



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Text im Theater – Erzählen, Sprechen und Erinnern in
Immer noch Sturm von Peter Handke
in der Inszenierung von Dimitter Gotscheff“

verfasst von

Johanna Eigner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

„»Komm, Nachzügler. Aufgesprungen auf den Familienzug, Nachfahr. Der einzige, der uns noch träumt. Ach, daß uns doch einmal jemand anderer träume! Jemand Sachgerechter. Einer, der uns denkt, und bedenkt – und nicht dein ewiges Gedenken, dein immerwährendes Heraufbeschwören. Mit einem Wort: Ein Dritter! [...]«¹

Immer noch Sturm

¹ Handke, Peter, *Immer noch Sturm*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 9. Im Folgenden: INS.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1. Peter Handke Dimiter Gotscheff	14
1.1. Peter Handkes Bezug zu Geschichte	14
1.2. Dimiter Gotscheffs Bezug zu Geschichte	20
2. Das Theater und die Toten	23
2.1. <i>Immer noch Sturm</i> als Denkmal und Kenotaph	23
2.1.1. Exkurs: Partisanendenkmäler in Kärnten	24
2.1.2. Die Struktur des Denkmals in <i>Immer noch Sturm</i>	25
2.2. <i>Immer noch Sturm</i> als Konglomerat einzelner Erinnerungsformen	28
2.2.1. Der Vorgang des Sich-Erinnerns	29
2.2.2. <i>Immer noch Sturm</i> und kollektives Gedenken	32
2.2.3. Die verschiedenen Erinnerungsmedien in <i>Immer noch Sturm</i>	34
3. Geschichte und Theater in <i>Immer noch Sturm</i> als polyphones Stimmenkonglomerat	37
3.1. Erinnern durch Erzählen	38
3.2. Erinnern durch Sprechen	39
3.2.1. Polyphone Stimmen: Chor Monolog Dialog	44
3.2.2. Adressierung an das Publikum	46
3.3. Die Figur des »Ich« als Hersteller und Interpret von Geschichte	49
3.3.1. »Ich«, seine Anführungszeichen und seine Subjektivität	49
3.3.2. Verortung des »Ich«	52
3.3.2.1. »Ich« als autobiographische Figur	52
3.3.2.2. »Ich« als Bote	53
3.3.2.3. »Ich« als Identifikationsfigur	54
3.3.2.4. »Ich« als Angelus Novus und Nova	55
4. Vergegenwärtigen von Geschichte durch Körper im Raum	58

4.1. Theater als Heterotopie der Vergangenheit und Erinnerungsort	58
4.2. Vergegenwärtigen durch Verdoppeln Vorspielen und Nachahmen	64
4.3. Erinnern durch Bewegung und Gestik im Raum	66
5. Brüche Lücken Leerstellen in der Vermittlung von Geschichte in <i>Immer noch Sturm</i>	69
5.1. Der Traum als Schwelle zwischen Realität und Fiktion	71
5.2. Die Aufhebung der Illusion	74
5.3. Das Stocken und Zittern	77
5.4. „Allgemeines Innehalten“	79
5.5. Das Schweigen	81
Conclusio	84
Quellenverzeichnis	87
Anhang	97
Szenenfotos	99
Danksagung	105
Abstract	106
Lebenslauf	109

Einleitung

„Ich hab Theater gerne, als Idee.“²

Peter Handke

Peter Handke und das Theater ist eine Geschichte von Distanz und Skepsis. Sein Medium und sein Zuhause ist die Epik, dem Theater hingegen fühlt er sich fremd geblieben.³ So spricht er auch in einem Video-Statement zur Verleihung des International Ibsen Award 2014 von seinem schlechten Gewissen, den Preis als „[...] nicht geborener Dramatiker [...]“⁴ zugesprochen bekommen zu haben und bezweifelt, dass er den Preis verdient habe.⁵ Tatsächlich wäre bereits sein erstes Theaterstück *Publikumsbeschimpfung* beinahe sein letztes geblieben, wie in einem Brief Peter Handkes an seinen Verleger Siegfried Unseld vom 21. Oktober 1965 zu lesen ist.⁶ Doch vielleicht gerade durch diese besondere Art einer skeptisch distanzierten Beziehung zum Medium Theater ist Peter Handke zu einem der wichtigsten Theaterautoren geworden, dessen Stücke sich nicht nur mit großen Themen beschäftigen und in sich intertextuelle Mikrokosmen bilden, sondern immer auch in kritischer Distanz zum Medium Theater selbst stehen, dieses in einer metatechnischen Selbstreflexion in Frage stellen oder neu definieren.

Peter Handke ist ein Autor, der im öffentlichen Diskurs nicht selten kontrovers betrachtet und diskutiert wird. Das mag auf der einen Seite an seiner sich schwierig eröffnenden Art der Literatur und Dramatik liegen, auf der anderen Seite an diversen politischen Äußerungen.

Ungebrochen hingegen ist die Position Peter Handkes als einer der wichtigsten Dramatiker dieser Zeit, wie zahlreiche Preise, die ihm gerade in den letzten Jahren verliehen wurden, bestätigen. So erhielt Peter Handke allein für das Stück *Immer noch Sturm* 2011 den Nestroy Autorenpreis für das beste Stück⁷ und im

² *IM GESPRÄCH. Peter Handke 1987/2012*, Redaktion: Michael Kerbler, Berlin: Suhrkamp, Österreich 2012, [CD1: (2)0:00-0:03]; (Orig. *Sendereihe IM GESPRÄCH*, Erstausstrahlung 3.12.1987, OE1).

³ Vgl. Handke, Peter/Thomas Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*, Berlin: Suhrkamp spectaculum 2014, S. 10.

⁴ www.internationalibsenaward.com/nyheter/winner-2014-statement, 24.8.2014.

⁵ Vgl. Ebd.

⁶ Vgl. Handke, Peter/Siegfried Unseld, Fellinger, Raimund/Katharina Pektor (Hg.), *Der Briefwechsel*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 17.

⁷ Vgl. o.A. *Jurybegründung*, http://www.nestroypreis.at/show_content2.php?s2id=31, 25.8.2014.

darauffolgenden Jahr den Mühlheimer Dramatikerpreis 2012.⁸ Außerdem wurde *Immer noch Sturm* 2012 in der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater heute* zum Stück des Jahres gewählt.⁹ Als einer der wichtigsten und aktuellsten Preise sei an dieser Stelle auch der International Ibsen Award der norwegischen Regierung erwähnt, der Peter Handke im Rahmen des Ibsenfestivals am 21. September 2014 im Nationaltheater in Oslo übergeben wurde.¹⁰ Auch der ihm kürzlich zugesprochene Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis 2014, der am 1. Februar 2015 an Handke verliehen werden soll,¹¹ bezeugt seine bedeutende und anerkannte Stellung als wichtiger Dramatiker der Gegenwart.

Gleichzeitig aber belegen auch diverse, mit den Preisverleihungen einhergehende Reaktionen eine konstant kontrovers gebliebene öffentliche Wahrnehmung seiner Person. Als ein Beispiel hierfür sei der Heinrich-Heine-Preis im Jahr 2006 erwähnt, der Peter Handke durch den Düsseldorfer Stadtrat aberkannt wurde. Dies wurde von Peter Handke selbst kommentarlos hingenommen, von Ulla Unseld-Berkéwicz aber scharf kritisiert, wohingegen Publizisten und sogar der deutsche PEN-Präsident Johano Strasser sich gegen eine Vergabe des Preises aussprachen und Elfriede Jelinek sich gegen Hetze verwahrte.¹² Und auch die Verleihung des Ibsen-Preises blieb in Norwegen nicht ohne kritische Gegenstimmen. So forderte der Historiker Ingvar Skobba, den Preis Peter Handke wieder abzusprechen.¹³ Als Begründung gilt stets Handkes kontrovers aufgenommene Haltung zu den Balkankriegen.¹⁴ Eine Protestaktion vor dem Nationaltheater in Oslo machte, laut Aussage des Jurymitglieds Per Boye Hansen, Peter Handke sehr betroffen; Anne Berentsen, die Sprecherin des Ibsenpreises, verkündete anschließend, dass Handke das Geld nicht für sich selbst nützen, sondern einen Teil davon dem Bau eines

⁸ Vgl. o.A., *Mülheimer Dramatikerpreis an Peter Handke*, <http://derstandard.at/1338558988993/Theaterwettbewerb-Muelheimer-Dramatikerpreis-an-Peter-Handke>, Stand: 8.6.2012, 25.8.2014.

⁹ Vgl. o.A., *Handkes Immer noch Sturm ist »Stück des Jahres«*, http://www.suhrkamp.de/news/handkes_immer_noch_sturm_ist_stueck_des_jahres_1886.html, Stand: 8.9.2012, 25.8.2014.

¹⁰ Vgl. o.A., *Peter Handke bekommt Ibsen-Preis*, <http://derstandard.at/1395057208595/Peter-Handke-bekommt-Ibsen-Preis>, Stand: 20.3.2014, 26.3.2014.

¹¹ Vgl. o.A., *Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis 2014 an Peter Handke*, <http://www.pfalztheater.de/cms/?p=294&s=374&n=199&t=16&>, Stand: 24.10.2014, 29.10.2014.

¹² Vgl. Pohl, Ronald, *Besorgte und Besonnene*, <http://derstandard.at/2465451>, Stand: 9.6.2006, 24.8.2014.

¹³ Vgl. Keel, Aldo, *Widerstand gegen Ibsen-Preis-Träger*, <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/widerstand-in-norwegen-gegen-ibsen-preis-traeger-1.18272862>, Stand: 29.3.2014, 24.8.2014.

¹⁴ Vgl. Ebd.

Kinderschwimmbades im Kosovo zukommen, sowie den Rest dem norwegischen Staat zurückgeben wolle.¹⁵

Während im Bereich der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Peter Handkes Werk eine Unzahl an Publikationen und Forschungsprojekten vorliegt, ist die deutschsprachige theaterwissenschaftliche Forschungstätigkeit überschaubar. Trotz der beachtlichen Vielseitigkeit von und in Peter Handkes Werken und deren großer Bedeutung für das Theater hat die österreichische Forschung erst in den letzten Jahren, und besonders zu Ehren seines 70. Geburtstages im Jahre 2012, den Fokus auf sein Theaterwerk gelegt und die Ergebnisse auch öffentlichem Bewusstsein zugänglich gemacht. Eines der bedeutendsten Projekte stellt in diesem Zusammenhang die von der Österreichischen Nationalbibliothek initiierte Forschungsplattform *handkeonline.onb.ac.at*¹⁶ dar, auf der sich zahlreiche Hintergrundinformationen, Werkmaterial, Faksimiles, Forschungsbeiträge, bibliographische Übersichtslisten, sowie Daten über das Leben und das Werk des Dramatikers finden. Als ein weiteres großes Projekt sei an dieser Stelle auch die Ausstellung „*Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*“¹⁷ vom 31.1.2013 bis zum 8.7.2013 im österreichischen Theatrumuseum erwähnt sowie der im Rahmen dieser Ausstellung erschienene Katalog *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*.¹⁸ Sowohl Ausstellung als auch Ausstellungskatalog boten und bieten einen interessanten und präzisen Einblick in das umfangreiche dramatische Werk Peter Handkes und setz(t)en sich wissenschaftlich intensiv damit auseinander.

Anlässlich des 70. Geburtstages Peter Handkes im Jahr 2012 kam es neben der großen Ausstellung im Theatrumuseum außerdem auch zu zahlreichen Symposien und Veranstaltungen, auch interdisziplinärer Art, die sich mit verschiedenen Aspekten seines Schaffens beschäftigten. An dieser Stelle sei das interdisziplinäre

¹⁵ Vgl. o.A., *Eklat bei Preisverleihung für Peter Handke*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/verleihung-des-ibsenpreises-in-oslo-eklat-bei-preisverleihung-fuer-peter-handke-1.2141394>, Stand: 22.9.2014, 22.9.2014.

¹⁶ Vgl. <http://handkeonline.onb.ac.at/>, 24.8.2014.

¹⁷ *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*. Österreichisches Theatrumuseum 31.01.2013 – 08.07.2013.

¹⁸ Vgl. Kastberger, Klaus/Katharina Pektor (Hg.), *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Salzburg/Wien: Jung und Jung/Österreichisches Theatrumuseum 2012.

Symposium „*Verwandeln, allein durch Erzählen*“¹⁹ an der Universität Wien erwähnt sowie das Internationale Peter Handke-Symposium „*Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?*“²⁰ an der Universität Salzburg, denen ich beiden zeitweise beiwohnte. Genannt sei außerdem die Ausstellung „*An den Rändern und im Zentrum. Peter Handke in Salzburg*“²¹ des Literaturarchivs Salzburg, durch welche mich freundlicherweise Dr. Manfred Mittermayer führte. Zu erwähnen ist auch die *Skien International Ibsen Conference*, die im Rahmenprogramm der Verleihung des *International Ibsen Award* am 22. und 23. September 2014 im *Teater Ibsen* in Skien stattfand.²² Neben Peter Handke selbst und Karl Ove Knausgård hielten in diesem Rahmen auch Hans-Thies Lehmann und Fabjan Hafner eine Rede, Claus Peymann sowie Friederike Heller waren zu einem Gespräch mit Katharina Pektor geladen.²³ Eine Videoaufzeichnung dieses Programms des ersten Tages findet sich auf der Homepage von *The International Ibsen Award*.²⁴

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem in dieser Arbeit behandelten Stück *Immer noch Sturm* findet sich in diversen Artikeln und Publikationen. Im Rahmen der schon erwähnten die Ausstellung des Theatermuseums begleitenden Publikation *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater* finden sich bereits theaterwissenschaftliche Beiträge zu *Immer noch Sturm*, die in diese Arbeit einfließen werden. Auch ein Beitrag von Hermann Dorowin setzt sich wissenschaftlich mit dem Stück auseinander: *Immer schon Sturm. Zum Theater Peter Handkes*.²⁵ Eine wichtige Grundlage dieser Arbeit bildet auch das Programmbuch der Salzburger Festspiele, das zu der in dieser Arbeit besprochenen

¹⁹ „*Verwandeln allein durch Erzählen*“. *Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*. Interdisziplinäres Symposium an der Universität Wien, 8. – 9. November 2012.

²⁰ *Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?* Internationales Peter Handke-Symposium an der Universität Salzburg, 17. – 20. Oktober 2012. Eine Veranstaltung des Universität Salzburg, der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und des Suhrkamp Verlags.

²¹ *An den Rändern und im Zentrum. Peter Handke in Salzburg*. Eine Ausstellung des Literaturarchiv Salzburgs in Kooperation mit der Stiftung Salzburger Literaturarchiv und dem Archiv der Salzburger Festspiele zu Peter Handkes 70. Geburtstag, 18. Oktober – 6. Dezember 2012.

²² Vgl. o.A., *Programm. Skien International Ibsen Conference 2014*, <http://www.ibsenawards.com/conference/program>, 9.10.2014.

²³ Vgl. Ebd.

²⁴ Vgl. o.A., *Live Stream from the international Ibsen Conference*, <http://www.internationalibsenaward.com/nyheter/international-ibsen-awards-2014-press-conference>, 9.10.2014.

²⁵ Vgl. Dorowin, Hermann, „Immer schon Sturm. Zum Theater Peter Handkes“, *Studien über das österreichische Theater der Gegenwart. Studi sul teatro austriaco contemporaneo*, Hg. Alessandra Schininà, St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag 2013, (= Österreichische und internationale Literaturprozesse, Bd. 21), S. 15-25.

Uraufführung von Dimiter Gotscheff erschien und Beiträge über *Immer noch Sturm* sowie Hintergrundmaterial zur Inszenierung enthält.²⁶ Auch aus literaturwissenschaftlicher sowie aus theologischer Sicht finden sich einige Publikationen, die, sofern sie im Kontext der theaterwissenschaftlichen Analyse von Relevanz sind, in diese Arbeit einfließen.²⁷ Auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft findet sich außerdem eine Diplomarbeit, die sich mit der Thematik der Familiengeschichte und den Textgrundlagen des Stückes auseinandersetzt.²⁸ Schließlich sei noch die Publikation von Thomas Oberender *Nebengang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*²⁹ erwähnt, die einen Überblick über seine Theaterarbeit bietet.

Diese Arbeit konzentriert sich auf den Theatertext von *Immer noch Sturm* sowie auf dessen Uraufführung in der Inszenierung von Dimiter Gotscheff im Rahmen der Salzburger Festspiele 2011, in Koproduktion mit dem Thalia Theater Hamburg und dem Burgtheater Wien, stattgefunden am 12. August 2011.³⁰ Obwohl das Stück seither in zahlreichen Inszenierungen zur Aufführung gebracht wurde³¹, wird sich diese Arbeit ausschließlich mit der Inszenierung von Dimiter Gotscheff auseinandersetzen. Eine Einbeziehung anderer Inszenierungen ist durch die begrenzten Möglichkeiten einer Diplomarbeit nicht möglich. Aber gerade in dieser ausgewählten dramatischen Umsetzung ist eine besondere Verflechtung von

²⁶ Vgl. Lasinger, Margarethe (Red.), *Peter Handke. Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011.

²⁷ Vgl. Amann, Klaus, „Ein Traum von Geschichte“. Zu einigen Voraussetzungen von Peter Handkes *Immer noch Sturm*“, *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung*, Hg. Anna Estermann/Hans Höller, Wien: Passagen Verlag 2014, S. 17-46.

Höller, Hans, *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes*, Berlin: Suhrkamp 2013.

Tück, Jan-Heiner/Andreas Bieringer (Hg.), „Verwandeln allein durch Erzählen“. *Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*, Freiburg/Wien [u.a.]: Herder Verlag 2014.

²⁸ Vgl. Hanneschläger, Vanessa, „Geschichte: der Teufel in uns, in mir, in dir, in uns allen.“ Zur Rezeption von Familiengeschichte und Historie in Peter Handkes „Immer noch Sturm“, Dipl. Universität Wien, Institut für Germanistik 2013.

²⁹ Vgl. Handke/Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*.

³⁰ Vgl. o.A., *Aktuelle deutsch- und fremdsprachige Inszenierungen. Eine Auswahl*, <http://www.suhrkamp.de/download/Theater/Stueck-Autor/Handke20-21.pdf>, Zugriff: 25.8.2014.

³¹ Im September 2012 unter der Regie von Bernd Liepold-Mosser an der Neuen Bühne Villach; im März 2013 unter der Regie von Bernarda Horres im Mainfranken Theater Würzburg; im Mai 2013 unter der Regie von Ivica Buljan am Slowenischen Nationaltheater, Ljubljana; im Februar 2014 unter der Regie von Michael Simon am Schauspielhaus Graz; im März 2014 unter der Regie von Frank Abt am Theater Osnabrück; im April 2014 am Theater Lübeck unter der Regie von Andreas Nathusius und schließlich im März 2015 unter der Regie von Alain Françon am Théâtre National de L'Odéon in Paris. (zit. nach: <http://www.suhrkamp.de/download/Theater/Stueck-Autor/Handke20-21.pdf>).

Theater, Text und Geschichte gegeben, deren Analyse im Zentrum dieser Arbeit steht.

Die Inszenierung von Dimiter Gotscheff ist unter den Gesichtspunkten von Geschichte und Erinnerung von besonderer Relevanz, hatte doch auch Dimiter Gotscheff einen intensiven Bezug zu Geschichte. Als Jünger Heiner Müllers legte er den Fokus seiner Theaterarbeit auf den Begriff Geschichte und konzentrierte sich auf das Zurückholen von Toten.³² Dimiter Gotscheff als Regisseur und Körpermensch eröffnet in Kombination mit dem epischen Autor Peter Handke eine neue Perspektive und Analysemöglichkeit des Begriffs Geschichte auf dem Theater, am Beispiel eines für Österreich so wichtigen Geschichtsdramas.

Das Ziel dieser Arbeit ist eine theaterwissenschaftlich präzise Analyse des Stückes, die sich intensiv mit dessen Geschichtsbezug auseinandersetzt und diesen auf Ebene des Textes als Theatertext sowie in der Inszenierung von Dimiter Gotscheff analysiert. Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Komplexität des Stückes in Bezug auf Erinnerung und Vergangenheit und der Metareflexion über das Theater als Erinnerungsraum. Die Erkenntnisse einer genauen Text- und Inszenierungsanalyse werden in den Kontext des Begriffs Geschichte gestellt. Orientieren wird sich die Arbeit an folgenden Forschungsfragen.

Mit welchen Mitteln und auf welche Art wird in den zwei so unterschiedlichen Zeichensystemen des Textes und der Inszenierung Geschichte wahrnehmbar gemacht, erinnert und erzählt? Wie schreibt Peter Handke Geschichte, Erinnerung und Erzählung in seinen Text ein und mit welchen dramaturgischen Mitteln setzt Dimiter Gotscheff dies in seiner Inszenierung um? Welche Rolle spielt die besondere Konstruktion dieses episch-dramatischen Erzählens für die Bühne?

Theater ist ein sich ständig veränderndes Medium. Inwiefern bricht das Stück mit traditionellen und verweist gleichzeitig auf klassische Formen des Theaters, wie die griechische Tragödie und auf archaische Arten des Erinnerns, wie es die christliche Eucharistie, die Messe oder das Totengedenken inszenieren? Innerhalb des Stückes und der Inszenierung spielt das Nachahmen und Vorspielen von Abwesenden oder

³² Vgl. Behrendt, Eva, „Der Gedärmeforscher. Zum Tod von Dimiter Gotscheff“, *Theater heute*, Dezember 2013/Nr. 12, S. 34-38, S. 38.

Erinnertem eine große Rolle. Welche Anstöße für eine Metareflexion auf das Theater als Ort für erinnerte Geschichte eröffnen diese integrierten Konstruktionen?

Das Stück *Immer noch Sturm*, sowie das Medium Theater offenbaren sich als Konglomerat polyphoner Stimmen und tragen somit in ihrer Struktur das wesentlichste Merkmal von Geschichte und Erinnerung. Wie äußert sich diese Vielstimmigkeit in Text und Inszenierung und welche Rolle spielen in diesem Zusammenhang die Stimmen, das Sprechen und das Nachsprechen?

Wo liegen die Brüche der Geschichte, des Erzählens und des Erinnerns und wie fließen diese in Text und Inszenierung ein? Wo liegen die Grenzen des Gewährwerdens und der Erfahrbarmachung von Geschichte und wie übertragen sich diese in die Struktur des Textes und der Inszenierung? Welche Bedeutung nimmt in diesem Kontext die Figur des »Ich« als subjektiver Bote, autobiographischer Zeuge oder rezipierendes Kollektiv ein?

Inwiefern spielen gerade bei diesem historischen Thema öffentliche und kollektive Erinnerung eine Rolle und was kann speziell das Medium Theater in dieser Hinsicht bewirken? Kann Theater ein Ort des politischen Gedenkens sein, kann man es in Zusammenhang mit öffentlicher, historischer Geschichtsverarbeitung sehen oder bleibt es immer ein Ort der Kunst und Interpretation?

Die intensive Auseinandersetzung mit Geschichte und Erinnerung in *Immer noch Sturm* ist zugleich auch eine Metapher für das Theater selbst, das sich in seiner zeitlich bedingungslosen Gegenwart aus der Vergangenheit heraus manifestiert und auf kollektive Wahrnehmung und Erfahrung setzt, die doch nur subjektiv bleiben kann.

Immer noch Sturm ist ein wichtiges Geschichtsdrama, das sich der Aufarbeitung eines politischen Ereignisses widmet und durch die Aufführung dem Theater eine besondere Bedeutung als Ort kollektiven Gedenkens zuschreibt. Außerdem ist das Stück auch eine persönliche Auseinandersetzung des Autors Peter Handke mit seiner eigenen Familiengeschichte, die sie durch sein gesamtes Werk zieht, und eröffnet so den Diskurs über Theater als Ort mythischen Totengedenkens.

1. Peter Handke | Dimiter Gotscheff

Im Zentrum des Stückes *Immer noch Sturm* stehen die Auseinandersetzung mit Geschichte und Erinnerung. Die Brisanz liegt in der Behandlung eines historisch bedeutenden Themas, das keinen Eingang in die öffentliche Geschichtswahrnehmung gefunden hat, sondern durch Verdrängung zur Gänze aus der kollektiven Erinnerung verschwunden ist: der Geschichte des Kärntner Partisanenkampfes zur Zeit des Nationalsozialismus in Österreich.

Eine Besonderheit des Stückes liegt in der metareflexiven Auseinandersetzung mit Geschichte. Durch ständige Dekonstruktion und Neudefinierung werden Wahrnehmungsmechanismen, Stereotypen und Denkmuster aufgebrochen und in Frage gestellt. Die Medien und das Subjekt als Instrumente der Vermittlung und Wahrnehmung von Geschichte bleiben brüchig und fehlerhaft. Der Vorgang des Sich-Erinnerns fließt in Struktur und Inhalt des Stückes, gleichzeitig eröffnen sich Ansätze zur Reflexion über eine möglichst objektive Auseinandersetzung mit Geschichte. Das transitorische Moment der Aufführung und die Fragilität der Erinnerung fließen in diesem episch-dramatischen Stück ineinander und bilden Augenblicke einer subjektiven Historie, die gleichzeitig dekonstruiert und durch Anwesenheit eines Publikums zum kollektiven Gedenken wird.

Die Beschäftigung mit der Geschichte und ihren Toten ist sowohl bei dem bulgarischen Regisseur Dimiter Gotscheff als auch bei Peter Handke Angelpunkt ihrer Arbeit. Dies verbindet Gotscheff und Handke, den Matthias Heine neben Elfriede Jelinek als einen der letzten Geschichtsdramatiker in einer kommenden Generation zunehmend geschichtsscheuer DramatikerInnen auflistet.³³ Dimiter Gotscheff setzt auf reduziert-reflektierte und pointierte Weise Handkes Art des Erinnerns auf der Bühne um.

1.1. Peter Handkes Bezug zu Geschichte

In diesem Kapitel werden folgende Aspekte in den Vordergrund der Analyse gestellt, die für ein Verständnis von *Immer noch Sturm* und dessen Verortung in Bezug auf

³³ Vgl. Heine, Matthias, „Die Toten tanzen nicht mehr. Was wird nach Dimiter Gotscheff aus dem deutschen Theater? Über das Verschwinden der Geschichte von den Bühnen“, <http://www.welt.de/print/wams/kultur/article121250797/Die-Toten-tanzen-nicht-mehr.html>, Stand: 27.10.2013, 18.2.2014.

Geschichte von Relevanz sind: die intensive Beschäftigung Peter Handkes mit seiner Familiengeschichte und die Besonderheit, diese im Rahmen eines Theaterstückes zu thematisieren, Peter Handkes Skepsis gegenüber Geschichte vermittelnden Instanzen, insbesondere den Medien, und sein Anstoß zur Reflexion über objektive Formen der Geschichtsdarstellung. Auch auf seinen Wunsch, die Geschichte der Kärntner Partisanen objektiv erzählend dem kollektiven Bewusstsein zuzutragen, soll hier eingegangen werden.

So wie in vielen seiner Werke greift Peter Handke auch in *Immer noch Sturm* Elemente seiner Familiengeschichte auf. „Das ist der Ur-Moment von Handkes Schreiben: Er erzählt von den Ahnen und ihrer Vertreibung aus dem Paradies.“³⁴ Schon sein episches Werk *Die Wiederholung*³⁵ beschäftigt sich mit dem slowenischen Teil der Familie.³⁶ „Je älter Handke wird, desto intensiver beschäftigen ihn die Vorfahren. Je länger sie tot sind, desto lebendiger werden sie in seinem Werk: anschreiben gegen den Tod, gegen Krieg und Zerstörung.“³⁷ Das Interesse Peter Handkes an der Thematik der Kärntner Slowenen und der in *Immer noch Sturm* behandelten Partisanen lässt sich aus seiner Biographie ableiten. So hat er durch seinen Großvater mütterlicherseits, der von seiner Abstammung stets selbstbewusst sprach, slowenische Wurzeln.³⁸ Sein Vater Erich Schönemann hingegen war ebenso wie sein Stiefvater Adolf Bruno Handke Deutscher und Wehrmachtssoldat.³⁹ Somit kommt es in der Person Peter Handkes zu einer Zuspitzung der Konfliktsituation der Kärntner Slowenen, die in *Immer noch Sturm* ihren Ausdruck in der Figur des »Ich« findet. Der Bruder der Mutter, Gregor Siutz ist eine vielzitierte Figur in Peter Handkes Werk. Er ist nicht nur ein großes Vorbild für Peter Handke, sondern außerdem auch sein Taufpate.⁴⁰ In *Immer noch Sturm* dient

³⁴ Herwig, Malte, *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2011, S. 312.

³⁵ Vgl. Handke, Peter, *Die Wiederholung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012; (Orig. *Die Wiederholung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1986).

³⁶ Harald Baloch sieht *Die Wiederholung* sogar als Vorgeschichte zu *Immer noch Sturm*: Vgl. Baloch, Harald, „Sich erzählen in Raum und Zeit. Zu einer poetischen Struktur bei Peter Handke“, „*Verwandeln allein durch Erzählen. Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*“, Hg. Jan-Heiner Tück/Andreas Bieringer, Freiburg/Wien [u.a.]: Herder Verlag 2014, S. 195-201, S. 198.

³⁷ Herwig, *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*, S. 312f.

³⁸ Vgl. Haslinger, Adolf, *Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1995; (Orig. *Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers*, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1992), S. 11.

³⁹ Vgl. Herwig, *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*, S. 14ff.

⁴⁰ Vgl. Haslinger, *Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers*, S. 7.

er ein weiteres Mal als Vorlage für die Figur Gregor. Auch die Figur Ursula hat eine reale Vorlage, nämlich die gleichnamige Schwester der Mutter, während die zwei anderen Brüder nicht wie im Stück Benjamin und Valentin, sondern Georg und Johannes hießen.⁴¹ Im Gegensatz zur Handlung von *Immer noch Sturm* schlossen sich die Brüder nicht den Partisanen an, sondern wurden von der Wehrmacht eingezogen; sowie Gregor kehrte auch Johannes aus dem Krieg nicht mehr zurück.⁴² Durch die Fiktionalisierung seiner eigenen Vorfahren erschafft Handke einen weiteren Erfahrungs- und Assoziationsraum, der Erinnerung und Geschichte in einem größeren Kontext erst erfahrbar macht. Im Gespräch mit Gero von Boehm etwa verweist er auf die Frage nach Kindheitserinnerungen auf Folgendes: „Einbildung ist oft besser als Erinnerung. Erinnerung, Erinnerung schließt einen sehr oft ein, in sich selber. Während Einbildung [...] kann einen sozusagen befreien.“⁴³

Peter Handke versteht Geschichte nicht als Historie, für ihn setzt sie sich vielmehr aus subjektivem Wahrnehmen zusammen.⁴⁴ Sie basiert nicht auf historischen Fakten und gesellschaftlich konnotierter Mystifizierung, sondern auf einer subjektiven Erlebniswelt. Dieses Verständnis äußert sich am offensichtlichsten im Prosaband *Noch einmal für Thukydides*.⁴⁵ In kleinen Erzählungen, die durch ein Datum markiert sind, illustriert Handke sein Verständnis, dass sich Geschichte vorwiegend aus Sinneswahrnehmungen und Alltäglichkeiten zusammensetzt.

