

DOROTA TOMCZUK
Lublin

EXPERIMENTE MIT DRAMATISCHEN KONVENTIONEN IN PETER HANDKES SPRECHSTÜCKEN

Peter Handke zerstört mit seinen Stücken alle Anschauungen des herkömmlichen Theaterbetriebs. Seine Sprechstücke lassen sich beinahe als das Gegenteil eines Dramas bezeichnen¹, obwohl sie doch einige Merkmale dieser Gattung aufweisen. Man könnte sagen, daß auch hier die Handlung von Personen durch Sprache und Spiel auf der Bühne dargestellt wird, und zwar durch Figurenrede und außersprachliches Verhalten, Mimik, Gestik usw. Auch beim Sprechstück erhält der Zuschauer Informationen über andere Zeichen als nur Sprache und Spiel, d.h. über das Bühnenbild und die Beleuchtung. Aber in den meisten Dramen haben die Schauspieler, die die Figuren verkörpern, einen doppelten Adressaten: Einmal auf der inneren Kommunikationsebene, d.h. die Partnerfiguren, und zu anderen, auf der äußeren Kommunikationsebene, das Publikum (weil das ganze Geschehen an die Zuschauer gerichtet ist)².

Bei den Sprechstücken kann man von einer inneren Kommunikationsebene überhaupt nicht sprechen, zumal es hier keine Figuren und keine Rollen gibt, sondern nur „Sprecher“. Umso wichtiger wird die Ebene der äußeren Kommunikation, die zwischen den Spielenden und den Zuschauern verläuft, denn auf diese Ebene stützt sich der ganze Inhalt. So bleibt die ursprüngliche Funktion des Theaters gewahrt. Die Sprechstücke „[...] sind keine Antistücke [...], aber ein Podiumstheater neuer Voraussetzungen, voll des einnehmend burschikosen, unverbrauchten und doch so sehr stilbedachten und reflektierten Impetus. Sie erfüllen [...] die ursprüngliche und eigentliche Funktion der Szene, Wirklichkeit spielend hervorzurufen“³.

¹ Vgl. E. FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen 1993.

² Vgl. M. PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1994.

³ O. BREICHA, *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, „Literatur und Kritik“, 3, 1968, S. 60.

In *Publikumsbeschimpfung* – Handkes erstem Sprechstück – fällt die innere Kommunikationsebene deutlich aus, indem die Schauspieler sich ausschließlich an die Zuschauer wenden. Es fehlt hier überhaupt eine geschlossene Handlung, obwohl das Stück zeitlich begrenzt ist. Zu eigentlichem Thema und Mittelpunkt der Handlung wird die Sprache gemacht, die der Offenlegung der Künstlichkeit des Theaterspiels dient.

Das geschieht aber nicht auf die Art und Weise wie z.B. bei Brecht durch Einführung handlungsfremder Formen (also Schrifftafeln, Filmbblendungen, Songs, die den Gang der Handlung unterbrechen). Handke kommentiert: „Die Brechtsche Desillusionierung, die zum Desillusionieren immer Illusionen nötig hatte, erschien mir [...] als fauler Zauber, wieder wurde Wirklichkeit vorgetäuscht, wo Fiktion war“⁴. Statt dessen läßt Handke alle Elemente des Stückes außer der Sprache weg. So entsteht „[...] ein Text, der weder eine Handlung simuliert, noch in sich eine Entwicklung hat. Ein Text, der dauernd in sich wieder zurückfällt, rekapituliert, variiert, der das Publikum anspricht, aufklärt über die Situation, in der es sich diesem ‘Wortspiel’ gegenüber befindet, der zurücknimmt, Kontakt aufnimmt und negiert [...]“⁵.

Handke führt dem Zuschauer kein Spiel mit Handlung, Dialogen und Personen als Handlungsträger vor. Er hebt den Illusionscharakter der Bühne auf, indem er das Publikum in einfachen, rhythmischen Sätzen beschimpft und provoziert. Das gemeinsame Ansprechen des Publikums von vier Schauspielern soll kein Schauspiel sein, deshalb verleiht ihm Handke den Titel „Sprechstück“.

