

Université de Montréal

Balkan als poetischer Raum.
Peter Handkes Werk im Spiegel der *Morawischen Nacht*

par
Snježana Rafo

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de PH.D.
en études allemandes
option littérature

Août 2013

© Snježana Rafo, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:
Balkan als poetischer Raum.
Peter Handkes Werk im Spiegel der *Morawischen Nacht*

présentée par:
Snježana Rafo

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Nikola von Merveldt, présidente-rapporteuse
Jürgen Heizmann, directeur de recherche
Till van Rahden, membre du jury
Bernhard Fetz, examinateur externe
Barbara Agnese, représentante du doyen de la Faculté

I. Résumé

Die morawische Nacht (2008) de Peter Handke représente un tournant: l'auteur y renonce à son engagement politique concernant les Balkans et il revient au « royaume de la poésie ». En reprenant des concepts de la théorie de l'espace dans les études culturelles, cette étude examine les moyens narratifs à partir desquels Handke projette une nouvelle image des Balkans.

L'écrivain autrichien déconstruit son propre mythe du « Neuvième Pays » (*Die Wiederholung*, 1986), dont il a sans cesse défendu le concept dans les années 1990 (*Eine winterliche Reise*, 1996; *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, 1997; *Die Fahrt im Einbaum*, 1999; *Unter Tränen fragend*, 1999).

Dans *Die morawische Nacht*, de fréquentes allusions et connotations nous ramènent aux œuvres antérieures, mentionnées ci-dessus. La signification et la fonction des nouvelles images des Balkans ne sont pas comprises que dans le cadre des références intertextuelles. Par l'entremise d'un maniement raffiné et ludique de l'ancien contenu et des vieilles structures, objets d'un nouvel usage, la poétique de Handke, toujours basée sur les soi-disant « Zwischenräume » (espaces intermédiaires) prouve toute sa puissance.

Même si les Balkans perdent leur caractère absolu, ils continuent cependant à servir comme moyen de critique de la société moderne qui aspire cette fois à la mondialisation. Pendant que Handke réfute ironiquement sa naïveté de rechercher l'absolu dans le monde extérieur, le récit se révèle être le seul royaume où la paix et l'harmonie peuvent être créées.

Mots clés : Peter Handke; littérature autrichienne; espace; les Balkans

II. Abstract

Die morawische Nacht (2008) by Peter Handke marks a turning point in his oeuvre: the writer gives up his political commitment regarding the Balkans with the intent of returning to the poetical realm. Taking up concepts of cultural theory of space, this study examines the narrative means Handke uses to project a new image of the Balkans.

The Austrian author destroys his own myth of the Ninth Country (*Die Wiederholung*, 1986), a concept he had been defending throughout the 1990s. (*Eine winterliche Reise*, 1996; *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, 1997; *Die Fahrt im Einbaum*, 1999; *Unter Tränen fragend*, 1999).

Frequent allusions and connotations in *Die morawische Nacht* refer to his previous works, mentioned-above. The meaning and the purpose of the new Balkan-image can only be understood within these intertextual references. The old structural and textual elements, used in a refined and playful way, take on new functions, and Handke's poetics, still based on the so-called "Zwischenräume" (in-between spaces), reveals all its power.

Even though the Balkans are losing their absolute character, they continue to serve as a means of criticizing the modern globalized society. While Handke is leaving behind his desire to seek absolute value in the outside world, the "Realm of Narration" proves to be the only possible world where peace and harmony can be created.

Keywords: Peter Handke; Austrian Literature; Space; the Balkans

III. Resümee

Peter Handkes *Die morawische Nacht* (2008) stellt eine Wende innerhalb seines Werkes dar: Der Autor gibt sein politisches Engagement hinsichtlich der Balkan-Fragen auf und kehrt ins „Reich der Poesie“ zurück. Konzepte der kulturwissenschaftlichen Raumtheorie aufgreifend, untersucht diese Studie erzählerische Mittel, mit denen Handke ein neues Bild vom Balkan entwirft.

Der österreichische Schriftsteller zerschlägt seinen eigenen Mythos vom Neunten Land (*Die Wiederholung*, 1986), dessen Konzept er in den 90er Jahren beharrlich verteidigt hat (*Eine winterliche Reise*, 1996; *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, 1997; *Die Fahrt im Einbaum*, 1999; *Unter Tränen fragend*, 1999).

Häufige Anspielungen und Konnotationen in der *Morawischen Nacht* führen auf die vorangehenden, oben genannten Werke zurück. Sinn und Funktion der neuen Balkan-Bilder sind erst innerhalb dieser intertextuellen Bezüge zu verstehen. Durch einen raffinierten und spielerischen Umgang mit den alten strukturellen und inhaltlichen Elementen, die eine neue Verwendung finden, offenbart sich all die Kraft der Poetik Handkes, die nach wie vor auf den sogenannten „Zwischenräumen“ basiert.

Verliert der Balkan-Raum auch seinen absoluten Charakter, so dient er doch weiter als Mittel zur Kritik an der modernen, diesmal die Globalisierung anstrebenden Gesellschaft. Indem sich Handke ironisch gegen seine Naivität, das Absolute in der Außenwelt zu suchen, wendet, erweist sich der Raum der Erzählung als einziges Reich, in dem Frieden und Harmonie zu stiften sind.

Schlüsselbegriffe: Peter Handke; Literatur Österreichs; Raum; der Balkan

IV. Inhaltsverzeichnis

I.	Résumé.....	III
II.	Abstract.....	IV
III.	Resümee.....	V
IV.	Inhaltsverzeichnis.....	VI
V.	Abkürzungsverzeichnis.....	IX
VI.	Danksagung.....	X

1.	RAUM UND BEWEGUNG: HANDKES RÜCKKEHR INS REICH DER POESIE. ZUR EINFÜHRUNG.....	1
	a) Der Raum: Theoretische Auslegungen.....	2
	b) Handkes Erzählprogramm aus den 80er Jahren: Von Alaska bis zum Balkan.....	7
	c) Balkan als Konstrukt	13
	d) Autobiographische Elemente.....	25
	e) Intertextuelle Bezüge: <i>Die morawische Nacht</i> und Handkes vorangehende Jugoslawien-Bücher.....	28
2.	KONSTRUKTION EINER GEGENWELT ZUM WESTEN.....	30
2.1.	Ein Traumland: <i>Die Wiederholung</i>	30
2.1.1.	Grenzen und Erzählformen.....	32
	a) Relation „oben – unten“	34
	b) Relation „vorne-hinten“	37
2.1.2.	Jesenice: Die Schwelle eines Reiches	41
2.1.3.	Der Karst: Das Herz des Reiches	50
2.2.	Die Verteidigung des Traumlandes: <i>Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina</i>	55
2.2.1.	Weite Horizonte: Serbien als Großdorf	58
2.2.2.	Konflikt des Fiktionalen und Empirischen	65

3. ANNÄHRUNG DES BALKANS AN DEN WESTEN:	
<i>DIE MORAWISCHE NACHT</i>	69
a) Der reale und der künstlerische Chronotopos	70
b) Erzählform: Neuartige Verwendung der alten Bausteine	78
3.1. Zerfall des Balkans	92
3.1.1. Exterritorialität: Symbolik des Bootes	93
3.1.2. „Enklavenbus“: Chaos in der Balkan-Enklave	117
a) Porodin: Zerstörte Zentren des „Dorfstaates“.....	118
b) Ein namenloses Dorf: Das Zerschlagen der journalistischen Klischees.....	141
3.2. Westeuropa: Auf der Suche nach „anderen“ Orten und Abenteuern.....	159
3.2.1. Spanische Meseta: Das Symposion über Lärm und Geräusche	161
3.2.2. Der Harz: Ortlosigkeit.....	176
3.2.3. Österreich: Ausdehnung des Zentrums – Verschwinden der Peripherie.....	192
3.3. Das neue Gesicht Porodins: Anschluss des Balkans ans westliche Netzwerk.....	207
4. LITERATURVERZEICHNIS.....	226
4.1. Primärliteratur	226
4.2. Forschungsliteratur zu Peter Handke	226
4.3. Forschungsliteratur zu Raum (sozial- und kulturwissenschaftliche Aspekte	228
4.4. Forschungsliteratur zur Poetik des Raumes und der Erzählung.....	230
4.5. Forschungsliteratur zu Balkan-Fragen.....	231
4.6. Interviews und Gespräche	235
4.7. Sonstige Literatur	236
4.8. Filme	237

V. Abkürzungsverzeichnis

AT	<i>Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerung an Slowenien</i>
FE	<i>Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg</i>
LH	<i>Langsame Heimkehr</i>
MN	<i>Die morawische Nacht. Erzählung</i>
SG	<i>Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien</i>
UT	<i>Unter Tränen fragend</i>
VH	<i>Die Kuckucke von Velika Hoča. Eine Nachschrift</i>
W	<i>Die Wiederholung</i>
WR	<i>Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien</i>
WW	<i>Wahrig. Deutsches Wörterbuch</i>
Z	<i>Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen</i>
ZU	<i>Zurüstungen für die Unsterblichkeit</i>

VI. Danksagung

Ich bedanke mich bei Professor Jürgen Heizmann für Betreuung.

1. RAUM UND BEWEGUNG: HANDKES RÜCKKEHR INS REICH DER POESIE. ZUR EINFÜHRUNG

Anfang 2008 stieß Peter Handkes *Die morawische Nacht* auf viel Lob und Anerkennung bei der Kritik. Der Roman wurde als „ein grandioses Buch“¹, „das bisher raffinierteste von Handkes Büchern über das Erzählen, das Schreiben und Schreibleben“² bezeichnet. Während sich die Aufmerksamkeit der Kritiker auf das Erzählen, den Stil sowie die autobiographischen Elemente konzentriert, fallen die Kommentare über die Darstellung des Balkans sehr kurz aus. Sie beschränken sich auf eine erfreute Feststellung, der Autor gebe sein politisches Engagement in Bezug auf die Balkanfragen auf und nehme Abschied „von Traum und vom Trauma Jugoslawien.“³ Mit Begeisterung wird begrüßt, dass der Raum diesmal einen neuen Namen trägt: „Nirgendwo sei von Jugoslawien, von Serbien oder dem Kosovo die Rede – das magische Beschwörungswort heißt Balkan.“⁴

Alle diese Kommentare geben einen deutlichen Hinweis darauf, wie groß der Wirbel war, den Handke durch die Verteidigung von Serbien, bzw. Jugoslawien in seinen Werken der 90er Jahre in der Öffentlichkeit hervorgerufen hat. Das betrifft besonders seinen Reisebericht *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996), auf welchen die Reaktionen von Journalisten, Schriftstellern und Intellektuellen so heftig waren, dass der renommierte österreichische Schriftsteller unter anderem als „Terrorist“⁴ gebrandmarkt wurde. Öffentliche Polemiken und Kontroversen haben dazu beigetragen, dass Handkes Darstellung des Balkans einzig auf den politischen Aspekt konzentriert wurde, was auch bei der äußerst positiven Bewertung der *Morawischen Nacht* zu spüren ist. Die poetische Konstruktion des Raumes wird auch diesmal nicht beachtet.

¹ Zitiert nach *Fachdienst Germanistik. Sprache und Literatur in der Kritik deutschsprachiger Zeitungen*, Nr. 26 (2008):15, (Mike Feßmann, *Tagesspiegel*, 11.1).

² Ebd., (Volker Hage, *Spiegel*, 7.1.).

³ Ebd., S. 16. (Ulrich Weinzier, *Börsenblatt*, 24.1.).

⁴ Maurizio Chierci: „Handke: Ich bin der ‚Terrorist‘ für den Frieden“, in *Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke*, Hg. Thomas Deichmann, Frankfurt/Main, 1999: 125-131, hier S. 126. Vgl. dazu Wim Boevink: „Darf Peter Handke einen Stein werfen?“, in ebd. S. 71-76.

Diese vernachlässigte Komponente bringt jedoch weitaus mehr Licht in den komplexen Roman. Darüber hinaus ist das Raffinement des Erzählens, das bei der Kritik einen Sturm der Begeisterung entfesselte, gerade bei der Raumgestaltung deutlich zu beobachten. Die Art und Weise, wie der Balkan konstruiert wird, Funktion und Sinn der Räumlichkeiten, aus denen die künstlerische Konstruktion des Raumes besteht, stehen daher im Mittelpunkt dieser Arbeit. Indem sowohl den strukturellen als auch den inhaltlichen Elementen Beachtung geschenkt wird, versucht man die folgende Frage zu beantworten: Was verkörpert der Balkan in Handkes Erzählung *Die morawische Nacht*? Die Untersuchung wird zeigen, dass der Balkan nicht nur einen sozialen Raum darstellt, in welchem sich gesellschaftliche Bewegungen widerspiegeln; gleichzeitig verkörpert er einen Raum der Erzählung, wo sich Handkes Erzählkunst zu voller Kraft entfaltet.

Bei der Interpretation setzt man den Schwerpunkt auf den literarischen Text, dessen poetische Bilder chronologisch untersucht werden – man folgt nämlich den Stationen der vom Protagonisten unternommenen Reise. Arbeitet man auch nah am Text, so handelt es sich doch um keine werkimmanente Interpretation. Theoretische Auslegungen über den Raum (sozial- und kulturwissenschaftliche Studien), Handkes in den 1980er Jahren entworfenes Erzählprogramm, kulturhistorische Merkmale des Balkans (innerhalb dieses Aspektes ist das westliche Balkankonstrukt von großer Bedeutung), autobiographische Elemente sowie vorangehende Jugoslawien-Bücher des Autors werden als Kontext hinzugezogen. Erst durch die Kontextualisierung bekommen eigenständige, bei Handke bewunderungswürdige Kräfte der Sprachkunst ihren Sinn.

a) Der Raum: Theoretische Auslegungen

Ist es auch zu verstehen, dass die Kritik der Balkangestaltung in der *Morawischen Nacht* wegen der unmittelbaren Politisierung des Raumes in den Jugoslawien-Büchern der 90er Jahre weitgehend ausweicht, so stellt sich doch die Frage, warum die poetische Raumkonstruktion im ersten Jugoslawien-Buch (*Die Wiederholung*, 1986), das in der

Öffentlichkeit keinen Skandal ausgelöst hat, ebenfalls wenig beachtet wurde.⁵ Die Gründe für die Vernachlässigung der räumlichen Komponenten in Handkes Werken, in denen die Jugoslawien-Themen behandelt werden, sind nicht in der Abneigung der Kritik zum Balkan-Raum zu suchen, sondern in der allgemeinen Position der Kultur- und Literaturwissenschaft zur Kategorie des Raumes.

Wenngleich der Raum von Euklid bis Kant eine bedeutende Rolle hinsichtlich der wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischen Postulate spielt, verliert er im 19. Jahrhundert durch die Entwicklung der Geschichte an Bedeutung. Während in den Vordergrund der Geistes- und Kulturwissenschaften die Kategorie der Zeit gerückt wird, bleibt der Raum bis zu der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts am Rande. In den 60er Jahren bemüht sich Michel Foucault, die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken:

Unsere Zeit ließe sich [...] als Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuens. Die Welt wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden.⁶

Die Argumente des französischen Philosophen, dass die „Zeit-Themen“⁷ in seinem aktuellen Zeitalter an Funktionalität verlieren sowie seine Auslegungen über die „Heterotopien“⁸, woraus sich unter anderem ergibt, dass der Raum ein wichtiges kulturelles Produkt ist, stoßen jedoch zu seiner Zeit auf kein großes Echo in den

⁵ In den literaturwissenschaftlichen Texten, in denen die Erläuterungen über den Roman *Die Wiederholung* zu finden sind, stehen die Motive der Reise und der Wanderung, die Bedeutung des Wiederholungs-Motivs sowie die Merkmale des Erzählens und der Sprache im Zentrum des Interesses. Keine Anmerkungen über den Slowenien-Raum sind zu finden; er wird lediglich in der Zusammenfassung des Romans erwähnt. Vgl. dazu: Michael Braun: „Die Sehnsucht nach dem idealen Erzähler. Peter Handkes romantische Utopie“, in *Text + Kritik*, Hg. Heinz Ludwig Arnold, Heft 24 (1989): 73-81; Helmut Schmied: „Analytiker und Prophet“, in *Text + Kritik*: 82-92; Jürgen Egyptian: „Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes ‘Wiederholung’ im Kontext seiner Erzähltheorie, in *Text + Kritik*: 42-57.

⁶ Michel Foucault: „Von anderen Räumen“, in *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hg. Jörg Dünne, Stephan Günzel. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006: 317-329, hier S. 317.

⁷ „Themen wie Entwicklung und Stillstand, Krise und Zyklus, die Akkumulation des Vergangenen, die gewaltige Zahl der Toten, die bedrohliche Abkühlung des Erdballs“ sind mit der Zeit verknüpft. Vgl. dazu Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 317.

⁸ Es handelt sich um die „anderen Räume“ (auch „Zwischenräume“ genannt), die bei der wissenschaftlichen Darstellung eines sozialen Raumes meistens übersehen werden, denn sie befinden sich am Rande des Raumes (gleichzeitig außerhalb und innerhalb der Gesellschaft). Die Heterotopien ermöglichen jedoch, so Foucault, ein spezifisches Bündel von Relationen zu erkennen, die vom Raum weitaus mehr sagen und zeigen als formale Orte, wie z. B. sofort auffallende Kennzeichen einer Stadtarchitektur. Vgl. Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005: 7-36.

wissenschaftlichen Kreisen. Im folgenden Jahrzehnt kommt Henri Lefebvre mit seiner Studie der räumlichen Praxis zum ähnlichen Ergebnis wie Foucault. Die These, dass „jede Gesellschaft [...] einen ihr eigenen Raum produziert“⁹, gibt zu verstehen, dass der Raum ein soziales Produkt ist. Die Beiträge Foucaults und Lefebvres geben erst in den 80er Jahren entscheidende Impulse für eine Raumwende: In den geistes- und kulturwissenschaftlichen Diskussionen wird das Raumdenken ausschlaggebend.¹⁰ Aus der Erkenntnis, dass der Raum immer wieder im Zusammenhang mit den sozialen und kulturellen Prozessen steht, ergibt sich eine „Rekonzeptualisierung“ von Raum: „Als Signatur sozialer und symbolischer Praktiken“ wird er als ein kulturelles Phänomen aufgefasst, im Rahmen dessen ein doppelter Prozess zu beobachten ist: Der Raum wird „kulturell produziert“ und ist zugleich „kulturell produktiv.“¹¹

Auch wenn sich Handkes Balkan in der *Morawischen Nacht* von dem in den vorausgehenden Jugoslawien-Büchern unterscheidet, ist er nach wie vor sozial und kulturell geprägt: Seine Darstellung basiert auf der „räumlichen Praxis“, d. h. auf dem Handeln der Subjekte (der Akteure) im Raum. Während soziale und kulturelle Aspekte in den früheren Werken auf eine vormoderne Gemeinschaft verweisen (die Studie vom Soziologen Ferdinand Tönnies *Gemeinschaft und Gesellschaft* ist dabei zu applizieren – siehe Kapitel 2), offenbaren sie im neuen Roman den Zerfall der gemeinschaftlichen Verhältnisse und die Annäherung des Balkans an die westliche Gesellschaft (vor allem finden die Studien des Soziologen Markus Schroer *Das Individuum der Gesellschaft und Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg einer Soziologie des Raums* eine sinnvolle Anwendung bei der Interpretation – siehe das Kapitel 3).

Die Umgestaltungen auf dem Balkan geben zu erkennen, dass der Raum eine dynamische Kategorie ist. Obwohl er ein Produkt ist – er entsteht aus dem Handeln sowie aus den Relationen der Menschen zueinander –, erscheint er simultan als ein „produktiver

⁹ In den weiteren Auslegungen Lefebvres erweist sich der Raum nicht nur als soziales Produkt, sondern auch als Teil der Produktionsmittel. Vgl. Henri Lefebvre: „Produktion des Raums“, in *Raumtheorie*, S. 330-342, hier 330-331.

¹⁰ Vgl. dazu *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Hg. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann, Bielefeld: Transcript, 2009: 11. Oder *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, Hg. Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004: 9-20.

¹¹ *Raum und Bewegung*, S.11.

Faktor kultureller Prozesse.“¹² Seine Produktivität spiegelt sich gerade im veränderten Raumkonzept des Autors wider – in der *Morawischen Nacht* gibt Handke sein Konzept von einem „immerwährenden“ Raum auf (Kapitel 3).

Trotz der Übereinstimmungen mit der Definition des Raumes in den Sozial- und Kulturwissenschaften widersetzt sich Handkes poetische Balkan-Konstruktion den wissenschaftlichen Postulaten; die Abweichungen beziehen sich vor allem darauf, was unter „Raum“ verstanden wird. Änderungen innerhalb der „räumlichen Praxis“ tragen dazu bei, dass der Balkan in der *Morawischen Nacht* aufhört, ein Raum zu sein. Wird der Verlust des Raumes auch in den kulturwissenschaftlichen Kreisen anlässlich der Globalisierung diskutiert, so hat der Raum bei Handke doch eine einzigartige Bedeutung: Er steht in engem Zusammenhang mit Harmonie im Verhältnis Mensch-Natur; einzig diese Harmonie ermöglicht harmonische Beziehungen der Menschen zueinander (3.1.). Auch wenn literarische Texte an wissenschaftliche anknüpfen, sind grundsätzliche Unterschiede zwischen den beiden nicht zu vergessen: Während ein Wissenschaftler analysiert, was ein Raum darstellt und wie er dargestellt wird, konstruiert ihn ein Schriftsteller durch Sprache, um etwas Bestimmtes mit seiner Konstruktion zu erreichen.

Innerhalb der Raumwende wird der Literatur ein großer Wert beigemessen, denn die literarische Praxis zeigt sich hinsichtlich der theoretischen Auslegungen über die sozialen Praktiken und Bewegungen im Raum als fruchtbar.¹³ Das ästhetische Denken wird in der Wissenschaft zu einem wichtigen Modell, denn es ermöglicht, kulturelle Erscheinungen in der Gesellschaft, in welcher „nur noch real ist, was medial produziert und reproduziert ist“¹⁴, zu deuten und zu erörtern.

¹² Ebd., S, 15.

¹³ Vgl. dazu Pierre Bourdieu: „Sozialer Raum, symbolischer Raum“, in *Raumtheorie*, S. 354-368. Die Fiktion, die früher vor allem der Literatur zugeschrieben wurde, wird auch in kultur-wissenschaftlichen Texten verwendet. Bourdieu verweist darauf, dass der soziale Raum durch „die Vorstellungen“ entsteht, die „die sozialen Akteure von ihm haben können.“ Die Vorstellungen und Möglichkeiten, die im Zusammenhang mit der Fiktion stehen, werden zu bedeutenden Komponenten bei der wissenschaftlichen Darstellung des sozialen Raumes, wobei der Raum eine symbolische Dimension bekommt. Bei der Erläuterung seiner Konzepte über die „feinen Unterschieden“ behauptet der Theoretiker, dass ein sozialer Raum ein symbolischer Raum sei.

¹⁴ Wolfgang Iser: *Ästhetisches Denken*, 6. Auf., Stuttgart: Philipp Reclam, 2006:58.

Möge der Raum auch „in den literarischen Texten nicht nur ein Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger“¹⁵ sein, in der Literaturwissenschaft im strengen Sinne wird die Raumgestaltung ebenso wenig beachtet. Den Grund dafür findet Ansgar Nünning in der „typologischen Vielfalt möglicher Räume“, die „sich einer umfassenden literaturtheoretischen Systematik weitgehend entzieht.“¹⁶ Bei der Analyse eines Erzähltextes achtet man vor allem auf Erzählperspektive, Zeit, Figuren.¹⁷ Die Raumuntersuchungen zu einzelnen Autoren, wie z. B. zu Gottfried Benns Süden oder zu Ernst Barlachs oder Hans Henny Jahnns Norden sind in den 60er Jahren eher Einzelfälle.¹⁸ Wichtige Anregungen zur Raumanalyse in den literarischen Werken geben in den 70er Jahren die Literaturtheoretiker Jurij Lotman und Michail Bachtin, deren Studien jedoch erst mit der Raumwende an Bedeutung gewinnen.¹⁹

Im Rahmen des Sinnsystems von Handkes Konstruktion des Balkans erweisen sich Lotmans Konzepte – „räumliche Relationen“ und „Grenze“²⁰ als behilflich. Während sie in den vorangehenden Jugoslawien-Büchern (vor allem in der *Wiederholung*, 2.1.) auf Harmonie und Ordnung im Raum hinweisen, bekommen sie in der *Morawischen Nacht* eine umgekehrte Funktion – sie deuten auf Disharmonie und Chaos hin (3.1.). Wenn räumliche Relationen und Grenzen auch im Laufe der Erzählung allmählich verschwinden, so verlieren sie doch nicht an Bedeutung – ihre Abwesenheit steht in Einklang mit den allgemeinen Tendenzen zu einem globalen Raum (3.2; 3.3.)

Bachtins „Chronotopos“²¹ spielt ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Interpretation der *Morawischen Nacht*. Die Änderungen im Verhältnis Raum-Zeit, wobei das Konzept vom „Neunten Land“ aufgegeben wird, knüpfen zwar nicht an die Entwicklung einer

¹⁵ *Raum und Bewegung*, S. 11.

¹⁶ Ansgar Nünning: „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“, in *Raum und Bewegung*, S. 34.

¹⁷ Ebd. Nünning führt eine Reihe der Werke zur Erzähltheorie und Erzähltextanalyse an, in denen kein Kapitel zur Raumdarstellung zu finden ist.

¹⁸ Vgl. Bodo Heimann: *Der Süden in der Dichtung Gottfried Benns*, Freiburg: Rota-Druck J. Krause, 1962; Heinz Schweizer: *Ernst Barlachs Roman ‚Der gestohlene Mond‘*, Bern: Francke, 1959; Russel E. Brown: *Hans Henny Jahnns ‚Fluß ohne Ufer‘. Eine Studie*, Bern/München: Francke, 1969.

¹⁹ Vgl. dazu *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten*, S. 17.

²⁰ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, 4. Auf., München: Wilhelm Fink, 1993: 311-329.

²¹ Michail M. Bachtin: *Chronotopos*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008. Bachtin besteht auf dem „künstlerisch-literarischen Chronotopos“, in welchem „räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen verschmelzen.“ S. 7.

neuen Gattung an; es handelt sich um eine neue Erzählform, die den sozialen, bzw. kulturellen Veränderungen auf dem Balkan sowie dem Handeln der westlichen Welt weitaus besser entspricht. Obgleich Bachtins Studie auf verschiedene Typen des künstlerischen Chronotopos hindeutet, lässt sich Handkes Konstruktion des Balkans mit den theoretischen Postulaten nicht leicht verknüpfen. Wie in Bezug auf die Sozialwissenschaft erweist sich die Erzählung als eigenartig und autonom. Trotzdem ist sie von ihrer aktuellen Epoche abhängig, denn die dargestellte Welt vollzieht sich in der „historisch entwickelnden sozialen Welt“²² (3.); Handkes Erzählung ist also gleichzeitig als Produkt dieser Welt zu verstehen.

b) Handkes Erzählprogramm aus den 1980er Jahren: Von Alaska bis zum Balkan

1979 erscheint Handkes neue Erzählung, *Langsame Heimkehr*²³, in welcher der Raum eine bedeutende Funktion übernimmt. Wenn das Werk auch als eine neue Phase in der literarischen Entwicklung des Autors gekennzeichnet ist²⁴, so wird der Raumgestaltung doch eine geringe Beachtung geschenkt. Mögen auch die Gründe dafür in einer allgemeinen Vernachlässigung der Komponente des Raumes in der Kultur- und Literaturwissenschaft liegen, sie sind auch in der Tatsache zu suchen, dass die Funktion der dargestellten Räume und die Prinzipien, auf denen ihre Konstruktion beruht, schwer zu verstehen sind.²⁵ Mit der *Langsamen Heimkehr* gibt Handke die Tendenz auf, durch die Geschichte eines Individuums und seiner eigenen Lebenssituation allgemeine Probleme der Zeitgeschichte zu reflektieren. Der Autor wendet sich dem Raum zu, der als Quelle der Sinnstiftung dient. Dass seine Protagonisten die Sinnbezüge „in der Welt

²² Ebd., S. 205. Vgl. dazu *Raum und Bewegung*, S. 18. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann verweisen auf die Bedeutung „vom historisch bedingten Austausch zwischen Autor und Leser.“

²³ Peter Handke: *Langsame Heimkehr*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984 (im Folgenden als LH bezeichnet).

²⁴ Vgl. dazu Ellen Dinter: *Gefundene und erfundene Heimat. Zu Peter Handkes zyklischer Dichtung „Langsame Heimkehr“*, Köln/Wien: Böhlau, 1986: 1-10. Die Autorin stützt sich auf die Untersuchungen von Rainer Nägele und Renate Voris.

