

Iris Hermann

**Identität, Transkulturalität und Heterotopie in
Peter Handkes *Untertagblues***

1.

Im Mittelpunkt von *Untertagblues* steht die Diskussion um die Flexibilität, ja Fluidität von Lebensentwürfen, so wie sie sich in einer transkulturell dynamischen Welt generieren. In einem Stück, das in der U-Bahn spielt, jenem Ort, der uns am schnellsten durch eine große Metropole bringt, treffen Individuen mit den unterschiedlichsten Lebensentwürfen aufeinander. Ohne dass es zu einem Dialog kommen muss, sind auf engem Raum viele unterschiedliche Menschen versammelt. Handke nutzt diese Laborsituation, um exemplarisch, an fiktiven U-Bahnstationen, einen Nörgler, Grantler, ja Stadtneurotiker als Kommentator der ihm begegnenden Fahrgäste einzusetzen. So sarkastisch, böse und kleinkariert dieses Nörgeln sein mag, so sehr bringt es doch die (vermeintlich) wahrgenommenen Lebensentwürfe und Identitäten auf den Prüfstand. Es entsteht eine Fahrgastbeschimpfung, in der der Blick unbarmherzig auf eine Vielzahl merkwürdiger Beobachtungen und den sich anschließenden Bewertungen dieser Beobachtungen liegt. Letztendlich stellt das Stück die grundlegende Frage, wie mit Alterität umzugehen ist.

Peter Handke schreibt das Stück *Untertagblues* 2003, die Uraufführung ist in der Regie von Luc Bondy am Burgtheater für den Sommer des Jahres vorgesehen. Der kürzlich verstorbene Gert Voss soll die Rolle des Wilden Mannes, des Grantlers spielen, die bis auf eine kleine andere Sprechrolle die einzige wirkliche Rolle im Stück ist. Ein großer Monolog also in der Tradition anderer großer Monologe auf dem Theater, in denen es immer um alles zu gehen scheint: den Menschen, seine Stellung in der Welt, sein Glück und Unglück, Gott, die Religion, den Mythos und das Imaginäre, das heißt um alles, was das Leben und mit ihm die Kunst ausmacht. Luc Bondy aber sieht sich nicht in der Lage das handlungsarme Stück zu inszenieren, bricht die Proben ab, und so kommt das Stück wie viele andere Handke-Stücke, so auch die

Publikumsbeschimpfung 1966, zu Claus Peymann, zum Berliner Ensemble. Den Monolog übernimmt jetzt Michael Maertens, das Bühnenbild wird von Karl Ernst Herrmann gebaut, dem langjährigen Mitstreiter Peymanns.

Warum interessiert gerade dieses Stück innerhalb unserer Themenstellung, der Beziehung zwischen Urbanität und Theater in den Metropolen Tokyo, Seoul und Berlin?

Über die *Publikumsbeschimpfung*, das Stück mit dem sowohl Handke als auch Peymann bekannt werden, ist zumindest in Deutschland genug gesagt worden. Natürlich ist es in unserem Kontext sehr interessant, wie dieses Gegendtheater, diese Verweigerung, der Illusion des Theaters noch einmal zu erliegen, in Seoul und in Tokyo aufgenommen wurde, wie es in Japan und Korea inszeniert und vor allem, welche Wirkung es dabei erzielt hat. Viele Jahre später liegt mit *Untertagblues* eine Fahrgastbeschimpfung vor, in der Handke tragende Ideen aus der *Publikumsbeschimpfung* hat aufleben lassen.

2. Fahrgastbeschimpfung

Ein Mann, von Handke als „Volksredner“, „wilder Mann“, „Spielverderber“, „Volksfeind“ oder, so wörtlich, „was auch immer“ eingeführt,¹ betritt die U-Bahn, geht unsicher hin und her und beginnt zu reden. Nicht mit sich selbst, sondern zielgerichtet wendet er sich an einzelne Mitfahrer, spricht sie an, sagt ihnen, was er über sie denkt und redet sich dabei immer mehr in Rage. Im Folgenden nur ein Beispiel von vielen – hier wendet sich der wilde Mann an „eine Frau“²:

Und du, was hast du da nur ständig vor dich hinzulächeln? Wem willst du da eine eben noch durchlebte Liebesnacht vortäuschen? Was soll der aufgemalte Schimmer auf Deinen Lippen? Was soll dein Kunstlichtblick? Und während du zum Schein an den Lippen deines Scheingeliebten hingest, stierstest du in Wahrheit nur deine dummen Fingernägel an. Nichts war zwischen dir und dem andern, nichts. Nichts ist, und nichts, rein gar nichts wird gewesen sein. Und

¹ Peter Handke: *Untertagblues*. Ein Stationendrama. Frankfurt am Main 2003, S. 9.