Nicht nur in seinen Dramen, sondern in allen seinen Werken lehnt Handke „den Kanon der traditionellen Literaturgattungen“⁶ ab. Und hier, indem er versucht, das Publikum aus seiner passiven Rolle zu reißen, führt er den Mechanismus von Theater vor. Das Ansprechen des Publikums macht die eigentliche „Handlung“ in der *Publikumsbeschimpfung* aus.

In Handkes zweitem Sprechstück *Weissagung* wird ebenfalls keine Geschichte erzählt, wiederum wird auf leerer Bühne „[...] Sprache als reiner, gegenwärtiger und diesmal zugleich unendlich entleerter Vollzug vorgeführt“⁷. Dieses Stück besteht aus einer Reihe von Vergleichen, wie z.B.

⁴ P. HANDKE, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 26-27. Zit. nach: S. STEINBACH (Hrsg.), *Materialien. P. Handke „Kaspar“*, Stuttgart 1979, S. 15.

⁵ G. RÜHLE, *Allerlei Absprünge*, in: M. SCHARANG (Hrsg.), *Über Peter Handke*, Frankfurt a. Main 1972, S. 110.

⁶ U. SCHULTZ, *Handke*, Hannover 1973, S. 17.

⁷ Ebda, S. 35.

„Euer Schatten wird euch folgen wie ein Schatten / Das Grab wird schweigen wie ein Grab / Das Denkmal wird stehen wie ein Denkmal“⁸. Diese Aufzählung läßt sich als „reine Tautologie“⁹ bezeichnen, als vielfache Satzfügung, die einen Sachverhalt mehrmals wiedergibt. Sie ist eine Aneinanderreihung von Aussagesätzen, die ihrer Form nach Prophezeiungen ähneln, die aber in ihrer Rückbezüglichkeit sinnlos sind¹⁰. Auch hier tritt Sprache ins Zentrum, denn „[...] was erreicht werden soll, ist größtmögliche sprachliche Dichte: Sprache, die aus sich selbst Sprache zeugt“¹¹.

In der *Selbstbeziehung* gibt es schon die Entfaltung einer Geschichte, die sich auf die Entwicklung einer abstrakt strukturierten Gestalt bezieht: „Ich habe mich bewegt. Ich habe Teile meines Körpers bewegt. Ich habe mich auf der Stelle bewegt. Ich habe mich von der Stelle bewegt. Ich habe mich von einem Ort zu andern bewegt“¹².

Aber auch hier verzichtet Handke nicht auf die Mittel, die die Künstlichkeit des Theaterbetriebs offenbaren: Die Sprecher sind auch hier „keine Rollen“¹³, so daß der Text beliebig aufgeteilt werden kann, auch „[...] vom Vorhang wird am Anfang wie Ende keinerlei Gebrauch gemacht – ein Indiz für den Verzicht auf abschweifende Illusion“¹⁴.

Obwohl Handke sich in der *Selbstbeziehung* „[...] von dem Konzept der negativen Sprachdemonstration, der strengen Illusionsverweigerung, der radikalen Abkehr von jeder individuellen Geschichte“¹⁵ löst, bleibt die Grundidee dieselbe wie zuvor: Der Zuschauer darf nicht vergessen, daß das Stück ihm nur vorgespielt wird. Das Stück vermag keine Fabel, keine Handlung, keine Szenenbilder und Requisiten zu zeigen. Es gibt nur ein Ich, aber „[...] das Ich der ‘Selbstbeziehung’ ist kein biographisches Ich, sondern ein unpersönliches ‘Ich an sich’, das Ich der Grammatik“¹⁶.

Handke gibt selbst zu: „[...] die Methode meiner [...] Stücke ist [...] eine Beschränkung der theatralischen Handlungen auf Wörter gewesen, deren widersprüchliche Bedeutung eine Handlung und eine individuelle Geschichte

⁸ P. HANDKE, *Stücke I*, Frankfurt 1972, S. 56.