Peter Handkes Verhältnis zu den Geschichte vermittelnden Medien ist ambivalent. In einem Interview im Rahmen der *Kulturzeit* sagt er in einem Gespräch über *Immer noch Sturm*: „Die Geschichtsschreibung ist immer parteiisch und die Literatur ist immer universell. Alles was ich an Geschichte zu dem Partisanenproblem gelesen hab, war entweder so oder so, war Tendenz. Es war, es war Parteinahme. Und ich stelle dar.“⁴⁶ Er nimmt eine distanzierte Position ein, die immer eine medial einseitige Darstellung und implizierte Vorurteile mitbedenkt, und plädiert stattdessen für einen

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 11.

⁴² Vgl. Herwig, *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*, S. 23.

⁴³ Gero von Boehm begegnet: Peter Handke. *Die 100. Sendung*, 3Sat, 26.5.2008, <http://www.youtube.com/watch?v=TWdA8Kx-Gh8>, 21.11.2014.

⁴⁴ Vgl. Schirmer, Andreas, *Peter-Handke-Wörterbuch. Prolegomena. Mit 619 begonnenen Artikeln auf einer CD-Rom*, Wien: Praesens Verlag 2007, S. 312f.

⁴⁵ Vgl. Handke, Peter, *Noch einmal für Thukydides*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007; (Orig. *Noch einmal für Thukydides*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1990).

⁴⁶ „Kulturzeit extra aus Salzburg“: *Immer noch Sturm*, 3Sat, 12.8.2011, <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/specials/156053/index.html>, 3.2.2012.

sachlichen, objektiven und auf realen Erfahrungen und Zeitzeugenberichten basierenden Diskurs im Umgang mit Geschichte. Dies lässt sich an unzähligen Beispielen ablesen, wie unter anderem an seinen bis heute ambivalent gesehenen und umstrittenen Texten zum Thema Jugoslawienkrieg.⁴⁷ Diese Form der Skepsis gegenüber Geschichte und Kriegsberichterstattung findet sich auch in *Immer noch Sturm*. Hier versucht Handke, keine allgemeingültige Sicht der Dinge darzustellen, sondern bezieht Brüche und subjektive Wahrnehmungen in seine Geschichtsinterpretation mit ein.

Der Wunsch Peter Handkes, den Widerstandskampf der Kärntner Partisanen einem öffentlichen Bewusstsein zugänglich zu machen, ist schon früh erkennbar. Bereits in seiner Rede *Wut und Geheimnis*⁴⁸ an der Universität Klagenfurt im Rahmen der Verleihung des Ehrendoktors vom 8. November 2002 spricht Handke die Thematik der Kärntner Slowenen an und ruft zu einem Bewusstmachen dieses Teils der Geschichte auf, wie auch Fabjan Hafner schon festgestellt hat.⁴⁹ So erwähnt Handke drei Bücher von Kärntner Slowenen: *Gamsi na plazu/Gemsen auf der Lawine* von Karel Prušnik-Gašper, *Für das Leben, gegen den Tod* von Lipej Kolenik und *Das Kind das ich war* von Andrej Kokot, empfiehlt diese nicht nur, wie er es häufig während öffentlicher Auftritte tut, sondern ruft außerdem dazu auf, sich mit diesem Teil der Geschichte auseinanderzusetzen.⁵⁰ Diese Bücher fließen auch in den Text von *Immer noch Sturm* ein.⁵¹

„Jedem gutwilligen Menschen würde ich ans Herz und in den Geist legen zu lesen, was durch drei Jahre Hitler-Besatzung in Kärnten passiert ist: Wie die Partisanen – Abkömmlinge von Holzfällern, Kleinbauern und Pächtern in der Nähe von Eisenkappel oder im Jauntal oder im Gailtal oder im Rosental – nicht

⁴⁷ Der Literaturwissenschaftler Arno Dusini hat eine interessante und gute Zusammenfassung der Auseinandersetzung Handkes mit Jugoslawien und Serbien und der damit einhergehenden Medienkritik in folgendem Beitrag zusammengestellt: Vgl. Dusini, Arno, „Noch einmal für Handke. Vom Krieg, von den Worten, vom Efeu“, *Peter Handke. Poesie der Ränder*, Hg. Klaus Amann/Fabjan Hafner/Karl Wagner, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006, S. 81-97.

⁴⁸ Vgl. Handke, Peter, „Wut und Geheimnis. Rede zur Verleihung des Ehrendoktors der Universität Klagenfurt am 8. November 2002“, *Peter Handke. Poesie der Ränder*, Hg. Klaus Amann/Fabjan Hafner/Karl Wagner, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006, S. 253-257.

⁴⁹ Vgl. Hafner, Fabjan, *Peter Handkes drei Lesungen des Begriffs „Widerstand“*, Handkeonline, <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/hafner-2013.pdf>, Stand: 24.9.2013, 30.1.2014, S. 184f.

⁵⁰ Vgl. Handke, „Wut und Geheimnis. Rede zur Verleihung des Ehrendoktors der Universität Klagenfurt am 8. November 2002“, S. 254.

⁵¹ Vgl. Amann, „'Ein Traum von Geschichte'. Zu einigen Voraussetzungen von Peter Handkes *Immer noch Sturm*“, S. 31ff. ; Hanneschläger, „Geschichte: der Teufel in uns, in mir, in dir, in uns allen.“ Zur Rezeption von Familiengeschichte und Historie in Peter Handkes „Immer noch Sturm“.

sofort und nicht mit einer Gewalt-Idee in die Wälder und in die Berge gingen, wie langsam.“⁵²

Gleichzeitig klingt in dieser Rede auch schon Handkes Bewusstsein dafür an, auf welche Art Geschichte am besten vermittelt werden und Eingang in das kollektive Gedächtnis finden kann. So stellt er nach seinen begeisterten Worten über das Buch von Lipej Kolenik folgende Fragen: „Ich hätte gern gewußt: Ist das geschrieben? Ist das gesprochen? Ist das jemandem erzählt worden?“⁵³ Schon hier ist eine Dreiteilung in der Vermittlung von Geschichte erkennbar, die auch in der Umsetzung des Theatertextes zur gesprochenen Aufführung vollzogen wird. Peter Handke setzt hier die Forderung nach einem anwesenden Dritten voraus, um Geschichte tatsächlich mitteilbar machen zu können. Diese unbedingte Notwendigkeit des Dritten, dessen Platz auch der Leser bzw. die Leserin eines epischen Werkes einnehmen könnte, findet ihre Zuspitzung in der Anwesenheit eines Theaterpublikums. Die Forderung nach einem Dritten wird im Übrigen auch von den Figuren innerhalb des Stückes gestellt:

„Komm, Nachzügler. Aufgesprungen auf den Familienzug, Nachfahr. Der einzige, der uns noch träumt. Ach, daß uns doch einmal jemand anderer träume! Jemand Sachgerechter. Einer, der uns denkt, und bedenkt – und nicht dein ewiges Gedenken, dein immerwährendes Heraufbeschwören. Mit einem Wort: Ein Dritter!“⁵⁴

Dass Handke das öffentliche Sprechen dieser Geschichte als besonders wichtig und als Ziel seines Theaterstückes ansieht, lässt sich auch an seiner Forderung ablesen, das Stück bestenfalls im Burgtheater auf die Bühne zu bringen:

„Und die zweite [nach der Felsenreitschule in Salzburg], eigentlich noch bessere Spielstätte, wäre das große Burgtheater gewesen. Das, das hat sich [...] zu meinem Bedauern nicht ergeben, oder zerschlagen. Aber vielleicht kann es immer noch werden. Also dies, *Immer noch Sturm* gehört in die Mitte Österreichs, also des theatralischen Österreichs, was das Burgtheater ja nicht nur vorgibt zu sein, das wär für mich das Normalste und das wär das Schönste überhaupt gewesen, ja. Und ich wünsch mir das eigentlich immer noch.“⁵⁵

Handke wusste zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass es zu einem Gastspiel am Wiener Burgtheater kommen sollte. Die Premiere fand am 3. Oktober 2011 statt. Der

⁵² Handke, „Wut und Geheimnis. Rede zur Verleihung des Ehrendoktorats der Universität Klagenfurt am 8. November 2002“, S. 254.

⁵³ Ebd., S. 255.

⁵⁴ INS, S. 9.

⁵⁵ *Kulturmontag mit art.genossen. Erinnerungs-Arbeit: Peter Handke im Interview*, Gestalterin: Katja Gasser, ORF 2, Erstaussstrahlung: 8.11.2010.

Literaturwissenschaftler Arno Dusini schreibt in seinem Text *Noch einmal für Handke* von Peter Handkes Bemühungen, inmitten der sich ihm entgegenschlagenden Kritik im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit Jugoslawien, Kommunikationsformen der Geschichtsvermittlung zu finden, die gängige Wahrnehmungen und voreingenommene Kritik in Frage stellen.⁵⁶ Laut Dusini machte Peter Handke die Erfahrung, dass

„[...] jede noch so vorsichtig gestellte Frage mit einer Antwort punziert wurde, die zumeist nichts anderes im Sinn hatte als die Zerstörung der Frage, daß es kaum einen Satz gab, der aus der medial angeworfenen Diskursmaschine nicht unentstellt wieder entkam, [...]“.⁵⁷

Um dieser Diskursmaschine zu entkommen, nutzte er einen Wechsel der medialen Kommunikationsformen vom Buch zum Medium Zeitung

„[...] und entschloß sich zusätzlich, seine Texte vorzulesen, *Aug in Aug*, nicht *Auge um Auge*, eine Form primärmedialer Kommunikation, die persönliche Anwesenheit voraussetzt, die zu einem Zuhören zwingt, das den Rhythmus des Sprechers zu akzeptieren hat und das Überspringen unmöglich macht, für welches das Lesen so anfällig ist (was insgesamt im Fall Handkes ein Beharren auf Zeugenschaft signalisierte).“⁵⁸

Diese Form der Kommunikation und die Notwendigkeit der persönlich anwesenden Zeugenschaft ist ein wichtiger Grundpfeiler des Mediums Theater, das sich dadurch besonders zur Geschichtsvermittlung im Sinne von Handke eignet. So spiegelt insbesondere durch die Figur des »Ich« und die Adressierung an Lesende, bzw. Zusehende das Stück *Immer noch Sturm* Handkes mediales Geschichtsverständnis. Im Kontext des gesellschaftlichen Schweigens über den Widerstand der Kärntner Partisanen ist diese Aufforderung des Partizipierens und genauen Hinsehens besonders wichtig.

Teil der Rede *Wut und Geheimnis* ist auch eine kritische Reflexion über die Art der Darstellung von Geschichte durch Poesie und Chronik.⁵⁹

„Zuerst, als du jung warst, hast du die Poesie den kruden Tatsachenberichten, der kruden Historie vorgezogen. Und jetzt, als älterer Mensch, bist du versucht, wieder die kruden Tatsachengeschichten, wie die der Kärntner Partisanen,

⁵⁶ Vgl. Dusini, „Noch einmal für Handke. Vom Krieg, von den Worten, vom Efeu“, S. 81-97.

⁵⁷ Ebd., S. 93.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Auch Fabjan Hafner bezieht diese Überlegungen Handkes, thematisiert in *Wut und Geheimnis*, in seine Überlegungen mit ein: Vgl. Hafner, *Peter Handkes drei Lesungen des Begriffs „Widerstand“*, S. 184.

auszuspielen gegen das dichterische Sich-Ausdrücken. Das ist genauso falsch. Beides gehört zusammen. Beides sollte und muß zusammen gelesen werden.⁶⁰

Diese Überlagerung von Tatsachenbericht und dichterischem Ausdruck findet sich auch innerhalb des Stückes *Immer noch Sturm*. Neben dem Zitieren von historischen Zeitzeugen kommt es in erster Linie zu einer poetischen Geschichtserzählung. Dies manifestiert sich durch die Traumsituation, den poetisch-epischen Text Handkes, der selbst Jahreszahlen durch Ausschreiben dem Faktischen entzieht und episch werden lässt: „»Das Jahr neunzehnhundertsechunddreißig war unser glückliches Jahr.«⁶¹ Dimiter Gotscheff löst diese Diskrepanz zwischen Dokumentation und Dichtung durch eine reduzierte Inszenierung sowie ein reduziertes Bühnenbild; das Verstreichen der Zeit und die spezielle Art des Erinnerns werden ins Zentrum gestellt, und Andeutungen auf die Historie klingen lediglich in der Art der Kostüme an.

Peter Handke verknüpft in *Immer noch Sturm* sein Verständnis von Geschichte als vagem System verschieden interpretierbarer Zeichen, die erscheinen und verschwinden und die Wahrnehmung lediglich streifen, mit dem transitorischen Wesen und dem Zeichensystem des Theaters.

1.2. Dimiter Gotscheffs Bezug zu Geschichte

Wie Peter Handke hat auch Dimiter Gotscheff ein besonderes Verhältnis zu Geschichte, Text und Theater. Der 2013 verstorbene, bulgarische Regisseur Dimiter Gotscheff war einer der bedeutendsten Regisseure unserer Zeit. Zentrum seiner Theaterarbeit ist der Körper, der im Widerstand zum Text steht.⁶² Der entfesselte Körper ist Ausgangspunkt seiner Inszenierungen.⁶³ „Ich bin nicht vorbelastet, ich versuche den direkten Weg zu den Schauspielern zu finden. Über Körperbegegnung

⁶⁰ Handke, „Wut und Geheimnis. Rede zur Verleihung des Ehrendoktorats der Universität Klagenfurt am 8. November 2002“, S. 256.

⁶¹ INS, S. 29.

⁶² Vgl. Behrendt, „Der Gedärmeforscher. Zum Tod von Dimiter Gotscheff“, S. 36.

⁶³ Vgl. Gotscheff, Dimiter, „»Ich bin kein Regisseur im Klischeesinne«. Gespräch mit Dimiter Gotscheff“, *Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Hg. Peter Staatsmann, Bettina Schültke, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 13-19, S. 13.

arbeite ich mehr als über Kopf und Analyse.“⁶⁴ Theatertext muss durch den Körper hindurchgehen, um seinen Ausdruck auf der Bühne zu finden:

„[...] [es soll] keine Bedeutung [...] auf der Szene stattfinden, die nicht die Zonen des Körpers des Subjekts durchquert hätte, die sich nicht der Widerständigkeit und den Spannungen des Sinn- und Vernunftlosen ausgesetzt hätte. Nur Sprache, die Spuren dieser riskanten und gefährlichen Durchquerung an sich trägt, darf passieren – um schließlich auf der Szene in Verbindung mit den anwesenden Menschen zu treten.“⁶⁵

Gotscheffs Motto „[...] Theater ist Körper.“⁶⁶ steht Handkes textlicher Schwerpunktsetzung gegenüber. Dies eröffnet eine interessante Wechselwirkung zwischen dem Textkonvolut *Immer noch Sturm* und der Inszenierung: Erzählte Erinnerung wird zu gesprochener Realität. „Gotscheff ist ein vertrackter universalistischer Realist des Theaters, der die Erfahrung des Schauspielers sucht und sie mit der Poesie der Texte verbinden will.“⁶⁷

Dimiter Gotscheff setzt Reduktion und ästhetischen Minimalismus in seinen Inszenierungen ein, um einfache Sehgewohnheiten zu brechen und den Fokus auf Körper, Text und Interpretation zu legen. Er beschäftigte sich intensiv mit der antiken Tragödie. Sein Theaterschlüsselerlebnis hatte er 1962 bei einer Aristophanes Inszenierung von Benno Besson.⁶⁸ Auch in *Immer noch Sturm* finden sich zahlreiche Verweise auf die antike Tragödie.

Gotscheffs Regiearbeit wurde maßgeblich geprägt durch seine Beschäftigung mit den Werken Heiner Müllers. Er arbeitete „[...] im Geiste Heiner Müllers wie kein anderer.“⁶⁹ Das wird unter anderem in seiner berühmten Inszenierungen von Heiner Müllers *Philoktet* 1983 in Sofia deutlich.⁷⁰ In diesem Zusammenhang soll auch die Inszenierung von *Die Perser* in einer von Müller bearbeiteten Übersetzung von Peter

⁶⁴ Ebd., S. 15.

⁶⁵ Staatsmann, Peter, „Das Schweigen des Theaters – Körper / Geschichte / Faszination im Theater von Dimiter Gotscheff. Zu Heiner Müllers »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführungen von >Philoktet<«, *Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Hg. Peter Staatsmann, Bettina Schültke, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 30-37, S. 34.

⁶⁶ Bierbichler, Sepp/Dimiter Gotscheff, „»Mit der Ferse denken« - zwei Gespräche“, *Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Hg. Peter Staatsmann, Bettina Schültke, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 170-180, S. 171.

⁶⁷ Staatsmann, Peter/Bettina Schültke, „Schluss mit den Meisterwerken“, *Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Hg. Peter Staatsmann, Bettina Schültke, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 9-11, S. 10.

⁶⁸ Vgl. Behrendt, „Der Gedärmeforscher. Zum Tod von Dimiter Gotscheff“, S. 36.

⁶⁹ Staatsmann/Schültke, „Schluss mit den Meisterwerken“, S. 9.

⁷⁰ Vgl. Behrendt, „Der Gedärmeforscher. Zum Tod von Dimiter Gotscheff“, S. 36.

Witzmann 2006 am Deutschen Theater und 2009 in Epidaurus erwähnt werden.⁷¹ Besonders interessant ist diese Verbindung zwischen Müller und Gotscheff, da sich auch im Text von *Immer noch Sturm* zahlreiche Parallelen zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*⁷² finden.

Sein persönliches Interesse an dem Stoff in *Immer noch Sturm* wurde laut Dimiter Gotscheff durch die Erbarmungslosigkeit, mit der Handke mit der Geschichte umgeht, geweckt, unterstützt von großem Wahrheitsgehalt, gekoppelt mit Poesie.⁷³ Gotscheff erkennt auch in der Auflehnung und im Autonomiekampf dieses kleinen Volkes des Slowenen, das aus einfachen Menschen besteht, eine Einzigartigkeit in Europa.⁷⁴ Zu einem späteren Zeitpunkt des Interviews drückt er seinen Faszination in Bezug auf das Stück noch präziser aus: „Handke beschreibt ja [...] die Vernichtung, sag ich einmal, von einer Kultur. Und [...] da ist er [...] sehr wahrhaftig, sehr persönlich. Es geht ein Riss durch ihn und das ist, was mich ja wirklich packt.“⁷⁵

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 36.

⁷² Vgl. Heiner Müller (1984).

⁷³ Vgl. „Kulturzeit extra aus Salzburg“: *Immer noch Sturm*“, 3Sat.

⁷⁴ Vgl. Ebd.

⁷⁵ Ebd.

2. Das Theater und die Toten

„Theater ist Totenbeschwörung.“⁷⁶ Mit diesem Satz leitet Matthias Heine einen Nachruf auf Dimiter Gotscheff in der Onlineausgabe von *Die Welt* ein. Das Medium Theater steht schon allein durch sein transitorisches Wesen in einem besonderen Verhältnis zu Vergangenheit und Gegenwart. Der Kontext mit den Toten ergibt sich aber auch durch die Autoren, die auf den europäischen Bühnen gespielt werden und die überwiegend längst gestorben sind, sowie durch die Inhalte der Stücke, die von Lebenden und auch von Toten handeln.⁷⁷ Auch Peter Handkes Stück *Immer noch Sturm* handelt von den toten Vorfahren der Erzählerfigur des »Ich«, welche diese herbei imaginiert und mit ihnen in Dialog tritt. Gleichzeitig sind sie auch in ihren Rollen als Kärntner Partisanen Stellvertreter für ihre realen, toten Vorbilder. Die Vorlagen zu den Vorfahren des »Ich« sind in Peter Handkes eigener Familie zu finden. Es kommt somit im Stück *Immer noch Sturm* zum Beschwören der Toten in vielerlei Hinsicht. „So gedenke ich euer, und denke umgekehrt von euch mich gedacht. Eure Hände möchte ich nachzeichnen, eure Augen, eure Fußstellung. Eure Stimmen hören, mitten im Herzen, mitten im Traum und über den Traum hinaus.“⁷⁸ Es bleibt allerdings nicht nur beim Gedenken, sondern kommt auch zur tatsächlichen Auferstehung der Toten durch ihre Verkörperung auf der Bühne.

„Ich bin einverstanden mit meinem Sterben. Aber nicht mit dem euren, Vorfahren, nicht und nicht, ewig nicht. Und ewig möchte ich mich bei euch entschuldigen, daß ich lebe. Auferstehen sollt ihr. Ich rufe euch aus den Gräbern zur Auferstehung. Gott ehre eure Gesichter.“⁷⁹

2.1. *Immer noch Sturm* als Denkmal und Kenotaph

Im Zentrum von *Immer noch Sturm* steht nicht nur das Gedenken an die fiktiven Toten des »Ich«, sondern vor allem auch das Gedenken an die vergessenen Kärntner Partisanen. Ihnen wird im Text und durch die Inszenierung ein Denkmal gesetzt, das ihnen als reales Monument in Österreich verwehrt ist. Peter Handke spricht in seiner Rede *Wut und Geheimnis* an, dass die ideale Form eines Denkmals vielleicht überhaupt nur in Buchform bestehen kann:

⁷⁶ Heine, „Die Toten tanzen nicht mehr. Was wird nach Dimiter Gotscheff aus dem deutschen Theater? Über das Verschwinden der Geschichte von den Bühnen“.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ INS, S. 154.

⁷⁹ INS, S. 155.

„Vielleicht sollte man keine Denkmäler errichten für den und den, keine steinernen; vielleicht ist das richtig. Aber was bestehen sollte, sind die Buch-Denkmäler. Das sind die luftigsten und die lebendigsten Denkmäler. Partisanen-Denkmäler wie in St. Ruprecht bei Völkermarkt wurden gesprengt.“⁸⁰

Das transitorische Theater existiert nur in der Gegenwart. Damit steht es der Ewigkeit des Denkmals zunächst konträr gegenüber. Aber so wie „[d]as Theater [...] im emphatischen Sinn auf Gegenwart, auf Zeitgenossenschaft [zielt]“,⁸¹ so benötigt auch das Denkmal das betrachtende Individuum. Das Wesen des Denkmals ist durch seine Öffentlichkeit und somit durch seine Interaktion mit der Umwelt gekennzeichnet:

„Die denkmalsimmanente Dreiheit von Textebenen ergibt sich aus dem semiotischen Zusammenwirken der sprachlichen Ebene, der Inschrift, und den nicht-sprachlichen Ebenen, also dem gestalterisch-ikonographischen Ausdruck des Denkmals sowie seiner Örtlichkeit, dem Aufstellungsort, der mit dem bedeuteten bzw. zu erinnerndem Ereignis üblicherweise korreliert.“⁸²
[Hervorgehoben im Original]

Diese semiotische Dreiheit von Textebenen findet sich auch in *Immer noch Sturm*, wenn man dieses als Kombination aus dem Text Peter Handkes, der Inszenierung durch Dimitar Gotscheff und der Aufführung an wichtigen zentralen Orten wie dem Burgtheater versteht.⁸³ Das Stück *Immer noch Sturm* ist so ein Denkmal in Buchform, das die vergessene und verdrängte Geschichte ins kollektive Bewusstsein ruft und das zusätzlich auf eine intelligente metareflexive Art und Weise auf dem Theater umgesetzt wird. Die zahlreichen Verweise auf eine Interpretation des Stückes als Denkmal im metaphorischen Sinn sollen nun beleuchtet werden.

2.1.1. Exkurs: Partisanendenkmäler in Kärnten

Österreich und insbesondere das Land Kärnten stehen ihrer Vergangenheitsbewältigung distanziert und ambivalent gegenüber. Besonders die schwierige Geschichte der Kärntner Slowenen wird im aktuellen politischen Diskurs

⁸⁰ Handke, „Wut und Geheimnis. Rede zur Verleihung des Ehrendoktorats der Universität Klagenfurt am 8. November 2002“, S. 256.

⁸¹ Birkenhauer, Theresia, *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*, Hg. Barbara Hahn/Barbara Wahlster, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 10.

⁸² Retzl, Lisa, *PartisanInnen Denkmäler. Antifaschistische Erinnerungskultur in Kärnten*, Innsbruck/Wien [u.a.]: Studien Verlag 2006, (= Der Nationalsozialismus und seine Folgen, Bd. 3), S. 48.

⁸³ Siehe hierfür Peter Handkes Wunsch nach einer Aufführung des Stückes am Wiener Burgtheater in Kapitel 1.1.

verdrängt. Als Beispiele hierfür seien die Benachteiligung der Slowenen in Kärnten erwähnt und die seit Jahren schwelenden Diskussionen über zweisprachige Ortstafeln, die erst seit kurzem zu einem Kompromiss geführt haben. Der Widerstand der Kärntner Partisanen, der „[...] einer der Hauptgründe für die Zustimmung Russlands zum Staatsvertrag gewesen ist“⁸⁴, findet bis heute keinen Eingang in die österreichischen Geschichtsbücher.

Diese Verdrängung aus dem Geschichtsbewusstsein erreichte ihre Zuspitzung im Umgang mit Denkmälern, die zur Erinnerung an die Kärntner Partisanen an verschiedenen Orten Kärntens errichtet wurden, aber wenig bis keine politische Unterstützung fanden, sondern auf aggressiven Widerstand stießen und sogar gesprengt wurden, wie Lisa Rettl in ihrem Text *60 Jahre Minderheitenpolitik in Kärnten/Koroška. Ein Streifzug*, schreibt.⁸⁵

Diese fehlende Auseinandersetzung mit einem wichtigen Kapitel österreichischer Geschichte erhebt das Theaterstück *Immer noch Sturm* und seine Inszenierung zu einem Kenotaph, das einerseits diese verdrängte Geschichte öffentlich behandelt, gleichzeitig aber auch fiktionales Totengedenken ermöglicht, das an keinen Ort, sondern lediglich an das Erzählen und das Sprechen gebunden ist. Im öffentlichen Sprechen, Inszenieren und Erinnern werden jene verwehrt Grabstätten und Erinnerungsräume wieder aufgespannt, die in materieller Form zerstört und der Öffentlichkeit vorenthalten wurden.

2.1.2. Die Struktur des Denkmals in der Inszenierung von *Immer noch Sturm*

In der Inszenierung Dimitar Gotscheffs finden sich konkrete Verweise, die eine Interpretation von *Immer noch Sturm* als Denkmal nahelegen. Schon eine Probennotiz belegt einen skulpturalen Denkansatz des Regisseurs:

„Gotscheff spricht über seine bildhaften Assoziationen beim Lesen des Textes: Sillleben von Paul Cézanne, Auguste Rodins *Die Bürger von Calais*, Skulpturen

⁸⁴ *Kulturzeit extra aus Salzburg*: *Immer noch Sturm*“.

⁸⁵ Vgl. Rettl, Lisa, „60 Jahre Minderheit 60 Jahre Minderheitenpolitik in Kärnten/Koroška. Ein Streifzug“, *„heiß umfehdet, wild umstritten ...“: Geschichtsmysmen in Rot-Weiß-Rot*, Hg. Werner Koroschitz/Lisa Rettl, Klagenfurt/Celovec: Drava 2005, S. 95-140, S. 123f.

von Alberto Giacometti und Höhlenmalereien. Das alles seien Impressionen, wie diese buchstäbliche Familienaufstellung aussehen könnte.“⁸⁶

Besonders der Verweis auf die Skulptur *Die Bürger von Calais*⁸⁷ ist interessant, sollte die Figurengruppe doch ursprünglich in der Tradition eines heroisierenden Geschichtsbegriffs stehen: „[...] Nationalstolz, moralische Erbauung und Vergangenheitsbezug sollten sich in einer historischen Skulptur vereinen.“⁸⁸ Rodin hingegen schuf mit seiner Skulptur und deren detailgetreuer Expressivität ein anderes Bild, er „[...] verwandelt die historische Vorgabe in ein Dasein existentieller Innerlichkeit.“⁸⁹ Diese Innerlichkeit und die gleichzeitige Negierung von heroisierender Geschichte finden sich auch in *Immer noch Sturm*, entsprechend Peter Handkes Geschichtsverständnis. Die Gruppierung der SchauspielerInnen auf der Bühne ähnelt stellenweise der Skulptur *Die Bürger von Calais* sogar frappant.⁹⁰

Im Gegensatz zur Skulptur, die ein statisches Medium darstellt, das erst durch den Blick der Betrachtenden in Bewegung gerät, ist das Theater ein transitorisches Medium und ein Ort sich bewegender Körper. In der Skulptur *Die Bürger von Calais* manifestiert sich diese Statik folgendermaßen: „Die Anordnung der Gruppe vereint kein Vorher und kein Nachher, nichts Vergangenes und Zukünftiges in einem Moment, wie es vom Historienbild erwartet wird. Der isolierte Augenblick hält das Auseinanderdriften der Gruppe fest.“⁹¹ Auch in *Immer noch Sturm* sind Ansätze dieses isolierten Augenblicks in Form der statischen Anordnung der Körper der SchauspielerInnen zu erkennen. So stehen die ProtagonistInnen als Gruppe inmitten des Lichtkreises von Katrin Brack und bilden ein Tableau vivant, das nicht selten erstarrt oder durch wiederholte Gesten spezielle Bewegungen hervorhebt.⁹² Aber auch im „allgemeinen Innehalten“, das immer wieder im Text immer auftaucht, ist dieser statische Moment zu erkennen, der sich ebenso im gleichbleibenden

⁸⁶ Schlapper, Cedomira/Lucas Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimitier Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, *Peter Handke. Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, Red. Margarethe Lasinger, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011, S. 31-38, S. 33.

⁸⁷ Auguste Rodin (1889).

⁸⁸ Bothner, Roland, *Auguste Rodin. Die Bürger von Calais. Eine Kunst-Monographie von Roland Bothner. Mit Abbildungen und einer farbigen Klapptafel*, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 1993, S. 9.

⁸⁹ Ebd., S. 9.

⁹⁰ Vgl. Szenenfoto 9.

⁹¹ Bothner, *Auguste Rodin. Die Bürger von Calais. Eine Kunst-Monographie von Roland Bothner. Mit Abbildungen und einer farbigen Klapptafel*, S. 12.

⁹² Vgl. Szenenfoto 8, Szenenfoto 10, Szenenfoto 11.

Bühnenbild wiederfindet: Durch das Herabrieseln grüner Seidenpapierblätter wird vergehende Zeit suggeriert und dennoch der Eindruck erweckt, die Zeit würde stillstehen. Innerhalb des Textes ist zunächst ein chronologischer Zeitablauf vorgegeben, so ist ursprünglich jedem Kapitel eine Jahreszahl zugeteilt.⁹³ Zusätzlich findet sich der statische Moment auch im wiederholten Betonen des Augenblicks im Auge des betrachtenden »Ich«: „Wem zeigt sie sich? Wem erscheint sie so? Mir hier, im Augenblick.“⁹⁴

So wie die einzelnen Figuren einer Skulptur stehen auch die Figuren auf der Bühne in einer Beziehung zueinander.