² Ebd. S. 16.

wenn etwas gewesen ist, ist es dir längst schon entfallen, und ebenso bist du entfallen schon längst deinem Scheinliebhaber. Was er von dir behalten hat, das sind deine abgebitenen Scheinfingernägel, das ist das taube Gefühl – Gefühl? Vom Berühren deiner gefärbten Haare, das ist das Halskettchen von deinem Vor-Liebhaber, das ist der Ausdruck – Ausdruck? der falschen Seligkeit auf deinem Gesicht.³

Handke hat eine alltägliche Situation für sein Stück gewählt, wir alle kennen sie, in jeder Stadt und in fast jeder U-Bahn gibt es jemanden, der aus der Rolle fällt und seine Mitreisenden in seinen eigenen Gedankenstrom zwingt, zumindest ist das in Berlin so, in Tokyo und auch Seoul wird wohl höflicher und rücksichtsvoller miteinander umgegangen, denkbar ist es dennoch in jeder Metropole.

Dass Handke sich nicht für eine klare Rollenbezeichnung entscheiden kann, zeigt schon an, dass die Rolle des wilden Mannes nicht eindeutig zu fassen ist, sie lässt Spielraum für die Interpretation des Regisseurs und des Schauspielers. Claus Peymann hat sie sich vor allem komisch vorgestellt, wenn er in einem Interview bemerkt: „Ich finde das einen ganz großen Wurf, das Antistück gegen eine zeitgenössische Dramatik, ohne Form, Geist und Witz. Dieser Misanthrop ironisiert sich immer wieder selbst, das ist schönste, spielerische Komik.“⁴

³ Ebd., S. 17.

⁴ In diesem Interview mit der Zeitschrift *Focus* sagt Peymann zu Handkes Stück Folgendes: FOCUS: Haben Sie nach Luc Bondys Ausstieg in Wien die Uraufführung von „Untertagblues“, dem neuen Handke-Stück, ans BE geholt?

Peymann: Ja, die Uraufführung kommt ans BE, wo sie hingehört, so wie Handke zu Peymann gehört.

FOCUS: Macht Sie die Schimpf- und Hasstirade gegen die Zivilisation, die der „Wilde Mann“ bei Handke in der Metro loslässt, nicht beklommen?

Peymann: Ich finde das einen ganz großen Wurf, das Antistück gegen eine zeitgenössische Dramatik ohne Form, Geist und Witz. Dieser Misanthrop ironisiert sich immer wieder selbst, das ist schönste spielerische Komik. Deswegen spielt das Michael Maertens, einer der wenigen intelligenten Komiker auf der deutschen Bühne.

(http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-wir-sind-die-avantgarde_aid_197305.html, zuletzt aufgerufen am 3.3.2014)

Claus Peymann inszeniert den *Untertagblues* in diesem Sinne, vielleicht weniger komisch, als von ihm selbst angedeutet, aber der wilde Mann ist eine Kunstfigur, die, zumindest was die Kostümierung und die Gesten des Schauspielers angeht, andeutungsweise an Handke selbst erinnert. Aber Michael Maertens geht auch weit über Peymanns Empfehlung hinaus, komisch zu sein, er spielt den einsamen wilden Mann als einen Fall für die Polizei, so sehr pöbelt er herum und wird mitunter sogar handgreiflich. Das Stück selbst legt die Figur vielschichtiger an, die Reden und Tiraden verstricken sich und haben nicht immer eine eindeutige Stoßrichtung, sie fallen sich selbst mitunter ins Wort.

Worüber redet der wilde Mann? Er ist offensichtlich ein Intellektueller, der sich darin gefällt, seine Mitreisenden auf ihre Defizite, vor allem ihre Hässlichkeit und Unzulänglichkeit, ihre Spießigkeit und ihre verpassten Lebenschancen hinzuweisen. Er macht öffentlich, was man sicher hin und wieder selber tut, wenn man unterwegs auf viele Menschen trifft, so flüchtig die Begegnungen sind, so schnell trifft man über einen anderen Menschen ein Urteil. Handkes Volksfeind aber spricht laut und unzensiert alles aus, was ihm da durch den Kopf fährt. Das geschieht nicht als Gedankenstrom wie etwa in James Joyces berühmtem Molly-Bloom-Monolog im *Ulysses*, sondern durchaus druckreif, elaboriert und mit Anklängen an große literarische und mythische Traditionen. Zu Beginn spricht er die Menschen in der U-Bahn als Gemeinschaft an, er fühlt sich von ihnen verfolgt:

Und schon wieder ihr. Und schon wieder muss ich mit euch zusammen sein. Halleluja. Miserere. Ebbe ohne Flut. Ihr verdammten Unvermeidlichen. Wärt ihr wenigstens Übeltäter. Nichts da: ohne eine spezielle Übeltat seid ihr das Übel der Übel. Mach mich die Leute da meiden. [...] Auf Schritt und Tritt kreuzt ihr meine Wege. Ihr durchkreuzt sie, mit eurer gottsjämmerlichen und von allen guten Geistern verlassenen Unnatur.⁵

So allgemein und unbestimmt, so religiös grundiert zudem die Anwürfe hier noch sind, so sehr konkretisieren sie sich dort, wo sie in den folgenden Stationen (und ein Stationendrama ist dieses Drama im wörtlichen

⁵ Handke, *Untertagblues*, S. 10f.