²⁵ Vgl. dazu Peter Handke. *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper, 1. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990. (Im Folgenden als „Z“ bezeichnet). Gamper gibt im Gespräch häufig zu verstehen, dass er komplexe Strukturen und ihre Funktionen in der Erzählung nicht verstanden hat.

des sinnlich Wahrnehmbaren“²⁶ suchen, weist darauf hin, dass Orte, bzw. Räume, die man anschaut und wahrnimmt, zu einer Achse werden, wodurch die Geschichte in den Erzählungen in Bewegung gesetzt wird. Daraus ergibt sich, dass der auf den Konflikten und Intrigen beruhende Plot in den Erzähltexten des Autors verschwindet; Handke wird zu einem „Orts-Schriftsteller“:

[...] ich bin ein Orts-Schriftsteller, [...]. Für mich sind die Orte, ja die Räume, die Begrenzungen, die erst die Erlebnisse hervorbringen. Mein Ausgangspunkt ist ja nie eine Geschichte oder ein Ereignis, ein Vorfall, sondern immer ein Ort. Ich möchte den Ort nicht beschreiben, sondern erzählen. Das ist meine größte Lust. Es kann auch nur ein Fluß sein, oder der Schnee, wie er fällt in einem bestimmten Garten oder an einem bestimmten Baum vorbei, und das gibt mir halt die Lust, da anzufangen (Z. 19).

Im Gegensatz zur neuen Position der Kulturwissenschaften bezüglich der Räume und Orte sind in den Anmerkungen Handkes kaum Unterschiede zwischen Raum und Ort zu erkennen. Gibt Michel de Certeau auch zu verstehen, dass die Erzählungen „eine Arbeit ausführen, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt“²⁷, d. h. dass es eine unaufhörliche Verschachtelung zwischen den beiden Elementen gibt, so verweist der Kulturphilosoph doch auf die Unterschiede zwischen ihnen. Der Ort wird als „eine momentane Konstellation von festen Punkten“ definiert, während der Raum „ein Geflecht von beweglichen Elementen, [...] ein Resultat von Aktivitäten darstellt.“²⁸ Diese Definitionen resultieren aus einer Analyse in Bezug auf die Beschreibungen der New Yorker Wohnungen, wobei zwei Typen zu kristallisieren sind: die „Karte“ und der „Weg.“²⁹ Die Funktion des ersten Typus, der in erster Linie durch das Sehen entsteht, besteht darin, die Ordnung eines Ortes zu erkennen. Die Rolle des zweiten Typus betrifft die Handlungsanweisungen, d. h. die Darstellung entsteht durch das Gehen, bzw. durch das Tun.

Die Zusammenhänge von Sehen und Tun haben direkte Beziehungen zu Beschreiben und Erzählen, wovon im oben angeführten Zitat die Rede ist. Handkes Ziel besteht nicht

²⁶ Dinter, S. 11. Es ist gleichzeitig die Rede vom „Antipsychologismus“ und „Antisozialismus“, die dem Autor heftig vorgeworfen wurden.

²⁷ Vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988: 220.

²⁸ Ebd. S. 218.

²⁹ Ebd. S. 220-221. Michel de Certeau führt deutliche Beispiele für diese zwei Typen an: „Der erste Typus ist folgender Art: ‚Neben der Küche ist ein Mädchenzimmer. Der zweite: ‚Du wendest dich nach rechts und kommst ins Wohnzimmer‘.“

darin, einen Ort zu beschreiben, sondern ihn zu erzählen. Das Beschreiben basiert vor allem auf dem Äußeren (obwohl dadurch auch die Konnotationen des Handelns möglich sind): Man beschreibt, was man sieht, d. h. man beschreibt und lokalisiert „die Körper“ im Ort. Durch die Darstellung der gegenseitigen Relationen verlieren die Körper ihren reglosen Charakter und beginnen sich zu bewegen; es entsteht ein Handeln, das zur Belebung und Dynamik des Ortes beiträgt. Ein dynamischer Ort ist nicht mehr ein Ort; er wird zu einem Raum. Innerhalb dieses Prozesses ist gleichzeitig die Verwandlung des Beschreibens ins Erzählen zu beobachten.

Die Grenzen zwischen Orten und Räumen, bzw. zwischen Beschreiben und Erzählen sind bei Handke schwer zu ziehen, denn die beiden Komponenten wechseln ständig einander ab. Trotz der Verwicklung stellt der Ort, global gesehen, einen Ausgangspunkt dar, während sich der Raum als ein Endpunkt erweist. Der Fluss in der *Langsamen Heimkehr* erscheint z. B. zu Beginn der Erzählung als „ein stehendes Gewässer“, als „der glatte Fluß“, die Ufer sind „menschenleer [...], unbewohnt [...], trocken“ (LH. 10). Zur gleichen Zeit ist aber der Fluss ein „mäandernder Strom“; der Geologe Sorger, der Protagonist, beobachtet „die Seewellen an Land [...], die Mäanderbiegungen“ (LH. 10); diese Bewegungen werden dann durch den Gebrauch der Aktionsverben wie „fließen, strömen, fluten, mäandern, schlagen usw.“ (LH. 10/12) zum richtigen Handeln – das bedeutet, der Ort wird zum Raum. Bei den Wahrnehmungen des Raumes, „geht die Landschaftsgeographie in die Lebensgeographie über.“³⁰ Die Grenzen der Geologie und der Landschaft werden durch Sorgers Forschungen der Urlandschaft Alaskas und später der Großstädte an der amerikanischen West- und Ostküste, wobei der natürlichen Morphologie konsequent Beachtung geschenkt wird, weit überschritten.³¹

In Bezug auf den ganzen Zyklus *Langsame Heimkehr*³² wurde dem Autor vorgeworfen, er flüchte sich mit seinen Naturgeschichten aus der Realität (Z. 37; 151). Dass der Dichter sich nicht mehr mit dem alltäglichen Ekel³³ befassen will, bedeutet

³⁰ Dinter, S. 11.

³¹ Vgl. Dinter, S. 11-20.

³² Außer der Erzählung *Langsame Heimkehr* gehören zum Zyklus die Erzählungen *Die Lehre der Sainte-Victoire* und *Kindergeschichte* sowie das dramatische Gedicht *Über die Dörfer*.

³³ Die Phase der „Neuen Innerlichkeit“ oder der „Neuen Sensibilität“ ist dadurch gekennzeichnet. Vgl. Dinter, S. 6-8.

jedoch nicht, dass er vor der Realität flieht. Die Flucht, wenn davon bei Handke überhaupt die Rede sein kann, betrifft vor allem die Schreibformen, durch die deutsche Literatur der 70er Jahre gekennzeichnet ist. Der Dichter, der davon ausgeht, dass „alles schon erkannt und gesagt“ wurde (Z. 190), sucht eine andere Form, die „nicht neu“, aber ein „wenig verändert“ (Z. 190) ist. Er kehrt zum traditionellen Erzählen zurück³⁴, das durch einen einzigartigen Umgang mit den Räumen erneuert wird. Das Motiv der Wiederholung, das seit der *Langsamen Heimkehr* eine bedeutende Rolle in den Werken Handkes spielt, und stets in Zusammenhang mit einer Erneuerung steht, erweist sich also auch in Bezug auf das Erzählen als entscheidend. Die Funktion der Naturgeschichten, die ein grundlegendes Thema des Erzählens zu sein scheinen, beschränkt sich jedoch nicht auf „l’art pour l’art“, wengleich ein faszinierendes Spiel des Dichters mit der Sprache anzumerken ist. Bei Handke handelt es sich um ein „ernsthafte Spiel“ (Z. 47), in welchem die Naturgeschichten die Funktion eines Sinnträgers übernehmen.

Eine „veränderte Form“ – sie ist mit der Hinwendung des Autors zum Raum verknüpft –, ist vor allem in der Art und Weise zu beobachten, wie der Raum ausgemalt wird. Seine Konstruktion beruht auf einem Geflecht von Räumlichkeiten; der Dichter selbst nennt sie die „Zwischenräume“:

Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, wo die Geschichte immer mehr so wie zwei ... [...] wie zwei Flugzeugträger, die sich nähern und kaum noch einen Spalt zwischen einander übrig lassen ... aber von diesen Spalten, von diesen Durchblicken, von denen lebe ich und davon schreibe ich; all das, was ich gemacht hab, lebt von den sich verengenden Zwischenräumen und ist auch bestimmt von der Geschichte, da bin ich mir ganz sicher (Z. 151).

Den Ausgangspunkt bei der Konstruktion eines Zwischenraumes stellt eine „Leere“ (Z.112/115) dar. Im oben angeführten Zitat handelt es sich um die Flugzeugträgerspalten, in denen im Grunde genommen nichts zu finden ist. Diese Spalten entstehen aber durch die Flugzeugträger, welche von den Menschen gesteuert werden. Daraus ergeben sich die Zusammenhänge zwischen den Spalten und den Menschen, so dass die Geschichte von den Spalten zu einer Geschichte von den Menschen wird. In den Werken Handkes ist seit der *Langsamen Heimkehr* immer eine „Leere“ zu finden: leeres Pflaster einer Straße,

³⁴ Christoph Bartmann redet von einer „Rückkehr zu einem konventionellen Erzählen.“ Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozess*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1984: 8. Bei Ellen Dinter ist die Rede von einem „Rückgriff auf literarische und philosophische Traditionen.“ Dinter, S. 11.

einer Autobahn, unbewegliche Wasseroberfläche, die Leere eines Ufers, einer Haltestelle; blinde Fenster an den Häusern, Viehsteige, Kuhtritte usw. Es geht um die Furchen, ja um die „Spalten“, in denen nichts vorhanden ist, die aber durch die Einbildungskraft des Dichters „bevölkert“ (Z. 129) werden, denn sie befinden sich ständig in der Nähe der Menschen.³⁵

Die Verknüpfungen zwischen der Leere und den Menschen entstehen bei Handke durch eine Fülle von Details, Einzelheiten, Nebensachen, wodurch das Handeln der Subjekte direkt oder durch Konnotationen zum Ausdruck kommt. Alle Elemente, die bei der Darstellung benutzt werden, werden behutsam zu einem Sachverhalt verknüpft, der nicht nur einen bestimmten Zwischenraum, sondern zugleich den gesamten dargestellten Raum betrifft, der sich stets als ein kulturelles Phänomen erweist. Solch ein Ergebnis, das mit den neuen Konzeptionen des Raumes in den Kulturwissenschaften übereinstimmt, verweist darauf, dass die Menschen, bzw. die Akteure im Raum eine zentrale Position einnehmen und dass Handkes Erzählungen daher auf keinen Fall geschichtslos sein können, wenn die eigentümliche Konstruktion der Räume es auch erlaubt, die direkten geschichtlichen und politischen Themen zu vermeiden.

Bei der Raumkonstruktion scheint sehr wichtig zu sein, eine Balance zwischen der Realitätsgestaltung und der Darstellung eines Phantasieraumes durchzuhalten, was vom Autor als eine „Verzauberung“ (Z. 73/74) bezeichnet wird. Das Ziel, einen Ort zu verzaubern, fordert einen behutsamen Umgang mit der Sprache, wodurch der Raum für die Augen bildlich bleibt, aber gleichzeitig zum Träger der metaphorischen und symbolischen Bedeutung wird. Im Gegensatz zu den Werken der 60er Jahre, in denen die negativen Einflüsse der Sprachmechanismen in den Vordergrund gerückt werden,³⁶ verweist das Hinwenden zum Erzählen, bzw. zu den erzählten Räumen auf eine äußerst vertrauensvolle Stellungnahme des Autors zur Sprache. Deskriptive und lange Passagen,

³⁵ Handke bezeichnet diesen Prozess als „Aufsteigen der Leere“ oder als „Sich Auftun der Leere“, das für ihn einen großen Wert darstellt. Dass die Zwischenräume „in den Menschenmassen sichtbar werden“ trägt dazu bei, dass die „Einzelmenschen ja erst dadurch ihre Gestalt bekommen.“ (Z. 129).

³⁶ Die Sprache scheint ein Gewalt- und Manipulationsmittel zu sein. Eine besonders negative Stellungnahme zur Sprache ist in *Kaspar* zu beobachten. Ellen Dinter redet von einer „Sprechfolterung“ [...], die eine Übernahme gesellschaftlicher Denk- und Verhaltensformen impliziert. [...] Die Tortur Kaspars durch die Sprachklischees der Einsager führt am Ende zu einer völligen Desensibilisierung seines Verhältnisses zur objektiven Wirklichkeit.“ Dinter, S. 4-5.

in denen jeder „Körper“ und jede Relation auf eine minutiös-bildliche Art und Weise ausgemalt werden, so dass jeder Satz ein Ereignis zu sein scheint, lassen deutlich erkennen, dass jedes Wort beim Erzählen zählt. Im Gespräch mit Gamper erklärt Handke, dass für ihn jeder Satz „ein Licht der Welt“ (Z. 45) bedeutet und dass die Sprache daher die „Sonne der Welt“ (Z. 42, 45) darstellt, denn einzig sie besitzt die Kraft, in ein Reich zu führen, das sich weder auf das Politische noch auf das Materielle bezieht: „Das letzte Reich, und auch das einzig vernünftige und nicht metaphysische Reich wird sicher das Reich der Schrift sein, das Reich der Erzählung.“ (Z. 158). Solch eine Auffassung gibt zu verstehen, dass Handke dem Erzählen, bzw. der Schrift einen großen humanen Wert zuschreibt.

Das grundlegende Verbindungselement der vier Werke, die zur Tetralogie *Langsame Heimkehr* gehören, ist das Motiv der Heimatsuche³⁷, das schon im Titel angedeutet ist. Wanderungen und Reisen durch die Orte, bei denen sich das Fiktive mit dem Empirischen³⁸ mischt, sind gemeinsame strukturelle Elemente. Durch viele Umwege gekennzeichnet, führt die Heimkehr von Alaska bis ins österreichische Heimatdorf. Wenn die Suche nach der Heimat auch durch Disharmonie und Konflikte geprägt ist, so hat sie doch in den drei Erzählungen einen optimistischen Charakter, denn die Harmonie wird am Ende hergestellt.³⁹

Im Kontrast dazu ist die Heimkehr im dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* (1981) durch ein Scheitern gekennzeichnet: Dem Protagonisten Gregor, der in sein Heimatdorf in Österreich zurückgekehrt ist, wird von der alten Frau empfohlen, die Heimat in der Fremde zu suchen, weil die dörfliche Gemeinschaft zerrissen und zerfallen ist:

³⁷ Ellen Dinter verweist auch auf eine Reihe der Motiv- und Bildbezüge, sowie auf die gemeinsame stilistische Tendenz. Vgl. Dinter, S. 266-278.

³⁸ Sorger, der Protagonist der Erzählung *Langsame Heimkehr*, wandert und reist durch Alaska und durch die USA; der Ich-Erzähler in der *Lehre der Sainte-Victoire* durch Südfrankreich (Provence), Deutschland und Österreich; der Held der *Kindergeschichte* durch Frankreich und Österreich (obwohl die Orte namenlos sind, sind sie leicht zu identifizieren). Im dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* konzentrieren sich die Orte auf das Heimatdorf in Österreich.

³⁹ In der *Langsamen Heimkehr* zeigt sich die Erde durch eine besondere Beobachtungs- und Wahrnehmungsweise des Protagonisten als Heimat. Der Weg zur Heimat ist in der *Lehre der Sainte-Victoire* nur durch die Kunst möglich. In der *Kindergeschichte* tut sich dieser Weg dank dem Kind auf, durch dessen Unschuld, Natürlichkeit und Freiheit. Vgl. dazu Dinter, S. 266-269.

Du bist in einem falschen Land [...], das so klein ist wie böseartig; voll von den Gefangenen, die in ihren Zellen vergessen werden, und noch voller von den vergeßlichen Kerkermeistern, die nach jeder Schandtät dicker im Amt sind. [...] Kehr heim in die Fremde. Nur dort bist du *hier*; nur da ist die Freude erdnah.⁴⁰

Der Österreicher Filip Kobal, der Protagonist in der *Wiederholung* (1986), begibt sich dementsprechend auf die Suche nach der Heimat, die er tatsächlich in der Fremde findet, in Slowenien. Der Orts-Schriftsteller Peter Handke wendet sich mit diesem Roman dem Balkan-Raum zu, der bis heute in seinen Werken präsent bleibt. Das erste Jugoslawien-Buch knüpft nicht nur thematisch an den Zyklus *Langsame Heimkehr* an (die Suche nach der Heimat), sondern auch durch die Art und Weise, wie der Slowenien-Raum konstruiert wird, denn eine Basis dafür stellen gerade die Konstruktionsprinzipien dar, die der Dichter schon in der Erzählung *Langsame Heimkehr* entworfen hat (2.1.).

Auch in der *Morawischen Nacht* bleiben diese Konstruktionsprinzipien grundsätzlich gültig, obwohl es bei der Konstruktion der Zwischenräume gewisse Umgestaltungen gibt. In den bestimmten Kapiteln der Erzählung lässt sich nämlich „die Leere“ nicht „bevölkern“ – das herkömmliche Konzept der „Bevölkerung“ muss geändert werden. Die Unmöglichkeit, die alten Konzepte zu verwenden, stimmt inhaltlich mit dem Zerfall des Balkans überein (3.1.2.). Indem der Autor mit den alten Konstruktionsprinzipien, vor allem in den, die Reise durch Westeuropa betreffenden Passagen (3.2.), spielerisch umgeht, zeigt er auf eine unmittelbare Art und Weise, dass die Erneuerung auf kleinen Veränderungen basiert – alte Elemente finden eine neue Verwendung, wobei vom Wert des Erzählens nichts verloren geht. Ganz im Gegenteil (3.3.).

c) Balkan als Konstrukt

Die kulturhistorischen Merkmale des Balkans sind von großer Bedeutung, möchte man Handkes poetische Konstruktion des Balkan-Raumes in der *Morawischen Nacht* verstehen. Innerhalb dieses Aspektes stößt man auf die Vorherrschaft eines diskursiven Balkan-Konstrukts, das die bulgarischstämmige amerikanische Historikerin Maria

⁴⁰ Peter Handke: *Über die Dörfer*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002: 83-84.

Todorova in ihrer Studie *Imagining the Balkans* als „Balkanismus“ bezeichnet.⁴¹ In der westlichen Welt herrscht ein „frozen image“⁴² von dem Balkan vor, der als Ort der Barbarei wahrgenommen und dargestellt wird. Auch wissenschaftliche Versuche, den Balkan geographisch oder historisch zu bestimmen, definieren diese Region immer wieder als eine, in welcher Unordnung und Chaos herrschen.

Geographisch gesehen, wird unter dem Balkan die südeuropäische Balkanhalbinsel verstanden, deren Grenzen bis heute umstritten geblieben sind. Die Definition aus dem 19. Jahrhundert, das Gebirge Stara planina sei die nördliche Grenze, d.h. die Halbinsel erstrecke sich vom Schwarzen Meer bis zu den slowenischen Alpen, gilt heute als falsch. Die Grenze im Norden bezeichnet der Verlauf der Flüsse Save und Donau. Trotzdem bleibt sowohl die West- als auch die Ostgrenze eine Streitfrage. Die Meinungen sind geteilt, ob bestimmte Teile Sloweniens, Kroatiens und Rumäniens dem Balkan zuzurechnen sind.⁴³

Die Schwierigkeiten, den Balkan-Raum geographisch zu fassen, versuchte man durch die Geschichte zu überwinden; man bemühte sich darum, den Balkan historisch zu definieren. Die Region zeigte sich jedoch auch in dieser Perspektive als nicht klar umrissen. Als „Brücke zwischen Europa und Asien“ wurde sie zum „Ort der Begegnung verschiedener Kulturen. Grenzen verliefen hier und Konfliktlinien, westliche und östliche Interessen und Religionen trafen aufeinander.“⁴⁴ Es ist fragwürdig, ob der Balkan sich auf die Länder beschränken sollte, deren Territorien jahrhundertlang im historischen Spannungsfeld lagen, das durch Einflüsse und Eroberungsziele von Österreich-Ungarn, dem Osmanischen Reich und Russland entstand.⁴⁵

Einzig die pejorative Bedeutung des Balkans, der „Balkanismus“, der in den Kreisen der europäischen Westländer verbreitet wurde, scheint deutlich und konstant zu sein. Man bezeichnet den Balkan als „eine Welt der Rückständigkeit, der blutigen Stammesfehden, der politischen Morde und der Blutrache, des Paternalismus und

⁴¹ Maria Todorova: *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press, 1997.

⁴² Ebd. S. 184.

⁴³ Vgl. dazu *Der Balkan*, in *Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg*, Hg. Lothar Frick, Heft 49 (2005): 3-6.

⁴⁴ Ebd., S. 4.

⁴⁵ Vgl. dazu Edgar Hösch: *Geschichte des Balkans*, München: C. H. Beck, 2004: 13-34.

Klientelismus, der [...] Korruption und der mafiösen Strukturen, der mangelnden öffentlichen Ordnung [...].“⁴⁶ Es ist nicht verwunderlich, dass viele Völker, deren Territorien auf der Balkanhalbinsel liegen, vom Balkan Abstand halten.⁴⁷

Nach den Untersuchungen Maria Todorovas beruht das verbreitete Bild vom Balkan auf einem Komplex von Vorurteilen und Klischees und stellt eine „construction or invention“ des Westens dar, die schon im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden ist.⁴⁸ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Europe had added to its repertoire of Schimpfwörter, or disparagements, a new one that, although recently coined, turned out to be more persistent over time than others with centuries-old tradition. “Balkanisation“, not only had come to denote the parcelization of large and viable political units but also had become a synonym for a reversion to the tribal, the backward, the primitive, the barbarian. In its latest hypostasis [...], it has been completely decontextualized and paradigmatically related to a variety of problems. That the Balkans have been described as the „other“ of Europe does not need special proof. What has been emphasized about the Balkans is that its inhabitants do not care to conform to the standards of behaviour devised as normative by and for the civilized world.⁴⁹

Polemiken und Kommentare, die der Krieg in Jugoslawien in den 90er Jahren im Westen auslöste, lassen erkennen, dass sich im Laufe des 20. Jahrhunderts am Balkan-Konstrukt nichts geändert hat. Ein deutlicher Hinweis darauf ist die Tatsache, dass The Carnegie Endowment for International Peace (1910 gegründet) Anfang der 90er Jahre es für unnötig hielt, eine Mission in die Kriegsgebiete auf dem Balkan zu schicken. Stattdessen wurde der anlässlich der Balkankriege (1912-1913) zusammengefasste Bericht aus dem Jahre 1913 im Jahre 1993 wieder veröffentlicht, diesmal mit einer neuen Überschrift „The Other Balkan Wars“ und mit einer Einleitung von George Kennan, „The Balkan Crises: 1913 and 1993“ betitelt. Todorova wendet sich ironisch gegen Kennans moralische Rede vom Frieden in Europa, der schon wieder von dem als „non-European“⁵⁰ klassifizierten Balkan gefährdet wurde. Merkwürdigerweise vergaß der ehemalige Botschafter in der Sowjetunion in den 50er und in Jugoslawien in den 60er

⁴⁶ Ebd., S. 7.

⁴⁷ Ebd., S. 7-8. Die Bulgaren scheinen die einzigen zu sein, die sich als ein Balkanvolk fühlen.

In Bezug auf die Konfusionen um den Balkan verweist der Autor auf die Tatsache, dass Griechenland und die Türkei nie als Balkan in der Öffentlichkeit bezeichnet werden, sondern als Südeuropa.

⁴⁸ Vgl. Todorova 89-115.

⁴⁹ Ebd., S. 2.

⁵⁰ Ebd., S. 5.

Jahren zwei Weltkriege im 20. Jahrhundert, deren Ursachen nicht auf dem Balkan zu suchen sind:

Although at least technically it is indisputable that the spark for the powder keg came from the Balkans, very few serious historians would claim that this was the cause of World War I. World War II, however, had little to do with Balkans [...]⁵¹

Darüber hinaus gibt Todorova zu verstehen, dass die Motivationen der „zivilisierten Welt“ hinsichtlich ihrer direkten und indirekten Teilnahme an den Balkan-Kriegen sowohl zu Beginn als auch gegen Ende des 20. Jahrhunderts im Text Kennans vollständig verschwiegen werden. Die doppelte Funktion des vom Westen konstruierten Balkan-Image ist aufgrund der Argumente der Autorin deutlich zu erkennen: Im Falle der zwei Weltkriege dient es dem Westen als Mittel zum Verdecken seiner eigenen Taten, darunter sogar der Verbrechen, die gerade mit der Barbarei in Zusammenhang zu bringen sind; falls die Balkanländer an einem Konflikt beteiligt sind (die Kriege auf dem Balkan z. B.), bedient sich die westliche Welt ihres Konstrukts, um ihre eigenen Interessen und Eroberungsziele zu verhüllen.⁵²

So detailliert Todorova in ihrer Studie zeigt, wie das abwertende Image vom Balkan entstanden ist, und so treffend sie die Funktion dieses Images argumentiert⁵³, darf man doch nicht vergessen, dass jedes Balkanland seinen eigenartigen kulturhistorischen Kontext hat. Handkes poetische Konstruktion des Balkans konzentriert sich auf Jugoslawien, obwohl sich die in seinen Werken dargestellten Räume auf einzelne Gebiete dieses Landes beschränken und daher verschiedene Namen tragen.

Auch wenn die Handlung in der Binnenerzählung des Romans *Die Wiederholung* in den 60er Jahren in Slowenien spielt, steht Slowenien metonymisch für Jugoslawien als Ganzes. Der Beleg dafür ist nicht einzig im historischen Kontext zu suchen - im Zeitabschnitt von 1945 bis zum Krieg 1991 war Slowenien ein Bestandteil der jugoslawischen Föderation. Darauf deutet auch Handkes anlässlich der Sezession Sloweniens geschriebene Pamphlet *Abschied des Träumers vom Neunten Land* (1991) hin:

Nein, Slowenien in Jugoslawien, und *mit* Jugoslawien, du warst deinem Gast nicht Osten, nicht Süden, geschweige denn balkanesisch, bedeutest vielmehr etwas Drittes, oder „Neuntes“ [...],

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd., S. 5-16.

⁵³ Ebd., S. 116-160.

gerade im Verband des dich umgebenden und zugleich durchdringenden - dir entsprechenden. Geschichtsgebildes des großen Jugoslawien.⁵⁴

In diesen emotionsgeladenen Abschiedsworten des Autors liegt der Schwerpunkt auf Jugoslawien als Völkerverband: „in Jugoslawien“, „mit Jugoslawien“, „im Verband“, Slowenien als „Geschichtsgebilde [...] des großen Jugoslawien“. Es ist deutlich, dass Slowenien für Handke seinen Wert durch den Austritt aus der jugoslawischen Gemeinschaft verliert: Ohne Jugoslawien wäre es nie so „märchenhaft“ und zugleich so „wirklich“, wie Filip Kopal, Protagonist in der *Wiederholung* es erlebt (2.1.)

Es ist zu bemerken, dass Handke im Unterschied zu den meisten wissenschaftlichen Auffassungen, nach denen Slowenien nicht zum Balkan gehört, vom Gegenteil überzeugt ist: Der Balkan beginnt für ihn schon „in Jesenice, in Dravograd oder in Murska Sobota.“ (AT. 26). Seine Überzeugung beruht vor allem auf der Geographie Sloweniens, wodurch der Autor ein poetisches Bild der natürlichen Einheit der südslawischen Völker schafft, das den allgemeinen wissenschaftlichen Untersuchungen entgegengesetzt wird: Die Berge bestehen meistens aus dem Karstkalk (Vgl. AT. 20) „die meisten [Flüsse Sloweniens] strömen auf die Donau in Beograd zu“ (AT, 38). Die Tendenz Handkes, „gegen unreflektierte Lebensmodelle und starres Begriffsdenken“ zu handeln, wodurch, so Otto Lorenz, seine Literatur der 60er und 70er Jahre gekennzeichnet ist⁵⁵, scheint auch im Hinblick auf Raumkonstruktionen eine Konstante bei ihm zu sein. Sie spiegelt sich besonders deutlich in seinen Jugoslawien-Büchern der 90er Jahre wider.

Während Serbien, die einzige der ehemaligen Republiken, die die Tradition des jugoslawischen Verbandes fortsetzen wollte, vom Westen zuerst verbal attackiert und dann auch militärisch bombardiert wurde (das „frozen image“ vom Balkan war dabei konstant im Gebrauch), zeigte Handke ein lebhaftes Interesse an diesem Land (die Werke der 90er Jahre). Als Ergebnis der ersten Reise ins „Land der Aggressoren“⁵⁶ (später reist

⁵⁴ Peter Handke: *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerung an Slowenien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991: 28-29 (im Folgenden als AT bezeichnet)

⁵⁵ Vgl. Otto Lorenz: „Literatur als Widerspruch. Konstanten in Peter Handkes Schriftstellerkarriere“, in *Text & Kritik (Peter Handke)*, Heft 24 (1989), Hg. Ludwig Arnold: 8-16, hier S. 10.

