

„und du läßt, seltsam, Träume tagen“

Anmerkungen zu Peter Handkes Schauspiel *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*.

Am Ende seiner wundersamen Übersetzung von Shakespeares *The Winter's Tale*, *Das Wintermärchen*, erschienen 1991, läßt Peter Handke *Leontes* sagen: „... führ uns / Weg von hier, an einen Ort, wo wir gemächlich / Einander Rede und Antwort stehen können über die / Rolle, die ein jeder gespielt hat, von dem / Moment an, da wir so vereinzelt, in diesem / Großen Bogen Zeit“ („in this wide gap of time since first / We were dissever'd...“).

Diesen anvisierten, offenen Ort, in diesem „Großen Bogen Zeit“, scheint Handke jetzt, in seinem neuen Stück, im Bild der Landstraße - entsprechend als „großen Bogen“ bezeichnet - neu aufgenommen und weitergeschrieben zu haben. Und gegen Ende des Stücks, jetzt den genauen Übersetzungswortlaut aus dem Wintermärchen aufgreifend, führt die innere Stimme des *Ich* Zeit und Straße nochmals zu seinem allumgreifenden Erzählvorhaben zusammen: „Ah, das alles, mein, unser Abenteuer, den großen Bogen Straße, den großen Bogen Zeit, erzählen!“

Dabei geht es Handke auch hier erneut um das grundexistentielle Abenteuer des Schreibens, mögliche Verbindungswege zu schlagen, Annäherungen zu inszenieren zwischen unserer universalen Vereinzelung, wie sie in seiner Übersetzung der *Leontes*-Rede urszenenhaft zur Sprache kommt, und Formen eines ebenso universalen wie möglichen *Mitsammen* - dieses Schlußwort von Paul Celans Gedicht *Anabasis* („das / frei- / werdende Zeltwort: // Mitsammen“) scheint mir jedenfalls evoziert, wenn Handke im Schauspiel seine Figur der *Unbekannten*, zugleich seine Komplizin in utopischen Dingen, mit „wie bauchredender oder orakelnder Stimme“ ausrufen läßt: „Platz für mein Zeltwort!“

Und diese Annäherungen vollziehen sich in vielerlei Konstellationen. Nicht nur im augenfälligen Wechseldialog zwischen *Ich-Erzähler* („Meine Leute, als Erzähler, sind die Einzelnen“), und *Ich-der-Dramatische* („Meine Leute dagegen sind [...] alle zusammen. Und durch das Dramenspielen können alle eins werden“) - um dann am Ende schließlich beide in einem „unisono“ zusammenzufinden. Auch das *Ich* und der *Hauptling/Wortführer der Unschuldigen* nähern sich zunehmend einander an, indem sie Einwürfe, Zurechtrückungen, Bekenntnisse des jeweils anderen aufnehmen, variieren, sich anverwandeln und, so angereichert, weitergeben. Hinzu kommt, daß durch die Figur seines *Doppelgängers* unter den Unschuldigen das *Ich* selbst zumindest partiell als ihrer Welt angehörig ausgewiesen wird.

Noch nie waren bei Handke seit dem modellhaften Wechseldialog zwischen *Mauerschauer* und *Spielverderber* in *Das Spiel vom Fragen* die kontrastierenden Positionen derart übergänglich. Sicher mindert das nicht die grundsätzliche Schelte, das derbe, caliban-artige Fluchen gegen die Falschheit, gegen die gefälschte Freiheit der sogenannten *Unschuldigen*, was einen guten Teil des Stücks einnimmt. Aber in dem sich stets nur verschärfenden Maße, wie die „zugeschissenen Augen“ der *Unschuldigen* einen offenen Blick auf die Welt verhindern, und es - nach entsprechenden Worten im *Wintermärchen* - schier unmöglich scheint, „die Fratze der / Ganzen verschissenen Erde“ zu besänftigen - so eindringlich und inständig beharrt Handke zugleich auf die weitertreibende, zukunftsverheißende Kraft des Traums, des „Freitäumens“, was einhergeht mit einem zunehmend gelösten Musikalisieren der Sprache.