⁹ SCHULTZ, a.a.O., S. 34.

¹⁰ BREICHA, a.a.O., S. 58.

¹¹ Ebda, S. 59.

¹² HANDKE, *Stücke I*, S. 69.

¹³ Ebda, S. 68.

¹⁴ Ebda, S. 36.

¹⁵ SCHULTZ, a.a.O., S. 36.

¹⁶ BREICHA, a.a.O., S. 59.

verhinderten. Die Methode bestand darin, daß kein *B i l d* mehr von der Wirklichkeit gespielt und vorgespielt wurde, sondern daß mit Wörtern und Sätzen der Wirklichkeit gespielt wurde¹⁷.

Demnach könnte man natürlich nicht erwarten, daß in den Sprechstücken das Gesetz von den drei Einheiten eingehalten bleibt. Sie spielen zwar immer an einem Ort und in begrenzter Zeit, aber die „Einheit der Handlung fordert streng kausale und überzeugende Verknüpfung und Motivierung zwecks eindeutiger Wirkung der tragischen Notwendigkeit bzw. der komischen Situation“¹⁸. Das ist hier natürlich nicht der Fall: Vor allem deswegen, daß Handkes Ziel weder eindeutige Wirkung noch eine klare Darstellung der szenischen Situation ist. Obwohl also der Begriff der drei Einheiten v.a. mit den Dramen im klassischen Stil eng verbunden ist (zu denen zweifellos kein Sprechstück gehört), behauptet Handke in der *Publikumsbeschimpfung*: „Dieses Stück ist [...] klassisch“¹⁹, und begründet seine Feststellung folgendermaßen: „Indem wir zu Ihnen sprechen [...] beachten wir die Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Diese Einheit aber beachten wir nicht nur hier auf der Bühne. Da die Bühne keine eigene Welt ist, beachten wir sie auch unten bei ihnen. Wir und Sie bilden eine Einheit, indem wir ununterbrochen und unmittelbar zu *I h n e n* sprechen. Statt Sie könnten wir also unter bestimmten Voraussetzungen auch wir sagen. Das bedeutet die Einheit der Handlung“²⁰.

Handlung wird von Handke verstanden nicht als eine Reihe von Ereignissen, die miteinander verbunden sind und zu einem Ziel führen, sondern als gemeinsames Dasein an einem Ort. Im Theater wird gehandelt, indem der Schauspieler spielt, und der Zuschauer zuschaut- und dieses doppelseitige Handeln bildet eine Einheit.

Auch die Einheit des Ortes wird von Handke nicht im klassischen Sinne aufgefaßt: „Die Bühne hier oben und der Zuschauerraum bilden eine Einheit, indem sie nicht mehr zwei Ebenen bilden. Es gibt keinen Strahlungsgürtel. Es gibt hier nicht zwei Orte. Hier gibt es nur einen Ort. Das bedeutet die Einheit des Ortes“²¹.

¹⁷ HANDKE, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 15.

¹⁸ G. WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, S. 207.

¹⁹ HANDKE, *Stücke 1*, S. 33.

²⁰ Ebda.

²¹ Ebda.

„Der Ort“ bedeutet also lediglich das Theater als Gebäude, nichts mehr, und in diesem Sinne wird in diesem Stück die Einheit zwischen den Spielenden und den Zuschauern vorgestellt.

Unter Einheit der Zeit versteht man meist, daß das Stück nicht länger dauern soll als zur Aufführung nötig ist, d.h. höchstens drei- vier Stunden. Handke lehnt jedoch die streife Trennung zwischen Vorstellung, Aufführung und dem wahren Leben kategorisch ab. Diese Ablehnung bezieht sich auch auf die Einheit der Zeit: „Ihre Zeit, die Zeit der Zuschauer und Zuhörer, und unsere Zeit, die Zeit der Sprecher, bilden eine Einheit, indem hier keine andere Zeit als die Ihre abläuft. Hier gibt es nicht die Zweiteilung in eine gespielte Zeit und in eine Spielzeit. Hier wird die Zeit nicht gespielt. Hier gibt es nur die wirkliche Zeit. Hier gibt es nur die Zeit, die wir, wir und Sie, am eigenen Leibe erfahren. Hier gibt es nur eine Zeit. Das bedeutet die Einheit der Zeit“²².