„Die plastischen Figuren sind keine isolierten Gestalten, die sich in ihrer Besonderheit erhalten und sich als solche vereinheitlichen. Sie beziehen sich aufeinander, sind Teile der Gesamtbewegung und individualisieren sich als Mitglieder des Ganzen.“⁹⁵

Die Figuren Dimiter Gotscheffs inszenieren sich auf der Bühne als Gruppe, geben allerdings dadurch ihre Individualität nicht auf, sondern treten immer wieder als eigenständige Figuren aus der Gruppe heraus. Besonders deutlich wird dies an Ursula, die immer wieder, vor allem zu Beginn des Stückes, mit dem Rücken zur Gruppe am Rand des Lichtkreises steht.⁹⁶ Auch Benjamin befindet sich von der Gruppe entfernt, als sein Feldpostbrief vorgelesen wird, bzw. er ihn spricht. Gleichzeitig sind die Figuren in der Inszenierung über einen Kreis aus herabfallenden grünen und silbernen Papierblättern miteinander verbunden. Ein weiterer Kreis wird vom Licht der Scheinwerfer auf die Bühne gelegt.⁹⁷ Dies erweckt die Assoziation von einem Sockel, auf dem das Denkmal steht. Bei Rodins Skulptur *Bürger von Calais* findet sich kein hoher Sockel, die Figurengruppe steht nur leicht erhöht und kommt so dem Betrachtenden entgegen.

„Denn die Erhebung der Gruppe auf einen hohen Sockel widerspricht diametral der Aussage des Werks. Es geht nicht um Überhöhung, sondern um

⁹³ Belegt ist dies auf dem Titelblatt der Textfassung 4, das auf folgender Datenbank einsehbar ist: Vgl. Handke, Peter, *Immer noch Sturm. Textfassung 4. Deckblatt*, [http://handkeonline.onb.ac.at/sites/handkeonline.at/files/styles/fullscreen/public/images/pool/tf_4_1.jpg](http://handkeonline.onb.ac.at/sites/handkeonline.at/files/styles/fullscreen/public/images/pool/tf_4_1.jpg?itok=m-u4mX3r), 14.12.2014.

⁹⁴ INS, S. 7.

⁹⁵ Bothner, *Auguste Rodin. Die Bürger von Calais. Eine Kunst-Monographie von Roland Bothner. Mit Abbildungen und einer farbigen Klapptafel*, S. 14.

⁹⁶ Vgl. Szenenfoto 11.

⁹⁷ Vgl. Szenenfoto 3, Szenenfoto 11, Szenenfoto 12.

Begegnung. Das Werk ist ein Gegenüber, eine Herausforderung an den Betrachter, weil menschliches Existieren verhandelt wird.“⁹⁸

Auch Peter Handke möchte mit seinem Stück eine Begegnung evozieren. Allerdings führt die Guckkastenbühne in der Inszenierung Gotscheffs zu einer Trennung zwischen Bühne und ZuschauerInnenraum und zu einer Erhöhung des Dargestellten. Gotscheff minimiert diese Schwelle jedoch durch die Figur des „Ich“, das sich direkt an die ZuschauerInnen zu wenden scheint und so eine unmittelbare Begegnung mit dem Werk ermöglicht. Wie Gotscheff in einem Gespräch mit Peter Staatsmann und Bettina Schültke 2007 erklärte, begriff er die Bühne als Erhöhung, die das Publikum vom Geschehen distanziert:

„Bei mir bleiben die Vorgänge ziemlich hermetisch im Theater, fast ist eine vierte Wand dazwischen. Das ist Absicht bei mir und Notwendigkeit. Der Vorgang, der oben auf der Bühne stattfindet, soll etwas absolut Eigenständiges sein, damit der Zuschauer auch dahin kommen muss! [...] Die Gesänge da oben auf der Bühne sind etwas Besonderes.“⁹⁹

Abschließend sei noch eine Textstelle erwähnt, die eine Interpretation von *Immer noch Sturm* als Denkmal unterstreicht:

„Sturm aus. Helles Licht allüberall auf unserem Jaunfeld, wie nur von der Maiensonne. Eine Taube flattert daher, und auch wenn sie mir eher papieren vorkommt: es ist eine Taube. Eine Riesenschrift schwebt aus dem Himmel und tanzt über den Lebenden und den Toten: PEACE – FRIEDEN – MIR – SHALOM – SALAM.“¹⁰⁰

Allerdings wurde dieser über der Szenerie schwebende Schriftzug, der an eine Inschrift auf einem Denkmal gemahnt, in der Inszenierung Dimiters Gotscheffs nicht umgesetzt.

2.2. Theater und *Immer noch Sturm* als Konglomerat einzelner Erinnerungsformen

Das Medium Theater ist besonders gut geeignet, Erinnerung darzustellen, die Tätigkeit des Erinnerens metaphorisch aufzunehmen und eine Gedenksituation zu inszenieren. Es soll nun untersucht werden, welche Formen der Erinnerung in den Text einfließen und wie Dimiters Gotscheff sie in seine Inszenierung integriert hat, um

⁹⁸ Bothner, *Auguste Rodin. Die Bürger von Calais. Eine Kunst-Monographie von Roland Bothner. Mit Abbildungen und einer farbigen Klapptafel*, S. 48.

⁹⁹ Gotscheff, „»Ich bin kein Regisseur im Klischeesinne«. Gespräch mit Dimiters Gotscheff“, S. 16.

¹⁰⁰ INS, S. 132.

Erinnerung für das Publikum, wenn auch nur für einige Augenblicke, erlebbar zu machen.

2.2.1. Der Vorgang des Sich-Erinnerns

Immer noch Sturm thematisiert nicht nur Erinnerung, sondern setzt den Fokus auf den Vorgang des Sich-Erinnerns. So bestimmt die Art, wie die Figur des »Ich« einen imaginären Erinnerungsraum für seine Ahnen aufspannt, Inhalt und Struktur des Textes. Sein Interesse am Vorgang des Sich-Erinnerns hat Peter Handke bereits 1967 im Rahmen einer Literaturkritik des Sammelbandes »*Wochenende*«¹⁰¹ kundgetan, in der er die flache Darstellung von Erinnerung und Sich-Erinnern in der Literatur kritisiert und sein Interesse für den Vorgang des Sich-Erinnerns artikuliert:

„Überhaupt die Erinnerung! [...] In der Regel gehen die Autoren einfach von der Vergangenheit in die Vorvergangenheit über. So wird zwar mitgeteilt, an was sich die Person erinnert, aber der viel spannendere Vorgang des Sich-Erinnerns bleibt ganz unbewältigt.“¹⁰²

Erinnerung konstruiert sich aus einer Ort- und Zeitlosigkeit, die direkt an ein Subjekt gebunden ist. So heißt es gleich zu Beginn des Stückes: „Wem zeigt sie sich? Wem erscheint sie so? Mir hier, im Augenblick.“¹⁰³ Damit weist sie deutliche Parallelen zum Theater auf, das ebenso die Anwesenheit eines Publikums erfordert und in einem semiotischen Ort- und Zeitverhältnis steht. Eine deutliche Analogie zwischen Theater und Sich-Erinnern findet sich auch in folgender Textstelle: „Ich bin zunächst dagesessen mit geschlossenen Augen. Jetzt schlage ich sie auf. Und was sehe ich nun? Meine Vorfahren nähern sich von allen Seiten, mit dem typischen Jaunfeldschritt, [...]“.¹⁰⁴ Dieses Schließen und Öffnen des Auges kann mit dem Öffnen eines Theatervorhanges gleichgesetzt werden. Auf einer Bühne der Erinnerung treten schließlich die Ahnen auf. Ebenso verhält es sich mit der realen Theatersituation und dem Auftritt der Figuren. Der zunächst vage Raum der Erinnerung, der erst konstituiert werden muss, fließt auch in die Inszenierung Gotscheffs ein. So finden sich in einer Probennotiz ganz konkrete Überlegungen, diesen Vorgang des Sich-Erinnerns auf der Bühne sichtbar zu machen:

¹⁰¹ Vgl. Handke, Peter, „Zu dem Sammelbande »Wochenende«“, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Peter Handke, Frankfurt am Main: Suhrkamp taschenbuch 56 1972, S. 191-194.

¹⁰² Ebd., S. 193.

¹⁰³ INS, S. 7.

¹⁰⁴ Ebd., S. 7f.

„Der Arbeitsvorgang des Sich-in-Stimmung-Spielens soll am Beginn des Stückes stehen, wobei kein in sich geschlossener, stabiler Kosmos gezeigt werden dürfe. Diesen müsste man sich, wenn überhaupt, erst schrittweise erarbeiten. Auch dieser Prozess des Erarbeitens soll sichtbar gemacht werden. Eine Überlegung hinsichtlich des Bühnenbildes von Katrin Brack ist, dass das Rieseln der grünen Blätter nicht schon zu Beginn der ersten Auftritte geschehe, da es sofort einen eigenen Kosmos etabliere. Der richtige Zeitpunkt, wann die „grüne Dusche“ (gemeint ist das Herabrieseln der winzigen Blättchen) genau losgehen soll, muss gefunden werden.“¹⁰⁵

Erinnerung ist von einem Subjekt ausgehend, so zeigt sich das »Ich« zunächst allein auf der Bühne.¹⁰⁶ Erst langsam erscheinen die Figuren und werden in der Erinnerung zu diesen gemacht. „Wie sollen die Figuren auftreten? Sollen sie schon als fertige Figur kommen oder erst nach und nach zu jener werden? Der Prozess des Zu-der-Figur-Werdens soll sichtbar gemacht werden.“¹⁰⁷ Geschichte und somit auch Erinnerung sind bei Handke eng verbunden mit sinnlicher Wahrnehmung, wie auch schon im Buch *Noch einmal für Thukydides* deutlich wird. Auch in *Immer noch Sturm* konstruiert sich im Bewusstsein des »Ich« Erinnerung auf Basis von sinnlichen Wahrnehmungen, wenn diese auch lediglich Täuschungen sind. „Und auch wenn das wieder eine Täuschung ist: im nachhinein scheint es, daß die Mutter und ich uns an der Hand halten.“¹⁰⁸ Im Gedächtnis gespeicherte, visuelle und akustische Wahrnehmungen setzen Erinnerung zusammen und kommen über diese schließlich wieder zum Vorschein. „Ob das Gedächtnis täuscht oder nicht: aus der einen, dann der anderen Ferne ein Angelusläuten.“¹⁰⁹ Gleichzeitig tragen sie immer das Potenzial für Täuschungen und Brüche in sich. Auch Theater ist in erster Linie über visuelle und akustische Sinne wahrnehmbar und erschafft über diese eine Imagination, die doch nur Täuschung bleibt. Im Vorgang des Erinnerns kommt es zunehmend zu einer Verselbstständigung des Erinnerten. Das »Ich« ist in erster Linie passiver Beobachter, der sich seiner Illusion hingibt. Somit kann er analog zum Theaterpublikum verstanden werden, das ebenso überwiegend passiv bleibt.

¹⁰⁵ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 33.

¹⁰⁶ Vgl. Szenenfoto 12.

¹⁰⁷ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 31.

¹⁰⁸ INS, S. 7.

¹⁰⁹ Ebd., S. 7.

Erinnerung ist eng an ein Subjekt und dessen Innerlichkeit und nicht an Öffentlichkeit gebunden. Der Vorgang des Sich-Erinnerns verläuft in erster Linie privat. Innerhalb des Textes und der Inszenierung Gotscheffs ist der Vorgang des Sich-Erinnerns außerdem noch mit dem Vorgang des Schreibens eng verbunden. So trägt Jens Harzer in seiner Rolle als »Ich« ein Notizheft bei sich, in dem er immer wieder Gedanken festhält. In einer Probennotiz vom 14. Mai 2011 findet sich dazu folgende Bemerkung: „Gotscheff möchte [...] sehen, wie „Ich“ schreibt, sich Notizen macht.“¹¹⁰ Der Vorgang des Erinnerns und die Schreibtätigkeit des »Ich« ist somit auch ein Verweis auf den realen Schriftsteller Peter Handke, der im und durch das Schreiben seine persönliche Erinnerung an seine Ahnen hervorruft.

In diesem Zusammenhang sind auch die letzten zwei Absätze des Textes zu verstehen, in denen Peter Handke auf die Erinnerung als subjektive Empfindung verweist, die ihren Weg aus der Innerlichkeit in die Äußerlichkeit nicht zwangsläufig finden muss. Voranstellungen eines „Nachzutragen ist, daß [...]“¹¹¹ und eines anschließenden „Und nachzutragen ist auch, daß [...]“¹¹² weisen die diese als Epilog aus. Hier erzählt das »Ich« eine Geschichte über die Indianer vom Stamm der Athabasken, Ureinwohner und Übriggebliebene, die sich „[...] in einem ehemaligen Goldgräberdorf in Alaska [...] über die Touristenköpfe hinweg [...]“¹¹³ winkend Zeichen geben. Sie stehen metaphorisch für die Kärntner Slowenen und Partisanen, sind doch auch diese Übriggebliebene, die sich im Stück gegenseitig Zeichen geben. Ebenso kann der Text als Zeichen interpretiert werden und Peter Handke, als Nachkomme von Kärntner Slowenen, als Zeichengeber. Ob diese Erinnerung an die Indianer und somit auch an die Kärntner Slowenen und Partisanen privat geblieben oder öffentlich geworden ist, ist dem »Ich« unklar. „Durch ein Heben der Arme habe ich den Vorfahren Stille geboten, und dann gesagt (unklar, ob insgeheim zu mir, oder laut): [...]“¹¹⁴ So setzt das Erinnern und „[...] Erzählen (ob bloß gedacht oder laut geworden) [...]“¹¹⁵ noch keine Öffentlichkeit voraus. Indem *Immer noch Sturm* trotz seiner epischen Form ein Theaterstück ist, findet die Erinnerung ihren Weg in die

¹¹⁰ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 32.

¹¹¹ INS, S. 165.

¹¹² Ebd., S. 166.

¹¹³ Ebd., S. 165f.

¹¹⁴ Ebd., S. 165.

¹¹⁵ Ebd., S. 165.

Öffentlichkeit. Die Erinnerung wird durch die intermediale Übersetzung vom Text in die Inszenierung auch real ausgesprochen und einer Öffentlichkeit zugeführt.

2.2.2. Immer noch Sturm und kollektives Gedenken

Die Dramatisierung der Geschichte der Kärntner Partisanen, der Kärntner Slowenen und letztlich auch der Familiengeschichte Peter Handkes eröffnet einen zusätzlichen Aspekt der Vergegenwärtigung, der im Text allein nicht gegeben ist. In der Inszenierung kommt es zu einer Gedenksituation, der Vorgang des Sich-Erinnerns wird zum Ritus. Jan Assmann charakterisiert Ritus durch Wiederholung und Vergegenwärtigung.¹¹⁶ In der Verschriftlichung von Überlieferungen findet „[...] ein allmählicher Übergang von der Dominanz der Wiederholung zur Dominanz der Vergegenwärtigung, [...]“¹¹⁷, von Nachahmung zu Bewahrung und von Liturgie zu Hermeneutik statt.¹¹⁸ Durch die Inszenierung von *Immer noch Sturm* wird dieser Vorgang umgedreht: Schrift wird zu Gesprochenem, Verschriftlichtes wird wieder zu mündlicher Überlieferung. Diese mündliche Überlieferung ist innerhalb des Textes in Form der überliefernden Erzählinstanz „Ich“ schon angelegt.

Besonders deutlich wird die Nähe des Textes zu ritueller Vergegenwärtigung durch Verweise auf liturgische Elemente, die auch den Gedenkcharakter des Stückes unterstreichen. So finden sich im Stück zahlreiche religiöse Andeutungen, und es trägt die Struktur einer Messe in sich, der höchsten Form christlichen Gedenkens. Jan-Heiner Tück analysiert in seiner Abhandlung über die Spuren der eucharistischen Poetik in Handkes Werk diese Verknüpfung von Liturgie und Wandlung auch in *Immer noch Sturm*.¹¹⁹ So untersucht er einzelne Textstellen auf liturgische Strukturen.¹²⁰ Jan-Heiner Tück beschreibt in Anlehnung an Thomas von Aquin „[d]ie Messe als Realisation – als Wirklichkeit, in der sich die Zeiten verschränken. Vergangenes wird wirklich, Künftiges vorweggenommen – und das in

¹¹⁶ Vgl. Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck ²1999, S. 17.

¹¹⁷ Ebd., S. 18.

¹¹⁸ Vgl. Ebd.

¹¹⁹ Vgl. Tück, Jan-Heiner, „Wandlung – die Urform der Wirklichkeit. Spuren einer eucharistischen Poetik im Werk Peter Handkes“, „*Verwandeln allein durch Erzählen*“. *Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*, Hg. Jan-Heiner Tück/Andreas Bieringer, Freiburg/Wien [u.a.]: Herder Verlag 2014, S. 29-51.

¹²⁰ Vgl. Ebd., S. 43.

der Gegenwart.“¹²¹ Damit finden sich Parallelen zwischen der Messe, der Geschichtsvergegenwärtigung in *Immer noch Sturm* und der zeitlich komplexen Konstruktion, in der ein »Ich« auf seine jüngeren Vorfahren trifft. Tück zieht auch einen Vergleich zwischen der Theologie und Walter Benjamins Forderung, die Toten nicht zu vergessen, und seinem Text über den Angelus Novus.¹²² Neben Jan-Heiner Tück untersucht auch Andres Bieringer die liturgischen Elemente in *Immer noch Sturm*.¹²³ So findet er Elemente und verfremdete Zitate aus der Messfeier sowie Litaneien innerhalb des Stückes und interpretiert auch die Wendung „allgemeines Innehalten“ liturgisch.¹²⁴ Bieringer sieht sogar „[...] das Verfahren der Messe [...] zur Methode des Erzählens erhoben“¹²⁵ und *Immer noch Sturm* als eine auf die Bühne gebrachte Wandlungsgeschichte.¹²⁶ Religiöse und liturgische Bezüge finden sich außerdem auch in anderen Werken Peter Handkes. An dieser Stelle sei neben der Publikation *Verwandeln allein durch Erzählen*¹²⁷ auch noch auf den Beitrag „Um diese Speise führte kein Weg herum.“ Zu Handkes quasisakraler Poetik¹²⁸ von Herbert Gamper in *Poesie der Ränder* sowie auf Andreas Bieringers Analyse *Zum Fest gewordene Alltäglichkeit. Peter Handke im Spannungsfeld von Liturgie und Literatur*¹²⁹ verwiesen.

In seiner Inszenierung nimmt auch Dimiter Gotscheff diese Verweise auf liturgische und religiöse Elemente auf. So liest Gregor aus dem Obstbaubuch vor und hält dieses frontal zum Publikum.¹³⁰ Dieses Bild lässt an einen Priester denken, der die Bibel hochhält. Indem er sich in dieser Haltung direkt ans Publikum wendet, schließt er es in sein symbolisches Gedenken ein und lässt es an der symbolischen Messe teilnehmen. Das Buch, im übertragenen Sinn also der Text Handkes, wird auf der

¹²¹ Ebd., S. 36.

¹²² Vgl. Ebd., S. 39.

¹²³ Vgl. Bieringer, Andreas, „Das war, als finge ein stehengebliebenes Herz wieder zu schlagen an.“ Liturgische Poesie bei Peter Handke“, „*Verwandeln allein durch Erzählen*“. *Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*, Hg. Jan-Heiner Tück/Andreas Bieringer, Freiburg: Herder Verlag 2014, S. 85-100, S. 90-95.

¹²⁴ Vgl. Ebd.

¹²⁵ Ebd., S. 94.

¹²⁶ Vgl. Ebd.

¹²⁷ Vgl. Tück/Bieringer (Hg.), „*Verwandeln allein durch Erzählen*“. *Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*.

¹²⁸ Vgl. Gamper, Herbert, „Um diese Speise führte kein Weg herum.“ Zu Handkes quasisakraler Poetik“, *Peter Handke. Poesie der Ränder*, Hg. Klaus Amann/Fabjan Hafner/Karl Wagner, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006, (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, = 11), S. 35-46.

¹²⁹ Vgl. Bieringer, „Zum Fest gewordene Alltäglichkeit. Peter Handke im Spannungsfeld von Liturgie und Literatur“, S. 231-243.

¹³⁰ Vgl. Szenenfoto 10.

Bühne hochgehalten, und somit nehmen sowohl SchauspielerInnen als auch Publikum am Gedenken teil. So wird das Theater zu einem Ort des kollektiven Gedenkens.

2.2.3. Die verschiedenen Erinnerungsmedien in *Immer noch Sturm*

Das Verständnis von Geschichte und Erinnerung als Konstrukte unterschiedlicher Medien spiegelt sich in Text und Inszenierung von *Immer noch Sturm* wider. Im Werk Peter Handkes ist Geschichte immer ein „[...] Spurenlesen, Zeichen verstehen, die Zeitschichten von Räumen erkennen [...]“¹³¹ Auch *Immer noch Sturm* ist ein Konglomerat aus verschiedenen Medien des Erinnerns. So fließen in den Text „[...] nachgelassene Briefe, private Notate, mündliche Überlieferungen und eigene Erinnerungsbilder [...]“¹³² ein. Auch die Feldpostbriefe der Onkel Peter Handkes sind in Form von Zitaten in den Text eingebaut.¹³³ Wie schon erwähnt, finden Bücher einiger ehemaliger Kärntner Partisanen Eingang in den Text und werden in diesem auch explizit erwähnt:

„Ach, all die Geschichten zu unserem Sprachkampf, von unserem Überlebenskampf, von unserem Sprachkampf, von unserem Kampf um unsere Slovenščina, [...]. Ach, die Bücher alle von uns Gemen auf der Lawine, von uns Kleinen Leuten auf Großem Weg. Ach, Karel Prušnik, ach, Lipej Kolenik, ach, Tone Jelen, ach, Anton Haderlap, ach, Helena Kuchar-Jelinka [...]“¹³⁴

Gleich zu Beginn seiner Imagination verweist das »Ich« auf das Medium Fotografie. „Sie alle erscheinen mir in Schwarzweiß [...] Seltsam, daß diese Gestalten da ganz und gar nicht den Vorfahren ähneln, wie sie im Leben, oder auf Photographien, oder in den Erzählungen sich mir eingepägt haben.“¹³⁵ Auch die statische Gruppierung der SchauspielerInnen auf der Bühne ähnelt in ihrer Optik einem Familienfoto.¹³⁶ „Die Spieler stellen sich wieder als Gruppe auf, posieren und winken zart wie auf einem

¹³¹ Höller, *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes*, S. 182.

¹³² Heine, Beate, „Immer noch Sturm **von Peter Handke**“, *Immer noch Sturm. Programmheft Nr. 44*, Hg. Beate Heine/Christina Kaindl-Hönig, Hamburg: Thalia Theater GmbH Spielzeit 2011.2012, S. 4-5, S. 4.

¹³³ Vgl. Herwig, Malte, „'Ja, ich werde euch erzählen!'. Zu Peter Handkes Ahnenkult in *Immer noch Sturm*“, *Peter Handke. Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, (Red.) Margarethe Lasinger, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011, S. 55-63, S. 60.

¹³⁴ INS, S. 156.

¹³⁵ INS, S. 8.

¹³⁶ Vgl. Szenenfoto 7 und Szenenfoto 8.

Foto. Ein vergilbtes Bild.“¹³⁷ Eine weitere Verknüpfung zwischen Erinnerung und Bildmedium findet sich in Ähnlichkeiten zwischen *Immer noch Sturm* und *Bildbeschreibung*¹³⁸ von Heiner Müller. Eine genaue Analyse dieser Ähnlichkeiten ist im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich. Erwähnt sei an dieser Stelle lediglich, dass auffallende Ähnlichkeiten wie die Figur des »Ich«, das subjektiv konstruierte Bild, die häufige Verwendung der Wörter „und“, „oder“ und eine Konzentration auf den sich ständig verändernden Augenblick beide Stücke miteinander verbinden. *Immer noch Sturm* ist zwar nicht die Beschreibung eines Bildes, beschreibt Erinnerung und Geschichte aber als ein sich aus Zeitzeugenberichten und Wahrnehmungen zusammengesetztes Bild, das sich im Auge des Betrachters ständig wandelt.

Daneben finden sich in *Immer noch Sturm* auch Verweise auf das Medium Film, so sagt die Mutter an einer Stelle zum »Ich«: „»Wolltest du dich nicht immer gefilmt sehen, Sohn, im Rücklauf, als Heranwachsenden, als Kind, als Säugling und zurück noch vor deiner Geburt? Da hast du den Film. Schau, da in meinem Bauch: du!«.“¹³⁹ Die Sehnsucht nach dem realen Abbild von Vergangenheit und realer Personen wie es in *Immer noch Sturm* zum Ausdruck kommt, kann das Theater nicht umsetzen. Es bleibt ein semiotisches System das lediglich bezeichnet. Das Dokumentarische bleibt ihm verwehrt.¹⁴⁰

Aber auch der Körper wird, wie bereits genauer analysiert, Mittel und Ausdruck des Gedenkens und Erinnerns und kann, wie in *Immer noch Sturm* als Skulptur oder Denkmal inszeniert werden. Dimitter Gotscheff stellte ins Zentrum seiner Arbeit den Körper, der nicht selten in seinen Arbeiten „[...] im spezifischen psychischen

¹³⁷ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimitter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 36.

¹³⁸ Vgl. Haß, Ulrike, *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*, (THEATER DER ZEIT RECHERCHEN 29), Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 10-17.

¹³⁹ INS, S. 63.

¹⁴⁰ Anders verhält es sich zum Beispiel im Stück „*Die letzten Zeugen. 75 Jahre nach dem Novemberpogrom 1938*. Ein Projekt von Doron Rabinovici und Matthias Hartmann“ Die Premiere fand am 20. Oktober 2013 im Wiener Burgtheater statt. Indem hier die Zeitzeugen nach dem Vorlesen ihrer Geschichte durch SchauspielerInnen hinter einem durchscheinenden Vorhang hervortreten und ihre Geschichte in eigenen Worten kurz selbst sprechen, wechseln sie vom Modus der Bezeichneten in ihre reale Präsenz und brechen für einen Moment das semiotische System des Theaters auf. In diesem Bruch liegt die Besonderheit des Stücks, es entsteht ein spezieller Moment des Denkens, der sich jeder Distanz und jedem Gedenken entzieht. Dass diese Form des Gedenkens und Denkens nicht mit abwesenden Toten funktioniert belegt die Abwesenheit der vor der Premiere verstorbenen Zeitzeugin Ceija Stojka, die als einzige nicht selbst spricht und somit Bezeichnete bleibt.

Ausdruck zur explosiven Skulptur wird [...]“.¹⁴¹ So inszeniert er auch die Figuren in *Immer noch Sturm* als statische Skulpturen, die sich doch bewegen. Eine Probennotiz vom 23. Juni 2011 sagt: „Die Menschen müssten wahrscheinlich etwas Statisches haben. Bewegung erstmal nur durch Blätterregen oder Musik?“¹⁴²

Trotz der Verweise auf andere Medien steht im Zentrum des Stückes dessen Konzeption als Theaterstück. Auch die Figuren reflektieren innerhalb des Stückes über das Medium Theater. So erklärt Peter Handke im Gespräch mit Thomas Oberender, dass die fehlende Aktualität des Stoffes ein Zeigen und Erzählen auf der Bühne nötig machte:

„Ich mußte das wirklich vorstellen, zeigen. Aber auch mit Einsprengseln von Geschichte, ich bin ja manchmal eher ungeschickt, aber mit einem gespielten Ungeschick, wenn das »Ich« zum Geschichtsschreiber wird. Es ist schon ein reines Theaterstück, in dem Sinn, weil die Figuren dauernd darstellerische Probleme haben: Wie stellt man etwas dar auf dem Theater? Nur kein Fernsehspiel, nur kein Film, es muß Theater werden oder sein oder geworden sein.“¹⁴³

¹⁴¹ Lux, Joachim, „Gotscheff, der Veterinärmediziner“, *Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Hg. Peter Staatsmann, Bettina Schültke, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 51-71, S. 59.

¹⁴² Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 37.

¹⁴³ Handke/Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*, S. 151.

3. Geschichte und Theater in *Immer noch Sturm* als polyphones Stimmenkonglomerat

Immer noch Sturm ist ein Konstrukt aus Epik und Dramatik, das Geschichte mithilfe verschiedener Zeichensysteme sichtbar macht. Innerhalb des Textes angelegt, trifft in der konkreten Bühnensituation das heterogene Zeichenmaterial aufeinander und inszeniert Geschichte als polyphones Konstrukt. Das Stück entzieht sich jeder Gattungsbezeichnung. Wie Beate Heine schreibt, „[...] ist es Traumstück, ist es szenische Erzählung, ist es ein Kunstwerk, das Episches, Lyrisches und Dramatisches miteinander vereint.“¹⁴⁴

Neben dem schriftlichen Text und der epischen Erzählinstanz trägt es auch die durch SchauspielerInnen real gesprochenen Stimmen in sich. Die Zitate historischer Zeitzeugenberichte machen es zu einem polyphonen Stimmenkonglomerat, das die Stimmen der Toten und Abwesenden beinhaltet. Durch diese Verschmelzung unterschiedlicher Stimmen, Textflächen und Zitate weist *Immer noch Sturm* postdramatische Strukturen auf. Diese finden sich auch in der ständigen Dekonstruktion der Illusion durch das »Ich« wieder und dennoch ist im Stück gleichzeitig eine gewisse Nähe zur Klassik festzustellen. Ausschlaggebend dafür ist ebenso die Konstruktion des »Ich« als Botenfigur, sowie die Teilung des Textes in fünf Kapitel, welche den fünf Akten der Tragödie entsprechen. Insgesamt ist das Stück, wie Peter Handke selbst klar macht, dezidiert als Tragödie konzipiert.¹⁴⁵

Immer noch Sturm reduziert sich nicht auf den Text allein. Neben dem literarischen benötigt das Stück auch den theatralen Text, die Inszenierung, die SchauspielerInnenkörper und deren Stimmen. „In dem Moment, wo das rein sprachliche Zeichensystem der Literatur in die Raum-Zeit der Bühne eingeht und dort auf Körper und Stimme der Darsteller trifft, wird es zu einem Zeichensystem unter anderen.“¹⁴⁶ Bereits im Text von *Immer noch Sturm* ist die Beschränkung des

¹⁴⁴ Heine, „Immer noch Sturm von Peter Handke“, S. 4.

¹⁴⁵ Vgl. Handke, Peter, „»Das Geheimnis des Schreibens sind für mich die Nebensachen«. Ein Gespräch mit THOMAS OBERENDER“, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Hg. Klaus Kastberger/Katharina Pektor, Salzburg/Wien: Jung und Jung/Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 7-18, S. 11.

¹⁴⁶ Siegmund, Gerald, *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1996 (= Forum modernes Theater, Schriftenreihe, Bd. 20), S. 134.