Sinn) sich einer Person oder einer Personengruppe zuwenden. All die Dinge, die da schimpfend fallen, sind politisch inkorrekt, man kann sie nicht gutheißen, richten sie sich doch in einer reaktionären Haltung gegen Frauen, Ausländer, Wissenschaftler, Leser, Paare, letztendlich gegen jeden und jeden und damit auch gegen sich selbst:

Und was hast du da auf unserer Strecke zu suchen, du Japaner oder Lettländer oder Senegalese oder wer oder was du auch bist? Schon deinem ahnungslosen Profil ist anzumerken, daß du einzig ange-reist bist, um im Weg herzustellen und unsereine die Perspektive zu stehlen. Hör endlich auf, mir meine Gegend wegzulächeln. Und wenn du schon mit Photoapparat, so komm mir wenigstens mit einem, du Erfindervolk, der unsichtbar ist. Und verbeug dich vor deinen Götzen statt vor uns. Küß daheim deine Ikonen statt hier die Fremdenführerin. [...] Viel zu klein bist du für hier, und zu groß, und zu dunkel, und zu blaß, und zu sommersprossig, und zu schwarzhaarig, und zu blond, und zu rothaarig und viel zu viel, und viel zu wenig, und viel zu vertraut, und viel zu fremd – genügt es denn nicht, daß schon wir selber hier viel zu fremd für hier sind?⁶

Wenn man solche Zitate jedoch genauer betrachtet, wird deutlich, dass diese Aussagen zwar böse und unhaltbar sind und die Mitreisenden provozieren, aber, und das ist genau der Punkt, hier bricht das Drama auf und wird interessant. Der wilde Mann ist eben nicht nur wild, sondern in seinem Aufbegehren ein Begehrender, der allzu gut kennt, wogegen er sich so vehement auflehnt. Für die eben zitierte Stelle heißt das, er betont zwar die Fremdheit der Ausländer, aber er kommt zu dem Schluss, dass alle fremd sind. Aus dieser richtigen Einsicht zieht er jedoch keine Konsequenz.

Der wilde Mann spricht nicht aus dem Unbewussten, sondern setzt seine Rede bewusst, das heißt gezielt und kalkuliert ein. Zugrunde liegt ein Lebensekel, der sich melancholisch, aber vor allem aggressiv und mitunter erheitert und sich selbst ironisierend Bahn bricht. Der Schimpfende holt weit aus, eine sehr konservativ denkende, kulturkritische Invektive versteckt sich in seinen Äußerungen. Seine

⁶ Ebd., S. 52f.

Schimpfkanonaden richten sich gegen die Außenwelt, zielen aber auch auf ihn selbst, denn in das Fremdsein schließt auch er sich ein, ebenso wie auch er selbst zu den meisten Gruppen, die er angreift, gehören könnte. Dies trifft freilich nicht auf die Frauen zu, die er völlig ohne Ironie und jegliches Verständnis angreift: Er ist stolz darauf, auf ihre „Anmache“ nicht hereingefallen zu sein, und freut sich darüber, dass die neue Freiheit der Frauen sie gerade wegen ihrer Unabhängigkeit einsam werden lasse:

Deiner Art Liebe bin ich entgangen, Frau. Hast mich nicht in eine Falle gelockt. Wirst mich nicht in deine Falle locken. Lock jemand anderen darein. Ich bin dir allzeit erfolgreich aus dem Weg gegangen. Schon auf der Straße hinter mir deine Absätze knallen hören: nichts wie auf die Gegenseite. Dein Stöckelschnuhknallen: der einzige Rhythmus, den du beherrschst. [...] Einsam, einsam, einsam stöckelst und schrammst du deine Frauenrunden. Allein wie noch nie auf den Straßen [...] ⁷

Auch hier ist nicht nur die Frau gemeint, die er anspricht, sondern im Blick auf ihre angenommene Einsamkeit ist auch seine eigene schon angedeutet, und am Ende wird es ein weibliches Wesen sein, das den wilden Mann aus seiner spezifischen Einsamkeit errettet.

3. Stilgericht: Tiraden gegen das Hässliche

Ein immer wiederkehrendes Ziel seiner Kritik ist die überall vom wilden Mann wahrgenommene Hässlichkeit. Er spielt sich auf wie das jüngste Stilgericht, verdammt schlecht sitzende Pullover und allzu nachlässige Kleidung ebenso wie zu „aufgetakeltes“ Auftreten. Warum äußert er solche Empfindlichkeiten, die, je länger der wilde Mann spricht, umso ausgeprägter werden? Da möchte einer die Welt schöner haben, als sie ist, angenehmer, dem Auge schmeichelnder, und entfernt sich dabei immer mehr von der Wirklichkeit. An diesem Punkt könnte man vielleicht noch am ehesten Verständnis für die Tiraden des Mannes entwickeln, auch wenn man deren politische Stoßrichtung nicht teilen

⁷ Ebd., S. 47.