In allen Sprechstücken wird v.a. gesprochen, und jede „[...] ‘natürliche Äußerung’ [...] erschafft sich in der Sprache die [...] angemessene Wirklichkeit. Daraus ergibt sich die Einheit von Zeit, Ort und Handlung geradezu zwangsläufig“²³. Dabei stellt man sich aber die Frage, ob die Aussagen der Sprecher als natürlich zu betrachten sind? Handke bemerkt dazu: „Es gibt [...] in der Literatur kein natürliches Sprechen: jedes natürliche Sprechen, das zugleich Handeln ist, muß, wenn es auch völlig unverändert in die Literatur übernommen wird, künstlich und formal werden“²⁴.

Man kann also feststellen, daß Sprache in den Sprechstücken die theatralische Realität nicht natürlich macht, sondern vielmehr durch eigene bewußt konstruierte „Künstlichkeit“ die Künstlichkeit des ganzen Theaterbetriebes veranschaulicht.

Obwohl Handke *Publikumsbeschimpfung* als „klassisch“ bezeichnet, lassen sich schon bei der äußeren Betrachtung des Textes mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten mit klassischen Stücken feststellen. Vor allem hat man es hier mit keinem Nacheinander von Text und Regieanweisungen zu tun, diese finden ihren Platz nur am Anfang und am Ende des Stückes, wo Handke strenge Anweisungen gibt, wie die Aufführung aussehen soll. In der *Weissagung* gibt es überhaupt keine Regieanweisungen, und in der *Selbstbezichti-*

²² Ebda.

²³ BREICHA, a.a.O., S. 58.

²⁴ P. HANDKE, *Die Literatur ist romantisch*, in: *Ich bin ein Bewohner des Efenbeinturms*, Frankfurt a. Main 1972, S. 48.

gung und *Hilferufen* stehen sie nur am Anfang. Die Texte aller Sprechstücke sind nicht in Akten und Szenen geteilt, an jedem Stück nehmen vier, zwei oder „beliebig viele“ Schauspieler teil, die aber gemeinsam, durcheinander und nacheinander sprechen. „So wird das Antitheater zu einem neuen Theater, denn Handke spielt mit den dramatischen Mitteln und gegen sie, aber niemals ohne sie“²⁵.

Besonders interessant ist die Tatsache, daß, obwohl Handkes Hauptziel das Zerschlagen der theatralischen Illusion bleibt, nach seinem Wunsch die traditionelle Illusionserwartung noch kurz vor Beginn der Aufführung unangetastet bleiben soll. Besonders deutlich kommt das in der *Publikumsbeschimpfung* zum Vorschein, wo ein plötzlicher Abbruch der Illusion zuerst durch die Verwendung eines Lichteffektes erzielt wird (die Beleuchtung im Zuschauer-raum wird wieder angeschaltet und dabei ist eine absolut leere Bühne zu sehen), und dann durch permanentes Ansprechen des Publikums („Sie werden kein Schauspiel sehen“)²⁶, das die Situation umschreibt und die Abwege der Phantasie verweigert²⁷.

Dem Verzicht auf Illusion und Fiktion entspricht ein Verzicht auf Geschichten, zum Ziel des Schreibens ist die Sprache selbst geworden. Diese Sprache ist aber keine Reihung von isolierten Sätzen, sondern die Sätze bilden immer einen Text, der eine erneute Gegenwart herzustellen versucht. „Das Handkesche Wortmeer, unabgesetzt voneinander in seinen Teile, besteht aus lauter kurzen Hauptsätzen – Subjekt, Objekt, Aussage, Punkt. Es will gar nichts, außer sich selbst und dem Publikum ästhetisch die Zeit vertreiben. Inhaltlich schwadroniert es über die Situation des heutigen Theaters, des Schauspielers, des Publikums“²⁸.