⁵⁶ Peter Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996: 12/13 (im Folgenden als WR bezeichnet).

er sehr häufig nach Serbien und studiert das Land⁵⁷) erschien *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina*. Beim Vergleich dieses Reiseberichtes mit der *Wiederholung* ist leicht festzustellen, dass eine Reihe der ähnlichen Motive, wodurch Slowenien im vorangehenden Roman bewertet wird, bei der Konstruktion Serbiens ebenfalls eine Verwendung findet – eindeutig versteckt sich also hinter dem Serbien-Raum weiter Jugoslawien (2.2). In dem Sinne stimmt Handke der Stellungnahme der westlichen Öffentlichkeit zu, für die Serbien ein Synonym für Jugoslawien geworden ist: Bei der Anrede des Autors an den Leser zu Beginn der *Winterlichen Reise* kommt das deutlich zum Ausdruck: „Und wer jetzt meint: ‚Aha, proserbisch!‘ oder ‚Aha, jugophil‘ [...], der braucht hier nicht erst weiterzulesen“ (WR. 13).

Der dargestellte Raum, der im Mittelpunkt der *Morawischen Nacht* steht, trägt keinen Namen eines der Länder, die nach dem Zerfall Jugoslawiens entstanden sind. Aus verschiedenen Gründen entscheidet sich der Autor für den Namen „Balkan.“ Der breitere geographische Begriff weist auf seinen Abstand zum Skandal hin, den er in den 90er Jahren durch seine Jugoslawien-Bücher verursacht hat. Die ersten kritischen Bewertungen des Romans zeigen, dass der neue Name für den Raum eine positive Wirkung ausgeübt hat, denn die Kritiker scheinen sehr froh zu sein, dass nirgendwo auf die Worte „Jugoslawien“ oder „Serbien“ zu stoßen ist. Außerdem erlaubt dem Autor die historische Realität nicht, „Jugoslawien“ oder den Namen eines der neuentstandenen Länder zu benutzen: Jugoslawien existiert nicht mehr und jedes neue Land hat nichts Gemeinsames mit der ehemaligen jugoslawischen Orientierung, denn der Lebensstil der modernen westlichen Welt wird angestrebt. Einzig „der Balkan“ als imaginäres Produkt scheint der gültige Name zu sein. Die Identifikation der dargestellten Räume im Roman zeigt indessen, dass unter diesem Namen der Raum verstanden wird, den einst Jugoslawien umfasst hat (3.1.)

Die Grenze, eine der grundlegenden Komponenten der Poetik Handkes, zeigt sich auch in der Geschichte der Südslawen als ein bedeutender Faktor (dabei ist zu erwähnen, dass die Charakterisierung des Balkans als „non European“, „other of Europe“ ebenfalls

⁵⁷ Vgl. dazu Thomas Deichmann: „Literatur und Reisen mit Peter Handke“, in *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift* (= *Profile*, Magazin des Österreichischen Literaturarchivs des Österreichischen Nationalbibliothek, Band 16), Hg. Klaus Kastberger, Wien: Zsolnay, 2009: 183-193.

in die Poetik Handkes passt – seine Zwischenräume entstehen auch an Rändern, allerdings nicht negativ, sondern positiv konnotiert), denn Abstand und Entfernung der einzelnen Völker voneinander ist mit ihr eng verknüpft. Die südslawischen Nomaden fanden im 6. und 7. Jahrhundert ihre festen Wohnsitze in den Gebieten, wo die Grenze zwischen dem Westlichen und Östlichen Römerreich befestigt wurde.⁵⁸ Verschiedene Einflüsse (von Westen und Osten), denen sie bereits am Anfang ihrer sesshaften Lebensweise ausgesetzt wurden, führten mit der Zeit zu kulturellen und religiösen Unterschieden zwischen den „Brüdern“.

Nachdem die südslawischen mittelalterlichen Fürstentümer ihre Autonomie verloren hatten, gab es eine neue Grenze auf den von den Südslawen bewohnten Gebieten: Die Grenze zwischen der Habsburger Monarchie (Slowenien, Kroatien und Bosnien seit Beschlüssen des Berliner Kongresses 1878 ihr unterworfen) und dem Osmanischen Reich (Serbien, Montenegro, Mazedonien und Bosnien bis 1878 unter seiner Herrschaft)⁵⁹ Die jahrhundertelange „Erziehung“, welcher die „Brüder“ von den unterschiedlichen fremden Herrschern unterzogen wurden, vergrößerte ihre Entfernung voneinander. Die ganze Situation komplizierte sich durch die Islamisierung einer gewissen Zahl der Einheimischen, die unter den Osmanen lebten.⁶⁰ Die veränderte Religion bzw. Kultur verschärfte die Antagonismen zwischen den Einheimischen.

⁵⁸ Die Drina (heute die Grenze zwischen Serbien und BH) war zusammen mit der Save die natürliche Grenze, die bis zum Skadarer See führte. Vgl. Vladimir Ćorović: *Istorija srpskog naroda*, Beograd: Ars Libri, 1997: 5-18.

⁵⁹ Slowenisches Karantanien (im 7. Jahrhundert entstanden) wurde im 8. Jahrhundert von den Franken erobert; im 10. Jahrhundert gelangen die Slowenen unter die Herrschaft der Ungarn und dann der Österreicher bis 1918. Vgl. *Frühmittelalterliche Ethnogenese im Alpenraum*, Hg. Helmut Beumann und Werner Schröder, Sigmaringen: Thorbecke, 1985.

925 vereinigte der kroatische König Tomislav die kroatischen Länder und Kroatien existierte als selbständiges Land bis 1102, bis zum Bündnis mit den Ungarn (Pact Konvent) – derselbe König (der ungarische) herrschte sowohl über Kroatien als auch über Ungarn. Diese Union wurde ab 1527 im Rahmen der Habsburger Monarchie fortgesetzt. Unter diesen Umständen existierte Kroatien bis 1918, bis zur Vereinigung der südslawischen Völker zum Königtum der Serben, Kroaten und Slowenen (seit 1929 Königtum Jugoslawien). Vgl. dazu Ferdo Šišić: *Povijest hrvatskog naroda*, Zagreb: Mladost, 1962.

Serbien war im Mittelalter selbständig, bis 1463. Seit der Zeit befand sich das Land unter der Herrschaft des Osmanischen Reiches. Der Widerstand gegen die Türken wurde Anfang des 19. Jahrhunderts besonders stark. Die langsame Befreiung begann ab 1815. 1830 gewann Serbien die Autonomie – 1878 bestätigte der Berliner Kongress seine volle Unabhängigkeit. Nach den Balkankriegen (1912-1913) und dem Ersten Weltkrieg entschied sich das Land für die Vereinigung mit den anderen Südslawen. Vgl. Dazu Stevan Pavlović: *Istorija Balkana 1804-1945*, Beograd: Clio, 2001.

⁶⁰ Vgl. Hösch, S. 40-48.

Dieser historische Kontext, der darauf hinweist, wo die Ursachen für die Feindschaften zwischen den jugoslawischen Völkern zu suchen sind, wurde bei der konstitutionellen Krise und dem Ausbruch der Kriege in den 90er Jahren in Jugoslawien von westlichen Politikern, Intellektuellen, Berichterstattern nicht beachtet. Sich auf das Attentat in Sarajevo auf den Thronfolger Franz Ferdinand (1914) beschränkend sowie auf lückenhafte und nicht selten falsche und verdrehte Informationen über das Gemetzel zwischen Ustaša und Tschetniks im Laufe des Zweiten Weltkriegs (die Teilnahme der Einheimischen daran ist zu erwähnen)⁶¹, etikettierte der Westen Jugoslawien als ein „Pulverfass“⁶². Als eine Anspielung auf ständige Konflikte, blutige Kämpfe und Mord passte dieses Etikett vollständig in das „frozen image“ von der Barbarei auf dem Balkan. Alle Bemühungen der Südslawen, ihr gemeinsames und blockfreies Land zu „produzieren“ – Jugoslawien gehörte weder zum Ost- noch zum Westblock – stießen auf Abwertung in der westlichen Öffentlichkeit. Merkwürdigerweise wurde das Jugoslawien Josip Broz Titos, an dessen Beerdigung sich zahlreiche Delegationen, Präsidenten,

⁶¹ Der minderjährige König Jugoslawiens, Petar II. Karađorđević (1923-1970) floh nach England, nachdem das Land wegen der heftigen Volksdemonstrationen anlässlich des Anschlusses dem Dritten Reich im April 1941 von den Deutschen bombardiert worden war. Unmittelbar nach der Kapitulation Jugoslawiens erklärte Kroatien (mit Ante Pavelić an der Spitze) unter Zustimmung des Dritten Reiches seinen unabhängigen Staat (NDH – dieser Staat umfasste auch BH, aber kein Dalmatien; die Politik der Zerstückelung entsprach dem Okkupanten). Ironischerweise war der neue Staat vom Dritten Reich vollständig abhängig (für die extremen Kroaten war er unabhängig, weil er keine Verbindungen mehr mit Serbien hatte). Die kroatischen Soldatentruppen, Ustaša genannt, begannen sofort mit der Verfolgung der Juden, Kommunisten, Zigeuner, aber vor allem der Serben.

In Serbien gab es eine neue Regierung mit Milan Nedić, die dem Dritten Reich gegenüber auch loyal war. Draža Mihajlović organisierte indessen seine Truppen, Tschetniks genannt, die gegen den deutschen Okkupanten und für die Rückkehr des Königs Petar kämpfen wollten (daher wurden die Tschetniks vom König materiell und moralisch unterstützt; in England verbreitete er mit seinen Mitarbeitern die Nachricht, dass die Tschetniks gegen die Deutschen kämpfen). Die Zusammenarbeit mit den Partisanen dauerte nur sehr kurz; schon bei der ersten Offensive für die Befreiung der Stadt Užice (Serbien) 1941, ließen sie die Partisanen im Stich und schlossen sich der offiziellen Regierung Serbiens an. Offensichtlich konnten sie die Ideologie der Partisanen und der Kommunisten nicht akzeptieren.

Ustaša und Tschetniks waren auf derselben Seite, aber gleichzeitig auch gegeneinander: Die Ustaša töteten und massakrierten das serbische Volk, während die Tschetniks das gleiche mit dem kroatischen (auch moslemischen) Volk taten. Die Partisanen, denen eine große Zahl verschiedener Völker und Völkerschaften Jugoslawiens beitraten, waren die einzigen, die gegen die deutschen Okkupanten (dabei ist zu betonen, dass Jugoslawien zerstückelt wurde – italienische Truppen kontrollierten Dalmatien und Teile Mazedoniens, albanische Teile Mazedoniens und Serbiens, bulgarische Teile Serbiens und Mazedoniens, ungarische Teile Serbiens usw.) und gleichzeitig gegen die sog. Volksverräter, Ustaša und Tschetniks, kämpften, deren Ideologie vor allem auf der ethnischen Säuberung beruhte: Kein Serbe in Kroatien, kein Kroat in Serbien. In der Euphorie der 90er Jahre wurden diese Ideologien wieder aktuell, und von den neuen Parteien gab es Versuche, Ustaša und Tschetniks zu rehabilitieren. Vgl. dazu Mićo Carević: „Vlastito prepoznavanje“, *Drniške rasprave*, <http://www.ezboard.com> (23.6.2008). Vgl. auch Branko Petrović: *Istorija Jugoslavije*, knjiga druga, Beograd: Nolit, 1980: 25-52; 394-413.

⁶² Vgl. Gerhard Helm: *Der Balkan. Das Pulverfaß Europas*, Düsseldorf: Econ, 1993.

Premiers, Bundeskanzler, Könige (auch aus den hochentwickelten westlichen Ländern) versammelten, um ihm für seinen Beitrag zur Prosperität der „kleinen Völker“ sowie für seine Politik des Friedens die letzte Ehre zu erweisen, in den führenden westlichen Zeitungen als eine Diktatur entlarvt.⁶³

Das abwertende Image vom Balkan ermöglichte den westlichen Mächten, sich sofort in die konstitutionelle Krise Jugoslawiens einzumischen. Die Charta der Vereinten Nationen verletzend, unterstützten sie die Sezession Sloweniens, Kroatiens und dann auch Bosniens und der Herzegowina.⁶⁴ Der Balkan wurde „a laboratory for experimentation with new approaches and solutions“, was die Expansion der NATO begünstigte.⁶⁵

Nachdem der Krieg in Bosnien-Herzegowina durch neue „Experimente“ eskaliert war, zeigte sich das klischeehafte Bild vom Balkan als geeignete Antwort auf die grausame Massentötung: Bosnien wurde als „ein Land des Hasses“⁶⁶ etikettiert. Als einer der Belege dafür dienten sogar Passagen aus der Erzählung des jugoslawischen Nobelpreisträgers Ivo Andrić *Brief aus dem Jahre 1920* (1946), da bei diesem Autor, der als großer Kenner der südslawischen Geschichte und Mentalitäten gilt, die gleiche Feststellung zu finden ist. Es handelt sich um ein klassisches Beispiel vom Missbrauch der Literatur, denn Ausschnitte aus diesem literarischen Werk wurden außerhalb des Kontextes betrachtet, um ein Stereotyp zu bestätigen.

⁶³ Vgl. Ben Dor: „Völkergefängnis Jugoslawien. Terror der Serben“, in *Der Spiegel*, Nr. 28 (1991).

Handke hat auf Berichte solcher Art heftig reagiert. Vgl. WR, S. 122-130.

Eine gewisse Zahl der Einheimischen hat zu solchen Interpretationen beigetragen. Vgl. Branimir Souček: *Eine Frühlingsreise zum Gedankenfluss eines verirrten Literaten oder Gerechtigkeit für Peter Handke*, Thaur/Wien/München: Thaur, 1996.

⁶⁴ Vgl. Thomas Raju G.C.: *Yugoslavia Unraveled: Sovereignty, Self-determination*, Maryland: The Roman & Littlefield Publishing Group, 2003: 3-10. Vgl. auch Alex N. Dragnich: *Yugoslavia's Disintegration and the Struggle for Truth*, New York: Columbia University Press, 1996: 108-110. Die beiden Autoren verweisen auf schlimme Folgen von der schnellen Anerkennung Sloweniens, Kroatiens und Bosniens.

⁶⁵ Maria Todorova: „Nostalgia – the reverse side of Balkanism“, in *Europa und sein Osten*, Hg. Wlodzimiers Borodziej, Joachim von Puttkamer, Band I, München: Oldenbourg, 2012: 61-74, hier S. 63. Die Autorin redet von „American unilateralism“.

⁶⁶ Vgl. „Bosnien. Haß zerbricht die Allianz“, *FOCUS*, Nr. 8 (1993)

<http://www.focus.de/politik/ausland> (25.5.2012).

Vgl. auch Jens Becker: „Zur Zeit: Durchbruch im „Land des Hasses“? Bosnien-Herzegowina – eine politische Zeitreise, *Kommune: Forum für Politik, Ökonomie, Kultur*, Vol. 9 (2002)

<http://www.econbiz.de> (25.5.2012).

Max Levenfeld, Protagonist in der Erzählung von Andrić, verlässt seine Geburtsstadt Sarajevo, weil er den Hass in Bosnien nicht weiter ertragen kann. Aus seinem Brief an den Erzähler geht hervor, dass der Hass auf den großen Unterschieden unter vier Religionen (islamische, orthodoxe, katholische und jüdische) basiert: Jeder denkt, nur seine Religion sei die richtige; jeder schließt die andere Religion aus und hebt die Werte der eigenen hervor, als seien sie universal.⁶⁷ Aus solcher tiefen Intoleranz resultiert der Hass, der so stark sein kann, dass der Mensch in bestimmten Momenten bereit ist, den anderen zu töten, nur deswegen, weil er anders ist, bzw. der anderen Religion angehört. Die zugespitzten Beziehungen sind in der jeweils eigenen Zeitrechnung in der Erzählung deutlich bemerkbar:

Wer in Sarajevo in der Nacht durchwacht, kann die Stimmen der Nach von Sarajevo hören. Schwer und sicher schlägt die Uhr an der katholischen Kathedrale: zwei nach Mitternacht. Es vergeht mehr als eine Minute (ich habe genau fünfundsiebzig Sekunden gezählt), und erst dann meldet sich, etwas schwächer, aber mit einem durchdringenden Laut die Stimme an der orthodoxen Kirche, die nun auch *ihre* zwei Stunden schlägt. Etwas später schlägt mit einer heiseren und fernen Stimme die Uhr am Tor der Berg-Moschee, sie schlägt elf Uhr, elf gespenstische türkische Stunden, die nach einer seltsamen Zeitrechnung ferner, fremder Gegenden dieser Welt festgestellt worden sind. Die Juden haben keine Uhr, die schlägt, aber Gott allein weiß, wie spät es bei ihnen ist [...]⁶⁸

Um die Erzählung richtig zu verstehen, muss man zuerst auf die Zeit der Handlung achten, die schon im Titel angedeutet wird. Historisch gesehen, handelt es sich um den ersten gemeinsamen Staat der Südslawen (Königtum der Serben, Kroaten und Slowenen; 1929 Jugoslawien genannt), der aus den großen und schnellen politischen Änderungen, bzw. durch den Zerfall der zwei großen Imperien, des Osmanischen Reiches und der Habsburger Monarchie, resultierte. Was im Rahmen der beiden Imperien in Jahrhunderten gewachsen ist, konnte man in einigen Jahren nicht verwischen.

Max Levenfeld flieht vor dem bosnischen Hass, aber stirbt durch einen anderen Hass, im spanischen Bürgerkrieg, wo er als Freiwilliger an der Seite der Republikaner in einem Krankenhaus als Arzt arbeitet. Gerade dieses Krankenhaus wird angegriffen und Levenfeld kommt zusammen mit seinen Verwundeten ums Leben. Ist dieser Hass nicht heftiger als bosnischer?

⁶⁷ Vgl. Jürgen Heizmann: „Sarajevo – A Twentieth-Century Epic“, in *The Image of the Twentieth Century in Literature, Media and Society*, Hg. Will Wright and Steven Kaplan, Pueblo, CO: University of Southern Colorado, 200: 221-227.

⁶⁸ Ivo Andrić: *Brief aus dem Jare 1920*, Übers. von Milo Dor und Reinhard Federmann, in ders. *Die Geliebte des Veli Paša. Novellen*, Frankfurt/Main: Fischer, 1962:138-149, hier S. 147-148.

Wie es bei Andrić üblich ist, verweist er auch in dieser Erzählung auf einen allgemeinen Hass, der in jedem Menschen, in jedem Volk anwesend ist. Bosnien, das wegen der verschiedenen Nationalitäten und Religionen „kleines Jugoslawien“ genannt wurde, ist ein Paradebeispiel, denn auf einem kleinen Gebiet gibt es so viele Unterschiede, die nicht leicht im Gleichgewicht zu halten sind. In den Ländern, wo es wenige Unterschiede gibt, existiert aber auch der Hass, weil er ein Bestandteil der menschlichen Natur ist:

So sei nun einmal das menschliche Leben eingerichtet [...], dass auf jedes Lot des Guten zwei Lot des Bösen gingen, dass es hier auf der Erde keine Güte ohne Hass und keine Größe ohne Neid geben könne, wie es auch den kleinsten Gegenstand ohne Schatten gäbe.⁶⁹

Aufgrund der umfassenden Kenntnisse in der Geschichte der südslawischen Völker, der persönlichen Erfahrungen im ersten vereinigten Staat der Südslawen von 1918 sowie der Erkenntnisse vom gegenseitigen Gemetzel der „Brüder“ im Laufe des Zweiten Weltkriegs sieht Andrić ein, dass Unterschiede und Unverständnis unter den jugoslawischen Völkern ein ernsthaftes Hindernis für das gemeinsame Leben sind. Kein anderer Schriftsteller zeigt in seinen Werken (besonders in seinen historischen Romanen) so deutlich und bildhaft, dass dieses Problem ein Resultat des Kultur- und Geschichtserbes ist. Der entscheidende Faktor dieses Erbes ist die jahrhundertelange Anwesenheit der großen Imperien, deren Grenzen gerade auf diesem Teil des Balkans gezogen und gelegentlich verschoben wurden. Die mächtigen Herrscher trennten und verbanden die Einheimischen, wie es ihren politischen und wirtschaftlichen Zwecken am besten entsprach.

Der durch die lange Anwesenheit der verschiedenartigen Imperien verursachte Bruch im Kultur- und Geschichtserbe der Südslawen spiegelte sich deutlich im Wunsch der Slowenen und der Kroaten wider, aus dem jugoslawischen Verband auszutreten: Sie fühlten sich den Mitteleuropäern weitaus näher als ihren südslawischen „Brüdern“. 1913 hat der bekannte slowenische Schriftsteller Ivan Cankar (1876-1918), der in vielen seiner Werke über Unterdrückung und das schwere Leben des slowenischen Volkes unter der Habsburger Monarchie geschrieben hat (*Mein Leben, Der Knecht Jernej und sein Recht, Kurent*), geäußert: „Dem Blut nach sind wir Brüder, der Sprache nach immerhin Vetter –

⁶⁹ Ders. *Die Brücke über der Drina* Übers. Milo Dor, München DTV, 1993: 279.

der Kultur nach aber, die die Frucht einer jahrhundertelangen separaten Erziehung ist, sind wir untereinander viel fremder als unser oberkrainischer Bauer einem tirolischen.“⁷⁰

Während der christliche Okzident für den Wunsch der Slowenen und der Kroaten aus historisch-kulturellen Gründen viel Verständnis fand (ein besonderes Verständnis zeigten Deutschland, Österreich und der Vatikan⁷¹), bemühte er sich gleichzeitig darum, das „frozen-image“ vom barbarischen Balkan, das einzig noch für Serbien galt, mittels seiner Medien zu zementieren.⁷² Dieses Image sicherte ihm Freiheit bei seinen Aktionen, die mit dem Luftangriff auf Serbien kulminierten. Wenn das Kultur- und Geschichtserbe Serbiens in Betracht gezogen wird, scheint die Frage Todorovas, „Balkanism and Orientalism: Are they different categories?“, passend zu sein. Trotzdem darf man das byzantinische Erbe der Serben nicht vergessen – in diesem Kontext ist die Frage Huntingtons „The Clash of Civilizations?“⁷³ zu beachten. Im Konflikt der Kulturen und Religionen, den Samuel Huntington für die aktuelle Epoche (er bezeichnet sie als „the post-Cold War“) voraussieht, stellt der von den Südslawen bewohnte Balkan schon wieder eine Grenze dar.

Das Ziel dieser Arbeit besteht nicht darin, sich mit den politischen Fragen zu befassen. Den Schwerpunkt wird vielmehr auf Handkes poetische Konstruktion des Balkan-Raumes gesetzt. Allerdings entfaltet sich der poetische Balkanentwurf des Autors in kritischer Auseinandersetzung mit dem westlichen Balkanismus. Insofern kann der politisch-historische Kontext nicht ausgeschlossen bleiben; beim Verständnis einzelner Bilder erweist er sich als sehr behilflich (2.1., 3.1., 3.2.). Im Gegensatz zu seinen nicht-

⁷⁰ Irena Samide: „Spieglein, Spieglein an der Wand: Wo liegt das holde neunte Land? Der habsburgische Mythos aus slowenischer Sicht“;
<http://www.kukanien.ac.at/beitr/fallstudie/Isamide.1pdf> (27.8.2009)

⁷¹ Vgl. dazu Nikolaus Jarek Korczynski: *Deutschland und die Auflösung Jugoslawiens: Von der territorialen Integrität zur Anerkennung Kroatiens und Sloweniens, Studien zur internationalen Politik*, Heft 1, Hamburg: H – Schmidt – Universität, 2005; oder Hannes Hofbauer: *Balkankrieg. Zehn Jahre Zerstörung Jugoslawiens*, Wien: Pomea, 2001.

⁷² Robert Angelmahr verweist darauf, dass die orthodoxe Religion mit der katholischen unvereinbar ist, obwohl sie vor 1054 noch eine einheitliche christliche Religion war [...]. Die Trennung der Kirche zwischen einem römischen Katholizismus und einer byzantinischen Orthodoxie hatte auch das einstige Brüdervolk in Serben und Kroaten entzweit.“ Vgl. Robert Angelmahr: „Der Jugoslawien Konflikt – Ein Kampf der Kulturen?“, Institut für Politikwissenschaft an der Universität Wien, 2004; <http://www.unet.univie.ac.at> (15.04. 2013).

⁷³ Samuel P. Huntington: „The Clash of Civilizations?“ in *Foreign Affairs* (1993).
<http://www.hks.harvard.edu> (15.04.2013).

fiktionalen Reiseberichten aus den 90er Jahren findet Handke in der *Morawischen Nacht* einen neuen Zugang zum Politischen. Sich konsequent im fiktionalen Bereich aufhaltend, konstruiert er diesmal „eine imaginierte Reportage“⁷⁴, in welcher das Problem des „frozen image“ von der Barbarei auf dem Balkan durch ein Spektrum von Konnotationen und Anspielungen häufig reflektiert und aufgebrochen wird (3.1., 3.2.). Handkes kritische Stellungnahme zu diesem Image ist, wie Bernhard Fetz formuliert, als Teil seiner gesamten Kritik an der westlichen Kultur aufzufassen:

Durch eine prononcierte poetische Beschreibungssprache [entsteht] eine kritische Haltung, die nicht als Formulierung eindeutiger Standpunkte im politischen Richtungsstreit zu (miss)verstehen ist; sondern als literarisches Versuchslabor einer alle Ebenen des Gesellschaftlichen, Politischen und Individuellen durchdringenden literarischen Kritik der Kultur.⁷⁵

d) Autobiographische Elemente

Die Antwort auf die Frage, warum der Autor so ein großes Interesse an Jugoslawien zeigt, ist vor allem in seiner Herkunft zu suchen. Handke wächst im von vielen Slowenen bewohnten Bundesstaat Kärnten auf. Seine Mutter und sein Großvater sind Slowenen. Ihr Verhältnis zu Jugoslawien erklärt der Autor selbst in einem Interview: „Ich bin ziemlich sicher, dass mein Großvater an Jugoslawien hing, allein wegen der Tatsache, dass er bei der Kärntner Volksabstimmung für Jugoslawien gestimmt hat. Meine Mutter fühlte sich auch sehr hingezogen.“⁷⁶

Der Großvater, Gregor Sivec, hat eine bedeutende Rolle in Handkes Leben gespielt, die Rolle des Vaters. Auch sein Stolz auf die slowenische Abstammung konnte nicht ohne Einfluss auf seinen Enkel bleiben. Außerdem ist Handke auch von dem Onkel Gregor (dem ältesten Bruder der Mutter) beeinflusst. Vor dem Zweiten Weltkrieg hat Gregor die Landwirtschaftsschule in Maribor besucht und ist als selbstbewusster Slowene

⁷⁴ Bernhard Fetz: „Peter Handkes balkanische ‚Geographie der Träume: ‘Die morawische Nacht‘“, in *Peter Handkes Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, S. 202.

⁷⁵ Ebd. S. 195.

⁷⁶ W. Reiter und C. Seiler. „Peter Handke über die Fehler der österreichischen Balkanpolitik, seinen FPOE – Onkel, Jugoslawien seiner Träume, den Sprung in seinem Leben und ein Gedicht von Radovan Karadžić, *Interviews*.

http://www.handkeyugo.scriptmania.com/shopping_page.html (2008).

nach Kärnten zurückgekehrt, was in der Familie viele Auseinandersetzungen verursacht hat. Seine auf Slowenischen verfassten Aufzeichnungen in Bezug auf den Obstbau, die der Neffe Peter aufbewahrt hat, geben später die Idee für *Die Wiederholung*. Dass die Figuren in den Werken Handkes oft den Namen Gregor tragen, verweist auf den Einfluss des Onkels und des Großvaters auf den Autor.⁷⁷

In den 60er Jahren lernt Handke einen Teil Jugoslawiens persönlich kennen. Die Reise führt zuerst durch Slowenien, wo er in den folgenden Jahren oft Aufenthalt nimmt, dann auch durch Kroatien. An der Adria, auf der Insel Krk, wo auch sein erster Roman *Die Hornissen* (1966) entsteht, begeistert er sich für Einfachheit und Originalität der Inselbewohner.⁷⁸ Im Gegensatz zur westlichen Welt, in welcher die Menschen durch die schnelle Wirtschaftsentwicklung den „Maschinen“ ähnlich werden, begegnet Handke in Jugoslawien einem einfachen und natürlichen Volk, das seinen eigenen Weg zu trassieren versucht. Daher erlebt er Jugoslawien als ein wertvolles Land, dessen Praxis er auch nach dem Untergang noch immer als höchst positiv beurteilt:

Man weiß doch heute gar nicht mehr, dass der jugoslawische Sozialismus ein ganz anderer als der sowjetische war. Es war ein utopischer Sozialismus. Obwohl unter Tito auch viel Unrecht begangen wurde, hätte daraus etwas werden können, hätte nicht immer die Wirtschaft das letzte Wort.⁷⁹

Den Grundstoff für die Balkan-Erzählungen findet der Autor also in seinen persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen. Wenn die erzählten Orte auch in der Realität zu bestätigen sind, denn sie tragen empirische Namen, so darf man doch nicht vergessen, dass sie der fiktiven Welt der literarischen Werke angehören. Der Autor weist selber darauf hin, dass ihm bei der Darstellung der Räume immer ein konkreter Ort aus der Erinnerung als Ausgangspunkt dient, der dann durch seine Einbildungskraft zu einem anderen Ort wird: „[...] mit dem, was ich gekannt habe, [...] war es mir unmöglich weiter zu tun, und hab dann Orte erzählt, die ich überhaupt nicht kannte. [...] Also mit der Erinnerung, die ich hatte, ging ich in die Orte, die ich eben nicht kannte.“ (Z. 234).