Und das ist es auch, was Handkes Nähe zu Shakespeare ausmacht, diese modellhafte Traumkraft seiner Stücke, insbesondere von *The Winter's Tale* und *The Tempest*, in deren beider Märchenhaftigkeit und Brechungen aller Eindeutigkeiten etwas Visionäres angelegt ist, das auch Handke antreibt. Dabei findet in Handkes neuem Stück sicherlich keine Versöhnung und verheißungsvolle Erneuerung von der Art statt, wie sie etwa symbolhaft in *The Tempest* in der durch die träumerische Zauberkunst Prosperos herbeigeführten Hochzeit Mirandas und Ferdinands (oder ähnlich auch in der Perditas und Florizels im *Winter's Tale*) anklingt.

Und doch finden sich auch in Handkes neuem Stück, dessen *Ich* nun seinerseits in fröhlicher Anleihe Prosperos Zauberstab aufgenommen hat, immer wieder hervorstechende, prägnante Bildsprengsel, die dem Zaubermärcheninventar Shakespeares zu entstammen scheinen - jetzt nur eingebettet in einen kargeren, zugleich aber umso eindringlicheren, neumythisch anmutenden Zusammenhang. Erscheint so etwa in *The Tempest* in den Augen Mirandas die Figur des Ferdinand in romanzenhafter Manier als „Tempel“, als „schönes Haus“, so ist es in Handkes Stück nun eben die alte Landstraße, welche das „Haus der Zukünftigen“ verkörpert.

Und sieht das *Ich* sich dabei als Wächter der Landstraße, so ist es wieder einmal einer herausgehobenen Frauengestalt aufgetragen, hier jetzt der *Unbekannten*, die die Reihe etwa der Abenteurerin, zugleich „Königin der Jetztzeit“ und „verkörperte Verheißung“ im Roman *Der Bildverlust* oder auch der Alaskafrau in der Erzählung *Der Große Fall* fortsetzt, richtungweisende Worte zu sprechen. „Hey, unknown woman, schau in den Wunderfächer und sag mir, was wird Zukunft sein...“ singt so das *Ich*, dabei spielerisch lässig jenes Pathos herabstimmend, in welchem die *Unbekannte* zuvor nach Art der *Nova*-Figur in Handkes dramatischem Gedicht *Über die Dörfer* die *Unschuldigen* zu einem offeneren Denken aufruft. Das nun jedoch mit einem Pathos, welches weit gelöster und mehr auf eine down-to-earth-Bildlichkeit heruntergebrochen ist als bei der *Nova*-Gestalt. So ist es überhaupt für das gesamte Stück bezeichnend, daß der spielerische Wechsel zwischen erhabener, zu poetischem Schwung ausholender und derber oder scheltender, entzaubernder oder auch verspielt tänzelnder, dabei immer wieder auch ironisch gebrochener Sprache, wie er schon das Stück *Immer noch Sturm* prägte, hier jetzt um nochmals eine Drehung schillernder erscheint.

Beispielhaft läßt sich dies an einem Redeauszug des „*Ich mich am Schopf packend*“ zeigen, wo der Sprachton changiert zwischen spielerisch variierten, biblischen Anklängen und dem bizarren, spaßigen Patchwork aus heiter herbeizitierten und leicht verschobenen, volkstümlichen Lied- und Spruchfetzen. Das alles, um dem Leser, dem Zuschauer wie Zuhörer unverblümt klar zu machen, daß es nicht darum geht, der Landstraße eine

visionäre Symbolkraft anzudichten, die ganz anderswohin verwies; nein, so wie der Erzähler des *Großen Falls* sich schon die eigene Frage „Sich am Schopf nehmen für einen anderen Stern?“ selbst beantwortete mit einem dezidierten „Nein, hier ist unser Stern“, ebenso spricht jetzt auch das *Ich* der Landstraße: „Nein, ich pack mich am Schopf, um hier bei dir zu bleiben. Hier bei dir lege ich mich nieder und wandle“ - in heiterer Umkehr des biblischen *Steh auf, nimm dein Bett und wandle*.

Es ist typisch für Handkes erhebendes und zugleich herabstimmendes Verfahren, daß die hier sich anverwandelte Erhabenheit des biblischen Anklangs - ganz entsprechend der shakespearschen Manier, zur Verhinderung allzu sentimentaler Wirkung, Romanzenhaftes unmittelbar durch krass-derbe Wirklichkeitssplitter zu untergraben - dann in der Folge serienhaft weiter heruntergebrochen wird bis zu einem ironisch-scherzhaften „und mach mich auf die Socken“.