Stückes auf reinen Text negiert. So werden die imaginierten Ahnen, die wie SchauspielerInnen Erinnerung inszenieren, bereits im Text zu Stimmen und Körpern. Und auch die, in den epischen Text der Erzählinstanz einfließenden, Regieanweisungen lassen das »Ich« zum Regisseur werden. Sätze wie „(Und neuerlich beugt er sich zu mir.)“¹⁴⁷ weisen auf eine szenische Inszenierung hin.

3.1. Erinnern durch Erzählen

Im Zentrum des Stückes *Immer noch Sturm* steht das Erzählen, das auch die Inszenierung von Dimiter Gotscheff prägt. So heißt es in einer Probennotiz vom 13. Mai 2011: „Für die Inszenierung von Peter Handkes *Immer noch Sturm* soll ein erzählender Duktus gefunden werden.“¹⁴⁸ Obwohl Peter Handke einen sperrig epischen Text als Theaterstück produzierte, ist die dramatische Bedeutung, die innerhalb des Textes liegt, nicht zu übersehen. Peter Handke sieht sich selbst auch nicht als epischen Schriftsteller oder reinen Erzähler, wenn er für das Theater schreibt. „Das ist oft das Problem der Regisseure [...], dass sie mich eigentlich für einen Prosaschriftsteller halten, oder für einen Erzähler, und nicht der Ur- oder der Naturresonanz dessen vertrauen, was in meinen Stücken geredet wird.“¹⁴⁹ Handke will seine Theaterstücke nicht episch erzählt sehen, sondern auch die Umsetzung der ihm eingeschriebenen dramatischen Elemente. Auch im Text von *Immer noch Sturm* kristallisieren sich aus diesem Erzählen einzelne dramatische Stimmen heraus.

Das Element des Erzählens ist in *Immer noch Sturm* Mittel der Überlieferung und manifestiert die Geschichte. Handkes Interesse für Geschichte und Familiengeschichte gründet auf den Erzählungen seiner Mutter: „Ich verdanke das meiner Mutter, die mir immer ganz viel von den Toten erzählt hat, von den Brüdern, die sie geliebt hat und die im Krieg gefallen sind.“¹⁵⁰

¹⁴⁷ INS, S. 126.

¹⁴⁸ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 31.

¹⁴⁹ Handke, „»Das Geheimnis des Schreibens sind für mich die Nebensachen«. Ein Gespräch mit THOMAS OBERENDER“, S. 17.

¹⁵⁰ Greiner, Ulrich, „Erzählen heißt offenbaren. Ein Gespräch mit Peter Handke von Ulrich Greiner, der den Schriftsteller im Herbst 2010 in seinem Haus in Chaville nahe Paris besuchte“, *Peter Handke. Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, Red. Margarethe Lasinger, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011, S. 11-17, S. 12.

So erzählen die Ahnen in *Immer noch Sturm* aus der Vergangenheit: „Dazu hat er [der Großvater] dann uns im Kreis eine seiner familienüblichen Kurzgeschichten erzählt: [...].“¹⁵¹ Im Erzählen erinnern Gregor und Valentin an ihren gefallenen Bruder Benjamin: „Und weißt du noch, wie er damals [...]?“¹⁵² und ebenso fungiert das »Ich« als Erzähler. Auch in der Inszenierung stehen das Erzählen und das Sprechen im Zentrum, unterstützt durch das minimalistische Bühnenbild und die statische Anordnung der SchauspielerInnen.¹⁵³ Erst im Sprechen und Erzählen und somit in der Wiederbelebung des Textes unter Zeugenschaft kann es zur Vermittlung von Geschichte kommen. So wird auch in Jan Assmans Werk *Das kulturelle Gedächtnis* festgestellt: „Das Gedächtnis lebt und erhält sich in der Kommunikation; bricht diese ab, bzw. verschwinden oder ändern sich die Bezugsrahmen der kommunizierten Wirklichkeit, ist Vergessen die Folge.“¹⁵⁴

Im Erzählen von Geschichte liegt die notwendige Überlieferung, gleichzeitig aber auch deren Verfälschung. Schon in einer poetischen Sprache wird die Realität beschönigt. So heißt es an folgender Stelle in *Immer noch Sturm*: „Klingt ja fast schön, das Wort: Ich siede aus, wir siedeln aus, [...].“¹⁵⁵ Dahinter aber liegt die nicht mitteilbare harte Realität: „Aber in der Wirklichkeit jenseits der Wörter werden unsere Eltern Ausgestoßene sein, Heimatvertriebene, Verschleppte, Zusammengepferchte in einer Fremde, [...].“¹⁵⁶ Hier thematisiert Handke das Scheitern einer neutralen Berichterstattung durch poetische Erzählung.

3.2. Erinnern durch Sprechen

Das Erzählen als Mittel der Geschichtsvermittlung reicht Peter Handke allerdings nicht aus. Die in seinen Werken immer wiederkehrende Beschäftigung mit seiner Familiengeschichte nimmt in *Immer noch Sturm* eine neue Form an. So wird sie nun nicht mehr in rein epischer Form verhandelt, sondern findet den Weg in das Dramatische. Wie Malte Herwig feststellt ist „Handkes Schreiben [...] eine Form der

¹⁵¹ INS, S. 18.

¹⁵² Ebd., S. 76.

¹⁵³ Vgl. Szenenfoto 3, Szenenfoto 7, Szenenfoto 8, Szenenfoto 11.

¹⁵⁴ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, S. 37.

¹⁵⁵ INS, S. 88.

¹⁵⁶ Ebd.

Auferstehung, die Schrift ein Leben nach dem Tod.“¹⁵⁷ In der sprachlichen Realisierung und Inszenierung des Theatertextes von *Immer noch Sturm* wird die metaphorische Auferstehung Handkes Schreiben tatsächlich. Auch im Text des Stückes reflektiert das »Ich«, das von seiner Lektüre von Geschichtsbüchern erzählt, im Dialog mit der Mutter über einen adäquaten Umgang mit Geschichte und schlägt den Bogen von innerlicher zu kollektiver Rezeption und Reflexion. Erst diese kann, da sie auch andere in die Geschichtsbewältigung mit einschließt, tatsächlich zu dieser werden:¹⁵⁸

„Die Mutter: »[...] Und was bringt dir so ein Lesen? Was nützt es dir? Was kannst du davon gebrauchen?« Ich: »Nützen: nichts. Gebrauchen: sehr wenig. Es macht einen hilflos. [...] Und es bringt mich in Wut.« Die Mutter: »Und was machst du mit der Wut?« Ich: »Nichts. Hilflos, hilflos. War ich einmal der innige Leser, so bin ich jetzt bei der Ortsgeschichte der dramatische. Hilflos dramatisch. Denn wie die Geschichte bloß dramatisieren? Oder doch nicht ganz so hilflos: Ich lese unsere Geschichte und stoße mich davon ab.« Die Mutter: »Aber wohin?« Ich: »Woanders hin, vielleicht aufs offene Meer.«¹⁵⁹

Wie wichtig das öffentliche Sprechen über die Geschichte der Kärntner Partisanen für Handke ist, ist schon in seiner Forderung nach einer Aufführung des Stückes am Burgtheater ablesbar.¹⁶⁰ Sein Fokus auf das gesprochene Wort, das einen Adressaten findet, ist, wie ebenso bereits erwähnt, auch in seiner Rede *Wut und Geheimnis* erkennbar.¹⁶¹

Auch innerhalb des Stückes wird die Bedeutung des Aussprechens dezidiert thematisiert. So beklagt das »Ich« das Fehlen der Gelehrten und Gebildeten im Widerstand der Kärntner Partisanen, welche sich hauptsächlich aus Bauernburschen zusammensetzten.¹⁶² Diese aber konnten sich nur schwer artikulieren.

„Ihr Fehlen war den Bauernburschen nicht etwa recht, es wurde von ihnen beklagt, wieder und wieder, wenn sie, untereinander sprachlos, nicht mehr weißterwußten. >Unsere Studierten, wo sind sie, wenn wir sie einmal brauchen? Das Volk, es kann unsere Worte kaum erwarten. Aber wir, was

¹⁵⁷ Herwig, *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*, S. 310f.

¹⁵⁸ Auch Klaus Kastberger setzt diese Textstelle in Bezug zu Handkes Schreibmotivation: Vgl. Kastberger, Klaus, „Lesen und Schreiben. Peter Handkes Theater als Text“, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Hg. Klaus Kastberger/Katharina Pektor, Salzburg: Jung und Jung/Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 35-48, S. 44).

¹⁵⁹ INS, S. 49.

¹⁶⁰ Siehe Kapitel 1.1.

¹⁶¹ Vgl. Handke, „Wut und Geheimnis. Rede zur Verleihung des Ehrendoktorats der Universität Klagenfurt am 8. November 2002“, S. 255.

¹⁶² Vgl. INS, S. 102.

haben wir zu sagen? Den Herren liegt nichts an unseren Menschen. Unsere Gelehrten, sie schonen sich für bessere Zeiten. Aber wir und das Volk, wir brauchen sie, als Sprecher, als Ausweg. Es genügt nicht, Waffen zu laden, Holz nachzulegen und Kaffee zu kochen. Gemäß dem Spruch, daß die einen das Vieh versorgen, und die andern die Wörter, und daß beide zusammen das Haus und den Hof versorgen [...]“¹⁶³

Das Sprechen als Ausweg findet durch die Inszenierung und das öffentliche Sprechen nun innerhalb des Theaters statt und steht im Gegensatz zur bis heute zur Geschichte der Kärntner Partisanen schweigenden Gesellschaft. Eine weitere Bedeutung des öffentlichen Sprechens manifestiert sich in der slowenischen Sprache, die in den Text des Stückes einfließt. „Guten Tag, Großvater, stari oče, dober dan, tesar, bzw. Zimmermann.“¹⁶⁴ Da im Zuge der Machtübernahme der Nationalsozialisten die slowenische Sprache in Schulen, Kirchen und Ämtern verboten war,¹⁶⁵ ist das öffentliche Sprechen im Stück Befreiung und Revitalisierung eines aktiven Slowenischsprechens. Zusätzlich ist die Verwendung des Slowenischen in Text und Inszenierung Mittel der Identifikation und Zeichen der Zusammengehörigkeit eines Volkes. So erkennen sich die Figuren zunächst zwar nicht in Gestalt und Aussehen, aber anhand ihrer Sprache:

„»Unbekannte Gestalt, bekannte Sprache. An deiner Sprache erkenne ich dich, Affensohn. An unserer Sprache sind wir alle Versammelten hier zu erkennen, erkennen wir uns wenigstens untereinander, jeder von uns Unsrigen den andern als einen Unsrigen. Keiner in der Gegend hat so gesprochen wie wir. Keiner im ganzen Land spricht so wie wir, wird so gesprochen haben wie wir. Zeigt es ihm.«¹⁶⁶

Das Sprechen der Figuren im Stück ist gleichzeitig auch ein Benennen und somit Mittel zur Konstruktion einer Welt. So werden die Figuren vom »Ich« angesprochen und als solche konstituiert: „[...] der von mir eingangs als »Benjamin« Angesprochene [...]“,¹⁶⁷ „[...] die von mir als ältere Schwester der Mutter angeredete und »Ursula« genannte düstere [...]“.¹⁶⁸ Dies kann gleichzeitig als Metareflexion auf das Theater gesehen werden, wo Figuren auf der Bühne auch erst durch An- und Aussprechen durch andere entstehen. An einigen Stellen des Textes werden sie auf

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 11.

¹⁶⁵ Vgl. Amann, Klaus, „Der Partisanenkampf in Kärnten. Skizze zum historischen Hintergrund von Peter Handkes *Immer noch Sturm*“, *Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, Red. Margarethe Lasinger, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011, S. 65-71, S. 65.

¹⁶⁶ INS, S. 14.

¹⁶⁷ Ebd., S. 25.

¹⁶⁸ Ebd., S. 16.

ihre Funktion als Sprecher in ihrer Bezeichnung reduziert: „[...] wobei eingangs wieder nicht deutlich wird, wer der Sprecher ist. Ah, es ist der Angesprochene, der Einäugige.“¹⁶⁹

Neben dem Sprechen liegt innerhalb des Stückes eine große Bedeutung auf den Stimmen. Die verstummt Toten und stumm gemachten Kärntner Slowenen erhalten durch das Stück ihre Stimme zurück und die Möglichkeit, ihre Geschichte öffentlich zu machen. Die Stimme ist untrennbar mit dem Körper verbunden und geht durch Abwesenheit oder Tod verloren, sodass Abwesende oder Tote sprachlos keinen Eingang in Erinnerung oder Geschichte finden. Gerade die Notwendigkeit, diese Stimmen in die Mitte der Gesellschaft, der Erinnerung und in die Geschichte zurückzuholen, wird innerhalb des Stückes thematisiert. Gleichzeitig ist dies wieder metareflexive Auseinandersetzung mit dem Theater, das Stimmen imitiert, um die Figuren dahinter erneut zum Sprechen zu bringen. So finden sich zahlreiche Stellen in *Immer noch Sturm*, in denen die Figuren mit den Stimmen der abwesenden Anderen sprechen. „(Hat er da nicht mit der Stimme seines Vaters gesprochen?)“¹⁷⁰, „Valentin, nach einem Schweigen, mit einer fremden Stimme, welche die seines gefallenen Bruders darstellt: »[...]« – Gregor, ebenfalls mit der fremden Stimme: »[...]«.“¹⁷¹ Gleichzeitig verweist die Reduktion der SchauspielerInnen auf die Ursprünge des Theaters. „Der antike Schauspieler war zunächst und vor allem die Verkörperung einer Stimme.“¹⁷²

Das Sprechen wird auch genutzt, um Medien der Vergangenheit wieder zu vergegenwärtigen. So lesen die Figuren sich gegenseitig vor und werden auch dezidiert als Vorlesende bezeichnet. Besonders bedeutsam ist dies im Zusammenhang mit dem innerszenischen Erhalten und Vorlesen der Feldpostbriefe. So liest die Mutter die Briefe laut und vor und wandelt sich zur „Vorleserin“:¹⁷³ „Die Vorleserin unterbricht: »Hier hat der Zensor durchgestrichen, aber wenn man's weiß, ist es noch lesbar«“¹⁷⁴. Dies steht metatechnisch auch für das öffentliche Sprechen oder Vorlesen des Stückes, für das Peter Handke die Feldpostbriefe seines Onkels

¹⁶⁹ Ebd., S. 32.

¹⁷⁰ Ebd., S. 153.

¹⁷¹ Ebd., S. 76.

¹⁷² Lehmann, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2013, S. 237.

¹⁷³ Vgl. INS, S. 63f.

¹⁷⁴ Ebd., S. 64.

als Grundlage verwendete.¹⁷⁵ Ein metareflexiver Verweis auf das Theater und eine gleichzeitige Erhebung des Sprechens zur Handlung offenbart sich auch in der schon erwähnten Szene, als Gregor aus dem Obstbaubuch des Onkels vorliest. Diese wird gleichzeitig als heilige Handlung der Eucharistie stilisiert. „[...] »Gregor« [...] tritt vor, mit seinem Jaunfeldschritt, der da einem Tanz gleicht, und verkündet, oder spielt nach Sippenart Verkünder: »Nach dem Gloria die feierliche Lesung aus dem heiligen Buch der Familie.«¹⁷⁶

Durch das abstrakte Bühnenbild und die reduzierte Inszenierung Gotscheffs liegt der Schwerpunkt auf dem Sprechen der Figuren. Die Stimmen konstruieren Raum und Handlung, so findet auf der Bühne keine Handlung statt, sondern es kommt lediglich zu sprachlich realisierter Erzählung. Die Stimmen der Figuren verweisen auf die Geschichte der Kärntner Partisanen, die in der Gesellschaft nicht vergegenwärtigt und verbildlicht ist. Sie bleibt auch in der Inszenierung ungezeigt. In den Stimmen kommt der Schmerz über das Nicht-Wahrgenommene zum Ausdruck, die Darstellung der verschwiegenen Geschichte aber bleibt abwesend. Dieser Ausdruck des Schmerzes findet sich auch im Ansatz Dimiter Gotscheffs wieder: „Gotscheff gefallen Stimmen, die „etwas mit Schmerz zu tun haben“, [...].“¹⁷⁷ Innerhalb des Textes werden die Stimmen reiner Schmerzausdruck und Urlaut der Trauer, die in sich keine Sprache mehr trägt: „Und dann läßt sie nur noch etwas wie einen Japser hören, einen Laut, wie solche Laute, ob des Schreckens, des Abscheus oder auch der Freude und des Entzückens, überhaupt eins der gemeinsamen Familienmerkmale gewesen sind.“¹⁷⁸ Der sippeneigene Laut ist Urlaut des Schmerzes und gleichzeitig erlösend:

„»[...] Höchstens unsere sippeneigenen Laute, wie sie mir entfahren im Erschrecken –« Er macht den Laut –»im Schmerz –« Er macht den Laut –»und eben im Überdruß« – Er macht den Laut – »einzig die helfen mir aus dem Ekel heraus, momentlang – vor allem unser jaunfeldeigenes Seufzen, gegen all das Grenzlandsingen [...]«¹⁷⁹

¹⁷⁵ Vgl. Herwig, ‚Ja, ich werde euch erzählen!‘. Zu Peter Handkes Ahnenkult in *Immer noch Sturm*“, S. 60.

¹⁷⁶ INS, S. 23.

¹⁷⁷ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“ S. 37.

¹⁷⁸ INS, S. 65.

¹⁷⁹ Ebd., S. 158.

Auf diesen Japser antwortet dann die Ahnengruppe als Chor mit einer Stimme und drückt Trauer und Schmerz aus. Er ist auch Seufzerchor und wird im Stück sogar dezidiert als solcher bezeichnet.¹⁸⁰ So antwortet der Chor nachdem der Brief mit der Todesnachricht von Benjamin eintrifft: „Und so antwortet auch jetzt dem Japser meiner Mutter ein ganzer Chor, Großvater, Großmutter, Schwester, und sogar ich Ungeborener japse mit.“¹⁸¹ Auch das Vorlesen des Briefes wird vom Laut des Schmerzes im Chor begleitet:

„Und daraufhin? Wieder ein gemeinsamer Sippen- oder gar Volkschorlaut – und ich wieder mit dabei -, jetzt freilich kein Japsen, vielmehr etwas anders Einsilbiges, zwischen einsilbigem Gewimmer und Geheul, für auf Trauerkultur eingespielte Ohren unschön anzuhören, an der Peinlichkeitsgrenze, aber so war es nun einmal bei uns, und so ist es, und außerdem ist unser Volkschor nach dem einen Laut gleich wieder verstummt.“¹⁸²

In seiner Funktion als Bote nimmt das »Ich« auch unterschiedliche Stimmen an. Bezeichnend ist das Auftauchen seiner Stimme als Stimme eines Radio- oder Nachrichtensprechers, die allerdings brüchig und schlecht gespielt bleibt, ein Verweis auf Handkes Skepsis gegenüber den Medien als Stimme für Geschichte: „Und jetzt näher ich mich von neuem meinem Paten als Bote, mit schlecht gespielter Radiosprecherstimme, mich mehr und mehr versprechend – verhaspelnd – verstotternd: [...]“¹⁸³, „[...] in der Rolle eines Boten oder dilettantischen Radiosprechers: [...]“¹⁸⁴; „Beinahe gerate ich mit der Zeit sogar in ein Verlautbaren, für Momente vergleichbar einem Nachrichtensprecher, oder spiele das eher, so wie ich mich zunehmend verspreche, verplappere, verstottere, immer wieder steckenbleibe.“¹⁸⁵

3.2.1. Polyphone Stimmen: Chor | Monolog | Dialog

Nicht nur die einzelnen Stimmen der Figuren und deren Funktion als SprecherInnen wird im Stück thematisiert, sondern auch, welche Gesprächssituationen zwischen den Figuren entstehen. So kommt es zu einem ein- und mehrstimmigen Sprechen der Figuren und unterschiedlichen Konstellationen als Monolog-, Dialog- und

¹⁸⁰ Vgl. Ebd.

¹⁸¹ Ebd., S. 65f.

¹⁸² Ebd., S. 66.

¹⁸³ Ebd., S. 147.

¹⁸⁴ Ebd., S. 149.

¹⁸⁵ Ebd., S. 71.

Chorsituation. Schon in der Figur des »Ich« als epische Erzählstimme manifestiert sich eine Monologsituation, die durch Imagination zu einer Dialogsituation des »Ich« mit den Ahnen wird. Auf diese Art reflektiert die spezielle Sprechsituation auch die Situation des Theaters, in der auf der Bühne stattfindende Dialoge im Kopf des Betrachtenden zum Monolog werden. Ein tatsächlicher Dialog zwischen SchauspielerInnen und Publikum findet nur in der Imagination und auf semiotischer Ebene statt.

Eine besondere Konstellation ist in diesem Sinne die Funktion der Ahnengruppe als Chor. Diese wird innerhalb des Stückes als Chor definiert und trägt somit Verweise auf die antike Tragödie und auf archaische Formen des Theaters in sich. Schon der erste Auftritt der Ahnen klassifiziert sie als Chor:

„Ein mehrstimmiges: »Hallo! Da schau her. Ach herrje. Der also. Du hier!« ergibt das, gefolgt von dem familien- und sippenüblichen einstimmigen Seufzerchor und dann einem ein- oder zehnstimmigen »Komm, Nachzügler. Aufgesprungen auf den Familienzug, Nachfahr. [...]«¹⁸⁶

Das gemeinsame Sprechen wird an einigen Stellen auch zu einem gemeinsamen Singen, das von der Mutter ausgeht, dem sich das »Ich« und Benjamin jedoch in Ablehnung entziehen:

„[...] unwillkürlich [hielt ich mir zunächst] die Ohren zu, nach dem Vorbild ihres kleinen Bruders, von dem ich im übrigen nicht nur den Widerwillen gegen ein gewisses Singen geerbt zu haben scheine. [...] daß wir beiden, Benjamin und ich, zumindest beim Anheben des Liedes als die entschiedenen Nichtsänger unserer Sippe wirkten, als Verstockte.“¹⁸⁷

Im gemeinsamen Sprechen vollzieht sich noch ein letztes Mal die Gemeinsamkeit der Familie, bevor diese durch den Krieg und die gefallenen Brüder vereinzelt wird. Der Chor bezeichnet somit auch ein letztes Mal die Einheit der Familie und vermittelt gleichzeitig die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, der Kärntner Slowenen, die nach dem Krieg ebenso vereinzelt wurden. So heißt es an einer Stelle des Stückes metaphorisch und auf den Kirchenchor bezogen in einem Gespräch zwischen den Brüdern Gregor und Valentin:

„»Meinst du, wir werden noch jemals im Chor singen?« Der andere: »Nein. Jedenfalls in keinem Kirchenchor.« Sie versuchen nun eine Art Chorgesang im Duett, mit dem letzten Satz der gerade erzählten Geschichte: es mißlingt, noch

¹⁸⁶ Ebd., S. 9.

¹⁸⁷ Ebd., S. 29.

einmal, und noch einmal – Mißklänge zum Ohrenzuhalten. Darauf der eine:
»Mir scheint, ich kann nur noch allein singen – wenn überhaupt.« Und der
andere: »Ich auch.«¹⁸⁸

Der Chor definiert nicht nur gemeinsames Sprechen, sondern ist auch gemeinsames Seufzen und übernimmt so die Rolle der Beklagenden: „(Er seufzt es mir vor, ich seufze ihm nach, wir seufzen im Chor, und im Umkreis, aus dem Unsichtbaren, schwillt der Seufzerchor an und bricht jäh ab.)“¹⁸⁹ Er bleibt so der klassischen Rolle eines undramatischen, kommentierenden und nicht in das Geschehen eingreifenden Chores treu.¹⁹⁰ Gleichzeitig übernimmt der Chor stellvertretend die Position der abwesenden und verschwiegenen Kärntner Partisanen. Denn: „[i]nhaltlich ist die Chorfigur geeignet, denen Auftritt und Gehör zu verschaffen, die ihrer öffentlichen Stimme beraubt sind [...]“.¹⁹¹

3.2.2. Adressierung an das Publikum

Das Stück *Immer noch Sturm* hat eine Botenfunktion inne, es überliefert die Geschichte der Kärntner Slowenen und Partisanen. Gleichzeitig kann es als Zeichen gesehen werden, das in seiner Zusammensetzung aus epischem Text und Inszenierung speziellen Zeichensystemen unterliegt, die ihrerseits Zeichen senden und die Zeugenschaft und Anwesenheit eines Dritten voraussetzen. Wie wichtig die Zeugenschaft im Zusammenhang mit Geschichtsvermittlung für Peter Handke ist, wurde im Kapitel *Peter Handke und sein Bezug zu Geschichte* bereits ausführlich dargelegt. Im Fokus dieses Kapitels steht nun das Stück als Zeichen, das einem Dritten vermittelt wird, wie zum Beispiel dem Publikum oder den LeserInnen. Peter Handke zeichnet in seinem Stück das Bild einer Geschichte, die aus Zeichen konstruiert ist und über diese vermittelt wird. Auch das Beispiel der sich zeichengebenden Ureinwohner, die ihre Identität und Geschichte durch Winken und Grüßen festigen, verdeutlicht dies im Text.¹⁹² Posen des Winkens und Grüßens kommen nicht nur in dieser kurzen Erzählung vor, sondern ziehen sich durch das gesamte Stück und finden auch in der Inszenierung von Gotscheff deutlichen

¹⁸⁸ Ebd., S. 78.

¹⁸⁹ Ebd., S. 158.

¹⁹⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler ²2014, S. 51.

¹⁹¹ Ebd., S. 53.

¹⁹² Siehe auch Kapitel 2.2.1.

Ausdruck.¹⁹³ So stehen die SchauspielerInnen zentral zum Publikum und wiederholen die Geste des Winkens häufig. Hier kommt es zu einem direkten Zeichengeben, das gleichzeitig auch als der »Ich«-Figur zugewandt verstanden werden muss.

Auch das »Ich« reflektiert über ein adäquates Zeichensystem, um die Ahnen zu überliefern, wie folgende Textstelle belegt:

„Ich soll. Was soll ich? Die Altvorderen überliefern? Zu großes Wort, und außerdem falsch. Nein, es gibt keine großen Wörter, nur welche am falschen Platz, im falschen Moment. Die Ahnen hochhalten? Das tue ich ohnedies, aber darum geht es nicht. Ihnen nachspüren? Sie zu Wort kommen lassen? Sie auftanzen lassen, wie sie vorzeiten gemalt sind auf dem Stirnbrettern der slowenischen Bienenhäuser? Weiß nicht, weiß nicht, weiß nicht. Was ich weiß: ich soll.“¹⁹⁴

Aus der Vergangenheit reichende Zeichen unterliegen in der Gegenwart immer einer Veränderung und einer Neukonstituierung und –Situierung: „Das Gedächtnis macht präsent. Damit wird das erinnerte Vergangene immer auch vor dem Horizont der Gegenwart überprüft.“¹⁹⁵ Auch das Medium Theater und jede Neuinszenierung eines Stückes müssen sich einer solchen Überprüfung stellen.

Das Theater als Zeichensystem öffnet Raum für Erzählungen und Wahrnehmungen, der spezielle Part des Publikums liegt in der Wahrnehmung und Interpretation dieser Zeichen. Als Empfänger der Zeichen, die Identität stiften und Gemeinschaft bilden, wird es so Teil einer Überlieferung. Gerade darin liegt die Bedeutung des Geschichtsepos *Immer noch Sturm* für Peter Handke. So wie sich die Partisanen in den Wäldern und die Ureinwohner im Indianerdorf ihre gegenseitige Anwesenheit durch Zeichen vermitteln, so eint das Stück und seine Aufführung diejenigen, die die Geschichte der Kärntner Partisanen als Teil der Geschichte wahrnehmen, akzeptieren und in die gemeinschaftliche Erinnerung einfließen lassen.

Auch Dimitter Gotscheff sieht das Stück im Kontext von Geschichte als zeichengebende Instanz. So belegt es eine Probennotiz vom 16. Mai 2011, in der Gotscheffs Assoziation zu Höhlenmalerei festgehalten ist:

¹⁹³ Vgl. Szenenfoto 7.

¹⁹⁴ INS, S. 45f.

¹⁹⁵ Siegmund, *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, S. 71.

„Gotscheff spricht über seine bildhaften Assoziationen beim Lesen des Textes: Stillleben von Paul Cézanne, Auguste Rodins „Die Bürger von Calais“, Skulpturen von Alberto Giacometti und Höhlenmalereien. Das alles seien Impressionen, wie diese buchstäbliche Familienaufstellung aussehen könnte.“¹⁹⁶

Höhlenmalereien sind für Dimiter Gotscheff aus der Vergangenheit reichende Zeichen, die bis in die Gegenwart andauern. In einem Gespräch mit Bettina Schültke und Peter Staatsmann im April 2007 verdeutlicht er diese Verknüpfung. „Sehr oft wiederhole ich, dass mich die Welt der Höhlenmalerei sehr fasziniert. [...] Nur diese Zeichen bleiben, alles andere verblasst.“¹⁹⁷ Das Theater ist in seinem transitorischen Wesen vergänglich und dessen Zeichen nicht fixiert. Es kann somit als Instanz für Geschichte nur Ausgangspunkt sein. Anschließend müssen die Zeichen von anderen weitergegeben werden.

Schon der Titel des Stückes *Immer noch Sturm* kann neben anderen Interpretationsansätzen, wie zum Beispiel der in der Literatur vielzitierte Verweis auf die Bühnenanweisung im dritten Akt von König Lear,¹⁹⁸ auch als Kommentar und Aufschrei gelesen werden. In der Parte eines Onkels Peter Handkes, Hans Siutz, abgedruckt in Malte Herwigs Biographie *Meister der Dämmerung* findet sich ein Gedicht, mit unter anderen folgenden Versen: „[...] Und freute mich auf's Wiederseh'n, / Wenn Krieg und Sturm zu Ende gehen. / Doch anders hat's der Herr gewollt / Und hat von hier mich abgeholt. [...]“.¹⁹⁹ Der Krieg ist zu Ende, der Sturm allerdings hat sich allerdings aufgrund des bis heute ambivalenten Umgangs mit der Geschichte nicht gelegt. Indem Peter Handke seine Ahnen im Stück zurückkehren lässt, soll sich dieser Sturm nun legen. Es ist Handkes persönliche Aufforderung, die Geschichte nicht ruhen zu lassen und in den öffentlichen Diskurs und das Verständnis der Menschen zu bringen, bis es zu einer öffentlichen, kollektiven Auseinandersetzung kommt. Damit steht der Titel als Regieanweisung in direktem Dialog mit dem rezipierenden Theaterpublikum sowie der Leserschaft.

¹⁹⁶ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 33.

¹⁹⁷ Gotscheff, „»Ich bin kein Regisseur im Klischeesinne«. Gespräch mit Dimiter Gotscheff“, S. 19.

¹⁹⁸ Vgl. u.a. Wagner, Karl, „Handkes Theater. Eine Skizze“, *Peter Handke. Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, (Red.) Margarethe Lasinger, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011, S. 49-53, S. 52f.