kann und mag. Der wilde Mann nimmt die Außenwelt und die Zumutungen seiner Mitreisenden überdeutlich wahr und geißelt sie ohne Nachsicht. Er schaut genau und macht sich sehr viele Gedanken über das, was er sieht, das heißt aber auch, dass er nicht ohne Empathie ist.⁸ Im Gegenteil, er klagt mangelnde Rücksichtnahme lauthals ein, ohne aber auch selbst Rücksicht zu üben. Die Belesenheit, die seine Äußerungen zeigen, weist ihn nicht als einfachen Pöbler aus, sondern als übel gelaunten Intellektuellen, der unter der Dummheit und Hässlichkeit seiner Mitmenschen leidet. Die Heftigkeit, mit der das geschieht, auch die Wortwahl, die zum Teil aus dem 19. Jahrhundert zu stammen scheint, rückt den wilden Mann in die Nähe von Nietzsches *Zarathustra*, dessen Reden an die Menschen zum Ziel haben, die Verzagtheit und mangelnde Stärke der Menschen aufzubrechen und dem fehlenden Mut die Vision vom Übermenschen entgegenzustellen:

O meine Brüder, als ich euch die Guten zerbrechen hiess und die Tafeln der Guten: da erst schiffte ich den Menschen ein auf seine hohe See. Und nun erst kommt ihm der grosse Schrecken, das große Um-sich-sehn, die grosse Krankheit, der große Ekel, die große See-Krankheit. Falsche Küsten und falsche Sicherheiten lehrten euch die Guten; in Lügen der Guten wart ihr geboren und geborgen. Alles ist in den Grund hinein verlogen und verborgen durch die Guten. Aber wer das Land ‚Mensch‘ entdeckte, entdeckte auch das Land ‚Menschen-Zukunft‘. Nun sollt ihr mir Seefahrer sein, wackere, geduldsame! Aufrecht geht mir bei Zeiten, oh meine Brüder, lernt

⁸ Fritz Breithaupt hat in seinen *Kulturen der Empathie* gezeigt, dass Empathie nicht zwingend mit Nächstenliebe gleichzusetzen ist, sondern der Begriff auch die strategische Fähigkeit meinen kann, sich in den Nächsten so hinein zu versetzen, dass er erfolgreich manipuliert werden kann: „Es wurde bereits daran erinnert, dass Empathie zu sehr unterschiedlichen Zwecken eingesetzt werden kann. Einer der von Biologen betonten evolutionären Vorteile der Empathie besteht darin, den Konkurrenten besser zu verstehen. Wenn man versteht, kann man besser ausschalten. Empathie hilft also den Empathie-Fähigen – aber keineswegs immer den Empathie-Empfängern.“ Vgl. Fritz Breithaupt: *Kulturen der Empathie*. Frankfurt am Main 2009, S. 175f.

aufrecht gehn! Das Meer stürmt: Viele wollen an euch sich wieder aufrichten.⁹

Die Tiraden des wilden Mannes haben aber eine völlig gegenteilige Wirkung, sein Granteln und Schimpfen vermittelt keine positive Stärkung, sondern entmutigt die Mitfahrenden, provoziert sie und beleidigt sie so, dass man sich von ihm abwendet. Was lässt sich mit dem manischen Monolog dieser „tintenfischschwarz“¹⁰ schlecht gelaunten Oberpriesterfigur „anfangen“, welche Funktion kommt ihm zu?

4. Blues unter Tage

Der Text ist monoton, die Monotonie wird auch nicht unterbrochen von Kommentaren der Mitreisenden, die alle stumm bleiben. Manchmal setzen sie jedoch ihre Mimik ein, um auf das Geschwafel des Mannes zu reagieren. Handke hat in den Text aber einige Mechanismen eingebaut, die dem einseitigen und massiven Eindruck des Gesagten entgegenwirken können.

Der *Untertagblues* führt in dieser Bezeichnung zwei Bereiche zusammen, zum einen die topographische Verortung unter Tage, zudem den Hinweis auf den Blues. Der wilde Mann ist weniger wild als vielmehr melancholisch gedacht, zudem ist seine Tirade musikalisch wahrzunehmen, als Blues mit seinen für den Blues typischen *Blue Notes*, die aus der afrikanischen Musiktradition stammenden, für das europäische Musiksystem ungewöhnlichen Tonabstände, die im Blues mit den herkömmlichen Dreiklängen eine solche Verbindung eingehen, die das Bluesgeschehen ausmacht.¹¹ Die *Blue Notes* sind es, die dem Blues ihre melancholische Note geben und dabei zeigen, dass die Tongeschlechter Dur und Moll weniger eindeutig sind, als es unserer Wahrnehmung normalerweise entspricht. Auch die Rede des Mannes ist ja nicht Fisch,

⁹ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra III*. In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*, Bd. 4. München 1988, S. 267.

¹⁰ Handke, *Untertagblues*, S. 22.