Der Zuschauer darf aber nicht passiv bleiben. Einerseits wird von ihm weniger als im traditionellen Theater verlangt: Er braucht an keiner Handlung teilzunehmen. Andererseits aber hat er viel mehr zu tun. „Der Zuschauer braucht nicht erst in eine Geschichte hineinzukommen, es brauchen ihm weder Vorgeschichten noch Nachgeschichten erzählt zu werden: Auf der Bühne gibt es nur das Jetzt, das auch das Jetzt des Zuschauers ist“²⁹, und er muß sich in dieser veränderten theatralischen Realität wiederfinden. Das ist aber

²⁵ P. PÜTZ, *Peter Handke*, Frankfurt a. Main 1982, S. 17.

²⁶ HANDKE, *Stücke 1*, S. 28.

²⁷ SCHULTZ, a.a.O., S. 29.

²⁸ W. IGNEE, *Publikum raus!*, in: M. SCHARANG (Hrsg.), *Über Peter Handke*, Frankfurt a. Main 1972, S. 119.

²⁹ P. HANDKE, *Zur „Publikumsbeschimpfung“*, in: *Stücke 1*, S. 203.

erst der Ausgangspunkt, der die Erlebnisse aus der Aufführung in eine Erfahrung verwandelt, die von der Bedeutung für die Perzeption der außertheatralischen Wirklichkeit ist. „Die Zuschauer müßten lernen, Natur als Dramaturgie zu durchschauen, als Dramaturgie des herrschenden Systems, nicht nur im Theater, auch sonst. Aber im Theater sollten sie das lernen, sollten sie mit dem fremden Blick anfangen“³⁰.

In Handkes Sprechstücken wird die Wirklichkeit des Theaters selbst zum Inhalt, deswegen sind sie „[...] trotz aller scheinbaren Antitheater – Allüren eminent theatralisch“³¹. In den Bemühungen, auf der Bühne Handlungen darzustellen, bemerkt Handke einen gewissen Widerspruch: „Es kann in den Sprechstücken keine Handlung geben, weil jede Handlung auf der Bühne nur das Bild von einer anderen Handlung wäre: die Sprechstücke beschränken sich, indem sie ihrer naturgegebenen Form gehorchen, auf Worte und geben keine Bilder [...]“³². Dasselbe Prinzip wird unmittelbar in *Publikumsbeschimpfung* ausgedrückt: „Wir spielen Ihnen keine Handlung vor. Wir stellen nichts dar. [...] Wir spielen, indem wir Sie ansprechen [...] Das ist ein Wortspiel“³³.

Zweifellos bildet hier die Sprache das eigentliche Thema und den Inhalt, man muß jedoch nochmal die sehr große Rolle des Publikums betonen, das – im Gegensatz zu den klassischen Dramen – nicht nur zuschaut, sondern auch „spielt“. „Sie sind das Thema. Sie stehen im Mittelpunkt des Interesses. Hier wird nicht gehandelt, hier werden Sie behandelt. [...] Sie sind ein Ereignis“³⁴.

Dabei findet Handke sehr wichtig, daß bei einer so unmittelbaren Anrede alle Zuschauer sich angesprochen fühlen sollen, aber niemand sich persönlich beleidigt fühlt („Sie schauen nun ins Publikum, fassen aber niemand ins Auge“³⁵).

Bei den meisten Definitionsversuchen von Dramen als literarischer Gattung betont man ständig, daß bei dieser Gattung die Handlung im Vordergrund steht. Wenn also im Sprechstück die Handlung auf der Bühne ausfällt, dann wird die Sprache zum „autonomen Medium“ und „Basis der Kommunika-

³⁰ Ders., *Die Arbeit des Zuschauers*, in: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 99.

³¹ BREICHA, a.a.O., S. 57.

³² P. HANDKE, *Bemerkung zu meinen Sprechstücken*, in: *Stücke I*, S. 201.

³³ Ders., *Stücke I*, S. 21.

³⁴ Ebda, S. 24.