¹⁹⁹ Herwig, *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*, S. 311.

3.3. Die Figur des »Ich« als Hersteller und Interpret von Geschichte

Das »Ich« als erzählende Instanz ist ein von Peter Handke besonders in seinem epischen Werk oftmals verwendetes Stilmittel. Es kann nicht als psychologisches oder individuelles Ich oder als historisch-biographische Existenz aufgefasst werden, sondern ist vielmehr Ausgangspunkt der Wahrnehmung.²⁰⁰ In *Immer noch Sturm* öffnet es in seiner Rolle als Erzähler und Dramatis Persona eine metareflexive Ebene in Bezug auf das Theater. Die »Ich«-Figur ist in seiner Rolle als Geschichtsvermittler und Erinnerung konstituierendes Subjekt eine komplexe Konstruktion.

3.3.1. »Ich«, seine Anführungszeichen und seine Subjektivität

Eine Besonderheit des »Ich« sind die Anführungszeichen, die gleichzeitig auch als Klammern verstanden werden können. Diese unterstreichen einerseits die Subjektivität der Figur, andererseits erheben sie das »Ich« zum Zitat. Durch die Anführungszeichen wird das »Ich« zu einem Bezeichneten, gleichzeitig ist es durch seine Funktion als Erzählinstanz auch Bezeichnender. Einen weiteren Ansatz findet Harald Baloch, der in *Sich erzählen in Raum und Zeit. Zu einer poetischen Struktur bei Peter Handke* die Anführungszeichen als Verweis auf die unterschiedlichen Lebensphasen und Altersstufen des »Ich« interpretiert.²⁰¹

Die Anführungszeichen des »Ich« führen die Figur in die Abstraktion und distanzieren sie von den restlichen Figuren. Diese Distanz wird unterstützt von der epischen Erzählweise der Figur, die durch keine Figurenrede gekennzeichnet ist. Das »Ich« steht als Erzeuger der Illusion, Erzähler der Geschichte und als zeitlich nicht gleichberechtigte Figur den anderen Figuren gegenüber. Gleichzeitig aber ist das »Ich« als Dramatis Persona auch Teil der Wechselrede. Diese doppelte Positionierung vereint sich mit Hilfe der Klammersetzung in einer Figur. Auch Dimiter Gotscheff erkannte dieses Distanzverhältnis, wie eine Probennotiz vom 16. Mai 2011 belegt: „Der „Ich“-Text besitze, laut Gotscheff, einen eigenen, abgesonderten Raum. Vielleicht müsse diese Figur gar nicht im Dialog mit den anderen stehen, obwohl es

²⁰⁰ Vgl. Schirmer, *Peter-Handke-Wörterbuch. Prolegomena. Mit 619 begonnenen Artikeln auf einer CD-Rom*, S. 314.

²⁰¹ Vgl. Baloch, „Sich erzählen in Raum und Zeit. Zu einer poetischen Struktur bei Peter Handke“, S. 198.

auch klare dialogische Stellen gibt.²⁰² Die Distanz der Figur wird in der Inszenierung durch den Wechsel von Monolog und Dialog, gegenseitigem Ab- und Zuwenden dargestellt. Immer wieder wird die »Ich«-Figur außerhalb des Lichtkreises platziert, um ihre betrachtende, erzählende und distanzierte Rolle zu unterstreichen.²⁰³

Anführungszeichen finden sich im des Figureninventars neben der »Ich«-Figur bei den Partisanennamen des Onkels Gregor/»Jonatan« sowie der Tante Ursula/»Snežana«. Aufgrund dessen kann das »Ich« ebenfalls als Partisanenname interpretieren werden. Die wahre Identität des überliefernden »Ich« wird so verschleiert. Es wird auf seine Funktion als Kämpfer gegen das Verschweigen reduziert, wie auch die Partisanen durch ihre Kampfnamen auf ihre Funktion als Krieger beschränkt werden: „Kein Gregor mehr, kein Svinec mehr – nur noch ein einziger Kampf- und Tarnname.“²⁰⁴ Diese Interpretation der erzählenden Stimme als Bewahrer der Geschichte verweist auf den Schriftsteller Peter Handke, der in seinem Wunsch, den Widerstand der Kärntner Partisanen zu erzählen, sozusagen in den Krieg zieht und die Geschichte als Theaterstück öffentlich inszenieren lässt. Die Anführungszeichen des »Ich« können außerdem stellvertretend für die Individuen der Geschichte stehen, die in gängigen Geschichtsdiskursen ausgeklammert werden, und so spiegelt sich diese Ausklammerung auch in der Klammersetzung der Figurenbezeichnung wider. Eine einfache Überschreibung der Geschichte ist nicht möglich, die Vergangenheit bleibt immer auf spezielle Art in den Diskurs präsent, auch wenn dieser sich im Laufe der Zeit verändert. Die Kärntner Partisanen tragen ihre Ausklammerung in sich.

Die Anführungszeichen markieren auch Oralität und direkte Rede, da die Namen der Partisanen nicht schriftlich fixiert sind, sondern nur in der gegenseitigen Ansprache existieren. Sie sind keine festgeschriebenen Identitäten, sondern mythische Existenzen innerhalb der Sprache, die nur im Erzählen (»Ich«) und durch Erzählen und Benennen (»Jonatan« und »Snežana«) bestehen.

Die Klammersetzung des »Ich« macht dieses zum Zitat. Da das »Ich« eine konstituierende Erzählinstanz darstellt, ist diese Klammersetzung ein Verweis darauf,

²⁰² Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimitar Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 33.

²⁰³ Vgl. Szenenfoto 11.

²⁰⁴ INS, S. 94.

dass Geschichte lediglich aus Zitaten bestehen kann. Auch die Partisanennamen bleiben in ihrer Klammersetzung Zitate. Ihre Geschichte setzt sich aus diesen zusammen, wie zum Beispiel aus der von Handke in *Wut und Geheimnis* angesprochenen Partisanenliteratur. Die Anführungszeichen hinterfragen die wahrhaftige Identität des »Ich« und der Partisanen, so wie Geschichte und Instanz der Geschichtsvermittlung stets hinterfragt werden sollten. Geschichtswahrnehmung ist immer durch einen bestimmten gesellschaftspolitischen Kontext, durch Emotionalität und Subjektivität geprägt. In der Geschichtsvermittlung wird durch Bezeichnen und Benennen ein subjektiv geprägtes, und nicht selten einseitiges Bild gezeichnet. Widersprüche werden häufig ausgeblendet. Durch Hinterfragen der Bezeichnungen, wie es in Form der Klammersetzung geschieht, wird Geschichte nicht auf ein eindeutig wahres Bild festgelegt. Die Unmöglichkeit, eine Person auf eine Identität festzulegen, zeigt sich auch an jener Stelle des Stückes, als Gregor sich zunächst weigert, den Partisanennamen anzunehmen und seine Person nicht auf diesen reduziert wissen will: „Gregor: »Ich will keinen neuen Namen. Ich heiße Gregor. Ich bin der Gregor. Muß denn ein neuer Name sein?«“²⁰⁵ Gegen diese Einseitigkeit von Geschichtsvermittlung möchte Peter Handke mit seinem Stück vorgehen. Er erzählt eine Geschichte, die Widersprüche in sich trägt und Menschen in ihrer Diversität zeigt.

Schließlich ist das »Ich« in erster Linie durch absolute Subjektivität markiert, die in Relation zu einer subjektiven Geschichtswahrnehmung steht. Daher ist Erinnerung in ihrer Struktur ständig wandelbar, wie zum Beispiel die innerhalb des Stückes auftauchenden Verweise auf Traum und Schein zeigen.²⁰⁶ LeserInnen und Publikum müssen diese vom »Ich« subjektiv vermittelte Wahrnehmung und Deutung von Geschichte stets mitreflektieren. Auch das Theater ist der zeitgenössischen Interpretation und Subjektivität ausgesetzt: „Theater ist immer gebunden an eine radikal zeitgenössische Subjektivität.“²⁰⁷ Selbst das betrachtende Subjekt, also das Publikum, ist in seiner Subjektivität gefangen und kann zu keinem objektiven Geschichtsverständnis gelangen.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Siehe auch Kapitel 5.1.

²⁰⁷ Birkenhauer, *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*, S. 10.

3.3.2. Verortung des »Ich«

Im Gegensatz zu Gregor und Ursula fällt beim »Ich« die reale Figur hinter dem Decknamen weg. Während bei den vier Geschwisterfiguren Gregor, Valentin, Ursula und Benjamin im Figureninventar neben ihren Namen und den zwei Partisanennamen auch noch das Verwandtschaftsverhältnis zum »Ich« angeführt wird, tragen die Figuren der Mutter und der Großeltern keine Namen. Das »Ich« kann nun vielfach interpretiert werden. Auch Thomas Oberender stellt die Doppeldeutigkeit des »Ich« in einem Gespräch mit Peter Handke fest: „*Es entsteht etwas Polyvalentes, denn wer ist »Ich«? Der Leser? Der Schauspieler? Sie?*“²⁰⁸ [Hervorhebung im Original] Peter Handke sieht die »Ich«-Figur als Mittel, die Künstlichkeit des Theaters aufzudecken. Im Gespräch mit Thomas Oberender über die häufige Codierung seiner Theaterfiguren sagt er: „Ja, es ist immer das Machen ein Problem. Daß man Theater schreibt, es muß immer das Gemachte mitspielen, das Theater-Machen, vielleicht sogar im Sinn von Thomas Bernhard.“²⁰⁹

3.3.2.1. »Ich« als autobiographische Figur

Durch die Beziehung zur Mutter, den Großeltern und den Geschwistern ist das »Ich« als Dramatis Persona ausgewiesen. Es ist naheliegend, auf Grund der biographischen Ähnlichkeiten zu Peter Handkes Familie das »Ich« als Alter Ego Peter Handkes zu interpretieren. In der Inszenierung von Dimiter Gotscheff verkörpert Jens Harzer das »Ich«. Er ahmt Bewegungsmuster und Prosodie Handkes nach und ähnelt in seiner Erscheinung mit Sonnenbrille und schwarzer Kleidung dem medialen Bild des jungen Peter Handke.²¹⁰ Claus Peymann, der ursprünglich als Regisseur für die Uraufführung von *Immer noch Sturm* vorgesehen war, steht dieser Interpretation eher skeptisch gegenüber.²¹¹ Zwar interpretiert auch er das »Ich« autobiographisch, sieht die Figur aber als alten Mann.²¹² Bis heute bedauert er, dass seine angedachte Inszenierung, mit Gert Voss in der Rolle des

²⁰⁸ Handke/Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*, S. 40.

²⁰⁹ Ebd., S. 175.

²¹⁰ Vgl. Szenenfoto 11 und Szenenfoto 12.

²¹¹ Vgl. Peymann, Claus, „»Theater für ein neues Jahrhundert«. Ein Gespräch mit KATHARINA PEKTOR“, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Hg. Klaus Kastberger/Katharina Pektor, Salzburg, Wien: Jung und Jung/Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 88-98, S. 94.

²¹² Vgl. Ebd.

heutigen Peter Handkes, nicht umgesetzt wurde.²¹³ „Voss wäre die ideale Möglichkeit gewesen, Handkes »Lear« darzustellen – denn um nichts weniger geht es in *Immer noch Sturm*. Dann hätte sich das Stück über die sonst sehr gelungene Regie von Gotscheff anders erschlossen.“²¹⁴ Diese Auslegung findet seine Bestätigung auch innerhalb des Textes, indem das »Ich« behauptet, älter zu erscheinen, „[...] älter gar als das Großelternpaar. Meinem Alter nach könnte ich zum Beispiel den ziemlich bejahrten »Vater« der blutjungen »Mutter« darstellen.“²¹⁵

3.3.2.2. »Ich« als Bote

Die »Ich«-Figur ist als Erzählinstanz Bote und wird in *Immer noch Sturm* an mehreren Stellen auch dezidiert so bezeichnet: „Ich als Bote oder Bericht: [...]“.²¹⁶ Gleichzeitig ist diese Funktion nur eine angenommene Rolle: „[...] [ich] nähere [...] mich zum wiederholten Male in der Rolle eines Boten [...]“²¹⁷ und so bleibt sie brüchig und fehlerhaft: „[...] und [ich] nähere mich erneut, als Bote, der sich verspricht, verhaspelt [...]“.²¹⁸ Die Funktion des Boten weist deutliche Parallelen zur antiken Tragödie auf. Auch Thomas Oberender unterstreicht den Botenbezug der »Ich«-Figur im Gespräch mit Peter Handke.²¹⁹ In der Botenstimme des »Ich« vereinen sich die imaginierten Stimmen der Toten, der Zeugen, die gemeinsam mit ihm Geschichte transportieren. In dieser Annäherung Peter Handkes an die Ursprünge des Theaters stellt dieser die Funktion des Erzählens und Überliefers ins Zentrum seines Stückes. Dies wird auch in der Inszenierung von Dimitter Gotscheff umgesetzt, in der das »Ich« und andere Figuren frontal ins Publikum sprechen.²²⁰

Neben der »Ich«-Figur gibt es eine Vielzahl anderer Boten. Selbst die Figuren der Ahnen übernehmen stellenweise diese Rolle, wenn sie zum Beispiel aus Frontbriefen der Brüder zitieren.²²¹ Geschichte basiert auf Boten, so wie das Theater auch in Form unterschiedlicher Zeichensysteme auf Boten basiert. Besonders interessant erscheint an dieser Stelle die Funktion des Briefes, der innerhalb des Stückes immer

²¹³ Vgl. Ebd.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ INS, S. 10.

²¹⁶ Ebd., S. 144.

²¹⁷ Ebd., S. 149.

²¹⁸ Ebd., S. 148.

²¹⁹ Vgl. Handke/Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*, S. 154.

²²⁰ Vgl. Szenenfoto 1, Szenenfoto 7, Szenenfoto 8, Szenenfoto 9, Szenenfoto 10, Szenenfoto 11.

²²¹ Siehe auch Kapitel 3.2.

wieder die Botenfunktion der Schrift beweist. Er kann außerdem mit dem Theatertext von *Immer noch Sturm* gleichgesetzt werden und verweist wiederum auf andere Schriften wie das Obstbaumbuch oder die Feldpostbriefe.

In seiner Funktion als Bote nimmt das »Ich« auch die Rolle des Unglücksboten ein und verweist somit auf seine Rolle als Seher, der die Zukunft kennt, aber nicht ändern kann: „Und wieder muß ich der Unglücksbote sein, für ein Unglück, und dann wieder eines.“²²²

3.3.2.3. »Ich« als Identifikationsfigur

Die »Ich«-Figur kann aufgrund ihrer Subjektivität und betrachtenden Rolle auf einer Metaebene für das Publikum (oder die LeserInnen) stehen: Obwohl im Theater ein konsumierendes Kollektiv einer Inszenierung folgt, ist in der zeitlich und räumlich begrenzten Aufführung jedem Individuum ein subjektives transitorisches Erlebnis gegeben. Diese Interpretation des »Ich« als Identifikationsfigur für das Publikum wird vor allem durch die Struktur des Textes unterstützt. Die Figurenrede des »Ich« wird nicht immer ausgewiesen, die Erzählinstanz findet ihren Ausdruck im epischen Text. Das »Ich« ist somit neben seiner Rolle als Geschichte vermittelndes Subjekt auch Geschichte wahrnehmendes Individuum, bzw. Kollektiv. Es verkörpert, in seiner Umlegung auf das Publikum, den von Handke innerhalb des Stückes geforderten Dritten, der in der Geschichtsüberlieferung eine unverzichtbare Rolle einnimmt. So wie das »Ich« als Zeuge seiner Ahnen und deren Geschichte fungiert, so übernimmt auch das Publikum Zeugenfunktion, und erst durch seine Anwesenheit gewinnt die Geschichtsdarstellung an Bedeutung: „Sie reden wie ohne Zeugen, und doch ist mir, ich sollte sie bezeugen.“²²³ Obwohl in der Inszenierung von Gotscheff das »Ich« als junger Peter Handke interpretiert wird, findet dennoch eine Verschmelzung von »Ich« und Publikum statt. So heißt es in einer Probennotiz vom 23. Mai 2011:

„Bei den Dialogen zwischen dem „Ich“ und den anderen Figuren solle die Dialog-Situation nicht ganz kenntlich sein. Vielleicht wäre durch die räumlichen Distanzen eine Form zu finden, die offen lasse, an wen die Worte gerichtet

²²² INS, S. 147.

²²³ Ebd., S. 75.

sind? Festgehalten werden muss, dass eine Wendung zum Publikum gleichzeitig eine Wendung zum „Ich“ bedeutet.“²²⁴

Die reale Theatersituation der Inszenierung Dimiter Gotscheffs schließt durch Nichteinbeziehen des Publikums und Errichten der vierten Wand dieses vordergründig aus. Dennoch ist das Publikum die Grundvoraussetzung dafür, dass das Stück das Theater zum Ort der Reflexion und des Gedenkens werden lässt. Die »Ich«-Figur als partizipierender Dritter und kollektives Publikum wird auch durch die Verschmelzung von Prä- und Nebentext in *Immer noch Sturm* ausgewiesen. So heißt es an einer Stelle: „Unversehens nähert sich den beiden jetzt eine Gestalt. Niemand hat sie kommen sehen.“²²⁵ „Niemand“ verweist auf die *Dramatis Personae*, auf das beobachtende »Ich« und schließt auch das Publikum mit ein, das von der Wahrnehmung des »Ich« abhängig ist.

Kollektiv oder Einzelpersonen müssen sich erst selbst in Bezug zu der Geschichte stellen, diese imaginieren und so erfahr- und wahrnehmbar machen. Diese Imagination, die in ihrer Subjektivität immer absolut ist, wird in der Bezeichnung »Ich« perfekt umgesetzt. Erst durch Vergegenwärtigung, Einfühlung und Distanz kann sich ein Individuum der Geschichte stellen und diese auch bewältigen.

Gleichzeitig steht das »Ich« für ein Individuum, das sich persönlich mit der über lange Zeit verdrängten Geschichte Österreichs vertraut macht. Indem die Rezipierenden unweigerlich die Rolle des »Ich«, zumindest auf textlicher Ebene, annehmen müssen, werden sie Teil der Geschichte. Peter Handke zwingt durch diese Bezeichnung die Rezipierenden zur Wahrnehmung der Geschichte der Kärntner Partisanen.

3.3.2.4. »Ich« als Angelus Novus und Nova

Die Figur des »Ich« lässt sich auch in Bezug zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins setzen. Dass Peter Handke sich mit Walter Benjamin auseinandergesetzt hat, belegt eine Erwähnung Hans Höllers in seinem Buch *Eine Klassik nach 1945*.²²⁶ Malte Herwig zieht eine Verknüpfung zwischen dem »Ich«, den im Sturm stehenden

²²⁴ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“ S. 36.

²²⁵ INS, S. 104.

²²⁶ Vgl. Höller, *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes*, S. 49.

Ahnen und Walter Benjamins Text *Angelus Novus*:²²⁷ „Bei Handke treten sie wieder auf, die toten Vorfahren, und unterhalten sich mit dem Autor-Ich, das auf einer stürmischen Ebene im Kärntner Jaunfeld steht, mit dem Rücken zum Paradies fast wie Walter Benjamins »Engel der Geschichte«.“²²⁸ Auf diesen sieht er im folgendem Textausschnitt einen direkten Verweis:²²⁹

„Und, wieder unversehens, bin dann ich es, der mit den ausgebreiteten Armen, ohne mich umzuwenden, in den Jaunfeldhintergrund das Zeichen gibt zum Auftreten, zum Sich-uns-zweien-Anschließen, in der Rolle einer Vorhut, oder gar eines Anführers. Und im Blick über die Schulter ins Leere tritt nun sage und schreibe die vollzählige Sippe auf, ein jeder, wie er leibt und wie er lebt, auch so gewandet, und ein jeder einzeln. Zugleich Gregor: »[...] Einmal die Heimat verloren – für immer die Heimat verloren. Es herrscht Sturm. Andauernd Sturm. Immer noch Sturm. [...]«²³⁰

Das »Ich« gleicht in dieser Beschreibung dem Engel Benjamins und steht, gleich wieder dieser, ohnmächtig der sich vor ihm auftürmenden Geschichte, die er nicht zu retten vermag, gegenüber:

„Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heisst. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor u n s erscheint, das sieht e r eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken, und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen [,] ist d i e s e r Sturm.“²³¹ [Hervorhebungen und Bearbeitung im Original]

In der Beschreibung des *Angelus Novus* findet sich nicht nur der Sturm wieder, der den Engel/das »Ich« in die Zukunft treibt und auf den im Titel *Immer noch Sturm* auch verwiesen wird, sondern es spiegelt sich auch die Situation des Engels und des »Ich« als Nachkomme wieder, der im Versuch, die Geschichte zu vergegenwärtigen

²²⁷ Vgl. Herwig, *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*, S. 316.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Vgl. Herwig, „'Ja, ich werde euch erzählen!'. Zu Peter Handkes Ahnenkult in *Immer noch Sturm*“, S. 56.

²³⁰ INS, S. 161.

²³¹ Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, Hg. Gérard Raulet, Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, [zit. nach «Benjamins Handexemplar», S. 30-43], S. 35f.

und zu retten, scheitert. An dieser Auferstehung der Geschichte scheitert auch Peter Handke, trotz des Theaterstückes und dessen Inszenierung. Der Engel der Geschichte, Peter Handke, das »Ich« und das Publikum bleiben Augenzeugen der sich in Trümmern vor ihnen auftürmenden Vergangenheit und werden in die Zukunft getrieben, lediglich diese zu ändern, ist ihnen vielleicht möglich.

Auch Benjamins Bild der Vergangenheit ist der Darstellung von Geschichte in *Immer noch Sturm* ähnlich: „Das wahre Bild der Vergangenheit h u s c h t vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“²³² [Hervorhebung im Original]

Peter Handke kategorisiert in einem Gespräch mit Ulrich Greiner aus dem Jahr 2010 das Stück *Immer noch Sturm* nicht als zeitgeschichtliche Auseinandersetzung, wie es Ulrich Greiner vorschlägt:²³³ „Es ist ein Sturm gegen die Geschichte, gegen Geschichte als Fortschrittskategorie.“²³⁴ Gerade dieses Verständnis von Geschichte spiegelt auch den Ansatz Walter Benjamins wider.

Die Interpretation der »Ich« Figur als Nova, die auch Thomas Oberender in seinem Gespräch mit Peter Handke äußert,²³⁵ kommt besonders in der Inszenierung von Dimiter Gotscheff zum Ausdruck. Hier ist der Schlusdialog des Textes, zwischen Gregor und »Ich« auf einen Monolog verkürzt. Das »Ich« als Sprecher reflektiert in einem an das Publikum gerichteten Monolog die erzählte Geschichte und die bis in die Gegenwart greifende Geschichtsverleugnung. Peter Handke selbst sieht diese Parallele zu der in *Über die Dörfer* auftretenden Nova und zu einer Stilisierung der »Ich«-Figur zum Erlöser allerdings nicht:

„Er [der Erzähler] will Chronist sein und das gelingt ihm nicht, weil er zu sehr beteiligt ist. Sein Problem ist, und das habe ich ja dann zum ersten Mal dramatisiert, weil es auch meines ist, so daß ich immer denke, das muß auf eine Versöhnung hingehen, wenn man schon schreibt [...].“²³⁶

²³² Ebd., S. 32.

²³³ Vgl. Greiner, „Erzählen heißt offenbaren. Ein Gespräch mit Peter Handke von Ulrich Greiner, der den Schriftsteller im Herbst 2010 in seinem Haus in Chaville nahe Paris besuchte“, S. 11.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Vgl. Handke/Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*, S. 48.

²³⁶ Ebd., S. 48f.

4. Vergegenwärtigen von Geschichte durch Körper im Raum

Theater ist untrennbar mit Raum verbunden.²³⁷ Der Raum bezeichnet einerseits den realen Ort der Zusammenkunft von Akteuren und Publikum und ist andererseits „Produkt theatraler Vorgänge.“²³⁸ Das kollektive Zusammenkommen trägt gleichzeitig auch die Möglichkeit eines kollektiven Gedenkens in sich, ein Aspekt, der in *Immer noch Sturm* sowohl in die Struktur des Stückes als auch in die Inszenierung von Dimiter Gotscheff einfließt. Die Körper der nachahmenden und vorspielenden SchauspielerInnen in *Immer noch Sturm* sind in ihrem Sein als reale SchauspielerInnen und als Verkörperungen der Ahnen einerseits Mittel des kollektiven Erinnerns, gleichzeitig aber verweisen sie metareflexiv auf das Theater und stellen dieses in den Kontext des Vergegenwärtigen von Abwesendem. Der Ort in *Immer noch Sturm* ist in erster Linie das Jaunfeld und symbolischer Ort des Gedenkens und Zusammenkommens. Gleichzeitig bleibt er undefiniert und verweist auf den realen Theaterraum. Harald Baloch beschreibt den Ort in *Immer noch Sturm* treffend als eine Überlagerung von Bewusstseinsraum und Bühnenraum: „Man muss den Text sehr langsam lesen, um sich in einen Theaterraum versetzen zu können und zu merken, wie der Bühnenraum und der eigenen Bewusstseinsraum zu einem einzigen Raum zusammenfließen.“²³⁹

4.1. Theater als Heterotopie der Vergangenheit und Erinnerungsort

Michel Foucault²⁴⁰ definierte das Theater als Gegenraum und Heterotopie, wo es möglich ist, verschiedene Räume in einem zu kombinieren und einen mythischen Raum zu etablieren.²⁴¹

Als Heterotopie ist das Theater Utopie mit einem realen, bestimmbareren Ort und einer bestimmbareren Zeit.²⁴² Die Heterotopie ist über eine Schwelle zu betreten,²⁴³ sowie auch in der Erinnerung und im Traum diese übertreten werden muss. Im Text kommt dies dezidiert zum Ausdruck: „Auf halbem Weg, an der Schwelle hinauf zur

²³⁷ Vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 279.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Baloch, „Sich erzählen in Raum und Zeit. Zu einer poetischen Struktur bei Peter Handke“, S. 198.

²⁴⁰ Michel Foucault, französischer Philosoph, 1926-1984.

²⁴¹ Vgl. Foucault, Michel, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, (Orig. *Michel Foucault. Utopies et hétérotopies*, Paris: INA 2004), S. 14.

²⁴² Vgl. Ebd., S. 9.

²⁴³ Vgl. Ebd., S. 18f.

Heidesteppe, [...].²⁴⁴ Auch die Erinnerung als Utopie benötigt Heterotopien, um greifbar zu werden. Im Theater findet sie solch eine. Das Theater ist ein Ort der absoluten Gegenwart und Präsenz, basiert doch immer auf Vergangenheit und ist in seinem transitorischen Wesen unnahbar. Das Publikum ist immer anwesend und zugleich von der Utopie ausgeschlossen. „Die Heterotopie ist ein offener Ort, der uns jedoch immer nur draußen lässt.“²⁴⁵ Im Theater wie in der Erinnerung verschmelzen Reales und Fiktionales und bilden für kurze Zeit eine Utopie. Peter Handke verknüpft in *Immer noch Sturm* die Ortlosigkeit von Erinnerung und Theater mit dessen Funktion als Heterotopie. Auch Dimitter Gotscheff und die Bühnenbildnerin Katrin Brack kreierten ein Bühnenbild, das auf die Heterotopie des Theaters verweist, die das Wesen des Theaters ausmacht und eine Notwendigkeit für Erinnerung darstellt.

Die Ortlosigkeit spiegelt sich vor allem in der reduzierten Darstellung auf der Bühne. Katrin Brack wollte keinen realen Ort auf der Bühne abbilden, sondern lediglich „[...] die Atmosphäre, die Stimmung und die vergehende Zeit dar[...]stellen.“²⁴⁶ Vom Bühnenhimmel regnet es grüne Papierkreise und silberne Folienquadrate, und während des Stückes erscheint durch diese fallenden Papierschnipsel ein grüner Kreis auf dem Boden. Dadurch wird das Vergehen der Zeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt und somit ein Bogen zur zurückliegenden Vergangenheit geschlagen. Andererseits aber scheint die Zeit in diesem unveränderten Bühnenbild still zu stehen. Diese Auseinandersetzung mit Zeit ist typisch für Katrin Bracks Bühnenbilder. Sie erschafft in ihnen Zeiträume, in denen Momente der Flüchtigkeit ausgedehnt werden und Momente der Erinnerung in Bildern erstarren; somit ist ihren Bühnenbildern ein metareflexiver Bezug auf das Theater eingeschrieben.²⁴⁷ Bracks Bühnenbilder sind Heterotopien, indem sie es möglich machen, dass „[d]er symbolische Raum [...] bewohnbar [ist].“²⁴⁸ Die zeitlose Erinnerung hat aber doch auch eine Verortung in der Vergangenheit, diese findet ihren Ausdruck nicht in Bracks zeitlos verdichtetem Bühnenbild, sondern in den Kostümen und somit

²⁴⁴ INS, S. 9.

²⁴⁵ Foucault, *Die Heterotopien*, S. 18.

²⁴⁶ Pektor, Katharina, „»Diese Bretter bedeuten keine Welt«. Über Orte, Schauplätze und Räume in Peter Handkes Theaterstücken und ihre Umsetzung auf der Bühne – nach Gesprächen mit Katrin Brack, Karl-Ernst Herrmann und Hans Widrich“, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Hg. Klaus Kastberger/Katharina Pektor, Salzburg, Wien: Jung und Jung/Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 99-110, S. 105.

²⁴⁷ Vgl. Nioduschewski, Anja, „Raumzeit“, *Katrin Brack. Bühnenbild. Stages*, Hg. Anja Nioduschewski, Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 5-10, S. 5.

²⁴⁸ Ebd., S. 9.

Körpern der SchauspielerInnen. Nicht alle Kostüme sind auf den ersten Blick historisch verortet, insbesondere nicht der Tüllrock der Mutter. Die Kostüme der Großeltern und Ursulas aber bergen eine historische Zeitlichkeit. So trägt die Großmutter Arbeitsgewand und Schürze, der Großvater einen Sonntagsrock und Ursula ein Magdengewand mit Holzschuhen.²⁴⁹ In einer Probennotiz vom 17. Mai 2011 findet sich die Absicht Gotscheffs, dem Stück historischen Bezug mitzugeben: „Die Schauspieler erstmals in Probenkostümen – sofort etabliert sich der Eindruck eines ländlichen, ärmlichen Milieus. Eine historische Zeitebene ist somit mehr oder weniger festgesetzt. Für den Anfang könnte das vielleicht gut sein.“²⁵⁰ Dass das Stück im Text durchaus historisch verortet ist, belegt nicht nur die häufige Nennung von ausgeschriebenen Jahreszahlen, sondern, wie bereits erwähnt, auch das Titelblatt der Textfassung 4, auf dem zu jedem Kapitel eine Jahreszahl notiert ist.²⁵¹ Der von Brack kreierte Kosmos bezieht sich metareflexiv auf das Theater und spiegelt das komplexe Zeitkonstrukt von Erinnerung wieder, das immer auch historisch verortet ist. In einer Probennotiz vom 14. Mai 2011 findet sich Katrin Bracks Interpretation der fallenden Papierschnitzel als Naturelement: „Lediglich ein breiter Strahl, der von oben grüne Papierblättchen rieseln lässt, soll den Raum erfüllen. Dies steht für das Naturelement, das von Handke so eindringlich beschrieben wird.“²⁵² Die Konzentration auf das Naturelement verweist wiederum auf das Geschichtsverständnis Peter Handkes, der die Natur als zeitgebendes Mittel für Geschichte betrachtet.²⁵³ Bracks Bühnenraum ist reduzierter Gedenkraum, Mittel zur Darstellung von Zeit und eigenständiges Kunstwerk. Katrin Brack legt in ihren Arbeiten immer großen Wert auf eine Eigenständigkeit des Bühnenbildes. Das Bühnenbild thematisiert die Ortlosigkeit von Erinnerung und der Heterotopie Theater, indem es eine Leere schafft, die es zu füllen gilt. Der Begriff der Leere ist auch im Text von *Immer noch Sturm* präsent und spielt sowohl bei Peter Handke als auch bei

²⁴⁹ Vgl. Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 34f.