¹¹ Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept der „blue notes“ findet sich bei Hans Weisethaunet: Is there such a thing as the ‚blue Note‘? In: *Popular Music* (2001), Volume 20/1 (2001), S. 99–116.

nicht Fleisch, sondern ein Umhertaumeln im Reden selbst. Was er sagt, tritt hinter die Hervorbringung des Gesagten zurück. Anders gesagt: Er ist ein musikalisches Phänomen, seine Rede changiert zwischen Dur und Moll, er liebt die *dirty tones*, er tritt für die diskursive Richtigkeit des Hervorgebrachten nicht ein. An Stelle der Exaktheit des artikulierten Zusammenhangs steht das Gefühl, an die Stelle des Arguments rückt der *Drive* von Tönen und Rhythmen: „Nicht umsonst nämlich will der ‚Untertagblues‘ ein ‚Blues‘ sein, bei dem die ‚Blue Notes‘ auf Terz und Septim das Tongeschlecht schillern lassen, Moll mit Dur, Weh mit Lust mischen, wo der Rhythmus aus dem Stockenden und Stolpernden das Drängende, aus dem zur Erde Stürzenden das Himmeljauchzende gewinnen müßte.“¹²

Unter Tage spielt sich die Tirade des wilden Mannes ab, an einem Ort, der global und archaisch zugleich wirkt. Die U-Bahn ist das Verkehrsmittel der Megacities schlechthin, oft sind die U-Bahnen der großen Städte so berühmt wie diese selbst, das trifft neben London und Paris vor allem auch auf Tokyo zu, und spätestens seit den erfolgreichen Musicals *Linie 1* gehören auch Berlin und Seoul dazu. Die U-Bahn-Stationen haben von Handke Namen erhalten, die einerseits auf keine wirkliche Stadt verweisen, andererseits aber die Stationennamen verschiedener real existierender Stationen zu einem Phantasienamen amalgamieren: „Jede der Stationen hat mindestens zwei Namen; manche haben drei oder vier. Diese heißt zum Beispiel OUHABIA-TERUEL-EL ALAMEIN.“¹³ In dieser Zusammenstellung verschiedener Ortsnamen ist schon ein Hinweis auf die Heterotopie¹⁴ dieses Ortes

¹² Gerhard Stadelmeier: Also brach Zarathustra. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 02.10.2004, Nr. 230, S. 33.

¹³ Handke, *Untertagblues*, S. 9.

¹⁴ Zum Konzept der Heterotopie s. Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe, übers. von Michael Bischoff. Frankfurt am Main 2005, S. 7-22. Ders.: „Von anderen Räumen“. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006, S. 317-329. In ihrer Studie *Raumsoziologie* greift Martina Löw Foucaults Heterotopiegedanken auf und versteht ihn generell als einen Begriff, der Raum nicht als Behältnis, sondern als „Ensemble von Relationen“ auffasst, der gesellschaftlich gedacht werden kann

enthalten. Heterotopisch deshalb, weil er zwar einerseits alltäglich und banal ist, andererseits aber ist er ein Ort des Übergangs, des Transits, des Unterwegsseins und doch ein Ort, an dem man wartend innehält und über den Raum und das von ihm repräsentierte Lageverhältnis reflektiert.¹⁵ In der Negativität des Textes heißt das: „Du bist nicht gern, wohin es dich verschlagen hat. Du bist nicht gern, wo Du hinsollst.“¹⁶

Am Anfang des Stückes ist das eine überdeutliche Markierung, dass Handke sich die In-Between-Situation¹⁷ der U-Bahnfahrt zu Nutze macht, um das Leben zu befragen, zumindest aber streng auszuleuchten in einem Raum, der es ihm in seiner Unbestimmtheit ermöglicht, das scheinbar Selbstverständliche in Frage zu stellen und das heißt, in der Diktion des wilden Mannes, unter den Beschuss einer ätzenden Kritik zu nehmen. All das geschieht in der U-Bahn unter Tage, mytholo-

als eine Vernetzung von „Menschen, Dingen oder Handlungen“. Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001, S. 148.

¹⁵ In den Worten von Rose Braidotti sind Transiträume: „In between zones where all ties are suspended and time stretched to a sort of continuous present. Oases of nonbelonging, spaces of detachment. No-(wo)man’s lands.“ – Rose Braidotti: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994. S. 18f.

¹⁶ Handke, *Untertagblues*, S. 22. Hier ist eine der vielen intertextuellen Anspielungen enthalten, von denen die Rede war, hier ist es eine intertextuelle Verwendung von Brechts Gedicht *Der Radwechsel*, in dem es heißt:

Ich sitze am Straßenrand
 Der Fahrer wechselt das Rad.
 Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
 Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
 Warum sehe ich den Radwechsel
 Mit Ungeduld?