⁷⁷ Vgl. dazu Fabjan Hafner: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*, Wien: Paul Zsolnay, 2008: 12.

⁷⁸ Vgl. dazu „Peter Handke – Zašto volim Srbe.“ *SAM* (10.04.1996).
http://www.yurope.com/zines/arhiva_5/0008.html (19.09.2008).

⁷⁹ André Müller: „Ein Idiot im griechischen Sinne. Ein Interview mit Peter Handke“, *Die Weltwoche* 35 (2007).

<http://www.weltwoche.ch/artikel/?=AssetID&CategoryID=62> (19.09.2008).

Neben der Inspiration dient das Autobiographische einer neuen Erzählform. Um „den hergebrachten Erfahrungs- und Subjektbegriff [zu] revolutionieren“, sucht man im 20. Jahrhundert „andere Formen der Wirklichkeitsanschauung“ in der österreichischen Literatur; autobiographische Momente werden dabei zu üblichen Elementen, die zur Entwicklung der „literarisch-essayistisch-journalistische[n] Mischformen“ beitragen (Bernhard Fetz hält z. B. Handkes *Die morawische Nacht* für eine Art „imaginierte[r] Reportage“).⁸⁰

Biographische Komponenten in literarischen Werken erwecken sowohl bei der Kritik als auch beim Publikum ein großes Interesse. So verquickt Leben und Werk miteinander sind, können biographische Fakten doch zu Verwirrungen und Missverständnissen führen. Beispielsweise wurde an Handkes *Kindergeschichte* eine scharfe Kritik geübt. Dem Autor wurde es vorgeworfen, dass er in einem übertriebenen Mythos über das eigene Kind (die Inspiration kommt von seiner Tochter), die kinderlosen Paare und die Alten nicht respektiert hat.⁸¹ In den Kommentaren über die Jugoslawien-Bücher der 90er Jahre wurden ständig die Aussagen des Dichters über den Krieg in Jugoslawien benutzt, so dass man oft nicht mehr wusste, was der Autor in seinem Werk geschrieben hat und was er in einem Interview gesagt hat.⁸² In den Kritiken anlässlich der Erscheinung der *Morawischen Nacht* werden die autobiographischen Elemente so stark betont, dass sogar das Gespräch des Protagonisten mit der toten Mutter als zentrale Stelle des Romans betrachtet wird.⁸³

Um solche Missverständnisse zu vermeiden, dient der literarische Text als grundlegender Wegweiser bei der Analyse von Handkes Orten in der *Morawischen Nacht*. Der Zweck dieser Arbeit besteht also nicht darin, die Persönlichkeit des Autors zu verstehen (seinen Hang zum Balkan z. B.), sondern den Kunstcharakter seines Werkes, bzw. den ästhetischen Sinn und Wert seiner poetischen Konstruktion. Besonders in der Harz-Passage ist deutlich zu beobachten, wie aus dem Autobiographischen etwas Drittes entsteht, das mit dem Privatleben Handkes nichts mehr Gemeinsames hat (3.2.). Die

⁸⁰ Fetz, S. 193.

⁸¹ Vgl. Dinter, S. 189.

⁸² Vgl. dazu *Noch einmal über Jugoslawien*.

⁸³ Vgl. *Fachdienst Germanistik*, S. 15 (Iris Radisch, *Zeit*, 10.1.2008)

autobiographischen Elemente dienen als eine Art Katalysator, der die Einbildungskraft bewirkt.

e) Intertextuelle Bezüge: Die *morawische Nacht* und Handkes vorangehende Jugoslawien-Bücher

Häufige Konnotationen und Anspielungen, die sowohl im strukturellen als auch im inhaltlichen Sinne auf Handkes vorausgehende Jugoslawien-Bücher zurückführen, tragen zur Komplexität der *Morawischen Nacht* bei. Funktion und Sinn der neuen Bilder des Balkans sind nicht zu verstehen, wenn die neue Erzählung nicht im Kontext der früheren Werke betrachtet wird, in denen das Jugoslawien Thema behandelt wird. Bei der Darstellung des Untergangs des „Neunten Landes“ gibt es deutliche Anknüpfungspunkte mit dem Roman *Die Wiederholung*, mit den Reiseberichten *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, und *Unter Tränen fragend* (1999) sowie mit den Theaterstücken *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* (1999) und *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (1997). Die Frage nach der Bedeutung des Balkans in der *Morawischen Nacht* bekommt dadurch eine erweiterte Dimension, denn sie beschränkt sich nicht auf diese Erzählung; sie umfasst den ganzen Jugoslawien-Komplex bei Handke.

Die intertextuellen Bezüge⁸⁴ weisen darauf hin, dass sich die Position des Autors zum Balkanproblem nicht wesentlich geändert hat. Auf den Beitrag der westlichen Welt (in den Vordergrund wird die zerstörerische Macht der Medien gerückt, die sich in ihren Berichten über den Krieg in Jugoslawien des westlichen Balkankonstrukts bedienen) zum Untergang des Balkans wird wiederholt hingewiesen. Die Änderungen betreffen vor allem die Erzählweise. Mit seinen alten, strukturellen wie auch inhaltlichen Elementen spielend, wendet sich Handke ironisch gegen seine Naivität, einen absoluten Raum in der

⁸⁴ In der Literaturtheorie ist die Rede von der „Intertextualität“. Sie stellt „die spezifische Eigenschaft eines Textes“ dar, „der auf einen oder mehrere andere frühere Texte bezogen ist, wobei die früheren („Prätexte“) zusammen den Intertext des späteren („Posttext“) bilden.“ Peter Stocker: *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1998: 15.

Außenwelt zu suchen. Das Natürliche, das Einfache und das Ursprüngliche, wodurch der Balkan in den vorangehenden Werken bewertet wird, werden auf den Raum der Erzählung übertragen (3. a), mögen sie auch in einem Sozialraum weiter als Werte gelten (3.2.; 3.3.)

Im Rahmen der Intertextualität nehmen *Die Wiederholung* und *Eine winterliche Reise* einen besonderen Platz ein. Bei den Reflexionen des Helden über sein früheres Verhältnis zum Balkan und seine Illusionen von einem absoluten Raum wie auch bei seinen Anschauungen über die schriftstellerische Tätigkeit werden sie häufig konnotiert. Darüber hinaus findet sich im neuen Roman eine Vielzahl der gleichen Motive, mit denen Jugoslawien in den beiden Werken ausgemalt wurde. Die Werteaxiomatik dieser Motive erweist sich hinsichtlich des Balkans als verschoben (3.2.). Die Verschiebungen sind nicht zu erkennen, wenn die zwei früheren Jugoslawien-Bücher als Kontext nicht hinzugezogen werden.

Erst im Verhältnis zu den beiden Büchern wird deutlich, dass *Die morawische Nacht* einen Wendepunkt in Bezug auf den Zugang des Autors zum Balkan-Raum darstellt. Im Gegensatz zur *Winterlichen Reise*, in welcher sich Handke direkt auf das Politische einlässt, kehrt der Dichter „ins Reich der Poesie“ zurück. Das Poetische führt auf *Die Wiederholung* zurück, die indessen im Kontrast zur *Morawischen Nacht* steht: Während Handke in der *Wiederholung* ein utopisches Land konstruiert, ist der eigene Mythos über das Traumland im neuen Roman zerschlagen. Um ein deutliches und kohärentes Bild von Handkes Darstellung des Balkan-Raumes zu gewinnen, ist es daher erforderlich, *Die morawische Nacht* vor der Folie der beiden Werke zu betrachten, denn sie bilden trotz der vermeintlichen Unterschiede eine Einheit.

2. KONSTRUKTION EINER GEGENWELT ZUM WESTEN

Wenn zwischen Handkes *Die Wiederholung* (1986) und *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina* (1996) auch viele Unterschiede zu beobachten sind, die vor allem daraus folgen, dass das erste Werk ein Roman, das zweite ein nicht-fiktionaler Reisebericht ist, so knüpfen die zwei mittleren, die Reise durch Serbien betreffenden Kapitel der *Winterlichen Reise* doch an die *Wiederholung* an. Die Anknüpfungspunkte beruhen auf einer Reihe zueinander passender, metaphorischer Bilder, aus welchen sich ergibt, dass der Balkan ein Raum des Natürlichen, Einfachen und Ursprünglichen ist. Daraus erwächst das Bild einer Gemeinschaft, die durch Wärme und Geborgenheit gekennzeichnet ist. Der Balkan-Raum, dem aus diesen Gründen ein großer Wert beigelegt wird, erscheint in den beiden Werken als eine Gegenwelt zum Westen, wobei Modernität und Fortschritt in Frage gestellt werden.

2.1. Ein Traumland: *Die Wiederholung*

Im Roman *Die Wiederholung* erzählt der 45jährige Filip Kobal seine eigene Geschichte⁸⁵, in deren Zentrum seine erste, vor 25 Jahren unternommene Reise nach Slowenien steht, die der Erzähler in seinen Erinnerungen noch einmal erlebt (daher der Titel des Romans *Die Wiederholung*⁸⁶). Das Erzählen konzentriert sich auf die Wahrnehmungen des slowenischen Raumes, der sich bei Reisen, Wandern und Gehen vor dem 20jährigen Filip Kobal auftut. Die Geschichte wird indessen nicht auf eine sukzessive Art und Weise erzählt. Durch die Erinnerungen des Zwanzigjährigen, die sich auf die wichtigen Momente aus seiner Kindheit und Jugendzeit in Kärnten beziehen, entsteht ein Bild von Österreich, bzw. vom Westen, das sich als Kontrastbild zu

⁸⁵ Nach der Erzähltheorie Gérard Genettes handelt es sich um die intradiegetisch-homodiegetische Erzählebene. Gérard Genette: *Figures III*, Paris: Seuil, 1972: 256.

⁸⁶ Im Zusammenhang mit dem Motiv der Wiederholung steht nicht nur der Inhalt, sondern ebenso die Form. Der neue Inhalt entsteht gerade durch eine veränderte Form, was am Beispiel von Handkes Roman deutlich zu verfolgen ist. Siehe 2.1.1.

Jugoslawien erweist. Der Roman spielt also auf drei verschiedenen Zeitebenen, die inhaltlich (Reise durch Slowenien; Kindheit und Jugend in Kärnten) und strukturell (die Reflexionen des Erzählers über die verwendete Erzählform bei der Raumdarstellung) mit dem Raum im Zusammenhang stehen. Die Zeit- und Raumebene scheinen dadurch einheitlich zu sein.

Die Beweggründe für Filip's Reise nach Slowenien sind die slowenische Herkunft seiner Familie (auf der väterlichen Seite) sowie die Begeisterung des älteren Bruders Gregor über die ursprüngliche Heimat, die er Ende der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts als Schüler der Landwirtschaftsschule in Maribor kennen gelernt hat. Diese Begeisterung führt dazu, dass er zum bewussten Slowenen wird, und sich seinen Kameraden im Kampf gegen den Faschismus und für das neue Jugoslawien anschließt. In diesem Kampf geht er verschollen.⁸⁷ Indem Filip den Spuren seines Bruders folgt, lernt er das Land seiner Vorfahren kennen, das ihm beim Selbsterkennen hilft und ihn von Angst und Stummheit befreit. Gehen und Wandern, wobei sich ein eigenartiger Raum auftut, werden zum Erzählen.⁸⁸ Daraus resultiert der Roman *Die Wiederholung*.

⁸⁷ Das Verschollensein des Bruders hat eine durchaus poetische, sogar romantische Qualität; den verschollenen Bruder kann man mit der „blauen Blume“ vergleichen. Seit Novalis' Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* wird „die blaue Blume“ zum Hauptsymbol der Romantik. Sie stellt die Sehnsucht nach Glück und Harmonie dar; sie ist „ein tiefsinniges Symbol, das als Chiffre zarter, weltversponnener Sehnsucht, zugleich Symbol der Erkenntnis“ (J. Hecker) ist.“ Vgl. *Hauptwerke der deutschen Literatur. Darstellungen und Interpretationen*, Hg. Manfred Kluge und Rudolf Radler, München: Kindler, 1974: 269-270, hier S. 269.

Filip sucht den Bruder wie Heinrich die blaue Blume. Der vor 25 Jahren verschollene Bruder ist nicht zu finden; er repräsentiert ein utopisches Sehnsuchtsland (Vgl. Gregors Brief an die Familie, W. 317.), in welchem Filip sein eigenes Ich erkennt.

⁸⁸ Den Zusammenhang zwischen „Gehen und Erzählen“ bezeichnet Michael Braun als „ein spezifisch romantisches Motiv.“ Der Autor verweist darauf, dass seit der *Langsamen Heimkehr* dieses Motiv in den Werken Handkes oft zu finden ist. Die Protagonisten sind häufig auf einer Reise oder auf einer Wanderung, wobei „Gehen und Schreiben zusammenfallen“: Der Geologe Sorger kehrt in der *Langsamen Heimkehr* von Alaska über die USA nach Europa zurück; der Ich-Erzähler in der *Lehre der Sainte-Victoire* erkundet auf den Spuren Paul Cézannes ein provenzalische Gebirgsmassiv; Andreas Loser zieht seine Kreise im *Chinesen des Schmerzes* um den Mönchsberg in Salzburg. Vgl. Braun, S. 74.

2.1.1. Grenzen und Erzählformen

Im Sommer 1960 erreicht der 20jährige Filip Kobal die kleine slowenische Grenzstadt Jesenice. Die erwartete Geschichte vom Land der Vorfahren beschränkt sich indessen auf eine kurze Episode, denn der Held kehrt in seinen Gedanken in die Zeit der Kindheit und Jugend zurück. Obgleich durch die Analepse sehr viel vom österreichischen Lebensstil berichtet wird, besteht ihre Aufgabe in erster Linie in der Diskussion der Erzählform. Nachdem die wichtigen Momente aus Kindheit und Jugend erzählt worden sind, übt der Erzähler an seiner eigenen Erzählart, die sich auf Nachbildungen der persönlichen Erlebnisse konzentriert, scharfe Kritik:

Was der Zwanzigjährige erlebt hatte, war noch keine Erinnerung. Und Erinnerung hieß nicht: Was gewesen war, kehrte wieder; sondern: Was gewesen war, zeigte, indem es wiederkehrte, seinen Platz. [...] Die Erinnerung ist kein beliebiges Zurückdenken, sondern ein Am-Werk-Sein, und das Werk der Erinnerung schreibt dem Erlebten seinen Platz zu, in der es am Leben haltenden Folge, der Erzählung, die immer wieder über-gehen kann ins offene Erzählen, ins größere Leben, in die Erfindung. (W. 101/102)

Im Gegensatz zum konventionellen Realismus, der eine Synthese von Kunst und Leben anstrebt, wird durch die Reflexionen des Erzählers die Kunst sichtbar. Der 45jährige Filip Kobal gibt zu verstehen, dass hier eine Erzählung geschrieben wird, und dass er mit ihrer Komposition kämpft. Er sucht eine neue Erzählform, wodurch die Wirkung der Erinnerungen in Gang gebracht wird. Das bedeutet, dass die Funktion der Erinnerungen nicht darin besteht, eine Skizze des Vergangenen zu geben, sondern eine Möglichkeit zu projizieren. Es handelt sich also um eine Tätigkeit (der Erzähler nennt sie „ein Am-Werk-Sein“), die im Zusammenhang mit der Fiktion steht, durch deren Kraft der Dichter eine mögliche Wirklichkeit konstruiert, die „den Charakter eines Denkmodells hat“⁸⁹. Die Stellungnahme des Erzählers lässt die Position Handkes erkennen, nach welcher die Erinnerungen „ein Werk“ (Z. 233) darstellen, dessen Funktion darin besteht, „die

⁸⁹ Wolf Schmid: „Elemente der Narratologie“, in *Narratologia. Beiträge zur Erzähltheorie*, Hg. Fotis Jannidis, Matias Martinez, John Pier, Wolf Schmid, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004: 34.

Möglichkeit, [...] die Ahnung – oder objektiv ausgedrückt: die Zukunft“ (Z. 233) zu zeigen.⁹⁰

Der Erzähler strebt also eine poetische Erzählform an, wodurch das Erlebte einen ästhetischen Wert bekommen könnte und nicht bloß nachgebildet würde. Wenn sich das Erzählen auf das „eigene Wesen“ verlässt, dann stellt es Handkes Ansichten nach einen „Subjektiv-Kitsch“ dar: „Ich muß mein Wesen durch die Form lenken, und auch durch die Form bessern und reinigen.“ (Z. 233)

Die Kritik an der Erzählform betrifft nicht nur die Passagen über Kindheit und Jugend, sondern auch die zu Beginn des Romans erzählte Jesenice - Episode, in welcher der Protagonist dem Land seiner Vorfahren zum ersten Mal begegnet. Unzufrieden damit, wie dieses bedeutende Moment erzählt wurde, trifft der Erzähler die Entscheidung, es noch einmal zu erzählen.⁹¹ Einen neuen „Übergang“ (W. 103) aus dem österreichischen in den jugoslawischen Raum suchend, lässt er seine Hauptfigur an der Grenze umkehren: Der Held fasst den Entschluss, im Tunnel zu übernachten, an dessen Ausgang die Stadt Jesenice, d. h. Slowenien beginnt. Ist diese Umkehr auch durch den Zwiespalt des Protagonisten⁹² zu deuten, so stellt sie doch ein bedeutendes strukturelles Element dar, womit der Aufbau des Raumes auf eine neue Art und Weise anfängt. Diese Erneuerung trägt dazu bei, dass die Grenze, die als „das wichtigste topologische Merkmal des Raumes“⁹³ definiert wird, zum zweiten Mal im Roman gezogen wird. Die Charakteristiken der zwei Grenzen sowie die Art und Weise, wie der Held sie überschreitet und der ursprünglichen Heimat begegnet, verweist nicht nur auf

⁹⁰Solch eine Auffassung der „Erinnerung“ verbindet Jürgen Egyptien mit dem Begriff der „Wiederholung“. Dabei macht er Zusammenhänge mit der Philosophie Kierkegaards: „Wiederholung und Erinnerung sind dieselbe Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung. Denn was da erinnert wird, ist gewesen, wird nach rückwärts wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert.“ Egyptien, S. 45. Auf die Zusammenhänge mit der Philosophie Kierkegaards verweist auch Hafner, Vgl. S. 199.

⁹¹ Die „Wiederholung“ bedeutet eine „Erneuerung“. Im Roman ist diese Erneuerung durch eine veränderte Form zu erreichen. Das Ziel der Wiederholung ist „das Ursprüngliche oder das Frische oder die Verbundenheit des Worts mit dem ursprünglichen Ding zu wiederholen, oder zu erneuern.“ Der Autor verweist darauf, dass in vielen anderen Sprachen „das Wort Wiederholung zugleich das Wort für Erneuern“ ist, „zum Beispiel im Slowenischen „ponovitev“ heißt die Wiederholung, aber der Stamm drin ist eben das lateinische novus, das Neue; also die Erneuerung.“ (Z. 112)

⁹² Er fühlt sich zerrissen: Sein Wunsch, das Land seiner Vorfahren kennen zu lernen, führt zur Trennung von der Familie, die ihn braucht - der Vater ist alt, die Mutter krank und die Schwester verwirrt.

⁹³ Lotman, S. 327.

Funktionalität und Wirkung der Erzählformen, sondern ebenfalls auf die Grundmerkmale der Teilräume⁹⁴, die sich aus den räumlichen Relationen ergeben.

a) Relation „oben – unten“

Der Roman beginnt mit der Reise Filips, der aus Kärnten in Richtung Süden fährt. Die Passkontrolle in Jesenice deutet eine offizielle Grenze an, die, mit dem geographischen Verhältnis „Norden - Süden“ übereinstimmend, horizontal gezogen wird. Daraus resultiert, dass die grundlegende räumliche Relation zwischen den „disjunkten“ Teilräumen, Österreich und Jugoslawien, „oben – unten“ ist. Obgleich im Text versucht wird, die Merkmale dieser Relation sowohl durch die Zeit- als auch durch die Raumkomponente zu offenbaren, ist die Vorherrschaft der Zeit zu beobachten.

Die Geschichte von Kobals Vorfahren deutet darauf hin, dass die Position der Grenze von den historischen Ereignissen abhängt. Dass sie im 18. Jahrhundert zwischen Österreich und Slowenien nicht existierte, steht in keinem Zusammenhang mit einem großen freien Raum, sondern mit der Tatsache, dass Slowenien der Habsburger Monarchie untergeordnet war. Das Jahr „eintausendsiebenhundertunddreizehn“ (W. 10), in welchem ein Bauernaufstand in Slowenien stattfand und von der habsburgischen Herrschaft unterdrückt wurde, ist nicht zufällig in Buchstaben geschrieben – es konnotiert einen jahrhundertlangen Zeitabschnitt, der durch die Unterdrückung des slowenischen Volkes gekennzeichnet war.⁹⁵ Die historische Funktion des Jahres scheint durch die Schriftzeichen verloren zu sein, denn die Jahrhunderte sind in Slowenien vom Stillstand der Geschichte geprägt. Die historischen Ereignisse beziehen sich einzig auf die Hierarchie, nach welcher die Österreicher die Herrscher („oben“), die Slowenen die Unterdrückten („unten“) sind.

⁹⁴ Ebd. Die grundlegende Funktion der Grenze besteht darin, „den Raum in zwei disjunkte Teil-räume“ zu spalten.

⁹⁵ Der bekannte slowenische Ausspruch „, Slovenski narod, narod trplenja – slowenisches Volk, Volk des Leidens“ stammt aus der Zeit der habsburgischen Herrschaft. Vgl. AT. 42.

Das in Ziffern angegebene Jahr 1960, die Zeit der Ankunft Filip in Slowenien, spielt auf Bewegungen innerhalb der Geschichte Sloweniens an. Die offiziell gezogene Grenze, die Filip Kobal passiert, wird von den slowenischen Soldaten der jugoslawischen Armee bewacht – das bedeutet, dass die jahrhundertlange Hierarchie abgeschafft wurde.⁹⁶ Als Ergebnis der historischen Umwälzungen bezeichnet die Grenze das Ende der politischen Macht des Nordens, bzw. die Entstehung eines freien Raumes im Süden. Die Relation der Teilräume „oben – unten“ beschränkt sich nur noch auf die offizielle geographische Lage der zwei Länder.

Die Herrschaft der Zeit über den Raum bekommt einen ironischen Ton, als der Erzähler seine Eindrücke von der Stadt Jesenice zu äußern beginnt. Der Satz „Es war ein warmer Abend Ende Juni 1960.“ (W. 11), der ein klassisches Beispiel dafür ist, wie eine Geschichte beginnen sollte, weist auf ein Spiel des Erzählers mit der konventionellen Erzählform hin. Weder befindet sich dieser Satz an der richtigen Stelle, am Anfang der Geschichte, noch folgt ihm eine einmalige, besondere Erzählung über das Land der Vorfahren Filip, die dadurch signalisiert wird. Stattdessen gibt es einzig eine kurze Episode, in welcher die Stadt Jesenice mit überstürzten Zügen skizziert wird.

Auf der „lauten“ (W. 11) Straße erscheint vor Filip Augen ein hässliches Bild der kleinen Stadt, in welcher die graue Farbe dominiert. Der Protagonist stößt auf ein allgemeines Grau, „das Grau der Häuser, der Straße, der Fahrzeuge“ (W. 11), das von den Eisenwerken und dem Staub einiger unasphaltierter Straßenstrecken stammt. Das hässliche Stadtbild erweist sich als ein scharfer Gegensatz „zu der Farbigkeit der Städte in Kärnten.“ (W. 11) Obgleich der Held feststellen kann, dass die Schönheit jenseits der Grenze bleibt, spürt er, dass dieses Grau seinen Augen wohl tut. Indem er Züge auf den beiden Grenzseiten beobachtet, erscheinen die „sauberen, bunten“ österreichischen Züge im Unterschied zu den „massigen, verstaubten“ jugoslawischen als „eine Spielzeugbahn“ (W. 12). Bei diesem Kontrast, in welchem das Wort „Spielzeug“ eine Anspielung auf das

⁹⁶ Obwohl die Grenze zwischen Österreich und dem Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (seit 1928 Jugoslawien genannt) schon nach dem Untergang Österreich-Ungarns 1918 gezogen wurde, spielt diese Zeit im literarischen Text keine Rolle. Die Gründe dafür sind in der Tatsache zu suchen, dass der im 18. Jahrhundert erhobene slowenische Bauernaufstand in Bezug auf die Motive die Berührungspunkte vor allem mit der jugoslawischen Revolution (1941-1945) hat, denn in den beiden Fällen ging es um die Volksbewegungen, deren Ziel darin bestand, sich von der fremden (und auch einheimischen) Unterdrückung zu befreien. Vgl. dazu Hösch, 55-85.

Unechte ist, kommt Filip die schöne Buntheit der österreichischen Städte irgendwie blass vor, denn sie erweist sich nur als äußerlich, als eine Zierde für die Augen. Die Scharen der Leute, die ihn „wahrnahmen, aber keinmal anstarrten“ (W. 12), erwecken in ihm einen Eindruck, er sei „in einem großen Land“ (W. 12). An dieser Stelle bricht die Episode ab.

Aus der Raumkomponente geht hervor, dass die Relation „oben - unten“ auf dem Gegensatzpaar „Zivilisierte – Primitive“ beruht. Die Epitheta „schön“, „bunt“, „sauber“, die dem Norden zugeschrieben werden, weisen darauf hin, dass Österreich ein Raum der Kultur und des Fortschrittes ist. Der Süden, hässlich und schmutzig, erweist sich dagegen als ein rückständiger Raum, was der landläufigen Vorstellung von einem Balkanland vollständig entspricht. Die deutliche Verbindung zwischen „Herrschern“ und „Zivilisierten“, bzw. „Unterdrückten“ und „Primitiven“ gibt zu verstehen, dass die Zeit die dominierende Kategorie bei der Charakterisierung der Teilräume bleibt. Wird die Rückständigkeit des Balkans im historischen Kontext betrachtet, dann ist es zu verstehen, dass dieser Raum keine Möglichkeiten zum Fortschritt hatte, da er jahrhundertlang unterdrückt wurde.⁹⁷ Die beschwerlichen Lebensumstände scheinen jedoch einen positiven Effekt zu haben, denn der Wert wird im Süden nicht auf den äußeren, sondern auf den inneren Glanz gelegt.

Die Umdrehungen bei der Bewertung der gegensätzlichen Räume (die positive Semantik bei der Darstellung Österreichs - schön, bunt, sauber - geht in die negative - blass, klein, unecht - über; bei der Darstellung Sloweniens ist ein entgegengesetzter Prozess zu beobachten: Die negative Semantik - schmutzig, grau, verstaubt - geht in die positive über - stabil, echt, groß) tragen dazu bei, dass sich das Zivilisierte des Nordens als ein Trugbild erweist, während sich aus dem Primitiven des Südens eine Größe ergibt. Sind die Argumente für diese Größe jedoch wirklich überzeugend? Die Anmerkung des Erzählers, die Slowenen starrten ihn nicht an, bleibt undeutlich. Solange die Räume beschrieben werden (viele Adjektive verweisen darauf), hat der Erzähler keine Schwierigkeiten mit dem Erzählen. Im Moment indessen, als die Tätigkeit der Akteure

⁹⁷ Während Slowenien und Kroatien jahrhundertlang von der Habsburger Monarchie unterdrückt wurden, waren Serbien, Bosnien (seit 1878 unter Österreich-Ungarn) Montenegro und Makedonien unter dem Osmanischen Reich. Vgl. Hösch, S. 40-54.

im Raum einbezogen wird, ist zu bemerken, dass es ihm an Überzeugungskraft fehlt. Strukturell gesehen, gelingt es ihm nicht, Sehen und Tun, bzw. Beschreiben und Erzählen ineinander zu schieben.⁹⁸ Das bedeutet, es gelingt ihm nicht, den Ort zu erzählen.

Wenn bei der Darstellung der Teilräume auch interessante Beobachtungen zu finden sind, so scheint doch die Poetik der Jesenice – Episode kraftlos zu sein. Die Zeit-Komponente wird in den Vordergrund gerückt, während sich die Raum-Elemente auf die Beschreibungen beschränken, wobei der Ort keine Dimension eines Raumes bekommt. Das schnelle Erzähltempo (diese Episode umfasst lediglich etwa drei Seiten) trägt dazu bei, dass die wertvollen Details ihre Kraft verlieren. Schließlich zeigen sich die Ereignisse als ordinär: Die offizielle Grenze, die Passkontrolle, die allgemeine Atmosphäre der Stadt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Erzähler eine Wiederholung, bzw. eine Erneuerung anstrebt.

a) Relation „vorne – hinten“

Der Tunnel, in welchem Filip übernachtet, stellt die zweite Grenze dar, die sich im Vergleich zur ersten als komplex erweist. Diesmal wählt der Erzähler eine nicht-offizielle Grenze zwischen Österreich und Jugoslawien, wodurch die Vorherrschaft der Fiktion über die Faktizität angedeutet wird. Diese Grenze trennt in erster Linie zwei semantische Felder voneinander ab, wodurch deutlich wird, dass der literarische Text auch ein Raum ist.⁹⁹ Dass die Grenze diesmal vertikal gezogen wird, geht daraus hervor, dass das Verhältnis zwischen den zwei Feldern auf der räumlichen Relation „vorne – hinten“ basiert. Das vordere Feld vermittelt die Jesenice - Episode und die Erinnerungen des zwanzigjährigen Kobal an Kindheit und Jugend im Bundesland Kärnten, das hintere Feld hingegen Gehen, Wandern und Reisen durch Slowenien und die Rückkehr des Helden ins

⁹⁸ Michel de Certeau redet von den Verschachtelungen von Sehen und Tun, die im Zusammen-hang mit Beschreiben und Erzählen stehen. Siehe l.b.