²⁵⁰ Ebd., S. 33.

²⁵¹ Vgl. Handke, Peter, *Immer noch Sturm. Textfassung 4. Deckblatt*, http://handkeonline.onb.ac.at/sites/handkeonline.at/files/styles/fullscreen/public/images/pool/tf_4_1.jpg?itok=m-u4mX3r, 14.12.2014.

²⁵² Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 32.

²⁵³ Vgl. Schirmer, *Peter-Handke-Wörterbuch. Prolegomena. Mit 619 begonnenen Artikeln auf einer CD-Rom*, S. 316.

Dimiter Gotscheff und Katrin Brack eine zentrale Rolle. Die Leere, die nicht nur in *Immer noch Sturm* sondern in vielen Werken Peter Handkes konstituierendes Element ist, kann verstanden werden als Abwesenheit von Zeichenhaftigkeit, als Leere, die Abwesendes präsent erhält und notwendig ist, um wahrnehmen zu können.²⁵⁴ Somit verweist sie metareflexiv auf das Theater als Bedeutungsleerraum, den es mit Zeichen zu füllen gilt und in dessen Rahmen Abwesendes vergegenwärtigt wird, welches über die Sinne wahrgenommen wird. Gleichzeitig aber kann Handkes Verständnis von Leere auch metaphorisch in den Kontext der Erinnerung gesetzt werden. Auch hier existiert eine Leere, die mit Abwesendem gefüllt wird und sich in erster Linie über Sinneswahrnehmungen manifestiert. So ist auch in *Immer noch Sturm* die Leere Notwendigkeit, damit Erinnerung wachgerufen werden und das semiotische Konstrukt Theater sich entfalten kann. Jedes Kapitel beginnt, bevor die imaginierten Ahnen auftauchen, zunächst als leerer Raum, in dem sich ausschließlich das »Ich« befindet – mit Ausnahme der Bank und des Apfelbaums. Während im ersten Kapitel das »Ich« zunächst in den Raum einführt: „Eine Heide, eine Steppe, eine Heidesteppe, oder wo.“²⁵⁵ bezeichnet der jeweils erste Satz der folgenden Kapitel die sich zwischenzeitlich immer wieder einstellende Leere. Sowohl im zweiten Kapitel („Und so ist sie dann verschwunden. Und niemand mehr als ich auf der Heide.“²⁵⁶), als auch im dritten („Und wieder bin ich als einziger auf der Bank inmitten des Jaunfelds zurückgeblieben.“²⁵⁷) und vierten („Und wieder sitze ich allein auf der Bank in der Heidesteppe des Jaunfelds.“²⁵⁸) und schließlich auch im fünften („Ich, der Nachfahr, allein auf der Bank inmitten des Jaunfelds, ohne den Baum; [...].“²⁵⁹) findet diese Leere ihren Ausdruck. Auch Dimiter Gotscheff hat den Begriff der Leere in seine Arbeit aufgenommen. So gehörte „[...]“: die Reduktion auf eine Fläche (die oft leere Bühne); [...]“²⁶⁰ zu seiner Ästhetik. Ebenso wie Handke und Gotscheff hat auch Katrin Brack in ihren Arbeiten Sehnsucht nach dem Entleeren des Raumes, dessen Luft sie unter anderem durch die Bewegung von Materialien in Schwingung versetzt und sichtbar macht.²⁶¹ In der Inszenierung von

²⁵⁴ Vgl. Schirmer, *Peter-Handke-Wörterbuch. Prolegomena. Mit 619 begonnenen Artikeln auf einer CD-Rom*, S. 319.

²⁵⁵ INS, S. 7.

²⁵⁶ Ebd., S. 44.

²⁵⁷ Ebd., S. 71.

²⁵⁸ Ebd., S. 100.

²⁵⁹ Ebd., S. 134.

²⁶⁰ Lux, „Gotscheff, der Veterinärmediziner“, S. 59.

²⁶¹ Vgl. Nioduschewski, „Raumzeit“, S. 6.

Immer noch Sturm wird die Leere des Raumes durch Katrin Bracks abstraktes Bühnenbild verdeutlicht.

„Was ist das für ein Kosmos, der auf der Bühne gezeigt werden soll, und wie kann man diesen behaupten? Katrin Brack möchte einen leeren Raum. Lediglich ein breiter Strahl, der von oben grüne Papierblättchen rieseln lässt, soll den Raum erfüllen.“²⁶²

Neben den fallenden Blättern ist auch das Licht konstituierendes Element des Raumes.²⁶³ Das Scheinwerferlicht von oben unterstreicht die Erscheinung der Figuren als Skulptur und bildet zusammen mit den fallenden Blättern einen Kreis. Dieser Kreis etabliert den eigentlichen Raum und bildet eine Heterotopie, in der sich Erinnerung und Theater manifestieren. Auch im Text von *Immer noch Sturm* finden sich an zahlreichen Stellen Verweise auf einen imaginären Kreis, der sowohl als archaischer Versammlungsort als auch als Ort des Geschichtenerzählens und als Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit konstituierend verstanden werden kann. In erster Linie bezeichnet der Kreis einen Ort des Erzählens: „Dazu hat er dann uns im Kreis eine seiner familienüblichen Kurzgeschichten erzählt: [...]“²⁶⁴ An einer Stelle des Textes wird der Kreis auch metaphorisch in den Zusammenhang des Erzählens gestellt und bezeichnet eine zuhörende oder teilnehmende Gemeinschaft: „(Hat sie sich nicht längst vom Bruder weg zu mir oder sonstwem, zu einem erweiterten Kreis hin gewendet?)“²⁶⁵ Diese Verwendung des Kreises als Ort, an dem Erzählen stattfinden kann, findet seine Entsprechung im Kreis Bracks auf der Bühne. Die Bühne ist an sich schon ein Ort des Erzählens, indem Katrin Brack diesen noch mit ihrem Bühnenbild verdeutlicht, schafft sie dem »Ich« einen Erzählraum im Erzählraum und spiegelt so wiederum die Situation des Theaters. Indem das »Ich« als Erzähler aus dem Kreis heraustreten und beobachten kann, reflektiert es die Situation des Publikums. Das Publikum ist als passiver Teil aus diesem Kreis ausgeschlossen, gleichzeitig aber als innerhalb des Kreises Angesprochene auch inkludiert. Als Gregor aus dem Obstbaubuch vorliest, es küsst, daran riecht, es

²⁶² Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 32.

²⁶³ Vgl. Abdruck des Bühnenbildentwurfs von Katrin Brack zu *Immer noch Sturm*: Pektor, „»Diese Bretter bedeuten keine Welt«. Über Orte, Schauplätze und Räume in Peter Handkes Theaterstücken und ihre Umsetzung auf der Bühne – nach Gesprächen mit Katrin Brack, Karl-Ernst Herrmann und Hans Widrich“, S. 104.

²⁶⁴ INS, S. 18.

²⁶⁵ Ebd., S. 36.

reihum gehen lässt und dies gleichzeitig als heilige Messe und somit höchste Form des christlichen Gedenkens inszeniert, ist es wieder der Kreis, der die Gemeinschaft konstituiert: „»Mach mir das nach, Täufling, und laß das Buch dann im Kreis gehen.«“²⁶⁶ Gedenken findet im Kreis statt, und so wird der Kreis auf der Bühne und somit das Theater zum Ort des Gedenkens. Immer wieder formieren sich die Figuren im Text Handkes zu einem Kreis „(Wieder im Kreis)“²⁶⁷ ; „[...] – er zeigt den seinen im Kreis – [...]“²⁶⁸. Meistens drückt sich der erzählte Kreis in den Bewegungen der Figuren aus, so heißt es an einer Stelle „Und zugleich ist die Sippe [...] nähergerückt und hat einen eher lichten Halbkreis um mich gebildet.“²⁶⁹ Der Kreis kann außerdem als Analogie auf das Theater als Agora gelesen werden, eine Idee, die Handke entwickelt hat und „[...] die auf das Engste mit seinem Angriff auf eine lineare Geschichte als Unmöglichkeit von historischen Alternativen und mit seinem Plädoyer für den Traum und den Mythos in Zusammenhang steht.“²⁷⁰ Letztendlich kann der Kreis auf der Bühne auch als Analogie auf die Orchestra verstanden werden. Somit verweist er auf die Funktion der Figuren als Chor, war die Bezeichnung Chor ja zunächst Bezeichnung des Platzes, an dem Gesänge und Tänze aufgeführt wurden. Erst später wurde der Platz als Orchestra bezeichnet und die Bezeichnung Chor ging auf die Darstellenden über.²⁷¹

Neben den Verweisen auf den Kreis finden sich innerhalb des Textes auch andere örtliche Bezeichnungen, die als im Zusammenhang mit diesem stehend gesehen werden können. So wird zum Beispiel häufig auf den Rand verwiesen: „Aus diesem heraus hat sich die junge Frau [...] aufgeschwungen und ist an den Rand des Steppenfelds gestöckelt.“²⁷² , „Ich habe mich auf die Bank gesetzt, an den Rand.“²⁷³ Der Rand steht im Gegensatz zum Kreis, der das Zentrum der Aufmerksamkeit ist, für die fehlende Bedeutung der Kärntner Slowenen und Partisanen, deren Geschichte in Form einer Aufführung ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit

²⁶⁶ Ebd., S. 24.

²⁶⁷ Ebd., S. 26.

²⁶⁸ Ebd., S. 127.

²⁶⁹ Ebd., S. 10.

²⁷⁰ Schößler, Franziska, „Theater als agora. Die Wahrnehmung des Zuschauers in Handkes Stücken *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Die Fahrt im Einbaum* oder *Das Stück zum Film vom Krieg*“, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Hg. Klaus Kastberger/Katharina Pektor, Salzburg/Wien: Jung und Jung/Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 193-198, S. 193.

²⁷¹ Vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 50.

²⁷² INS, S. 56.

²⁷³ Ebd., S. 44.

gerückt werden soll. Das Theater wird somit zu einem Ort des öffentlichen Diskurses. Innerhalb des Stückes wird durch Richtungs- und Ortsangaben und deren Verhaftung in der Gegenwart auf die Präsenz des Theaters verwiesen. Obwohl kein konkreter Ort innerhalb des Stückes genannt wird, „[...] oder wo.“²⁷⁴ ; „[...] von irgendwoher [...]“²⁷⁵ verweisen Ortsbezeichnungen wie zum Beispiel „[...] hier [...]“²⁷⁶ und „[...] da hinten [...]“²⁷⁷ [Hervorgehoben im Original] auf eine Verortung im Jetzt hin.

4.2. Vergegenwärtigen durch Verdoppeln | Vorspielen und Nachahmen

Durch das Imaginieren der Ahnen entsteht in *Immer noch Sturm* die Situation des Verdoppelns, Vorspielens und Nachahmens der abwesenden Toten, um sie zurück in das Bewusstsein zu holen. Erst mit dem Tod entsteht die Möglichkeit einer Erinnerungskultur, in der durch Erinnerung Tote weiter existieren.²⁷⁸ Aus eigener Kraft ist dieses Weiterexistieren allerdings nicht möglich, vielmehr ist es ein „[...] Akt der Belebung, den der Tote dem entschlossenen Willen der Gruppe verdankt, ihn nicht dem Verschwinden preiszugeben [...]“.²⁷⁹ Der Kampf gegen das Verschwinden äußert sich sowohl in der Imagination des »Ich«, aber auch in der Person Peter Handkes, der mit seinem Stück die Erinnerung an seine Vorfahren genauso hochhält wie das Volk der Kärntner Slowenen und deren Widerstandsgeschichte.

Peter Handke thematisiert in seinem Stück Selbst- und Fremdbetrachtung im Erinnern und das gegenseitige Vorspielen und überträgt es gleichzeitig auf das Medium des Theaters, das selbst in einem Spannungsverhältnis von Gegenwärtigem und Abwesenden steht. Letztendlich kommt es in der Realisierung und öffentlichen Inszenierung seines Stückes zu genau diesem von ihm thematisierten und metareflexiv verwobenen Vorspielen und Nachahmen.

Innerhalb des Stückes spielen sich die Figuren die Abwesenden gegenseitig vor und schlüpfen in ihre Rolle. „(Und neuerlich ist die Mutter von der Bank aufgestanden und

²⁷⁴ Ebd., S. 7.

²⁷⁵ Ebd., S. 83.

²⁷⁶ Ebd., S. 7.

²⁷⁷ Ebd., S. 12.

²⁷⁸ Vgl. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, S. 33.

²⁷⁹ Ebd.

spielt den abwesenden zweiten Bruder nach oder vor.)“²⁸⁰ Die Sehnsucht, die Abwesenden im Spiel zu vergegenwärtigen, drückt sich ganz explizit an einer Stelle des Stückes aus, als die Mutter im Dialog mit dem »Ich« nicht nur die Feldpostbriefe Gregors auswendig gelernt hat, sondern von ihrer Sehnsucht spricht diese vorzuspielen.²⁸¹ Hier findet sich ganz dezidiert ein metareflexiver Verweis auf das Theater, auf dem auswendig Gelerntes rezitiert und als Lösung für die Sehnsucht nach den Abwesenden oder Toten durch Nachahmung dargestellt wird. So erwähnt die Mutter auch ihre Lagentheaterzeit: „Ich habe mir die fernen Nachrichten meiner Brüder vorspielen wollen, wie die Sagen und Legenden damals aus meiner Lagentheaterzeit. Und nicht bloß die Nachrichten – auch die Sprache der fernen Brüder, unsere Sprache, [...]“²⁸² Auch die Brüder Gregor und Valentin beginnen in ihrer Erinnerung an den toten Bruder dessen Stimme nachzuahmen und verfallen schließlich in spielerische Nachahmung:²⁸³ „Beide gemeinsam den Toten spielend: [...]“²⁸⁴; „Und wieder spielen sie beide gemeinsam den Toten nach: [...]“²⁸⁵

Dass es nicht nur durch Nachahmen und Nachsprechen von geliebten Toten zu Erlösung oder zumindest Erleichterung kommen kann, sondern auch durch das Nachahmen der Feinde, ist auf besonders interessante Art, die auch metareflexiv als Verweis auf das Theater gelesen werden kann, in eine Szene des Stückes eingeschrieben. In dieser ahmt die Mutter den deutschen Feind nach.²⁸⁶ Dabei löst sie sich von ihrem eigenen Körper und ihrer eigenen Stimme wie eine Schauspielerin: „Die Stimme ist abgebrochen und da erst habe ich bemerkt, daß, wer da gesprochen hatte, meine Mutter höchstselbst war, [...]“²⁸⁷ Sie wird nicht nur für kurze Zeit eine andere Person, sie ist gleichzeitig auch „[...] eine Art Bauchrednerin.“²⁸⁸ Auf diese Weise ist die enge Verknüpfung Sprechen und Verkörpern in der Nachahmung in ihrer Person gebündelt. „»Derjenige, welcher, den ich mir dort drüben aus dem Bauch geredet habe, [...]“²⁸⁹ Die Bedeutung des Nachahmens liegt darin, sich das Nachgeahmte zu vergegenwärtigen, um auf

²⁸⁰ INS, S. 54.

²⁸¹ Vgl. Ebd., S. 52.

²⁸² Ebd., S. 54.

²⁸³ Vgl. Ebd., S. 76.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 56-57.

²⁸⁷ Ebd., S. 57.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd., S. 59.

Distanz zu reflektieren. So fragt das »Ich«: „»Warum machst du den Feind nicht weiter nach, Mutter? Schon die längste Zeit fehlt mir in unserer Geschichte ein Gegenspieler. [...]«²⁹⁰

Handke setzt den Vorgang des Erinnerns und Vergegenwärtigens mit der Theatersituation gleich. Die spielenden Figuren der Erinnerung treten, gleich den SchauspielerInnen, in einer vom »Ich« konstruierten Welt auf. Neben seiner Funktion als Erzähler stilisiert sich das »Ich« auch zum Regisseur: „Ohne euch kein Spiel.“²⁹¹, und gibt Regieanweisungen: „[...] wenn ihr dann eine Zeitlang nicht auftrittet, [...]“.²⁹² Die Figuren richten sich nach den Angaben: „Wie gewünscht, betritt auf das Stichwort hin meine Mutter den Plan, die Heide, die Steppe.“²⁹³ Neben der »Ich«-Figur kann allerdings auch die Geschichte als Regisseur gesehen werden, die die Rollen verteilt und die Figuren auftreten lässt.

4.3. Erinnern durch Bewegung und Gestik im Raum

Eine besonders interessante Spannung in der Inszenierung von *Immer noch Sturm* entsteht durch die Verknüpfung von Körper und Text. So sind die Körper der SchauspielerInnen dem epischen Text Peter Handkes ausgesetzt, der in erster Linie ein Erzählen erfordert. Auf der Bühne verschwindet der Text und macht den darstellenden Körpern Platz. Besonders spannend ist die Inszenierung von Dimitër Gotscheff, da dieser den Schwerpunkt in seiner Theaterarbeit immer schon auf den Körper und dessen Bewegungen gelegt hatte.²⁹⁴ Nicht selten bemühte er in seinen Aussagen über das Theater ein Heiner Müller Zitat: „Der Müller sagt: Theater hat mit Kopf nichts zu tun, sondern mit Fersen.“²⁹⁵ In der Inszenierung Gotscheffs stehen die Körper der SchauspielerInnen auch durch das reduzierte Bühnenbild im Fokus der Aufmerksamkeit. Durch die geringe Interaktion zwischen den Figuren manifestieren sich ihre Beziehungen zueinander in Posen. So rücken die Figuren im Laufe des Stückes näher zusammen oder stehen vereinzelt im Raum. Besonders deutlich ist die Positionierung Ursulas, die sich von der Gruppe abwendet. Ihre Pose als

²⁹⁰ Ebd., S. 57.

²⁹¹ Ebd., S. 46.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Vgl. Eberth, Michael, „Ich bin Sisyphos auch hier. Ein Gespräch mit Dimitër Gotscheff, Samuel Finzi und Wolfram Koch“, *Dimitër Gotscheff. Dunkel das uns blendet*, Hg. Dorte Lena Eilers/Claus Caesar/Harald Müller, Verlag Theater der Zeit, Arbeitsbuch 2013, Heft Nr. 7/8, S. 8-20, S. 16.

²⁹⁵ Ebd., S. 14.

Ausdruck ihrer Ausgrenzung durch die Gruppe findet sich in der Entstehungsphase in einer Probennotiz vom 17. Mai 2011:

„Die Spieler beginnen spontan und machen die ersten Schritte im leeren Raum. Sie formieren sich zu einer Gruppe und deuten die Beziehungen zueinander an. Bibiana Beglau, die die „Ursula“ spielt, kehrt beispielsweise ihrer „Sippe“ den Rücken zu und positioniert sich im Abseits: „Schwester Finsterbraue“ fühlt sich von den Ihrigen niemals angenommen.“²⁹⁶

Immer noch Sturm ist ein Konglomerat aus verschiedenen Zeichen und Zitate, das als Text und Aufführung wiederum ein Zeichen senden will. In der Inszenierung werden unter anderem neben dem Bühnenbild die Körper zu Zeichensendern. Ganz explizit wird dies verdeutlicht durch die Geste des Winkens in Richtung Publikum.²⁹⁷

Bei genauerer Analyse des Theatertextes allerdings findet sich schon darin eine große Körperlichkeit. Es lässt sich erkennen, dass auch innerhalb des Textes die Bewegungen der Figuren eingeschrieben sind und im Kontrast zum Sprechen stehen.

Auch der im vorigen Kapitel bereits besprochene Kreis muss im Zusammenhang mit Bewegung im Raum erwähnt werden. Die Figuren umkreisen die Geschichte, entfernen und nähern sich, um eine bessere Sicht und ein besseres Verständnis zu bekommen. „Ich habe inzwischen weiter meinen Kreis gezogen und nähere mich erneut, [...]“²⁹⁸ Das Umkreisen ist gleichzeitig ein Anlaufnehmen, um die Geschichte zu bewältigen. „Ich habe indessen meinen Kreis gezogen und nähere mich zum wiederholten Mal in der Rolle eines Boten [...]“²⁹⁹ Das Kreisen ist auch Mittel zur Reflexion: „Ich bin von der Bank aufgestanden und habe, während Gregor noch am Reden war, meine Kreise über das Feld gezogen.“³⁰⁰ In der Bewegung, im Erinnern und Erzählen konstituieren die Figuren einen Raum, der sie mit anderen verbindet, sie aber gleichzeitig auch von ihnen trennt. „Währenddessen haben wir beide weiter unsere Kreise gezogen, jeder den seinen.“³⁰¹ Der Kreis und im Speziellen die Kreisbewegung steht metaphorisch auch für die Ausweglosigkeit der sich endlos

²⁹⁶ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 33ff.

²⁹⁷ Vgl. Szenefoto 7.

²⁹⁸ INS, S. 148.

²⁹⁹ Ebd., S. 148f.

³⁰⁰ Ebd., S. 140.

³⁰¹ Ebd., S. 147.

wiederholenden Geschichte. Ursula bewegt sich im Kreisgang, als sie von einem Mord innerhalb der Partisanen erzählt:³⁰² „(Sie hält im Kreuzgang inne.)“³⁰³; „(Sie fällt zurück in ihren Kreisgang.)“³⁰⁴ So wiederholt sich im Kreis des Erzählens der Kreis der Geschichte und die Menschen werden in sich selber eingekreist: „Snežena geht im Kreis um Eltern, Leiterwagen, Boot, Baum und mich dort Eingeringelten herum.“³⁰⁵ Die Bewegungen der Figuren sind weniger handlungsweisend als vielmehr metaphorisch zu verstehen und als Zeichen der Zusammengehörigkeit. „Und wieder hat das allgemeine Abgehen etwas von einem Tanz, einem – wenn es das gibt – der Trauer.“³⁰⁶

Innerhalb des Theatertextes finden sich, wie auch Hermann Dorowin feststellt, Körperbewegungen in Form des Anrempelns, Schubsens, Stoßens usw.³⁰⁷ Der Kampf der Figuren mit der und gegen die Geschichte findet über ihre Körper Ausdruck. Durch sie kommt es zu einem Spannungsabbau:³⁰⁸ „An-den-Haaren-Reißen, Stockschläge - wenn auch bloß in die Luft -, Rempeln, Stoßen, Beinstellen, Zu-Boden-Werfen – all das stumm.“³⁰⁹ Tatsächliche Verarbeitung und Erlösung kann sich aber erst durch stimmliche Äußerung entladen und erst im öffentlichen Sprechen auf der Bühne.

Auch Bewegungen wie tanzen und „abtanzen“ finden in den Theatertext Einzug und verweisen auf einen Totentanz, wie er auf der Bühne stattfindet: „Und so sind meine Vorfahren abgetanzt, und ich bin auf der weiten Flur allein zurückgeblieben.“³¹⁰

³⁰² Vgl. Ebd., S. 112.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ebd., S. 111.

³⁰⁶ Ebd., S. 69.

³⁰⁷ Vgl. Dorowin, „Immer schon Sturm. Zum Theater Peter Handkes“, S. 22.

³⁰⁸ Vgl. Ebd.

³⁰⁹ INS, S. 61.

³¹⁰ INS, S. 42.

5. Brüche | Lücken | Leerstellen in der Vermittlung von Geschichte in *Immer noch Sturm*

Peter Handke versteht Geschichte als subjektive Empfindung und gesellschaftliches Konstrukt, konstruiert aus der Erinnerung. Beide, Geschichte und Erinnerung können nicht ohne Brüche, Lücken und Leerstellen bleiben. Diese hat Peter Handke sowohl inhaltlich als auch in Form von Stilfiguren und diversen Begrifflichkeiten in seinen Text eingeschrieben. Dimitter Gotscheff hat sie in seiner Inszenierung umgesetzt. Im Folgenden wird der Traum als Schwelle zwischen Realität und Fiktion analysiert, gefolgt von einer Thematisierung des Bruches in der Illusion. Anschließend wird auf das Stocken und Zittern im Erzählen und in den Körpern eingegangen und zuletzt auf die Regieanweisung „allgemeines Innehalten“ sowie auf das Schweigen der Figuren. Zunächst sei jedoch noch der Theatertext in seiner epischen Form erwähnt, der bereits einen Bruch darstellt, sowie der Begriff „Klartext“, der im Zusammenhang mit Geschichte innerhalb des Theatertextes verwendet wird.

Der größte und offensichtlichste Bruch äußert sich zunächst in der Struktur des Theatertextes. So sprengt Handke in *Immer noch Sturm* die Gattungsgrenzen und präsentiert ein Stück, das sich weder dramatischen Regeln fügt noch als rein episch zu betrachten ist. Peter Handke hat *Immer noch Sturm*, wie bereits erwähnt, dezidiert als Theaterstück angelegt, dennoch entzieht es sich gängigen Formen. Das Fehlen einer dramatischen Form in Hinblick auf Figureninventar, Dialoge, Regieanweisungen und Akten mit Szenen führt zu einem ersten Stocken und erfordert eine intensive Auseinandersetzung, möchte man das Stück inszenieren. „Fürs Theater ist es problematisch, was ich tue [...]“,³¹¹ sagt Peter Handke selbst über seine Theatertexte und auch Dimitter Gotscheff stellte sich zunächst die dramaturgisch schwierige Frage, wie die episch eingebundenen Regieanweisungen in die Inszenierung aufzunehmen wären.³¹² Das Ensemble verstand sie jedenfalls als „organisch“ dazugehörig.³¹³

³¹¹ Handke, „»Das Geheimnis des Schreibens sind für mich die Nebensachen«. Ein Gespräch mit THOMAS OBERENDER“, S. 15.

³¹² Vgl. Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimitter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 32.

³¹³ Vgl. Ebd.

Auf inhaltlicher Ebene des Theatertextes findet sich ein Bestreben nach Geschichte als „Klartext“. Auch Klaus Amann bringt den Begriff „Klartext“ in Bezug zum Geschichtsverständnis Handkes. Er versteht ihn als die faktischen, historischen, politischen und geografischen Voraussetzungen für Geschichte, zu denen auch die in den Text einfließenden Zeitzeugenberichte zählen.³¹⁴ Der sich durch das Stück ziehende Begriff drückt die Sehnsucht nach einem emotional ungefärbten Blick auf die geschichtliche Wahrheit aus. Wie unmöglich dieses Wunschkonstrukt einer Geschichte als „Klartext“ ist, zeigt sich in der Zusammensetzung des Theatertextes, der zwar durch zitierte Zeitzeugen, historische Texte und eine unvoreingenommen Haltung objektiv zu sein versucht, dessen Objektivität allerdings von Anfang an der Subjektivität der »Ich« Figur scheitert. Erinnerung manifestiert sich in der Person des »Ich« in Form von Sinneswahrnehmungen, die Brüche und Täuschungen beinhalten. Nur selten ergibt sich ein vermeintlich unverfälschter Blick:

„Der achte Mai neunzehnhundertfünfundvierzig, das war der Tag, an dem mir aufgegangen ist, so klar und fest wie vorher noch an keinem Tag, wie schön es ist, dieses Jaunfeld [...]. [...] Ja, bis dahin habe ich es hierzulande schlecht gesehen – oder überhaupt nicht. Aber an dem bewußten Tag habe ich das Schöne gesehen, hier, und kristallklar, mit einem, meinem einzigen großen Auge, taglang und über den Tag und die Tage hinaus.“³¹⁵

Die Verfälschung von Geschichte findet nicht nur in der Person des Senders durch subjektive Wahrnehmung eines erzählenden Individuums statt, sondern kann sich auch in der Person des Empfängers äußern, der durch eine voreingenommene Rezeptionshaltung „Klartext“ verhindert: „Jetzt wollte ich endlich den Klartext reden, dem auszuweichen man seit jeher mir vorwirft – wieder nichts [...]“³¹⁶ Peter Handke verweist in diesem Zitat indirekt auch auf seine Position als in öffentlichen Debatten über seine politischen Meinungsäußerungen Missverständener. Aber jede Darstellung von Geschichte ist immer auch durch politische Interessen und gesellschaftliche Wirklichkeit geprägt und verfälscht den Blick auf eine objektive Geschichte. So spricht Ursula im Dialog mit Gregor die Bedeutung von Sprache und Literatur im Partisanenkampf an und thematisiert gleichzeitig deren Veränderung durch politische Indoktrinierung:³¹⁷ „Es ist eine Zeit für das Geheimnis, und es ist

³¹⁴ Vgl. Amann, „Ein Traum von Geschichte“. Zu einigen Voraussetzungen von Peter Handkes *Immer noch Sturm*“, S. 38.

³¹⁵ INS, S. 136f.

³¹⁶ Ebd., S. 74.

³¹⁷ Vgl. Ebd., S. 93.

eine Zeit für den Klartext. Literatur, das heißt jetzt: Kampfschriften, Flugblätter, Zeitungen, Manifeste. So ein Gedrucktes ist unser anderes Kampfmaterial.“³¹⁸ Ein „Klartext“ der Geschichte ist und bleibt Unmöglichkeit. Um sich ihm zumindest asymptotisch annähern zu können, ist es unumgänglich, seine Unmöglichkeit in die Darstellung mit einzubeziehen und zu bestätigen: „Und wieder werde ich mich dann an Klartext versucht haben und wieder bald mich verhaspelnd, ins Stottern geratend, immer wieder abbrechend, das Gesagte zurücknehmen, in Frage stellend undsoweiter: [...]“³¹⁹

Wie bereits im Kapitel »Ich«, *seine Anführungszeichen und seine Subjektivität* erläutert, kann auch Erinnerung nicht als „Klartext“ verstanden werden, da das Gedächtnis fehler- und lückenhaft, von aktueller, zeitlicher Interpretation abhängig und von sinnlichen Wahrnehmungen beeinflussbar ist. So wie Geschichte als „Klartext“ scheitern muss, so ist auch im Medium Theater „Klartext“ nicht möglich. So besteht es aus semiotischen Zeichen und vielen beteiligten Individuen und beinhaltet in seiner Übersetzung und Übertragung immer auch Fehler und Brüche

5.1. Der Traum als Schwelle zwischen Realität und Fiktion

„Das Traumspiel muß immer dabeisein, auch *Immer noch Sturm* ist ja ein Traumspiel. [...]“, ³²⁰ erläuterte Peter Handke in einem Gespräch mit Thomas Oberender. Im „Traumspiel“ *Immer noch Sturm* konstruiert er Erinnerung und Geschichte als irrealer Traumsituation. Der Traum ist gleichzeitig Spiegel einer fragilen Imaginations- und Erinnerungssituation. Er ist zwar in der Realität verhaftet, bleibt aber Fiktion und wird hier als Metapher und Möglichkeit verwendet, Vergangenheit, Abwesendes und Verdrängtes fiktionalisiert zurück in die Realität und das Bewusstsein zu holen: „Geschichte ist bei Handke kaum als wissenschaftlicher Diskurs zu finden, sie ist im erzählerischen Bild enthalten, oft in Traumbildern oder in plötzlich sich einstellenden Schreckensvisionen [...].“ ³²¹ Am Beginn der Entstehungsgeschichte von *Immer noch Sturm* steht ein realer Traum Peter Handkes

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Ebd., S. 100.