¹⁷ Thomas Moore begreift solche Zwischenräume als Räume mit magischem Potenzial: „There are places in this world that are neither here nor there, neither up nor down, neither real nor imaginary. These are the in-between places, difficult to find and even more challenging to sustain. Yet they are the most fruitful places of all. For in these liminal narrows a kind of life takes place that is out of the ordinary, creative, and once in a while genuinely magical.“ Thomas Moore: Neither Here nor There. In: *Parabola* 25/1 (2000), S. 34.

gisch betrachtet ein Ort wie der Hades oder die Katakombenzuflucht der frühen Christen, wie das folgende Zitat zeigt:

Ja das Himmels- und Oberlicht haben wir uns wohl verscherzt für immer. Oder? Nur noch hier im Katakombenlicht kommen wir zum Vorschein? Oder? Bist herabgestiegen hier in den Untergrund, um nicht allein zu sterben? Erwartetest die letzte Festlichkeit hier unten im Getümmel? Und wirst nun doch allein sterben, sei beruhigt, sei nicht beruhigt –.¹⁸

Am Ende zitiert der Name der letzten U-Bahn-Station Heraklits berühmte Sequenz, dass man nicht zwei Mal in denselben Fluss steigen kann: „Toisin–Autoisin–Potamoisin“.¹⁹

Offensichtlich war das den Mitfahrenden in der U-Bahn vorher möglich gewesen, etliche stiegen wieder ein, obwohl sie aus der Bahn schon ausgestiegen waren. Die U-Bahn fährt in diesem Stück deutlich im Kreis und nicht von A nach B; auch so ist eine Nähe zu Nietzsches Auffassung von der Ewigen Wiederkehr des Gleichen herzustellen.

Handke zeigt uns einen Grantler, aber indem er ihn und seine Mitreisenden in eine U-Bahn platziert, die überall sein kann,²⁰ als Ort des Transits, des In-Between, aber auch des Todes und der Schattenwelt, stellt er ihn und die Anderen in eine Heterotopie, wie sie markanter kaum sein könnte. In diesem Stück geht es tatsächlich um ein

¹⁸ Handke, *Untertagblues*, S. 71.

¹⁹ Ebd., S. 78.

²⁰ Gerhard Stadelmeier schreibt Folgendes in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: „Diese U-Bahn rast globalisiert. Ihr Fahrplan ist der Kosmos. Das wiederum heißt, daß Stationen hier keine Haltestellen sein sollen, sondern die Haltestellen Passionsstationen: Leidens- und Kreuzwegsorte unterschiedlicher Foltergrade. Es ist die Folter, die das Schöne erduldet, wenn es auf das Häßliche, das Erhabene, wenn es auf das Triviale, das Rechthaben, wenn es auf das Falschsehen, das Dichterische, wenn es auf das Prosaische trifft. Insofern kann nur einer am Steuer dieser U-Bahn sitzen: der dramatische Dichter Peter Handke, der die Welt schöner haben möchte, als sie ist. Aber weil sie das nicht ist, legt er ihr einfach seine Hand auf und sagt: Du bist schön. Was weder die Welt noch die Worte juckt, mit denen Handke seine Hand überall drauf legt. Sondern: Es tut sich immer eine Lücke auf zwischen Hand und Welt. Und oft gähnt diese Lücke.“ (Stadelmeier, Also brach Zarathustra, S. 33).

Welttheater, nicht um weltberühmtes Theater, sondern um ein Theater mit Weltgeltung, weil es Fragen aufwirft, die in einer globalisierten Welt alle angehen. Es erscheint mir sinnvoll, auf dem Hintergrund dieser Überlegungen das Stück noch einmal zu befragen.

5. Ist Handkes Drama *Untertagblues* ein postdramatisches Theaterstück?

Handke hat seine Figur radikal „vereinzelt“, erst ganz am Schluss wird sie durch den kurzen Widerpart einer ihm überlegenen und ihm seine Situation erklärenden Fee erlöst. Der wilde Mann bleibt bewusst einsam, indem er seinen Ekel über die Mitreisenden mehr als deutlich artikuliert, aber wer ist er? Wer ist diese Figur, wie ist sie gestaltet?

Er ist ebenso wie die Figuren Elfriede Jelineks keine richtige Figur mehr, sondern im Sinne des postdramatischen Theaters, wie es Hans Thies Lehmann aufgefasst hat,²¹ eine Sprachfläche, in der viele verschiedene Elemente sich verknüpfen. Elfriede Jelinek hat ihre Auffassung vom Theater der Sprachflächen wie folgt dargelegt: „Nicht eine Person oder sechs Personen suchen einen Autor, sondern das Sprechen sucht eine Hülle. [...] Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater. [...] Der Zuschauer soll auf der Bühne nicht sehen, was er hört. Die Dispartheit von Gebärde, Bild und Sprache öffnet die Möglichkeit des freien Assoziierens. Ich setze nicht Rollen gegeneinander, sondern Sprachflächen.“²²

Für den wilden Mann stimmt das allerdings nur bedingt, so radikal wie Elfriede Jelinek in ihren jüngsten Stücken geht Peter Handke nicht vor. Seine Figur setzt sich noch mit ihrem eigenen Lebensentwurf auseinander, sie ist in diesem Sinne noch eine Figur der Moderne und nicht der Postmoderne, und das heißt auch, dass sie keine typische Figur eines postdramatischen Theaterstücks ist. Dem Grantler steht die Weltliteratur als Zitatreservoir zur Verfügung, seine Rede speist sich zudem aus Stammtischreden von gehobenem Niveau, auf die unmittelbare Tagespolitik geht er jedoch nicht ein. In Hinblick auf die übrigen

²¹ Hans Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 2005.

²² Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater. In: *Theater heute* 1989, Heft 8, S. 30ff., hier S. 31f.

