Das Spiel vom Fragen*, wenn sie sagt:

Während es mich dazu drängte, in der Auflösung erst meine Gestalt anzunehmen, spürte ich jeweils die Angst des Mannes, sich mit mir aufzulösen. Diese Angst übertrug sich auf mich, und wir haben uns von unserem Vernichtungsflug schleunigst zurück in den sogenannten Genuß geflüchtet, meinetwegen bis hinauf in die Haarwurzeln. Und ich bin sicher, seit je war kein Paar, das sich einander wirklich hingeben konnte.¹⁰⁹

Die Verwandlung innerhalb des Beziehungssystems Paar¹¹⁰ scheint, so wie hier in Form der Gestaltwerdung durch Auflösung, nicht zu funktionieren bzw. birgt sie in diesem Zusammenhang vernichtende Substanz. Diese Einsicht führt andererseits zur Unfähigkeit der völligen Hingabe zwischen Mann und Frau, die sich im Genuss manifestiert, den Handke den Begriffen des Alltags und der Gewohnheit zuordnet und dem er dadurch eine negative Bedeutung zukommen lässt. So wird deutlich, dass es sich bei Verwandlung im Sinne Handkes um einen von alltäglichen Strukturen völlig abgegrenzten Prozess handelt, um einen neuen Bewusstseinszustand.

1.4. Die Sehnsucht nach Heil

Zentrale Stellung in Handkes – wollen wir es hier gesammelt so nennen – dramatischen Reiseberichten nimmt die Sehnsucht nach Heil ein. Diese Sehnsucht initiiert den Aufbruch und ist eng mit dem zuvor detailliert behandelten Begriff der Verwandlung verbunden. Dies stellt der Spielverderber in *Das Spiel vom Fragen* fest:

Ist das hier deine Erstgestalt, Tier, oder hast du dich schon einmal verwandelt? Und in was werden wir hier uns noch im Verlauf der Begebenheiten verwandeln? Der da aus dem fußkranken Idioten in den Wunderläufer? Die da aus einer, die all die vergangenen Nächte die Hände zwischen den Schenkeln stecken hatte, in eine, die in der kommenden Nacht die Arme um den da schlingt? Die beiden Alten da mit ihren Sorgenmienen in einen Bergdoppelkopf mit zufriedengrinsenden Buddhagesichtern? Der da mit seiner ewigen Vorläufigkeit zu einem mit festem Wohnsitz, der sein Heil nicht mehr sucht im Aufbruch, sondern wie der alte Sultan an Ort und Stelle im Schoß der jungen Geliebten?¹¹¹

Die Fragen, die der Spielverderber hier an die Leser stellt, sind aus zwei Gründen von abschließendem Interesse für dieses Kapitel: Erstens legt Handke hier noch einmal eindeutig die zentrale Motivation seiner Figuren für das Reisen fest, die Suche nach Heil, einhergehend mit

¹⁰⁹ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 93.

¹¹⁰ Hier und im Folgenden werden mit dem Begriff des Paares Frau und Mann gemeint, da vom Autor als solches definiert.

¹¹¹ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 17-18.

dem Prozess der Verwandlung. Die Bilder der Verwandlung, die er jedoch liefert, scheinen den traditionell-religiösen Anspruch eines Heilwerdens gleichsam zu ironisieren und mit dessen illusorischer Identität zu brechen. Der fußkranke Idiot wird nicht zum Wunderläufer, die sorgenvollen Alten werden keine zufriedenen grinsenden Buddhagesichter tragen und der Heimatlose wird sein Heil nicht im Harem des Sultanpalasts finden. Auch Schirmer deutet Handkes Absichten gegenüber dem Heilwerden seiner Figuren ähnlich, wenn er schreibt: „Mit der unbestimmt-emphatischen (das Echo von Theologie und Liturgie widerhallen lassenden) positiven Bedeutung geht konsequent die Ablehnung konkreter Heilserwartungen einher, am büdingsten im Aphorismus, der die Heilung durch den Ort gegen den ‚Ort des Heils‘ ausspielt.“¹¹² Dieses Ergebnis, das sich auch in der soeben zitierten Textpassage widerspiegelt, teilt Dorothee Fuß in ihrer Arbeit über Peter Handke und Botho Strauß („Bedürfnis nach Heil“) nicht, sie verurteilt beide Schriftsteller: „Solange ihre Texte Ausdruck eines Heilsbedürfnisses darstellen, sprechen sie im modernen Bewusstsein der Entzweiung und Entfremdung; sobald sie sich aber auf eine wie auch immer geartete Heilstiftung verlagern, werden sie fragwürdig und gar unglaubwürdig, [...]“.¹¹³ Fuß, die hier in Bezug auf Handkes Text *Gerechtigkeit für Serbien* feststellt, er habe in die diesseitige, unversöhnte Welt (des Nachkrieges) eine heile Welt hinein projiziert¹¹⁴, folgert im Zusammenhang mit Handkes Beschreibung von der, einem Großbrand zum Opfer gefallenen Saint-Victoire in *Epopöe vom Verschwinden der Wege oder Eine andere Lehre der Sainte-Victoire*:

Will Handke trotz solcher Erfahrungen an seinem utopischen Programm der Inszenierung einer Welt des schönen Scheins im ästhetischen Bild festhalten, dann muß er künftig derartige Einbrüche der gemeinen, verwerflichen Wirklichkeit vermeiden und zwangsläufig zum „blinden Seher“ werden, der zwar mit aller aufbietbaren Ding-Metaphysik das „Wahre, Gute und Schöne“ sieht und beschreibend zu bestärken trachtet, von allem anderen jedoch bewusst wegsieht und es auf diese Weise aus dem „Augenschein“ verbannt.¹¹⁵

Auch in nachfolgenden Texten sieht Handke nicht von den schmerzhaften Aspekten des Lebens ab, seine dramatischen Figuren diskutieren nach wie vor ihre Wirklichkeit. Es sind lediglich Momente des Heils, die Handke auch in seinen jüngsten Theaterstücken weiterhin der „gemeinen, verwerflichen“ Realität gegenüberstellt, so wie er auch weiterhin konkrete Heilserwartungen seiner Figuren konsequent nicht erfüllen mag. Wenn in *Spuren der Verirrten* sich zwei Nachbarn streiten und der eine sagt: „Der Darm soll dir herausquellen. Die Hirn-

¹¹² Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 312.

¹¹³ Fuß, Dorothee: Bedürfnis nach Heil. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001, S. 236.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Ebd. S. 116.

schlagader soll dir platzen. Krepier. Und keiner soll dir dann die Augen schließen.“¹¹⁶, entgegnet der andere fast wehmütig, sich an ein heiles Miteinander erinnernd: „Vertragen wir uns wieder, Nachbar. Erinnere dich: Der Sturm seinerzeit, und wie wir einander entgegengelassen sind, um zu helfen, du mir, und ich dir. Und deine Worte am Grab meiner Frau. Und die Flasche Wein, mit der du kamst, nachdem dein Stier mein Kind angefallen hatte.“¹¹⁷ Die Szene endet ungewiss, aber unheilvoll, indem für den Friedensstifter eine leere Bahre herangeschleppt wird. Der Moment des Heils folgt bei Handke nicht ausschließlich der „Inszenierung einer Welt des schönen Scheins“¹¹⁸, sondern kann auch als ein Vorschlag verstanden werden, der Wirklichkeit mit all ihren Facetten entgentreten zu können, um in ihr zu bestehen.

Wenn Parzival in *Das Spiel vom Fragen* nach langem Schweigen zu sprechen beginnt, verstört seine daher gestammelte Rede bloß und bleibt unverständlich. Denn es ist nicht bloß Sprache, die ihn heil machen kann, es ist die Wesentlichkeit der Sprache, „die das Gerede aufhebt und überwindet“¹¹⁹. Die Heillosigkeit des Daseins, mit der sich die Figuren Handkes immer wieder konfrontiert sehen, ist für sie Triebfeder zum Aufbruch auf die Reise und wirkt somit, wie auch der Mangel im Allgemeinen, als konstruktive Kraft. Das Gefühl von Ganzheit und Zusammenhang, das sie, wie zum Beispiel der Kranzträger im Augenblick der Epiphanie, erleben, ist auch ein Gefühl des quasi Heilseins mit sich und der Welt. Es sind aber kaum die Momente des Heils, in denen Handke erzählend verharrt, es ist die Suche danach, derer sich seine Reisenden verpflichten.

¹¹⁶ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 27.

¹¹⁷ Ebd. S. 27.

¹¹⁸ Fuß, Dorothee: *Bedürfnis nach Heil*, S. 236.

¹¹⁹ Janke, Pia: *Der schöne Schein*, S. 73.

2. Aufbruch

2.1. Titel und Reisemotto

2.1.1. Das Spiel vom Fragen

Schon im Doppeltitel *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land* legt Handke „die Bedeutung der Interrogation als Progression“¹²⁰ fest, und verdeutlicht das Motto des Stücks, indem er ihm den Grundzug einer Forschungsreise¹²¹ verleiht und sich dabei explizit auf eine längst vergangene Theatertradition bezieht: „Meine Vorstellung von unsrer Fragereise ist die von einer Wanderung der Generationen in der leichten Luft eines Hochplateaus, dem entsprechend wir wieder die alten Wanderschauspieler, unser Fragen ein gleichmäßig dahinfließender Wasserlauf ohne Untiefen.“¹²² So überrascht auch die Widmung des Schauspiels – *für Ferdinand Raimund, Anton Tschechow, John Ford und all die anderen* – nicht, denn an diese scheinen die Figuren sich wehmütig zu erinnern, zum Beispiel die Schauspielerin, wenn sie sagt:

Daß all jene Wörter, mit denen die großen alten Geschichten erzählt wurden, und ohne die es keine Geschichten gibt, ‚Segen‘, ‚Fluch‘, ‚Liebe‘, ‚Zorn‘, ‚Meer‘, ‚Traum‘, ‚Wahnsinn‘, ‚Wüste‘, ‚Jammer‘, ‚Salz‘, ‚Elend‘, ‚Frieden‘, ‚Krieg‘, für uns Heutige Fremdwörter geworden sind, deren letzten verbliebenen Sinn wir noch weiter vernichten, indem wir sie entweder peinlich falsch aussprechen oder bloß so fallenlassen wie im Gerede der Fußgängerzonen?¹²³

Mit all jenen, die „die großen alten Geschichten“ erzählten, spannt Handke den literarischen Bogen von Bibelziten, von Homer, Wolfram von Eschenbach, Shakespeare, Stifter, mit Nietzsche, Fromm, Wittgenstein oder Heidegger über die Philosophie, bis hin zu Musikern wie Mozart, Rolling Stones, Beatles und vielen mehr, die er selbst, gleichwohl sie in der Antike, Klassik, Romantik oder Moderne anzusiedeln sind, unter dem Begriff der Klassiker zusammenfasst.¹²⁴ Durch die permanent fragende Haltung im Spiel, „durch die ziellose, oft richtungswechselnde Gestalt des Erzählens“¹²⁵ verleiht Handke dem Stück Expeditionscharakter,

¹²⁰ Pompe, Anja: Peter Handke, S. 196.

¹²¹ Vgl. Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 30.

¹²² Ebd. S. 31.

¹²³ Ebd. S. 26.

¹²⁴ Vgl. Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 151-152.

¹²⁵ Pompe, Anja: Peter Handke, S. 196.

der ihm gleichsam zum Motto wird. In diesem Motto scheinen sich zwei Gegensätze zu vereinen: Das wissensdurstige, wild und ziellos durcheinander fragende Kind und Dantes Pilger, dem eigentlichen Motto des Schauspiels: „Die Pilger gingen sehr nachdenklich dahin... Diese Pilger schienen mir von weit zu kommen.“¹²⁶

2.1.2. Die Stunde da wir nichts voneinander wußten

Das Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* bezeichnet Handke am Titelblatt als *Ein Schauspiel*. Ergänzt man Titel und Untertitel um Handkes Spielmotto – „*Was du gesehen hast, verrät es nicht; bleib in dem Bild.*“ (*Aus den Sprüchen des Orakels von Dodona*)¹²⁷ – werden drei für das Spiel bedeutsame Dimensionen deutlich: der temporale (die Stunde), der kognitive (das Nicht-Wissen) und der sensuelle (das Schauen, Sehen) Hinweis aus Titel und Orakelspruch. Alle drei scheinen sowohl für die Schauspieler als auch für die Zuschauer (und Leser) gedacht. Eleonora Pascu, die den Orakelspruch als von Handke erfunden aufdeckt¹²⁸, findet das Motto des stummen Stücks in den Formen des Schweigens¹²⁹ – kommunikatives, transitives, schweigendes Schweigen –, die Handke durch sein „verrat es nicht“¹³⁰ als Lese-, Zuschau- und Spielanweisung voraussetzt. Wenn Pascu hier Nicht-Verraten mit Vergessen¹³¹ gleichsetzt, muss jedoch hinzugefügt werden, dass gerade das Nicht-Verraten, ganz im Gegensatz zum Vergessen, das Gesehene zum Geheimnis erhebt, zum reinen Bild, dessen Wahrnehmung durch Sprache und Wissen, welche hier von Handke als einander äquivalent angenommen werden, in Gefahr gerät.

Dass Handke das Bild selbst „zum Höheren“ erhebt, verdeutlicht sein Verweis auf das Orakel von Dodona, als dessen Besitzer Zeus, der Himmelsvater galt, oder auch die Wahl des Titelmotivs, das ein Sandsteinrelief der Heiligen Drei Könige aus dem Stift Griffen in seinem gleichnamigen Geburtsort zeigt. Handkes Bezüge und Zitierfreude, denen er in sämtlichen Texten nachgeht, sind auch in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* von zentraler Bedeutung: Ähnlich wie mit dem filmischen Instrument des Zeitraffers oder der Zeitlupe setzt er sich mit seinem Schau-Stück über jede Form der Zeitmessung hinweg, die Stunde existiert nicht mehr. So scheint Handke es sich als Theaterschaffender zum Ziel gemacht zu haben, die Geschichte des Schauspiels zu einem Ganzen zusammenzufügen und neu fortzuführen.

¹²⁶ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 7.

¹²⁷ Ebd. S. 6.

¹²⁸ Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 197.

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 197.

¹³⁰ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 6.

¹³¹ Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 197.

Hauptausdrucksmittel bleiben die Bewegung und deren Wahrnehmung, Handkes Forderung nach erlebtem Theater geht dabei seit jeher mit einer Reflexion der Theatertradition einher. In diesem Zusammenhang muss noch erwähnt werden, dass das Theater in Dodona mit einem Fassungsvermögen von rund 18.000 Zuschauern als eines der größten des antiken Griechenlands gilt¹³², ein weiterer Hinweis darauf, das Handke bereits im Motto wissen lässt, auf die kritische Auseinandersetzung mit einer Jahrtausende alten Theatertradition abzu zielen.

2.1.3. Untertagblues

In der Suhrkamp-Ausgabe des *Untertagblues*¹³³ findet sich weder ein schriftlich festgelegtes Motto noch eine Widmung, weswegen sich eine Hinweissuche danach völlig auf das Umschlagblatt des Stücks konzentrieren muss, welches Titel, Untertitel und Umschlagmotiv liefert. Durch den – eigentlich aus dem Bergbau bekannten – Fachbegriff Untertag bietet Handke seinem Protagonisten, dem Wilden Mann, eine Nebenwelt, die sich den Gesetzen der Wirklichkeit völlig entzieht und ihm die freie Sicht auf die Mitfahrenden ermöglicht. Gleichzeitig steht die – als Musik-, Kunst- und Literaturströmung – bekannte englische Bezeichnung Underground für die radikale Abhandlung diverser Beat-Techniken und Sprechweisen¹³⁴, die des Wilden Mannes Thema eröffnet: die wütende Abrechnung mit seinem Umfeld. Die Wut des Wilden Mannes ist des Weiteren aber eher als Symptom denn als Ursache zu handeln. Dies zeigt sich daran, dass er nicht etwa wütend „rockt“, sondern den, charakterlich als schwermütig und melancholisch einzustufenden, Blues hat. Kritiken, die Handkes Stück als humorlos oder übellaunig abtaten¹³⁵, werden bereits bei Betrachtung des Umschlagmotivs obsolet: Hier findet sich nicht etwa das Abbild eines verhassten Motivs, das das Wut-Thema auf dem Titelbild konserviert, sondern eine Zeichnung von Handkes Tochter Leocadie, die seinen Freund Zlatko Bocokic porträtierte.¹³⁶ Handke, der Zlatko mal liebevoll „Zlatko (= der Goldige)“¹³⁷, mal, so wie in *Untertagblues*, beim Spitznamen „Mike“¹³⁸ nennt, beschimpft den geschätzten Freund im Stück wüt. Dieses Wissen um biographische Bezüge verleiht der Wut des Wilden Mannes einen verzweifelten Grundton, durch den Handke, vom Umschlagmotiv an, auch sich selbst parodiert. Die Bezeichnung als Stationendrama liefert dem Reisen-

¹³² <http://de.wikipedia.org/wiki/Dodona> (2. 7. 2010).

¹³³ Handke, Peter: *Untertagblues*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

¹³⁴ Vgl. Pompe, Anja: Peter Handke, S. 14.

¹³⁵ Vgl. Doppler, Bernhard: Der Wilde Mann als Rappelkopf. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2009. (Profile 16) S. 276.

¹³⁶ Vgl. Deichmann, Thomas: Literatur und Reisen mit Peter Handke, S. 183.

¹³⁷ Ebd. 183.

¹³⁸ Ebd. 183.

den die Route, die ihn durch zwanzig U-Bahn-Stationen führt, und den Zuschauern und Lesern das Motiv der Reise.

2.1.4. Spuren der Verirrten

Mit *Spuren der Verirrten*, dem jüngsten der vorliegenden Stücke, versucht Handke – ähnlich wie in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* – ein Bild zu erzählen. Dies wird im Rückblick deutlich, den die Gehenden in der Schlusszene auf ihren hinter sich liegenden Weg werfen, wenn sie zueinander sagen: „Unsere Spuren – wären sie aufgezeichnet: was für ein Bild würden sie wohl geben?“ – „Gern hätte ich es gesehen.“ – „Ja, gern würde ich es sehen.“ – „Wie hat das Verirrtgehen, das Rutschen, das Stürzen, nein, das Faststürzen mir doch den Blick geschärft.“ – „Weiter in die Irre gehen. Beständiger verirrt sein.“¹³⁹

Auf Handkes Einladung, sich dem Verirrtsein als einem Zustand der neuen Wahrnehmung hinzugeben, können die Zuschauer des inszenierten Stücks sowie die Leser des gedruckten Stücks über die Identifikation mit dem im Personeninventar so genannten Zuschauer reagieren, der durch das Stück führt und schließlich – so die Bühnenanweisung – am Rande der Bühne Platz nimmt, um seine Anerkennung als Beteiligter einzufordern. Ebenso zentral wird der Bewegungsmodus des Gehens und Dahinziehens, den die Paare und Dritte, sich in annähernd jeder Szene wiederholend, in geradezu meditativ anmutender Weise aufführen. Die Gehenden, die weder über eine vorgegebene Reiseroute verfügen (wie etwa der Wilde Mann) noch einen expliziten Platz queren (wie in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*) oder sich als homogene Reisegruppe mit gepackten Koffern auf den Weg machen (wie in *Das Spiel vom Fragen*), hinterlassen umso mehr den Eindruck, ihre Lebensreise zu begehen, wenn sie gleich zu Beginn im *Hänsel und Gretel*-Vergleich auftauchen und am Ende wie in eine Traumlandschaft – „freilich so, als sprächen sie längst woanders, jenseits der Szene weit weg“¹⁴⁰ – verschwinden.

Interessanterweise finden sich als Umschlagmotiv¹⁴¹ neben pfeilförmigen Bodenmarkierungen und Fußspuren auch Tierspuren, unter denen sich vor allem Vogelspuren und – mit ein wenig Phantasie – vielleicht auch Hasenspuren herauslesen lassen. Handke, in dessen Sinne die Tierspuren wohl auch als Platzhalter für die Natur angenommen werden können, erachtet beide, Mensch wie Natur, als verirrt und thematisiert diese Parallele sowie ihre Folgen im Stück vehement.

¹³⁹ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 87.

¹⁴⁰ Ebd. S. 87.

¹⁴¹ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

2.2. Der Aufbruch der Figuren

Im folgenden Abschnitt sollen die im Aufbruch begriffenen Figuren aus den vorliegenden vier Theatertexten nähere Betrachtung finden.

Wenn der Schauspieler in *Das Spiel vom Fragen* seine Forderung nach den „alten Wanderschauspielern“¹⁴² kundtut, wird Handke dieser über die Figurenkonstellation zumindest teilweise gerecht: Mauerschauer, Spielverderber, Parzival, Einheimischer, der Alte, die Alte, Schauspielerin und Schauspieler können auch in Anlehnung an die verschiedenen Charaktere wandernder Theatergruppen aus dem 17. und 18. Jahrhundert verstanden werden. Bernhard Asmuth schreibt über diese:

Maßgebend dafür waren die standardisierten Figuren der italienischen Commedia dell'arte sowie das vergleichbare Figurenarsenal der französischen Bühne. Die Rollenfächer unterscheiden sich hauptsächlich nach den Oppositionen männlich/weiblich, alt/jung, herrschaftlich/bedienstet und ernst/komisch. Zu einer damaligen Theatertruppe gehörten außer einem „Charakter“-Darsteller [...] vor allem ein erster und zweiter Liebhaber, eine erste und zweite Liebhaberin, ein ernster und ein komischer Alter (Vater), eine ernste und komische Mutter [...].¹⁴³

Die – laut Asmuths Aufzählung ebenfalls zum Repertoire gehörende – Dienerschaft spart sich Handke bei seinem Personal, und auch die Rollenentwicklung der einzelnen Charaktere ist in *Das Spiel vom Fragen* unvollständig und flach. Dieser freie Umgang bei der Figurenkonzeption kann also vielmehr als eine Anlehnung an die standardisierten Figuren der Commedia dell'arte verstanden werden. Den Oppositionen männlich und weiblich, alt und jung wird Handke gerecht, auch kippen die Figuren ins Komische, wie folglich am ersten Auftritt des Einheimischen dargestellt werden kann, der mit Feder am Hut und einem Haselstock, „jägermäßig“ gekleidet, erst später zu den anderen stößt. Handkes Bühnenanweisungen lauten:

[...] und setzt zu einer Reihe von Tätlichkeiten an: stößt den daliegenden PARZIVAL gegen die Sohlen, treibt den nächsten zurück mit seinem Stock, konfisziert von den zwei ALTEN die von ihnen gehaltenen Gegenstände, rempelt die im Weg Stehenden gleichsam von seinem Grundstück. [...] seine Szene mit einem Lächeln abbrechend, indem er die geballte Faust öffnet und daraus jedem zum Zeichen der Gastfreundschaft eine Beere anbietet, die konfiszierten Sachen zurückgibt und mit einer Verbeugung den Hut zieht – wobei ein Stirnverband sichtbar wird.¹⁴⁴

Das widersprüchliche und komische Verhalten des Einheimischen setzt sich auch in den anderen Figuren fort.

¹⁴² Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 31.

¹⁴³ Asmuth, Bernd: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 88.

¹⁴⁴ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 56.

Als Sinnbilder für Handkes Sicht von Beziehungen zwischen Mann und Frau können das alte Paar, das auf sein Leben zurückblickt, sowie die beiden jungen Liebenden, die für sie aktuelle Beziehungsbelange diskutieren, verstanden werden.

Den Mauerschauer und Spielverderber versteht Bernhard Doppler als das oppositäre Selbst Handkes, er schreibt: „Er ist einerseits der ‚Mauerschauer‘ im *Spiel vom Fragen*, der alles – zwanghaft und sehr depressiv – schönreden und poetisch feiern will, und andererseits auch der Gegenspieler, der besserwisserische Spielverderber, der im Grunde positiv gestimmte ‚Kritikaster‘, der auch sein Kritisieren ständig kritisiert.“¹⁴⁵ Der Spielverderber erklärt dies so: „Seltsam, wenn mir nichts fehlt, dann fehlt mir etwas.“¹⁴⁶ Zusätzlich verleiht Handke der Figur des Spielverderbers die hastigen Verhaltensweisen eines Flüchtlings. Schon im Aufbruch fällt er als einer auf, „der sich im Laufen immer wieder umblickt nach seinen Verfolgern und sich dabei die Seiten hält“¹⁴⁷. Diese Haltung zieht sich durchs Stück. In diesen beiden Figuren, dem Spielverderber und dem Mauerschauer, zeigt sich schließlich abermals Handkes repetitive Erzählweise, wenn sich die beiden Spieler im Laufe des Stücks als Anton Tschechow und Ferdinand Raimund zu erkennen geben. Anja Pompe sieht in der Rede des Mauerschauers einen zusätzlichen Bezug auf den japanischen Dichter Matsuo Basho, wenn dieser, in Anlehnung an dessen Klassiker „Oku no hosomichi“¹⁴⁸, spricht:

Am zwölften Tag des Fünften Mondes brachen wir von Misushima auf nach Hiraizuma, über Orte, von denen wir in Gedichten gelesen hatten, so wie Anehanomatsu und Odaebashi, doch der Weg schien kaum benutzt, außer von Jägern und Holzarbeitern. Weil wir nicht wußten, wo wir waren, verirrtten wir uns und landeten in einer Hafenstadt namens Ishi-no-Maki...¹⁴⁹

Auch die Figuren selbst werden von Handke wiederholt eingesetzt und schließlich zu einem neuen Ganzen geformt: Der jugendliche Parzival erinnert an Kaspar, sein Mythos taucht später auch in *Spuren der Verirrten* wieder auf. Der Wilde Mann, den Handke schon im Aufbruch als (den bereits bekannten) Spielverderber bezeichnet, erinnert in seiner ungestümen Art an den Rappelkopf aus Ferdinand Raimunds Besserungsstück *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*.¹⁵⁰ Bernhard Doppler schreibt: „So wie in Raimunds romantisch-komischem Originalzauberspiel *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* Rappelkopf in seinem Verfolgungswahn Familie und Bedienstete allesamt durchhechelt, so nimmt sich auch der Wilde

¹⁴⁵ Doppler, Bernhard: Der Wilde Mann als Rappelkopf, S. 272.

¹⁴⁶ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 63.

¹⁴⁷ Ebd. S. 10.

¹⁴⁸ Pompe, Anja: Peter Handke, S. 199.

¹⁴⁹ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 62.

¹⁵⁰ Doppler, Bernhard: Der Wilde Mann als Rappelkopf, S. 267-279.

Mann alle Passagiere vor: Keiner ist vor ihm sicher, selbst wenn er sich hinter einem Buch versteckt.“¹⁵¹ Gleichzeitig verweist Doppler auch auf wahrscheinliche Selbstbezüge Handkes:

Die Schimpftiraden-Monologe eines U-Bahnfahrers entsprechen den Beleidigungen der *Publikumsbeschimpfung*, die nun mit anderen von Handke erprobten Verfahren kombiniert werden. Dem Wilden Mann, [...] steht eine Menge von aus- und einsteigenden Personen gegenüber, die alle kein Wort sprechen. Sie erinnern an das Schauspiel *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, [...].¹⁵²

Einzig die Wilde Frau, die ganz nach ihrem mythischen Vorbild Medusa wirkt – die als ursprünglich schöne Frau zum furchteinflößenden Inbegriff der Hässlichkeit verwünscht wurde – tritt dem Wilden Mann im Diskurs über die Schönheit entgegen und gebietet ihm Einhalt. Indem sie „leibhaftige Schlangenblitze“¹⁵³ abschießt und ihm mit ihrem versteinernenden Blick droht, wird sie zu seiner ihm überlegenen Retterin.

Anders die Figuren aus *Spuren der Verirrten* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*. Beide Stücke kommen mit wenig bzw. gänzlich ohne Figurenrede aus. Von einer Figurendarstellung im herkömmlichen Sinn kann hier freilich nicht die Rede sein, da sich kaum charakterliche Eigenarten ausmachen lassen. Die Figuren tauchen auf und ab als namenlose Dahinziehende, die wahrgenommen und erzählt werden. In diesen Stücken kommt die Rolle des Erzählers dem Zuschauer zu, der sich gleichzeitig selbst reflektiert, beispielweise wenn er in *Spuren der Verirrten* sagt:

Und wieder habe auch ich meinen Platz eingenommen, als Zuschauer. Seit jeher habe ich nichts getan als zuschauen. Und inzwischen ist das meine Rolle geworden. Vor lauter Zuschauen bin ich zu nichts anderem gekommen. Es wird mir freilich nachgesagt, ich sei ein guter Zuschauer, ja, ein überzeugender, und das sei mehr als ein guter Zuhörer. Wie überzeugend? Man wird vielleicht noch sehen.¹⁵⁴

Auch hier scheint Handke, der auf seinen Reisen, wie bereits erwähnt, akribisch beobachtet und Notizen anfertigt, auf seine eigene Person anzuspielen. Interessant erscheint Handkes bewusste Auseinandersetzung mit der Rolle des Zuschauers, der, genau wie die Schauspieler auch, seinen Platz einnimmt und ohne den das Spiel nicht beginnen kann. Dass seine, des Zuschauers Rolle eine höhere Aktivität erfordert, als gemeinhin gedacht werden könnte, beschreibt Schirmer – meines Erachtens ganz im Sinne Handkes – so:

¹⁵¹ Ebd. S. 276.