³⁵ Ebda, S. 17.

tion”³⁶. Aber obwohl die Sprache zum „aktiven Faktor”³⁷ und eigentlichen Haupthelden in den Sprechstücken wird, läßt sie sich doch nicht als eine isolierte Erscheinung betrachten, die von sich selbst und für sich selbst allein existieren kann. Man darf nicht vergessen, daß die primäre Funktion der Sprache in der Kommunikation besteht, und an dem Stück als Kommunikationsakt wird auch das Publikum beteiligt. Handke schreibt in seinen *Bemerkungen*: „Die Sprechstücke bedienen sich der natürlichen Äußerungsform der Beschimpfung, der Selbstbeichtigung, der Beichte, der Aussage, der Frage, der Rechtfertigung, der Ausrede, der Weissagung, der Hilferufe. Sie bedürfen also eines Gegenübers, zumindest einer Person, die zuhört, sonst wären sie keine natürlichen Äußerungen, sondern vom Autor erzwungen”³⁸.

So komme ich zu der Schlußfolgerung, daß Handke in seinen Sprechstücken keine Handlungen entwirft, die andere Handlungen imitieren, sondern die Sprache selbst an die Stelle der Handlung stellt. Seine Sprechstücke sollen dem Theater durch die Wörter die Wirklichkeit zurückgeben und damit Künstlichkeit, sogar die Absurdität der Idee des Theaters veranschaulichen. Hier läßt sich eine Belehrung finden: Das, was natürlich zu sein scheint, muß nicht unbedingt natürlich sein.

In der ganzen *Publikumsbeschimpfung*, in dieser großen Auseinandersetzung mit dem Theaterbetrieb spürt man aber einen Widerspruch: Dem Zuschauer wird eingeredet, daß er hier im Mittelpunkt wahren Lebens steht, aber gleichzeitig wiederholt man ihm ständig, daß er doch im Theater sitzt, das nur ein Fragment der Welt ist. Dieser Widerspruch manifestiert sich auch in der Verwendung von sprachlichen Mitteln. „Die Negationspartikeln ‘kein’, ‘nicht’ und ‘nichts’ beherrschen den Text und verstärken durch ihre ständige Wiederholung die suggestive Monotonie”³⁹.

Die neue Art von Theater wurde durch das Publikum mit Begeisterung aufgenommen. Krämer-Badoni schreibt zur Aufführung von *Publikumsbeschimpfung*: „Es ist nicht zu beschreiben. Man muß es hören und sehen. Das Publikum war ein einziger aufatmender Schrei. Beifall, Beifall, Beifall [...] Das größte Theaterereignis des Jahres”⁴⁰.

³⁶ Vgl. SCHULTZ, a.a.O., S. 29.

³⁷ Ebda.

³⁸ HANDKE, *Bemerkung zu meinen Sprechstücken*, S. 201.

³⁹ PÜTZ, a.a.O., S. 14.

⁴⁰ R. KRÄMER-BADONI, *Die Sprache beim Wort genommen*, in: M. SCHARANG (Hrsg.), *Über Peter Handke*, Frankfurt a. Main 1972, S. 117.

Keinem Zweifel unterliegt die Tatsache, daß kein Zuschauer Handkes Experimenten gegenüber gleichgültig bleiben konnte. Er wollte aber mit seinen Sprechstücken nicht nur provozieren und schockieren, sondern vor allem zur gedanklichen Umorientierung anleiten⁴¹. Die Wirkung der Stücke wurde sogar mit der Wirkung von Schillers *Räubern* verglichen, denn „[...] auch Handke bedient sich der Argumente und Suggestionen jugendlichen Denkens, Empfindens, Fühlens“⁴².

Die Sprechstücke haben einen riesigen Erfolg erreicht, aber sie verdanken diesen Erfolg nicht nur der Tiefe der Überlegungen, die sie ausdrücken sollen, sondern auch (oder vielleicht vor allem?) ihrer Originalität und Neuheit. Wie K. Sauerland schreibt, läßt sich jede neue Idee von Handke eigentlich nur einmal durchführen, aber selbst „[...] die Idee einmaliger Verwendung jeder Methode bildet schon eine Methode an sich“⁴³. Indem Handke sich in jedem neuen Werk von seinem vorhergehenden lossagt, weckt er die Neugier der Leser und Zuschauer – auch in bezug auf seine weiteren Werke.