⁹⁹ Indem sich Sicks auf Julia Kristevas und Roland Barthes' Konzeptionen über den Raum der literarischen Texte stützt, die auf die Gattungstheorie zurückführen, deutet er am Beispiel des Reiseromans auf die „Verräumlichung der Literatur“ hin. Vgl. Kai Mared Sicks: „Gattungstheorie nach dem *spatial turn*: Überlegungen am Fall des Reiseromans“ in *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 337-351.

Geburtsland. Das vordere Feld konzentriert sich also auf die Darstellung des österreichischen, das hintere auf die des slowenischen Raumes. Österreich und Jugoslawien erweisen sich dadurch wieder als disjunkte Räume, die durch zwei verschiedene Erzählformen vermittelt werden: Der österreichische Raum wird auf eine konventionelle Art und Weise dargestellt, während der slowenische Raum durch eine poetische, sich in Handkes Erzählprogramm¹⁰⁰ einfügende Erzählform ausgemalt wird.

Im Rahmen der Relation „vorne – hinten“ ist wie bei der Relation „oben – unten“ eine Umkehrung der Werte anzumerken. Wenn durch „vorne“ auch positive Werte („auf der Spitze“, „obenan“, „führend“¹⁰¹), durch „hinten“ negative („auf der Rückseite“, „am Ende“, „an der letzten Stelle“ – WW. 1831) konnotiert werden, so weisen die kritischen Anmerkungen des Erzählers doch darauf hin, dass die konventionelle Erzählform, die im ersten Feld verwendet wird, kraftlos ist, und dass sie durch eine neue Form ersetzt werden muss. Das heißt, „vorne“ bekommt eine negative, „hinten“ eine positive Bedeutung.¹⁰²

Die Erzählformen stehen in direktem Zusammenhang mit den Merkmalen der Teilräume. Die konventionelle Form entspricht dem Lebensstil der Österreicher – er ist durch eine Reihe von Konventionen gekennzeichnet. Österreich, bzw. der Westen erweist sich dadurch als eine automatisierte Welt. Beachtet man die Stellungnahme des Autors zum Erzählen, dann stellt sich heraus, dass eine automatisierte Welt auf keine andere Art und Weise zu erzählen ist als durch eine konventionelle Form. Die Gründe dafür sind in der Tatsache zu suchen, dass solch eine Welt „keine humane Möglichkeit“ (Z. 167) anbietet. Die Rolle der neuen Form, die Handke schon in der *Langsamen Heimkehr* entwickelt hat, besteht darin, „eine menschenwürdige Welt“ (Z. 167) zu entwerfen. Diese Idee ist einzig bei der Ausmalung der Räume zu realisieren, in welchen die Natur herrscht. Daraus ergibt sich, dass die Relation „vorne – hinten“ auf dem Gegensatzpaar „automatisierte Welt – natürliche Welt“ basiert.

¹⁰⁰ Siehe l. b.

¹⁰¹ Wahrig. *Deutsches Wörterbuch*, Hg. Gerhard Wahrig, Gütersloh: Bertelmann Lexikon-Verlag, 1979: 4038, (im Folgenden als WW bezeichnet).

¹⁰² Dass „oben“ und „vorne“ auf eine negative, „unten“ und „hinten“ auf eine positive Bedeutung hinweisen, lässt schon verspüren, dass Handke mit den „führenden Räumen“ nicht sympathisiert. Hier ist der Protest des Autors gegen herrschende Trends und Konventionen zu erkennen. Vgl. Lorenz, S. 8-16.

Wenn in den beiden semantischen Feldern auch das Vergangenheitstempus verwendet wird, so sind doch aus der Perspektive des zwanzigjährigen Kobal wesentliche Unterschiede zu bemerken. Alles, was im vorderen Feld erzählt wird, gehört zu seiner Vergangenheit. Im Gegensatz dazu betreffen Ereignisse und Erlebnisse in Slowenien seine Gegenwart. In dem Sinne steht die „automatisierte Welt“ im Zusammenhang mit „fern und fremd“, die „natürliche Welt“ dagegen mit „nah und vertraut.“ Diese Relationen lassen das Verhältnis eines Individuums zu jeder der zwei Welten erkennen.

Während die erste, offizielle Grenze eine historische Linie ist (das heißt, die Komponente der Zeit dominiert), wird die räumliche Komponente bei der zweiten in den Vordergrund gerückt, denn der Tunnel ist ein Raum. Mag er auch einem Zwischenraum ähnlich sein, ist doch zu beobachten, dass bei seiner Ausmalung eine wichtige Kette in Bezug auf das Erzählprogramm Handkes fehlt: Dem Erzähler gelingt es nicht, die Leere zu „bevölkern.“ Alle Versuche, sie mittels der verschiedenen Sinne (Tast-, Gesichts-, Geruchs-, Gehörsinn) zu überwinden, scheinen erfolglos zu sein.

Im Dunkel des Tunnels, den der Held mit einem „Haus“ (W. 106) vergleicht, stößt dieser nur auf „eine Nische, zurückversetzt in den Fels und von den Schienen abgeschirmt durch eine Betonbrüstung“ (W. 106). Statt der Wärme, die gesucht wird (daher der Vergleich des Tunnels mit einem Haus), wird eine schreckliche Kälte gefunden, die durch „Fels“, „Schienen“ und „Beton“ zum Ausdruck kommt. Im Licht seiner Stablampe entdecken Filips Augen „den Lehm Boden, [...] der etwas von einem glimmerglänzenden Bachuferstreifen hatte.“ (W. 106) Trotz einer neuen Bemühung, sich etwas Schöneres einzubilden, entfaltet sich nichts daraus, denn gleichzeitig wird „ein [...] winziges Haar, eine Wimper“ (W. 106) an der Betonwand erblickt, die an die schreckliche Geschichte des Geschichtslehrers von einem Nachbartunnel in Villach erinnert. Der Villacher Tunnel wurde von den Gefangenen des letzten Weltkrieges gebaut, wobei viele Menschen umgekommen sind und vorsätzlich getötet wurden. Obgleich die Geschichte des Karawankentunnels damit nichts Gemeinsames hat, wird durch die Gedanken über die Toten seine Leere verstärkt. Der Duft von Brot und Apfel hilft ebenfalls nicht dabei, den Geruch der „Tunnelmulmigkeit“ durch die Erinnerungen an die Familie zu bannen. Statt dieser Erinnerungen gibt es einzig die Schreckensträume

von der Familie. Das ungeheure „Getöse“ (W. 107) eines Nachtzuges, der am Helden vorbeifährt, trägt schließlich dazu bei, dass der Schreck der Träume zum Schreck des wachen Zustandes wird.

Bietet jeder der Sinne auch eine Möglichkeit, die Leere zu überwinden, bzw. sie zu bevölkern, denn jedes Mal wird in die Nähe der Menschen gelangt (Familie, Reisende, Tunnelbaumeister), so bleibt der Protagonist nach wie vor allein im Tunnel. Die sinnliche Erkenntnis führt zu keiner Entfaltung. Das Erzählen stockt:

[Die] Erzählung schwang sich nicht mehr aus mir heraus, mit einem „Und“, einem „Dann“, einem „Als“, sondern verfolgte mich, hetzte mich, presste mich, hockte mir auf der Brust, würgte mich, bis ich nur noch Wörter einzig aus Mitlauten hervorbrachte (W. 109).

Filips Kampf mit der Erzählung, die durch die Personifizierung ein gefährlicher Feind zu sein scheint, zeigt, dass die konventionelle Art und Weise des Erzählens, in welcher die Zeitfolge der Geschichte streng beachtet wird („und, dann, als“), in eine Sackgasse gerät. Man gelangt mit dieser Form bis zum Limit, ja bis zur Grenze, wo sich der Protagonist tatsächlich befindet.

Die Leere hat nicht nur eine strukturelle, sondern auch eine inhaltliche Funktion, denn sie spiegelt Kobals inneren Zustand wider. Die fieberhaften, in den Alpträumen kulminierenden Details weisen auf seine Einsamkeit und Isolation hin, die sich aus dem Lebensstil in einer automatisierten Welt, in welcher die Menschen fremd zueinander geworden sind, resultieren. Filips Sehnsucht nach Wärme und menschlicher Nähe erreichen im Tunnel ihren Höhepunkt. Auch in diesem Sinne gelangt man an die Grenze, deren Komplexität zu einer Spannung beiträgt. Der Grenzübergang gewinnt dadurch an Bedeutung und wird zu einem „Ereignis“, zu welchem nicht alle Vorfälle zählen: „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.“¹⁰³

¹⁰³ Lotman, S. 332.

2.1.2. Jesenice: Die Schwelle eines Reiches

In der Morgendämmerung kommt Kobal aus dem Tunnel heraus. Ein kleiner Leuchtkäfer im Gras vor dem Tunnel erscheint als ein „feuerspeiender Drache“, der „den Zutritt in eine Unterwelt bewacht“ (W. 113). Die Welt, in welche der Protagonist eintritt, wird „eine Oberwelt“ (W. 113) genannt. Diese Vergleiche, wodurch das Erzählen eindeutig poetische Züge bekommt, spielen darauf an, dass der Tunnel eine Grenze zwischen dem Reich der Toten und dem Reich der Lebenden ist, die man in der Regel nicht überschreiten kann.¹⁰⁴ Die Götter haben jedoch den besonderen Helden (Odysseus, Orpheus) erlaubt, in die Welt der Toten hinunterzugehen und dann wieder zu den Lebenden zurückzukehren.¹⁰⁵ Dass Filip Kobal vom Autor eine „Erlaubnis“ bekommt, die Grenze zwischen zwei Lebensräumen zu überschreiten¹⁰⁶, gibt zu verstehen, dass er auserwählt und Held der Erzählung ist.

Im Unterschied zur geographischen Lage der zwei Länder ist beim Verhältnis „Unterwelt – Oberwelt“ eine poetische Umkehrung zu beobachten: Österreich liegt unten („Unterwelt“), Jugoslawien oben („Oberwelt“). Wenn die historische Komponente auch präsent ist (die Unterwelt deutet den Untergang der mächtigen Habsburger Monarchie an), so steht sie im Gegensatz zur Jesenice – Episode ganz im Hintergrund. „Unterwelt – Oberwelt“ betrifft in erster Linie das Verhältnis zwischen einem „automatisierten“ und „natürlichen“ Lebensraum. Nachdem der Held den Tunnel verlassen hat, konzentriert sich alles auf den Raum. Wenn die Zeit-Elemente benutzt werden, dann werden sie in

¹⁰⁴ Die Haupteigenschaft einer Grenze ist ihre „Unüberschreitbarkeit.“ Lotman, S. 327.

¹⁰⁵ Solche mythischen Elemente sind häufig im Roman zu finden. Im Karst lernt Filip Wein trinken und erkennt den Wert der wahren Liebe: Wein und Liebe erinnern an den Gott Dionysos (W. 307-308; 310-312); die Wortbilder, die Filip in der Sprache entdeckt, erinnern ihn „an den legendären Orpheus“ (W. 205-206); die Reisen durch den Karst werden mit denen von Odysseus verglichen (W. 307); der Karst erweist sich als „Land der Demeter“ (W. 293); die Sätzezeit wird „Aphrodite“, der Regen „Zeustränen“ (W. 206) genannt. Die Aufgabe dieser Elemente besteht nicht darin, einen klassischen Mythos von einem Land zu schaffen, sondern dem alltäglichen Leben in Slowenien eine Würde zu geben und das Land der Vorfahren Filip mit der Zeit, die man als „Vorgeschichte“ bezeichnen kann, zu verbinden. Wenn man bei Handke von einem Mythos reden kann, dann betrifft er vor allem seine Vorstellungen von der Erzählung oder vom Motiv der Wiederholung“. Vgl. dazu Jürgen Wolf: *Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991: 209-217.

¹⁰⁶ In der Familie Kobal haben Mutter und Tochter die Grenze nie überschritten; der Vater hat nur mit einem Fuß auf dem slowenischen Land gestanden (W. 235); der Bruder Gregor hat die Grenze überschritten, ist aber ums Leben gekommen. Filip ist der einzige, dem das Überschreiten erlaubt wird.

enge Verbindung mit der Raumkonstruktion gebracht. Die Morgendämmerung z. B. trägt dazu bei, dass die Leere, die ein wichtiges Element bei der Ausmalung eines Zwischenraumes darstellt, sichtbar wird.

Handkes Zwischenräume sind repräsentativ für sein poetisches Programm. Sie erscheinen „immer am Rand, zum Beispiel am Stadtrand, [...] an der Grenze zwischen Wald und Steppe, [...] immer an Grenzen, oder besser gesagt, auf Schwellen“ (Z. 113). Als Filip die Grenze überschritten hat, befindet er sich auf der Schwelle zum Land seiner Vorfahren. Normalerweise gibt es nichts in dieser Zwischenzone, aber durch die Kraft der Fiktion wird diese Leere allmählich bevölkert. Indem der Protagonist Einzelheiten und Details im neuen Land wahrnimmt, erinnert er sich häufig an sein Geburtsland, so dass die disjunkten Teilräume auf der Schwelle zur gleichen Zeit erscheinen. Als ein strukturelles Element hat die Schwelle also eine doppelte Funktion: sie dient gleichzeitig als Trennung und als Verbindung zwischen den gegensätzlichen Räumen.¹⁰⁷ Dabei entsteht eine Reihe der Räumlichkeiten, bei denen Einzelheiten und Nebensachen zu beobachten sind.

Die Oberwelt ist als eine „einfache Welt“ (W. 113) gekennzeichnet, wobei das Wort „einfach“ im Zusammenhang mit der Natur steht, denn das erste, was Filip nach dem Ausgang aus dem Tunnel erblickt, ist eine Landschaft. Der Wert dieser Räumlichkeit besteht darin, dass sich alle ihre Teile trotz der Dämmerung „in klaren Umrissen“ (W. 113) zeigen. Sowohl Subjekte als auch Objekte finden ihren richtigen Platz in dieser Welt, denn die Regeln werden von der Natur aufgestellt; sie ist Herrscherin im „Reich der Lebendigen.“

Bei der Ausmalung der Landschaft dominieren die Verben, die dazu beitragen, dass die Natur als lebendig und dynamisch erscheint: Das Tal „zeigte sich“, der Fluss „bewegte sich“, der Fluss „rauschte“, der Wiesenabhang „führte zu dem Wasser hinunter“ (W. 113). Das Handeln der Natur, wobei das Beschreiben ins Erzählen übergeht, wird durch das Bild eines Gras rufenden Pferdes erweitert, wodurch die Haupttätigkeit der

¹⁰⁷ Die Anwesenheit der beiden Räume trägt dazu bei, dass ihre Unterschiede deutlich zum Ausdruck kommen. Es ist zu bemerken, dass die Erinnerungen an Österreich meistens Kleinigkeiten betreffen (sie erscheinen als Anregungspunkte für die Ausmalung des Landes der Vorfahren), denn von einer automatisierten Welt ist Handkes Ansichten nach nicht zu erzählen.

Menschen (Landwirtschaft) konnotiert wird: „Das Geräusch, mit dem es Gras rupfte war das Hauptgeräusch in der Landschaft“ (W. 113). Indem dieses Geräusch vom Rauschen des Flusses begleitet wird, erfolgt ein deutlicher Hinweis darauf, dass das Handeln der Menschen in Einklang mit der Natur steht. Eine Kolonie kleiner Gärten mit „Gemüsebeeten und Obstbäumen“ (W. 114) - die Tätigkeit der Menschen wird wieder konnotiert - hat die gleiche Bedeutung, denn die Gärten ziehen sich bis zum Fluss hinab, so dass man den Eindruck hat, sie würden von ihm bewässert. Die Verbundenheit der Menschen mit der Natur kommt dadurch noch einmal zum Ausdruck. Obwohl der Fluss „unten“ fließt und einen „matten Glanz“ (W. 113) hat, erweist er sich als mächtig, denn als Verkörperung der Natur scheint sein Einfluss auf den Lebensrhythmus der Menschen entscheidend zu sein (die räumliche Position „unten“, die eine „Grundlage“ bezeichnet, bekommt dadurch eine äußerst positive Bedeutung). Die „hölzernen Hütten“ (W. 113), die wieder auf die einfachen Lebensformen hinweisen, passen vollständig in das Bild. Auf Grund ihrer räumlichen Position (sie stehen „in der Mitte“ (W. 113) jedes der Gärten, die bis zum Fluss reichen) entsteht ein Image von den Menschen, die von allen Seiten von der Natur umgeben sind. Solch eine Gegend, wo die Natur dem Handeln und Leben der Menschen den Takt angibt, redet der Erzähler mit inniger Begeisterung an: „Mein Land!“ (W. 114)

Auf der Schwelle gibt es nicht nur eine Landschaft. In der Nähe des Bahnhofs stößt der Protagonist auf ein paar Werkhallen. Genauso wie in der vorangehenden Szene spürt Filip die Anwesenheit der Menschen durch ihr „Werk“ (W. 119), obgleich sie nicht zu sehen sind. Im ersten Moment scheint ihr Handeln von dem der Österreicher nicht unterschiedlich zu sein: Am anbrechenden Morgen werden Maschinen in Betrieb gesetzt, das Licht wird angemacht. Trotzdem ändert sich dieser Eindruck durch ein winziges Detail, das zu verstehen gibt, warum der Held sich beim Beobachten dieser Werkhallen nicht „als ein Ausgesperrter“ (W. 118) wie in seinem Geburtsland erlebt: Im Innenraum einer Werkhalle entdeckt er einen „Stofflampenschirm“, der sich „als ein Inbild der Wohnlichkeit [...] als ein Tempel der Geborgenheit und der Wärme“ (W. 118) erweist. Der ungewöhnliche Gegenstand trägt zu einer häuslichen Atmosphäre bei, die dasselbe

Gefühl der Sicherheit und Wärme wie zu Hause entgegenbringt.¹⁰⁸ Dass die Menschen ihre Arbeitsräume mit den gleichen Gegenständen wie ihre eigenen Häuser ausstatten, gibt zu verstehen, dass sie keinen Unterschied zwischen dem Privatleben und der Arbeit machen, bzw. dass diese zwei Bereiche bei ihnen ineinander verwoben sind. Die Arbeit zeigt sich dabei als eine angenehme Komponente des Lebens. Im Gegensatz dazu zeigt ein Gespräch einer Gruppe der österreichischen Arbeiter, woran sich Filip erinnert, dass in seinem Geburtsland ein ganz anderes Verhältnis zur Arbeit gilt:

„Wieder ein Tag.“ – „Schon Donnerstag.“ – Aber dann fängt es wieder an.“ – bald wird es Herbst.“ – „Und dann wird auch schon der Winter da sein.“ – „Wenigstens ist nicht Montag.“ – „Wenn ich aufstehe, ist es dunkel, wenn ich heimkomme, ist es wieder dunkel, ich habe in diesem Jahr mein Haus noch nicht gesehen.“ (W. 118).

Anstatt einer richtigen Konversation wird hier ein Selbstgespräch geführt, in dem das eigene Leben beweint wird. Das Zählen der Tage, Monate, Jahreszeiten bringt keine Änderungen; es fängt nichts an, sondern kreist ewig in einer erstickenden Monotonie, in der sich die Arbeit als lästig zeigt. Der Held erfasst, dass er sich auf der Schwelle zu einem eigenartigen Land befindet, in welchem die Arbeit weder Pflicht noch Last ist, sondern Lust und Vergnügen. Im Unterschied zu den Österreichern scheinen die Slowenen keine Diener der Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung zu sein, woraus sich die Entfremdung des Menschen ergibt; der Mensch wird zur Ware, dessen Wert nur noch mit dem Geld gemessen wird.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Durch die Wirkung der „Stofflampenschirme“ („Wärme und Geborgenheit“) bekommt die Arbeit in den Werkhallen etwas Häusliches. Dadurch wird eine vormoderne Gemeinschaft konnotiert, in welcher die Hauswirtschaft als eine der Grundbeschäftigungen der Menschen gilt. Sie beruht „auf Gefallen [...] auf Lust und Liebe.“ Ferdinand Tönnies: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972: 252.

Tönnies verweist auf Unterschiede zwischen der Gemeinschaft, die die vormoderne Zeit kennzeichnet und der Gesellschaft, die für die moderne Zeit charakteristisch ist. In der Gemeinschaft sind die Menschen vor allem auf Grund gemeinsamer Kultur und Sprache, die ihre Hauptidentitätsmerkmale darstellen, verbunden. Die gemeinsamen Identitätsmerkmale sind so wichtig, dass die Menschen immer bereit sind, sie gemeinsam zu verteidigen und zu bewahren. In der modernen Zeit dagegen verlieren diese gemeinsamen Merkmale an Bedeutung. Es entwickelt sich der Individualismus, woraus Klassenkämpfe resultieren. Geborgenheit und Wärme der Gemeinschaft verwandeln sich in Kälte und Distanz in der Gesellschaft. Die Menschen verlieren das Gefühl der Zusammengehörigkeit, sie werden durch individuelle Interessen getrennt (vgl. S. 8-83). Diese Unterschiede sind bei der Darstellung Sloweniens (Gemeinschaft) und Österreichs (Gesellschaft) deutlich zu verfolgen.

¹⁰⁹ Vgl. Karl Marx: *Ökonomisch-philosophisches Manuskript (1844)*, Heft I, *Karl Marx/Friedrich Engels Werke*, Band II, Berlin: Dietz, 1982: 364-474.

Nach Marx werden Spaß, Kreativität, Lust und Arbeit im Kapitalismus getrennt. Eben daraus resultiert Entfremdung.

Langsam durch die Stille des anbrechenden Morgens gehend, gelangt der Held vor ein Gasthaus, wo er an einem ungedeckten Tisch, der „unterhalb [...] der Straße mit dem Gehsteig“ (W. 123) steht, Platz nimmt. Von da an reicht eine Aussicht „nach oben“ (W. 123), auf die Straße, wodurch das Erscheinen der Menschen angekündigt wird. Ein paar Treppen, die Filip's Platz von der Straße abtrennen, markieren eine Grenze zwischen dem Protagonisten und den Menschen, mit denen er gemeinsame Vorfahren hat. Ihre Funktion besteht darin, eine neue Spannung zu erreichen. In der Landschaft- und Werkhallen-Szene begegnet Filip keinen Menschen, obgleich ihre Anwesenheit zu verspüren ist. Der Platz vor dem Gasthaus ermöglicht ihm, sie schließlich zu sehen. Die Vorfälle auf der Jesenice - Schwelle erreichen hier den Höhepunkt. Der Erzähler beeilt sich jedoch nicht, von diesem wichtigen Ereignis zu erzählen. Das Erzählen wird durch die Leere der Straße verlangsamt, wobei die Spannung erhöht wird.¹¹⁰

Auf der Straße, wo eine Reihe der Häuser zu sehen ist, herrscht eine starre Leere. Die alten Häuser scheinen stumme Zeugen der Vergangenheit zu sein, denn „jedes stammte aus einer anderen Epoche“ (W. 124). Die Komponente der Zeit, die im Hintergrund steht, trägt zur Unbeweglichkeit des leeren Raumes bei, weil die Last der Geschichte zum Ausdruck kommt. Indem ein „Zaunkönig“ (W. 124) wie ein Bote auf der Straße landet und da ein bisschen hockt, lassen Leere und Starre nach. Dass der Vogel das Ende der Leere im Raum ankündigt, hat eine doppelte Bedeutung: Einerseits ist das eine Anspielung auf die Änderungen in der Geschichte Sloweniens (solch eine Andeutung der historischen Änderungen ist weitaus effektvoller als die in der Jesenice-Episode, die durch das optische Element – das in Ziffern angegebene Jahr – erreicht wird), andererseits wird das Erscheinen der ersten Passanten angemeldet. Die „Bevölkerung“ der Straße wird danach langsam ins Werk gesetzt.

Oben auf dem Damm ging ein Mann vorbei, in jeder Hand eine rotleuchtende Säge, in seinem Gefolge zwei eisessende Kinder und eine Hochschwangere in einem luftigen Kleid und Pantoffeln (W. 126).

¹¹⁰ Der Erzählstil in der wiederholten Jesenice-Passage ist durch eine Verlangsamung geprägt. Die Erzählzeit verweist deutlich darauf: Während die Jesenice – Episode ungefähr drei Seiten umfasst, sind es bei der Wiederholung ungefähr 33 Seiten. Dieser Unterschied deutet einen behutsamen Umgang mit jedem Bild, mit jedem Wort an, was der allgemeinen Position Handkes zur Sprache (jedes Wort ist die „Sonne der Welt“ - siehe 1.b) auch entspricht.

Die Vorstellung Filips vom Verhältnis der Slowenen zur Arbeit, die aufgrund der Stofflampenschirme in den Werkhallen entsteht, stimmt mit einer neuen Wahrnehmung des Raumes überein, nach welcher Arbeit und Familie auch ein harmonisches Ganzes darstellen. Gleichzeitig weist das Bild darauf hin, dass in diesem Land patriarchalische Beziehungen¹¹¹ herrschen. Während der Mann die Familie leitet, weil er sie dank seiner Arbeit ernährt, bleibt die Frau in seinem Gefolge zusammen mit den Kindern, weil ihre wichtigste Aufgabe die Erziehung ist. Die Arbeit bewahrt etwas Ursprüngliches, denn die Ernährung bleibt ihre Hauptrolle. Daher ist sie keine Belastung, sondern Zufriedenheit und Glück. Man befasst sich nicht damit, was die Zukunft bringen kann, wie das bei der österreichischen Arbeitergruppe zu bemerken ist. In diesem Land wird „jetzt“ gelebt, statt dass auf die besseren Zeiten gewartet wird, wobei das Leben an den Menschen vorbeigeht.

Im Licht des Tages zeigen die Gebäude die deutlichen Spuren der Vergangenheit dieses Volkes, wobei sich die Geschichte nicht mehr als eine Last erweist.¹¹² Häufig sind bei einem einzigen Haus verschiedene Bauschichten zu sehen,

von den Sockeln des österreichischen Kaisertums über Erkervorsprünge des südslawischen Königreichs bis hinauf die glatten, unverzierten Obergeschosse der gegenwärtigen „Volksrepublik Slowenien“ (W. 127).

Durch die Verbindung der drei verschiedenen Epochen scheinen Vergangenheit und Gegenwart in diesen richtigen Setzkästen der Geschichte, die auch diesmal mittels des Raumes reflektiert wird, verschmolzen zu sein. Der dritte, zur Zeit der Volksrepublik gebaute Stock zeigt eine Einfachheit („glatt“, „unverziert“). Das steht in keinem Zusammenhang mit der politischen Orientierung dieses Landes,¹¹³ sondern mit den Elementarteilen des Archaischen, die trotz des Einflusses der fremden Herrscher überliefert und aufbewahrt werden. Gerade die Kraft dieser Elementarteile führt zur Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart.

Das Überschreiten der kleinen Grenze, die durch ein paar Treppen bezeichnet ist, ist nicht mehr aufzuhalten: Der Held verlässt seinen Platz vor dem Gasthaus und geht nach

¹¹¹ Das ist auch ein Hinweis auf die Gemeinschaft. Vgl. Tönnies, S. 16-18.

¹¹² Handke hat Recht, als er auf die Vorwürfe, seine Erzählungen seien geschichtslos, antwortet, dass seine Zwischenräume auch „von der Geschichte bestimmt“ seien. Vgl. Z. 151.

¹¹³ Das Politische erweist sich in Slowenien als „bloße Formsache“ (W. 270).

oben, unter die Menschen, mit denen er sich tief verbunden fühlt. Auf der Straße erlebt er mit ihnen ein eigenartiges Spiel, das sich im Vergleich zur Gehart der Österreicher als wertvoll zeigt.