¹⁵² Ebd. S. 269.

¹⁵³ Handke, Peter: Untertagblues, S. 77.

¹⁵⁴ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 7.

Zuschauen ist Handeln, im Sinn der aktiv/passiv-Dialektik, und damit letztlich auch ein Frieden-Stiften. Innerhalb des poetologischen Kontexts liegt eine stringente Logik der Benennung vor, wenn jenes Handeln, welches das Zuschauen sein soll, eigentlich ein Lassen ist, ins Bild gesetzt mit jenem Zuschauer, der Entfaltung im Spiel erst ermöglichender Trainer der Dinge ist.¹⁵⁵

Dass Handke den Akt des Zuschauens als eine aktive Handlung erachtet, veranschaulicht sich in beiden Stücken. In *Spuren der Verirrten* verkündet der im Personeninventar so genannte Zuschauer sein neues Selbstverständnis: „Das ist jetzt mein Moment. Ich, der Zuschauer trete auf. In der Tat habe ich stark auftreten müssen, um mich den Verirrten auf der Szene bemerkbar zu machen. Bin ich gelaufen gekommen oder gar eingeflogen? Ich erinnere mich nicht, es ist wie die Lücke in einem Traum.“¹⁵⁶ In *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* sind es am Ende gar drei Zuschauer, die die Bühne stürmen.

Die Zahl drei ist bei Handke im Sinne des Bezugssystem Dritter/Dritte/Drittes von Bedeutung, dessen vermittelnde Instanz er zwischen „Ich“ und „Du“ einschiebt.¹⁵⁷ Nach dieser Instanz sehnt sich bereits der Schauspieler in *Das Spiel vom Fragen*: „Ich wollte immer der dritte Körper sein!“¹⁵⁸ In diesem Zusammenhang kann die Rolle des Dritten auch als die des Zuschauers verstanden werden, über den sich die Zweierheit Paar erst definieren lässt.

Die „Figur des Paares“ ist in *Spuren der Verirrten* Protagonistin. Es sind größtenteils Paare, die sich daran machen aufzubrechen, und so lauten die ersten Zeilen des Stücks folgendermaßen: „Und wieder die Gehenden, jeweils zu zweit, als eine Art Paar, jedes Mal ein verschiedenes. Von Zeit zu Zeit ist dann auch ein Dritter mit ihnen.“¹⁵⁹ Im Verlauf des Textes trifft man auf ein weiteres Paar, das die Bedeutung einer oder eines Dritten weiter vertieft, indem der Mann schwärmt: „Bisher hat sich noch jedes Mal ein Dritter eingestellt, der uns dann aufhalf, wunderbar. Wunderbarer Dritter. Der uns zweien heraushalf, einfach, indem er der Dritte war. Nothelfer Dritter. Kundschafter. Fährmann. Lotse.“¹⁶⁰ Die Schwierigkeit die Handke hier thematisiert, nämlich einander unverstellt wahrzunehmen, wird auch im herbeigesehnten Dritten deutlich, der auftritt „als eine Art Ordnungshüter: „Auf. Jedermann weitergehen. Zirkulieren. Nicht stocken. Keine Paarbildungen! Jeder einzeln. Augen geradeaus.“¹⁶¹, und dem das Paar nur zu schnell gehorcht, indem es sich vom Boden erhebt und weiter zieht. Wenn Handke den paarweise Auftretenden – das sind Mann und Frau, aber auch Bruder und Schwester,

¹⁵⁵ Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 348.

¹⁵⁶ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 76-77.

¹⁵⁷ Vgl. Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 296.

¹⁵⁸ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 25.

¹⁵⁹ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 7.

¹⁶⁰ Ebd. S. 38-39.

¹⁶¹ Ebd. S. 39.

Eltern und Kind, usw. – einen für sie existenziellen Dritten beifügt, der in diesem Zusammenhang auch als Platzhalter für die sie umgebende Welt bzw. auch für die normierende Gesellschaft steht, stellt er diese Art der Symbiose in Frage, gleichzeitig ist sie in seinen Texten allgegenwärtig.

Eine weitere Figur von zentraler Bedeutung ist die des Helden. Was aber ist ein Held? Sidney Hook findet in seiner Untersuchung *Der Held in der Geschichte* zu folgender Definition: „Der geschichtliche Held ist die Persönlichkeit, der wir mit gutem Grund den überwiegenden Einfluß bei der Bewältigung eines Problems oder auf den Ausgang eines Ereignisses beimessen, dessen Folgen völlig andere gewesen wären, wenn er nicht in der tatsächlich erfolgten Weise gehandelt hätte.“¹⁶² Eine andere Erklärung liefert Hermann Reichert, wenn er – in Anlehnung an Wolfram von Eschenbachs Parzival – schreibt: „Der Held ist tapfer, schön, Frauen verlieben sich in ihn, aber er wird erst langsam weise.“¹⁶³ Weder der einen, noch der anderen Definition kann Handke, in der gegenwärtigen Zeit, wie er betont, gerecht werden. So heißt es in *Spuren der Verirrten*:

Wenn dagegen ich falle, werde ich dabei erscheinen als einer jener Helden, wie es früher einmal welche gewesen sind. Zwar wollte ich immer ein Held sein – aber, bei Gott und der Welt, doch nicht so einer. [...] Ein Held wollte ich sein, wie es ihn noch nie gegeben hat, nicht einmal bei Shakespeare, und schon gar nicht in den bürgerlichen Trauerspielen. Ich wußte mich zum Helden bestimmt. Ja, bestimmt. Und jetzt: sang- und klanglos das Ende.¹⁶⁴

Handke thematisiert die Figur des Helden, auf die Geschichte der Literatur verweisend, in ihrer Nicht-Existenz. Den Helden, von dem Sophokles, Virgil, Dante, Goethe, Dickens oder Tolstoi noch auf unterschiedliche Weise berichten konnten, gibt es nicht mehr. In *Das Spiel vom Fragen* agiert Handkes Parzival zwar maßgeblich (in Form einer Sprechhandlung), so wie Sydney Hook dies als eine heldenhafte Eigenschaft beschreibt, doch erscheint der kindliche Parzival weder einflussreich noch mutig. Im Gegenteil, er wirkt ängstlich und verstört. Verantwortlich dafür zeichnet nach Handke das nicht Vorhandensein dramatischer Gegenspieler. In *Spuren der Verirrten* schreibt er:

Irrtum der Irrtümer: denn Bösewichte gibt es längst keine mehr, höchstens Schlechte, Schlechte und Aber-Schlechte, die ohne Absicht, Gedanken oder Plan Böses tun, vielleicht umso Böseres, doch eben, als bloß Schlechte, nicht entschieden Böse, keine Gegenspieler abgeben – daher mein Scheitern als Held, daher mein Fall, ohne dramatisches Fallen. Der Gute wollte ich sein? Nein, der im rechten Moment sein.¹⁶⁵

¹⁶² Hook, Sidney: *Der Held in der Geschichte*. Nürnberg: Nest-Verlag 1951, S. 164.

¹⁶³ Reichert, Hermann: *Wolfram von Eschenbach. „Parzival“ für Anfänger*. Wien: Praesens Verlag² 2007, S. 55.

¹⁶⁴ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 36-37.

¹⁶⁵ Ebd., S. 37-38.

Das Fehlen eines entschieden bösen Gegenspielers führt schließlich zum Verlust des (dramatischen) Helden. In *Das Spiel vom Fragen, Spuren der Verirrten* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* thematisiert Handke diese Situation, indem er beispielsweise Bühnenanweisungen wie diese erteilt: „Gleichsam deren Vorhut hat gebildet der als ‚Held‘ Kostümierte aus einer der Vorszenen, der da aufgebrochen war in die ‚Größe‘.“¹⁶⁶ Dass Handkes Helden lediglich kostümiert sind, wird durch die Tatsache, dass dieses Heldenkostüm im weiteren Verlauf des Stücks auch nicht passt, das heißt entweder zu groß oder zu klein ist, nicht entschärft.

2.3. Gehen, Denken, Sein

Abgesehen vom Wilden Mann in *Untertagblues*, der per U-Bahn reist, wählen alle Figuren der vorliegenden Stücke das Gehen als ihren Reisemodus, Handke erklärt diese Wahl schon in *Die Abwesenheit* so:

In allen den Fahrzeugen gibt es keinen Aufbruch, keine Ortsveränderung, kein Gefühl einer Ankunft. Im Fahren, auch wenn ich nicht selber lenkte, kam ich nie so recht mit. Im Fahren war das, was mich ausmacht, nie dabei. Im Fahren werde ich beschränkt, auf eine Rolle, die mir widerspricht: im Auto, eine Hinterglasfigur, auf dem Rad die eines Lenkstangehalters und Pedaltreters. Gehen. Die Erde treten. Freihändig bleiben. Ganz aus eigenem schaukeln. Fahren und gefahren werden nur in der Not. An den Orten, zu denen ich gefahren wurde, bin ich nie gewesen. Nur durch das Gehen, lässt sich etwas davon wiederholen.¹⁶⁷

In diesem Sinne eröffnet er die *Spuren der Verirrten* mit den Worten: „Und wieder die Gehenden, [...]“¹⁶⁸, wobei er jede weitere der insgesamt dreißig Szenen in ähnlichem Wortlaut beginnen lässt. Jede Szene eine Wiederholung und jede Szene ein Schritt. So gibt Handke vor, was es braucht, um seine Figuren aufbrechen, reisen und ankommen zu lassen: sich selbst. In *Das Spiel vom Fragen* lässt Handke das alte Paar sogar ein Fahrzeug verpassen, ehe sie sich zum gänzlich unmotorisierten Aufbruch mit den anderen sammeln können.¹⁶⁹

Dies ist insofern von Bedeutung, als dass diese Beschränktheit auf den Eigenantrieb – nicht erst seit Handke – die Möglichkeit aufwirft, die homologe Struktur von körperlicher und geistiger Bewegung, Gehen und Denken also, in einen Fluss zu bringen. Schon Aristoteles hatte seine Schüler (die Peripatetiker) in den Wandelhallen des Gymnasiums Lyceum, genannt Pe-

¹⁶⁶ Ebd. S. 57.

¹⁶⁷ Handke, Peter: *Die Abwesenheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 115-116.

¹⁶⁸ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 7.

¹⁶⁹ Vgl. Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 11.

ripatos, im Gehen unterrichtet¹⁷⁰ und sich dadurch im wahrsten Sinne des Wortes einen Fortschritt versprochen. Auch in *Spuren der Verirrten* fordert einer die anderen auf: „Zirkuliert. Nur nicht stehen bleiben: das bringt auf schlechte Gedanken. Wenn Gedanken, dann nur im Gehen.“¹⁷¹ Die unzähligen Formen des Gehens, denn Handke lässt seine Figuren tänzeln, schlendern, Hüpf Schritte vollführen, sich weiter schleppen, stolpern, fallen, sich aufraffen, hetzen, torkeln, flitzen oder ihre Bahnen ziehen, weisen dabei auf die ebenso unzähligen Formen des Denkens hin. Diesen Zusammenhang legt Handke auch fest, beispielsweise wenn er schreibt: „Zum Fragen gehört das Gehen: Fragengehen, draußen im Freien.“¹⁷², oder indem er meint: „Und das ist die schaffende Phantasie: Gehender, umgeben vom Schein der Phantasie.“¹⁷³ Dabei kann Handkes Idealvorstellung eines Gehenden aus folgender Beschreibung des Mauerschauers abgeleitet werden: „Schon nach ein paar Schritten, unter denen er sich immer wieder um sich selbst gedreht und umgeblickt hat nach seinem Ausgangsort, ist er unterwegs in der Weite, mit Wind unter den Achseln, erhobenen Hauptes, im Schlendergang.“¹⁷⁴

Der Raum, den Handke sich über den Begriff der Weite schafft, ist multifunktionell. In ihm kann er sich wiederholen, wodurch sich Bewegung auch auf dem Papier abbildet. So wird in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* jeder Satz zum Schritt, indem er ihn absetzt. Gleichzeitig spiegelt sich in der Wiederholung der Takt des Gehens, den Handke den Schauspielern zur Verfügung stellt, um sich im Aufbruch so „Einzuspielen“¹⁷⁵:

Während er, wie sein Vorgänger – der im übrigen hinten im Gleichmaß auf- und abtretend, sich weiter Wind und Licht zu machen versucht – , auf den Fersen umkehrt, von neuem, und dann wieder von neuem, den Platz durchmisst und sich seinen Takt vorgibt, laufen im Vordergrund, von links, von rechts, von oben, von einer unsichtbaren Brüstung oder Brücke gesprungen, von unten, aus einem Graben oder einem Gassenloch, geschwungen, vier, fünf, sechs, sieben andere ein, eine ganze Mannschaft.¹⁷⁶

Weiters ermöglicht die Bedeutung von Weite, analog zur Leere, das Unterbringen einer flüssigen Bildfolge, in der Handkes Hauptmotive Reisen, Suchen und Bewegung zu verschmelzen scheinen. Vor allem in *Spuren der Verirrten* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* scheint er diesem Anliegen, das Julia Matveev in ihrer Arbeit *Bewegung als Aus-*

¹⁷⁰ Hummel, Volker Georg: Die narrative Performanz des Gehens. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 15-16.

¹⁷¹ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 40.

¹⁷² Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 31.

¹⁷³ Handke, Peter: *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987-Juli 1990*. Salzburg: Jung und Jung Verlag 2005, S. 435.

¹⁷⁴ Handke, Peter: *Spiel vom Fragen.*, S. 9.

¹⁷⁵ Vgl. Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 9.

¹⁷⁶ Ebd. S. 8.

drucksmittel in der „kinematographischen Prosa“ von Peter Handke als solches zusammenfasst, nachgegangen zu sein.

Sie verweist dabei auf die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den verschiedenen Theaterformen und dem Medium Film, in denen (nicht nur) Handke einen Ausweg aus dem institutionalisierten Theater der 60er Jahre erkannte, indem er durch sein Schaffen an der Bewusstmachung hemmender Normen wirkt.¹⁷⁷ Die Einladung an das Publikum, sich der eigenen Rolle bewusst zu werden, erfolgt dabei in beiden Theatertexten nicht bloß über die unmittelbare Einbindung des Zuschauers ins Bühnengeschehen, sondern auch durch figurale Strukturen, es „treten die einzelnen auf, sie begegnen einander, schließen sich zu Gruppen zusammen und lösen sie wieder auf. Jedermann ist hier zu sehen in seinem typischen Verhalten, aber auch in seinen besonderen Merkmalen“¹⁷⁸. Identifikation findet statt, wenn die Figuren ihre Rede nicht unmittelbar einander zu wenden, sondern sie an das Publikum oder die Leser gerichtet verstanden werden kann, wie etwa hier:

„Bravo. Gewonnen.“ --- „Woher die Verklärung in deinem Gesicht?“ - „Mein Liebstes ist gerade gestorben, mein Alles.“ --- „Ich möchte mit Ihnen reden. Darf ich mit Ihnen reden? So hören Sie doch. Ich will ja nichts von Ihnen. Laufen Sie nicht weg. Ich möchte nur reden.“ --- (Einer oder eine, schon hinter der Szene:) „Liebe, Freude, Weltraum: alles noch da, wie gestern, wie seit je – aber ohne Folge. Nichts, nichts hat mehr Folge.“¹⁷⁹

Die irritierende Darstellung der folgenlosen Kommunikation zwischen den Figuren oder zwischen den Figuren und dem Publikum, kann auch als Versuch Handkes gewertet werden, das Gegenteil dessen zu fordern: Den Prozess der widerstandsfreien Verknüpfung zwischen „Ich“ und „Welt“ in Form eines „Welttheaters“¹⁸⁰ oder, wie Matveev es nennt, eines „Theaters der Bewegung“¹⁸¹. Handkes diesbezügliche Vorgehensweise beschreibt sie so:

Die Stereotype zu entdecken bedeutet folgerichtig, den Gesamtkomplex dieses Rituals als *Theater* im negativumgangssprachlichen Sinne von „substanzloser Farce“ zu verstehen. Diese Methode enthält das Paradox, das Handkes Stücke auszeichnet und darin besteht, daß gerade im Moment massivster Abweisung vorgegebener Theaterstrukturen sich eben diese Strukturen neu etablieren. So ist bei dieser Methode dieselbe Rotationsbewegung betont – entdecken/neu montieren/entdecken u.s.f., die wir im Modell *der Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* beobachtet haben und die in der Bewegung zum Wort entsteht, – und zwar der Prozeß der unendlich andauernden Abfolge.¹⁸²

¹⁷⁷ Vgl. Matveev, Julia: *Bewegung als Ausdrucksmittel in der „kinematographischen Prosa“ von Peter Handke*. Jerusalem/Moskau: E.R.A Publishing House 2003, S. 172-179.

¹⁷⁸ Ebd. S. 175.

¹⁷⁹ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 60.

¹⁸⁰ Meurer, Petra: *Theatrale Räume*, S. 166.

¹⁸¹ Matveev, Julia: *Bewegung als Ausdrucksmittel in der „kinematographischen Prosa“ von Peter Handke*, S. 172.

¹⁸² Ebd. S. 178.

Während Handke fest verankerte Theaterstrukturen, auch im Anschluss an das Medium Film, über den reduzierten Blick auf das bewegte Bild in eine neue Form bringt, trägt die Entscheidung für das Gehen noch eine zweite Bedeutung: Das In-der-Welt-sein, wie Carsten Rohde es nennt, wenn er schreibt: „Erdverklammert ist diese Prosa in einem ganz eigenen Sinne, nicht wohl realistisch, aber stets bezogen auf einen mehrschichtigen Untergrund aus Natur und Alltag, Mythos und Poesie. Ihre Helden erscheinen seltsam flach, besitzen kein herkömmliches individuelles Profil, sie sind durchsichtig [...]“.¹⁸³ Dieser flach gehaltene, nicht ausformulierte Charakter seiner Protagonisten zielt zusätzlich auf die von Handke geforderte Perspektive des bloßen Seins ab, die ihm auch einen entsprechenden Beinamen einbrachte: „Hirte des Seins“¹⁸⁴.

2.4. Die Welt der Mythen: Ein Aufbruch ins Reich der Utopie

Alle Figuren der vier vorliegenden Stücke wandeln auf den Spuren alter und neuer Mythen. Diese Schlussfolgerung wirft zunächst die Frage auf, was Handke unter dem Begriff des Mythos versteht. Einen ersten Bezugspunkt liefert Nietzsche, der den Mythen folgende Befähigung unterstellt: „Ohne Mythen aber geht jede Cultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein von Mythen umstellter Horizont schließt eine ganze Culturbewegung zur Einheit ab.“¹⁸⁵ Die Idee der kulturellen Ganzheit, die die Mythen herzustellen in der Lage sind, greift auch Handke auf, wenn in *Spuren der Verirrten* ein Dritter das Ende seiner Spielzeit verkündet und sich daraufhin beschwert: „Ich hätte all die Zeit selber einen Dritten gebraucht, und mein Dritter wieder seinen Dritten.“¹⁸⁶ Der Dritte, den Handke als Verbindungsglied zwischen Paar und Welt begreift, kann vor dem Kontext des verblichenen Helden, dessen Mythos nicht mehr existiert, selbst nicht mehr bestehen. Sein unerfülltes Bedürfnis nach der Einheit der Kollektivität wird so zum Symbol einer, durch den Verlust der Mythen verursachten, kulturellen Leerstelle.

Ein nächster Bezugspunkt findet sich zwischen Handke und Claude Lévi-Strauss und deren beider Bemühungen, das Ansehen mythischen Denkens zu heben. Claude Lévi-Strauss versucht dies beispielsweise anhand eines westkanadischen Mythos zu verdeutlichen, indem der

¹⁸³ Rohde, Carsten: Träumen und Gehen. Peter Handkes geopoetische Prosa seit *Langsame Heimkehr*. Hannover-Laatzten: Wehrhahn Verlag 2007. (Salon 12) S. 13.

¹⁸⁴ Ebd. S. 38.

¹⁸⁵ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Bd. 1. In: Colli, Giorgio und Mazzino Montinari (Hg.): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. München: dtv 1980, S. 141.

¹⁸⁶ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 65.

mächtige Südwind sich einem Rochen unterwarf, und die von den Winden geplagten Lebewesen damit in der Lage waren, die Erde zu bevölkern.¹⁸⁷ In weiterer Folge identifiziert er das Problem des unermüdlich blasenden Südwindes als ein binäres – „wenn der Südwind das ganze Jahr hindurch Tag für Tag weht, dann ist kein Leben für die Menschen möglich. Wenn er jedoch nur die Hälfte der Zeit weht – an einem Tag ja, am anderen Tag nein, usw. [...]“¹⁸⁸ –, dem der Rochen als ein binärer Operator gegenübergestellt werden kann. Denn der Rochen, so Lévi-Strauss, könne, „weil er ein Tier ist, das je nach Blickwinkel, wenn man es kybernetisch ausdrücken will, nur mit *ja* oder *nein* antworten kann“¹⁸⁹, zwei diskontinuierliche Zustände einnehmen, einen positiven und einen negativen, die er schließlich mit den binären Operationen eines Computers vergleicht.¹⁹⁰ Denn in der Annäherung von wissenschaftlichem Denken und mythischem Denken sieht Lévi-Strauss eine Möglichkeit, „einen großen Teil dessen, was im mythologischen Denken enthalten ist und was wir bisher als bedeutungslos und widersinnig abzutun geneigt waren, zu verstehen“¹⁹¹.

Auch Handke fordert eine Aufhebung der Kluft zwischen Mythos und Wissen, in *Spuren der Verirrten* deutet er ihre verloren gegangene Verbindung an, wenn er schreibt: „Gestern: der bestirnte Himmel über mir, und das ewige Gesetz in mir.“ – „Und heute? Die Bettdecke über mir, und die Matratze unter mir.“¹⁹² Er entwirft einen neuen, verbindenden Terminus: Die „Zeit-Wissenschaft“.¹⁹³ Das Ansinnen von Lévi-Strauss, gleichzeitig die Grenze zwischen „Leben“ und „Denken“ aufzuheben und im Weiteren zu der Erkenntnis zu gelangen, „dass zwischen der Menschheit einerseits und all den anderen Lebewesen andererseits – nicht nur den Tieren, sondern auch den Pflanzen – keine unüberbrückbare Kluft besteht [...]“¹⁹⁴ findet sich auch bei Handke wieder: zum einen in der als symbiotisch dargestellten Beziehungsform von Gehen und Sein und zum anderen in den Momenten, „da ich zu einer Stechmücke sagen konnte: He, du Kleine!, und zu einer vorbeischießenden Ratte: Na, du auch hier?!“¹⁹⁵, die auch als Momente der Übereinkunft zwischen Ich und Welt verstanden werden können.

Einen weiteren Zusammenhang, nämlich den der Mythenauffassung Handkes und Roland Barthes' Schrift über die *Mythen des Alltags*, erkennt Petra Heyer in ihrer Arbeit *Von Verklä-*

¹⁸⁷ Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Mythos und Bedeutung*. Fünf Radiovorträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. (Edition Suhrkamp 1027) S. 33.

¹⁸⁸ Ebd. S. 35.

¹⁸⁹ Ebd. S. 34.

¹⁹⁰ Vgl. ebd. S. 34-35.

¹⁹¹ Ebd. S. 36.

¹⁹² Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 58.

¹⁹³ Ebd. S. 65.

¹⁹⁴ Lévi-Strauss, Claude: *Mythos und Bedeutung*, S. 37.

¹⁹⁵ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 24.

rern und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks und verweist darin auf Handkes restituierende Tendenzen und auf dessen eindeutige Bezugnahme auf Barthes.¹⁹⁶ In *Mythen des Alltags* deklariert Barthes den Mythos schlicht als eine Aussage, deren Diskurs über die Linguistik hinausgehend im Wissenschaftsbereich der Semiologie angesiedelt ist.¹⁹⁷ Im Folgenden beschreibt er den Mythos als ein semiologisches System und erklärt seine Vorgehensweise so:

Im Mythos findet man das soeben besprochene dreidimensionale Schema wieder: Das Bedeutende, das Bedeutete und das Zeichen. Aber der Mythos ist insofern ein besonderes System, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die bereits vor ihm existiert; *er ist ein sekundäres semiologisches System*. Was im ersten System Zeichen ist (das heißt assoziatives Ganzes eines Begriffs und eines Bildes), ist einfaches Bedeutendes im zweiten.¹⁹⁸

Das erste System, das auch als ein linguistisches System – die Sprache – konzipiert ist, bezeichnet Barthes im Weiteren als Objektsprache, den Mythos selbst nennt er Metasprache, „weil er eine zweite Sprache darstellt, in der man von der ersten spricht“¹⁹⁹.

Die drei Termini Bedeutendes, Bedeutetes und Zeichen erklärt Barthes unter anderem am Beispiel des grammatischen Lehrsatzes „quia ego nominor leo“²⁰⁰, den er als Bedeutendes („ich werde Löwe genannt“), Bedeutetes (grammatisches Beispiel) und als globalen Bedeutungsträger Zeichen (die Korrelation des Bedeutenden und Bedeuteten) identifiziert. Im Weiteren erläutert er das Zusammentreffen von Form und Sinn im Bedeutenden, indem sich der Sinn entleert bzw. verarmt, da die Form des Mythos „sich von ihm nährt“.²⁰¹ Als wesentliche Funktion des Mythos begreift Barthes das „Natürlichmachen“²⁰² des Begriffs, worunter er das mythische Prinzip der Umwandlung von Geschichte in Natur versteht.²⁰³

Handke folgt diesen Prinzipien vor allem auf der Ebene der sprachlichen Reflexion.

Petra Heyer, die Handkes Auseinandersetzung mit Barthes auf die formalen Aspekte der Funktionsweisen des mythischen Systems, also auf den Mythos als Aussage beschränkt sieht, führt dazu Handkes Verwendung des inneren Monologs als ein Beispiel an, dessen ursprünglich künstlerische Methode er als natürlich geworden erachtet²⁰⁴, und folgert:

¹⁹⁶ Vgl. Heyer, Petra: Von Verklärern und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001. (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 59) S. 57.

¹⁹⁷ Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. S. 85-88.

¹⁹⁸ Ebd. S. 92.

¹⁹⁹ Ebd. S. 93.

²⁰⁰ Ebd. S. 94.

²⁰¹ Ebd. S. 96-101.

²⁰² Ebd. S. 114.

²⁰³ Ebd. S. 113.

²⁰⁴ Vgl. Heyer, Petra: Von Verklärern und Spielverderbern, S. 63.

„Die Methode wird zur Manier und die festgesetzte Bedeutung eines Sachverhalts lediglich wiederholt. Dies entspricht der oben angeführten Funktionsweise des ‚Mythos‘ und zwar konkret der Deformation durch die Umwandlung des ‚Sinns‘ in ‚Form‘ auf der metasprachlichen Ebene, welche eine Entleerung des ‚historischen Gehalts‘ bewirkt.“²⁰⁵

In diesem Sinne entsteht im Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, welches Heyer systematisch untersucht, keine Geschichte. So antwortet Handke auf die *Mythen des Alltags*, indem er der theatralischen Bildfolge optische oder akustische, nicht aber sprachliche Zeichensysteme²⁰⁶ verordnet und so das Verhältnis von Sinn und Form bzw. Geschichte und Natur im Bartheschen Sinne in seine Texte einarbeitet. Gleichzeitig verpflichtet sich Handke der Restitution des Mythos, an dem, wie Heyer betont, „das Kollektiv beteiligt wird, und zwar insofern, als die Zuschauer dieses Spiels zur Wiederholung der Geschichte [...] aufgefordert werden“²⁰⁷ und neue Formen der Existenz aufgezeigt werden, wie etwa die eines neuen Miteinanders: „Alle zusammen formen mit ihren Leibern mitten auf dem Platz eine Freitreppe, wovon der zuoberst liegende plötzlich sich erhebt und hinunterschreitet, worauf aus der Tiefe zu ihren Füßen Glockenläuten kommt, kaum ahnbar, einmal blechern, einmal volltönend, einmal fern, einmal nah, einmal rein [...]“²⁰⁸ In diesem neuen Miteinander, das sich aus den Strukturen von Raum und Zeit löst, offenbart sich der utopische Charakter, den Handke der oben besprochenen kulturellen Leerstelle verloren gegangener Mythen entgegenhält und der ihm auch den Beinamen „Verklärer“²⁰⁹, wie er in der Untersuchung Heyers benutzt wird, einbrachte.

2.4.1. Die Mythen im Zentrum

Gerade die Bezeichnung Verklärer oder auch „Hirte des Seins“²¹⁰, in der Carsten Rohde Handkes „Bedürfnis nach Schönheit“²¹¹ zu erkennen glaubt, wird oft kritisch betrachtet. So bezeichnet etwa Dorothee Fuß Handkes „Programm der Inszenierung einer Welt des schönen Scheins im ästhetischen Bild“²¹² als utopisch und auch Rohde schreibt:

Elemente dieser Seinslehre, [...], sind: Natur, Liebe, Frieden, Weite, Langsamkeit, Schönheit. Fragwürdig an dieser Seinslehre ist dabei nicht nur die altbekannte kulturkritische Dichotomie, auf der sie fußt: hier die gute Natur, dort die schlechte Kultur, das böse ‚Fernsehen‘, die ‚bloße

²⁰⁵ Ebd. S. 63.