Die Sprechstücke wurden jedoch nicht von allen Literaturwissenschaftlern mit Begeisterung begrüßt. Sogar die Neuheit der Idee wurde in Frage gestellt: „Seit Aristophanes (über Shakespeare, Fletcher, Lope, Holberg, Tieck und andere) zählt das gelegentliche Aus der Rolle – Fallen zu den bewährten Mitteln des Theaters. Ungewöhnlich [...] ist nun allerdings, daß Peter Handke sich keine Mühe macht, überhaupt noch eine Fabel zu entwickeln“⁴⁴.

In ähnlichem Ton versuchte man auch den Erfolg der Sprechstücke zu erklären. „Handke hat weder die bestehende kapitalistische Gesellschaft noch die bestehende avancierte Literatur jemals angegriffen, sondern nur feudalistische und reaktionäre Relikte der vergangenen. Das hat ihm den Beifall aller liberalen Literaten eingebracht. Neu und fremdartig war nicht das, was er geschrieben oder gesagt hat, sondern das Image der Jugendlichkeit“⁴⁵.

Handkes Sprechstücke begegneten also sowohl begeisterten als auch kritischen Reaktionen, aber unabhängig von den Noten der Kritiker nehmen sie jetzt eine feste Position in der Theatergeschichte ein. Handkes Experimente wurden nicht nur bemerkt, sondern sogar fortgesetzt. Botho Strauß, der 1970

⁴¹ SCHULTZ, a.a.O., S. 13.

⁴² BREICHA, a.a.O., S. 60.

⁴³ K. SAUERLAND, *Peter Handke albo błyskawiczna kariera młodego pisarza*, „Nurt“ 78, Oktober 1971, S. 46.

⁴⁴ M. BUSELMEIER, *Das Image des Peter Handke*, „Frankfurter Hefte“, Jg 25, April 1970, S. 282.

⁴⁵ Ebda, S. 288.

„[...] noch als Theaterkritiker, in einem programmatischen Essay über die Theaterjahre 1967-76 bewundernd von dem ‘Mentalen Theater’ Peter Handkes sprach“⁴⁶, wird später selbst ähnlich ansetzen. Die Fortsetzung von Handkes Theaterarbeit läßt sich z.B. auch in den Stücken Ernst Jandls, Thomas Bernards und Elfriede Jelineks wiederfinden⁴⁷. Alle diese Autoren und Autorinnen stellen sich in ihren Stücken dieselbe Aufgabe: Ihr „[...] Theater soll das Bewußtsein des einzelnen für Genauigkeit schulen, es soll empfindlich und reizbar machen“⁴⁸. Denn erst „[...] indem die absolute Herrschaft des Faktischen verneint wird, kommt die Möglichkeit des Widerstands ins Spiel“⁴⁹.

Handkes Sprechstücke sind geprägt von Mißtrauen nicht nur gegenüber der Wirklichkeit, sondern auch gegenüber der Sprache, die in der Berichterstattung und der Informationspolitik der Massenmedien und der Machthaber artikuliert wird. Das erklärt die Tatsache, daß Handke „[...] sich in seinen frühen Stücken von einer Handlung im traditionellen Sinn distanziert, und in den späteren sogar auf das Sprechen verzichtet (*Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, Uraufführung 1992)“⁵⁰.

Zweifellos lassen sich die Sprechstücke als eine Auseinandersetzung mit der Sprache betrachten. Es geht aber nicht darum, daß – „[...] wenn man Handke glaubt, [...] Wörter die schlimmste, die einzige Bedrohung für die Menschheit [sind]“⁵¹. Mit dieser Behauptung suggeriert P. Hamm, daß Handke zuerst der Sprache mißtraut, und foglich auch, daß er sie überschätzt. Vielmehr sollte man in der Sprache ein (potentiell) gefährliches Instrument sehen, das zu oft als ein Propagandamittel mißbraucht wurde. Dieser Erscheinung gegenüber will uns Handke sensibilisieren: „Satzmuster werdem dem, der sie nicht als solche erkennt, zu Verhaltensmustern. Mittels Sprache können Verhältnisse geschaffen werden, die es, bevor davon gesprochen wurde, noch gar nicht gab“⁵².