Im Internat erlebt Filip Kobal beim Spaziergang auf der Straße die sogenannte „Pflichtgemeinschaft“ (W. 128). Schon das Wort selbst lässt etwas Künstliches und Widerspruchsvolles offenbaren, denn Pflicht und Gemeinschaft passen nicht zueinander: Eine echte Gemeinschaft entsteht nicht auf Druck.¹¹⁴ Aus dem Kontrast von Ordnung und ungeschicktem Gehen der Internatszöglinge geht ein groteskes Bild hervor: „Abgehalten in Zweierreihen [traten] die Hinter- den Vordermännern die Schuhe von den Fersen“ (W. 128). Die Art und Weise, wie der Held auf den Straßen der einheimischen Kleinstädte geht, erweist sich ebenfalls als grotesk, was sich diesmal aus dem Gegensatz von Ordnung und „Stolpern“ Filips ergibt. Der Spaziergang läuft immer im Kreis, was darauf anspielt, dass sich die Österreicher streng an die gesellschaftlichen Konventionen und Normen halten. Versucht Filip auch seinen Platz in diesem Kreis zu finden, so stolpert er doch ständig und „trottet“ schließlich „am Rande mit“ (W. 128). Sein Stolpern ist durch den Blick der Vorübergehenden verursacht. Der Held nennt ihn ein „Starren“ (W. 129), das eine doppelte Bedeutung enthält. Einerseits ist es eine Anspielung auf den Verlust der menschlichen Züge bei den Passanten: Ihre Augen und Gesichter sind denen der „Schaufensterpuppen“ (W. 130) ähnlich. Die Lebensart der Mitbürger, die sich auf die durch die Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung vorgeschriebenen Pflichten konzentriert, führt dazu, dass sie „Wehr- Ersatz- oder überhaupt ‚Präsenz‘ - Diener“ (W. 119) werden. Der Held stolpert, weil er sich halb bewusst dagegen wehrt, an einem „Kreisgang Verdammter“ (W. 129) teilzunehmen. Andererseits erlebt er das Starren der Passanten als eine Art der Verfolgung, deren Rolle darin besteht, denjenigen, die sich gegen die Einförmigkeit wehren, den Eintritt in den Kreis zu verwehren. Daraus ergibt sich der Eindruck Filips, er werde von der Masse „eingeschätzt, beurteilt und schuldig gesprochen“ (W. 130).

¹¹⁴ Die Gemeinschaft ist „einheitlich nach innen und nach außen. [...] Das Verhältnis [...] und die Verbindung werden [...] als reales und organisches Leben begriffen.“ Das bedeutet, dass der Willen eines Menschen (oder einer Gruppe) den Willen des anderen nicht zerstört. Tönnies, S. 3-5.

Im Gegensatz dazu erlebt Filip auf der slowenischen Straße „ein vielfältiges und zugleich einhelliges Treiben“ (W. 130), das eine eigenartige Harmonie andeutet: Die verschiedenen Teile vervollständigen sich so gegeneinander, dass sie völlig übereinstimmen. Solch eine Harmonie gibt zu verstehen, dass es in diesem Land keinen Druck gibt, der zu einer Uniformität führt. Endlich findet Filip Kobal seinen Platz:

Wo ich sonst dauernd schrittwechselte, falsch auswich, zusammenstieß, ging ich nun mit, und ein jeder meiner Schritte, so ungewohnt das Gedränge auch war, hatte auf dem Asphalt einen Spielraum. Endlich einmal [...] bekam [ich] meinen Gang, schaukelte dahin auf den vorn von den Zehen über die Ballen bis hinten zu den Fersen spürbar sich abrollenden Fußsohlen, kickte nebenbei kleine Dinge zur Seite, mit einem Gefühl stiller Frechheit, die [...] einst meine Kindheit gekennzeichnet hatte (W. 130-131).

Indem das Gehen auf der Straße an ein Spiel aus der Kindheit erinnert, kommen das Ursprüngliche und Natürliche zum Ausdruck. Wie ein Kind hüpfte Filip froh und selbstbewusst mit der Masse mit, die er „das Straßenvolk“ (W. 130) nennt. Das Wort Volk ist eine Anspielung auf die natürliche Einheit¹¹⁵, die sich daraus ergibt, dass sie alle einfach Menschen sind. Das Straßenvolk starrt den Helden nicht an, weil er auch ein Mensch ist: Sie gehören zueinander (während sich die Behauptung Filips, die Slowenen starren ihn nicht, in der Jesenice-Episode als undeutlich erweist, ist sie jetzt zu verstehen). Ohne Angst darf man hier geradeaus blicken, man trifft „leere Gesichter“ (W. 133), die auf eine Offenheit hinweisen, denn sie sind „ohne Masken“ (W. 133).

Dass das Wort „Volk“ zugleich eine Anspielung auf das Einfache ist, zeigt die von den Slowenen getragene Kleidung. Da der äußere Glanz für die Österreicher sehr wichtig ist, wählen sie mit besonderer Aufmerksamkeit ihre Kleider und den dazu passenden Schmuck. Der Erzähler redet von der „Tracht“ (W. 131), deren Aufgabe darin besteht, den Stand in der Gesellschaft zu bezeugen. Im Gegensatz dazu erscheint das „Straßenvolk“ „nicht nur ohne Tracht, sondern auch ohne Abzeichen, ohne Kastenmerkmale, selbst die Uniformen der Polizisten stachen nicht hervor.“ (W. 131) Man bekommt den Eindruck, alle seien gleich: Auf der Straße unterscheidet sich z. B. ein

¹¹⁵ Die Gemeinschaft wird wieder konnotiert. Das „häusliche Leben“, die Grundform des gemeinschaftlichen Zusammenlebens, beruht auf der natürlichen Einheit („Mann und Weib“). Mit der Zeit entsteht auch eine höhere Form des Zusammenlebens („Volk“), die ebenfalls auf der natürlichen Einheit (der gemeinsamen Sprache, den gemeinsamen Bräuchen, dem gemeinsamen Glauben usw.) basiert. Vgl. Tönnies, S. 22-23.

Rechtsanwalt nicht von einem Fabrikarbeiter. Es gibt keine sozialen Unterschiede; der Mensch bleibt einfach ein Mensch, ohne Rücksicht darauf, was er von Beruf ist oder aus welcher Familie er stammt.

Die Wirtschaft beruht auch auf einfachen Formen. „An dem Milchladen [...] stand im Gegensatz zu der Marktschreierei im Norden, bzw. im Westen nichts als das Wort für die Milch, an dem Brotladen das bloße Wort für das Brot“ (W. 132/133). Milch und Brot, die auf die „Kindheit der Wörter“ (W. 133) zurückführen, weisen auf die Grundlebensmittel hin. Obgleich der Held auf Banken stößt, bemerkt er, dass in ihren Fenstern im Gegensatz zum Westen keine „Pyramide der Sparbüchsen“ (W. 133) steht. Es wird deutlich, dass der Werbung kein Wert beigelegt wird. Wenn das Geld auch nicht bedeutungslos ist, denn man braucht es für Brot und Milch, so steht es doch nicht im Zentrum des Lebens wie im Westen. Dass Filip durch die Marktschreierei des Westens irritiert ist, lässt seine Sehnsucht nach dem vorkapitalistischen Zustand verspüren. Auch die slowenischen Zeitungen haben etwas Einfaches und Ursprüngliches, weil sie ohne Schlagzeilen sind. Filip's Wunsch, auch in den österreichischen Zeitungen „reine Nachricht“ (W. 132) zu lesen, deutet an, dass er Propaganda verurteilt, die in den westlichen Medien immer mächtiger wird.

Auf der Schwelle zum Land der Vorfahren wird eine Welt offenbart, deren Größe sich im Masken- und Klassenlosen widerspiegelt. Das Leben erweist sich nicht als ein Gefängnis mit schön bemalten Gittern; der Mensch ist frei, denn er lebt in Harmonie mit der Natur. Durch die zahlreichen Räumlichkeiten, die sich auf der Schwelle zu Slowenien auftun, wird die „Oberwelt“ zu einer Metapher für eine natürliche Welt, die der automatisierten Welt des Westens (der „Unterwelt“) entgegengesetzt wird. Die poetische Form des Erzählers (des Autors) trägt dazu bei, dass die slowenischen Orte erzählt werden, denn ihre Ausmalung beschränkt sich nicht auf äußere Beschreibungen der „Körper“. Durch Tätigkeit und Handeln der Menschen werden die Orte dynamisch. Das heißt, sie bekommen Dimension eines Raumes, der sich als ein kulturelles Produkt¹¹⁶ erweist.

¹¹⁶ Das stimmt mit der neuen Definition des Raumes überein. Siehe 1. a.

Die slowenische Harmonie, wo jeder Mensch so bleibt, wie er ist, aber trotzdem alle zusammengehören, wo das Natürliche keinen Platz für das Künstliche lässt, wo es keine Klassenkämpfe gibt, weist eindeutig auf eine Gemeinschaft hin, die sich von der modernen Gesellschaft des Westens wesentlich unterscheidet.¹¹⁷ Das Herz dieser Gemeinschaft verkörpert der slowenische Karst.

2.1.3. Der Karst: Das Herz des Reiches

Als Filip im Bus, der in einer „fremden, andersfarbenen Gegend“ (W. 264) steht, erwacht ist, weiß er gar nicht, wo er ist. Oben gibt es einen wolkenlosen Himmel, an welchem Sonne und Mond gleichzeitig zu sehen sind; unten liegt ein Dorf, auf den ersten Blick „unbewohnt, ein der Geschichte entrücktes hellgraues Steinmal [...] mit dem leeren windigen Umland“ (W. 265). Wenn das Dorf auch als eine Leerform erscheint, so bekommt es doch durch ein einzigartiges Himmelgewölbe eine himmlische, universale Dimension: „Unten“ und „oben“ scheinen eine Einheit zu bilden. Filip spürt etwas Märchenhaftes, als der Fahrer ihm wie einem alten Bekannten von seinem Frühstück anbietet, als die Fahrgäste, „alle auf einmal, wie aus einem einzigen Haus“ (W. 265) vom Dorf kommen, als eine alte Frau ihn ins Haus einlädt, ihm die fehlenden Knöpfe annäht und die Socken stopft. Dem „Märchengesetz“ (W. 266) entsprechend, fragt der Held nicht nach dem Namen des Ortes, denn er weiß schon, dass dieses „luftige, freie“ (W. 266) Land ohne Grenzen, der Karst heißt.

In Wirklichkeit ist der Karst eine Hochfläche über dem Golf von Triest, wo Felsen und Steine, Trichter und Mulden dominieren. Solch eine Konfiguration des Terrains verweist eindeutig auf die Unfruchtbarkeit des Bodens. Der Karst wird daher als ein „Mangelgebiet“ (W. 293) bezeichnet. Poetisch gesehen, stellt dieses Gebiet einen „Raum am Rande“, bzw. einen Zwischenraum dar. Im Unterschied zu der „Jesenice – Schwelle“ ist beim Zutritt zum Karst keine Grenze zu bemerken, denn weder beim Hereinkommen des Helden ins Land noch im Kontakt mit den Menschen (die Fahrgäste, die alte Frau)

¹¹⁷ Vgl. Tönnies, S. 8-39.

gibt es einen Übergang. Innerhalb der poetischen Darstellung des Gebietes ist aber die Grenze zwischen Slowenien und Österreich auch weiter zu erkennen. Wenn die Ausmalung des Karstes auch im Mittelpunkt steht, so sind doch die beiden Teilräume präsent.¹¹⁸ Die Gegensätze tragen dazu bei, dass dem slowenischen Karst ein großer Wert beigemessen wird.

Als ein Mangelgebiet scheint der Karst eine Leerform zu sein, zu der auch die Abwesenheit des verschollenen Bruders beiträgt, der dem Helden die ersten Vorstellungen von dieser Region beigebracht hat. Die Bevölkerung dieser Leere läuft daher auf zwei, ineinander verwobenen Bahnen: Durch die Erinnerungen an den Bruder (W. 266, 267, 279, 280 usw.) und durch die Wahrnehmungen vom Karst, wobei das Verhältnis Natur - Mensch in den Vordergrund geschoben ist. Während die Leerform der „Jesenice – Schwelle“ schrittweise bevölkert wird, wechseln Leere und Bevölkerung bei der Ausmalung des Karstes häufig einander ab, bis die Schönheit des Ursprungs durch das Handeln der Menschen ihren Höhepunkt erreicht. Der häufige Wechsel von Leere und Bevölkerung gibt zu verstehen, dass der Erzähler einen Fortschritt in Bezug auf das Erzählen macht, denn es wird immer lockerer und freier.¹¹⁹ Auch diesmal ergibt sich aus den zahlreichen Räumlichkeiten eine Reihe poetischer Bilder.

Die Menschen erscheinen im Karst selten in der Gruppe: „Ein einzelner stand auf dem Friedhof; ein einzelner oder zwei [...] harkten unten in ihrer Doline; drei saßen kartenspielend im Steinwirthaus [...]“ (W. 270). Trotzdem begegnet dem Protagonisten eine „Einwohnerschaft [...], ein Miteinander“ (W. 271), die schon zu Beginn der Karst-Passagen bei der Ankunft der Fahrgäste deutlich werden: Sie scheinen „aus einem einzigen Haus“ (W. 265) zu sein. Darüber hinaus bemerkt der Erzähler, dass zu allen Dörfern Wege führen, was gute Kontakte zwischen den Einwohnern andeutet.¹²⁰ Dass jeder Mensch in diesem Gebiet seinen Gang hat, aber niemand ein Einzelgänger ist,

¹¹⁸ Im Vergleich zur „Jesenice – Schwelle“ ist zu bemerken, dass die Passagen, die sich auf den österreichischen Raum beziehen, nicht häufig erscheinen. Innerhalb des Aspektes Mensch – Natur wird der Natur (d. h. dann dem Karst) weitaus mehr Raum gegeben. Dadurch kommen Neigung und Lust des Autors zum Ausdruck, sich mit den natürlichen Erscheinungen zu befassen. Für Handke steht ein Reich nie im Zusammenhang mit der Politik, sondern mit der Natur, deren Zauber und Kraft immer zu erzählen sind. Vg. dazu Z. 156-157.

¹¹⁹ Helmut Schmied deutet am Beispiel des Romans *Die Wiederholung* und der Erzählung *Wunschloses Unglück* auf den „Triumph der Erzählung“ hin. Vgl. Schmied, S. 82-92.

¹²⁰ Die Nachbarschaft spielt eine wichtige Rolle in der Gemeinschaft. Vgl. Tönnies, S. 14-16.

verweist auf eine eigenartige Freiheit, die sich aus der Verbundenheit der Karstmenschen mit der Natur ergibt.

Bei der Gestaltung der Menschen spielt der „Karstwind“ eine bedeutende Rolle: Er macht sie zärtlich und gleichzeitig grob. Es gibt einen milden, vom Meer heraufkommenden, den Duft des Meeres und der wilden Kräuter der Kalkplatte verbreitenden Wind, der die Menschen in einem zärtlichen Spiel befreit und ihre Sinne schärft: „Er greift einem, ungeheuer sanft, unter die Achseln, so dass der Gehende, auch wenn er sich ihm entgegenbewegt, sich von ihm transportiert fühlt“ (W. 273). Durch die Verschachtelungen von Beschreiben und Erzählen entsteht ein poetisches Bild, das Kraft und Zauber der Natur zeigt: Der Wind wird zu einem lebendigen Wesen; die Menschen werden zu Kindern. Indem der Erzähler diesen Wind den „Taufwind“ nennt, bezeichnet die Natur ein Sakrament. Die Rolle der Religion übernehmend, scheint sie etwas Heiliges zu haben.

Die Natur erweist sich indessen nicht nur als mild und angenehm. Der von Norden kommende Wind, „die berüchtigte Burja“ (W. 279), deren Sausen alles in Eis verwandelt, deutet ihre Rücksichtslosigkeit an. Wenn der Nordwind auch die Menschen derb macht, so stärkt er doch ihren Willen zum Überleben. Sie bauen steinerne Häuschen, denn der Stein als Baumaterial ist das beste Schutzmittel gegen die fürchterliche Kälte der Burja. Die Widerstandsfähigkeit dieser Bauten kommt deutlich zum Ausdruck, als Filip Kobal sie mit „Trutzburgen“ (W. 278) vergleicht. Dass sie „verschachtelt“ (W. 278) sind, gibt zu verstehen, dass die Einwohner in der gemeinsamen Not zusammenhalten. Die Natur zeigt sich dabei als ein gemeinschaftsförderndes Element, denn sie rückt die Menschen aneinander. Die Ausmalung sowohl des Süd- als auch des Nordwindes lässt verstehen, dass die Natur im Karst eine Wiege darstellt.

Die Architektur der ländlichen Häuser deutet zugleich auf die Überlieferung des Archaischen hin, das Filip nicht als „Es war einmal“ (W. 285), sondern als „Fang an!“ (W. 285) erlebt. Indem die Vor-Form aus der Vergangenheit aufsteigt und in der Gegenwart festgehalten wird, wird sie zum „Modell für die mögliche Zukunft“ (W. 285). Das Archaische bekommt die Qualität von wahren Glanz, denn es bleibt für immer lebendig. Der äußerliche Glanz der österreichischen Bauten aus der Vergangenheit geht

dagegen mit dem Ende der glänzenden Epoche für immer verloren. Diese Bauten gehören der Vergangenheit, und in der Gegenwart finden sie ihren Platz nur noch in einem Museum.

Im Geburtsland Filips erweisen sich allein Wandern und Spaziergang als Pflicht. Die Österreicher unternehmen sie nie aus purer Lust, sondern aus der Gewohnheit, um sich für den Arbeitstag zu regenerieren, wobei sich die zivilisierte Welt noch einmal als automatisiert zeigt. Ihre Hauptmaxime „Zeit ist Geld“ beschränkt sich nicht nur auf den wirtschaftlichen Aspekt, sondern dringt in alle Sphären des Lebens ein. Das Tempo, auf welchem die Maxime basiert, wird zu einem Maß aller Tätigkeiten und Unternehmungen. Seinem Druck ständig ausgesetzt, verliert das Individuum seine menschlichen Züge und verwandelt sich in eine richtige Maschine, für welche nur noch der Takt gültig ist: „Die Beine, gewöhnlich bloße Transportstelzen“ tragen „den steif aufsitzenden Körper“ (W. 282) zur Arbeit, zur Kirche, nach Hause, ins Wirtshaus, in die Natur sogar, ohne dass der Mensch sie wahrnimmt.

In Jugoslawien gilt jedoch eine andere Maxime: „Freund, du hast Zeit!“ (W. 282). Eine besondere Gangart der Karsteinwohner zeigt, dass sie für die Natur immer Zeit finden: „Zu solch einem Gang gehörte es, dass der Gehende selbst sich in Abständen, unwillkürlich, doch umso bewusster, umblickte, nicht aus der Angst vor einem Verfolger, sondern aus reiner Lust am Unterwegssein [...]“ (W. 283). Diese Lust kommt aus der Erkenntnis, dass die Natur „dem, der Zeit für sie hat, jedes Mal neu ein Urbild, eine Elementarform, den Inbegriff eines Dings zufächelt [...]“¹²¹ (W. 283/284). Dass die Naturbotschaften belauscht und die Urbilder in der Natur gesucht werden, nach denen sich die Karstmenschen dann richten, ist wieder ein Hinweis auf die Harmonie im Verhältnis Mensch - Natur. Das Resultat ist das Bewusstsein der Menschen, dass ihnen nichts fehlt; sie fühlen sich vollkommen und glücklich. Ermöglicht der Fortschritt auch hervorragende Ergebnisse im Westen, so sichert er doch kein Glück. Die Bestrebungen

¹²¹ Am Beispiel der *Lehre der Sainte Victoire* erklärt Michael Braun, dass „die Entzifferung der Natur-Rätsel“ ein Teil des Erzählprogramms Handkes sei. Indem „der Erzähler die Formationen und Konstellationen der Natur-Zeichen liest und geheime Ähnlichkeiten und Korrespondenzen erkennt“ entsteht „eine Welt aus Sprache [...], in der nicht mehr die Gesetze konventioneller Beschreibungsprosa gelten, sondern durch archaische Wortschöpfungen ständig erweitert wird und dabei eine eigene Dynamik entfaltet.“ In der *Wiederholung* kommt es bei Filips Erlebnissen der Natur im Karst deutlich zum Ausdruck. Vgl. Braun, S. 76.

nach dem materiellen Wohlstand werden mit dem Verlust der Natürlichkeit bezahlt: Die Menschen werden zu „Schaufensterpuppen“, unfähig nicht nur zur Kommunikation mit der Natur, sondern auch untereinander.

Die Karstmenschen arbeiten weder in den Fabrikhallen noch in den Büros; sie arbeiten auf kleinen Feldern in ihren Dolinen. Wenn es auch selten ist, eine größere Gruppe der Menschen in diesem Gebiet zu treffen, dann kann man auf den Feldern „eine große Bevölkerung“ sehen:

Sie arbeiteten mit vollendeter Langsamkeit, so daß selbst von ihrem Gebücktsein und gegrätschten Dahocken Anmut ausging, und aus dem weiten Rund scholl, so gleichmäßig wie leise, was mir im Ohr geblieben ist als das Grundgeräusch des Karstes: das Harken (W. 287).

Die Langsamkeit bedeutet weder Langeweile noch Missmut, sonst würde sie die Menschen nicht anmutig machen. Sie bedeutet eine Behutsamkeit im Umgang mit der Erde, die sie wie am Anfang ernährt. Harken ist sicher die erste Aktivität der Menschen¹²², die nach Jahrhunderten noch immer wichtig und lebendig im Karst bleibt. Die ursprüngliche Lebensform geht hier nicht verloren, sie wird überliefert, so dass ein Mangelgebiet den Wert eines „Land[es] der Demeter“ (W. 293) bekommt. Die Anspielung auf ein Fruchtländ ist mit keinem materiellen Gewinn verknüpft, sondern mit einer inneren Freiheit, die sich aus der festen Verbindung der Menschen mit der Natur ergibt. Diese Harmonie stellt eine Grundlage für die harmonischen Verhältnisse zwischen den Menschen selbst dar, wobei jeder seinen Gang behält, aber alle zusammengehören.

Die Bevölkerung des Raumes, die auf Grund der Einbildungskraft des Erzählers entsteht, führt dazu, dass sich die Leerform in eine „Savanne der Freiheit“ oder in ein „Märchen vom Neunten Land“¹²³ verwandelt. Dadurch wird der Karst trotz eines Zeitunterschiedes von mehr als tausend Jahren in Verbindung mit der Zeit der Maya gebracht, die auch in einer harmonischen Gemeinschaft lebten, in welcher die Menschen durch die Natur geleitet wurden. Die glückliche Gemeinschaft, „die Savanne der

¹²² Ackerbau ist eine der überwiegenden Beschäftigung der Menschen in der Gemeinschaft. Vgl. Tönnies, S. 252.

¹²³ Die märchenhaften Elemente spielen bei Handke eine wichtige Rolle. Ihre Aufgabe besteht darin „die Alltäglichkeit, die Tagtäglichkeit“ (Z. 248) zu kräftigen (im Unterschied zur Legende, die „von ihr ablenkt“).

Slowenien als Märchen versteht man daher richtig, wenn das Märchenhafte mit der Reinheit des Ursprungs, der in allen alltäglichen Lebensformen Sloweniens anwesend ist, in Verbindung gebracht wird.

Freiheit“ genannt, ging aber zugrunde. „Der Untergang [...] begann, als die private Andacht die öffentliche Verehrung verdrängte“ (W. 214). Die Sehnsucht nach Verehrung der eigenen Persönlichkeit stellte den ersten Schritt dar, der zu den Unterschieden unter den Menschen und gleichzeitig zur Entfernung von der Natur führte.¹²⁴ Die slowenische Savanne der Freiheit, in welcher in allen Winkeln auf die Reinheit des Ursprungs zu stoßen ist, scheint indessen im 20. Jahrhundert, in welchem der allgemeine Fortschritt das ganze Lebens- und Weltbild geändert hat, noch immer lebendig zu sein.

2. 2. Die Verteidigung des Traumlandes: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina*

Auch wenn das in der *Wiederholung* konstruierte utopische Land als Mittel zur Kritik am Westen dient, scheint diese Konstruktion in der Realität fragwürdig zu sein. Mit dem Eintritt der Slowenen in die Politik verliert Handkes „Geh-Heimat“ (AT. 29) ihre Unschuld und Dauer. Der Austritt Sloweniens aus der jugoslawischen Gemeinschaft ist ein Verweis darauf, dass der Westen mit seiner glänzenden Warenwelt für die Slowenen sehr verlockend war und dass ihnen die „Sage von ‚Mitteleuropa‘“ (AT. 22) lieber war als das Märchen vom Neunten Land.¹²⁵

Obgleich Handke im Pamphlet *Abschied des Träumers vom Neunten Land* seine Enttäuschung über die Sezession Sloweniens öffentlich äußert, gibt er das Balkan-Thema nicht auf. Er wendet sich Serbien zu, das trotz des Krieges bereit ist, den Richtlinien der jugoslawischen Föderation zu folgen. Als Ergebnis dieser neuen Orientierung des Autors erscheint 1996 der nicht-fiktionale Reisebericht *Eine winterliche Reise zu den Flüssen*

¹²⁴ Tönnies konnotiert zu Individualismus. Vgl. 114-122; 252-256.

¹²⁵ Die Idealisierung der Slowenen in der *Wiederholung* basiert auf der Darstellung der Menschen, die außerhalb der politischen Ereignisse stehen. Trotz der Konnotationen der fremden Herrschaft bekommt man den Eindruck von einem idyllischen Leben: Die Akteure im Raum beachten nicht politische Begebenheiten, sondern Gesetze der Natur. Irena Samide, Publizistin aus Ljubljana, zeigt in ihrem Text über den habsburgischen Mythos, dass das Leben der slowenischen Bauern weit weg von der Idylle war. Die Tatsache, dass die Slowenen kein Interesse an der Politik hatten, bekommt eine ganz andere Dimension und Bedeutung. Man weist darauf hin, dass sie sich immer leicht und ohne Kampf der fremden Herrschaft unterworfen haben. Die Autorin stützt sich auf die Werke des bekannten slowenischen Schriftstellers Ivan Cankar. Vgl. dazu Samide.

Donau, Save, Morawa und Drina, oder Gerechtigkeit für Serbien, der einen Skandal in der Öffentlichkeit verursacht hat. Die heftige Empörung wurde vor allem durch die provozierenden, tief in die Politik eingreifenden Fragen hinsichtlich der wichtigsten Ereignisse im jugoslawischen Krieg veranlasst. Die Ursachen dafür sind in der heftigen Medienkritik zu suchen: Mit seinem, gleich zu Beginn des Werkes entfalteten Zweifel an Richtigkeit und Objektivität der Medienberichte, setzt Handke „alle diejenigen, die vier Jahre lang Moral, Gerechtigkeit und sonstige edle Tugenden arrogant für sich reklamierten, unter erheblichen moralischen Druck.“¹²⁶ Der Autor lässt sich jedoch nicht darauf ein, die Rolle eines Balkanexperten zu übernehmen und die gestellten Fragen zu beantworten, sondern konzentriert sich auf die immer größere Abscheu vor Serbien, das in der Öffentlichkeit als „Land [...] der Aggressoren“¹²⁷ gebrandmarkt war. Deswegen entschließt er sich dazu, in das berüchtigte Land zu reisen und es persönlich kennen zu lernen.

Wenn der Dichter auch in zwei mittleren, die Reise durch Serbien betreffenden Kapiteln vor der Politik flieht und in die Poesie eintaucht, so trug doch der politische Kontext des Werkes dazu bei, dass die poetische Konstruktion des Raumes fast nicht beachtet wurde. Die Interpretationen des Reiseberichtes beschränkten sich auf den politischen Aspekt und das Poetische wurde vor allem als Antwort Handkes auf die provozierenden Fragen, bzw. als Verteidigung der Serben aufgefasst.¹²⁸

Die intertextuellen Bezüge zwischen der *Wiederholung* und der *Winterlichen Reise* deuten aber an, dass Handke keine Absicht hatte, die Unschuld der Serben zu beweisen. Er verteidigt das im Roman konstruierte Traumland, denn Serbien stellt ebenfalls wie Slowenien einen Raum des Natürlichen und Einfachen dar, der der Praxis des Westens

¹²⁶Thomas Deichmann: „Peter Handke zwischen „Reißwolf & Geifermüller“. Der Sturz der Moralapostel“, in *Noch einmal für Jugoslawien*, S. 101.

¹²⁷ Peter Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996: 13. (im Folgenden als „WR“ bezeichnet)

¹²⁸ Vgl. *Noch einmal für Jugoslawien*.