Figuren entwirft sich diese Figur in radikaler Ablehnung eines Gegenüber. Der „Volksfeind“ bezieht sich jedoch nicht mehr auf bruchlose kollektive Identitäten, dieses Modell des Selbstentwurfs ist einem anderen Modell gewichen, das kollektive Identitäten als „lifescripts“ im Sinne von Anthony Appiah verwendet: „Collective identities, again, provide what I have been calling scripts: narratives that people in shaping their and in telling their life stories. And that is why, as we’ve seen, the personal dimensions of identity work differently from the collective ones.“²³ Das heißt, dass dort, wo kollektive Identitäten als „lifescripts“ dienen, die man auch umschreiben und flexibel handhaben kann, eine Identität entsteht, die, wie Zygmunt Baumann hervorhebt, sich als flüssig und beliebig veränderbar ansprechen lässt.²⁴ Nur eine solche Figur kann auch überhaupt erst so losschimpfen wie der wilde Mann es tut. Er stellt so gut wie alles, was sich ihm als Entwurf darbietet, in Frage, nichts ist ihm gut genug, um sich damit identifizieren zu können, entsprechend harsch fällt seine Kritik aus. Das ist die eine Seite der Medaille, die sich ergibt, wenn man aus der Sicht der Gesellschaft auf die problematische Figur schaut. Wenn man jedoch aus seiner Perspektive sieht, womit und wie er sich auseinandersetzt, dann wird deutlich, dass ihm der Bezug zu einem wie auch immer gearteten Kollektiv abhanden gekommen ist und sei es nur der Bezug zu Mitreisenden in einer U-Bahn. Die U-Bahn selbst kann man natürlich auch noch etwas grundsätzlicher verstehen als das Unterwegssein auf

²³ Anthony Appiah: *The ethics of identity*. Princeton 2005, S. 108.

²⁴ Diesen Zusammenhang entfaltet Zygmunt Bauman in *Liquid Life*, Cambridge 2005. Christoph Houswitschka hat gezeigt, wie in einer globalisierten Welt Identitätsfindung als ein Prozess verläuft, der sich immer weniger an traditionellen Mustern von stabilen Identitätsbildungsmechanismen ausrichtet: „Following Appiah and Baumann, I suggest that the closer the exchange of cultures becomes within Europe and in a globalized world, the more people cease to support their identities and affiliations to any given society or culture in a traditional way by establishing exclusive concepts of otherness.“ – Christoph Houswitschka: *Cosmopolitanism and Citizenship. Identities and Affiliations in Monica Ali’s In the Kitchen*. In: Irene Gilsean Nordin, Julie Hansen und Carmen Zamorano Llena (Hg.): *Transcultural Identities in Contemporary Literature*. Amsterdam/New York 2013, S. 71-91, hier S. 73f.

dem Lebensweg schlechthin. Der wilde Mann hat sich entworfen in der Freiheit, die ihm eine Gesellschaft bietet, in der jede und jeder egalitär mit der U-Bahn unterwegs sein kann. Im übertragenen Sinne heißt das, jeder und jede kann so unterwegs sein mit seinem flexibel zu handhabenden Lebensentwurf, wie er oder sie möchte. Mit dieser Egalität kommt der wilde Mann jedoch nicht richtig zurecht, zumindest für die Anderen scheint der Volksfeind genau zu wissen, was opportunistisch ist und was nicht. Er selber ist nicht konturiert, er geht in seiner Verweigerung so sehr auf, dass seine Suche nach einem idealen Leben zum Scheitern verurteilt ist. Als reflektierende Figur wird er sich selbst zum Fremden, macht er selbst die Erfahrungen derer, die er am Beginn so heftig beschimpft. Auch das ist ein Hinweis auf das Welttheater der Globalisierung, die mangelnde Fixierung des Einzelnen, die verunsichern kann, aber eben auch als die Möglichkeit aufgefasst werden kann, sich selbst als „Anderen“ wahrzunehmen und in diesem Prozess der Ausweitung der eigenen Möglichkeiten eine flexiblere, reichere und aus vielen verschiedenen Versatzstücken gepatchte Identität zu entwickeln: „In a cosmopolitan world, the citizen evolves as a stranger who begins with the ‚Other‘ to define his or her own transcultural identity and affiliations.“²⁵

Am Schluss wird dieser Modernität Rechnung getragen. Wenn am Ende eine Stimme ertönt, die die Orientierungslosigkeit als Glück preist,²⁶ dann ist dies wiederum auf die Figur des wilden Mannes zurückzuführen, sie ist ebenso wie die anderen Figuren nicht genau zu verorten, sondern definiert sich in Bezug auf das, was sie so vehement ablehnt. Der Widerpart zu dieser Figur, die Wilde Frau, die am Ende des Stückes dem Mann den Spiegel vorhält und seine Kritik als lebensverneinend analysiert, macht den Weg frei zu anderen Einsichten. Indem auf die genaue Topographie verzichtet, die Einsicht formuliert wird, dass eben nicht zu sagen sei, wo sich das Schöne aufhalte, ist die erste Voraussetzung dafür geschaffen, es im tatsächlich Vorhandenen entdecken zu können. Letztendlich wird in diesem Stück in der Rede

²⁵ Houswitschka, *Cosmopolitanism and Citizenship*, S. 74.