²⁰⁶ Vgl. ebd. S. 72.

²⁰⁷ Ebd. S. 75.

²⁰⁸ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 54.

²⁰⁹ Heyer, Petra: *Von Verklärern und Spielverderbern*, S. 1.

²¹⁰ Rohde, Carsten: *Träumen und Gehen*, S. 38.

²¹¹ Vgl. ebd. S. 39.

²¹² Fuß, Dorothee: *Bedürfnis nach Heil*, S. 116.

Spielwelt'; auf der einen Seite ‚Liebe‘ und ‚Ernst‘, auf der anderen oberflächlicher ‚Witz‘ und ‚Unernst‘;²¹³

Dabei scheint Handkes Verehrung des „Natuschönen“²¹⁴ eher die romantische Auseinandersetzung mit dem Mangel an Nähe zur Natur neu aufzulegen: Schon Ludwig Tieck, Novalis oder auch F.W.J. Schelling hatten sich in ihrer romantischen Dichtung bzw. ihrem philosophischen Werk das Aufzeigen eines Verlusts der Einheit des Menschen mit der Natur zum Programm gemacht, indem sie diese als einen Ort der Sehnsucht verehrten.²¹⁵

Ein weiterer Grund für die Kritik könnte auch darin gesehen werden, dass Handke sich, was seine Auffassung vom Schönen betrifft, eindeutig festlegt. Und das in einem kulturellen Kontext, in dem die Kunst der Schönheit eine eindeutige Absage erklärt, andererseits aber menschliche Schönheitsmerkmale (und ihre Realisierung), die vor allem über Alltags- und Medienästhetik transportiert werden, strenger denn je verfolgt werden. Schon 1977 bezeichnete Handke in einem Brief an Alfred Kolleritsch die Schönheit als erste Bürgerpflicht.²¹⁶ 1980 spricht er sich ganz und gar dem klassischen Ideal aus, als er in der Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises verkündet: „Das Wort sei gewagt: Ich bin, mich bemühend um die Formen für meine Wahrheit, auf Schönheit aus – auf die erschütternde Schönheit, auf Erschütterung *durch* Schönheit; ja, auf Klassisches, Universales, das, nach der Praxis-Lehre der großen Maler, erst in der steten Natur-Betrachtung und -Versenkung Form gewinnt.“²¹⁷

Indem Handke auf die Korrespondenz zwischen Wahrheit und Schönheit verweist, verpflichtet er sich dem klassischen Ideal der Kalokagathia, die das Schöne als eine Einheit mit der Wahrheit und dem Guten zusammenfasst, diese also nicht isoliert betrachtet.²¹⁸ In diesem Zusammenhang beschreibt Konrad Paul Liessmann den Mythos der Schönheit, dessen philosophischer Diskurs seit Platons *Hippias Major*²¹⁹ entbrannt ist, folgendermaßen:

Die Vorstellung, dass das Schöne, wo immer es in Erscheinung tritt und wahrgenommen werden kann, auch Anzeichen eines moralisch Guten oder zumindest Nützlichen ist, ist seitdem mindestens so intensiv diskutiert worden wie die Frage, ob das Schöne letztlich nicht die Wahrheit in ihrer sinnlichen Erscheinung ist. Dem Bösen, Falschen und Verlogenen Schönheit zu attestieren, fällt bis heute schwer.²²⁰

²¹³ Rohde, Carsten: Träumen und Gehen. S. 39.

²¹⁴ Liessmann, Konrad Pau: Schönheit. Wien: Facultas 2009, S. 69.

²¹⁵ Ebd. S. 70.

²¹⁶ Vgl. Handke, Peter und Alfred Kolleritsch: Schönheit ist die erste Bürgerpflicht. Briefwechsel. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2008, S. 104-105.

²¹⁷ Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises. In: Handke, Peter: Das Ende des Flanierens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 157.

²¹⁸ Vgl. Liessmann, Konrad Paul: Schönheit, S. 15.

²¹⁹ Ebd. S. 13.

²²⁰ Ebd. S. 16.

Indem Handke seine (Ansicht der) Wahrheit über die Schönheit der Dinge aufbaut, verhalten diese beiden Begriffe sich auch in ihrer Abwesenheit direkt proportional. So klagt in *Das Spiel vom Fragen* der schönheitssuchende Mauerschauer beim Aufbruch:

Aber warum fällt mir das Schönfinden heutzutage schwerer und schwerer? Warum habt ihr Früheren einfach sagen können: Empor die Herzen! Oder: Heilige Salzflut! oder bloß: Erde! Sonne! [...] Und warum werde ich mit jedem Schritt weiter wegverschlagen von euch und kann so auch nichts überliefern von eurem Segen an unsere Kinder hinter dem Horizont, die sich dort ahnungslos über dem Abgrund bewegen? [...] In meinen Ohren schon euer Aufschrei, und vor euch noch die Hügel mit einem Rauschen, das wie aus den Hügeln selber kommt.²²¹

In Anlehnung an Edmund Burke und Immanuel Kant verweist Handke hier auf das „Erhabene“ („Heilige Salzflut!“, „Erde!“, „Sonne!“, „die Hügel mit einem Rauschen, das wie aus den Hügeln selber kommt“), welches im Betrachter, in Anbetracht seiner Endlichkeit, zugleich lustvolle Angst und Bewunderung auszulösen vermag²²², und welches Handke in seiner Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises auch als „erschütternde Schönheit“²²³ bezeichnete. Den Verlust der Schönheit setzt er mit dem Verlust der Wahrheit gleich, was er mit der Unfähigkeit des Mauerschauers quittiert, sinnkonstituierende Inhalte an nachkommende Generationen überliefern zu können. Interessanterweise lässt Handke hier der Schönheit die Wahrheit folgen, ganz so wie die Romantiker, die die Schönheit als die Urheberin der Wahrheit erachteten, während sich diese Beziehung im griechischen Denken umgekehrt verhielt.²²⁴ Ein Beleg dafür findet sich in Platons *Symposion*, in dem der als hässlich beschriebene Sokrates aufgrund seines wahrhaften Charakters für schön erklärt wird.²²⁵

Später, in *Spuren der Verirrten*, führt Handke den Verlust dieser mythischen Korrelation weiter bis hin zum Verlust der Zeit, wenn er schreibt:

Zeit und Existenz – Unzeit und Nichtexistenz. [...] „Der Tau – taut nicht mehr. Der Donner – donnert nicht mehr. Die Schmerzen – schmerzen nicht mehr. Die Herzen – herzen nicht mehr. – Und die Brandung – brandet nicht mehr. – Und das Währen – währt nicht mehr. – Und die Freiheit befreit nicht mehr. – Und die Schulen schulen nicht mehr. – Und die Philosophieren philosophieren nicht mehr. Und die Erlösung erlöst nicht mehr.“²²⁶

²²¹ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 14-15.

²²² Vgl. Liessmann, Konrad Paul: *Schönheit*, S. 70.

²²³ Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises. In: Handke, Peter: *Das Ende des Flanierens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 157.

²²⁴ Vgl. Eco, Umberto (Hg.): *Die Geschichte der Schönheit*. München: dtv³ 2009, S. 315-316.

²²⁵ Liessmann, Konrad Paul: *Schönheit*, S. 17.

²²⁶ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 66-68.

Dem gewichtigen Bündnis, das die Schönheit in Handkes Texten mit der Wahrheit, dem Guten oder sämtlichen Fragen nach der menschlichen Existenz eingeht, begegnet er schließlich mit einer weiteren romantischen Idee, der Verbindung der Schönheit mit der Ironie.²²⁷ In *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* personifiziert Handke den Mythos der Schönheit und lässt in regelmäßigen Abständen eine Schönheit über die Bühne defilieren, die er beispielsweise so beschreibt: „Indessen schwebte wieder die, oder eine andere Schönheit vorüber, eingehängt in den, oder einen anderen, strahlend neben ihr herhinkenden, hüpfenden, purzelnden Platzidioten; Ein großes Blitzen geht von ihr aus auf ihrem Weg, von dem von ihrem Haarkranz bis zu den Stöckeln reichenden Spiegelschmuck, [...]“.²²⁸ Die ironische Haltung, die die hier angeführte Schönheit in Form eines Platzidioten begleitet, scheint sich dabei diversen ästhetischen Kategorien sowie der Frage nach deren Schein leichtfüßiger annähern zu können. Ironie findet sich ebenso in *Untertagblues*. Auch der Wilde Mann, der auf seiner Reise durch den Untergrund klangvolle Stationen wie zum Beispiel „Schönheide“²²⁹ oder „Niederschönhausen“²³⁰, aber auch „Zorneding“²³¹, „Bösenort“²³² oder „Dorngrube“²³³ durchquert, bricht auf, um den Begriff der Schönheit zu erörtern, wenn er sagt: „Und du kannst gar nicht lieben. Dazu müßte nämlich etwas Schönes an dir sein. Aber du hast immer bloß schön getan.“²³⁴ Ironie findet sich auch in der gewaltigen Gegenrede der Wilden Frau, wenn sie ihn verspottet:

Du: verkümmert vom Schönheitssuchen. Ja, wußtest du denn nicht, daß heutzutage die Schönheitssuche und die Verkümmern Hand in Hand gehen? [...] Daß vom Äugen nach dem Schönen einem die Augen hervorquellen wie bei einem Frosch in einem Jauchesumpf? [...] Du...du...du Monolog du. Und in Wahrheit müßte meine Rolle hier dreimal so lang sein wie die deine.²³⁵

Der Vergleich mit dem Frosch im Jauchesumpf verfehlt seine Wirkung nicht: Die ironische Annäherung an den Mythos der Schönheit repräsentiert eine gängige philosophische Methode, für die Umberto Eco folgende Worte findet:

Die Ironie ist eine Art Gegenmittel, das den mit dem Kontakt zum Objekt verbundenen Enthusiasmus und das Aufgehen im Objekt selbst im Zaum hält, aber auch das Abgleiten in den Skeptizismus verhindert, der mit der Distanzierung vom Objekt einhergeht. So kann das Subjekt, oh-

²²⁷ Vgl. Eco, Umberto: *Die Geschichte der Schönheit*, S. 317.

²²⁸ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 26.

²²⁹ Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 20.

²³⁰ Ebd. S. 46.

²³¹ Ebd. S. 30.

²³² Ebd. S. 28.

²³³ Ebd. S. 32.

²³⁴ Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 46.

²³⁵ Ebd. S. 76-77.

ne die eigene Freiheit zu verlieren und zum Sklaven des Objekts zu werden, mit dem Objekt selbst verschmelzen und dabei die eigene Subjektivität bewahren.²³⁶

Indem Handke die Reden des Wilden Mannes und der Wilden Frau mit ironischem Ton unterlegt, verschafft er diesen eine Perspektive, die dem Gewicht des Schönheitsmythos entgegenwirkt. Gleichzeitig wählt er, ansonsten ja dem Gehen als Fortbewegungsmodus erster Wahl verpflichtet, für die Protagonisten seines „Stationendramas“ die U-Bahn als Reisemittel und holt so den komplexen Diskurs der philosophischen Ästhetik vor eine Alltagskulisse.

Es sind ähnliche Grundbedingungen, die für Reise und Mythos gleichermaßen herrschen, wenn sie Bilder und Abenteuer liefern, erzählt werden, sich wiederholen, Reisende oder mythische Gestalten sich durch Raum und Zeit bewegen und sich „transformieren“.

Eine solche mythische Gestalt demonstriert in *Spuren der Verirrten* „im verblichenen Heldenkleid, [...] mit zu Boden gesenktem Kopf, wie in Betrachtung der Blutstropfen im Schnee ...“²³⁷, welche Bedeutung drei Blutstropfen als Spuren eines Verirrten erlangen können. Es ist Parzival, an den Handke hier und vor allem in *Das Spiel vom Fragen* nach dem literarischen Modell des Wolfram von Eschenbach erinnert²³⁸, und der, im Kontext der Gralssuche, lange Zeit selbst den Zustand der Verirrtheit repräsentiert.

Ein bezeichnendes Beispiel für diesen Zustand Parzivals ist die Blutstropfenszene: Zuvor versäumt er bereits, dem Gralskönig die heilbringende Frage zu stellen, heiratet Condwiramurs, um sie gleich wieder zu verlassen und auf Abenteuer zu gehen, so wie er auch seine Mutter verlassen hat, um Ritter zu werden. In Wolframs mittelhochdeutscher *Parzival*-Version stirbt Herzloyde, Parzivals Mutter, daraufhin. Obwohl Parzival nicht aus böser Absicht handelt, verspürt er zu dem Zeitpunkt, als er die drei Blutstropfen im Schnee erspät, Niedergeschlagenheit und schlechtes Gewissen. Die drei Blutstropfen, die ein entkommener Falke verursachte, indem er eine Wildgans verletzte, diese sich aber retten konnte und dabei aus ihrer Wunde blutete, ziehen ihn völlig in den Bann, da Parzival rund um diese drei Tropfen das Antlitz seiner zurückgelassenen Gattin Condwiramurs zu erkennen glaubt. Diese vermisst der junge Held mittlerweile so sehr, dass er, gedankenverloren auf die Blutstropfen starrend, auch die herannahenden Ritter nicht bemerkt, die gegen ihn kämpfen wollen.

Warum Handke dieses winzige Detail des Heldenepos auswählt, um in *Spuren der Verirrten* an den Parzival-Mythos zu erinnern, lässt sich erahnen. Einerseits können die Blutstropfen im

²³⁶ Eco, Umberto: Die Geschichte der Schönheit, S. 318.

²³⁷ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 64.

²³⁸ Vgl. Pascu, Eleonora: Unterwegs zum Ungesagten, S. 95.

Schnee als Markierung für die Entwicklung des jungen Helden verstanden werden, dessen unausgereifte Liebe zu seiner Frau sich im Laufe der Erzählung im positiven Sinne wandelt und sich festigt und stärkt. Dabei verrät Wolfram nicht, was in diesem Moment in seinem Helden vorgeht, weswegen diese Episode auch an Handkes Motto aus *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* denken lässt: „Was du gesehen hast, verrät es nicht; bleib in dem Bild.“²³⁹ Gerade deshalb kann vielleicht der Eindruck entstehen, den auch Reichert gewinnt, nämlich, „dass Parzival in der Blutstropfenszene Einsicht in rational nicht fassbare Zusammenhänge gewinnt“²⁴⁰. Diese Form von Erkenntnisgewinn stellt Handke für die heutige Zeit in Frage, indem er die Kleidung des Helden als verblichen beschreibt. Der schwindenden Macht der Mythen, die rational unerklärbare Zusammenhänge schließt, begegnet Handke mit der Verkündung vom „Ende der Zeit“²⁴¹. Folglich karikiert er die, dem Rationalismus unterworfenen Geisteshaltung, die die Offenbarung der Mythen nicht begreifen kann, indem er schreibt:

Streitfrage unter den Zeit-Wissenschaftlern, was wohl zuerst kam: Zeit weg, Aufgebrauchtsein des Elements der Elemente, des Grundstoffs Zeit, und in der Folge Verschwinden des Gegenüber, des Nachbarn, des Nächsten, des andern – oder umgekehrt zuerst das Verschwinden des andern, und dann das In-Atome-Zerfallen, Sich-Verflüchtigen und Erlöschen der Zeit.²⁴²

Wenn Parzival, der in diesem Text nicht namentlich erwähnt ist und einzig über den Verweis auf die Blutstropfenszene identifiziert werden kann, sich daraufhin in Gestalt eines Zwischenrufers beim Dritten beschwert, dass dieser sich wiederholen würde und der ihm antwortet: „Du wirst mein Wiederholen vielleicht noch brauchen.“²⁴³, zeigt Handke sein Ansinnen deutlich auf: Die mythische Wirkung aus der Vergangenheit in der Gegenwart neu zu positionieren und so aus dieser revitalisierten Bewusstseinsstruktur aktuelle mythische Inhalte entspringen zu lassen. Pascu beschreibt Handkes Hinwendung zum Mythos so:

„Er bietet eine Aktualisierung der ‚heiligen‘ Zeit als eine erfahrbare Gegenwelt, die in der Alltagswirklichkeit die mythischen Muster erneuernd wiederholt. Das Mythische ist in diesem Fall als eine lebensweltliche Grundhaltung zur Wirklichkeit zu verstehen, die in der Gegenwart im Alltag einbezogen wird und die kreierte Welt erklärt.“²⁴⁴

Demgemäß stiftet Handke auch in *Das Spiel vom Fragen* eine Neuauflage des Parzival-Mythos. Zwar tritt Parzival auch hier als ein Narr auf – im Original gab Herzeloide Parzival

²³⁹ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 6.

²⁴⁰ Reichert, Hermann: *Wolfram von Eschenbach. „Parzival“ für Anfänger*, S. 109.

²⁴¹ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 64.

²⁴² Ebd. S. 65.

²⁴³ Ebd. S. 65.

²⁴⁴ Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 89.

(aus taktischen Gründen) Narrenkleider auf seinen Weg mit – doch ist es diesmal nicht der Gralskönig, der Heilung herbeisehnt, sondern Parzival selbst. Während Anfortas durch einen heidnischen Speer schwer verwundet wurde, leidet Handkes Parzival in *Das Spiel vom Fragen* an mangelnder sprachlicher Identität, der er anfangs mit totaler Verweigerung begegnet und schließlich mit wildem Gerede, in welchem keine sinnkonstitutiven Elemente ausgemacht werden können. Diese Sinnentleerung, die sich aus dem Prinzip der Umwandlung von (auch) Sinn in (nur) Form ergibt, spiegelt Barthes' Idee einer „anormalen Regression vom Sinn zur Form, vom linguistischen Zeichen zum mythischen Bedeutenden“²⁴⁵ wider.

Bezüge anderer Art liefert Handkes Auseinandersetzung mit dem Mythos der Pilgerschaft. Denn die wesentliche Bedeutung des Worts Pilger, das sich vom lateinischen Wort peregrinus ableiten lässt, liegt in dessen Abwesenheit von Heim und Heimat.²⁴⁶ Zu pilgern heißt in der Fremde sein. Als Quelle des Mythos kann auch Abrahams dreifacher Auszug, erstens aus dem Land, zweitens aus der Verwandtschaft und drittens aus dem Vaterhaus²⁴⁷ verstanden werden, auf den Handke verweist, wenn „der Junge“ in *Spuren der Verirrten* seine Herkunft anzweifelt. Er schreibt: „Das werde ich dir nie verzeihen, Vater. Ich hasse dich, Vater Abraham. Du bist mein Vater nicht mehr. Vater, dein Sohn verstößt dich. Jemand wie der da kann nicht mein Vater sein.“²⁴⁸ Auch in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* lässt Handke plötzlich die biblischen Figuren Abraham und Isaak auftauchen: „Als die ersten Weggäste bewegen sich bereits Abraham und Isaak vorbei, der Vater einen Schritt hinter seinem Sohn, den er, die Hand auf der Schulter, vor sich hinschiebt, die andere Hand hält im Rücken das Opfermesser; [...]“²⁴⁹, und bezieht sich so auf die biblische Geschichte der Urväter des Stammes Israel und die erste schriftlich überlieferte Pilgerschaft. Das Motiv des Pilgerns, welches in *Das Spiel vom Fragen* bereits im Motto konstitutiv verankert ist, verbindet Handke mit der lebendigen Kraft des Gehens. So heißt es in *Spuren der Verirrten*: „Laß uns doch weiter so dahingehen: auf Pilgerschaft. Nur kein Drama. Schluß mit den Dramen. Das Leben soll erscheinen. Das Leben ist mehr.“²⁵⁰ In der reinigenden Wirkung, deretwegen Pilger Buße tun, trifft der Mythos der Pilgerschaft auf den Zweck der (klassischen, griechischen) Tragödie, die kathartische Reinigung, der Handke hier in Form des Oberbegriffs Drama eine Absage erteilt. Auf der Suche nach neuen dramatischen Formen schickt er seine Figuren als Pilger los, die den Raum durchwandern, um sich zu verwandeln. Über das Gegenbild der „organisierten,

²⁴⁵ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, S. 97.

²⁴⁶ Vgl. Grün, Anselm: *Die Weisheit des Pilgers*. München: Gütersloher Verlagshaus 2008, S. 28.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 32-33.

²⁴⁸ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 54.

²⁴⁹ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 46-47.

²⁵⁰ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 45.

motorisierten, klimatisierten, desinfizierten“²⁵¹ „falschen Pilger“²⁵² grenzt Handke seine Idealvorstellung vom Leben als Pilger ab. Die Jakobsmuschel, auf die der Mauerschauer in *Das Spiel vom Fragen* als die „Muschel der Pilger“²⁵³ verweist, ist in ihrer zeitgenössischen, alltäglichen Bedeutung auch als Tankstellenzeichen eines Großkonzerns²⁵⁴ bekannt. Auf diesen Umstand verweist Handke in seiner Auseinandersetzung mit den *Mythen des Alltags* von Roland Barthes. So hinterfragen die dramatischen Figuren die neuen Zeichen, die sie, in Verbindung mit dem Wissen um vergangene Bedeutungen, verwirren.

²⁵¹ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 75.

²⁵² Ebd. S. 75.

²⁵³ Ebd. S. 75.

²⁵⁴ Shell.

3. Reise(-route)

3.1. Raum

3.1.1. Die Einheit des Ortes

In annähernd allen vier zur Untersuchung vorliegenden Theaterstücken folgt Handke der aus dem antiken Drama bekannten Einheit des Ortes, für die der damals durchgängig anwesende Chor, aber auch die technischen Begebenheiten der Orchesterbühne aus praktischen Gründen verantwortlich zeichneten.²⁵⁵ Über die Entwicklung des Begriffs schreibt Asmuth:

Zur ausdrücklichen Norm geriet die Ortseinheit erst in der Renaissance, als man sie der neu aufkommenden, an sich viel flexibleren Guckkastenbühne verordnete. Allerdings wurde sie von vornherein nicht so streng gehandhabt wie die beiden anderen Einheiten (Handlung, Zeit). Viele Autoren begnügten sich damit, das Geschehen in einer Stadt anzusiedeln, und wechselten in diesem Rahmen bedenkenlos die Plätze. Die Doppelbedeutung von Ort (Schauplatz, Ortschaft) legte diesen Kompromiß nahe.²⁵⁶

Auch bei Handke muss auf diese Doppelbedeutung von Ort zurückgegriffen werden, er hält die Einheit des Ortes im Sinne einer Einheit des Schauplatzes ein.

So betritt der Wilde Mann in *Untertagblues* einen U-Bahn-Waggon, den er bis zum Schluss des Stücks auch nicht mehr verlässt. Handkes Bühnenanweisung diesbezüglich lautet folgendermaßen: „Zu sehen ist nur einer der Waggons oder auch bloß ein Teil von diesem, welcher die ganze vordere Szene einnimmt. Die Waggonwand hin zum Zuschauerraum fehlt, oder verläuft unsichtbar in dessen ersten Reihen? Die Waggonhinterwand, mit offenen Türen, ist nah an der Rampe.“²⁵⁷ Während der Schauplatz für die Zuschauer derselbe bleibt, durchquert der Wilde Mann im Laufe des Stücks die Stationen einer Metropole „von einer Peripherie zur andern“²⁵⁸, deren Namen sich selbstverständlich in ihrer Bedeutung als Ortsbezeichnung von Station zu Station ändern.

In *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* ist es abermals der Schauplatz, den Handke zur Einheit zusammenfasst. „Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht.“²⁵⁹, lässt er zu

²⁵⁵ Vgl. Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, S. 192.

²⁵⁶ Ebd. S. 192-193.

²⁵⁷ Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 9.

²⁵⁸ Ebd. S. 8.

²⁵⁹ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 7.

Beginn des Stücks wissen und wiederholt diese Anweisung konsequent in annähernd jeder weiteren Szene in Variationen. So heißt es beispielsweise „Der leere Platz im hellen Licht.“²⁶⁰, oder „Der große freie Platz in seinem hellen Licht, und nichts sonst.“²⁶¹ oder auch „Der helle leere Platz, in seinem Erinnerungslicht.“²⁶². Auch in *Untertagblues* wartet die Metro „leer, hell, mit offenen Türen“²⁶³ auf Einsteigende, weswegen der Begriff der Leere im Folgenden noch nähere Betrachtung finden muss. Denn diese szenischen Elemente der theatralen Aufführungspraxis, die Licht- und Raumkonzeptionen (im Weiteren auch Kostüme, Requisiten und Geräusche) betreffen, werden von Handke als Bedeutungsträger für Text und Aufführung gleichermaßen, sich wiederholend, in allen vorliegenden Texten thematisiert.

Auch in *Das Spiel vom Fragen* eröffnet er in einer ähnlichen Atmosphäre: „Die Bühne ist ein Plateau mittenhinten im hintersten Kontinent, probenhell, leer, still, leicht ansteigend wie zu einer Klippe.“²⁶⁴, mit dem Unterschied, dass er die Reiseroute seiner Figuren durch das „Hinterland“²⁶⁵ anlegt, während die Route des Wilden Mannes durch die Großstadt führt, oder der Platz aus *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, etwa in der Inszenierung Claus Peymanns, als eine südliche „Stadtpiazza“²⁶⁶ zur Aufführung gelangt.²⁶⁷ Es kann auch deshalb davon ausgegangen werden, dass das Hinterland für die im weitesten Sinne naturbelassene Landschaft steht, in der „der Blick des Betrachters die den Dingen zugrunde liegende Idee freizulegen vermag“²⁶⁸, weil der Mauerschauer, gegen Ende seiner Reise, verkündet: „Es zieht mich hinein in den Tumult, in die Hauptstädte. Weg von den Bäumen. [...] Aus dem stillen Hinterland zurück in laute Vorderland.“²⁶⁹ Die Bühnenlandschaft kann dabei auch als ein Synonym für die innere Landschaft der Figuren verstanden werden, die sich mit der Erkenntnis, die sie im Laufe der „Expedition“²⁷⁰ von sich und der Welt gewinnen, auch szenisch zum Urwald verdichtet.²⁷¹

Der Schauplatz des Stücks *Spuren der Verirrten* präsentiert sich zunächst einheitlich, wenn Handke es so einleitet: „Der nächste Auftritt, in der immergleichen, immer gleichhellen Leere

²⁶⁰ Ebd. S. 14.

²⁶¹ Ebd. S. 20.

²⁶² Ebd. S. 59.

²⁶³ Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 9.

²⁶⁴ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 9.

²⁶⁵ Ebd. S. 14.

²⁶⁶ Meurer, Petra: *Theatrale Räume*, 186.

²⁶⁷ Vgl. ebd. S. 186.

²⁶⁸ Heyer, Petra: *Von Verklärern und Spielverderbern*, S. 65.

²⁶⁹ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 148-149.

²⁷⁰ Ebd. S. 30.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 121.

geschieht zu dritt.²⁷² Eine einzige (im Verhältnis sehr) konkrete Ortsangabe außerhalb des Theaterraumes findet sich gleich zu Beginn, sie liegt „mitten im Wald“²⁷³. Der Eindruck, dass der Schauplatz – wie in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* oder *Das Spiel vom Fragen* – im Freien liegen könnte, wird durch den in dieser Szene aufkommenden Wind oder auch durch das Getöse der Laubfegemaschinen verstärkt. Wenn Handke jedoch das Gehen der Figuren, „ein jeder für sich, im immer gleichhellen Szenenlicht“²⁷⁴, explizit auf die Bühne verlegt, durchbricht er diese Illusion. Er schreibt: „Jedenfalls ergehen sie sich jetzt unter dem freien Himmel, auch wenn dieser nicht zu sehen, ‚nur‘ zu spüren ist.“²⁷⁵ In diesem „Wechsel von Illusion und Illusionsdurchbrechung“²⁷⁶ erkennt Asmuth folgenden Zusammenhang: „Angesichts der Konkurrenz zum Film wurde den Theaterleuten bewusst, dass nur die Bühne einen unmittelbaren Kontakt mit dem Publikum ermöglicht, und dieser ergibt sich weniger im Rahmen als durch Unterbrechung der Illusion.“²⁷⁷ So führt Handke den Bühnenraum an seinen eigentlichen Zweck heran, als Schau-Platz des Geschehens und Kontaktstelle zwischen Publikum und Schauspielern. Der direkte Bezug auf den Aufführungsort Bühne folgt in allen vier dramatischen Texten und verschafft dabei auf ungewöhnliche Weise den Eindruck einer Einheit des Ortes, unmittelbar bezogen auf den Theaterraum.

3.1.2. Der leere Raum

Der Eindruck, dass Handkes Theaterstücke bereits im Text räumliche Strukturen entwickeln, schafft die Grundlage, die abstrakte Größe Raum, der in der Regel erst in der Aufführungspraxis in all ihren Facetten nachgegangen werden kann, auch auf textlicher Ebene zu erörtern. Um den Raum, der als „eine abstrakte Entität, die nicht sinnlich wahrnehmbar ist“²⁷⁸ begriffen werden kann, erfahrbar zu machen, greift Handke auf folgende Möglichkeiten zurück, die Petra Meurer als solche zusammenfasst:

Erstens können alle materiellen Objekte Raum markieren, weil sie sinnlich wahrnehmbar sind und in ihrer Beziehung zueinander oder in ihrer Veränderung und Bewegung Raum erfahrbar machen. Zweitens kann Raum durch die Kategorie der Zeit bestimmt werden. Zwar ist die Zeit wie der Raum abstrakt, aber für sie gibt es im Deutschen viele Konzepte, die sich nun wiederum der Raummetapher bedienen.²⁷⁹

²⁷² Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 9.