Sogar in den neueren Texten ist die ähnliche Stellungnahme zu beobachten. Leopold Federmair z. B. verweist in seinem Text (2010), dass Serbien bei Handke „ein poetisches, auch urtümliches, vorgeschichtliches Land“ ist, aber schenkt trotzdem dem politischen Aspekt der *Winterlichen Reise* große Beachtung und hebt den Wert der zwei anderen Werke hervor (Julie Zehs *Die Stille ist ein Geräusch* – eine Reise durch BH; Peter Waterhouses (*Krieg und Welt*) – eine Reise durch Kroatien), in denen man auch durch Ex-Jugoslawien reist, sich aber nicht mit der Politik beschäftigt. Vgl. Leopold Federmair: „Nicht nichts. Ex-jugoslawische Reisen deutschsprachiger Autoren“, *Weimarer Beiträge* 56.1 (2010): 69-83.

entgegengestellt wird. Die gemeinsamen Merkmale sind nicht nur im Rahmen des fiktionalen, sondern auch des empirischen Bereiches zu beobachten: Die Grenzen der beiden Räume dehnen sich auf Jugoslawien aus. Während diese Grenzerweiterung durch die überall verstreuten Wörter „Jugoslawien“, „jugoslawisch“, „Jugoslawen“ in der *Wiederholung* signalisiert wird (W. 9, 12, 17, 104, 116, 118, 119, 125, 130, 140 usw.), wird sie in der *Winterlichen Reise* in erster Linie durch die Verstärkung der Zeit-Komponente erreicht: Die Vergangenheit der Südslawen, die durch die jahrhundertlangen Kämpfe gegen die fremden Eroberer geprägt ist, wird häufig konnotiert. Die Funktion der historischen Tatsachen, deren Verwendung auf dem Kontrastprinzip „früher – heute“ basiert, besteht darin, den Wert des gemeinsamen Lebens der jugoslawischen Völker zu bekräftigen (besondere Beachtung wird der jugoslawischen Revolution geschenkt (WR. 52-62, 82-85, 101-105, 108-113, 118-121, usw.).

Trotz der Anknüpfungen der beiden Werke aneinander (siehe unten) scheinen die poetischen Bilder im Reisebericht nicht besonders funktionell zu sein, denn im politischen Kontext des Werkes, wo das Fiktionale und das Empirische stets in Konflikt geraten, verlieren sie an Kraft.

2.2.1. Weite Horizonte: Serbien als „Großdorf“

Handke erreicht Serbien mit dem Flugzeug und am Belgrader Flugplatz wartet auf ihn sein Übersetzer Žarko. Die Enttäuschung, von seinem Freund abgeholt zu werden - er würde „diese erste Schwelle zum fremden Land [...] lieber allein überwinden“ (WR. 54) - lässt seinen Wunsch verspüren, sich seiner Einbildungskraft hinzugeben. Das Ziel der Reise besteht jedoch nicht darin, eine Erzählung „im Stil Handkes“ zu schreiben, sondern als einfacher Besucher das fremde Land kennen zu lernen und darzustellen. Daher nimmt Handke die Rolle eines Touristen ein: Er lässt sich führen; ihm wird gezeigt, erklärt und übersetzt. Trotz aller Bemühungen ist den Konstruktionen nicht auszuweichen – das Land wird mit dichterischen Augen wahrgenommen. Sind die Bilder des Raumes auch nicht so fein ausgemalt wie in der *Wiederholung*, so sind sie doch durch poetische Züge geprägt,

die bei der Darstellung der Konfiguration des serbischen Landes besonders wirksam sind. Den geographischen Aspekt betonend¹²⁹, werden in den Vordergrund der Lebensstil und das Handeln der Balkan-Bewohner gerückt, wobei ihre Natürlichkeit und Einfachheit deutlich zum Ausdruck kommen.

Ist Serbien auch durch ein modernes Transportmittel zu erreichen, so steht doch das „flache, längst abgeerntete Land“ (WR. 53), das dem Erzähler schon bei der Landung in Belgrad auffällt, im Kontrast zur Vorstellung von einem modernen Raum. Wie bedeutend die dadurch konnotierte Landwirtschaft zu sein scheint, zeigt am besten die Dominanz der großen Fläche über Belgrad: Erstreckt sie sich auch in der Nähe der Metropole, so ist doch von der Millionenstadt im flachen Land nichts zu spüren. Durch das Bild der Menschen, die an einem Ackerrand ein Ferkel braten sowie durch die „Rauchsäulen“ (WR. 53), die überall aufsteigen, wird die Atmosphäre eines Dorflebens angedeutet. Die räumliche Relation „oben – unten“, die sich aus der Perspektive des Autors ergibt (er sitzt im Flugzeug und schaut auf das unten liegende Land), gibt zu verstehen, dass die moderne Welt („oben“) der dörflichen („unten“) entgegengestellt wird. Während sich das Moderne, das die Sphäre der Luft umfasst als nicht stabil und vorübergehend erweist, zeigt sich das Dörfliche auf der Erde als standfest und dauerhaft.¹³⁰

Obleich das Bild eines „abgeernteten Landes“ mit der Zeit der Reise, die im November gemacht wird, in Einklang steht, stellt es im poetischen Sinne eine Leere dar, die indessen hastig bevölkert wird. Mögen die ausgesuchten Elemente (das abgeerntete Land, das Braten des Ferkels, die Rauchsäulen) auch eigenartig sein, sie sind nicht gründlich ausgearbeitet: Schon nach zwei Sätzen brechen die Beschreibungen ab. Der zweite, ungewöhnlich kurze Satz weist auf das Bemühen des Autors hin, seine Einbildungskraft zu zähmen.

Das Bild des Landes, das aufgrund eines kurzen Blickes aus dem Flugzeug entsteht, wird jedoch später, nachdem Handke tiefer in das serbische Land hineingefahren ist,

¹²⁹ Handkes Werke sind häufig durch die „Poetisierung von Geologie und Geographie“ gekennzeichnet. Fetz, S. 194.

¹³⁰ Wie in der *Wiederholung* bekommt „oben“ eine negative, „unten“ eine positive Bedeutung, was im Kontrast zu den ersten Konnotationen der Adverbien steht: „oben“ = höher, darüberstehend; „unten“ = niedriger.

poetisch vervollständigt. Wird diesmal auch die Perspektive „oben – unten“ durch eine Nähe ersetzt, so wird doch eine Distanz zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten beibehalten¹³¹: Im Auto sitzend, befindet sich der Erzähler außerhalb des Raumes. Die Distanzierung verweist auf die Objektivität des Beobachters, der sich dem reinen Sehen¹³² hingibt und dem Wirklichen eine Form zu geben versucht, um dem Leser Bild und Atmosphäre des serbischen Landes anschaulich und lebhaft zu vermitteln. Die Dinge, die zu sehen sind, erhalten im Zusammenhang einen einzigartigen Aspekt, wobei das Bild eines „Großdorfes“ (WR. 68) mit „weite[n] Horizonte[n]“ (WR. 67) entsteht.

Mitten in der „leichten Hügeligkeit“ (WR. 67), der Handke südöstlich von Belgrad begegnet, steigt der Berg Avala auf, der mit dem Massiv der Sainte-Victoire verglichen wird, obwohl er gar nicht hoch ist. Seine Größe und Masse ergeben sich aus der Rolle, die er als Verkörperung der Natur im Leben der Menschen spielt. Die Einwohner nennen ihn einen „Hausberg“ (WR. 68), was im Alltagsleben eine gängige Bezeichnung für einen heimischen Berg ist. Das Alltägliche bekommt aber bei Handke eine poetische Dimension,¹³³ denn der „Hausberg“ bedeutet, dass die Natur bei den Serben ein Haus darstellt. Durch das Bild der zahlreichen, „dichtverzahnten“ (WR. 68), sich zum Berg drängenden Dörfer wird diese Beziehung auch veranschaulicht. Das typische Reich Handkes, wo Mensch und Natur in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehen,

¹³¹ Die Distanz wird auch durch das epische Präteritum, das ein deutlicher Hinweis auf die Fiktionalität ist, behalten. Gewährleistet es auch die Einheit des Dargestellten, so trägt es doch zu einer distanzierten Sicht auf die zeitliche Wirklichkeit bei. Vgl. Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Frankfurt/Main, Berlin/Wien: Ullstein, 1980: 63-78.

¹³² Das reine Sehen (seit den 70er Jahren spielt es eine bedeutende Rolle bei Handke) ist kein einfaches Anschauen, sondern steht im Zusammenhang mit der Erkenntnis: „Es ist seltsam: Der und der hat mich heute angesprochen, die und die haben mich angestarrt, der und der hat mich ‘erkannt’ – und jetzt am Abend, denke ich: Niemand sieht mich, niemand bemerkt mich, niemand erkennt mich.“ Peter Handke: *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983: 72.

Im Unterschied zur Distanzierung zum anschauenden Objekt oder Subjekt, die im 20. Jahrhundert gefordert wird („das menschliche Auge“ muss „wie das künstliche Auge einer Kamera“ sein), „will Handke eine Dialektik des Sehvorgangs etablieren, die die Subjekt-Objekt-Trennung [...] zwar aufhebt, gleichzeitig aber eine gesteigerte Erfahrung sowohl des wahrgenommenen Gegenstands oder Lebewesens wie auch des eigenen Selbst ermöglicht.“ Er strebt „den Zusammenhang von Sehen und Fühlen“ an, denn nur auf diese Art und Weise ist es möglich, durch die Phantasie, die als „belebende Dimension des Sehens“ erscheint, die „Wirklichkeit“ darzustellen. Vgl. dazu. Gerhard Melzer: „Lebendigkeit: Ein Blick genügt. Zur Phänomenologie des Schauens bei Peter Handke“, in *Die Arbeit am Glück. Peter Handke*, Hg. Gerhard Melzer und Jale Türkel, Königsstein: Athenäum, 1985: 126-152.

¹³³ In seinen Werken versucht Handke „der Alltäglichkeit die Würde“ zu geben. Vgl. *Egyptien*, S. 43-44.

wird diesmal ein „Großdorf“ genannt, was eindeutig eine vormoderne Gemeinschaft andeutet.¹³⁴ Im Kontrast zur Großstadt bezeichnen seine „weiten Horizonte“ keinen materiellen Fortschritt, sondern die Einheit der Menschen und der Natur. Wie sie sich im alltäglichen Leben artikuliert, zeigen die Felder, die sich innerhalb des „Großdorfes“ weit und breit erstrecken.

Aufgrund der Qualität der Ackererde, die bis zu den hintersten „Landwellen“ (WR: 68) schon im Augenschein fett wirkt, ist leicht vorstellbar, dass hier alles wächst, was zum täglichen Leben gebraucht wird: „Sonnenblumen, Getreide, Mais“ (WR. 68). Die Grenzen der fruchtbaren Felder, wodurch sich die Erde als Ernährerin erweist¹³⁵, sind nicht zu sehen, denn sie reichen bis an den Himmel: Der Horizont, der im Spätherbst in Serbien zu beobachten ist, stellt eine Linie dar, wo die Ackererde den Himmel berührt, wodurch das „Großdorf“ eine himmlische, universale Dimension bekommt.¹³⁶ Im Vergleich zum slowenischen Karst, der sich durch die Harmonie Mensch – Natur als ein Land der Demeter erweist, wird dieser Wert durch die tatsächliche Fruchtbarkeit der serbischen Erde verdoppelt. Werden die „Weintraubenbüschel“ (WR. 68) auch nur oberflächlich erwähnt, so ist doch dank der *Wiederholung* die Konnotation eines Landes des Dionysos zu erkennen.¹³⁷ Die emotionelle Befreiung der Menschen zielt auf eine natürliche Lebensart, wo den sozialen Zwängen kein Platz gelassen wird. Indem sich Handkes Roman beim Verständnis seines Reiseberichtes als behilflich zeigt, sind gemeinsame Merkmale Sloweniens und Serbiens zu beobachten, die trotz der territorialen Unterschiede zu einem Raum gehören, dem Raum des Natürlichen und Einfachen.

Das „Großdorf“ ist nicht nur durch eine räumliche Grenzlosigkeit gekennzeichnet, die durch das Bild der Felder erlangt wird. Auch seine zeitlichen Grenzen sind verwischt - die Friedhöfe, die da zu sehen sind, deuten darauf hin. Der Erzähler Handke hebt hervor, sie seien keine „Totenstädte“, sondern „Totendörfer“¹³⁸ (WR. 68); sie stellen also keine versunkene Welt („Totenstädte“ = die Städte, die tot sind), sondern eine „belebte“ (WR.

¹³⁴ Die dörfliche Lebensart ist eines der Grundmerkmale der Gemeinschaft. Vgl. Tönnies, S. 251.

¹³⁵ Die gleiche Bedeutung hat die Erde in der *Wiederholung*. Siehe 2.1.2; 2.1.3.

¹³⁶ Diese Dimension wird auch dem slowenischen Karst zugeschrieben. Siehe 2.1.3.

¹³⁷ Im slowenischen Karst stößt Filip Kobal auch auf die Weintraubenbüschel. Im Land der Vorfahren wird der Wein produziert und der Held lernt ihn trinken – das bedeutet, er lernt es, sich emotionell zu befreien. Der Karst wird daher als „Land der Dionysos“ bezeichnet. Vgl. W. 132.

¹³⁸ Kursive Schrift wird im Original verwendet.

68) dar („Totendörfer“ = die Dörfer der Toten; die Bedeutung wird durch die kursive Schrift bestimmt). Zwischen den Feldern liegend und den Anschein der Dörfer habend, verweisen die Friedhöfe darauf, dass in diesem Land die Grenzen zwischen den Lebenden und den Verstorbenen nicht gezogen sind. Diesem Verweis wird durch das alte serbische Brauchtum Geltung verschafft: „Jetzt um die Allerseelenzeit [...] wurde den Verstorbenen Nahrung gebracht“; an ihren Gräbern „speiste und trank man“ (WR. 68) mit ihnen. Aus der Verschmelzung der Lebensphasen und Augenblicke, bzw. Vergangenheit und Gegenwart ergibt sich eine „Jetztzeit“¹³⁹, die dem „Großdorf“ eine Ewigkeit verleiht. Im Reich, in welchem die Harmonie zwischen Menschen und Natur herrscht, tun sich „weite Horizonte“ auf, deren Grenzen weder räumlich noch zeitlich zu übersehen sind.

Der Vergleich des serbischen Berges Avala mit der Sainte-Victoire hat nicht nur eine poetische, sondern auch eine poetologische Funktion. In der *Lehre der Sainte-Victoire*, einer früheren Erzählung Handkes, stellt das südfranzösische Massiv den zentralen Gegenstand dar, woraus sich die Reflexionen des Erzählers¹⁴⁰ über die Aufgaben der Kunst ergeben. Studierend, wie Paul Cézanne die Sainte-Victoire gemalt hat, verbindet er die Malerei mit der Literatur, denn in den beiden Bereichen, mögen die Mittel auch verschieden sein, werden die Bilder gemalt.¹⁴¹ Daher erweist sich die Perspektive des Bildaufbaues nicht nur als ein bedeutendes Element der Malerei, sondern ebenfalls eines literarischen Textes. Cézanne folgend, der wie die niederländischen Maler bei seinen Landschaften die Fernperspektive benutzt, bedient sich Handke beim Malen (Erzählen) des serbischen „Großdorfes“ der gleichen Technik: Die Perspektive der „weiten Horizonte“ entspricht der Fernperspektive in der Malerei. Durch die geschickte Auswahl der in die Ferne gesetzten Formen (Berg, Dörfer, Felder, Friedhöfe), deren

¹³⁹ Ebenfalls stellt Slowenien einen Raum dar, wo man nur in der Gegenwart lebt. Siehe 2.1.2.

Bei Walter Benjamin bezeichnet die „Jetztzeit“ das Moment, in welchem Vergangenheit und Zukunft im Augenblick emphatischen Schauens aufleuchten. Vgl. Walter Benjamin: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972: 225.

¹⁴⁰ Er ist ein Schriftsteller und an ihm sind viele Merkmale Handkes zu beobachten. Vgl. dazu Dinter, S. 85.

¹⁴¹ Den ähnlichen Aspekt vertritt Käte Hamburger: „Das Erzählen [...] ist eine Funktion [...], die der erzählende Dichter handhabt wie etwa der Maler Farbe und Pinsel. [Der Dichter] erzählt nicht von Personen und Dingen, sondern er erzählt die Personen und Dinge.“ Hamburger, S. 123.

Zusammenhang mit sprachlichen Mitteln erreicht wird, entsteht das Gemälde eines „Großdorfes“, wodurch ein „Reich der Welt“¹⁴² offenbart wird.

Im Südwesten Serbiens begegnet Handke einem ganz anderen Land: Keine Spuren der fruchtbaren Felder sind da zu finden; es wird „schluchtenreich“ und „gebirgig“ (WR. 77). Hier und da zeigt sich plötzlich ein Gebirgsfluss, der dann wieder unter den Felsen verschwindet. Die Dominanz der Steine und Felsen trägt dazu bei, dass die Natur ihre Milde verliert und sich als kalt und unzugänglich erweist. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Gegend „fast menschenleer“ (WR. 77) aussieht. Im Unterschied zum Karst in der *Wiederholung* wird diese „Leerform“ auf eine ganz andere Art und Weise bevölkert. Statt der Verbindung der Menschen mit der Natur wird diesmal die Geschichte des Landes in den Vordergrund gerückt, deren Charakteristiken schon durch die Beschreibung der Landschaft (schluchtenreich, gebirgig, steinig, felsig) angedeutet werden.

Die „Kastellruinen [...] ähnlich einem verlassenen Castillo in der spanischen Meseta“¹⁴³ sind die Zeugnisse einer alten Geschichte, die auf die Römerzeit zurückführt. Noch bevor sich die Südslawen auf dem Balkan niederließen¹⁴⁴, dienten die Festungen zur Verteidigung der Grenzen, die gerade auf diesen Gebieten zwischen dem Westlichen und Östlichen Römerreich befestigt wurden. Indem die südslawischen Nomaden ihre ersten festen Wohnsitze in dem Grenzgebiet fanden, konnten sie nicht vermuten, dass diese Grenze, wo sich die Einflüsse von Westen und Osten bereits am Anfang ihrer sesshaften Lebensweise mischten, sie voneinander immer wieder trennen wird.¹⁴⁵

Unweit von den Überresten der römischen Militärlager stößt der Besucher auf die alte byzantinische Kirchensiedlung Studenica, die als Wiege des serbischen mittelalterlichen Königreiches gilt.¹⁴⁶ Beim Beobachten der wertvollen Fresken schenkt Handke einzig Johannes dem Täufer Beachtung, denn „er hatte etwas von Che Guevara“ (WR. 78). Man bekommt den Eindruck, der Schwerpunkt werde auf die dadurch konnotierte

¹⁴² Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984: 42.

¹⁴³ In der *Morawischen Nacht* ist diese Gegend ein wichtiger Schauplatz. Siehe 3. 2.

¹⁴⁴ Die genauen Dokumente darüber reichen nicht. Meistens wird das 6. Jahrhundert als Beginn des Niederlassens betrachtet. Vgl. Ćorović. S. 19-22

¹⁴⁵ Vgl. Einführung c)

¹⁴⁶ Vgl. Ćorović, S. 74-78.

jugoslawische Revolution gesetzt. Ihre Bewertung beruht jedoch nicht auf der politischen Ideologie, denn Handke erlebt die jugoslawische Gemeinschaft nicht als Bildung eines sozialistischen Systems. Im Mittelpunkt steht der Kampf der Südslawen für die gemeinsame Natur und Kultur, die den grundlegenden Identitätsmerkmalen der Menschen angehören, die in einer vormodernen Gemeinschaft leben.¹⁴⁷ Die Volksrevolution, mit welcher dieser Kampf kulminierte, ermöglichte die Entstehung eines freien Raumes, wo die gemeinschaftlichen Verhältnisse uneingeschränkt gepflegt werden konnten. Schon in der *Wiederholung* erweisen sich Staatsmacht und politisches System als „bloße Formsachen“ (W. 270). Trockene historische Argumente im Reisebericht geben zu verstehen, dass die Geschichte nur ein Rahmenelement darstellt und dass der Autor keine Absicht hat, sich mit ihr zu befassen.¹⁴⁸ Weitaus mehr Platz wird den „dritten Dingen“ (WR. 51) gegeben, die sich auf die alltägliche Lebenspraxis beziehen. Wenn Handke auch versucht, sich von der Geschichte zu distanzieren, so blendet er doch aus, dass er mit seinem Reisebericht mitten in der Geschichte steht.¹⁴⁹

Die Aufmerksamkeit wird lieber der Volksmusik geschenkt, die als ein Motiv des Einfachen ins Bild des „Großdorfes“¹⁵⁰ passt. Dass Handke sie in einer Belgrader Gaststätte hört, trägt zu einer räumlichen Ausdehnung bei: Stadt und Dorf scheinen eine Einheit zu sein. Der Name des Lokals „‘Ima dana‘ (= ‚Es gibt Tage‘)“ (WR. 66), in welchem Handke bis lang nach Mitternacht mit seinen Freunden sitzt und der „Musik aus den verschiedenen jugoslawischen Gegenden“ (WR. 66) zuhört, stimmt mit der Lebensmaxime der Karstmenschen „Freund, du hast Zeit“¹⁵¹ überein, wodurch das langsame Lebenstempo auf dem Balkan als Kontrast zur westlichen Hektik erscheint. Dem Rhythmus der vormodernen Zeiten, wofür sich der Dichter begeistert, entsprechen auch die knisternden Geräusche des Besens eines „nachmittäglich Belgrader Straßenkehrers“ (WR. 66/67), den er durch das Hotelfenster aus mit Sympathie anschaut.

¹⁴⁷ Vgl. Tönnies, S. 8-39.

¹⁴⁸ Handke ist ein Orts-Schriftsteller. Bei ihm ist die Geschichte „nicht Geschichte“, sondern „ein Seinszustand, [...] ein über die Geschichte stehender Zustand“ (Z. 150).

¹⁴⁹ Siehe 2.2.2.

¹⁵⁰ Obgleich sich die Wahrnehmung des Raumes auf das reine Sehen konzentriert, wird auch der Gehörsinn benutzt. Akustische Effekte finden in der *Morawischen Nacht* weitaus mehr Verwendung – siehe Kapitel 3.

¹⁵¹ Siehe 2.1.3.

Handkes Versuche, die Grenzen des „Großdorfes“ durch die Volksmusik „aus verschiedenen jugoslawischen Gegenden“ zu erweitern, geraten doch in Konflikt mit der aktuellen Situation auf dem Balkan. Während in Serbien diese Musik noch immer gerne gehört wird, ist sie in Slowenien verbannt. Mit tiefem Bedauern erinnert sich der Erzähler Handke an einen Fahrer aus Skopje, der in Slowenien seiner mazedonischen Volksmusik in seinem am Wegrande geparkten Lastwagen diskret zuhört. Früher konnte man diese Musik auch im slowenischen Radio hören, inzwischen wird sie als primitiv betrachtet und durch vornehme europäische Klassiker wie Mozart und Haydn ersetzt:

[...] und ein Blick des Mannes und der meine begegneten einander, momentlang, lang genug, dass das, was sich zwischen uns ereignete, mehr war als bloß ein gemeinsamer Gedanke, etwas Tieferes: ein gemeinsames Gedächtnis; und obwohl sich das Umland durch den Klang jetzt neu zu öffnen und zu strecken schien, bis in den fernsten, gleich schon griechischen Süden, verpuffte solch kontinentales Gefühl (im Gegensatz zum ‚ozeanischen‘ herzhaft) fast zugleich, und es zuckte nur ein Phantomschmerz durch die Luft, ein gewaltiger, mit Sicherheit nicht bloß persönlicher. (WR. 113)

Das eindringliche, poetische Bild zeigt, dass Handke sich nach der „Größe“ des ehemaligen Jugoslawiens sehnt, wo alles vom Norden bis zum Süden verbunden war und trotz der namentlichen Unterschiede harmonisch übereinstimmte. Die Klänge der schönen Volksmusik scheinen jedoch ohne Kraft zu sein, Grenzen aufzuheben: In der einst idealen Gemeinschaft ist einzig ein „Phantomschmerz“ zu teilen. Mag er auch nicht persönlich sein, er hilft nicht dabei, das Zerstörte wieder zusammenzusetzen. Handke gelingt es nicht, das Bild des „Großdorfes“ auf Jugoslawien auszudehnen: Es begrenzt sich auf Serbien und seine „weiten Horizonte“ erweisen sich im Kontext des Zerfalls der einmaligen Gemeinschaft als fragwürdig.

Auf der Suche nach den „verbindenden“ Elementen, deren Aufgabe darin besteht, die Balkan-Brüder „zum gemeinsamen Erinnern, als der einzigen Versöhnungsmöglichkeit für die zweite, die gemeinsame Kindheit“ (WR. 133) anzustoßen¹⁵², erscheint Handke als ein regelrechter Träumer. Mögen Träume und Illusionen in den literarischen Texten auch nicht verboten sein, sie sind im Reisebericht problematisch, denn die vom Autor konstruierten poetischen Bilder und der politische Kontext des Werkes bilden keine Einheit.

¹⁵² Federmair redet von einem „Friedenepos“, S. 73.

2.2.2. Konflikt des Fiktionalen und Empirischen

In den serbischen Städten stößt der Schriftsteller auf die Märkte, die sich als ungewöhnlich erweisen: Da sind nicht nur Brote, Honig, Hühner, Fische, Obst und Gemüse zu finden, sondern alles Mögliche, „von den verbogensten Nägeln bis zu den dünnsten Plastiksäcken und [...] leeren Streichholzschachteln“ (WR.70), vor allem aber ein Haufen von Tabak, den der Autor mit viel Sympathie und Neugierde beschreibt, obwohl er Nichtraucher ist:

[...] schwer zu sagen für einen, der nicht raucht, ob zum Beispiel die von Markttisch zu Markttischchen wechselnden Haufen von dünn geschnittenem Tabak, luftig und grasig in den selbstdrehenden Zigaretten dann so herzhaft schmecken, wie sie aussehen. (WR. 70/71)

Offenbar wird der Handel mit offenem Tabak der modernen Produktion der gefertigten Zigaretten entgegengestellt; er gehört einer „volkstümlichen Handelslust“ (WR. 71) an, die „eine Lebendigkeit, etwas Heiteres, Leichtes“ (WR. 70) bedeutet. Handkes Begeisterung scheint so groß zu sein, dass er einen seltsamen Wunsch spürt:

Und ich erwischte mich dann sogar bei dem Wunsch, die Abgeschnittenheit des Landes – nein, nicht der Krieg – möge andauern; die Unzulänglichkeit der westlichen oder sonst welchen Waren – oder Monopolwelt. (WR. 72).

Einen ähnlichen Wunsch erregen dann auch die Benzinverkäufer, die mit ihren Plastikkanistern überall zu treffen sind:

[...] und wieder hatte ich gar nichts einzuwenden gegen meine Wunschvorstellung, solch eine Art Tanken möge lang noch so weitergehandelt werden, und vielleicht sogar übergehen auf anderer Herren Länder. (WR. 88).

In den beiden Fällen kommt die Sehnsucht nach einem vorkapitalistischen Zustand zum Ausdruck – sie gehört zum allgemeinen Jugoslawien-Komplex bei Handke. Im Unterschied zur *Wiederholung*, wo die Motive des Natürlichen und Einfachen überzeugend wirken und dem Roman eine Schönheit verleihen, zeigen sie sich im Reisebericht als widersprüchlich. Die serbische „Handelslust“ entsteht als Folge des Krieges und als solche ist sie gar nicht natürlich. „Sieht“ der Autor auch die Folgen des Embargos in Serbien (er ist der einzige Gast im Hotel, der einzige Besucher im Kloster Studenica, auf der Donau sind weder Schiffe noch Boote zu sehen), so verbindet er doch

die serbische „Handelslust“ nicht mit dem schweren wirtschaftlichen Schlag. Der Tabak- und Benzinverkauf gehört zum Schwarzmarkt, aber Handke „sieht“ darin das Einfache, das Ursprüngliche, eine Gegenwelt zur modernen Monopolwelt, was Anlass zu Begeisterung gibt. Die poetischen Beschreibungen des Benzins: „[...] grünrotgrüne Flüssigkeit, [...] eine Kostbarkeit, [...] ein Bodenschatz“ (WR. 88) sowie die Wünsche, dass der Benzinhandel in Plastikkanistern auch im Westen getrieben wird, weisen darauf hin, dass er ignoriert, was der Mangel an Waren oder die galoppierende Inflation bedeuten, die in den 90er Jahren Millionen Menschen in Serbien an den Rand der Existenz gebracht hat. Es scheint bedenklich zu sein, dass der Autor die Not der Menschen benutzt, um seinen Kulturpessimismus zu äußern.

Das ähnliche Problem findet sich auch bei der Darstellung der an den Donau-Ufern in Zemun (unweit von Belgrad) entdeckten „Flußwelt“ (WR. 64). Leere Spazierwege und Restaurants, Hunderte von Booten außer Betrieb, stellenweise ein „Kochfeuerrauch“ (WR. 64), vereinzelte Menschenstimmen, gehören einer „versunkene[n], versinkende[n], modrige[n]“ Welt an, die trotzdem als eine „Weltlandschaft“ erlebt wird, die sogar „auf den niederländischen Gemälden aus dem 17. Jahrhundert“ (WR. 64) nicht zu sehen ist. „Weite Horizonte“, die der Fernperspektive der niederländischen Maler entsprechen, bleiben jedoch diesmal geschlossen; kein „Reich der Welt“ wird offenbart, denn die dem Raum beigemessenen Qualitäten stoßen mit dem Kontext heftig zusammen. Die Passage, in welcher Handke die Flusswelt beschreibt, endet mit seiner kurzen Feststellung: „[...] und im übrigen blieb die Strommitte diesen ganzen Nachmittag unbeschifft; das Embargo“ (WR. 64). Die poetischen, gleich danach folgenden Vorstellungen von einer „Weltlandschaft“, einer „Urwelt“¹⁵³, oder einer „noch unbekante[n] Zivilisation“ passen nicht in den Kontext einer wirtschaftlichen Blockade, die Öde der Gegend verursacht hat. Der Konflikt mit dem Empirischen trägt dazu bei, dass das Poetische ohne Kraft bleibt.