³²⁰ Handke/Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*, S. 150.

³²¹ Höller, *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes*, S. 182.

von seinem Onkel Gregor Siutz.³²² Durch die Erzählung von Geschichte als Traum bricht Peter Handke mit einem auf Tatsachen beruhenden Verständnis von Historie und setzt Geschichte in den fragilen Zusammenhang einer konstruierten Scheinwelt. So wird Geschichte ein Konstrukt aus in der Realität verhafteten Fragmenten, die in einer inszenierten Scheinwelt fiktionalisiert werden. An vielen Stellen wird der Schein in den Duktus der Sprechenden einbezogen: „Aber auch diese Sängerin wird gestoppt von dem Lied, mir scheint, meines Großvaters jetzt: [...]“.³²³ Dass Erinnerung aber gerade durch ihre Fiktionalisierung der Realität näher kommen kann als durch faktische Beschreibung, hat Peter Handke in seinem Gespräch mit Gero von Boehm erwähnt.³²⁴ Auch innerhalb des Theatertextes findet sich eine Stelle, die dieses Verständnis von Geschichte bestärkt: „Aber zurück zu den Vorfahrenträumen: Wie habe ich gesagt – daß die wirklicher sind als sonstwas? Nein, wirksamer.“³²⁵ Die Bedeutung von Erinnerung und Geschichte liegt nicht in realer Nachahmung, sondern im wirksamen Erzählen und Vorspielen. Und auch die Bedeutung des Theaters liegt nicht in absoluter Nachahmung, sondern im Erschaffen eines semiotischen Raums voller Verweise und Analogien. Die Geschichte als Traum wird aber auch als Alptraum thematisiert, dem sie gleicht, indem sie allem Seienden die Unschuld nimmt:

„Ah, endlich aus der Alptraum Geschichte, und nichts als die ewige Kinderzeit. Wehe dem Volk, nicht wahr, welches Geschichtsvolk wird: vom Opfervolk zum handelnden und siegreichen geworden, zwingt es ein anderes Volk in die Rolle des Opfervolkes, nicht wahr.“³²⁶

Die Interpretation von der Geschichte als fragilem Traum kann auch auf das Medium des Theaters, dessen Inszenierung einer Traumsituation gleicht, umgelegt werden. Peter Handke thematisiert nicht nur Erinnerung und Geschichte, sondern auch das Theater als konstruiertes Traumgebilde, dessen Brüchigkeit und Scheinhaftigkeit mitbedacht werden muss. Er bricht mit einer dargestellten Illusion und reflektiert die Unnatürlichkeit und Konstruiertheit innerhalb des Mediums. In der Auseinandersetzung mit der Geschichte legt er die Subjektivität, die Fiktion und die, wie Handke es nennt, „Gemachtheit“ des Theaters radikal offen.

³²² Vgl. Amann, „Ein Traum von Geschichte“. Zu einigen Voraussetzungen von Peter Handkes *Immer noch Sturm*, S. 17ff.

³²³ INS, S. 164.

³²⁴ Siehe Kapitel 1.1.

³²⁵ INS, S. 45.

³²⁶ Ebd., S. 152.

Gerade auch der, besonders bei Handke intensiv verwendete, Begriff einer „anderen Zeit“ ist in diesem Zusammenhang signifikant. Die Welt des Traumes, des Theaters als Heterotopie und der Erinnerung ist nicht nur nicht ortsbezogen, sondern steht auch in einem Zeitsystem ohne realen Bezug. Diese Ort- und Zeitlosigkeit ist auch im Theater gegeben. So spricht Hans-Thies Lehmann von der „anderen Zeit“, welche im Theater nicht allein auf das fiktionale Bühnengeschehen bezogen ist.³²⁷ In *Immer noch Sturm*, als Benjamin von seinem Ekel berichtet, wird die „andere Zeit“ ganz explizit angesprochen und charakterisiert :

„Und so wie der Ekel vor dem Raum, so auch vor der Zeit, eher vor den Zeiteinheiten, der Stunde, der Woche, dem Monat, dem Jahr, vor allem dem Jahr, und womöglich noch ärger vor der Minute, allein schon vor dem Wort – Mi-nu-te ... [...] und daß ich mich dann nach einer anderen Zeitrechnung, nein, nicht >Rechnung<, Ekel vor jeder Rechnung, vor den Zahlen überhaupt – daß ich mich nach einer anderen Zeit sehne. – [...].“³²⁸

So steht in *Immer noch Sturm* eine erzählte Zeit der Imagination gemeinsam mit einer emotional gefärbten Zeitempfindung der Realzeit gegenüber.

„Was für eine Art von Zeit soll hier eigentlich gelten? Wann ist das, jetzt? Die Heide-Steppenzeit, oder was? Die Sonntagsschürzenzeit? Die Knickerbockerzeit? [...] Türkenschleißzeit, wo ihr alle abends [...] euch beim Geschichtenerzählen und Liederabsingen eine andere Zeit vorgegaukelt habt? Oder doch die Realzeit, die historische, die beschissene, die auf ewig verlorene [...]?“³²⁹

Gleichzeitig wird durch das Element des Traumes und die damit einhergehende Fiktionalisierung der Zeit das Bewusstsein für die reale Zeit getrübt: „Wie kommt es bloß, daß ihr fortwährend auftretet? Und das nicht nur in den Träumen, die, im Unterschied zu den meisten Träumen sonst, wirklicher sind als je das laufende Datum, sondern auch im Laufe der Tage?“³³⁰ Trotzdem braucht das »Ich« inmitten eines ort- und zeitlosen Raumes Jahreszahlen, um sich verorten und einen Bezug zur Historie schaffen zu können. „Welches Jahr seit Christi Geburt habe ich mir hier jetzt vorzustellen?“³³¹ Die Antwort bleibt allerdings vage und im Rahmen eines poetisch fiktionalen Spiels: „Sagen wir, es ist das Jahr neunzehnhundertzweiundvierzig, und wieder ein später Sommer wie vor sechs

³²⁷ Vgl. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2011, (Orig. 1999), S. 317ff.

³²⁸ INS, S. 27f.

³²⁹ Ebd., S. 13.

³³⁰ Ebd., S. 44.

³³¹ Ebd., S. 53.

Jahren, oder ein früher Herbst, [...].³³² Bei Handke steht die Zeit immer auch in einem Nahverhältnis zur Natur. So prägen die Jahreszeiten oftmals das Zeitbewusstsein und stehen als ahistorisches Zeitmaß und in ihrer beständigen Wiederkehr einer konstruierten Geschichte gegenüber.³³³ Das poetisch fiktionale Spiel verweist einerseits auf eine subjektiv unsichere zeitliche Verortung der eigenen Erinnerung, andererseits aber auch auf das Medium Theater, in dem ein imaginierter zeitlicher Rahmen vorgegeben wird.

5.2. Die Aufhebung der Illusion

„Handkes Stücke befinden sich immer auf der Schwelle zur Prosa, er schreibt, wie er selbst sagt, auch so eine Art »episches Theater« (frei nach Brecht!). Regieanweisungen sollte man szenisch umsetzen (oder eben gerade nicht?!), aber oft sind das bei Handke atmosphärische Details oder Beschreibungen, die in einer Aufführung notwendigerweise verloren gehen müssen.“³³⁴

Diese Aussage von Claus Peymann belegt, dass auch Teilaspekte von *Immer noch Sturm* an das Epische Theater im Sinne von Bertolt Brecht erinnern. Sowohl innerhalb des Theatertextes als auch der Inszenierung finden sich zahlreiche Verweise auf Brecht, die im Kontext des Bruches stehen und Geschichte als komplexes, täuschendes Konstrukt aufdecken, das aus der Distanz betrachtet und sachlich analysiert werden muss. *Immer noch Sturm* bedient sich einerseits der Imagination und der Illusion, bricht diese aber kurz darauf wieder. Handke schafft es wie kaum ein anderer Theaterautor, dramatische Mittel gleichzeitig zu bedienen und zu dekonstruieren. So etabliert er über die epische, poetische Sprache eine Illusion, die er gleichzeitig aufhebt. Er kombiniert innerhalb eines Stückes Elemente, die im Gegensatz zum Epischen Theater stehen, sowie Elemente des Epischen Theaters selbst: illusionäre Vergegenwärtigung sowie distanzierende Darstellung.³³⁵ Innerhalb des Theaters kann es durch dessen Bedeutungsraum laut Handke zu keiner Ernsthaftigkeit, Eindeutigkeit oder Erneuerung gesellschaftlicher Einrichtungen kommen: „Das Theater formalisiert jede Bewegung, jede Bedeutungslosigkeit, jedes Wort, jedes Schweigen: es taugt nichts zu Lösungsvorschlägen, höchstens für ein

³³² Ebd.

³³³ Vgl. Schirmer, *Peter-Handke-Wörterbuch. Prolegomena. Mit 619 begonnenen Artikeln auf einer CD-Rom*, S. 316.

³³⁴ Peymann, „»Theater für ein neues Jahrhundert«. Ein Gespräch mit KATHARINA PEKTOR“, S. 96.

³³⁵ Vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 94.

Spiel mit Widersprüchen.³³⁶ Im Bedeutungsraum Theater bleibt letztlich alles Spiel und Fiktion, die Widersprüche der Geschichte und deren Vermittlung aber lassen sich auf dem Theater thematisieren.

In dem Essay *Straßentheater und Theatertheater* äußert er sich folgendermaßen zu Bertolt Brecht:

„[...] Theater schafft wohl nur die Voraussetzungen, die Voraus-Sätze für die neuen Denkmöglichkeiten, es zeigt nicht [...] eindeutig den *Satz*, die neue Denkmöglichkeit, die die Lösung bedeutet. Brecht freilich nimmt in das Spiel den *Satz*, die Lösung auf, und bringt ihn um seine Wirkung, um seine Wirklichkeit.“³³⁷ [Hervorhebungen im Original]

Auch Dimitter Gotscheff steht der Illusion ablehnend gegenüber. Wirklichkeit erschließt sich für ihn nur innerhalb der Künstlichkeit des Theaters:

„Die Gesellschaftlichkeit der Theatererzählung entsteht bei ihnen [Benno Besson, Fritz Marquardt, Jürgen Gosch, Einar Schleef und eben auch Dimitter Gotscheff] nicht aus (anbiederndem) Realismus, sondern aus einem autonomen Formprinzip, das nicht vornehmlich Spiegel, sondern Extrakt der Wirklichkeit sein will.“³³⁸

Das autonome Formprinzip als Extrakt der Wirklichkeit äußert sich bei Gotscheff zum Beispiel in seinen desillusionistischen Bühnenbildern. „Die Bühne ist die Bühne ist Kunst.“³³⁹ Auch in der Inszenierung von *Immer noch Sturm* ist das Bühnenbild ein abstraktes, das sich jeglicher Form der Einfühlung und Illusion verschließt. Unter anderem mit für das Publikum sichtbaren Scheinwerfern wollte Katrin Brack absichtlich die Maschinerie der Technik für die ZuschauerInnen wahrnehmbar machen.³⁴⁰ *Immer noch Sturm* entzieht sich dem Realismus und der Einfühlung und verweist somit auf Bertolt Brecht. Ganz deutlich lässt sich dies an einer Probennotiz vom 14. Mai 2011 ablesen:

„Die Arbeit müsse sich gegen den „Kannibalismus der Einfühlung“ (dies ist ein Zitat Heiner Müllers anlässlich von Gotscheffs *Philoktet*-Inszenierung in Sofia

³³⁶ Handke, Peter, „Straßentheater und Theatertheater“, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Hg. Peter Handke, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 56 1972, S. 51-55, S. 53.

³³⁷ Ebd., S. 54.

³³⁸ Lux, „Gotscheff, der Veterinärmediziner“, S. 59.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Vgl. Pektor, „»Diese Bretter bedeuten keine Welt«. Über Orte, Schauplätze und Räume in Peter Handkes Theaterstücken und ihre Umsetzung auf der Bühne – nach Gesprächen mit Katrin Brack, Karl-Ernst Herrmann und Hans Widrich“, S. 105.

1983) richten. Dieser Grundsatz habe auch für *Immer noch Sturm* zu gelten.“³⁴¹
[Hervorhebungen im Original]

Auch die Musik der Inszenierung entzieht sich einer illusionären Verklärung, wengleich sie als Unterlegung des Gesprochenen an einigen Stellen auch auf der emotionalen Ebene wirkt. Dies wird schon durch die Anwesenheit der Musiker Sandy Lopicic und Matthias Loibner auf der Bühne sichtbar. Eine Probennotiz vom 28. Juni 2011 unterstreicht die Intention Gotscheffs, die Musik als vom Geschehen distanziert einzusetzen: „Die Musik dürfe die Texte nicht kommentieren. „Sandy, nimm den Seelöwen da raus“, ruft Gotscheff dem Musiker zu.“³⁴²

Weitere Stilmittel des Bruches der Illusion finden sich in surrealen Elementen, wie sie Dimitter Gotscheff laut einer Probennotiz vom 24. Juni 2011 fordert:

„Gotscheff möchte mehr surreale Elemente auf der Spielebene. Die Schauspieler sollen ruhig öfter den Gestus der Sprache verlassen, so z.B. wird die Sehnsucht Valentins nach seiner Schwester ausgedrückt durch ein entferntes Rufen gleich einem Echo.“³⁴³

Neben dem Echo werden auch Gesten als Mittel der Unterbrechung eingesetzt. So finden sich an diversen Stellen des Stückes in Form eines Tanzes oder in Zusammenhang mit der Kombination „Sonne und Schnee“ verschiedene, zitierbare Gesten, die wiederholt werden.³⁴⁴ Der Bruch mit der Illusion findet außerdem auch direkt statt, indem das »Ich« dezidiert seine Imagination in Frage stellt.

Zuletzt soll an dieser Stelle noch auf einen besonderen Verweis auf das Epische Theater innerhalb des Textes hingewiesen werden. So schreibt Walter Benjamin in *Versuche über Brecht*, dass dieser forderte, auch in der Dramatik Fußnoten und vergleichendes Blättern einzuführen.³⁴⁵ Genau dieses Blättern innerhalb des Textes und die damit entstehende Brechung der chronologisch fortlaufenden Erzählung, finden sich im Text von *Immer noch Sturm*. So steht an einigen Stellen des Theatertextes im epischen Text des Erzählers: „Nachzutragen ist hier, daß [...]“³⁴⁶

³⁴¹ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimitter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 32.

³⁴² Ebd., S. 37.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Vgl. Szenenfoto 10.

³⁴⁵ Vgl. Benjamin, Walter, *Versuche über Brecht*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: edition Suhrkamp 1966, S. 14.

³⁴⁶ INS, S.109.

und an anderer: „Allmählich sind die anderen in Lesung und Übersetzung eingefallen, bis auf, siehe oben, [...].“³⁴⁷ Auch die Schrift als Element der Unterbrechung fließt in den Text ein. So schwebt an einer Stelle des Theatertextes, wie in Kapitel 2.1.2. erwähnt, eine Schrift aus dem Himmel: „Eine Riesenschrift schwebt aus dem Himmel und tanzt über den Lebenden und den Toten: PEACE – FRIEDEN – MIR – SHALOM – SALAM.“³⁴⁸

5.3. Das Stocken und Zittern

Brüche und Lücken in Form von Stocken und Zittern finden sich sowohl im Sprechen der Figuren als auch in ihren Bewegungen. Dadurch wird das Gesagte in Frage gestellt und ein unsicheres Bild von Geschichte, Gesagtem und Dargestelltem vermittelt. Das Stottern ist immer wieder auftauchendes Stilmittel in Peter Handkes Werk und immer auch Zeichen der Formsuche.³⁴⁹ In diesem Zusammenhang soll es allerdings in Bezug auf die Geschichtsvermittlung gelesen und interpretiert werden. Die Stimmen und Körper der Figuren tragen ein Zittern in sich, immer wieder stocken sie in ihren Wahrnehmungen und Ausführungen und werden auf ihr eigenes Zweifeln und die Unmöglichkeit einer absoluten Geschichtswahrheit zurückgeworfen. Im Gespräch mit Thomas Oberender betont Peter Handke, dass erst das Verhaspeln der zum Chronisten werdenden »Ich«-Figur eine Darstellung von Geschichte ermöglicht.³⁵⁰ Dieses Stocken, Zittern und Fallen übernimmt Dimiter Gotscheff auch in seine Inszenierung.

In erster Linie kommen Stocken und Zittern in der häufigen Erwähnung der Konjunktion „oder“ zum Ausdruck. So heißt es gleich zu Beginn des Stückes „Eine Heide, eine Steppe, eine Heidesteppe, oder wo. Jetzt, im Mittelalter, oder wann.“³⁵¹ Und auch die Figuren stellen sich selbst in Frage, sind sich ihrer nicht sicher und einem ständigen Wandel und einer ununterbrochenen Neudefinierung unterlegen: „Valentin: »Du wirst in die Wälder gehen, du?« – Gregor: »Ja, ich, oder wer, oder

³⁴⁷ Ebd., S. 24.

³⁴⁸ Ebd., S. 132.

³⁴⁹ Vgl. Schirmer, *Peter-Handke-Wörterbuch. Prolegomena. Mit 619 begonnenen Artikeln auf einer CD-Rom*, Begriff „Stottern“ auf CD-ROM.

³⁵⁰ Vgl. Handke/Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*, S. 150.

³⁵¹ INS, S. 7.

was.« – Valentin: »Du bist bereit zu töten, du?« – Gregor: »Ja, ich, oder wer.«³⁵²
Auch im Sprechen ist nicht immer eine Figur definiert. So gibt es an einigen Stellen eine Stimme, deren Zuordnung zu einer Person offen bleibt. „Die Mutter, oder der Vater: [...]“³⁵³, „Vater und/oder Mutter, [...]“³⁵⁴.

Weitere Brüche betreffen die sinnliche Wahrnehmung. Subjektivität und Instabilität innerhalb der sinnlichen Wahrnehmungen und somit auch der Erinnerung verweisen auf Brüche innerhalb des Geschichtsbewusstseins und -verständnisses und werden im Theatertext häufig thematisiert. An zentraler Stelle stehen der auditive sowie der visuelle Sinn, beides Sinne, die auch im Theater in erster Linie angesprochen werden. Besonders die Figur des »Ich« vertraut seiner Wahrnehmung nicht und muss immer wieder seine konstruierte Welt der Erinnerung in Frage stellen: „[...] (höre ich wieder recht?): [...]“³⁵⁵ Erinnerung und somit auch das Geschichtsverständnis wandeln sich ständig. „Oder habe ich mich getäuscht? Und die junge Frau da, die wie eingeübt an das Bäumchen lehnt, ist gar nicht die Mutter von mir Angejahrtem, [...]? Wie auch immer: Ich stocke, [...]“³⁵⁶ Sinneswahrnehmungen tragen die ständige Möglichkeit einer Täuschung in sich, nur einige Augenblicke lang ermöglichen die Sinne einen klaren Blick auf die Realität: „Und dann höre ich klar die Mutter: [...]“³⁵⁷.

Auch im Zusammenhang mit dem bereits erwähnten „Klartext“ kommt es immer wieder zu einem Stottern und Versprechen, was eben diesen wiederum verhindert. Dies äußert sich zum Beispiel im Moment des Übergangs vom Selbstgespräch zum öffentlichen Sprechen.

„Zuerst rede ich dabei eher in mich selber hinein. Und erst in der Folge fange ich an, mich zu äußern, klar und deutlich – soweit jemand wie ich dazu fähig ist. Beinahe gerate ich mit der Zeit sogar in ein Verlautbaren, für Momente vergleichbar einem Nachrichtensprecher, oder spiele das eher, so wie ich mich zunehmend verspreche, verplappere, verstottere, immer wieder steckenbleibe.“³⁵⁸

³⁵² Ebd., S. 80.

³⁵³ Ebd., S. 125.

³⁵⁴ Ebd., S. 129.

³⁵⁵ Ebd., S. 98.

³⁵⁶ Ebd., S. 47.

³⁵⁷ Ebd., S. 116.

³⁵⁸ Ebd., S. 71.

Das Stocken und Zittern im Sprechen muss in der Erzählung von Geschichte enthalten sein, dem Nachrichtensprecher, dem Verlautbarenden steht Handke ja durchaus mit Skepsis gegenüber. Geschichte als „Klartext“ ist eine Unmöglichkeit und muss immer Brüche in sich tragen, um wahrhaftig sein zu können. „Und jetzt nähere ich mich von neuem meinem Paten als Bote, mit schlecht gespielter Radiosprecherstimme, mich mehr und mehr versprechend – verhaspelnd – verstotternd: [...]“³⁵⁹

Auch die Körper stocken, zittern und zögern: „Ich habe gezögert, wie es meine Art ist.“³⁶⁰ SchauspielerInnen müssen ein solches Zittern und Zögern laut Peter Handke in sich tragen, um seine Stücke spielen zu können.³⁶¹ Jens Harzer, der Darsteller der »Ich«-Figur wird in den Augen Handkes dieser Forderung gerecht: „An einem Schauspieler muß vieles gegenläufig sein, wie an dem Jens Harzer, der muß viel zögern, sich sträuben und dann doch loslegen. Und dann wieder zurückgehen.“³⁶² Innerhalb der Inszenierung äußert sich dieses Stocken vor allem in den Bewegungen der Körper. Das »Ich« gerät häufig ins Rutschen und kommt sogar zu Sturz.³⁶³ Im Laufe des Stückes ergeben die auf die Bühne fallenden Papierschnipsel zusätzlich einen rutschigen und instabilen Untergrund, auf dem sich die SchauspielerInnen zögerlich bewegen.

5.4. „Allgemeines Innehalten“

Ein besonders interessantes Stilmittel findet sich in der Regieanweisung „allgemeines Innehalten“. Dieses taucht an zahlreichen Stellen des Stückes auf und bietet verschiedene Arten der Interpretation. „Und dann von neuem das allgemeine Innehalten.“³⁶⁴ In erster Linie ist es Mittel der Unterbrechung, das den Fortgang des Stückes und der Handlung blockiert und einen Moment der Reflexion oder zumindest der Stille erzwingt, eine Notwendigkeit, damit sich Erinnerung manifestieren kann. In einer Probennotiz vom 16. Mai 2011 findet sich die Bedeutung dieses Innehaltens für das Ensemble: „Das Ensemble möchte unbedingt den von Handke so oft genannten

³⁵⁹ Ebd., S. 147.

³⁶⁰ Ebd., S. 9.

³⁶¹ Vgl. Handke/Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*, S. 81f.

³⁶² Ebd., S. 82.

³⁶³ Vgl. Szenenfoto 2, Szenenfoto 4, Szenenfoto 6.

³⁶⁴ INS, S. 25.

Vorgang des „Innehaltens“ zeigen. Man müsse zulassen, dass Zeit vergeht. Dadurch entstehe eine andere Zeitebene – jene des Erinnerns.³⁶⁵ Dieses Innehalten kann einerseits als liturgisches Element des Gedenkens interpretiert werden, andererseits bezeichnet es eine Form des Erstarrens, das mit dem Begriff des Denkmals und der speziellen Zeitkonstruktion innerhalb des Stückes korrespondiert.

Das Innehalten ermöglicht auch jenen Moment der Stille, der für Dimiter Gotscheff die Essenz des Theaters darstellt und den er in einem Gespräch mit Peter Staatsmann und Bettina Schültke anspricht:

„Ich glaube, dass der Punkt, wenn es zur Stille kommt, sehr wichtig ist. Einmal zeigte mir Heiner Müller ein Gedicht und sagte, ich solle es durchlesen. Habe ich gemacht, und er sagte dann: »Lies den Schluss noch einmal.«, und da stand: »Und die Wahrheit leise und unerträglich«. Das muss Programm für ein Theater sein. Das ist aus einem Gedicht von Inge Müller.

Diese Stille ist vielleicht der Moment, wo der Zuschauer sich getraut näher ranzugehen.

Ich glaube auch dadurch, dass der Zuschauer sich annähert an den Schauspieler, erweckt er für sich Kreativität. Wenn man ihn zudonnert, verschließt er sich oder wird zu schnell bedient.³⁶⁶ [Hervorhebung im Original]

Gerade dieser Moment der unerträglichen, stillen Wahrheit ist in Bezug auf die Kärntner Partisanen ein treffendes Motiv, das im Theater zu einem Teilnehmen des Publikums führt. Obwohl es zunächst nur die Ahnenfiguren auf der Bühne betrifft, schließt es in seiner Klassifizierung als „allgemeines Innehalten“ das Publikum und in textlicher Form noch stärker die LeserInnen, mit ein. Elfriede Jelinek setzt in ihrem Text *Innehalten – Innewerden – Weitersehen* zum 70. Geburtstag Peter Handkes gerade dieses Innehalten, das sich durch sein gesamtes Werk zieht, in den Kontext des innig Haltens, Innewerdens.³⁶⁷ Auch in *Immer noch Sturm* ist das innige Halten und Innewerden in Erzählung und Darstellung im Kontext von Erinnerung und Geschichte ein treffendes Bild.

³⁶⁵ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 32.

³⁶⁶ Gotscheff, „»Ich bin kein Regisseur im Klischeesinne«. Gespräch mit Dimiter Gotscheff“, S. 16.

³⁶⁷ Vgl. Jelinek, Elfriede, „Innehalten – Innewerden – Weitersehen“, *literatur/a. jahrbuch 2011/12. Peter Handke gewidmet*, Hg. Klaus Amann/Fabjan Hafner/Doris Moser, Klagenfurt: Ritter Verlag 2011/12, sechster Jahrgang, S. 25-27.

5.5. Das Schweigen

Schon bei der Entstehung von *Immer noch Sturm* war das Schweigen von großer Bedeutung, wollte Handke doch mit diesem Stück das Verschweigen der Geschichte der Kärntner Partisanen durchbrechen. (Ver)schweigen ist Macht und ein Versuch, Geschichte zu verändern. Das Schweigen der Mächtigen führt zu einem Schweigen der Opfer. Sie fügen sich der ihnen aufgezwungenen Rolle der Verschwiegenen.

„Insgesamt sind die Übergriffe [auf PartisanInnengräber und –denkmäler] sogar so zahlreich, dass der Partisanenverband nicht einmal alle Vorfälle zur Anzeige brachte, sondern die Reparatur oder Säuberung nach ‚kleineren‘ Attacken stillschweigend selbst übernahm.“³⁶⁸

Dieses Schweigen eines Volkes aus Resignation vor dem kollektiven Verschweigen ihrer Geschichte ist im Stück durch die Bezeichnung „Sippenschweigen“ aufgenommen: „Und wieder dann ein Verstummen, [...]“³⁶⁹; „Und wieder das Sippenschweigen.“³⁷⁰ Ein anderer Grund für das Schweigen der Opfer liegt im Gefühl des schuldig-geworden-Seins innerhalb der Geschichte, die niemanden unschuldig bleiben lässt. Auch das fließt in den Text Handkes ein: „Nicht wenige aber seiner Mitkämpfer aus den Wäldern fühlen Schuld. Würden sie sonst schweigen von dem, was wir unternommen haben, bis zum heutigen Tag? Nicht einmal vor ihren Kindern und Enkeln tun sie den Mund auf.“³⁷¹ Mit seinem Theaterstück und dem öffentlichen Erzählen des »Ich« in dessen Inszenierung im Zentrum der österreichischen Gesellschaft will Handke dieses Schweigen brechen. Aus der Stille kristallisiert sich eine öffentliche Stimme, sowohl in der Person Peter Handkes, als auch in der Figur des »Ich«: „Und irgendwann einmal werde ich, nachdem ich eine Zeitlang die Lippen bewegt habe, auch laut geworden sein: »Ihr Vorfahren ihr: Ihr macht mir ganz schön zu schaffen.“³⁷²

Das kollektive Verschweigen der Geschichte und das Stummmachen eines ganzen Volkes, dessen Geschichte schließlich aber doch über einen Erzähler doch öffentlich ge- und besprochen wird, verdichtet sich in der Figur der Großmutter. Sie wird zunächst als stumme Person charakterisiert, „Wie ist das Schweigen der

³⁶⁸ Rettl, „60 Jahre Minderheit 60 Jahre Minderheitenpolitik in Kärnten/Koroška. Ein Streifzug“, S. 131.

³⁶⁹ INS, S. 84.

³⁷⁰ Ebd., S. 98.

³⁷¹ INS, S. 151.

³⁷² Ebd., S. 44.

„Großmutter“ zu den Geschehnissen darzustellen, oder soll sie still den Rosenkranz vor sich hinbeten?“³⁷³ Das Schweigen der Großmutter ist weniger ein Schweigen als ein Stummsein. Sie schweigt zwar „[...] und die Großmutter bewegt nur stumm die Lippen. Hat sie womöglich eine stumme Rolle?“³⁷⁴ und während zunächst unklar ist, ob es sich hier um eine Verweigerung oder eine zugeteilte und aufgezwungene Rolle innerhalb der Geschichtsvermittlung handelt, so wird klar, dass sie eine Mitteilungsmöglichkeit durch Geräusche sucht: „[...] Dafür unterstützt sie kräftig den Rhythmus mit ihrem Strickzeug.“³⁷⁵ Die zunächst stumme Figur der Großmutter bricht schließlich ihr Schweigen doch und tut dies bezeichnender Weise ausgerechnet, um einen Disput zu unterbrechen:

„Aber wer mischte sich da ein, sorgte allein mit der Stimme, für eine Art vorläufigen Friedens? Obwohl weder Gesten noch Mienenspiel mir auffielen, erkannte ich nach dem ersten Satz, daß es die Mutter der fünf war, die da sprach – so hat sie doch keinen stummen Part in der Geschichte? [...]“³⁷⁶

Mit der Intention, vorläufigen Frieden allein durch das Sprechen zu schaffen, kommt sie dem Wunsch Handkes nach öffentlichem Erzählen und Auseinandersetzen mit der Geschichte nach. Das Schweigen und Verschweigen führen zu einem Bruch innerhalb der Geschichte. Die Verweigerung des Sprechens sowohl auf Seiten der Verschweigenden als auch auf der Seite der Schweigenden führt zu einer verfälschten Darstellung von Geschichte oder verhindert sogar ihre Entstehung. Ursula, die sich später den Partisanen anschloss, drückt dieses Schweigen bzw. dessen Verweigerung in der Geschichte in einer Rede zu Beginn des Stückes aus: „Nur waren alle Rollen besetzt, und still dabeisitzen, wie unsere Mutter, kam für mich nicht in Frage.“³⁷⁷ Hier findet sich die Interpretation von Geschichte als Analogie auf das Theater wieder, die Geschichte verteilt die Rollen und teilt auch stumme Rollen zu. Die Entscheidung dies zu akzeptieren oder wie Ursula abzulehnen, liegt schließlich bei den einzelnen Personen. Indem Handke diese Thematik in den Mittelpunkt seines Stückes gestellt hat, nimmt er die Position des nicht Schweigenden ein.