²⁷³ Ebd. S. 8.

²⁷⁴ Ebd. S. 46.

²⁷⁵ Ebd. S. 44.

²⁷⁶ Vgl. Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 192.

²⁷⁷ Ebd. S. 192.

²⁷⁸ Meurer, Petra: *Theatrale Räume*, S. 25.

²⁷⁹ Ebd. S. 25.

Diese Möglichkeiten erschließen sich für Handke aus den vier Eigenschaften des Raumes, die Harro Schweizer wie folgt benennt: Materialität (der Bezug zu materiellen Objekten), Zeitlichkeit (die Veränderlichkeit von Raum), Strukturiertheit (die vertikale bzw. horizontale Ausrichtung) und Egozentrität (die Relation des Raumes zum Wahrnehmenden).²⁸⁰

Den Markierungen im Raum, die für Handkes Figuren Knotenpunkte der Orientierung darstellen, aber auch dem strukturschaffenden Verhältnis von Raum und Zeit, das im Folgenden eher als Zusammenhang, denn als Abhängigkeit gehandelt wird, legt er unermüdlich die topologische Struktur der Leere zugrunde, die Wahrnehmung ermöglicht.

In *Untertagblues* verkündet der Wilde Mann: „Wenn es wo schön ist, wird es dort, wo es schön ist, überall. Nicht wahr? Genauso wie es dort, wo man Angst hat, überall wird, nicht wahr?“²⁸¹, und verweist hier auf die Fähigkeit der Figuren, Raum einzunehmen und ihn als mentales Ereignis in sich abzuspeichern, wodurch auch Erinnerung entsteht.

„Viel zeichenloses Volk bewegt sich an mir vorbei, [...]“²⁸², schreibt Handke in *Spuren der Verirrten* und macht so auf eine weitere Leerform aufmerksam, die innerhalb seines Schaffensraumes als wünschenswert erachtet werden kann: die Abwesenheit von Zeichenhaftigkeit, Bedeutung und trivialer Information²⁸³, die den Blick der Reisenden für das Wesentliche öffnen soll.

Schon in *Über die Dörfer* hat Nova die Leere als fruchtbar bezeichnet, wenn sie meint: „Es gibt die Landschaft, wo ihr euch im Kreis drehen könnt, und die Leere hinter euch wird wieder fruchtbar, die Leere vor euch voll der Erwartung der künftigen Gehenden, der kalte Satellit wieder ‚der helläugige Mond‘.“²⁸⁴ Die Figuren, die hiermit angehalten werden, die Landschaft räumlich in ein Davor und Dahinter, aber auch temporal in eine Vergangenheit und Zukunft zu teilen, sollen voll der Erwartung auf die Leere blicken, die sich vor ihnen auftut und auch als Ausgangspunkt dient.

In *Spuren der Verirrten* ist es vor allem der Weg, der sie durch diese Leere führt. Unmissverständlich rückt Handke diesen ins Zentrum, wenn er schreibt: „Und dann ist noch ein Paar aufgetreten, auf wieder einem anderen Weg, der in der Mitte den Weg der beiden vorangegangenen Paare kreuzt, so daß der Eindruck einer Wegkreuzung mit sechs verschiedenen Wegarmen entsteht (der sich in all den Folgeauftritten noch verstärkt haben wird).“²⁸⁵ Diese

²⁸⁰ Vgl. Schweizer, Harro (Hg.): Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit. Stuttgart: Metzler 1985, S. 1-4.

²⁸¹ Handke, Peter: Untertagblues, S. 68.

²⁸² Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 35.

²⁸³ Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 319.

²⁸⁴ Handke, Peter: Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 446.

²⁸⁵ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 9.

Anweisung kann nun von den Theatermachern aufgegriffen werden, um mit ihrer Hilfe das Stück zu inszenieren, soll aber bereits beim Lesen als Hinweis dienen, den Text auch als Raumkonzept bzw. als Gesamtbild zu verstehen, an dem sich die Spuren der Verirrten – wie aus der Vogelperspektive auf ein Labyrinth schauend – nachvollziehen lassen.

Auch der Platz in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* ist ähnlich konzipiert, nur ist es hier eine Unzahl von Gassen, die zu ihm hin und von ihm weg führen, und ihn so ins Zentrum des Geschehens rücken. Im Konnex von Licht und Stille, eine Verbindung, die sowohl im *Spiel von Fragen* als auch in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Spuren der Verirrten* auftaucht, reflektiert Handke abermals die räumlichen Begebenheiten der Theaterbühne. So heißt es etwa im *Spiel vom Fragen*: „Weiterhin Stille und das helle Plateaulicht, oder das Licht auf ersten Proben.“²⁸⁶ Oder am Schluss von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*: „Dann ist der Platz dunkel geworden.“²⁸⁷ Erst in der Stille, dem akustischen Äquivalent zu Leere, können die Figuren in *Das Spiel vom Fragen* das sonore Signal erkennen, das „allesdurchdringend, [...] wie ein Nebelhorn oder das Pfeifen aus dem Innern einer altertümlichen Lokomotive oder das Abfahrtstuten einer Fähre an einer Meeresstraße“²⁸⁸ zum Aufbruch bläst.

3.1.3. Der Verlust des Zusammenhangs

Die Dramenfiguren Handkes haben die Orientierung verloren, weil sie die Zeichen ihrer Zeit nicht mehr deuten können. Bezeichnet in *Spuren der Verirrten* einer der Gehenden ein von ihm vernommenes Geräusch als „das Grillenzirpen, weltweit“²⁸⁹, korrigiert ihn seine Frau: „Das sind die Mobiltelefone, die neuen, die Einheitssignale.“²⁹⁰ „Schau, hier ist Reis gestreut, von einer Hochzeit.“²⁹¹, meint dagegen die Alte in *Das Spiel vom Fragen*, doch der Alte erwidert: „Nein, das ist Sand, über einer Unfallstelle.“²⁹² Danach macht sich Unsicherheit breit und die Alte fragt: „Wohin jetzt? Hast du eine Karte dabei? Einen Kompaß?“²⁹³

Auch die Markierungen entlang des Weges, auf die sie sich früher verlassen konnten, existieren nicht mehr. In *Spuren der Verirrten* versuchen zwei „mit Brotbrocken?“²⁹⁴ oder „mit klei-

²⁸⁶ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 14.

²⁸⁷ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 64.

²⁸⁸ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 12.

²⁸⁹ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 41.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 107.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 8.

nen Kegeln, offenbar schweren, wohl aus Eisen?²⁹⁵ ihren Weg rückverfolgbar zu machen, doch die Markierungen verwehen im Wind, oder rollen „wie durch einen Zauber“²⁹⁶ von der Spielfläche.

Dennoch, der Zustand der Orientierungslosigkeit ist kein ungewollter, er ist auch nicht von Zauberhand herbeigeführt. Denn wie das Gehen, durch dessen Geschwindigkeitseinschränkung auch die Geschwindigkeit der Reise gering gehalten wird, ist auch das Verirrtsein temporälimitierend. Die Figuren brauchen die Langsamkeit der bedächtigen Wanderung, um sich zu besinnen und die „alten Quellen“²⁹⁷ zu finden, nach denen viele Wege benannt sind und die sie nicht mehr kennen.

Die Schwierigkeit, räumliche Identität im Sinne einer Heimat zu finden, macht sich im Laufe ihrer Reiseroute bemerkbar. So schreibt Handke in *Untertagblues*: „Die Anfangsstation. Jede der Stationen hat mindestens zwei Namen; manche haben drei oder vier. Diese heißt zum Beispiel OUHABIA – TERUEL – EL ALAMEIN.“²⁹⁸ Diese und auch alle weiteren siebzehn Folgestationen bezeichnen zwar real existierende Orte, lösen sich aber durch die Vermischung in ihrer Bedeutung als Ortsbezeichnungen auf. Zurück bleibt das Thema der Globalisierung, welches auch die Bedeutung der Masse für den Einzelnen birgt, die Massenbevölkerung, die Massenmedien, den Massentourismus oder wie in diesem Fall den Massentransport. Kein Transportmittel der Metropolen dieser Welt ist nur annähernd in der Lage so viele Menschen zu befördern wie die U-Bahn, gleichzeitig ist sie, ganz im Vergleich zur Fortbewegung durch das Gehen, Rad- oder Autofahren, fremd gesteuert. Durch die Fahrt des Wilden Mannes gelingt es Handke, diesen Akt der alltäglichen Fortbewegung, der gerade im Alltag in Gefahr gerät, nicht bewusst wahrgenommen zu werden, zu verdeutlichen.

Während der Wilde Mann sich in *Untertagblues* der Masse als wütendes Subjekt entgegenstellt, um sich so von ihr abzuheben, ist es in *Spuren der Verirrten* die namenlose Menge der Umherirrenden, die sich diesem Thema stellt. Hier erzählt Handke von zweien, die zuvor ihre Reiseroute auf ihren Landkarten ausgemacht hatten:

Und ebenso hat dann auch im Abgehen ein jeder seine Litanei intoniert: „Andalusien.“ – „Hinterbrühl.“ – „Äußere Hebriden.“ – „Fischamend.“ – „Kerkyra.“ – „Anabichl.“ – „O Donaudelta. O Rhônedelta. Delta des Ebro. Delta des Mississippi, Delta des Amazonas, Delta des Yang-Tse-Kiang, Delta des Mekong ...“ – „O Feistritzbach. O Grafenbach. O Lippitzbach. Krötenlache. Mückendorf. Wespenwinkel ...“ – „Hoher Norden. Tiefer Süden. Ferner Osten. Wilder Westen ...“²⁹⁹

²⁹⁵ Ebd. S. 9.

²⁹⁶ Ebd. S. 9.

²⁹⁷ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 114.

²⁹⁸ Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 9.

²⁹⁹ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 22.

Mythologisierte Bezeichnungen wie „Ferner Osten“ oder „Wilder Westen“ sind bei Handke nicht neu. Schon im Zusammenhang mit *Langsame Heimkehr* verweist Volker Michel auf Handkes Methode, die drückende Last der Tradition aufzubrechen, „um sich gegen die Determiniertheit durch in zahllosen Erzählungen bereits erwähnter Ortsnennungen zur Wehr zu setzen [...]“.³⁰⁰ Zugleich lässt er die Figuren eine Litanei sprechen, die im abwertenden Sinne auch endloses Gerede meint, aus dem sich keine zentrale Aussage entnehmen lässt. So verschwimmt die sie umgebende Landschaft bzw. ihre Reiseroute zum topologischen Konglomerat, das in seiner allegorischen Bedeutung auch auf die innere Orientierungslosigkeit der Figuren schließen lässt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Zustand der Verirrtheit, in dem die Figuren die Zeichen entlang des Weges nicht verstehen, auch als ein bewusst herbeigeführter, schöpferischer Akt der Individuation verstanden werden kann, denn die Reisenden befinden sich auf ihrer Lebensreise, an deren Ende sie nicht verstehen, sondern erkennen möchten. So heißt es am Ende von *Spuren der Verirrten* und *Das Spiel vom Fragen* annähernd unisono: „Wie hat das Verirrtgehen, das Rutschen, das Stürzen, nein, das Faststürzen mir doch den Blick geschärft.“³⁰¹ und: „Das Unterwegssein, die Ortlosigkeit – wie hat mich das immer wieder in Frage gestellt – zum Glück.“³⁰²

3.1.4. Die neue Orientierung

Nachdem die Figuren sich in ihrer bestehenden Welt nicht mehr zurechtfinden, verdeutlicht sich ihr Wunsch nach einem „höheren“ Zusammenhang umso mehr. Sie bedürfen einem Dasein, in der die Dinge eine Folge haben und Bezüge zwischen dem Ich und der Lebenswelt hergestellt werden können. Mittels heftiger Kritik an der sie umgebenden Welt, deren Mythen sich dem Konsum, der Geldwirtschaft oder auch der Globalisierung unterwerfen, bekräftigen sie ihr Bedürfnis. Als ein Symbol dafür kann auch die von Handke immer wieder ins Geschehen eingebrachte Form des Kreises verstanden werden, denn der Kreis steht für Ganzheit und Zusammenschluss, ohne Anfang, ohne Ende. Wie bereits erwähnt verkündet schon Nova in *Über die Dörfer*: „Es gibt die Landschaft, wo ihr euch im Kreis drehen könnt, [...]“³⁰³, und die so ihre Hoffnung auf die Erfüllung ihres Wunsches nach Zusammenhang entfacht. Denn

³⁰⁰ Michel, Volker: Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998. (Epistemata. Literaturwissenschaft 45) S. 169.

³⁰¹ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 87.

³⁰² Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 154.

³⁰³ Handke, Peter: *Theaterstücke*, S. 446.

die runde Form gibt den Figuren Halt und enthebt sie der Pflicht, ein Ziel haben zu müssen. Des Weiteren bleiben sie mit den Mitreisenden in Verbindung und verlieren einander nicht aus den Augen. Auch in *Spuren der Verirrten* bewegen sich die gehenden Figuren im Kreis, wenn Handke vorgibt: „(Und dann einer, im Gehen im Kreis äugend, vor allem über die Schulter:)“.³⁰⁴ Kurz zuvor hatte die Menge endgültig die Orientierung verloren und sich immer wieder der Frage gestellt: „Wo sind wir?“³⁰⁵.

In *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* umkreist die gehende Menge einen Platz, der in seiner Form rund angelegt ist und von dem viele Gassen wegführen. Der Platz wird zum Zentrum des Geschehens. Und so „zieht einer wieder seine Kreise mit einem aufgeschlagenen Buch, während einer neben ihm hergeht, mitliest und dem andern dann die Seite umblättert [...]“³⁰⁶, oder: „Das Rauschen oder Sausen geht wieder im Kreis, gefolgt von einem in der Diagonale nach hinten sich fortsetzenden Schnalzklang, wie beim Zufrieren eines Sees, gefolgt von dem Einton eines fernen Grillengezirps, gefolgt von Stille.“³⁰⁷ Die raumbezogenen Termini, die Handke wie ein Landvermesser anwendet, beinhalten geometrische Begriffe wie Tangente, Segment, Diagonale oder eben Kreis und werden vom Autor durch die sinnliche Erfahrung von Geräuschen und Klängen, die den Raum erschließen, für die dramatischen Figuren und für die Zuschauer bzw. Leser wahrnehmbar gestaltet.

Auch in *Das Spiel vom Fragen* ist die Route der Reisegruppe kreisförmig angeordnet. Dies verdeutlicht sich durch Bühnenanweisungen wie diese: „Eine Drehung weiter im Hinterland.“³⁰⁸ Indem die Figuren sich drehen, oder einer Wegbiegung folgen, verändert sich auch jeweils die Landschaft „Hinterland“³⁰⁹ minimal; Die Bühne wird zur Lichtung, Farne, Gestrüpp oder kleine Baumgruppen verändern das Bühnenbild partiell. So wie zum Beginn des Stückes von irgendwoher ein sonores Signal, „der tiefstmögliche aller Töne“³¹⁰, erklingt, ist es zum Schluss der Einheimische, der auf seiner Harmonika „eine Folge der tiefsten Töne“³¹¹ bläst. Durch das Wiederkehren des tiefstmöglichen Tons einerseits und die leichte Abwandlung des dramatischen Geschehens andererseits wird deutlich, dass die Reisegruppe zwar an ihren Ausgangspunkt im Kreis zurückgekehrt ist, doch die Figuren haben sich entwickelt, sie sind nicht mehr dieselben.

³⁰⁴ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 86.

³⁰⁵ Ebd. S. 85.

³⁰⁶ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 60.

³⁰⁷ Ebd. S. 50.

³⁰⁸ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 98.

³⁰⁹ Ebd. S. 14.

³¹⁰ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 12.

³¹¹ Ebd. S. 160.

Soweit zu den äußeren Begebenheiten. Ihren Innenraum müssen die Reisenden auf andere Weise erschließen. Zu einem fixen Bezugspunkt werden dabei Erinnerungen, auf die die Figuren im Laufe ihres Weges stoßen und an denen sie sich neu entdecken können. Dabei kann jedes Objekt im Raum zum Auslöser für Erinnerung des Subjekts werden, die im positiven Sinne Vertrautheit und somit Orientierung schaffen. Als eine Basis dafür, diesen „Erinnerungsraum“ zu ermöglichen, und dies wird vor allem am alten Paar in *Das Spiel vom Fragen* deutlich, gilt der Aufbruch zur Reise schlechthin. Denn indem die Figuren ihre Heimat verlassen und Distanz zu ihrer Herkunft herstellen, indem sie in die Fremde ziehen, nehmen sie sich und ihr bisher Erlebtes anders wahr. Michel unterscheidet in diesem Zusammenhang die sogenannte „leidende Erinnerung“ von der „tätigen Erinnerung“, erstere beschreibt er so:

Mit der erkannten „leidenden Erinnerung“ verbinden sich ausnahmslos angstbesetzte Bilder aus der Kindheit, die nicht allein aus dem Erlebnis des Zweiten Weltkriegs resultieren. Insbesondere die Isolation und die Einförmigkeit der familiären und räumlichen Umgebung unterdrückten die sinnliche Wahrnehmung des Heranwachsenden gegenüber Ungewohntem und somit die Möglichkeit, Neues zu erleben, es mit Vertrautem zu vergleichen und Analogien aufzuspüren.³¹²

In dieser Form reflektiert auch das alte Paar seine Vergangenheit, wenn die beiden gemeinsam meinen: „Seit dem Krieg habe ich nicht mehr woanders geschlafen als zuhause. Und ich seit damals im Krankenhaus. Immer schon war ich froh, wenn die anderen verreisten und ich der sein konnte, der allein zurückblieb.“³¹³ Der Schmerz, den die beiden mit dem Krieg oder einer Erkrankung bzw. Verletzung verbinden, hatte sie zuvor gelähmt; Erst auf ihrer ersten gemeinsamen Reise können sie diesen in ihrer Erinnerung verarbeiten, sie gestehen sich auch die schönen Erlebnisse ein, die sie an diesen negativ besetzten Schauplätzen hatten. Diese guten Erinnerungen bezeichnet der Alte daraufhin auch als „dritte Orte“³¹⁴. Da die Bedeutung eines/einer Dritten im Sinne Handkes einer vermittelnden Instanz gleichkommt³¹⁵, kann auch in diesem Zusammenhang darauf geschlossen werden, dass die positive Erinnerung innerhalb des traumatischen Erinnerens zwischen diesem und der Gegenwart zu vermitteln weiß. Erinnerung bzw. Erinnerung, über die gesprochen wird, birgt so nicht nur die Möglichkeit, Schmerz zu verarbeiten, sondern auch voranzuschreiten, und gewinnt dadurch an Orientierungspotential.

Dabei kommt dem Schreiben bzw. dem Erzählen selbst die Bedeutung des Ver- bzw. Bearbeitens von Erinnerung zu, womit Handke auch Rückschlüsse auf seine eigens erlebte Wirklich-

³¹² Michel, Volker: Verlustgeschichten, S. 31-32.

³¹³ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 19.

³¹⁴ Vgl. ebd. S. 22.

³¹⁵ Vgl. Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 296.

keit zulässt. Dieser subjektive, personale Blick auf die Dinge, den er in seinem Werk stets zur Prämisse erkor, vermittelt Wahrnehmung. Meurer erklärt dies so: „Eine von Handkes Grundfragen ist, [...], ob und wie Erlebnisse sprachlich mitteilbar sind bzw. wie mit Sprache Erleben möglich ist. Für Handke sind persönliche Erlebnisse – häufig Reisen und Wanderungen – Ausgangspunkt des Schreibens, notwendige Stofflieferanten für den Schreibprozess.“³¹⁶ So ist es vor allem in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, aber auch in *Spuren der Verirrten* der Zuschauer, dessen Instanz der des Erzählers in der Epik gleichkommt³¹⁷, und der durch die Beobachtung des Bühnengeschehens und die Wiedergabe des subjektiv Erlebten den Raum erschließt. Innerhalb des Wechselspiels zwischen seinem Empfinden und jenem der Figuren wird er zum Navigator und zur Orientierungshilfe. Somit beeinflusst der Zuschauer den gesamten weiteren Verlauf des Stücks, denn dadurch, „dass hier seine Rede dem Geschehen nachgestellt ist oder er sogar etwas auslöst, wird deutlich, dass das Bühnengeschehen (für den Leser) von diesem „Zuschauer“ [...] und seiner Vermittlung abhängt“³¹⁸.

Von einer Instanz völlig anderer Art hängt das Wohl des Wilden Mannes in *Untertagblues* ab. Während seiner Fahrt durch den Untergrund braut sich über ihm immer mehr Unheil zusammen. In jenem Moment, in welchem seine Verzweiflung am Größten wird, ist er endlich allein. In diesem lang ersehnten Alleinsein erfährt er die ganze Wucht seines Daseins, weswegen er auch augenblicklich gerettet werden möchte. Und wirklich, die Rettung naht in Form einer Frau „von blendender und zugleich medusenhafter Schönheit“³¹⁹. Ihr Name, Wilde Frau, verweist zwar auf ihre Rolle als ebenbürtige Gegensprecherin des Wilden Mannes, ihre „medusenhafte Schönheit“, ihre „Rächerrobe“³²⁰ oder aber auch ihre Fähigkeit, „Schlangenblitze oder Blitzschlangen“³²¹ gegen ihn zu richten, lassen jedoch auf ihre göttliche Stellung schließen, die Handke durchaus ironisch nimmt. Diese Charakterisierung erinnert auch an den Auftritt Novas in *Über die Dörfer*, der bei Janke folgende Deutung findet:

Novas Erscheinen am Ende des Stücks scheint somit die traditionelle wunderbare Ankunft des deus ex machina zu wiederholen. Auch in diesem Stück ist offenbar der Moment, in dem die Konflikte unlösbar und die Katastrophe unabwendbar erscheint, der Augenblick, in dem der Gott (die Göttin) anwesend wird und alle rettet. [...] Novas Gegen-Rede ist jedoch keine Verkündung eines Heils. Ihre Worte sind keine Heilsbotschaft eines alle Widersprüche auflösenden deus ex machina, sondern sie sind selbst ein Widerspruch, ein Wider-Spruch gegen die böse Leere.³²²

³¹⁶ Meurer, Petra: *Theatrale Räume*, S. 178.

³¹⁷ Vgl. ebd. S. 182.

³¹⁸ Ebd. 181.

³¹⁹ Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 72.

³²⁰ Ebd. S. 72.

³²¹ Ebd. S. 77.

³²² Janke, Pia: *Der schöne Schein*, S. 164.

Der Begriff des *deus ex machina*, den Janke verwendet, verhalf bereits in der antiken Tragödie zur Auflösung prekärer Konflikte, denen durch menschliches Handeln nicht mehr beizukommen war. So spendeten die Götter den dramatischen Figuren, die ohne diesen Eingriff dem Untergang geweiht gewesen wären, existentielle Orientierungshilfen und ermöglichten so ihren Fortbestand. Handke, der sich in seinen Texten dieser Theatertradition widmet, erschafft jedoch dieses Verhältnis zwischen Mensch und Gott neu: Denn die Wilde Frau, deren menschliche Züge trotz ihrer göttlichen Fähigkeiten überwiegen, scheut die ernsthafte Auseinandersetzung nicht. Nur in der menschlichen Begegnung kann sie den Wilden Mann erlösen, weswegen auch sie sich in Widersprüche verstrickt. Ist ihre göttliche Instanz als „Vollstreckerin“³²³ anfangs gewährleistet, gerät ihr mächtiges Wirken ins Wanken, als der verzweifelte Wilde Mann sich ihr entgegen wirft und sie ihn bei sich aufnimmt. So verdeutlicht sich auch Handkes Ansinnen einer Annäherung zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Raum: die Grenzen dazwischen verschwimmen. Und die Figuren, die sich aufeinander einlassen und eine neue Nähe zueinander empfinden, erfahren auch eine neue Orientierung im Raum.

3.2. Zeit

3.2.1. Die Einheit der Zeit

Schon in *Publikumsbeschimpfung* thematisieren Handkes Figuren die Aristotelische Einheit des Raumes, der Zeit und der Handlung, wenn sie sagen:

Wir sind theatralisch, weil wir in einem Theater sprechen. Indem wir immer zu Ihnen sprechen und indem wir zu Ihnen von der Zeit sprechen, von jetzt und von jetzt und von jetzt, beachten wir die Einheit von Zeit, Ort und Handlung. [...] Ihre Zeit, die Zeit der Zuschauer und Zuhörer, und unsere Zeit, die Zeit der Sprecher, bilden eine Einheit, indem hier keine andere Zeit als die Ihre abläuft. Hier gibt es nicht die Zweiteilung in eine gespielte Zeit und in eine Spielzeit. Hier wird die Zeit nicht gespielt. Hier gibt es nur die wirkliche Zeit. Hier gibt es nur die Zeit, die wir, wir und Sie, am eigenen Leib erfahren. Hier gibt es nur eine Zeit. Das bedeutet die Einheit der Zeit.³²⁴

Die Einheit der Zeit wurde in der jüngeren Theatertradition auch immer wieder heftig umstritten. Forderte Aristoteles die Abwicklung der Tragödie noch in einem einzigen Sonnenumlauf, oder notierte Georg Phillip Harsdörffer in seinem 1647 erschienenen Werk *Poetischer Trich-*

³²³ Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 77.

³²⁴ Handke, Peter: *Die Theaterstücke*, S. 28.

ter, ein Tag pro Akt, also fünf Tage Handlungsdauer wären erlaubt, protestiert seit dem 18. Jahrhundert eine Vielzahl der Dramatiker gegen das „beengende Korsett“ der drei Einheiten, weswegen Stücke wie zum Beispiel Bertolt Brechts *Mutter Courage* oder *Galilei* entstehen konnten, deren Handlungszeitraum sich jeweils über ein Jahrzehnt erstreckte.³²⁵

Die Figuren Handkes, die wie im obigen Zitat die Einheit von Zeit, Ort und Handlung beachten, negieren diese Prinzipien gleichzeitig, indem sie die Spielzeit zur Handlungsdauer und die erlebte Zeit der Zuschauer mit der eigenen erlebten Zeit zur Einheit zusammenfassen und sich auf ihre Bühnenwirklichkeit beziehen. Schon im vorhergehenden Kapitel, bezogen auf die Raumstrukturen der dramatischen Texte, verfolgt Handke eine ähnliche Strategie, indem er die Einheit des Ortes über den (realen) Bühnenraum ausmacht, diese Einheit jedoch durch den Verlust des räumlichen Zusammenhangs auch auseinander brechen lässt.

So stellen die Figuren auf ihrer Reise die Existenz der dramatischen Kategorie Zeit in Frage. Sie erleben sich als Teil eines zeitlichen Ganzen, etwa wenn in *Das Spiel vom Fragen* der Mauerschauer erklärt: „Was mich angeht: Ich brauche keine Epoche. Das Blatt fällt ins Wasser, der Wind geht durch das Gras – das genügt mir als Zeit.“³²⁶ Diese Auffassung des Mauerschauers versteht Zeit als eine „Bewegung im Raum, die ohne eine bestimmte Richtung, ziellos erfolgt und am Ende Nirgendwo ankommt“³²⁷. So kann Bewegung Zeit komprimieren, wie etwa in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, wenn Handke schreibt:

Als die ersten Weggäste bewegen sich bereits Abraham und Isaak vorbei [...]; gefolgt von einem unbestimmten Paar, welches plötzlich sich in einen König und seine Königin, dem „alten Wucherer“, welcher sich, für eine kurze Zwischenstrecke, in einen Hüpf Schritte-Macher, dem High-noon-Helden, welcher sich, innehaltend, in einen Krückengeher, den Fingerschnipser, Rhythmusklopfer, Luftdirigenten, Kopfwackler, welcher sich unversehens in einen stillen Schreiber verwandelt, [...] und dann in einen Zauberer [...].³²⁸

In dieser neu geschaffenen Einheit von Zeit, in der die Figuren sich als eins erleben mit der vergangenen oder auch zukünftigen Welt, empfinden sie die Abwesenheit der temporalen Kategorisierung auch als Verlust. In *Das Spiel vom Fragen* beschäftigt dies den Spielverderber, wenn er sich fragt: „Aber ob nicht die Alten, die so herrscherlich sich die Zeit herausnahmen, unsereinem eben dadurch keine Zeit mehr übrigließen?“³²⁹ Auch in *Spuren der Verirrten* stellt einer fest: „Wie auch immer: Die Zeit hat ausgespielt. Ein Stich ist geschehen, ein

³²⁵ Vgl. Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, S. 194.

³²⁶ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 151.

³²⁷ Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 120.

³²⁸ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 46-47.

³²⁹ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 17.