⁴⁶ W. BARNER (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München 1994, S. 497.

⁴⁷ Ebda.

⁴⁸ B. BAUMANN, B. OBERLE, *Deutsche Literatur in Epochen*, Ismaning 1996, S. 299.

⁴⁹ PÜTZ, a.a.O., S. 15.

⁵⁰ BAUMANN, Oberle, a.a.O., S. 299.

⁵¹ P. HAMM, *Der neuste Fall von deutscher Innerlichkeit: Peter Handke*, in: SCHARANG (Hrsg.), *Über Peter Handke*, S. 308.

⁵² W. WERT, *Handke von Handke*, in: SCHARANG (Hrsg.), *Über Peter Handke*, S. 335.

Schon auf den ersten Blick fällt in der *Publikumsbeschimpfung* aber nicht nur die Sprachkritik, sondern auch eine Attacke auf das Schema des Theaters auf. „Durch die Negation des eingefahrenen Theaterapparates soll dem Publikum an e i n e m Beispiel bewußt werden, daß es auch generell unter dem Zwang von verfestigten Bedeutungen lebt und von seinen vorgeformten Erwartungen beherrscht wird“⁵³.

Diese Bemerkung beschränkt sich aber nicht nur auf den Theaterbetrieb, sondern sie läßt sich auf die Ebene der ganzen menschlichen Existenz ausdehnen. Sowohl *Publikumsbeschimpfung* als auch *Selbstbeziehung*, *Weissagung* und *Hilferufe* zeigen deutlich: Feste Gewohnheiten führen oft zu Routine, die den Geist der Spontaneität tötet und echten Empfindungen den Weg versperrt, so daß der Mensch sein wahres Gesicht wie hinter einer Maske verbirgt. So ist unsere Gesellschaft, so ist unsere Realität – auch heute, über dreißig Jahre nach der Uraufführung von Handkes erstem Sprechstück. Und „[...] soll es zu einer veränderten Beurteilung der gesellschaftlichen Realität, letztlich zur Veränderung der Realität selbst kommen- ist der Ausgangspunkt die Sprache“⁵⁴.

Dieser Idee dienen die Sprechstücke.

EKSPERYMENTY Z KONWENCJĄ DRAMATYCZNĄ W „SZTUKACH MÓWIONYCH” PETERA HANDKEGO

S t r e s z c z e n i e

Artykuł dotyczy twórczości dramatycznej Petera Handkego, pisarza austriackiego, który zasłynął w połowie lat sześćdziesiątych przede wszystkim jako twórca *Publikumsbeschimpfung*, „sztuki mówionej” (*Sprechstück*), rozbijającej wszelkie kanony sztuki teatralnej. W artykule zanalizowane zostały poszczególne elementy „sztuk mówionych” Handkego, relacje między sztukami tego autora a dramatem klasycznym oraz intencje dramatopisarza zawarte w utworach i wynikające z zastosowania nowatorskich chwytów technicznych i językowych. Autorka podjęła próbę opisu teatralnej metody Handkego poprzez wnikliwą analizę poszczególnych elementów techniki pisarza, a także odniesienie do literatury badanego przedmiotu. Końcowa część artykułu poświęcona jest recepcji sztuk Handkego przez publiczność, krytyków literackich oraz pisarzy. Przedstawione tu tak pozytywne, jak i negatywne poglądy na temat nowatorstwa sztuk tego pisarza pozwalają ocenić miejsce Handkego we współczesnej literaturze.

⁵³ PÜTZ, a.a.O., S. 17.

⁵⁴ SCHULTZ, a.a.O., S. 29.