³⁷³ Schlapper/Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimiter Gotscheffs von Peter Handkes *Immer noch Sturm*. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, S. 31.

³⁷⁴ INS, S. 24.

³⁷⁵ Ebd., S. 24f.

³⁷⁶ Ebd., S. 40.

³⁷⁷ Ebd., S. 16.

Ob am Ende das Schweigen in und über Geschichte tatsächlich überwunden werden kann oder nicht, bleibt offen. So reflektiert das »Ich« im Epilog des Stückes, wie schon in Kapitel 2.2.1. genauer analysiert wurde, über sein Erzählen: „[...] ob bloß gedacht oder laut geworden) [...].“³⁷⁸ Auch Klaus Kastberger schreibt über die Kärntner Slowenen in *Immer noch Sturm*: „Was der Volksgruppe in *Immer noch Sturm* bleibt, ist genau das, was sie heute de facto hat: stumme Präsenz.“³⁷⁹

Immer noch Sturm ist in seiner Form als Theaterstück auch noch insofern von Bedeutung, als die Volksfeste und Theatervorstellungen der Slowenen von den Nationalsozialisten systematisch gestört und auch verboten wurden.³⁸⁰ Indem ihre Geschichte nun in Form eines Theaterstückes aufgearbeitet wird, erhalten sie diese Freiheit zurück. Das macht das öffentliche Spielen und Sprechen so bedeutend.

³⁷⁸ INS., S. 165.

³⁷⁹ Kastberger, „Lesen und Schreiben. Peter Handkes Theater als Text“, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, S. 46.

³⁸⁰ Vgl. Dorowin, „Immer schon Sturm. Zum Theater Peter Handkes“, S. 25.

Conclusio

„Es ist eben ein [...] zauberhaftes Problem, das Theater.“³⁸¹

Peter Handke

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Theaterstück *Immer noch Sturm* von Peter Handke und seiner Inszenierung von Dimitar Gotscheff. In einer ausführlichen Text- und Inszenierungsanalyse wurde untersucht, wie Geschichte und Erinnerung im Theater wahrnehmbar gemacht wird.

In *Immer noch Sturm* verarbeitet Peter Handke eine Vielzahl an autobiographischen Elementen, gleichzeitig spricht er ein in der öffentlichen Geschichtswahrnehmung fast vollkommen verdrängtes Thema an, die Geschichte der Kärntner Partisanen.

Er kritisiert Geschichte vermittelnde Instanzen und fordert eine öffentliche Verhandlung der Geschichte. *Immer noch Sturm* entzieht sich einer gattungstheoretischen Einordnung, es verbindet traditionelle wie zeitgenössische Formen des Theaters, negiert sie und findet eine eigene Formsprache, die eine neue und doch gleichzeitig alte Sicht auf das Medium Theater eröffnet. Handke verbindet postdramatische Textflächen mit Elementen der antiken Tragödie. Im Übergang vom dramatisch realisierten Text zum szenisch realisierten Text findet eine Rückbesinnung auf den Ritus als Form des Gedenkens statt und wirft das Theater zurück auf seine Ursprünge.

Basierend auf diversen Erinnerungsmedien verweist *Immer noch Sturm* auch innerhalb des Theatertextes sowie der Inszenierung auf unterschiedliche Formen des Erinnerns. Sowohl skulpturale Elemente, Bezüge zum Denkmal als auch mündliche Überlieferung, Bildmedien und Film werden als Mittel der Geschichtsvermittlung thematisiert. Erst im Medium des Theaters können sich diese zu einem kommentierten und kombinierten Ganzen verbinden und unter Zeugenschaft dargelegt werden.

In *Immer noch Sturm* wird das Theater zu einem Zeichensystem der Vergangenheit, zu einem Ort, der die Stimmen der Abwesenden und Toten im Rahmen eines kollektiven Gedenkens zurückholt. Sowohl innerhalb des Theatertextes als auch innerhalb der Inszenierung werden Elemente des ritualisierten Gedenkens, der

³⁸¹ Kerbler, *IM GESPRÄCH. Peter Handke 1987/2012*, [CD1: (2)0:18-0:23].

christlichen Eucharistie und des Totengedenkens auf vielen Ebenen einbezogen.

Eine spezielle Rolle nimmt in dieser Hinsicht die Erzählinstanz, das »Ich« ein. Es thematisiert nicht nur die Subjektivität in Zusammenhang mit Geschichte und Theater, sondern trägt als überliefernde Figur auch autobiographische Bezüge zum Schriftsteller Peter Handke. Das »Ich« ist als Bote, Erzähler und Regisseur und metareflexiv in Bezug auf das Theater zu verstehen. Es stellt das Verbindungsglied zwischen Publikum und Dramatis Personae dar und bietet dem Publikum gleichzeitig eine Identifikationsmöglichkeit. Hier wird klar, dass Geschichte für ihre Bewältigung einen Dritten benötigt, weil Erinnerung und Geschichte sich nur unter Zeugenschaft manifestieren.

Immer noch Sturm ist eine Metareflexion über das Theater, das dieses als zeit- und ortlose Heterotopie definiert und es zu einem Ort des Erinnerns macht. Das Theater, nicht nur als Ort des Sprechens, sondern auch des Nachahmens, ist Möglichkeit der Vergegenwärtigung der Geschichte, wie es auch Peter Handke in seinen Text einschreibt. Das gegenseitige Nachahmen und Nachsprechen wird in Text und Inszenierung thematisiert und verweist wieder auf das Medium Theater, das sich aus Stimmen und Körpern zusammensetzt.

Geschichte und Erinnerung weisen stets Brüche, Lücken und Leerstellen auf. So finden sich im Text sowie in der Inszenierung Dimitter Gotscheffs mehrere Elemente, die die Illusion des Theaters zu brechen versuchen und Geschichte als fragiles Konstrukt aufdecken. Das Stocken, Zittern und Zögern der SchauspielerInnen in Stimme und Bewegung unterstreichen diese Brüche.

Immer noch Sturm ist der Versuch, dem Theater öffentliche und gesellschaftliche Bedeutung zu geben. Es versteht das Theater als Heterotopie, die Gedenk- und Reflexionsraum ist und Platz für Illusion bietet. *Immer noch Sturm* macht das Theater zu einem Ort des Geschichtsdiskurses, es ist Mittel des kollektiven Gedenkens und verweist dennoch auf seine Künstlichkeit. Das Theater wird nicht zur moralischen Instanz, es bleibt fiktives Geschehen und Spiel, in das sowohl SchauspielerInnen als auch Publikum eingeschlossen sind.

In einem Gespräch mit Hubert Patterer und Stefan Winkler vor der Uraufführung von *Immer noch Sturm* spricht Peter Handke darüber, dass er zwar eine Probe besuchen

wolle, das Stück aber nur ansehen möchte, wenn er sich ihm stellen könne.³⁸² Denn das Stück sei nicht nur sein persönlichstes, sondern auch sehr universell.³⁸³

„Da hätte ich mir gewünscht, dass einmal noch in dieser Weltgeschichte Theater etwas bedeutet. [...] Heutzutage gibt es so viele Ereignisse. Aber es gab eine Zeit, da haben Theaterstücke im Feuerwerk des kulturellen Lebens noch etwas gegolten. [...] Aber vielleicht erzählt der Regisseur Dimiter Gotscheff „Immer noch Sturm“ ja so, dass wir uns alle freuen können. Dass wir berührt sind.“³⁸⁴

³⁸² Vgl. Patterer, Hubert/Stefan Winkler, *Peter Handke im Gespräch. Mit Hubert Patterer und Stefan Winkler*, Graz: Edition KLEINE ZEITUNG 2012, S. 62.

³⁸³ Vgl. Ebd.

³⁸⁴ Ebd.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Handke, Peter, *Immer noch Sturm*, Berlin: Suhrkamp 2010.

Sekundärliteratur

Amann, Klaus, „'Ein Traum von Geschichte'. Zu einigen Voraussetzungen von Peter Handkes *Immer noch Sturm*“, *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung*, Hg. Anna Estermann/Hans Höller, Wien: Passagen Verlag 2014, S. 17-46.

Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck ²1999.

Baloch, Harald, „Sich erzählen in Raum und Zeit. Zu einer poetischen Struktur bei Peter Handke“, „*Verwandeln allein durch Erzählen*“. *Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*, Hg. Jan-Heiner Tück/Andreas Bieringer, Freiburg/Wien [u.a.]: Herder Verlag 2014, S. 195-201.

Benjamin, Walter, *Versuche über Brecht*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: edition Suhrkamp 1966.

Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, Hg. Gérard Raulet, Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, [zit. nach «Benjamins Handexemplar», S. 30-43].

Bierbichler, Sepp/Dimiter Gotscheff, „»Mit der Ferse denken« - zwei Gespräche“, *Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Hg. Peter Staatsmann, Bettina Schültke, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 170-180.

Bieringer, Andreas, „'Das war, als finge ein stehengebliebenes Herz wieder zu schlagen an.' Liturgische Poesie bei Peter Handke“, „*Verwandeln allein durch Erzählen*“. *Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*, Hg. Jan-Heiner Tück/Andreas Bieringer, Freiburg: Herder Verlag 2014, S. 85-100.

Bieringer, Andreas, „Zum Fest gewordene Alltäglichkeit. Peter Handke im Spannungsfeld von Liturgie und Literatur“, *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung*, Hg. Anna Estermann/Hans Höller, Wien: Passagen Verlag 2014, S. 231-243.

Birkenhauer, Theresia, *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*, Hg. Barbara Hahn/Barbara Wahlster, Berlin: Vorwerk 8 2008.

Bothner, Roland, *Auguste Rodin. Die Bürger von Calais. Eine Kunst-Monographie von Roland Bothner. Mit Abbildungen und einer farbigen Klapptafel*, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 1993.

Dorowin, Hermann, „Immer schon Sturm. Zum Theater Peter Handkes“, *Studien über das österreichische Theater der Gegenwart. Studi sul teatro austriaco contemporaneo*, Hg. Alessandra Schininà, St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag 2013, (= Österreichische und internationale Literaturprozesse, Bd. 21), S. 15-25.

Dusini, Arno, „Noch einmal für Handke. Vom Krieg, von den Worten, vom Efeu“, *Peter Handke. Poesie der Ränder*, Hg. Klaus Amann/Fabjan Hafner/Karl Wagner, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006, S. 81-97.

Eberth, Michael, „Ich bin Sisyphos auch hier. Ein Gespräch mit Dimiter Gotscheff, Samuel Finzi und Wolfram Koch“, *Dimiter Gotscheff. Dunkel das uns blendet*, Hg. Dorte Lena Eilers/Claus Caesar/Harald Müller, Verlag Theater der Zeit, Arbeitsbuch 2013, Heft Nr. 7/8, S. 8-20.

Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler ²2014.

Foucault, Michel, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, (Orig. Michel Foucault. Utopies et hétérotopies, Paris: INA 2004).

Gamper, Herbert, „'Um diese Speise führte kein Weg herum.' Zu Handkes quasisakraler Poetik“, *Peter Handke. Poesie der Ränder*, Hg. Klaus Amann/Fabjan Hafner/Karl Wagner, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006, (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Band 11), S. 35-46.

Gotscheff, Dimiter, „»Ich bin kein Regisseur im Klischeesinne«. Gespräch mit Dimiter Gotscheff“, *Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Hg. Peter Staatsmann, Bettina Schültke, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 13-19.

Handke, Peter, *Die Wiederholung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012; (Orig. Die Wiederholung, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1986).

Handke, Peter, *Noch einmal für Thukydides*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007; (Orig. Noch einmal für Thukydides, Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1990).

Handke, Peter, „Straßentheater und Theatertheater“, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Hg. Peter Handke, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 56 1972, S. 51-55.

Handke, Peter, „Wut und Geheimnis. Rede zur Verleihung des Ehrendoktorats der Universität Klagenfurt am 8. November 2002“, *Peter Handke. Poesie der Ränder*, Hg. Klaus Amann/Fabjan Hafner/Karl Wagner, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006, S. 253-257.

Handke, Peter, „Zu dem Sammelbande »Wochenende«*“, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Peter Handke, Frankfurt am Main: Suhrkamp taschenbuch 56 1972, S. 191-194.

Handke, Peter, „»Das Geheimnis des Schreibens sind für mich die Nebensachen«. Ein Gespräch mit THOMAS OBERENDER“, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Hg. Klaus Kastberger/Katharina Pektor, Salzburg/Wien: Jung und Jung/Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 7-18.

Handke, Peter/Siegfried Unseld, Fellingner, Raimund/Katharina Pektor (Hg.), *Der Briefwechsel*, Berlin: Suhrkamp 2012.

Handke, Peter/Thomas Oberender, *Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*, Berlin: Suhrkamp spectaculum 2014.

Hanneschläger, Vanessa, „Geschichte: der Teufel in uns, in mir, in dir, in uns allen.“ *Zur Rezeption von Familiengeschichte und Historie in Peter Handkes „Immer noch Sturm“*, Dipl. Universität Wien, Institut für Germanistik 2013.

Haslinger, Adolf, *Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1995; (Orig. Peter Handke. *Jugend eines Schriftstellers*, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1992).

Haß, Ulrike, *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*, (THEATER DER ZEIT RECHERCHEN 29), Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 10-17.

Herwig, Malte, *Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie*, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2011.

Höller, Hans, *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes*, Berlin: Suhrkamp 2013.

Jelinek, Elfriede, „*Innehalten – Innewerden – Weitersehen*“, *literatur/a. jahrbuch* 2011/12. Peter Handke gewidmet, Hg. Klaus Amann/Fabjan Hafner/Doris Moser, Klagenfurt: Ritter Verlag 2011/12, sechster Jahrgang, S. 25-27.

Kastberger, Klaus, „Lesen und Schreiben. Peter Handkes Theater als Text“, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Hg. Klaus Kastberger/Katharina Pektor, Salzburg/Wien: Jung und Jung/Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 35-48.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren ⁵2011, (Orig. 1999).

Lehmann, Hans-Thies, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2013.

Lux, Joachim, „Gotscheff, der Veterinärmediziner“, *Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Hg. Peter Staatsmann, Bettina Schültke, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 51-71.

Nioduschewski, Anja, „Raumzeit“, *Katrin Brack. Bühnenbild. Stages*, Hg. Anja Nioduschewski, Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 5-10.

Patterer, Hubert/Stefan Winkler, *Peter Handke im Gespräch. Mit Hubert Patterer und Stefan Winkler*, Graz: Edition KLEINE ZEITUNG 2012.

Pektor, Katharina, „»Diese Bretter bedeuten keine Welt«. Über Orte, Schauplätze und Räume in Peter Handkes Theaterstücken und ihre Umsetzung auf der Bühne – nach Gesprächen mit Katrin Brack, Karl-Ernst Herrmann und Hans Widrich“, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Hg. Klaus Kastberger/Katharina Pektor, Salzburg, Wien: Jung und Jung/Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 99-110.

Peymann, Claus, „»Theater für ein neues Jahrhundert«. Ein Gespräch mit KATHARINA PEKTOR“, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Hg. Klaus Kastberger/Katharina Pektor, Salzburg, Wien: Jung und Jung/Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 88-98.

Rettl, Lisa, „60 Jahre Minderheit 60 Jahre Minderheitenpolitik in Kärnten/Koroška. Ein Streifzug“, *„heiß umfehdet, wild umstritten ...“*. *Geschichtsmysen in Rot-Weiß-Rot*, Hg. Werner Koroschitz/Lisa Rettl, Klagenfurt/Celovec: Drava 2005, S. 95-140.

Rettl, Lisa, *PartisanInnen Denkmäler. Antifaschistische Erinnerungskultur in Kärnten*, Innsbruck/Wien [u.a.]: Studien Verlag 2006, (= Der Nationalsozialismus und seine Folgen, Bd. 3).

Schirmer, Andreas, *Peter-Handke-Wörterbuch. Prolegomena. Mit 619 begonnenen Artikeln auf einer CD-Rom*, Wien: Praesens Verlag 2007.

Schlapper, Cedomira/Lucas Herrmann, „Man muss zulassen, dass Zeit vergeht. Probennotizen zur Inszenierung Dimitter Gotscheffs von Peter Handkes Immer noch Sturm. Von Cedomira Schlapper und Lucas Herrmann“, *Peter Handke. Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, Red. Margarethe Lasinger, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011, S. 31-38.

Schößler, Franziska, „Theater als agora. Die Wahrnehmung des Zuschauers in Handkes Stücken Die Stunde da wir nichts voneinander wußten und Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg“, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Hg. Klaus Kastberger/Katharina Pektor, Salzburg/Wien: Jung und Jung/Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 193-198.

Siegmund, Gerald, *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1996 (= Forum modernes Theater, Schriftenreihe, Bd. 20).

Staatsmann, Peter, „Das Schweigen des Theaters – Körper / Geschichte / Faszination im Theater von Dimiter Gotscheff. Zu Heiner Müllers »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführungen von >Philoktet<«“, *Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Hg. Peter Staatsmann, Bettina Schültke, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 30-37.

Staatsmann, Peter/Bettina Schültke, „Schluss mit den Meisterwerken“, *Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff*, Hg. Peter Staatsmann, Bettina Schültke, Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 9-11.

Tück, Jan-Heiner/Andreas Bieringer (Hg.), „*Verwandeln allein durch Erzählen*“. *Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*, Freiburg/Wien [u.a.]: Herder Verlag 2014.

Tück, Jan-Heiner, „Wandlung – die Urform der Wirklichkeit. Spuren einer eucharistischen Poetik im Werk Peter Handkes“, „*Verwandeln allein durch Erzählen*“. *Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*, Hg. Jan-Heiner Tück/Andreas Bieringer, Freiburg/Wien [u.a.]: Herder Verlag 2014, S. 29-51.

Programmhefte

Amann, Klaus, „Der Partisanenkampf in Kärnten. Skizze zum historischen Hintergrund von Peter Handkes *Immer noch Sturm*“, *Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, Red. Margarethe Lasinger, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011, S. 65-71.

Greiner, Ulrich, „Erzählen heißt offenbaren. Ein Gespräch mit Peter Handke von Ulrich Greiner, der den Schriftsteller im Herbst 2010 in seinem Haus in Chaville nahe Paris besuchte“, *Peter Handke. Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, Red. Margarethe Lasinger, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011, S. 11-17.

Heine, Beate, „Immer noch Sturm von Peter Handke“, *Immer noch Sturm. Programmheft Nr. 44*, Hg. Beate Heine/Christina Kaindl-Hönig, Hamburg: Thalia Theater GmbH Spielzeit 2011.2012, S. 4-5.

Herwig, Malte, „'Ja, ich werde euch erzählen!'. Zu Peter Handkes Ahnenkult in Immer noch Sturm“, *Peter Handke. Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, (Red.) Margarethe Lasinger, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011, S. 55-63.

Lasinger, Margarethe (Red.), *Peter Handke. Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011.

Wagner, Karl, „Handkes Theater. Eine Skizze“, *Peter Handke. Immer noch Sturm. Jenseits der Grenze*, (Red.) Margarethe Lasinger, Programmbuch der Salzburger Festspiele 2011, S. 49-53.

Kataloge

Kastberger, Klaus/Katharina Pektor (Hg.), *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Salzburg/Wien: Jung und Jung/Österreichisches Theatermuseum 2012.

Zeitschriften

Behrendt, Eva, „Der Gedärmeforscher. Zum Tod von Dimiter Gotscheff“, *Theater heute*, Dezember 2013/Nr. 12, S. 34-38.

Internet-Quellen

Hafner, Fabjan, *Peter Handkes drei Lesungen des Begriffs „Widerstand“*, Handkeonline, <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/hafner-2013.pdf>, Stand: 24.9.2013, 30.1.2014.

Handke, Peter, *Immer noch Sturm. Textfassung 4. Deckblatt*, http://handkeonline.onb.ac.at/sites/handkeonline.at/files/styles/fullscreen/public/images/pool/tf_4_1.jpg?itok=m-u4mX3r, 14.12.2014.

Handke, Peter, *Winner 2014 Statement*,
www.internationalibsenaward.com/nyheter/winner-2014-statement, 24.8.2014.

Heine, Matthias, *Die Toten tanzen nicht mehr. Was wird nach Dimiter Gotscheff aus dem deutschen Theater? Über das Verschwinden der Geschichte von den Bühnen*,
<http://www.welt.de/print/wams/kultur/article121250797/Die-Toten-tanzen-nicht-mehr.html>, Stand: 27.10.2013, 18.2.2014.

Keel, Aldo, *Widerstand gegen Ibsen-Preis-Träger*,
<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/widerstand-in-norwegen-gegen-ibsen-preis-traeger-1.18272862>, Stand: 29.3.2014, 24.8.2014.

o.A., *Aktuelle deutsch- und fremdsprachige Inszenierungen. Eine Auswahl*,
<http://www.suhrkamp.de/download/Theater/Stueck-Autor/Handke20-21.pdf>, Zugriff: 25.8.2014.

o.A., *Eklat bei Preisverleihung für Peter Handke*,
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/verleihung-des-ibsenpreises-in-oslo-eklat-bei-preisverleihung-fuer-peter-handke-1.2141394>, Stand: 22.9.2014, 22.9.2014.

o.A., *Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis 2014 an Peter Handke*,
<http://www.pfalztheater.de/cms/?p=294&s=374&n=199&t=16&>, Stand: 24.10.2014, 29.10.2014.

o.A., *Handkes Immer noch Sturm ist »Stück des Jahres«*,
http://www.suhrkamp.de/news/handkes_immer_noch_sturm_ist_stueck_des_jahres_1886.html, Stand: 8.9.2012, 25.8.2014.

o.A. *Jurybegründung*, http://www.nestroypreis.at/show_content2.php?s2id=31, 25.8.2014.

o.A., *Live Stream from the international Ibsen Conference*,
<http://www.internationalibsenaward.com/nyheter/international-ibsen-awards-2014-press-conference>, 9.10.2014.

o.A., *Mülheimer Dramatikerpreis an Peter Handke*,
<http://derstandard.at/1338558988993/Theaterwettbewerb-Muelheimer-Dramatikerpreis-an-Peter-Handke>, Stand: 8.6.2012, 25.8.2014.

o.A., *Peter Handke bekommt Ibsen-Preis*,
<http://derstandard.at/1395057208595/Peter-Handke-bekommt-Ibsen-Preis>, Stand:
20.3.2014, 26.3.2014.

o.A., *Programm. Skien International Ibsen Conference 2014*,
<http://www.ibsenawards.com/conference/program>, 9.10.2014.

Pohl, Ronald, *Besorgte und Besonnene*, <http://derstandard.at/2465451>, Stand:
9.6.2006, 24.8.2014.

Audiovisuelle Quellen:

Gero von Boehm begegnet: Peter Handke. Die 100. Sendung, 3Sat, 26.5.2008,
<http://www.youtube.com/watch?v=TWdA8Kx-Gh8>, 21.11.2014.

IM GESPRÄCH. Peter Handke 1987/2012, Redaktion: Michael Kerbler, Berlin:
Suhrkamp, Österreich 2012, [CD1: (2)0:00-0:03]; (Orig. Sendereihe IM GESPRÄCH,
Erstausstrahlung 3.12.1987, OE1).

Kulturmontag mit art.genossen. Erinnerungs-Arbeit: Peter Handke im Interview,
Gestalterin: Katja Gasser, ORF 2, Erstausstrahlung: 8.11.2010.

„*Kulturzeit extra aus Salzburg*“: *Immer noch Sturm*“, 3Sat, 12.8.2011,
<http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/specials/156053/index.html>, 3.2.2012.

Inszenierungen

Gotscheff, Dimiter [Regie]: *Immer noch Sturm*, Inszenierung am Thalia Theater
Hamburg

(Uraufführung am 17. September 2011 im Thalia Theater),

Mitschnitt für die Homepage des Thalia Theaters:

<http://www.thalia-theater.de/de/spielplan/repertoire/immer-noch-sturm/>, 10.12.2014.

Ausstellungen und Symposien

Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Österreichisches Theatermuseum 31.01.2013 – 08.07.2013.

„Verwandeln allein durch Erzählen“. Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft. Interdisziplinäres Symposium an der Universität Wien, 8. – 9. November 2012.

Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist? Internationales Peter Handke-Symposium an der Universität Salzburg, 17. – 20. Oktober 2012. Eine Veranstaltung des Universität Salzburg, der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und des Suhrkamp Verlags.

An den Rändern und im Zentrum. Peter Handke in Salzburg. Eine Ausstellung des Literaturarchiv Salzburgs in Kooperation mit der Stiftung Salzburger Literaturarchiv und dem Archiv der Salzburger Festspiele zu Peter Handkes 70. Geburtstag, 18. Oktober – 6. Dezember 2012.

Anhang

Abbildungsnachweis:

Abbildungsnachweis für alle im Anhang abgedruckten Szenenfotos:

Copyright Ruth Walz

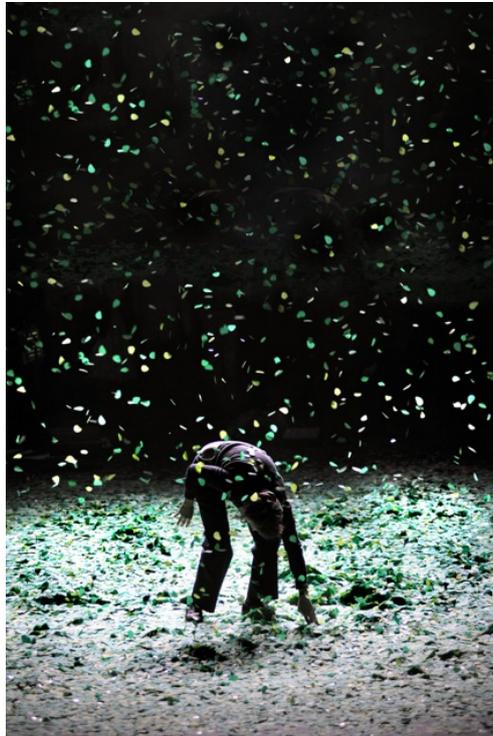
online abrufbar unter:

<http://www.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4481> (Zugriff am 10.12.2014)

Szenefotos



Szenefoto 1



Szenefoto 2



Szenefoto 3



Szenefoto 4



Szenefoto 5



Szenefoto 6



Szenefoto 7



Szenefoto 8



Szenefoto 9



Szenefoto 10



Szenefoto 11



Szenefoto 12

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt meiner wissenschaftlichen Betreuerin ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister für die inspirierende, geduldige und verständnisvolle Betreuung. Sie machte die Auseinandersetzung mit der Theaterwissenschaft immer zu einem spannenden Faszinosum.

Herzlichen Dank auch an Dr. Manfred Mittermayer für seine enthusiastische Spontanführung durch die Handke-Ausstellung im Salzburger Literaturarchiv.

Außerdem möchte ich meiner Familie danken, die in ständiger Unterstützung, in finanzieller und auch menschlicher Hinsicht, meine Studienzeit begleitet hat. Danke an meinen Großvater, seine Großzügigkeit und seinen humorvollen Intellekt.

Abstract

Diese Arbeit analysiert das Theaterstück *Immer noch Sturm* von Peter Handke in der Inszenierung von Dimiter Gotscheff, uraufgeführt im Rahmen der Salzburger Festspiele 2011, in Koproduktion mit dem Thalia Theater Hamburg und dem Burgtheater Wien. Mit welchen Mitteln wird in Text und Inszenierung Geschichte wahrnehmbar gemacht und Erinnerungsarbeit geleistet? Ausgehend von der Familiengeschichte Peter Handkes ermöglicht das Stück als Geschichtsepos, das ein wichtiges, aber vernachlässigtes Kapitel aus der Geschichte der Kärntner Slowenen behandelt, eine Reflexion über das Theater als Ort kollektiven Gedenkens. Es steht somit in einem metareflexiven Verhältnis zum Medium Theater und bezieht sich gleichzeitig auf moderne sowie auf archaische theatrale Formen. Diese Arbeit untersucht die polyphone Struktur des Stückes, das episch-dramatische Erzählen sowie die spezielle Konstruktion der »Ich«-Figur als subjektiver Bote, autobiographischer Zeuge, rezipierendes Kollektiv und *Angelus Novus*. Sie analysiert im Hinblick auf den Gedenkcharakter des Stückes die Elemente der christlichen Eucharistie und interpretiert es als Denkmal und Konglomerat verschiedener Erinnerungsmedien. Es werden auch die Brüche und die Leerstellen aufgezeigt, die in Text und Inszenierung die Geschichte immer wieder dekonstruieren. *Immer noch Sturm* macht auf diese Weise das Theater zu einem Ort des politischen Gedenkens und wirft gleichzeitig die Frage auf, ob Theater tatsächlich Ort öffentlicher Geschichtsverarbeitung sein kann oder immer Ort der Kunst und Interpretation bleibt.

The intention of this thesis is to analyse the play *Storm Still* by the Austrian author Peter Handke and its staging by Dimiter Gotscheff in the debut performance at the Salzburg Festival 2011, a coproduction with the Thalia Theater Hamburg and the Burgtheater Vienna. The analysis focuses on the question of how the play copes with history. Based on Peter Handke's personal history, the play is about an important but neglected chapter of Carinthia's Slovene minority. *Storm Still* allows a reflection on theatre as a place of collective commemoration and incorporates modern as well as archaic elements of theatre. This thesis analyses the polyphonic character of the play, the epic-dramatic narrative structure as well as the special construction of the protagonist »I« as a subjective envoy, as an autobiographical witness, a receiving

collective and as *Angelus Novus*. In addition, the thesis analyses the play's characteristics of commemoration on the basis of Christian Eucharistic elements and on elements that characterise the play as a monument. Also, it analyses the different modalities of remembrance the play presents. It describes as well the ubiquitous failures, breaks and gaps that deconstruct history in text and staging. On the basis of these elements, *Storm Still* turns the theatre into a place of collective commemoration and at the same time raises the question whether the theater can be a place where the public can come to terms with history or whether the stage remains a place of art and interpretation.

Lebenslauf

Johanna Eigner

Geboren 1989 in Wien.

Bildung

2008

Bachelorstudium Deutsche Philologie

2007

Diplomstudium Theater, Film- und Medienwissenschaft

1999 - 2007

Gymnasium Mater Salvatoris 1070 Wien

Neusprachlicher Zweig

1995 - 1999

Volksschule St. Marien 1060 Wien