Stich ins Herz der Welt. Die Zeit, sie zeitigt nichts mehr, und nicht bloß nicht den anderen, sondern überhaupt jegliches Gegenüber. Ohne Zeit kein Gegenüber.³³⁰

In diesem Sinne sehen sich die Figuren Ereignissen, die das nahende Weltende verkünden, ausgesetzt, die wiederum auch ihr eigenes Ende bedeuten würden. Sie fragen also auch nach dem Zusammenhang von Zeit und Existenz.

3.2 2 Das Ende der Zeit – die neue (Spiel-)Zeit

In *Über die Dörfer* verkündet Nova: „Die Freudeverderber sind überall, und der ärgste von ihnen ist durch das geglückteste Leben nicht wegzudenken: mit dem Schmerz aller Schmerzen biegen wir ab vom aus der Vorzeit in die Vorzeit fließenden schönen Wasser und erwarten mit fassungslosem Grausen den affenartig geschwinden Raumsturz des Todes.“³³¹ Indem Nova das schöne Wasser der Vorzeit, welches auch als eine Metapher für das Leben angesehen werden kann, zurückfließen sieht, verkündet sie das Ende der Zeit. Hier fühlen sich die Figuren abgetrennt von ihren Ahnen und Wurzeln und sind, im Angesicht des Todes, auch abgetrennt von einer möglichen Zukunft. Gleichzeitig ermöglicht ihnen Novas Rede ein Gefühl für die Entität Zeit, welches Eleonora Pascu so erklärt: „Die apokalyptischen Bilder oder der eschatologisch-utopisch anmutende Schluß des dramatischen Gedichts *Über die Dörfer*, sind Elemente der Geschichte, die ihrerseits Zeit bedeuten, da sie Zeitgeschehen einbeziehen. Der Bezug auf die Dimension Zukunft markiert die temporale Komponente.“³³²

Die Reisenden der vier vorliegenden Theaterstücke befinden sich auch auf ihrer Lebensreise. Während dieser wechselt ihr Gefühl von Zeit. Einmal fühlen sie sich wie eins mit ihrer Vergangenheit und ihrer Zukunft, ein andermal trennt sie ihre gegenwärtige Angst von diesen temporalen Komponenten ab. So findet sich auch in Handkes jüngsten dramatischen Texten ein apokalyptisches Zeitgefühl, wie etwa in *Spuren der Verirrten*, wenn ein Dritter meint: „Schon werden die versteckten, nicht abgelieferten Waffen geölt. Schon erwachen die tausendjährigen Todfeindschaften in alter Frische. Und mitten im Sommer hängen die Eiszapfen dolchspitz vom Dach. Und die Ameisen sind blau, auch die roten.“³³³ Die in den Figuren schlummernde Sorge um den Fortbestand der Welt vergegenwärtigt ihnen ihre Existenz, birgt aber gleichzeitig Lösungen durch ein geschärftes Bewusstsein. Um diese Chance weiß der Dritte, als Zeuge einer Gewalttat an einer Vorbeigehenden, wenn er folgende Anweisung zum Frieden verkündet:

³³⁰ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 66-67.

³³¹ Handke, Peter: *Die Theaterstücke*, S. 494.

³³² Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 120.

³³³ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 25.

Es wird bald Krieg hier geben. Schon zu lange ist Frieden in dieser Erdgegend, viel zu lange. Und dieser Frieden ist bloß noch äußerlich. In Wirklichkeit, das heißt, im Innern, existiert er nicht mehr. Der jetzige Frieden ist ohne Essenz. Dieser Frieden ist faul. Ist verfault. Verfault wie ein Lebensmittel, das nur frisch bleiben kann durch tagtäglichen Gebrauch – unverbrauchbar durch den Gebrauch – und allein durch den Gebrauch, den intensiven!³³⁴

Die Ursachen für den vernichtenden Krieg, den der Dritte weissagt, entstehen auch im Kleinen. Das weiß die zuvor Geschlagene, wenn sie dem Dritten antwortet: „Streit um eine Himbeere. Streit um Fischereirechte. Nachbarschaftsstreit. Die Wut um den verlorenen Groschen. Streit, ob gerade oder ungerade Zahl.“³³⁵ Dabei verdeutlicht alleine der „Streit um eine Himbeere“ den jeweils so sinnlosen Ursprung einer jeden kriegerischen Auseinandersetzung.

Auch in *Das Spiel vom Fragen* ängstigen sich die Alten vor der Endzeit in Form von Naturgewalten und malen sich Bilder wie diese aus: „Und wenn ein Tornado gerade das Dach verwüstet?“³³⁶, fragt sich der Alte und die Alte meint: „Oder ein Bergrutsch das ganze Dorf?“ Daraufhin verstärkt sich die Sorge des Alten: „Oder eine Flutwelle die ganze Region? Oder ein Erdbeben das ganze Land? Und wenn die Welt außerhalb unserer Luftblase längst schon zugrunde gegangen, alles Atmen erstickt, jedes Leben erloschen ist?“ Auch in diesem Szenario steigert sich das Ausmaß der Verwüstung direkt proportional zur Sorge, beginnend im Kleinen. Den Alten, die sich zuvor, scheinbar belanglos, über ihre daheim gebliebenen Enkelkinder unterhalten, drängen sich starke Zweifel in Form von gängigen Alltagsneurosen auf, denn ihre Automatismen verunsichern sie; Haben sie auch wirklich das Bügeleisen ausgeschaltet, die Blumen gegossen, den Fernsehstecker gezogen und das Haus gegen Einbrecher gesichert?³³⁷ Parzival reagiert auf die Weltuntergangsszenarien der beiden mit lautem Schreien und Gerede, bestehend aus Moralsprüchen und bekannten medialen Angstmachern. Hier zeigt sich, dass die Reisegruppe auch unter hohem Druck von außen steht, verursacht durch die Angst einflößenden Bilder und Nachrichten der Massenmedien.

Auch die Aussichten des Wilden Mannes in *Untertagblues* sind getrübt: „Deine Zukunft? Eine tintenfischschwarze Wolke. Du bist nicht gern, wohin es dich verschlagen hat. Du bist nicht gern, wo du hinsollst. Deine Sorgen vergessen könntest du nur auf der Fahrt jetzt. Aber nicht bloß sorgenvoll siehst du mir aus, sondern trostlos, rettungslos trostlos.“³³⁸

³³⁴ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 19.

³³⁵ Ebd. S. 20-21.

³³⁶ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 105-106.

³³⁷ Vgl. ebd. S. 105.

³³⁸ Handke, Peter: Untertagblues, S. 22.

Über die Sorge um die eigene Zukunft, geliebte Familienangehörige oder auch das zurückgelassene Heim erfahren die Reisenden Identität. Auch der Spielverderber aus *Das Spiel vom Fragen* kennt diese Sorge, wenn er meint: „Ja, verfluchte Sorge! Sie hat mir das Leben vergiftet. In mir siehst du den Sorgenknecht. Kaum ist einer der meinigen abwesend, schon befällt mich die Sorge um ihn, und mit mir ist nichts mehr anzufangen.“³³⁹ Die Sorge um geliebte Mitmenschen hat schon Martin Heidegger versucht zu ergründen:

Das Fürchten um kann aber auch andere betreffen, und wir sprechen dann von einem Fürchten für sie. [...] Wir fürchten für den Anderen gerade dann am meisten, wenn er sich nicht fürchtet und tollkühn dem Drohenden sich entgegensetzt. Fürchten für... ist eine Weise der Mitbefindlichkeit mit den Anderen, aber nicht notwendig ein Sich-mitfürchten oder gar ein Miteinanderfürchten. Genau besehen ist aber das Fürchten um... doch ein Sichfürchten. „Befürchtet“ ist dabei das Mitsein mit dem Anderen, der einem entrissen werden könnte.³⁴⁰

Heidegger beschreibt die Furcht um andere als eine Mitbefindlichkeit, deren Sorge darin besteht, das geliebte Miteinander zu verlieren. Im Weiteren bezeichnet er diese Furcht auch als einen existentiellen Modus der Befindlichkeit.³⁴¹ Auch die Furcht um das zurückgelassene Eigenheim, die die beiden Alten erleben, hat ihre Wurzel in der Furcht um die eigene Existenz. Heidegger schreibt: „Das Worum die Furcht fürchtet, ist das sich fürchtende Seiende selbst, das Dasein. [...] Wenn wir um Haus und Hof fürchten, dann liegt hierin keine Gegeninstanz für die obige Bestimmung des Worum der Furcht. [...] Zumeist und zunächst ist das Dasein aus dem her, was es besorgt.“³⁴² Die Sorge um das eigene Dasein, die sich nach Heidegger in der Sorge um existenzbegründende Lebensinhalte äußert, wünscht sich der Spielverderber weg, wenn er meint: „Moloch Sorge: Oft wünsche ich mir einen Krieg oder eine Krankheit oder sonst einen Ernstfall, damit ich endlich einmal sorgenfrei würde. Krankheit des Lebens: Sorge.“ So empfindet der Spielverderber die Sorge um seine Existenz als schmerzhafter denn eine reale Bedrohung.

Eine erlösende Komponente beinhaltet abermals die von Handke gebotene „dramatische Zeit“, in der die Zeitgrenzen zu verschwimmen scheinen, Vergangenheit und Zukunft miteinander verschmelzen und Handke die unterschiedlichen Zeitstränge im dramatischen Jetzt münden lässt.³⁴³ Indem er den wahrnehmenden Blick des Zuschauers auf das gegenwärtige Bühnengeschehen thematisiert, lässt er die Tempusform Präsens überwiegen, welche „die

³³⁹ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 68.

³⁴⁰ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. 13. unveränderte Auflage. Tübingen: Niemeyer 1976, S. 141-142.

³⁴¹ Vgl. ebd. S. 141.

³⁴² Ebd. S. 141.

³⁴³ Vgl. Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 126.

Gleichzeitigkeit von Geschehen und Verbalisierung durch den Beobachter anzeigt.³⁴⁴ Gleichzeitig ablaufendes Geschehen muss im Text zwangsläufig nacheinander berichtet werden, kann jedoch im Perfekt als gleichzeitig dargestellt werden: „Das ist jetzt mein Moment. Ich, der Zuschauer trete auf. In der Tat habe ich stark auftreten müssen, um mich den Verirrten auf der Szene bemerkbar zu machen. [...] Jedenfalls habe ich meinen Zuschauerhocker aufgeklappt, mich an den Rand der Spielfläche gehockt und gerufen [...].“ Auf die besondere Bedeutung des Präteritums im Zusammenhang mit der emotionalen Beteiligung des Beobachters am Bühnengeschehen verweist Petra Meurer anhand des folgenden Textbeispiels aus *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*:

Und wieder sind sie sämtlich nichts als anwesend, mit immer schmaleren Augen. Rabenschreie und Hundegebrüll, in diesem zugleich ein Grollen. Ein Sturm brach los, hoch über dem Platz, ein Donnern und Knattern, ohne daß sich an denen unten die Haare rührten. Rings um die Szene ging dann ein vielfältiges Weh- und Klagegeschrei, hier von einem Kind, dort von einem Elefanten [...]. Dann passierte nichts als ihre verschiedenen Farben: der Kleider, der Haare, der Augen. Einer schaute dabei dem anderen zu.³⁴⁵

Im Folgenden erkennt Meurer Handkes Absichten: „Das Präteritum behält in der Umgebung des Präsens seine Vergangenheitsbedeutung und wird nicht zum so genannten epischen Präteritum. Es zeigt hier eine Verzögerung bzw. Auslassung in dem als zeitgleich ausgewiesenen Bericht an.“³⁴⁶ So gelingt es Handke, den Blick des Zuschauers auch auf der Textebene zu gestalten: Die Zeit, die er durch sein Schauen verloren hat, kostet dem Zuschauer auch Erzählzeit. Durch die Tempusform Präteritum kann er wieder aufholen, bis er das Handlungs-geschehen abermals einholt und wieder ins Präsens verfällt.

Im dramatischen Jetzt lässt Handke das Zeitgefüge zyklisch und nicht linear verlaufen, in dieser Zeitfolge bedeuten Fließen und Stillstand Zeiterfahrung.³⁴⁷ In der Idee einer zyklischen Zeitfolge bezieht Handke sich auch auf die Spielzeit, die er in *Spuren der Verirrten* von Beginn an präsent hält, wenn er schreibt: „Und wieder die auf der einen Seite Auftretenden, [...] oder sich Verlangsamenden, oder Beschleunigenden, und so von Anfang bis Ende, während der ganzen Spielzeit.“³⁴⁸ Indem Handke das Ende der Zeit, dem die Figuren mit Bangen entgegenblicken, mit dem Ende der Spielzeit gleichsetzt, dem im Grunde immer eine neue Spielzeit folgt, verweist er auf die zyklische Zeitfolge und relativiert so die Ängste der Figuren:

³⁴⁴ Meurer, Petra: *Theatrale Räume*, S. 180.

³⁴⁵ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 53-54.

³⁴⁶ Meurer, Petra: *Theatrale Räume*, S. 181.

³⁴⁷ Vgl. Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 126.

³⁴⁸ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 7.

Das mit dem Ende der Zeit: war bloß eine Katastrophenübung. Eine Probe für den Ernstfall. Und außerdem gilt hier eine besondere Zeit, die Spielzeit, welche seit jeher endet, ohne ein Ende zu haben. Wenn die Spielzeit um ist, heißt das nicht ‚Zeit um!‘, vielmehr: ‚Zeit für die nächste Spielzeit!‘ Also auf, weiter im Text, weitergehen, mit der Gehluft reden. Und gefälligst immer bezogen auf mich, der euch zuschaut.³⁴⁹

Die Spielzeit ermöglicht den Figuren nicht nur ein Ende, das gleichzeitig einen Neuanfang darstellt, denn während dieser „besonderen Zeit“³⁵⁰ tickt die Uhr nach Belieben. Innerhalb der Spielzeit empfinden die Protagonisten ein Gefühl der Zeitlosigkeit, hier können sie etwa den Stillstand der Zeit erleben, der für sie die Möglichkeit einer neuen Lebensform birgt, bzw. phantasieren sie ihn herbei, so wie der Spielverderber in *Das Spiel vom Fragen*: „Ich hatte ein paar Bilder davon: Erst einmal unsere Ankunft hier in einer Stille, von der man sagen könnte: ‚Das nennt man Stille!‘ Da hätten wir innegehalten, als an unserem Reiseziel: Im Stand des Fragens. Nichts wäre dann geschehen, als daß ein Schweigen auf das andere gefolgt wäre.“³⁵¹ Indem der Spielverderber im Konjunktiv spricht, wird deutlich, dass die Figuren ihr Reiseziel noch nicht erreicht haben. So liefert er seinen Mitreisenden die Idee einer Ankunft im stillen Raum. Die Stille und das Schweigen evozieren in der Phantasie des Spielverderbers die Möglichkeit, seinem Leben eine Richtung zu geben, gleichzeitig simulieren sie die Frage-Haltung der Reisenden. Eine Antwort auf sein Schweigen verspricht der Spielverderber sich jedoch nicht auf verbaler Ebene, sondern in Form von neuem Wissen, das er in sich selbst ausmacht. Der mythische Raum der Erkenntnis, den er den anderen im Folgenden beschreibt, unterstützt dabei die Empfindung des zeitlichen Stillstands:

An unseren Körpern hätte das Fragelicht geschimmert, ähnlich dem Licht am Eingang eines Lehmhohlwegs. Ich stellte mir dazu jene mykenischen Figuren vor – älter als eure dreitausend Jahre – mit den geradeausblickenden Köpfen, an denen aber die Himmelfahrtsnasen mit ihren Riesenlöschern auf eine Weise „die Sonne grüßen“, wie es bei den östlichen stillen Dasitzern der Hintern tun soll. [...] Die Fragemauer mit ihrem Schimmer hätte den Blick in die Höhe gezogen. Die alten Steineichen hätten wieder gedöhnt, [...].³⁵²

Der Verweis auf die Ausgrabungen von Mykene, einem wichtigen Bestandteil der griechischen Hochkultur, und auf den Sonnengruß, einer Übung aus der aus Indien stammenden philosophischen, körperlich auszuagierenden Yoga-Lehre sowie auf die „alten Steineichen“, als ein Symbol für den „Baum der Erkenntnis“³⁵³, untermauern den Wunsch des Spielverderbers nach einem neuen, tief in ihm verborgenen Wissen. Dieses freizulegen und zu erfahren, da-

³⁴⁹ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 78.

³⁵⁰ Ebd. S. 78.

³⁵¹ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 140.

³⁵² Ebd. S. 140-141.

nach trachten die Reisenden Handkes immer wieder aufs Neue, denn diesen neuen Bewusstseinszustand haben sie noch nicht erreicht. Das zeigt uns der Spielverderber abermals, wenn er meint: „In der Zeit der Fragestille hätten wir erfahren was? Was wir tun sollen.“³⁵⁴

3.3. Handlung

Mit der Antwort, die sich der Spielverderber auf die Frage, was sie, die Figuren, in der Zeit der Fragestille hätten erfahren sollen, selber gibt, verrät er uns, dass die Figuren in *Das Spiel vom Fragen* eben noch nicht genau wissen, was zu tun ist. Ihr mangelndes Wissen um ihr Tun legitimiert die Frage nach der Handlung in Handkes dramatischen Texten. Darüber hinaus ergibt sich eine Reiseroute im konventionellen Sinne nicht bloß aus dem Weg, den die sich bewegenden Figuren in einem bestimmten Zeitraum beschreiten, denn auch die Handlung, also Inhalte und Erlebnisse die sie erfahren, beeinflussen ihr Vorankommen. Bevor aber nach Handkes Auffassung einer dramatischen Handlung gefragt werden kann, müssen die Parameter eines traditionellen dramatischen Handelns eruiert werden.

In seiner *Einführung in die Dramenanalyse* erörtert Asmuth diesbezüglich zunächst den Begriff der „Exposition“³⁵⁵, deren Aufgabe darin besteht, das Publikum auf die bevorstehende Bühnenhandlung vorzubereiten und ihm dafür notwendige Vorkenntnisse „zuzuspielen“³⁵⁶. Als die Hauptgegenstände, die eine solche Exposition behandelt, nennt er erstens die Vorgeschichte und zweitens die Hauptcharaktere des Stücks bzw. die Vermittlung ihrer Interessen und Beziehungen zueinander.³⁵⁷ Dabei erkennt er die Exposition der Vorgeschichte im klassischen Sinne als ein Merkmal des geschlossenen Dramas – welches den aristotelischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung folgt – an. Bei Handke konnte bisher festgestellt werden, dass er in den vier vorliegenden Theaterstücken der Einheit des Ortes im Grunde folgt, sich dabei aber immer wieder auf den realen Bühnenort bezieht und so neues Bewusstsein für diesen schafft. Ähnlich verhält sich seine Herangehensweise bezüglich der Einheit von Zeit. Die Reisen des Wilden Mannes in *Untertagblues*, der Reisegruppe in *Das Spiel vom Fragen* sowie auch der Passanten in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Spuren der Verirrten* können zwar, bezogen auf ihre temporalen Aspekte, als einheitlich erachtet werden, gleichzeitig ergibt sich vor allem aus den drei letztgenannten Stücken ein Spiel mit der Zeit, welches den Figuren zwar Zeitsprünge oder auch zeitliche Stillstände garantiert, ihnen aber auch das

³⁵⁴ Ebd. S. 141.

³⁵⁵ Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 104.

³⁵⁶ Ebd. S. 104.

³⁵⁷ Vgl. ebd. S. 104.

Gefühl von Zeitlosigkeit vermittelt. Der Einheit von Zeit im klassischen, aristotelischen Sinne kommt Handke deshalb kaum nach, sein Ansinnen scheint es vielmehr zu sein, diese traditionelle Theatergröße zu thematisieren, neu zu gestalten und innerhalb der Kategorie Spielzeit neue Perspektiven für Figuren und Publikum zu schaffen.

Eine Exposition im spezifischen Sinne findet sich in Handkes dramatischen Texten nicht. Zwar leitet er *Das Spiel vom Fragen* wie auch den *Untertagblues* ein, indem er die Figuren kurz vorstellt, bezieht sich dabei aber eher auf ihr Erscheinungsbild als auf für sie typische Charaktereigenschaften. Eine Vorgeschichte zum Stück spart Handke sich jeweils aus. In *Das Spiel vom Fragen* gibt er diesbezüglich zwar vage Andeutungen preis – so haben die beiden Alten vor Beginn der eigentlichen Reise etwa ein Fahrzeug verpasst, der Spielverderber wird von Unbekannten verfolgt oder die beiden jungen Schauspieler kommen aus bzw. gehen in die Probe –, bereitet aber nicht auf konventionelle Handlungszusammenhänge vor. Die Figuren bemerken einander lediglich und beginnen, nachdem sie das sonore Signal vernommen haben, ihre Reise, von der sie nicht wissen, wohin sie sie führen wird. Gerhard Pfister fasst dies folgendermaßen zusammen:

[...] und nach dieser stummen Einleitung beginnt die Reise, ohne dass klar wird, warum diese Figuren zueinander gehören und warum sie welche Reise machen wollen, außer man schließt vom Untertitel auf das Ziel der Reise. Zwar verändert sich etwas, [...]. Es bleibt aber unklar, ob die Absicht zur Veränderung bei den Figuren da ist, und wie die Veränderung aus den Handlungen, die sie darstellen, resultieren. Es ist also adäquater, von Geschehen statt von Handlung zu sprechen.³⁵⁸

Die Meinung, dass Handkes Theaterstücke keiner Handlung im konventionellen Sinne folgen, teilen viele Kritiker. Hinter dem dramatischen „Geschehen“³⁵⁹, von dem etwa Pfister spricht, vermuten die einen Absicht und die anderen mangelndes Können des Autors. So schreibt etwa Benjamin Henrichs über Handkes *Das Spiel vom Fragen*: „Natürlich ist das Stück eine Zumutung. Ein Drama ohne Dramaturgie; wenig Bewegung scheinbar und keine Spannung. [...] Peter Handke weiß nicht, wie man Stücke schreibt, das heißt, er will es nicht wissen. So tritt uns das Schauspiel selber wie eine Frage entgegen. Wahrscheinlich erwartet es keine Antwort, bestimmt aber Zuneigung.“³⁶⁰ Während Henrichs Handke hier die Absicht unterstellt, sich einer Bühnenhandlung im spezifischen Sinne zu verweigern, kritisiert Georg Hensel die Abwesenheit eines linearen Handlungsverlaufs als quasi technisches Versagen Handkes,

³⁵⁸ Pfister, Gerhard: Handkes Mitspieler. Die literarische Kritik zu *Der kurze Brief zum langen Abschied*, *Langsame Heimkehr*, *Das Spiel vom Fragen*, *Versuch über die Müdigkeit*. Bern: Peter Lang 2000, S. 197.

³⁵⁹ Ebd. S. 197.

³⁶⁰ Henrichs, Benjamin: Bei einem Dichter wundermild. In: *Die Zeit* (Hamburg), 26. 1. 1990.

wenn er schreibt: „Für sein *Spiel vom Fragen* sucht Handke endlos nach einem Anfang und wie ein Anfänger nach einem Ende: Er kommt nicht rein und er kommt nicht raus. Eine klare Handlung war seine Stärke nie. [...] Die Motive seiner Personen werden nicht gelebt, sondern gesprochen.“³⁶¹ Dass Handke die Sprechhandlung zur Bühnenhandlung macht, stellt er einmal mehr mit dem Stück *Untertagblues* unter Beweis, welches fast ausschließlich auf dem Monolog des Wilden Mannes basiert. Bereits im Zusammenhang mit früheren Sprechstücken meinte er dazu, dass diese Stücke kein Bild von der Welt, sondern einen Begriff von der Welt abgeben würden und keineswegs revolutionieren, sondern aufmerksam machen möchten.³⁶² Dass er aber bewusst auf einen konventionellen Handlungsverlauf verzichtet – nicht weil eine klare Handlung nicht seine Stärke sei – wird spätestens in *Spuren der Verirrten* deutlich, wenn er reflektiert: „Es ist der frühere Möchtegern-Held und gerade noch Zwischenrufer, der aus Leibeskräften um sich schlägt, tritt, haut, boxt. Endlich Handlung? Aktion?“³⁶³ Dabei wird „Handkes Unlust, aus unserer Alltagswelt zu erzählen, Figuren ein individuelles Profil zu geben, Identifikation zu erlauben, Konflikte zu zeigen und in glaubwürdigen Dialogen zuzuspitzen“³⁶⁴ in den Stücken *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Spuren der Verirrten* besonders deutlich. Folgt man der Auffassung Pfisters, im Sinne der dramatischen Handlung von Handkes Stücken eher von einem Bühnengeschehen zu sprechen, scheint auch Handkes Ansinnen erfasst. In *Spuren der Verirrten* schreibt er: „Allmählich haben sich dann auch Geschehnisse – keine Aktionen freilich – in das Sprechen gemischt.“³⁶⁵ Sabine Dultz fasst dies wie folgt zusammen:

Der Zuschauer beobachtet: Menschen passieren einen leeren Platz, eine Straße, eine Bühne. Allein, zu zweit, zu dritt. Pärchen, Vater und Sohn, Mutter und Tochter, Zyniker, Zauberer und Zankende, Liebende und Nachbarn, Komiker, Tragiker und andere Helden. Rempeln sich gegenseitig an, stoßen Worte aus, gehen aneinander vorbei, finden sich, trennen sich, verirren sich, hinterlassen Spuren.³⁶⁶

Dieses Werk als „eine 82 schmale Seiten lange Regieanweisung mit dialogischen Einsprengseln“³⁶⁷ zu bezeichnen liegt wohl nahe. Auch *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* kann als eine Beschreibung der Geschehnisse auf einem fiktiven Platz – in der Widmung gibt

³⁶¹ Hensel, Georg: Heiteres Berufungsraten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.1.1990.

³⁶² Vgl. Bazinger, Irene: Die Vermessung des Lebens. In: Berliner Zeitung (Berlin), 15.2.2007.

³⁶³ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 74.

³⁶⁴ Hage, Volker: Reise in den toten Winkel. In: Der Spiegel (Hamburg), 5.2.2007.

³⁶⁵ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 60.

³⁶⁶ Dultz, Sabine: Auftritt der Sprachrohre. Altherren-Weltschmerz: Uraufführung von Handkes „Spuren der Verirrten“. In: Münchner Merkur (München), 19.2.2007.

³⁶⁷ Mayer, Norbert: Vom Mississippi zum Feistritzbach. In: Die Presse (Wien), 19.2.2007.

Handke den „Platz vor dem Centre Commercial du Mail auf dem Plateau von Vélizy“³⁶⁸ an – oder als die Beschreibung einer Theateraufführung selbst zusammengefasst werden. Im Vordergrund steht dabei die wahrnehmende Instanz des Zuschauers, der dem Publikum die Aufführung mittels subjektiver Wiedergabe des Geschehenen vermittelt. Der Text, der abermals als Bühnenanweisung verstanden werden kann, gipfelt in einer „poetologisch hoch reflektierten Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition des Theaterspiels“³⁶⁹, indem er sich nicht etwa ein handlungstragendes Ereignis, sondern die beschriebene, von den Schauspielern nachzustellende Aufführung zum Ziel macht. Handke, der sich mit Stücken wie *Spuren der Verirrten* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* vollständig vom Illusionstheater abwendet, reflektiert so die dramatische Entität Handlung, indem er sie direkt auf das Aufführungsgeschehen bezieht. Schon zuvor konnte im Zusammenhang mit den beiden Größen Zeit und Ort, die Handke anhand von Spielzeit und Bühnenraum thematisiert, eine ähnliche Vorgehensweise festgestellt werden.

³⁶⁸ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 5.

³⁶⁹ Meurer, Petra: *Theatrale Räume*, S. 162.

4. Ankunft

4.1. Der kontroverse Heimatbegriff

Häufig endet eine Reise mit der Rückkehr in die Heimat. Ob dies auch in den vier vorliegenden dramatischen Texten der Fall ist, muss noch geklärt werden. Vorerst stellt sich die Frage, wie der Autor diesen für sein Schaffen zentralen Begriff konkretisiert.

Die dramatischen Figuren der vier vorliegenden Stücke begleitet die Auseinandersetzung mit der für sie so kontroversen Vorstellung von Heimat von Anbeginn ihrer Reisen. Die beiden Alten in *Das Spiel vom Fragen* idealisieren ihr Zuhause vorerst, wenn es heißt: „Wie schön wird es rundum im Haus, wenn die anderen gut unterwegs sind und man für sie den Platz hält. Ja, weil sie die unsrigen sind, und ihnen das Haus zu hüten schon ihre Rückkehr vorwegnimmt.“³⁷⁰ Bereits aus dieser knappen Feststellung der Alten lassen sich zwei essentielle Eindrücke gewinnen: Zum einen verbindet Handke diesen Begriff mit einem real existierenden Ort, zum anderen mit Familie. Gleichzeitig erleben die Figuren die Bedeutung von Heimat erst anhand von räumlicher und temporaler Distanz zu diesen beiden. Dies wird deutlich, wenn sie fortfahren: „Meine Freude war immer schon die, mich mit den Meinen mitzufreuen. Ja, und besonders, wenn sie ihre Freude weit weg von uns erlebten. Wie haben wir ihnen den Glanz der fernen Küsten ausgemalt und sie zu immer neuen Reisen gereizt.“³⁷¹ Durch die Abwesenheit der geliebten Menschen empfinden die beiden Alten eine tiefe Verbundenheit mit diesen und können ihnen bei ihrer Rückkehr neu begegnen. Wenn sie ihren eigenen Aufbruch überdenken, stellen sie ihre Heimat in Frage: „Heimwärtsplärrer. Zieht’s dich auch heim? Nein, jetzt nicht mehr. Mich auch nicht mehr, denn es ist dort inzwischen so still, aus der Welt, so verschieden still von früher. Und zu den andern? Noch weniger. Stell dir vor, all diese alten Leute auf einem Haufen.“³⁷² Indem ihnen ihr Zuhause aus der Distanz als „so verschieden still von früher“ erscheint, widerfahren den beiden all die vergangenen, auch negativen Erlebnisse, die an ihrer Heimat haften. Dabei ermöglicht ihnen ihre Reise, sich auch von dem eigenen Dasein zu distanzieren bzw. dieses bewusst zu machen. Denn wenn sie die Zurückgebliebenen als alt bezeichnen, sich selber aber nicht, schaffen sie Abgrenzung und somit

³⁷⁰ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 19-20.