²⁶ „He, am schönsten war’s, wenn man nicht wußte, wohin man führe; an welcher Station man austiege; wie’s dort aussähe; was einen dort erwartete.“ Handke, *Untertagblues*, S. 78.

der Wilden Frau noch einmal der Idealismus zu Grabe getragen und die Einsicht, die Büchner seiner Figur des *Lenz* in den Mund legt, dass alle Kunst sich an der Wirklichkeit des Lebendigen zu orientieren habe, erneuert.²⁷ Schon lange vor Handke ist das Hässliche schon allein deshalb Gegenstand der Kunst geworden, weil es die ästhetische Erfahrung in alle Bereiche des Wirklichen ausweitet. Wenn jetzt hier nochmal zumindest *ex negativo* der, der alle Hässlichkeit zum Verschwinden bringen lassen will, zum Schweigen gebracht wird und fast so etwas wie eine Bekehrung erlebt, dann kann man das etwas platt finden, aber, angesiedelt in den Katakomben eines Überall, ist die Einsicht, dass nicht alles aus der Sicht eines Einzelnen optimiert werden sollte, eine wichtige Voraussetzung für das Miteinander in einer globalen Welt. Es ist diese Einsicht, auch wenn der Wilde Mann sie nicht selbst formuliert, sondern von ihr erst überzeugt werden muss, die dann doch eine wichtige Gemeinsamkeit mit Nietzsches *Zarathustra* herstellt. Dort heißt es beispielsweise:

Auf vielerlei Weg und Weise kam ich zu meiner Wahrheit; nicht auf Einer Leiter stieg ich zur Höhe, wo mein Auge in meine Ferne schweift. Und ungerne fragte ich stets nach Wegen, – das gieng mir immer wider den Geschmack! Lieber fragte und versuchte ich die Wege selber. Ein Versuchen und Fragen war all mein Gehen: – und wahrlich, auch antworten muss man l e r n e n auf solches Fragen! Das aber – ist mein Geschmack: – kein guter, kein schlechter, aber m e i n Geschmack, dessen ich weder Scham noch Hehl mehr habe. ‚Das – ist nun mein Weg, – wo ist der eure?‘ so antwortete ich Denen, welche mich ‚nach dem Wege‘ fragten. Den Weg nämlich – den giebt es nicht.²⁸

²⁷ „Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.“ Georg Büchner: *Lenz*. In: *Georg Büchner. Werke und Briefe*. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann, München 1980, S. 69-89, hier S. 76.

²⁸ Nietzsche: *Also sprach Zarathustra* III, S. 245.

Hier wird die Überzeugung formuliert, dass Individuen verschiedene Wege für ihr Leben wählen können, es somit keinen Königsweg und nicht nur eine Wahrheit geben kann. Gerade in einer Welt, in der viele Verschiedenheiten nebeneinander koexistieren, ist eine solche Haltung hilfreich und letztlich unabdingbar. Die Achtung der Diversität des Anderen ist Grundbedingung für das friedliche Zusammenleben in einer globalisierten Welt.

Das Schimpfen des wilden Mannes ist wie in der *Publikumsbeschimpfung* ein befreiender Akt, weil er sich zurücklenken lässt auf den Akt der Beschimpfung selbst. Wo ihre Aggression befürchtet werden musste und auch von Michael Maertens in der Uraufführung so gespielt wurde, da hat Handke ihm, wenn man den Text ernstnimmt, die eher melancholische Note eines *ennui* mitgegeben, wie ihn alle großen Stadtneurotiker, insbesondere aber der Bernardo Soares in Fernando Pessoa's *Livro do desassossego* an den Tag legen.²⁹ Dass bei Handke das Granteln und Beschimpfen in *Untertagblues* zur einzigen Artikulationsweise wird, ist dann aber doch wieder etwas Regionales und ist ein spezifisch österreichischer Beitrag zur modernen Welt.

Meines Wissens gibt es noch keine japanische oder koreanische Aufführung dieses Stückes. Neben der *Publikumsbeschimpfung* ist es in Tokyo vor allem *Kaspar*, das zu den häufig gespielten Stücken gehört. Eine Aufführung in Seoul oder Tokyo könnte in dem Stück die Kräfte freisetzen, die in ihm in besonderer Weise am Werk sind: Die Anerkennung von verschiedenen Lebensentwürfen und mit ihnen verbundenen Identitäten als eine fluide Dynamik, die sich offen erweist für die Diversität der Erfahrung, wie sie die Begegnung mit vielen verschiedenen Menschen mit sich bringt.

²⁹ Fernando Pessoa: *Livro do desassossego*. Lissabon 1982. Auf Deutsch am besten zu lesen in der folgenden Ausgabe: *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Fernando Soares*. Hg. v. Richard Zenith. Aus dem Portug. übers. und rev. von Inés Koebel. Zürich 2010.