In ähnlicher Weise variiert das *Ich* darauf im Anschluß das bekannte Kinder-Laternenlied: „Hier, wie nirgends sonst, gehe ich mit dem Himmel, und der Himmel geht mit mir“; um dann, parallel zum Verfahren mit der eben erwähnten biblischen Anleihe, in erneuter Herabstimmung des himmlischen Anklangs, geradezu slapstickhaft noch eins draufzulegen: „der Himmel und ich, wir zwei schwofen!“

Am augenfälligsten zeigt sich dieses Handke so eigene Verfahren des Herabstimmens unter Beibehaltung der damit sozusagen von aller tradierten Schwere, von allem tradierten Pathos des anverwandelten Ur-Zitats erleichterten, gereinigten visionären Kraft an dieser Stelle in der neuerlichen Variation des von Handke immer wieder gern aufgegriffenen Verheißungsbildes *vorleuchtender Rosen* aus einem Gedicht Edouard Mörikes (*Auf einer Wanderung*). Erschien dabei im Bild Mörikes die Verheißungskraft der vorleuchtenden Rosen noch verstärkt und pathetisch erhöht durch ihr „höhere[s] Rot“, so wird sie jetzt bei Handke in herabstimmender Verschiebung der Farbskala in das Grau der Landstraße gewissermaßen auf den Boden zurückgeholt und doch zugleich erneuert: „... du grauer Wal der Anderen Zeit, mit dem neuen Grau, das mir vorleuchtete“.

Am Ende der genannten *Ich*-Rede wird diese bodenständige Verheißungskraft in einer innermonologischen Regieanweisung wie zum Redebeginn erneut in einer biblischen Anverwandlung - jetzt des prophetischen Worts zum anbrechenden Tag als Bild für die Ankunft Jesu' im zweiten Petrusbrief - nochmals verstärkt geerdet und zugleich ins Universale ausgeweitet: „*Und ich gehe in die Knie und kratze den alten Asphalt, kratze und kratze, bis Musik wird*“.

Die Landstraße also nicht gerade als Ort einer biblischen Verheißung, auch nicht etwa einer himmlischen Sphärenmusik, sondern Ort einer dabei doch ebenso sphärischen, auch in ihrer Rauheit ebenso verheißenden Musik, welche in leitmotivisch wiederholten Variationen mal als sonores, wie unterirdisches Vibrieren, mal als Schwirren und Sirren, Rascheln und Rauschen, Flappen und Knistern, aber auch als Echo der die Jetzt-Zeit wiederholt ausrufenden und verkörpernden *Unbekannten* die gesamte Landstraßenszenarie durchtönt und sie zu einem Resonanzraum, einem allumfassenden Resonanzkörper unnatürlich wirkender Laute werden läßt.

Vor allem aber wirkt die Sprache der Reden selbst, mit ihren Wiederholungen, Variationen, Alliterationen, Assonanzen, ihren wuchernden Wortwaben, wie auch ihrem oft eigentümlich dissonanten Rhythmus, immer wieder verstärkt musikalisiert, und etwas

Träumerisches, Übergängliches geht von ihr aus, auch wenn immer wieder jäh dissonant unterbrochen und harsch entzaubert.

So wie es sich etwa beispielhaft in einem Wechseldialog zwischen *Häuptling* und *Ich* zeigt, wo der *Häuptling* zunächst eine Reihe vorgeblicher Lieblings-Vorstellungen des *Ich* niederschmetternd abserviert - „Der rettende Dritte? Die falsche Leier. Und alle die Bilder ohne Dauer. Und all die Bilder kaum ein Schmauch. Keine Luft mehr im Schlauch. Und in den Wipfeln nichts als Rauch ...“ - worauf das *Ich* dann ein neues, sozusagen natursphärisches, musikalisch vereinendes Laufbild der vier Jahreszeiten beschwört: „Ja, dem großen Bogen! Aufrauschen der Sommerbäume, Rauschen des Sommers. Anbrausen der Herbstbäume, Brausen des Herbstes, Ansausen der Winterbäume, Sausen des Winters. Die summende Luft über der Straße, wie über Prosperos Insel. - Der Weg ist das Ziel: Blödsinn. Herrliche Weglosigkeit“.

Zwar sprechen hier keine Götter mehr durch das Rauschen der Bäume, wie etwa im Dodona-Orakel, doch wird allein durch den eigentümlich zyklisch variierenden Klangrhythmus dieses sphärischen Hör-Schauspiels ein Naturresonanzraum evoziert, der in sich schon einen Verheißungscharakter zu tragen scheint. Die Natur selbst scheint hier, beispielgebend, eine Urform verheißungsvoller Musik-Werdung zu inszenieren, wie sie im erwähnten, lapidaren Bild des Asphalt-Kratzens raubeinig und zart zugleich anklingt.