³⁷¹ Ebd. S. 20.

³⁷² Ebd. S. 21.

neuen Raum für ihre Identität. Durch das geistige Ausfüllen des, durch die räumliche und emotionale Distanz entstehenden leeren Zwischenraums erleben sie die Existenz ihres Seins.³⁷³

Die Distanz, die der Autor gegenüber dem Begriff Heimat in seinem Schaffen insgesamt einnimmt, beschreibt Alexander Au folgendermaßen: „Geht es nun um die Frage, wie sich Heimat oder auch nur eine Vorstellung davon konkretisiert, so geht es scheinbar paradoxerweise ebenso darum, die Frage zu klären, wo Heimat eben gerade nicht ist. Dort, wo den erzählten Figuren oder dem Erzähler selbst Heimat nicht zugänglich ist, entsteht sie gerade aus diesem Nicht-Vorhandensein.“³⁷⁴ Um diesen Zustand – die Abwesenheit von Heimat – zu erreichen, begeben Handkes dramatische Figuren sich auf Reisen und lehnen eine Heimkehr ab. So heißt es etwa in *Spuren der Verirrten*: „Ein wie Schlafender wird von zweien oder dreien dahergetragen und abgeladen, worauf er die Augen aufschlägt und fragt: ‚Wo bin ich?‘ und zur Antwort bekommt: ‚Zuhause, auf deiner Insel, auf Ithaka‘, worauf er aufspringt und wegrennt mit dem Ausruf: ‚Nur nicht zuhause sein. Nur nicht heimkommen!‘“³⁷⁵ Dabei wird bei Handke die Gegenüberstellung der Begriffe Heimat und Fremde zur Kontradiktion. Seine ambivalente Einstellung diesbezüglich macht er schon in *Über die Dörfer* fest: „Kehr heim in die Fremde. Nur dort bist du *hier*, nur da ist die Freude erdnah. [...] Zu einem Menschen gehört [...] die Verlassenheit.“³⁷⁶ Handke verbindet mit dem Wort Fremde Verlassenheit, die der Mensch also braucht, um sich seiner selbst bewusst zu werden. Diese Bedeutung von Fremde thematisiert auch der Einheimische in *Das Spiel vom Fragen*, wenn er sagt:

Sie werden heimkommen in Erwartung derer, die in der Zwischenzeit nach ihnen gefragt hätten, doch es wird niemand nach ihnen gefragt haben. Nur die Heimkehrvergifter werden ihnen die bösen Zettel an die Türen geheftet haben. Und wenn einer nach ihnen gefragt haben wird, dann nicht der Richtige. Aber schon der erstbeste wird ihnen sagen, wie sie sich auf ihrer Reise verändert hätten, worauf sie auf der Stelle wieder ganz die Alten sein werden. Wie heißt es: Der abwesende hat immer unrecht, zurückzukehren? Bereitet euch auf eine neue Fremde vor.³⁷⁷

Hinter den „bösen Zettel[n]“, die die „Heimkehrvergifter“ in Abwesenheit der Figuren an ihre Türen geheftet haben, kann auch der Begriff des Alltags vermutet werden, der bei Handke insgesamt als Negativum gehandelt wird und der den Heimkehrenden im Augenblick ihrer Ankunft ihre, durch die Reise erlangte Entwicklung und Veränderung wieder nimmt bzw.

³⁷³ Vgl. Au, Alexander: Programatische Gegenwelt. Eine Untersuchung zur Poetik Peter Handkes am Beispiel seines dramatischen Gedichts *Über die Dörfer*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001 (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur 10) S. 159.

³⁷⁴ Ebd. S. 159.

³⁷⁵ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 60-61.

³⁷⁶ Handke, Peter: *Die Theaterstücke*, S. 440.

³⁷⁷ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 157.

dieser hemmend entgegenwirkt. So möchte der Einheimische seine Begleiter auf die Diskrepanz, die sich aus dieser Heimkehr in eine neue Fremde für sie ergeben wird, vorbereiten. Dabei besteht der statische, schwerfällige Charakter, den Handke dem Begriff der Heimat zukommen lässt, darin, dass die Figuren, die sich auf ihrer Reise weiterentwickelt haben, ihr Zuhause sowie auch die Zuhausegebliebenen als unverändert vorfinden werden.

Einen weiteren Hinweis stiftet Au in Bezug auf das Göttliche als eine „Erscheinungsform des *Seins*“³⁷⁸, wenn er schreibt: „Es geht dabei jedoch nicht darum, eine Hoffnung zu schaffen, die auf der Erwartung einer authentischen Wiederkehr wie beispielsweise einer Rückkehr der Götter basiert, sondern um die Schaffung einer neuen Zeit-Raum-Verbindung, die das Daseinsgefühl des Göttlichen enthält.“³⁷⁹ Zur Erschaffung dieser „neuen Zeit-Raum-Verbindung“ dienen Handkes sämtliche literarische Verweise, die die Leser bzw. das Publikum mit dem „Daseinsgefühl des Göttlichen“ konfrontieren sollen. So erinnert der Autor in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* etwa an das Gleichnis vom verlorenen Sohn aus dem Lukasevangelium, wenn er schreibt:

Er hat dabei keine Augen gehabt für den alten Mann in dem reichverzierten orientalischen Hausgewand, wie er, mit dem Arm vorausweisend ins Licht, einen abgerissenen, schlammverkrusteten, kaum gehfähigen Jungen über den Platz heimführt, ihm, der zuvor nach jedem Schritt wieder einen zurückwich, entgegengegangen als seinem verlorenen Sohn, indes noch ein Dritter, dieser im Knechtskleid, auftaucht, mit einem Lamm im Arm, und dem Paar vorausgeht.³⁸⁰

Das Gleichnis, das die Heimkehr des verloren geglaubten Sohnes gleichermaßen wie auch die Vergebung durch den Vater – der Sohn hatte zuvor seinen Erbteil verprasst – thematisiert, wird von Handke nicht ausgearbeitet, die Leserschaft nicht darauf vorbereitet. Handkes Methode formuliert Janke folgendermaßen: „Das Geheimnis, das eigentlich Wirkliche, offenbart sich im Abstand. Die Form, die das Geheimnis birgt, stiftet auch diese Distanz neu.“³⁸¹ Die räumliche Distanz, die Handke dabei gegenüber dem Ort Heimat einhält, oder auch die Distanz gegenüber dem Göttlichen – das die Idee einer geistigen Heimat birgt – dient dabei Handkes Haltung, diese beiden Instanzen erst in ihrer Abwesenheit erfahren zu können. Au fasst diese essenzielle Erkenntnis bezüglich Handkes Schaffen so zusammen: „Also ist die *Wesenheit* der Götter, wie Heidegger die *wesende* Form des *Seins* bezeichnet, ebenso wie zum Beispiel das Fernsein von Heimat oder das Fehlen der Kunst gerade in der Erkenntnis von

³⁷⁸ Au, Alexander: Programmatische Gegenwelt, S. 159.

³⁷⁹ Ebd. S. 159.

³⁸⁰ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 38.

³⁸¹ Janke, Pia: *Der schöne Schein*, S. 154.

deren Abwesenheit zu vernehmen.“³⁸² Das Nicht-Vorhandensein eines Ort Gottes erleben auch die Figuren in *Spuren der Verirrten*: „Die Statue des Gekreuzigten wird über die Szene getragen, hoch über den Köpfen der Gehenden, welche ihn kaum eines Blickes würdigen, bis auf einen zuletzt, der, indem er kurz langsamer wird, sich hören läßt: ‚Und auch du bist nicht nachhause gekommen. Wirst nicht heimkehren. Auch du nicht. Niemals.‘“³⁸³ Die Heimatlosigkeit, die die Figuren dabei in der Abwesenheit von Heimat empfinden, kann bei Handke somit als „Verständigungsbasis mit dem Leser bzw. Voraussetzung des Schreibens“³⁸⁴ gesehen werden, gleichzeitig aber erleben sie darin auch Verlustangst und Identitätslosigkeit. Das Versprechen von Heimat, sei es religiös-göttlicher oder soziokultureller Natur, wird nicht eingelöst. Und ihre Reise wird so zum einen zur Suche nach der Geborgenheit, die ihnen Heimat vermitteln kann, zum anderen entwickeln die Figuren – verursacht durch die Enttäuschung und das Leid, das sie erfahren – eine völlige Ablehnung gegenüber diesem Begriff und den damit verbundenen Assoziationen. Die Verzweiflung über die Mängel, die sie in früher Kindheit erleben musste, deutet beispielsweise ein Mädchen in *Spuren der Verirrten* so: „Wie fremd warst du mir immer, Mutter. Und wie hast du dir doch etwas eingebildet darauf, Mutter zu sein. [...] In Wirklichkeit wolltest du keine Kinder, gar keine. Du hast gewünscht, ich möge bei der Geburt sterben. Du wolltest mich als Totgeburt. [...] Du willst mich nicht. Du hast mich immer weggewollt.“³⁸⁵ Die Ambivalenz, die die Reisenden gegenüber ihrer Herkunft empfinden, führt sie somit auch an ihre familiären Wurzeln zurück. Handkes Ansinnen, die Doppelwertigkeit des Begriffs Heimat darzustellen, fasst Schirmer folgendermaßen zusammen:

Die emphatische Rede von der Heimat schwankt zwischen der Sehnsucht nach Heimat einerseits und dem Grauen vor oder Überdruß an dieser andererseits, – wobei wechselnd die konkrete Heimat (im Sinn des Herkunftslands bzw. -orts) ebenso wie die Idee der Heimat an sich gemeint sein kann. Der positive Gehalt der Idee wird nicht aufgegeben, allerdings ist die künstlerische Autonomie in jedem Fall emanzipiert bzw. ferngehalten von jeglichem trivialen Heimatbegriff: [...].³⁸⁶

Während Handke Heimat fernab jeglicher Trivialität diskutiert und diesen Begriff in all seinen Facetten ernsthaft hinterfragt, gilt dieser Anspruch auch für die Reise selbst. So bemerkt der Wilde Mann in *Untertagblues* zynisch: „Und du Heimkehrer von wieder einer Weltreise, die dich nur noch dümmer gemacht hat als du von hause aus schon dumm bist, denn Reisen,

³⁸² Au, Alexander: Programmatische Gegenwart, S. 159.

³⁸³ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 61.

³⁸⁴ Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 312.

³⁸⁵ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 55-56.

³⁸⁶ Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 312.

nicht wahr, macht inzwischen dümmer als dumm?³⁸⁷ Handke, der sich vom Erholungswert konventioneller Urlaubsreisen distanziert, verdeutlicht hier einmal mehr sein Ansinnen: Für ihn gilt die Reise im konkreten Sinne bzw. in Form der Lebensreise seiner dramatischen Figuren als Möglichkeit zur Selbstreflexion. Die Essenz an Selbsterkenntnis, die die Figuren im Laufe ihrer Reise gewinnen, den Lesern bzw. Zuschauern zum Konsum darzureichen, ist dabei seine Sache nicht. Vielmehr scheint Handke sich darauf zu beschränken, seinem Publikum „ein subjektiv vom Individuum empfundenes Geborgenheits-Gefühl in einem neu gewonnenen ontologischen *Seins-Verständnis*“³⁸⁸ bzw. das dem gegenüberstehende Gefühl der Heimatlosigkeit zu erzählen, und so die Anforderung an die Rezipienten zu steigern. Sein Zugang zur Sprache soll im folgenden Kapitel erörtert werden.

4.2. Ankunft in der Sprache

Während der kontroverse Heimatbegriff Handkes in seiner sublimen Bedeutung den dramatischen Figuren weder im räumlichen noch im geistigen Sinne eine Möglichkeit zur Ankunft garantiert, scheint diese Option in der Sprache gegeben. Die Figuren, die aus der Heimat aufbrechen, weil sie ihre Bedeutung erst in ihrer Abwesenheit zur Gänze erfahren können, und nicht – explizit – nach Hause zurückkehren, werden durch Sprache anwesend.

Als ein eindeutiges Beispiel dafür kann Parzival aus *Das Spiel vom Fragen* herangezogen werden, der sich in Bezug auf seinen, im Stück zur Schau gestellten, Spracherwerb auf die Spuren seines dramatischen Vorgängers Kaspar zu begeben scheint. Bereits im Zusammenhang mit dem mimisch-gestischen bzw. sprachlichen Spiel Kaspars, durch welches sich der Prozess der Spracherlernung erkennen lässt, erkannten Kritiker häufig eine Hinwendung Handkes zum sprachtheoretischen Schaffen Wittgensteins. Schon in *Kaspar* hatte Handke gemeint: „Jeder Gegenstand muß ein Bild von einem Gegenstand sein: jeder echte Tisch ist ein Bild von einem Tisch. Jedes Haus muß ein Bild von einem Haus sein.“³⁸⁹ Anhand dieses Textauszugs beschreibt Pascu die Nähe Handkes zu Wittgenstein, der sich vor allem auch der Beziehung zwischen Wort und Ding widmete, folgendermaßen:

Die Aussage steht im Einklang mit Wittgensteins Auffassung über die Abbildfunktion der Sprache, dernach die Deutung der Sprache der Struktur der Welt angepasst wird. Der Zusammenhang von Abbild/Satz, Sinn des Satzes, Form der Abbildung, logischer Form, Sachverhalt und dessen Möglichkeiten stellen die Schwerpunkte der Wittgensteinschen Abbildtheorie dar. In sei-

³⁸⁷ Handke, Peter: Untertagblues, S. 64.

³⁸⁸ Au, Alexander: Programmatistische Gegenwelt, S. 161.

³⁸⁹ Handke, Peter: Die Theaterstücke, S. 119.

nem sprachtheoretischen Ansatz läßt Handke im *Kaspar* die Dinge mit der Sprache identisch sein, reduziert Sprache und Bühnengegenstände auf sich selbst als tautologische Dinge. Diesen kommt keine Bedeutung zu, als die, dass sie eine Summe von Wörtern und Sachen sind.³⁹⁰

Auch Parzival muss lernen, die Dinge, ohne sich den Blick auf ihr eigentliches Wesen zu verstellen, sprachlich zu benennen. Dies thematisiert Handke im Dialog Parzivals mit dem Einheimischen.³⁹¹ Zunächst konfrontiert der Einheimische Parzival mit Wörtern wie „Wind“³⁹², „Himmel“³⁹³, „Schirm“³⁹⁴ oder „Ding“³⁹⁵, dieser kann jedoch nur mit Gerede reagieren, unfähig, die Wörter bzw. Dinge in ihrem eigentlichen Sinne zu erfassen. Als er sich dessen bewusst wird, zeigt er seine innere Verzweiflung auch nach außen hin, wenn es im Nebentext heißt: „Schließlich kauert er sich zusammen im Leeren, immer wieder durchzuckt von dem einen Rhythmus, der dann auch das einsetzende Wimmern skandiert. Erfolgreicher Versuch, die Stimmen aus sich herauszuschreien.“³⁹⁶ Für Parzival gilt es nun, sich von den inneren Stimmen zu befreien, die die Wörter daran hindern, mit den Dingen eins zu werden. Dabei hilft ihm der Einheimische, der gleichzeitig als Bühnenmeister fungiert und mittels eines Schaltgeräts Licht und Bühnengegenstände bedient. Durch den Einsatz einer tönenden Säule, deren Signal „wie das gemeinsame Tuten der Hörner aller Schiffe an einer Strommündung, die derart etwas begrüßen oder feiern“³⁹⁷, an das sonore Signal zu Beginn und am Ende des Stücks erinnert, beendet Handke Parzivals Befreiungsprozess, der nun plötzlich in der Lage ist, nicht nur zu sprechen, sondern auch zu verstehen. Im Text heißt es nun: „als bilde sich nun bei ihm mit dem Wort zugleich auch die Sache: ‚Wind‘“³⁹⁸, oder „als sei ihm nun das Wort selbst das Ding: ‚Himmel‘“³⁹⁹, und „läßt nun mit dem Wort seinen Gegenstand aufleben: ‚Staub‘“⁴⁰⁰ Erst jetzt ist Parzival selbst in der Lage, Fragen zu stellen und so, als wäre er nun fähig, in die Geheimnisse der Sprache eingeweiht werden zu können, zeigt der Einheimische ihm bereitwillig die Fragemauer, das Rad des Fragens und den Palast des Fragens⁴⁰¹, die Handke wie gut gehütete Relikte der Kindheit, „halb verwachsen und einstürzt“⁴⁰², beschreibt. Parzivals Entwicklung bringt Pasco abermals mit Wittgenstein in Verbindung:

³⁹⁰ Pasco, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 170.

³⁹¹ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 121-133.

³⁹² Ebd. S. 121.

³⁹³ Ebd. S. 121.

³⁹⁴ Ebd. S. 121.

³⁹⁵ Ebd. S. 122.

³⁹⁶ Ebd. S. 122.

³⁹⁷ Ebd. S. 124.

³⁹⁸ Ebd. S. 124.

³⁹⁹ Ebd. S. 125.

⁴⁰⁰ Ebd. S. 125.

⁴⁰¹ Vgl. ebd. S. 128-129.

⁴⁰² Ebd. S. 128.

Verfolgen wir die angedeuteten Entwicklungsphasen, die erneut den Eindruck des Wittgenstein-Einflusses auf Handke hinterlassen, sind folgende Etappen festzuhalten: stumm sein – summen- des Nachahmen von Rhythmen – Ausbruch des Geredes – Nachahmen von Satzstrukturen – Wahrnehmen der Worte – bewußtes Sprechen. Dies entspräche den drei Hauptstufen in Wittgensteins Wandlungen im Bereich der Sprachtheorien, die sich zeitlich in seinem Werk feststellen lassen.⁴⁰³

Insgesamt durchläuft Parzival in *Das Spiel vom Fragen* alle diese Entwicklungsstufen, beginnend mit folgendem ersten Sprechversuch, dem ein summendes Nachahmen der Worte, Schauen, Horchen, aber auch Aggressivität gegenüber seinen Begleitern voraus eilen:

Vater unser, der du bist im Himmel – Hier wacht ein Dobermann – Ist mild und schmeckt – Gelassen stieg die Nacht an Land – Nur an Schultagen – Ich bin nicht gern, wo ich herkomme – Aber sprich nur ein Wort, und so wird meine Seele gesund – Fern, so fern vom Heimatland – Fußgänger in die Unterführung – Das war der schönste Tag in meinem Leben – Wenn einer eine Reise tut – A und b sitzen im Klee – Das Ohr hört nachts Sonatenklänge – Lustig ist das Zigeunerleben – Brennend heißer Wüstensand – Um ein Grammäquivalent eines Stoffes abzuschneiden, brauche ich 96 500 Kilokalorien – Klebt alles – Wie auch in der Stunde unseres Todes – Von wo niemand wiederkehrt – Wenn man trotzdem lacht – Wenn die Not aufs Höchste steigt – Solang der Bauch in die Weste passt – Nächtlich am Busentor – Non é possibile – Et moi et moi et moi – Reisen bildet – Dober dan – $E=mc^2$ - Wir müssen leider hier draußen bleiben – Nahm er das Brot, brach es – Wo ich die Liebste fand Phalatrsnawayragya – Sonst wird dich der Jäger holen – Nächste Station: Hakubutsukandobutsuen – Toisin autoisin potamoisin epibainusin hetera kai hetera hydata epirrhei – Somewhere I lost connection – Miserere nobis – O wär ich nie mehr allein! *Parzivals Reden erscheint zugleich als ein unausgesetzter Versuch, es von sich abzuschütteln. Je mehr er es aber loswerden will, desto mehr davon kommt nach. Auch als er nun verstummt, redet es augenscheinlich pausenlos in ihm weiter. Immer noch wie blind, schlägt er sich zuletzt selbst auf den Schädel, erst mit der Faust, dann mit dem Stück Hundekette.*⁴⁰⁴

Das unzusammenhängende Wortgefüge, bestehend aus Fragmenten von Schlagertexten und literarischen Texten, Kinderreimen, Bibelziten, Anweisungen von Warn- und Hinweisschildern, Namen von U-Bahn-Stationen usw. ist für Parzival selbst keinesfalls unbedeutend. Diese erste Sprechhandlung seinerseits ist Teil eines Entwicklungsprozesses, den er im Stück durchläuft und entspricht, nach Wittgenstein, der ersten von drei Hauptstufen, in der er Sprache als anorganisch, „einem Sandhaufen ähnlich“⁴⁰⁵, beschreibt, und in dessen Verlauf sich diese bis hin zur Forderung nach völliger Reinheit neu organisiert.⁴⁰⁶ Innerhalb von Parzivals Entwicklungsprozess gelingt Handke die Darstellung des bewussten Handelns der Figuren durch Sichtbarmachung der Bedeutung von Sprache. Denn in seinen dramatischen Texten, die, wie anhand der vorliegenden Stücke aufgezeigt werden konnte, fast vollkommen ohne äußere Handlung auskommen, wird die dramatische Aktion in den Wirkungsraum der Spra-

⁴⁰³ Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 171.

⁴⁰⁴ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 49-51.

⁴⁰⁵ Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 171.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd. S. 171.

che verlegt, keinesfalls aber aufgegeben.⁴⁰⁷ Dabei legt Handke die Sicht auf die vielfältigen Funktionen von Sprache frei. Diesen Zusammenhang verdeutlicht auch Alexander Au, wenn er schreibt: „Indem die Figuren nicht durch szenische Handlung, sondern durch Sprache ihre Welt entwerfen, will Handke zugleich auf die Funktionalität von Sprache und die Bedeutung des Erzählens überhaupt aufmerksam machen.“⁴⁰⁸ Es gelingt dem Autor, die bewusste Aufmerksamkeit des Publikums auf sprachliche Zusammenhänge hin zu lenken. Beispielsweise provoziert er die volle Konzentration der Leser, indem er ganze Textpassagen nicht ausformuliert, so wie in *Spuren der Verirrten*:

Er scheint von neuem agieren zu wollen, hält dann aber still und sagt ebenso: ‚Ich habe g-. Ich möchte st-. Ich will nicht mehr sp-. Weg mit m-. Ich gehöre längst abgesch-. Ich bin am En-. Ich bin verl-. Wie bin ich verl-. Wie sind wir verl-, und wie lächerlich ist unsere Tr-. So lächerlich wie seinerzeit, als ich mich in einen Regenschirm stürz-, um aus dem Le- zu schei-. Hat jemand von euch einen Regenschirm dabei?‘⁴⁰⁹

Vielleicht könnte die ausformulierte, um das jeweilige Wortende ergänzte Textpassage so lauten: Ich habe genug. Ich möchte sterben. Ich will nicht mehr spielen. Weg mit mir. Ich gehöre längst abgeschafft. Ich bin am Ende. Ich bin verloren. Wie bin ich verloren. Wie sind wir verloren, und wie lächerlich ist unsere Tragödie. So lächerlich wie seinerzeit, als ich mich in einen Regenschirm stürzte, um aus dem Leben zu scheiden. Dem vollständigen Verständnis des Textes eilt gezwungenermaßen das konzentrierte Lesen jedes einzelnen Wortes voraus.

Neben der Mitteilungsfunktion von Sprache greift Handke auch andere relevante Themen, wie beispielsweise die kulturelle Zugehörigkeit durch Sprache, auf, wenn er, wie beiläufig, schreibt: „(seltsam dann, dass sie alle mit einem Akzent zu sprechen scheinen – keinem Dialekt –, einem Akzent, der an die Bewohner von Sprachinseln erinnert, an die Donauschwaben? die Wolgadeutschen? die Gottscheer? die Aussiedler auf Yucatán? die Herrnhuter?, jedenfalls eine reine, prononcierte und zugleich wie altertümliche Sprache)“⁴¹⁰

Indem der Autor sein großes, auch sprachgeschichtliches Wissen in den Text einfließen lässt, fordert er sein Publikum auf, sich mit der gesprochenen Sprache in ihren unterschiedlichen Ausprägungen bzw. mit der Erschließung von Sprachräumen auf sprachwissenschaftlicher Ebene auseinanderzusetzen. Der Verweis auf bis heute existierende Sprachinselmundarten (wie etwa die der Gottschee in Krain/Slowenien) als wertvolle Zeugnisse für Sprachmerkma-

⁴⁰⁷ Vgl. Au, Alexander: *Programmatistische Gegenwelt*, S. 123.

⁴⁰⁸ Ebd. S. 130.

⁴⁰⁹ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 76.

⁴¹⁰ Ebd. S. 71.

le⁴¹¹, verdeutlicht dabei Handkes großes Wissensspektrum. Gleichzeitig ist es ihm im Rahmen seines literarischen Schaffens möglich, ein breiteres Publikum an Themen heranzuführen, die oftmals einschlägigen Fachkreisen vorbehalten sind. Die Erinnerung Handkes an eine „reine, prononcierte und zugleich wie altertümliche Sprache“ kann zugleich als Kritik an einer durch moderne Sprachpraktiken gefährdeten Welt verstanden werden, die durch die Nachrichtenvermittlung der weltweit intensiv vernetzten Medien geprägt ist. Diese kritische Haltung spiegelt sich auch in den Worten des Wilden Mannes in *Untertagblues* wider, wenn er meint: „Ah, all ihr Weltpreisträger, die ihr in den Journalen, Tagesthemen und Nachtstudios den Zugang zur Welt und überhaupt die Welt zerschnattert. Was soll bloß euer Elitespiel? Eure Eliteschau? Es gibt doch längst nirgends eine Elite mehr. Nur noch euer Elitengehabe. Werdet endlich wieder geheim. Wann werdet ihr endlich, endlich wieder geheim?“⁴¹² Der Forderung nach dem Geheimnis, dem Rätselhaften folgt der Wunsch nach sprachlichen Gegenbildern, die die Figuren der Fixierung der Dinge durch Sprache und dem damit verbundenen Verlust der Phantasie entgegenhalten können. Angesichts der Sorge um ihre sprachliche Identität zweifeln auch die beiden Schauspieler in *Das Spiel vom Fragen*: „Es geht nicht. Unterwegs war ich voll des Fragens, doch jetzt, da ich eine bestimmte Frage an den Bestimmten hier richten soll, bin ich in Gefahr, das Fragen selber zu verlieren.“⁴¹³

Die Fähigkeit des Fragens zu verlieren setzt der Spielverderber mit dem Ende des Daseins gleich, weswegen er seine Mitreisenden auffordert:

In uns die Fragezentren sind heutzutage krank. Sind deshalb in unseren Köpfen ausgebrochen als die Pein des Geredes. Welches jede Frage erstickt. Welches die Herzen auffrisst. Welches mit uns aufräumen wird, wenn wir, statt von der Wunde abzulenken, ihr nicht auf den Grund zu gehen versuchen. Wenn wir nicht weiter mit Eifer und Zorn unsere Krankheit des Fragens erforschen. Denn es muß eine Ursache geben.⁴¹⁴

Mit phantasievollen Sprachbildern steuern die Figuren der Sorge um den Verlust ihrer sprachlichen Identität entgegen, so wie der Mauerschauer, wenn er dem Spielverderber entgegnet: „Der Palast des Fragens muß neu aufgebaut werden. Die steinernen Standbilder der Fragen müssen Atem holen und die Ohren spitzen. Die Phantasie des Fragens darf nicht gefesselt bleiben.“⁴¹⁵ Die fragende Haltung der Figuren verdeutlicht sich dabei einerseits durch die „ziellose, oft richtungswechselnde Gestalt des Erzählens“⁴¹⁶, gleichzeitig weichen die Reisen-

⁴¹¹ Vgl. Ernst, Peter: Deutsche Sprachgeschichte. Wien: Facultas Verlag 2005. (UTB 2583) S. 108.

⁴¹² Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 39-40.

⁴¹³ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 138.

⁴¹⁴ Ebd. S. 52.

⁴¹⁵ Ebd. S. 53.

⁴¹⁶ Pompe, Anja: Peter Handke, S. 196.

den selbst jeder Deutung und Festlegung aus, denn sie möchten nicht zurückkehren „in die fraglose Despotie der Wappen, Fahnen, Nummern- und Namensschilder“⁴¹⁷. Dieser fraglosen Despotie stellt Handke das „Weltreich der Stille und der fragenden Phantasie“⁴¹⁸ gegenüber, in das die Figuren nach ihrer Reise einkehren möchten. Schon während sie noch unterwegs sind, erhält Parzival einen ersten Eindruck von diesem Reich, als der Einheimische ihn an den Ort mit dem sprechenden Namen Palast des Fragens führt:

Das, Kind, ist der Palast des Fragens. *Er geleitet Parzival zu der Hütte, schlüpft hinein und kommt zurück mit einem Umhang wie für Boxer nach einem Kampf. Er kleidet Parzival ein, frisiert ihn. Dabei verwandelt das Licht sich allmählich in das Fragelicht – Gegenteil von einem Verhörlicht, ein Schimmern, das wie von den Körpern selber ausgeht, die Dinge – Hütte, Mauer usw. – körnig erscheinen läßt.*⁴¹⁹

Durch die kindliche Naivität, mit der die Figuren ihre Welt entwerfen, gelingt es ihnen, etwa das Bild einer einfachen Hütte zu sublimieren, wodurch sie neue Hoffnung auf eine Ankunft in der Sprache formulieren. Denn einzig diese neue Sprach- bzw. Lebensform birgt für sie die Hoffnung auf eine Zukunft, in der es möglich wird, den Zustand innerer Entzweiung aufzulösen und Geborgenheit zu erfahren. Die Phantasie, derer sich Handke bedient, scheint dabei keine Grenzen zu kennen, wodurch sich in den Texten auch neue Wortkreationen ausmachen lassen, wie etwa hier, in *Spuren der Verirrten*:

„Dritter, du hast im letzten Moment mich begnadigt. Hast mein drohendes Ende – gestundet. Dritter, mein Stunder –“ Die Frau: „So ein Wort gibt es nicht.“ Der Mann: „Es gibt das Wort, ab jetzt. Ich habe wieder eine Zukunft, vorläufig. Wir haben eine. Eine Zukunft denken zu können: urgewaltig. Eine Zukunft? Die Zukunft. Kraft hat nur der Gedanke, der eine Zukunftsgedanke ist.“

Die Kunst des Spielens mit Sprache eröffnet den dramatischen Figuren Handkes neue, positive Perspektiven von Macht. Indem sie mittels neuer Ausdrucksmöglichkeiten bestimmt und sprachmächtig gegen das Diktat der Werbe- und Mediensprache ankämpfen, sind sie keine „Tatsachensklaven“⁴²⁰ mehr. Diese sprachkritische Betrachtung der Welt kann als ein Hauptmotiv von Handkes Schaffen verstanden werden. Schon in *Über die Dörfer* hatte die Verwalterin ihren diesbezüglichen Protest auf den Punkt gebracht:

„Wie verlassen sind doch heutzutage unsre Täler. Haben Sie nicht bemerkt, daß Ihr Höhenweg ein ‚Lehrpfad für unsere Gäste‘ ist, wo jede Baumart ein Namensetikett trägt und leich-

⁴¹⁷ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 150.

⁴¹⁸ Ebd. S. 150.

⁴¹⁹ Ebd. S. 129.

⁴²⁰ Handke, Peter: Die Theaterstücke, S. 398.

förmige Schilder auch vor den alten Bildstöcken aufgestellt sind, statt mit ‚Buche‘ oder ‚Lärche‘ beschriftet mit ‚Andachtsstätte‘?⁴²¹ In dieser Welt der Sprache kann die Verwalterin kaum noch „Einheimische“ ausmachen, wogegen sie erzählerischen Widerstand leistet. Auch sie benutzt Sprache als ein Instrument zu einem neuen und positiveren Weltzugang, wenn sie Gregor anschließend auffordert: „Mach hier im Lehm deine täglichen Gänge, rechtfertige unser Tun mit deinen Werken und begeistere uns, damit in diesem Gelände die Dinge wieder anrufbar werden und die Namen wieder ausrufbar.“⁴²²

Handkes unbedingtes Postulat, den Dingen ihre Namen zurückzugeben, ist programmatisch. In der prozessualen „Rückbesinnung auf den semantischen Ursprung“⁴²³ der Wörter erkennt Au Gemeinsamkeiten zwischen dem poetischen Schaffen Handkes und dem philosophischen Ansatz Martin Heideggers. Nach ihm würden beide, Handke wie auch Heidegger, nicht nur Signifikat und Signifikant denselben Ursprungsbereich zusprechen, sondern auch davon ausgehen, dass die Wörter ihre ursprünglichen Ausdrucksfunktionen eingebüßt hätten, wobei Handke diese Entwicklung politischen und historischen Einflüssen entnimmt.⁴²⁴ In der Befreiung der Sprache von zusätzlichen Bedeutungen entstünden nun Möglichkeitsräume bzw. Daseinsräume, die es den Figuren erlauben, in ihrer Rede anwesend zu werden.⁴²⁵ Diese neue Anwesenheit des eigenen Daseins in der Sprache beschreibt Handke in *Spuren der Verirrten* so:

Mein Vater, als meine Mutter im Sterben lag, bekam eine ganz andere Sprechweise: Wenn er vorher die Buchstaben und Silben verschluckt hatte – ein richtiger In-den-Bart-hinein-Nuschler ist er gewesen –, so sprach er in der Sterbezeit seiner Frau jedes einzelne Wort überdeutlich aus, vor allem die Selbstlaute, das A, das E, das I, das O, das U. Je näher der Tod rückte, desto stärker betonte er die Vokale: ApfEl, StAub, WAldwEg, LEUchttUrm, NOrdpoI, NUmAncIa...⁴²⁶

Auf diese Weise erfahren die Figuren im Moment der Ankunft in der Sprache zugleich das Gefühl von Verlust. Denn der Prozess der „Dekonstruktion“⁴²⁷ – also der Besinnung auf die ursprüngliche Bedeutung der Wörter im Sinne Heideggers – zieht die Zerschlagung vertrauter Sprachform nach sich, weswegen das Sterben der Mutter auch als eine Metapher für diese Entwicklung verstanden werden kann.

⁴²¹ Ebd. 398.

⁴²² Ebd. S. 398-399.

⁴²³ Au, Alexander: Programmatische Gegenwelt, S. 170.

⁴²⁴ Vgl. Ebd. S. 170.

⁴²⁵ Vgl. Ebd. S. 170-171.

⁴²⁶ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 84.

⁴²⁷ Vgl. Au, Alexander: Programmatische Gegenwelt, S. 170.

Die Metamorphose des – im vorhergehenden Kapitel als von den Figuren restriktiv empfundenen – Heimatbegriffs wird nun zum neuen Ziel der Schau-Spiele Handkes. Sind die dramatischen Figuren in ihrer Rückkehr in die vertraute Heimat gescheitert, gilt es, einen neuen Heimatort zu entwerfen. Auf den Zusammenhang von Heimat und Sprache verweist auch Au, wenn er schreibt:

Heimatvorstellung soll auf individueller Basis geschaffen werden und dabei durch das gemeinsame Medium, einer langsamen epischen Sprache und einer unzeitgemäßen Lexik, kollektiv erfahrbar werden. [...] Allerdings kann dieser poetische Prozeß auch umgekehrt stattfinden, so daß das Individuum im Hinblick auf eine gemeinschaftliche Vorstellung eine eigene subjektive Wirklichkeit entwirft.⁴²⁸

Den Anforderungen von Individualität, „einer langsamen epischen Sprache und einer unzeitgemäßen Lexik“ wird Handke auch mit *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* gerecht. Die Figuren, die von ihm zwar als „ein Dutzend Schauspieler und Liebhaber“⁴²⁹ ausgezeichnet sind, folgen nicht dem Bewusstsein, sich in einem Theaterhaus zu befinden, sondern ihrer subjektiven Wahrnehmung. Demnach bezeichnen sie bzw. der erzählende Zuschauer die Bühne nicht als solche, sondern als „Platz“⁴³⁰, sich selbst als „Platzkehrer“⁴³¹, „Platznarr“⁴³², „Platzpatron“⁴³³ oder „Buchnarr“⁴³⁴. Die eigentümliche Lexik des Stücks weist dabei auf die individuierte Sprachstruktur des Erzählers hin, was aufzeigt, dass dieser Sprecher seine Konzentration auf das Bühnengeschehen und nicht etwa auf die Inszenierung lenkt.⁴³⁵ In dem Grenzgang zwischen Subjektivität und einer kollektiven Vorstellung von Heimat erscheint schließlich „auch der Dritte Zuschauer auf dem Plateau, fädelt sich auf der Stelle ein und mäandert, vollkommen selbstverständlich, mit in dem unentwegten Zug“⁴³⁶. Durch den Entwurf individueller Sprachbilder, die in den „Zug der Menge“⁴³⁷ münden, verbinden sich so die individuellen Daseinsformen der Figuren zu einem Ganzen, indem das Gefühl von Heimat (wieder) erfahrbar wird.

Einen weiteren Bezugspunkt Handkes Arbeit stellt der sprachphilosophische Ansatz Nietzsches dar. Nicht im engeren Sinne einer Rezeption Handkes, sondern vielmehr in einer „Ver-

⁴²⁸ Ebd. S. 172.

⁴²⁹ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 6.

⁴³⁰ Ebd. S. 7.

⁴³¹ Ebd. S. 18.

⁴³² Ebd. S. 22.

⁴³³ Ebd. S. 50.

⁴³⁴ Ebd. S. 48.

⁴³⁵ Vgl. Meurer, Petra: *Theatrale Räume*, S. 172.

⁴³⁶ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 64.

⁴³⁷ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 47.

wandtschaft im Denken⁴³⁸, so Michael Vollmer, seien die Parallelen der beiden begründet. Vollmer argumentiert diesen Zusammenhang folgendermaßen:

Die Bemühung um individuelle Autonomie (als Entwicklung zum ‚freien Geist‘) wird so für Nietzsche wie für Handke zu einer Frage des Stils: [...]. Bedeutet Stil die praktizierte Freiheit des einzelnen, die Gegebenheiten der sogenannten Tatsachenwelt [...] als Material nehmen zu können, welchem er mit Hilfe der Phantasie eine neue Form gibt, so muß bei einem Mangel an Stil auf eine zunehmende Einförmigkeit und Verarmung einer Gemeinschaft von Individuen geschlossen werden: Das Selbstbewusstsein des einzelnen, sich in diesem Akt der ästhetischen Formgebung dem Zwang der Regelkonformitäten entziehen zu können, geht verloren, und die Folgen solchen Verlustes sind fatal, weil sie den Typus des passiven und kritiklosen Kollektivmenschen begünstigen.⁴³⁹

Der Begriff des individuellen sprachlichen Stils der dramatischen Figuren, der sich aus phantasievollen Sprachbildern, unüblicher Lexik oder eigentümlichen Wortschöpfungen bildet, wurde bereits eingehend besprochen. Die Form, in die Handke seine Texte bringt und zu deren Aufgaben Vollmer „die Ausrichtung des Wahrgenommenen auf das Ich“⁴⁴⁰, die Entstehung ihres Gegenstandes aus der „gestaltlosen Vielheit der Eindrücke“⁴⁴¹ und ihr Potential als „individuell gültiges Erinnerungszeichen“⁴⁴² zählt, birgt dabei Schwierigkeiten, denen Handke sich in seinem Schaffen widmet: Die Uniformität der Sprache.⁴⁴³

Dieser sprachlichen Uniformierung, in der die Figuren auch ihre individuellen Empfindungen, Erfahrungen und Erinnerungen bedroht sehen, verweigert sich bereits Parzival in *Das Spiel vom Fragen*, ohne sich der Gründe für seine Sprachlosigkeit bewusst zu sein. „Weil ich nie fragte, galt ich als roh und verwildert. Aber in Wahrheit erschien mir das Fragen insgesamt als etwas mir Verwehrt – ich weiß nicht, durch wen.“⁴⁴⁴, meint der Junge gegen Ende des Spiels zu seinen Begleitern und weiß noch nicht, dass es die Gleichförmigkeit der Sprache, die ihn in seinem Denken und Handeln beeinflusst, ist, der er sich verwehrt. Dabei scheinen ihm die Möglichkeiten einer bewusst gestalteten Sprache einzuleuchten, wenn er meint: „Das ist die Kunst des Fragens, die mir so fehlt. – Ah, doch, einmal ist mir eine Frage gelungen: da erschrecken über mich Kinder, die an einem verbotenen Ort spielten, und ich fragte sie im Vorbeigehen: ‚Warum spielt ihr nicht weiter?‘“⁴⁴⁵ Schon zu Beginn des Spiels hatte der Schauspieler festgestellt, dass es „immer noch besser sei falsch zu fragen, als gar nicht mehr

⁴³⁸ Vollmer, Michael: *Das gerechte Spiel. Sprache und Individualität bei Friedrich Nietzsche und Peter Handke*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 1995. (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 162) S. 9.

⁴³⁹ Ebd. S. 15-17.

⁴⁴⁰ Ebd. S. 120.

⁴⁴¹ Ebd. S. 120.

⁴⁴² Ebd. S. 120.

⁴⁴³ Vgl. ebd. S. 121.

⁴⁴⁴ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 132.

⁴⁴⁵ Ebd. S. 133.

zu fragen: [...].“⁴⁴⁶ dabei scheint auch Parzival gelungene Fragen, die im Sinne Handkes poetische Forschung und Erkenntnis bedeuten, vom davon negativ abgesetzten Ausfragen, Befragen zu unterscheiden.⁴⁴⁷ Schließlich bereut Parzival sein Nicht-Fragen: „Höchste Zeit, daß ich es schaffe, zu fragen. Nur wen? Denn frage ich mich allein, bleibt es unernst und folgenlos. Vater und Mutter, jetzt da ihr tot seid, hätte ich Fragen um Fragen an euch!“⁴⁴⁸, woraufhin die Alte ihn an das „Gedächtnis der Ahnen“ erinnert: „Lasttragend bleibst du verbunden mit deinen Vorfahren!“⁴⁴⁹, sagt sie zu Parzival und verdeutlicht damit das Spannungsfeld, innerhalb dessen sich Handkes „Suche nach der Form“ bewegt, denn nicht nur Parzival weiß: Sprache ist nur über ein Gegenüber erfahrbar. Gleichzeitig läuft das sprachliche Inventarium des Kollektivs, bestehend aus Formeln und gängigen Begriffen, immer auch Gefahr, Individualität auszulöschen. Im Zusammenhang mit dem Prozess der „Formung“, der das Gestaltete erst dauerhaft fixiert, besteht Handke deshalb auf die Wahrung des Bezugs zu den Dingen und Gegenständen.⁴⁵⁰ Die Probleme, die sich für Handke im Umgang mit der ästhetischen (Grund-)Kategorie Form und ihrem schematischen Charakter ergeben, definiert er bereits in *Die Geschichte des Bleistifts*: „Jedenfalls war nichts wirklich ohne eine Form. Ohne eine Form hatte es das Erlebnis gar nicht gegeben. Aber mit der Form würde es vielleicht später kein Erlebnis mehr geben?“⁴⁵¹

Die Erzählung, durch deren Form die Erlebnisse der dramatischen Figuren im Text „festgeschrieben“ werden, gewährleistet so die Möglichkeit der Erkenntnis bei den Rezipienten, gleichzeitig gefährdet ihre Form auch die Einmaligkeit des Erlebten. Durch die im Erzählen durchgeführte Reflexion von Sprache, die die Möglichkeiten aber auch Schwierigkeiten des Themas aufzeigen sollen, gelingt es dem Autor, „Erzählräume“ zu schaffen, in denen die Figuren Ankunft erleben. Am Ziel ihrer Reise verdeutlicht sich dabei auch der utopische Charakter dieser „neuen Heimat in der Sprache“, die als Gegenentwurf einer phantasielosen Welt dient, in der der Begriff der Heimat als eine traditionsgebundene, geographisch oder materiell erfahrbare Größe, verworfen werden soll.

⁴⁴⁶ Ebd. S. 30.

⁴⁴⁷ Vgl. Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 304.

⁴⁴⁸ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 133.

⁴⁴⁹ Ebd. S. 133.

⁴⁵⁰ Vgl. Schirmer, Andreas: Peter-Handke-Wörterbuch, S. 303-304.

⁴⁵¹ Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts, S. 116.

4.3. Die Vision einer neuen Gemeinschaft

Bereits die von Handke zugeordneten Aufführungsorte der vorliegenden Stücke weisen auf ein von ihm angestrebtes Erlebnis der Kollektivität hin. Ob er sich nun die Bühne als einen stark frequentierten Platz denkt, an dem, so wie in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, Menschen vorüberziehen und einander begegnen, ob er die Bühne selbst als einen Ort, an dem Schauspieler und Publikum aufeinander treffen, thematisiert, wie in *Spuren der Verirrten*, oder ob der Aufführungsraum, so wie im *Untertagblues* zum U-Bahnwaggon avanciert, der die einzelnen Stadtteile einer Metropole und somit ihre Einwohner miteinander verbindet, Handkes dramatische Texte zielen auf ein Gemeinschaftserlebnis der Figuren ab, in dessen Kontext sie Zugehörigkeit empfinden können. Als ein Strukturprinzip dieses Gemeinschaftserlebnisses bestimmt Petra Heyer in ihrer vergleichenden Abhandlung *Von Verklärern und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks* die Idee der Verwandlung.⁴⁵² Einer solchen Transformation unterliegt auch der Schauspieler im *Spiel vom Fragen* in seiner Vorstellung von einer Vereinigung mit der Schauspielerin: „Sie werden es nicht sehen, denn wir werden ihnen dabei durchsichtig erscheinen. Und wenn sie es sehen, werden sie es nicht glauben, denn etwas dergleichen haben sie noch nie gesehen. Unser Ineinanderübergehen wird in ihren Augen ein Tanz auf kleinstem Raum sein.“⁴⁵³ In seiner Vision, in der die physischen und geistigen Grenzen zwischen ihm und der Schauspielerin verschwimmen, sind sie in der Lage, ihr Denken und Fühlen gemeinsam zu gestalten: „Wir werden in uns gemeinsam ein Bild sehen, das mit jedem Atemzug größer und farbiger werden wird.“⁴⁵⁴ Die Transzendenz der poetischen Bilder, löst im Schauspieler auch den „Wunsch nach Entgrenzung und Einheit mit dem ‚göttlichen Sein‘“⁴⁵⁵ aus: „Und ich sah auch sofort: Unsere Lust würde gottgefällig sein – nichts gottgefälliger als unser beider Lust –, und gottgefällig selbst unsere Obszönitäten: der oder die zuständige der Götter würde darüber von den Toten erwachen und mit uns mittun.“⁴⁵⁶ Das Bedürfnis nach einer unmittelbaren Verbindung zum „göttlichen Sein“, wie Heyer es nennt, postulierte Handke schon in der *Lehre der Sainte-Victoire*, wenn es heißt: „Der Mensch, der ich war, wurde

⁴⁵² Heyer, Petra: *Von Verklärern und Spielverderbern*, S. 119.

⁴⁵³ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 34-35.

⁴⁵⁴ Ebd. S. 35.

⁴⁵⁵ Heyer, Petra: *Von Verklärern und Spielverderbern*, S. 120.

⁴⁵⁶ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 34.

groß, und zugleich verlangte es ihn auf die Knie, oder überhaupt mit dem Gesicht nach unten zu liegen, und in dem allen niemand zu sein.⁴⁵⁷

Ein weiteres Gemeinschaftserlebnis findet sich in der friedvollen Verwandlung der Reisenden in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, die den dramatischen Höhepunkt des Stücks darzustellen scheint: „Ebenso geschieht es auch, dass sie allesamt einfach bloß da sind, die einen Auge, die andern Ohr, und einander so zuschauend sich jeweils in den andern verwandelnd, und so über den ganzen weiten Platz.“⁴⁵⁸ Das Verwandlungsgeschehen, das Handke mit mythischen und religiösen Motiven durchwirkt, kann dabei als Versuch erachtet werden, Gegenwart spürbar zu machen. Die Anwesenheit einer göttlichen Daseinsform wird auch im weiteren Verlauf der „Szene“ spürbar:

Alle zusammen formen mit ihren Leibern mitten auf dem Platz eine Freitreppe, wovon der oberst Liegende plötzlich sich erhebt und hinunterschreitet, worauf aus der Tiefe zu ihren Füßen ein Glockenläuten kommt, kaum ahnbar, einmal blechern, einmal volltönend, einmal fern, einmal nah, einmal rein, einmal verzerrt, welchem sie alle, aufgesprungen, gebückt, die Hände auf den Schenkeln, jetzt lauschen, der eine verzückt, der eine verdrossen, der eine belustigt, der eine gequält.⁴⁵⁹

Im „Sinnbild einer Gemeinschaft“⁴⁶⁰, das sich aus der Anordnung der menschlichen Körper in Form einer Freitreppe ergibt, so wie auch im Verweis auf die „unterseeischen Glocken“⁴⁶¹, deren Geläut im Sinne eines religiösen Motivs die Zusammenkunft einer Gemeinschaft nach sich zieht, kulminiert die Forderung Handkes nach einem neuen gesellschaftlichen Zusammenhang auf der Basis von „Brüderlichkeit“ und friedvoller innerer Verbundenheit zueinander. Dennoch bleibt seine Vision utopisch. Dies verdeutlicht sich einmal mehr, wenn es heißt: „Glocke aus, Traum aus.“⁴⁶² Denn während die dramatischen Figuren im „theatralischen Bild“⁴⁶³ ihres Zusammenseins ihre Ankunft in der Gemeinschaft erleben, folgt dieser unmittelbar ein erneutes Aufbrechen:

Deutlich wird dabei, während sie sich nun in alle Richtungen zerstreuen, wie einer abgeht wütend-enttäuscht, zungezeigend, ausspuckend; einer fröhlich-enttäuscht, achselzuckend; die einen eher erleichtert, dem Traum entkommen zu sein, die andern diesem noch weiter nachwandelnd; der eine aufweinend, der andere auflachend; einer im Aufbruch den Boden küssend; einer sich im Aufbruch in die Luft den Weg skizzierend, wie ein Slalomläufer vor dem Start;⁴⁶⁴

⁴⁵⁷ Handke, Peter: *Die Lehre der Saint-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 25.

⁴⁵⁸ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 52-53.

⁴⁵⁹ Ebd. S. 54-55.

⁴⁶⁰ Heyer, Petra: *Von Verklärern und Spielverderbern*, S. 124.

⁴⁶¹ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 55.

⁴⁶² Ebd. S. 55.

⁴⁶³ Heyer, Petra: *Von Verklärern und Spielverderbern*, S. 126.

⁴⁶⁴ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 58.

Der „Traum“ aus dem die Figuren nun erwacht sind, gewährleistet weder im räumlich-geographischen noch im geistigen Sinne Ankunft. In der Idee des beständigen Unterwegsseins spiegelt sich auch jene der „fortlaufenden Erzählung“, die insofern kein absolutes Ende findet, als dass Handke seine Texte anhand vielfacher Fremd- und Selbstbezüge immer wieder aneinander führt. In diesem Zusammenhang sei auch das, bereits angeführte, Symbol des Kreises erwähnt, das die Idee der periodischen Erneuerung bzw. des Lebenskreislaufs birgt, und das im Rahmen dieser zentralen Bedeutung von Handke immer wieder beschrieben wird.

Auch der Wilde Mann aus dem *Untertagblues* unterläuft einer solchen „Fortführung“ wenn er von Handke eingangs auch als „Spielverderber“⁴⁶⁵ – bekannt aus dem *Spiel vom Fragen* – vorgestellt wird. Und auch er sucht das Erlebnis der Gemeinschaft, mehr noch, die Erlösung durch die Gemeinschaft. Von seinen Mitpassagieren nicht sonderlich wahrgenommen, denn „sie schienen ihn höchstens momentweise zu hören“⁴⁶⁶, trifft er in der Schlusssequenz des Stücks auf die Wilde Frau, die die geplante Vollstreckung gegenüber dem Wilden Mann kurzerhand einstellt und sich mit ihm gemeinsam, „eng aneinander, Silhouetten vor einem sonnigen Hintergrund“⁴⁶⁷, auf die Weiterfahrt in den Endbahnhof begibt. Die Bezeichnung „TOISIN – AUTOISIN – POTAMOISIN“⁴⁶⁸ schließt insofern eine Ankunft im räumlichen Sinne aus, als dass sie beispielsweise von Detlef Friedrich als von Heraklit stammend identifiziert werden konnte, die Handke mit folgenden Worten übersetzt: „Den in dieselben Flüsse Steigenden fließen andere und andere Wasser vorüber“⁴⁶⁹. Der Absage, die Handke mit diesen Worten dem Stillstand – im Grunde aber auch einer möglichen Ankunft – erteilt, wird er auch im Schlusswort gerecht, wenn es heißt: „He, am schönsten war’s, wenn man nicht wußte, wohin man führe; an welcher Station man ausstiege; wie’s dort aussähe; was einen dort erwartete.“⁴⁷⁰ Auch die Ankunft einer Gottheit ist durch die Wilde Frau, die in der Lage ist „leibhaftige Schlangenblitze oder Blitzschlangen“⁴⁷¹ auf den „armen Sünder“ zu schießen, gewährleistet. Ihr Auftritt erinnert dabei an die Funktion des „deus ex machina“. Der Wunsch, Konflikte, die durch menschliches Handeln nicht gelöst werden können, der Verantwortung einer „göttlichen Seinsform“ zu überschreiben, wird dadurch offenbar. Gleichzeitig entwickelt die Figur der Wilden Frau menschliche Charakterzüge, durch die der Wilde Mann Geborgenheit

⁴⁶⁵ Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 9

⁴⁶⁶ Ebd. S. 13.

⁴⁶⁷ Ebd. S. 77.

⁴⁶⁸ Ebd. S. 78.

⁴⁶⁹ Friedrich, Detlef: *Du Monolog, du!* In: *Berliner Zeitung*, 2.10.2004.

⁴⁷⁰ Handke, Peter: *Untertagblues*, S. 78.

⁴⁷¹ Ebd. S. 77.

erfährt und das Erleben von Gemeinschaft, dem er sich zuvor konsequent versucht hatte zu entziehen, zulassen kann. Erst in diesem neu erlebten Gemeinschaftsgefühl wird der Wilde Mann von seiner Missgunst gegenüber der Gesellschaft bzw. seinen Selbstzweifeln befreit.

Auch in *Spuren der Verirrten* findet sich in Form der „Vogelmetapher“ eine solche Schlusssequenz von zentraler Bedeutung: Einer der Vorübergehenden erzählt von einem Rotkehlchen, das sich in seiner Abwesenheit in sein Haus verirrt und, im Versuch sich zu befreien, „gewaltige Spuren des Verirrten im ganzen Haus“⁴⁷² hinterlassen hat. Neben diesen Spuren hat er schließlich auch „den dazugehörigen Vogel unter einem Tisch, längst tot“⁴⁷³ aufgefunden. Die Figuren, die sich „im Halbkreis, mit dem ehemaligen Tragiker in der Mitte“⁴⁷⁴ versammelt haben, sehen den verirrtten Vogel als ihr Abbild an. In dem Bewegungsmodus, von dem sie glauben, ein lange gefangenes Tier würde sich auf eben diese Art befreien, machen sie sich nun paarweise auf den Weg und tauchen „da auf und ab, wie ein Delphin“⁴⁷⁵, beschreiben „ein regelmäßiges großes Zickzack, bis zum Horizont“⁴⁷⁶, oder flitzen seitwärts, „für eine Spinne sehr schnell“⁴⁷⁷ von der Szenerie. Auch hier behält der gemeinsame „Akt der Befreiung“ seinen utopischen Charakter, unmittelbar darauf folgt ein „Gehen, Kommen, Gehen, [...] zurück ins Gleichmaß, und in ebensolchem Gleichmaß dann auch das gelegentliche paarweise Reden, welches mit der Zeit immer spärlicher wird.“⁴⁷⁸ Schon die tierischen Bewegungsmodi, derer sich die Figuren bedienen, stellen die eigentliche Inszenierung des Stücks vor eine große Herausforderung und entziehen dem „poetischen Plan“ Handkes jegliche reale Grundlage. Das Haus, das dem Vogel zum Gefängnis wurde, wird so zum Sinnbild einer gesellschaftlichen Ordnung, innerhalb derer Handke es den dramatischen Figuren ermöglicht, ihre „Spuren der Verirrten“ zu hinterlassen. Die Befreiung daraus bleibt lediglich angedacht, denn nachdem sie ihren „Moment der Ankunft“ erlebt haben, zerstreuen „sie sich nun in alle Richtungen“⁴⁷⁹ und brechen erneut auf.

⁴⁷² Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 80.

⁴⁷³ Ebd. S. 80.

⁴⁷⁴ Ebd. S. 79.

⁴⁷⁵ Ebd. S. 81.

⁴⁷⁶ Ebd. S. 82.

⁴⁷⁷ Ebd. S. 82.

⁴⁷⁸ Ebd. S. 82.

⁴⁷⁹ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 58.

SCHLUSSBEMERKUNG

Der Umstand des Reisens begleitet die vier vorliegenden Stücke Peter Handkes, aber auch viele andere seiner Werke, leitmotivisch. Die Dynamik, die sich dabei aus dem Wechselspiel von Aufbruch und Ankunft der dramatischen Figuren ergibt, ermöglicht ihnen die Auseinandersetzung mit ihrer Identität bzw. den Entwurf eines subjektiven Weltbildes durch die geschärfte Wahrnehmung auf Reisen, die der Autor voraussetzt.