Und es ist, als bildete die offene Unbestimmtheit (analog zur fruchtbaren „Bedeutungslosigkeit“ der Landstraße) dieses zyklisch wellenden Naturklangrhythmus beispielhaft eine besonders günstige Sphäre für ein Neumögliches freisetzendes Träumen, ein Freiphantasieren, jenes „Freiträumen“, zu dem sich das Erzähler-Ich innermonologisch von Beginn des Schauspiels an ermutigt; und als zöge das Ich zugleich daraus die Lehre, die es zu seinem gleich darauf folgenden Ausruf „Herrliche Weglosigkeit“ führt, und der am Ende des Schauspiels dann gleich mehrmals bekräftigt wird, als Verkündigung - „Hoch die Weglosigkeit“ - wie als ausklingender Abschiedsgruß mit der Variante „Aporie“.

Dabei entspricht der zyklische Rhythmus dieser sphärischen, die vier Jahreszeiten sozusagen *mitsammen* klingen lassenden Naturszene zugleich der zyklisch, nicht nur nahezu wörtlich zu Anfang und Ende des Schauspiels, auch in leichten Abwandlungen das ganze Schauspiel hindurch wiederholten Bekräftigung des Traums, des Träumens durch das *Ich*, einer Bekräftigung, die ihre realutopische Dimension gerade daraus zieht, daß es sich darin betont um einen „Wachtraum“ handelt. Nur die inszenierte Abbiegung zum Träumerischen und analog zum Märchenhaften, Visionären - das ist Handkes Überzeugung - bringt einen zurück zu dem, was sein könnte oder sein sollte.

Anlaß für ein derartiges Wachträumen sind meist beispielgebende Naturdinge. Und die müssen nicht immer von der leicht ominösen Art des orakelhaft vorlautenden Bäumerausens sein. So folgen denn etwa auch auf die Szene der zusammenstöhnenden Jahreszeiten, diese sozusagen auf einzelne, konkrete Fallbeispiele herunterbrechend, nacheinander eine Schlangenhaut, eine Vorzeitmuschel und eine Adlerfeder als materielle, dingsymbolische Verkörperungen von Leichtigkeit, schöner Schwere, „Vorleuchtgrau“ und Beflügelung.

Und die wiederholte Bekräftigung all der changierenden Formen des Freitäumens als „Wachtraum“ läßt diesen zugleich als einen *Wahrtraum* erscheinen, in dem unmöglich

Scheinendes möglich wird. In diesem Sinne ist Handkes neues Schauspiel die ihm ganz eigene Einlösung jener vorspurenenden Traumkraft Shakespeares, wie er sie sich bereits aufs Schönste in seiner Übersetzung der *Winter's Tale*, des *Wintermärchens* anverwandelt hat.

So kann als beispielhaft gelten für den so eigentümlich freiträumenden Ton des neuen Schauspiels, auf welcher wundersame, musikalisierende Weise Handke schon dort, in seiner Übertragung zweier Redeverse *Leontes*, in einen Zug zusammenführt, was im Original gebrochener und unverbundener dasteht: „Thou dost make possible things not so held, / Communicatest with dreams“. In Handkes Übersetzung: „Unmögliches wird möglich, und du läßt, seltsam, / Träume tagen.“

In diesem musikalischen „tagen“ des *Wintermärchens* schwingt eben jener konkret verheißende Ton vor, der jetzt im hervorgehobenen Asphalt-Kratzen „bis Musik wird“ simili modo das prophetische Wort zum anbrechenden Tag anklingen läßt. Und schließt das Schauspiel dann am Ende zunächst auch mit einem „Leb wohl und Verzeihung“, um uns anschließend in finstere Nacht-Orte zu entlassen; ganz am Ende hat dann doch der wachträumende Träumer „das letzte Wort“, und dieses kann immer wieder mit der Stimme des *Ich* der ersten Seiten lauten: „Und dann der neue Tag. Sei mir gegrüßt, Schönheit, du Tag werden im Tag“.

Peter Handke, *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße. Ein Schauspiel in vier Jahreszeiten*, Suhrkamp, Berlin 2015.