In der Intention, die erlebte Welt poetisch abbildbar zu machen, bedient Handke sich verschiedenster Hilfsmittel: Die gesellschaftskritische Haltung gegenüber den negativen Auswirkungen der Globalisierung bzw. des technischen Fortschritts äußert sich im Sinne Handkes in erster Linie in Form einer Ablehnung von „Beschleunigung“, weswegen die Figuren mit Ausnahme des Wilden Mannes im *Untertagblues* ihren Weg zu Fuß bestreiten. In Anlehnung an die homologe Struktur von körperlicher und geistiger Bewegung, verändert sich so auch das Wahrnehmungsspektrum der Reisenden durch die Wahl des Bewegungsmodus Gehen. Gleichzeitig, und dies konnte vor allem anhand von *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* aufgezeigt werden, zwingt vor allem die Konzentration auf die visuelle Wahrnehmung des Dramengeschehens die Figuren, aber auch die Leserschaft bzw. das Publikum zur Verlangsamung. Das gedrosselte Erzähltempo, das der Autor auch durch die hohe Anforderung an die Rezipienten, sei es durch eine große Anzahl von Selbst- und Fremdbezügen, Montagen, raffinierten Textverflechtungen oder Sprachspielen, bewusst indiziert, steigert dabei die Möglichkeit eines Erkenntnisgewinns. Dabei verzichtet Handke in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* auf jegliche Figurenrede zugunsten des Zuschauers, der als wahrnehmendes Organ die vor ihm stattfindende Aufführung erzählt bzw. beschreibt. Auch in *Spuren der Verirrten* entledigt Handke den (fiktiven) Zuschauer seiner in erster Linie passiven Rolle, macht ihn zum Erzähler bzw. zum Mitspieler, indem dieser gegen Ende des Stücks auf die Bühne tritt und erhebt diesen so zur form- und strukturschaffenden Instanz. Die zentrale Aufgabe der Zuschauer, nämlich das Wahrnehmen, rückt so ins unmittelbare Bedeutungsfeld der Texte.

Die Motivation des Reisens begründet sich darüber hinaus durch drei weitere Faktoren: Zum einen sind die Figuren sich ihrer Mängel bewusst, diesem Zustand schreibt Handke große produktive Kraft zu. Die „Leere“, die die Figuren in diesem Zusammenhang empfinden, kann

dabei im Sinne Handkes auch als „Verwundung“ angesehen werden, der durch die poetologische Abbildung Heilung widerfahren soll.⁴⁸⁰ Der Autor selbst – dies konnte im Eingangskapitel aufgezeigt werden – sieht seine Lebensqualität durch die innere Unruhe, die ihn vorantreibt, einerseits eingeschränkt, zum anderen gewährleistet diese Tatsache den Fortbestand seines unermüdlichen Schaffens.

Darüber hinaus liefert Handke poetische Bilder der Verwandlung, die die unmittelbare Gegenwart der Figuren konkretisieren. In diesen „Augenblicken der Ewigkeit“⁴⁸¹ erleben sie sich als eins mit der sie umgebenden Welt, gleichzeitig steht die Zeit für sie still. In ihrer Motivation sich zu befreien – und dies kann die Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen oder auch die Befreiung von hemmenden historischen Belastungen wie beispielsweise Kriegs- und Nachkriegszeiten sein – aber auch in ihrem Bedürfnis nach Gemeinschaft bzw. Zusammenhang geben die Figuren sich diesem Verwandlungsprozess hin.

Nicht zuletzt widmet Handke sich im Rahmen seines Schaffens dem durch die Kritik durchaus kontrovers rezipierten Heilsbegriff. Die Protagonisten, die sich ihrer Mängel bewusst werden, wenden sich im Laufe ihrer Reise der eigenen Lebensgeschichte zu und erfahren in ihrem daraus resultierenden Bedürfnis nach Versöhnung „Momente des Heils“. In diesem Zusammenhang verweist Handke, in Anspielung auf den Erneuerungsprozess des Lebens, der immer auch die Möglichkeit zum Neubeginn birgt, auf die Daseinsform des Kindes. Die kindliche Wahrnehmungswelt, die sich im Sinne des Autors durch die unmittelbare Verbindung von „Erlebtem“ und „Ich“ auszeichnet, wird so „zum Zustand poetischer Zuversicht“⁴⁸², aus dessen Potential die Figuren Kraft für ihre Reise schöpfen.

Das Motiv der Reise findet sich schon zu Beginn, das heißt auf den Titelblättern der zitierten Suhrkamp-Ausgaben bzw. in den diversen, den Stücken voraus gestellten Widmungen und Mottos, verankert. So ist es etwa eine Abbildung der „Heiligen Drei Könige“, die den Umschlag von *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* zielt, während unterschiedliche Tier- und auch Menschenspuren den Umschlag von *Spuren der Verirrten* gestalten. Weiters widmet Handke das Schauspiel *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* dem „Platz vor dem Centre Commercial du Mail auf dem Plateau von Vélizy“⁴⁸³, während das Reisemotto für die Figuren aus *Das Spiel vom Fragen* folgendermaßen lautet: „Die Pilger gingen sehr nachdenklich dahin... Diese Pilger schienen mir von weit zu kommen“⁴⁸⁴. Das Motiv der Pilger-

⁴⁸⁰ Janke, Pia: Der schöne Schein, S. 213.

⁴⁸¹ Ebd. S. 89.

⁴⁸² Au, Alexander: Programmatistische Gegenwelt, S. 201.

⁴⁸³ Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, S. 5.

⁴⁸⁴ Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen, S. 7.

schaft liegt nicht nur dem *Spiel vom Fragen*, sondern auch den drei übrigen dramatischen Texten, sinnkonstituierend zu Grunde. Durch wiederholte Verweise auf das Thema scheinen sämtliche Figuren der vorliegenden Stücke sich „auf der Bühne in Pilger, die auf ihrer Reise einem mythischen Lebensweg folgen“⁴⁸⁵ zu verwandeln.

Die Revitalisierung der Mythen, derer Handke sich im Rahmen seines literarischen Schaffens widmet, birgt dabei die Idee einer kulturellen „Ganzheit“. Handke, der sich die literarische Suche nach Zusammenhang, sei es auf soziokultureller oder auch auf sprachlicher Ebene, zum Ziel gemacht hat, bezieht sich dabei auf Friedrich Nietzsche. Auch er machte sich die, durch den Verlust der Mythen verursachten „kulturellen Leerstellen zum Thema.

Einen weiteren Bezugspunkt liefert Claude Lévi-Strauss, der, ebenso wie Handke, bemüht war, das Ansehen des Mythos in unserer naturwissenschaftlich orientierten Gesellschaft zu heben. So wie Lévi-Strauss fordert auch Handke die Überwindung der Kluft zwischen Mythos und Wissen und bietet seinen dramatischen Figuren in diesem Zusammenhang Momente der Übereinkunft zwischen dem „Ich“ und der sie umgebenden Welt.

Weitere Parallelen konnten innerhalb der Mythenauffassung von Handke und Roland Barthes ausgemacht werden. Während Handke von Nietzsche und Lévi-Strauss lediglich in seiner Grundhaltung beeinflusst zu sein scheint, erfolgt an dieser Stelle eine direkte Bezugnahme auf Roland Barthes und dessen *Mythen des Alltags*. Dabei folgt Handke den Prinzipien von Barthes vor allem auf der Ebene der sprachlichen Reflexion und beschränkt sich im Kontext von dessen Annahme, dass der Mythos eine Aussage sei⁴⁸⁶, auf den formalen Blickwinkel bezüglich des mythischen Systems. Ein weiterer Zusammenhang mit Roland Barthes *Mythen des Alltags* wurde anhand von Petra Heyers Untersuchung *Von Verklärern und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks* dargestellt, in der sie sich ausführlich mit der „Restitution des Mythos“⁴⁸⁷ in Handkes neueren dramatischen Texten auseinandersetzt: Aufgrund des auseinander gebrochenen Zusammenhangs zwischen Ding und Zeichen kann die sprachliche Realität nicht mehr an den, durch Sprache beschriebenen Dingen, sondern einzig an ihrem Bewirken der Dinge abgelesen werden.⁴⁸⁸

In diesem Sinne begeben sich auch die dramatischen Figuren auf die Suche nach der ursprünglichen Bedeutung der Dinge, die nicht mehr durch sprachliche Fixierungen verstellt sind. Dabei nutzen die Reisenden, die die Zeichen ihrer Zeit nicht mehr deuten können, die

⁴⁸⁵ Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 100.

⁴⁸⁶ Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, S. 85.

⁴⁸⁷ Vgl. Heyer, Petra: *Von Verklärern und Spielverderbern*, S. 68-81.

⁴⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 63.

„Macht“ der Mythen, denn sie suchen die alten „Quellen“,⁴⁸⁹ um sich neu zu orientieren. Auf diesem Weg revitalisiert Handke die alten Mythen, gleichzeitig interpretiert er sie neu. Als Beispiel dafür konnte die vielfältig überlieferte Figur des Parzival ausgemacht werden, die beispielsweise durch Eleonora Pascu im Rahmen ihrer Untersuchung *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken Das Spiel vom Fragen und Die Stunde da wir nichts voneinander wußten mit Blick über die Postmoderne* zur mythischen Figur erkoren wird.⁴⁹⁰ Handkes bedeutungsvollste Transformation der Parzival-Überlieferung besteht nun darin, dass die Frage „Was fehlt dir?“⁴⁹¹ im *Spiel vom Fragen* an den „Helden“ selbst gerichtet wird, dass also er es ist, der die „unheilbare Wunde“⁴⁹² trägt. Diese Lebenswunde Parzivals äußert sich vor allem über die Symptomatik der fehlenden Sprachkenntnisse. Den schmerzhaften Prozess des Spracherwerbs hatte Handke bereits viele Jahre zuvor anhand von *Kaspar* dargestellt.

Das Unverständnis gegenüber der (sprachlichen) Welt ist dabei allen Figuren der vorliegenden Stücke gemein, weswegen der Autor den Zustand der Verirrtheit auch als „Reiseprinzip“ antizipiert. Durch diesen Zustand formiert sich im Sinne Handkes nicht nur die Idee einer neuen und geschärften Wahrnehmung, sondern ein neues Postulat, das sich auch als Widerstand gegenüber der gegenwärtigen Welt verstehen lässt: „Weiter in die Irre gehen. Beständiger verirrt sein.“⁴⁹³

Nicht zuletzt betreibt Handke die konsequente Reflexion einer jahrhundertealten Theatertradition. Vor allem über die Auseinandersetzung mit den drei dramatischen Entitäten Raum, Zeit und Handlung, die im Kapitel *Reise(route)* als grundlegende Konstituenzien für das Drama, aber auch für den Verlauf einer Reise ausgewiesen wurden, gelingt ihm nicht nur die Rückbesinnung auf die Tradition, sondern auch dramatische Innovation. Die Präsenz der drei Aristotelischen Einheiten hatte er schon in *Publikumsbeschimpfung* demonstriert, wenn es heißt: „Indem wir immer zu Ihnen sprechen und indem wir zu Ihnen von der Zeit sprechen, von jetzt und von jetzt und von jetzt, beachten wir die Einheit von Zeit, Ort und Handlung.“⁴⁹⁴ Auch in den vier vorliegenden Stücken konnte eine Auseinandersetzung mit dem Thema nachgewiesen werden. Dabei hält Handke beispielsweise die Einheit des Ortes ein, indem er das Bühnengeschehen etwa in einen U-Bahn-Waggon oder an einen Platz verlegt. Gleichzeitig bezieht er sich unmittelbar auf den Theaterraum und entwirft durch seine Bühnenanweisung szeni-

⁴⁸⁹ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 121.

⁴⁹⁰ Vgl. Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten*, S. 95-100.

⁴⁹¹ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 43.

⁴⁹² Ebd. S. 42.

⁴⁹³ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 87.

⁴⁹⁴ Handke, Peter: *Die Theaterstücke*, S. 28.

schen Raum, das heißt, „dass der Text den Raum auf der Bühne entstehen lässt (im Unterschied zu einem fiktiven Ort)“.⁴⁹⁵

Den Markierungen im Raum, die Handke anhand von spielerischen oder auch märchenhaften Erzählelementen im Text verankert und die für die Figuren Knotenpunkte der Orientierung darstellen, aber auch dem strukturschaffenden Verhältnis von Raum und Zeit legt er unermüdlich die topologische Struktur der „Leere“ zugrunde, die Wahrnehmung ermöglichen soll. In diesem Zusammenhang gilt der Begriff der Leere im poetologischen Sinne als fruchtbar und dient den Reisenden als ein „Ausgangspunkt“ für ihren Weg. Der Verlust der Markierungen, die „wie durch einen Zauber“⁴⁹⁶ von der Bühne rollen, zieht gleichzeitig den Verlust der Orientierung nach sich, der die reisenden Protagonisten, wie schon der Bewegungsmodus Gehen, zur Verlangsamung bzw. zum Stillstand zwingt. Auch dieser Idee liegt das Konzept der geschärften Wahrnehmung zu Grunde. Die Form des Kreises, die Handke immer wieder im Text verankert, symbolisiert im Weiteren ihr Bedürfnis nach Zusammenhang bzw. nach einer neuen Orientierung.

Die Einstellung der Figuren gegenüber der dramatischen Kategorie Zeit ist unterschiedlich. Einerseits erleben sie sich im temporalen Sinne als eins mit der vergangenen oder auch zukünftigen Welt, gleichzeitig empfinden sie die Abwesenheit der temporalen Kategorisierung auch als Verlust. Das von Handke transportierte apokalyptische Zeitgefühl, welches auch aus diesem Widerspruch resultiert, ermöglicht den Figuren ein Gefühl für die Entität Zeit und führt abermals zu dem Schluss, dass sie sich auf ihrer „Lebensreise“ befinden. Denn die apokalyptischen Bilder evozieren eine Auseinandersetzung mit ihrer Existenz. In der Idee einer zyklischen Zeitfolge bezieht Handke sich auch auf die Spielzeit, deren Ende gleichzeitig den Beginn der nächstfolgenden Spielzeit mit sich führt.

Ein kombinatorischer Schluss kann aus der Untersuchung des Handlungsverlaufs der vier vorliegenden Stücke gezogen werden: Handkes Theaterstücke folgen keiner Handlung im konventionellen Sinn. Der Gegenstand der Handlung lässt sich im Sinne Handkes eher unter dem Begriff Bühnengeschehen zusammenfassen, dessen Realisierung, „begriffen als Handlungsfolge, als Kette von Begebenheiten“⁴⁹⁷ in Bezug auf sprachliche Aktion umgesetzt wird. Die zentrale Bedeutung, die Handke sprachlichem Handeln in seinen dramatischen Texten zukommen lässt, beeinflusst wiederum die Möglichkeiten einer Ankunft, die den Figuren am Ende ihrer Reisen zur Verfügung stehen, denn sie werden durch Sprache anwesend. Der poe-

⁴⁹⁵ Meurer, Petra: *Theatrale Räume*, S. 159.

⁴⁹⁶ Handke, Peter: *Spuren der Verirrten*, S. 9.

⁴⁹⁷ Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 135.

tische Akt eines bedächtigen epischen Erzählens, welches in *Die Stunde in der wir nichts voneinander wußten* oder auch in *Spuren der Verirrten* nachgewiesen werden konnte, aber auch der Prozess des Spracherwerbs, dargestellt durch die Figur des Parzival in *Das Spiel vom Fragen* so wie die sprachliche Aktion des Wilden Mannes in *Untertagblues* lenken die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung einer Welt, die durch Sprache vermittelt wird. Der sprachkritischen Haltung, die Handke in seinem literarischen Schaffen einnimmt, folgen sprachlichen Gegenbilder, die er der Fixierung der Dinge durch Sprache und dem damit verbundenen Verlust der Phantasie entgegenhält.

Die Frage, ob er die Figuren am Ende ihrer Reise bzw. am Ende des Geschehens in ihre Heimat, etwa „aus dem stillen Hinterland zurück ins laute Vorderland“⁴⁹⁸, entlässt, bleibt ungeklärt. Sie wirft jedoch den Diskurs um die Bildung des Heimatbegriffs bei Handke auf.

Anhand der stringenten Auseinandersetzung, die die Reisenden im Zusammenhang mit dem Begriff führen, konnte jedoch aufgezeigt werden, dass gerade im Unterwegssein bzw. in der Abwesenheit heimatstiftender Faktoren der Entwurf einer möglichen Heimat stattfindet. Etwas Konkretisierungen bzw. auch die Sehnsucht der Figuren nach einem Ort der Geborgenheit, an dem sich die eigene Existenz in friedvoller Übereinkunft mit der Umgebungswelt erfahren lässt, werden jedoch im „Grauen vor oder Überdruß an“⁴⁹⁹ der Imagination von Heimat gleichzeitig ungültig. Die Ambivalenz mit der Handke dem Begriff der Heimat begegnet, resultiert dabei aus der negativen Haltung gegenüber einer Gesellschaft, die die Individualität des Subjekts bedroht bzw. dieses entfremdet. Als poetischen Gegenentwurf liefert er neben dem bereits angeführten Erzähl-Konzept der subjektiven Wahrnehmung die Vision einer neuen Gemeinschaft der Figuren, in deren Kontext sie Zugehörigkeit empfinden können und der Zustand des Selbstverlustes aufgehoben wird. Bereits die von Handke zugeordneten fiktiven Orte des Bühnengeschehens, also beispielsweise der U-Bahn-Waggon in *Untertagblues* oder der stark frequentierte „Platz im hellen Licht“⁵⁰⁰ in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, weisen auf ein von ihm angestrebtes Gemeinschaftserlebnis hin. Darüber hinaus thematisiert Handke vor allem in *Das Spiel vom Fragen* und in *Spuren der Verirrten* das Beziehungssystem „Paar“ ausführlich. Als Strukturprinzip dieser Gemeinschaftserlebnisse konnte, in Anlehnung an Petra Heyers vergleichender Untersuchung *Von Verklärern und Spielverderbern*, der Prozess der Verwandlung geltend gemacht werden.⁵⁰¹

⁴⁹⁸ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen*, S. 149.

⁴⁹⁹ Schirmer, Andreas: *Peter-Handke-Wörterbuch*, S. 312.

⁵⁰⁰ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 12.

⁵⁰¹ Vgl. Heyer, Petra: *Von Verklärern und Spielverderbern*, S. 119.

In diesem Zusammenhang sind die Figuren meist mit der Ankunft des Göttlichen bzw. einer göttlichen Daseinform konfrontiert, durch die sie die Grenzen der sinnlichen erfahrbaren Welt überschreiten und ihr Bedürfnis nach zeit-, ort- und körperlosem Sein stillen, in dem sie selbst gegenwärtig werden. Das Versprechen einer Ankunft kann jedoch auch an dieser Stelle nicht erfüllt werden, denn die von Handke dargestellten Visionen erweisen sich als Utopien, die zuvor präsentierten „theatralischen Bilder“⁵⁰² werden destruiert. Die Möglichkeit einer Ankunft gewährt Handke in der Sprache, die Hoffnung auf die nächste Spielzeit, „welche seit jeher endet, ohne ein Ende zu haben“⁵⁰³ bleibt bestehen.

⁵⁰² Ebd. S. 126.

⁵⁰³ Handke, Peter: Spuren der Verirrten, S. 78.

Literaturverzeichnis

Primärwerke

Handke, Peter: Der kurze Brief zum langen Abschied. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 95.

Handke, Peter: Langsame Heimkehr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 104.

Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Salzburg: Residenz Verlag 1979.

Handke, Peter: Das Ende des Flanierens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Handke, Peter: Die Lehre der Saint-Victoire. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg: Residenz Verlag 1982.

Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Handke, Peter: Die Abwesenheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten. Ein Schauspiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Handke, Peter: Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Handke, Peter: Mein Jahr in der Niemandsbucht - Ein Märchen aus neueren Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Handke, Peter: Untertagblues. Ein Stationendrama. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Handke, Peter: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987-Juli 1990. Salzburg: Jung und Jung Verlag 2005.

Handke, Peter: Spuren der Verirrten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Handke, Peter und Alfred Kolleritsch: Schönheit ist die erste Bürgerpflicht. Briefwechsel. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2008.

Sekundärwerke

Amann, Klaus (Hg.): Peter Handke - Poesie der Ränder. Wien: Böhlau 2006. (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 11)

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler⁵ 1997.

Au, Alexander: Programmatische Gegenwart. Eine Untersuchung zur Poetik Peter Handkes am Beispiel seines dramatischen Gedichts *Über die Dörfer*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001. (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur 10)

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. (Edition Suhrkamp 92)

Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. Wien: Wilhelm Braumüller 1984. (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur 11)

Bonn, Klaus: Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 1994 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 124)

Deichmann, Thomas: Literatur und Reisen mit Peter Handke. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2009. (Profile 16), S. 183-193.

Doppler, Bernhard: Der Wilde Mann als Rappelkopf. Zorn und Biedermeier. Peter Handke und Ferdinand Raimund. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2009. (Profile 16), S. 267-280.

Eco, Umberto (Hg.): Die Geschichte der Schönheit. München: dtv³ 2009.

Ernst, Peter: Deutsche Sprachgeschichte. Eine Einführung in die diachrone Sprachwissenschaft des Deutschen. Wien: Facultas 2005. (UTB 2583) Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. 1900. Gesammelte Werke. Band II und III. Frankfurt am Main: Fischer⁴ 1968.

Fellinger, Raimund: „Schreiben: Sich zur Ruhe setzen“ *Die Entstehung von Mein Jahr in der Niemandsbucht*. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2009. (Profile 16), 133-142.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. 1900. Gesammelte Werke. Band II. Frankfurt am Main: Fischer⁴ 1968.

Frietsch, Wolfram: Peter Handke - C.G. Jung. Selbstsuche - Selbstfindung - Selbstwerdung, Der Individuationsprozess in der modernen Literatur am Beispiel von Peter Handkes Texten. Gaggenau: Verlag Neue Wissenschaft 2002.

Fuß, Dorothee: Bedürfnis nach Heil. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001.

Gottwald, Herwig und Andreas Freinschlag: Peter Handke. Köln: Böhlau 2009. (Profile 3220)

Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider. Stuttgart: Heinz 1996. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 333)

Grün, Anselm: Die Weisheit des Pilgerns. München: Gütersloher Verlagshaus 2008.

Heyer, Petra: Von Verklärern und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001. (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 59)

Höller, Hans: Peter Handke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007. (rororo Taschenbuch 50663)

Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 531)

Hummel, Volker Georg: Die narrative Performanz des Gehens. Bielefeld: transcript Verlag 2007.

Janke, Pia: Der schöne Schein. Peter Handke und Botho Strauß. Wien: Holzhausen 1993. (Literaturhistorische Studien. Literatur aus Österreich und Bayern VI)

Köhler, Lotte: Das Selbst im Säuglings- und Kleinkindalter. In: Hartmann, Hans-Peter und Wolfgang E. Milch, Peter Kutter, János Paál (Hg.): Das Selbst im Lebenszyklus. Psychoanalytische Theorie und Methode in der Sicht der Selbstpsychologie. Gießen: Psychosozial-Verlag 2007, S. 31-54.

Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. (Edition Suhrkamp 1027)

Liessmann, Konrad Paul: Schönheit. Wien: Facultas 2009. (UTB 3048)

Matveev, Julia: Bewegung als Ausdrucksmittel in der „kinematographischen Prosa“ von Peter Handke. Jerusalem/Moskau: E.RA Publishing House 2003.

Meurer, Petra: Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke. Berlin: LIT 2007. (Literatur – Theater – Medien 3)

Michel, Volker: Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.

Nietzsche, Friedrich: Götzendämmerung. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 6. In: Colli, Giorgio und Mazzino Montinari (Hg.): Sämtliche Werke. München: dtv 1980.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 1. In: Colli, Giorgio und Mazzino Montinari (Hg.): Sämtliche Werke. München: dtv 1980.

Pascu, Eleonora: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken Das Spiel vom Fragen und Die Stunde da wir nichts voneinander wußten mit Blick über die Postmoderne.* Frankfurt am Main: Peter Lang 1998.

Pfister, Gerhard: *Handkes Mitspieler. Die literarische Kritik zu Der kurze Brief zum langen Abschied, Langsame Heimkehr, Das Spiel vom Fragen, Versuch über die Müdigkeit.* Bern: Peter Lang 2000.

Pompe, Anja: *Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip.* Köln: Böhlau 2009. (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 15)

Reichert, Hermann: *Wolfram von Eschenbach. „Parzival“ für Anfänger.* Wien: Praesens Verlag² 2007.

Rohde, Carsten: *Träumen und Gehen. Peter Handkes geopoetische Prosa seit Langsame Heimkehr.* Hannover-Laatzten: Wehrhahn 2007. (Salon 12)

Schirmer, Andreas: *Peter-Handke-Wörterbuch. Prolegomena.* Wien: Praesens 2007.

Schweizer, Harro (Hg.): *Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit.* Stuttgart: Metzler 1985.

Vollmer, Michael: *Das gerechte Spiel. Sprache und Individualität bei Friedrich Nietzsche und Peter Handke.* Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 162)

Zeitungsartikel

Henrichs, Benjamin: Bei einem Dichter wundermild. In: Die Zeit (Hamburg), 26. 1. 1990.

Hensel, Georg: Heiteres Berufungsraten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.1.1990.

Bazinger, Irene: Die Vermessung des Lebens. In: Berliner Zeitung (Berlin), 15.2.2007.

Hage, Volker: Reise in den toten Winkel. In: Der Spiegel (Hamburg), 5.2.2007.

Dultz, Sabine: Auftritt der Sprachrohre. Altherren-Weltschmerz: Uraufführung von Handkes „Spuren der Verirrten. In: Münchner Merkur (München), 19.2.2007.

Mayer, Norbert: Vom Mississippi zum Feistritzbach. In: Die Presse (Wien), 19.2.2007.

Friedrich, Detlef: Du Monolog, du! In: Berliner Zeitung, 2.10.2004

Matt, Peter von: Schlafen bei der großen Mutter. Peter Handkes Prosaarbeit „Die Wiederholung“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 09.1986

Interviews

Pils, Richard (Hg.): André Müller im Gespräch mit Peter Handke. Weitra: Bibliothek der Provinz 1993

Internetquellen

<http://de.wikipedia.org/wiki/Dodona> (2. 7. 2010).

Anhang

Abstract

Bei der Untersuchung der vier vorliegenden dramatischen Texte Peter Handkes lege ich den Fokus auf das Motiv der Reise. Dabei gilt es zu beachten, dass Handkes Zugang zu diesem Thema sich nicht ausschließlich auf die Reise im engeren Sinne bezieht, sondern diesen Begriff durchaus auf den der „Lebensreise“ ausdehnt.

Im Hinblick auf den Gegenstand der Untersuchung gliedert diese sich in zwei Hauptabschnitte: Im ersten Teil werden relevante Grundinformationen gesammelt um ein adäquates Verständnis für den zweiten Teil, die eigentliche Analyse, zu schaffen. Dies können einerseits biographische Bezüge sein, sofern sie sich in einen Zusammenhang mit dem Motiv der Reise bringen lassen, andererseits aber auch Parallelen zu anderen Werken, um Kontinuitäten herauszuarbeiten. In einem zweiten Kapitel werden Handkes Methoden, Theatertexte zu schaffen, bzw. dessen Reflexion einer jahrhundertealten Theatertradition näher erörtert werden

Der eigentliche Analyseteil gliedert sich durch folgende semantische Strukturpunkte des Lexems „reisen“: Motivation, Aufbruch, Reise(route) und Ankunft.

In der Absicht, die Arbeit durch diese strukturschaffende Form so nahe wie möglich am zu untersuchenden Motiv der Arbeit entlang zu führen, folgt im ersten Kapitel die Fokussierung auf die Motivation der dramatischen Figuren, zu ihrer Reise aufzubrechen. Dem Zustand des Mangels wird dabei ebenso viel Aufmerksamkeit geschenkt wie ihrem daraus resultierenden Bedürfnis nach Heil. Des Weiteren wird der eigentliche Aufbruch der Figuren, ihr Bewegungsmodus oder auch die Personendarstellung diskutiert. Im Rahmen dieser Betrachtungen ergibt sich ein Exkurs in die „Welt der Mythen“, deren Rezeption und Neu-Interpretation durch den Autor auch als Gegenentwurf zu einem durch Naturwissenschaft und Technik geprägten Weltbild verstanden werden kann. Durch die Erörterung der Reiseroute der dramatischen Figuren soll die Funktionalität der dramatischen Kategorien Raum, Zeit und Handlung in der Umsetzung Handkes transparent gemacht werden. Den Abschluss der Arbeit bildet die Darstellung der Ankunftsmöglichkeiten, die sich den Figuren bieten bzw. die Auseinandersetzung mit Handkes Sprachauffassung als ein Instrument zu einem neuen Weltzugang.

Lebenslauf

Name: Petra Johanna Divinzenz

geboren am 17. 03. 1980 in Steyr/Oberösterreich

1986 – 1990 Volksschule Steyr

1990 – 1998 Bundesrealgymnasium Steyr

seit 2004 Studium der Deutschen Philologie/Universität Wien