Am Schluss der Reise durch Serbien begegnet Handke in Bajina Bašta zwei Frauen, Olga und ihrer Mutter, denen im Unterschied zu den anderen Personen weitaus mehr Raum im Reisebericht gegeben wird. Die Gründe dafür sind darin zu suchen, dass die beiden Frauen sich nach der „weiten Welt“ (WR. 96) sehnen, die auf die multikulturelle

¹⁵³ Eine richtige „Urwelt“ findet Filip Kobal im slowenischen Karst.

Welt des ehemaligen Jugoslawiens anspielt. Am selben Ort wird der Reisende aber mit der Realität auch direkt konfrontiert, denn er gelangt hier persönlich an eine der neu gezogenen Grenzen, die sogar Serbien von der „Serbischen Republik“ in Bosnien-Herzegowina trennt. Der auch zwischen den Serben entstandene Zwiespalt weist auf Tiefe und Komplexität des jugoslawischen Konfliktes hin. In diesem Kontext scheinen Handkes Absichten, durch die Poesie zu neuen Verbindungen der Kriegsparteien beizutragen, recht naiv zu sein.

Während der Autor auf der Grenzbrücke über der Drina steht, hofft er darauf, dass er hinüber nach Bosnien gelassen wird, aber der Grenzer erlaubt das nicht. Obgleich die Brücke zwei Ufer verbindet, zeigt sie sich als eine Sperre und die Drina als ein abweisender Fluss: Sie ist „breit, schnell, dunkel, finster“ (WR. 99); sie ist „leer“ (WR. 100). Das schmerzhaftes Gefühl des Unüberbrückbaren drängt den Autor am nächsten Tag zu einem Spaziergang den Fluss entlang und er versucht vergebens eine Illusion zu schaffen: Er möchte einen „Flößer“ auf der Drina sehen oder „Zigeunertrompeten aus Kusturicas Film“ (WR. 130) hören. Stattdessen entdeckt er Massen von Patronenhülsen am Ufer. Der Fluss, eine typische Verkörperung der Natur in den Werken Handkes, besitzt keine Zauberkraft: Statt der Verbindung dient er der Trennung. Der enttäuschte Dichter wird der Härte der Wirklichkeit gegenübergestellt, die deutlich zeigt, dass alle Wege zwischen den jugoslawischen Völkern unterbrochen sind.

Die schönen poetischen Bilder erweisen sich als schwache Argumente für die Verteidigung des Traumlandes. Wenn Handke eine Kritik verdient, dann betrifft sie gerade die Konstruktion des Raumes, wo das Fiktionale mit dem Empirischen nicht erfolgreich verknüpft ist. In der *Morawischen Nacht* macht der Protagonist (ein Ex-Autor), der viele Züge Handkes hat, häufig Anspielungen auf eines seiner früheren Bücher, das heftige Empörungen in der Öffentlichkeit hervorgerufen hat¹⁵⁴: *Die winterliche Reise* ist dabei leicht zu erkennen. Der Held wirft sich vor, dass er sich aufs Politische direkt eingelassen hat: „Seine Einbildung“ war „seit jeher seine Art Macht“ (MN. 229). Eines Tages begegnet der Ex-Autor einem sechzehnjährigen Mädchen, das

¹⁵⁴ Vgl. Peter Handke: *Die Morawische Nacht*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008: 226, 228. (im Folgenden als MN. bezeichnet).

sich, obwohl noch jung, als eine richtige Leserin erweist: „Aber wie sie las [...]. Sie lebte mit dem Buch da, [...] befragte es, befragte sich, war mit ihm verbunden, wurde und war mit ihm eins“ (MN. 381). Der ehemalige Schriftsteller, der seine Leser immer hoch geachtet hat, gerät in Panik: Kennt sie ihn? Kennt sie seine Bücher? Hat sie sein „berüchtigtes“ Buch gelesen, in welchem er seiner Poesie so sehr geschadet hat? Offensichtlich hat der Autor seinen Fehler selber erkannt. Ins „Reich der Poesie“ wieder eintauchend, erzählt er in der *Morawischen Nacht* eine ganz neue Balkangeschichte.

3. ANNÄHRUNG DES BALKANS AN DEN WESTEN: *DIE MORAWISCHE NACHT*

Die im vorangehenden Kapitel ausgesuchten und präsentierten Balkan-Bilder zeigen, dass bei der Raumdarstellung der soziale Aspekt in den Vordergrund gerückt wird. Der Schwerpunkt in jedem der Bilder liegt in Handel und Tätigkeit der Menschen, bzw. in der Lebensweise der Akteure im Raum, was von Henri Lefebvre als „räumliche Praxis“ bezeichnet wird. Legt man die neue Definition des Raumes in den Sozial- und Kulturwissenschaften zu Grunde, ist der Raum sowohl in der *Wiederholung* als auch in der *Winterlichen Reise* als ein kulturelles Produkt zu verstehen.¹⁵⁵

Trotz dieser Parallelen zwischen künstlerischer Raumdarstellung und den sozialwissenschaftlichen Auslegungen des Raumes, sind die grundlegenden Grenzlinien zwischen Literatur und Wissenschaft im Auge zu behalten. Ein Wissenschaftler stellt die Räume nicht dar; er analysiert, wie sie dargestellt werden. Von seiner Perspektive aus werden allgemeine Phänomene im Raum beobachtet und untersucht, woraus sich Voraussetzungen für eine grundsätzliche Diagnose ergeben. Ein Schriftsteller konstruiert hingegen die Räume durch Sprache, und ist bestrebt, vom Einzelfall ausgehend, etwas Bestimmtes mit seiner Konstruktion zu erreichen. Autonom und nicht dazu verpflichtet, den wissenschaftlichen Postulaten zu folgen, beachtet er in erster Linie die poetisch-ästhetische Funktion seines Textes.

Wenn bei Handkes Konstruktion des Balkans die „räumliche Praxis“ auch im Mittelpunkt steht, so sind doch Abweichungen der literarischen Raumdarstellung von den sozialwissenschaftlichen Raumpostulaten zu beobachten. Sie betreffen vor allem das Verhältnis Raum – Zeit.

¹⁵⁵ Siehe l.a.

a) Der reale und der künstlerische Chronotopos

Die Raumkonzepte aus der Philosophie und der Naturwissenschaft wirkten auf die Soziologie ein, so dass unter anderem auch in dieser neuen Disziplin über viele Jahre hinweg eine Auseinandersetzung zwischen einer „absolutistisch-substanziellen“ und einer „relativistisch-relationalen Raumtheorie“¹⁵⁶ herrschte. Ein Ende fand diese Auseinandersetzung erst mit der Relativitätstheorie Albert Einsteins. Auch wenn die Raumerkenntnisse im Rahmen der Natur- und der Sozialwissenschaft nicht identisch sind, gibt es eine gewisse Analogie, so dass der Physiker mit seiner Theorie neue Ansatzpunkte in Bezug auf die Raumproblematik gab, die nicht nur die Soziologie, sondern alle Geistes- und Kulturwissenschaften betraf. Im Unterschied zum Raumverständnis des Euklid, wonach Raum und Zeit als getrennte Kategorien betrachtet wurden und ebenso zu Newton, der Zeit und Raum für absolute Kategorien hielt, gibt Einstein zu verstehen, dass der Raum eine Einheit von Zeit und Raum ist, wobei sich die beiden Kategorien als relativ erweisen¹⁵⁷, denn sie ändern sich. Die Änderungen stehen in einem gegenseitigen Verhältnis: Die Veränderungen in der Zeit wirken auf die Veränderungen im Raum ein, und umgekehrt. Mit den Worten Norbert Elias’ gesprochen:

Man lasse sich nicht durch die Annahme irreführen, man könne „im Raum“ stillsitzen, während „die Zeit“ vergeht: man selbst ist es, der dabei älter wird. [...] Die Veränderung mag langsam sein, aber man verändert sich kontinuierlich in „Raum und Zeit“ – als Mensch, der älter und älter wird, als Teil einer sich verändernden Gesellschaft, als Bewohner der sich rastlos bewegenden Erde.¹⁵⁸

In der Literaturwissenschaft wird die Einheit von Zeit und Raum als „Chronotopos“ bezeichnet, dessen Charakter unterschiedlich sein kann.¹⁵⁹ Im Gegensatz zu der Feststellung des Soziologen Elias ist bei der Konstruktion des Balkans in der

¹⁵⁶ Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Aus dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006: 11.

¹⁵⁷ Vgl. Albert Einstein: „Raum, Äther und Feld in der Physik“, in *Raumtheorie*, S. 94-101.

¹⁵⁸ Norbert Elias: *Über die Zeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984: 75.

¹⁵⁹ Die Einheit von Zeit und Raum, die bei dem Literaturwissenschaftler Michail Bachtin der Chronotopos genannt wird, wird „fast als eine Metapher“ übertragen. Den Chronotopos versteht er „als eine Form - Inhalt - Kategorie der Literatur.“ Vgl. Michail M. Bachtin: *Chronotopos*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986: 7. Innerhalb seiner theoretischen Auslegungen zeigt Bachtin am Beispiel der Romane (vom „griechischen Roman“ bis Rabelais) verschiedene Variationen des Chronotopos, wobei auch die Entwicklung des europäischen Romans zu beobachten ist.

Wiederholung keine Dynamik im Verhältnis Raum - Zeit zu beobachten. Die beiden Elemente bilden zwar eine Einheit, die indessen auf dem Prinzip des Absoluten beruht. Bei der Kategorie der Zeit wird keine Verbindung zu den historischen Umwälzungen hergestellt; stattdessen konzentrieren sich die zeitlichen Bewegungen auf die Überlieferung des Archaischen, wodurch eine Verschmelzung von Vergangenheit und Zukunft entsteht. Daraus resultiert eine mythische „Jetztzeit“, in welcher der Einfluss der Geschichte auf den Raum nicht zu verspüren ist. Der dadurch erreichte Stillstand der historischen Zeit erweist sich als eine ideale Form zum Aufbau eines „immerwährenden“ Raumes, wobei dem Balkan die Qualität eines absoluten Raumes¹⁶⁰ zugeschrieben wird. Obgleich die fiktionale Konstruktion zu den wissenschaftlichen Raumerkenntnissen im Kontrast steht, sind innerhalb der literarischen Wirklichkeit keine Widersprüche zu finden, denn Zeit und Raum, bzw. Form und Inhalt stimmen harmonisch miteinander überein.

Die Abwesenheit der Geschichte bei der Raumkonstruktion trägt dazu bei, dass der künstlerische Chronotopos einen statischen Charakter erhält. Parallelen zum traditionellen „statischen Chronotopos“¹⁶¹ zu ziehen, wäre indessen völlig falsch, denn Handkes Balkan ist keine „abstrakt-fremde Welt“¹⁶²: Durch die Darstellung des alltäglichen Lebens sowie der Sitten der Menschen wird eine eigenartige Lebendigkeit erreicht. Darüber hinaus knüpft der Raum, obgleich er formal außerhalb der Geschichte steht, an den realen Chronotopos an: Durch das märchenhaft ausgemalte Land¹⁶³ wird die moderne Welt, bzw. die aktuelle Epoche des Autors widergespiegelt. Die Antwort auf die

¹⁶⁰ Diese Wertstufe ist mit der absoluten Raumvorstellung in Philosophie, Physik, Mathematik oder Astronomie nicht gleichzusetzen. Aus den philosophisch-wissenschaftlichen Polemiken geht hervor, dass ein absoluter Raum „unabhängig von Menschen und Objekten existiert.“ Vgl. dazu Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*, Berlin/New York: De Gruyter, 2009: 61. Die Darstellung des Balkan-Raumes in der *Wiederholung* beruht indessen auf der räumlichen Praxis.

¹⁶¹ Der „statische Chronotopos“ ist vor allem in den antiken Romanen, sowie in einigen Variationen des Ritterromans zu finden. Vgl. Bachtin, S. 9-78.

Weitaus mehr Berührungspunkte gibt es zwischen dem Chronotopos der Balkan-Konstruktion in der *Wiederholung* und dem „idyllischen Chronotopos.“ Sie betreffen vor allem die „Verquickung des menschlichen Lebens mit dem Leben der Natur“ sowie die „Folklorezeit“. Filip Kobal entdeckt jedoch durch Reisen und Wandern nicht sein Geburtsland, sondern das Land seiner Vorfahren; das fremde Land wird also dem eigenen entgegengestellt, was im Gegensatz zum „idyllischen Chronotopos“ steht. Vgl. dazu Bachtin, S. 160-179. Handkes Konstruktion des Balkans lässt sich mit den theoretischen Postulaten nicht leicht verknüpfen; sie weigert sich, dem Regelhaften und Konventionellen zu folgen.

¹⁶² Das ist ein grundlegendes Merkmal des „statischen Chronotopos“. Vgl. Bachtin, S. 25.

¹⁶³ Die statische Raum-Zeit-Struktur entspricht ebenfalls der Form des Märchens. Schon die Bezeichnung „Neuntes Land“ könnte an eine Märchenwelt denken lassen.

Frage, wie es dem Autor gelingt, die grundlegenden Elemente der antiken Romane oder Ritterromane zu beleben (sie bekommen eine neue Funktion, sie dienen neuen Zusammenhängen), ist in der neuen Erzählform zu suchen, bei welcher im Kontrast zum traditionellen Erzählen, wo die Zeit-Komponente die entscheidende Rolle spielt, der Vorrang den räumlichen Verhältnissen gegeben wird.¹⁶⁴

Auch wenn die poetische Konstruktion des Balkans in der *Winterlichen Reise* mit der in der *Wiederholung* übereinstimmt¹⁶⁵, scheitert sie am unüberbrückbar scheinenden Gegensatz zwischen dem empirischen und dem fiktionalen Bereich. Strukturell gesehen, entsteht dieses Problem dadurch, dass die beiden Bereiche keinen einheitlichen Chronotopos haben, sondern zwei verschiedene, dessen gegenseitiges Verhältnis sich als disharmonisch erweist.

Im empirischen Teil herrscht die historische Zeit, deren Dynamik durch die Änderungen im Raum (Zerfall Jugoslawiens), deutlich zum Ausdruck kommt. Handke lässt sich indessen nicht darauf ein, die neue räumliche Praxis auf dem Balkan darzustellen. Stattdessen konstruiert er einen „immerwährenden“ Raum, in welchem die durch die Statik gekennzeichnete „Jetztzeit“ dominiert. In der Spannung zwischen dem realen und dem künstlerischen Chronotopos ist jedoch die Vorstellung von einem unveränderten Raum nicht aufrechtzuerhalten. Die fiktionale Konstruktion verliert durch den Zusammenstoß mit der Dynamik der historischen Zeit an Überzeugungskraft und Glaubwürdigkeit. Hat Handkes Modell des Schönen und Wahren auch einen ästhetischen Wert, so gerät es doch mit den empirischen Tatsachen in Konflikt, so dass die Harmonie im ausgemalten Raum mit dem aktuellen Chaos auf dem Balkan nicht zu verbinden ist.

Die unterschiedliche Funktionalität des künstlerischen Chronotopos, der in der *Wiederholung* und der *Winterlichen Reise* den gleichen Charakter hat, ist mit dem literarischen Genre verknüpft.¹⁶⁶ Man kann feststellen, dass in einem Roman, der fiktional ist, ein Autor weitaus mehr Freiheit hat als in einem nicht-fiktionalen

¹⁶⁴ Siehe 2.1.1.

¹⁶⁵ Siehe Kapitel 2.

¹⁶⁶ Der Zusammenhang zwischen dem literarischen Genre und dem Chronotopos geht auch aus der Theorie Bachtins hervor, obwohl sie nur auf die Romane beschränkt ist. Bachtin zeigt, dass die Unterschiede im Chronotopos mit den verschiedenen Genrevarianten verbunden sind: „Alle hier untersuchten Chronotopoi haben genretypischen Charakter, liegen bestimmten Spielarten des Romangenres zugrunde, das sich über Jahrhunderte hinweg herausgebildet und entwickelt hat.“ Bachtin, S. 188.

Reisebericht, in welchem die Konstruktionen mit den Fakten so verknüpft werden müssen, dass die beiden Bereiche ein harmonisches Ganzes bilden.

Die Mankos des Reiseberichtes, die sich aus dem Verhältnis Raum – Zeit ergeben, weisen darauf hin, dass die Balkan-Geschichte eine neue Form braucht. Trotzdem sind in Handkes Jugoslawien-Büchern noch jahrelang nach Erscheinen der *Winterlichen Reise* keine bedeutenden Änderungen zu beobachten. Während Jugoslawien geographisch und historisch in der Realität zu existieren aufhört, gibt Handke sein Konzept vom Neunten Land nicht auf.¹⁶⁷ Erst mit dem Roman *Die morawische Nacht* tritt eine Wende ein: Dem Autor gelingt es, den Balkan-Raum auf eine neue Art und Weise zu konstruieren und darzustellen.

Die Umgestaltungen, die sich auf die Relation Raum – Zeit beziehen, signalisiert schon der Titel des Romans. Anlässlich des Erscheinens der *Morawischen Nacht* sind die Kritiker sich darüber einig, dass er eine Einheit von Raum und Zeit andeutet: Gleichzeitig bezeichnet der Titel Ort („Die morawische Nacht“ ist der Name eines Bootes auf dem serbischen Fluss Morawa) und Zeit der Handlung in der Rahmenerzählung des Romans (eine Nacht).¹⁶⁸

Im Unterschied zur *Wiederholung*, in welcher die chronotopische Struktur der Balkan-Konstruktion auf dem Prinzip des Absoluten basiert, gibt es im Roman *Die morawische Nacht* einen wechselseitigen Zusammenhang von Zeit und Raum. Die literarische Konstruktion des Raumes stimmt diesmal mit dem wissenschaftlichen Raumverständnis überein - der künstlerische Chronotopos knüpft an den realen direkt an. Das Prinzip des Relativen, wodurch der Balkan die Merkmale eines unveränderten und einmaligen Raumes verliert, wird bereits im ersten Satz des Werkes zum Ausdruck gebracht: „Jedes Land hat sein Samarkand und sein Numancia.“ (MN. 7).

¹⁶⁷ 1999 erscheint das Theaterstück *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*. Trotz des Kriegskontextes werden dem Balkan märchenhafte Züge zugeschrieben. Sogar die Rückkehr zur Natur scheint möglich zu sein.

2000 wird ein neuer Reisebericht, *Unter Tränen fragend*, veröffentlicht, in welchem sich der Autor wieder aufs Politische einlässt. Der Balkan scheint wieder ein einmaliger Raum zu sein.

¹⁶⁸ Vgl. *Fachdienst Germanistik*, S. 14-15.

Dieser Gedanke findet sich auch bei Hafner: „Erzählort und Erzählzeit tragen dieselbe Bezeichnung; so ergibt sich ein Chronotopos ganz im Verständnis von ‚Ortszeiten‘ aus dem Untertitel des Journals *Am Felsfenster morgens*.“ Hafner, S. 333.

Zwei Jahrzehnte lang leisteten die keltiberischen Einwohner von Numancia einen erfolgreichen Widerstand gegen die Römer. Die Abwehr des Gebietes, das vom Erzähler eine „Flucht- und Trutzburg gegen das Römerreich“ (MN. 7) genannt wird, konnte indessen nicht ewig dauern. Nach ungefähr 20 Jahren erlitt Numancia eine schwere Niederlage und hörte auf, ein Zufluchts- und Verteidigungsort zu sein.¹⁶⁹ Die Parallelen, die zwischen dem keltiberischen Numancia und dem Balkan gezogen werden („in jener Nacht“ lag Numancia „hier an der Morawa“; das Boot „Morawische Nacht“ wird als eine „Fluchtburg“ bezeichnet – MN.7), kündigen an, dass dem Balkan, ebenfalls wie dem ehemaligen Numancia, ein Untergang bevorsteht. Die Vorstellung von einem „immerwährenden“ Raum, der in Handkes Jugoslawien-Büchern mehr als zwanzig Jahre anwesend war, gelangt an einen Wendepunkt. Dem allgemeinen Prozess, der durch Aufschwung und Niedergang der Länder, bzw. Entstehen der neuen und Verschwinden der alten Räume gekennzeichnet ist, kann auch der Balkan nicht ausweichen.

Im Gegensatz zu Numancia, das auf einen historischen Prozess hinweist, in welchem Raum und Zeit von einer Dynamik geprägt sind, spielt Samarkand, eine sagemumwobene und märchenhafte Stadt, auf Sagen und Märchen an, in denen der Chronotopos einen statischen Charakter hat. Die alte asiatische Stadt nimmt also einen direkten Bezug auf das Neunte Land Handkes, so dass die Behauptung des Erzählers „jedes Land hat sein Samarkand“ als „jedes Land hat sein Neuntes Land“ aufzufassen ist (dabei ist zu beachten, dass die Motive des Märchen- und Zauberhaften in Handkes Erzählung vom Neunten Land mit denen in den Märchen nicht übereinstimmen, denn sie ergeben sich aus der Zauberkraft der Natur, bzw. aus der Reinheit des Ursprünglichen und des Natürlichen). Die Relativierung der räumlichen Komponente in der Aussage des Erzählers („jedes Land“) deutet an, dass der Balkan die Qualität des Einmaligen verliert, denn er scheint nicht der einzige Raum zu sein, wo das Ursprüngliche und das Natürliche zu finden sind.

Samarkand bekommt indessen eine erweiterte Bedeutung, die bei der Bewertung der Stadt durch eine kurze Bemerkung des Erzählers angedeutet wird: „[...] was auch immer

¹⁶⁹ Historisch gesehen, dauerte der Widerstand ungefähr 20 Jahre lang, von 154-133 v. Chr. Vgl. „Numantia“, *Columbia Electronic Encyclopedia*, 6th Edition, Columbia University Press, 2010: 1.

der Ort in der Historie darstellt, wurde [er] und ist sagenhaft; wird, jenseits der Geschichte, sagenhaft sein.“ (MN. 7). Bei der Charakterisierung des Ortes wird Wert auf das Wort „sagenhaft“ gelegt, dessen Grundbedeutung („nur in Sagen überliefert, nicht historisch belegt“ – WW. 3108) darauf verweist, dass die asiatische Stadt durch die Überlieferung der Sagen, bzw. der Erzählungen (die Sage = eine „mündlich überlieferte Erzählung“ – WW. 3106) ewig lebendig geblieben ist. Die Bedeutung des mündlichen Erzählens führt auf die Geschichte Samarkands zurück, wobei die historischen Aspekte eine geringe Rolle spielen; im Mittelpunkt steht die Geschichte der Erzählung.

Nachdem Samarkand im 8. Jahrhundert von den Arabern erobert worden war, entwickelte es sich „zum zentralen Umschlagplatz auf der Großen Seidenstraße“ und wurde „zur Drehscheibe an der bedeutendsten Karawanenstraße von Persien nach China.“¹⁷⁰ Pracht und Herrlichkeit des Ortes erweckten beim Volk eine ungezügelter Phantasie, so dass in kurzer Zeit eine Menge von Sagen und Märchen entstand, die überall mündlich verbreitet wurden. Wahrscheinlich wäre der Glanz Samarkands in Vergessenheit geraten, wenn dieser Volksschatz durch die Schrift nicht bewahrt worden wäre, bzw. wenn Samarkand zum Ort des Erzählens in den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* nicht geworden wäre.¹⁷¹

Historisch gesehen, ging die Stadt, nachdem sie ihre Bedeutung auf der Großen Seidenstraße verloren hatte, sozusagen unter und verwandelte sich in einen neuen Raum, der im Laufe der Jahrhunderte noch viele Transformationen erlebt hat. Vom ehemaligen Glanz blieb in der Geschichte nur noch der Name übrig: Heute liegt Samarkand in Usbekistan. Die aufgezeichneten Märchen haben dagegen dazu beigetragen, dass die asiatische Stadt zu einem ewig lebendigen Ort wurde, wo Scheherazade immer noch ihre wundertätigen Geschichten erzählt. Aus der Überlieferung der ursprünglichen, mündlichen Form des Erzählens (sie wird in der schriftlichen Form aufbewahrt) stellt

¹⁷⁰ „Schätze der Welt – Samarkand: Schnittpunkt der Weltkulturen.“
<http://www.schaetze-der-welt.de/denkmal.php?id=291> (22.09.2008).

¹⁷¹ Vgl. *Die schönsten Märchen aus 1001 Nacht*, Übers. Gustav Weil, Kreuzlingen/München: Hugendubel, 2007.

sich heraus, dass das Erzählen ein bewegliches Element (ein Handeln) ist, so dass dieser Ort (Samarkand), zu einem Raum wird¹⁷², zum Raum der Erzählung.

Die Merkmale dieses Raumes, die aus der kurzen Beschreibung Samarkands herauszulesen sind, stehen denen des Neunten Landes sehr nahe. Der Akzent, der auf das Wort „sagenhaft“ gesetzt wird, wobei die drei Tempora (Präteritum, Präsens und Futur) auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anspielen (Samarkand „wurde und ist sagenhaft, [...] wird sagenhaft sein“), offenbart einen statischen Charakter des Chronotopos, der diesen Raum kennzeichnet. Die Vergangenheit verschmilzt mit der Zukunft, woraus sich eine „Jetztzeit“ ergibt, bzw. ein „immerwährender“ Raum, dessen absoluter Wert paradoxerweise aus keiner Statik hervorgeht, sondern aus einer unaufhaltsamen Dynamik, die durch das Erzählen ermöglicht wird. Seine Aufgabe beschränkt sich nicht darauf, die Erzählung in Bewegung zu setzen. Außerhalb der Geschichte stehend, führt das Erzählen unaufhörlich auf den Ursprung zurück, auf das mündliche Erzählen, das der Schrift stets überliefert wird (dieser Handel, der die dauernde Überlieferung betrifft, wird in der Aussage des Erzählers durch den Gebrauch dreier Tempora veranschaulicht). Zusammen mit dem Ursprünglichen werden simultan das Einfache (die ursprünglichen Erzählungen wurden vom Volk erzählt; daher haben sie eine einfache Form) und das Natürliche (die Sprache erweist sich als ein natürliches Kommunikationsmittel, dessen primäre Rolle darin besteht, etwas zu sagen, zu erzählen) überliefert. Werden schriftliche Erzählungen auch im Laufe der Zeit umgeformt, so geht doch diese Funktion des Erzählens nie verloren, sie ist also statisch. Darüber hinaus werden die märchenhaften Züge in jeder Erzählung bewahrt, obgleich diese sich mit der Zeit von den formalen und inhaltlichen Eigenschaften eines Märchens entfernt. Das Märchenhafte trägt sie bereits in sich, denn sie entsteht durch die Zauberkraft der Worte und Sätze, durch die Zauberkraft der Sprache.

Die gemeinsamen Merkmale, wodurch der Raum der Erzählung wie auch der Balkan-Raum in der *Wiederholung* gekennzeichnet sind, geben zu verstehen, dass das Neunte Land, obwohl es einen sozialen Raum darstellt, zunächst eine Erzählung ist.¹⁷³ Während

¹⁷² Michel Certeau macht Unterschiede zwischen Ort und Raum. Siehe 1.b.

¹⁷³ Filip Kobal gibt zu verstehen, dass er versucht, eine Erzählung auf eine neue Art und Weise zu erzählen. Siehe 2.1.1.

in der *Wiederholung* die Züge der beiden Räume übereinstimmen, signalisiert bereits der erste Satz der *Morawischen Nacht* („jedes Land hat sein Numancia und sein Samarkand“), dass sie nicht mehr in Einklang stehen. Als sozialer Raum entfernt sich der Balkan von Ursprung und Natur und hört auf, ein Märchen zu sein. Als Erzählung bleibt er indessen ein „immerwährender“ Raum.

Der absolute Wert der Erzählung lässt den Autor Handke erkennen, der noch in den 80er Jahren für das Erzählen plädiert und die Bedeutung der Schrift hoch bewertet hat.¹⁷⁴ Dass seine „Rückkehr ins Reich der Poesie“ in der *Morawischen Nacht* eine Rückkehr ins Reich des Erzählens bedeutet, wird schon im Untertitel signalisiert: Das Werk wird als eine „Erzählung“ bezeichnet. Seiner früheren Position treu bleibend, weigert sich der Autor, sein Buch als Roman zu klassifizieren. Offenbar hält er dieses literarische Genre auch weiter für eine „Verirrung des 19. Jahrhunderts“:

Die größten Leute, wie der Flaubert, die haben gelitten unter diesem [...] Romangehabe. Immer braucht es da [eine] Story, man muß Zeitzeuge sein, oder man muß philosophieren, man muß Stellung nehmen – irgend was Blödes ist in dem Roman immer drin ... (Z. 41).

Nach wie vor widersetzt sich Handke gegen das Konventionelle und „beharr[t] [...] auf dem Wort“ (Z.43), auf dem Erzählen. Von diesem Standpunkt aus gehört *Die morawische Nacht* zu einer langen Erzählung¹⁷⁵, in welcher sich im Vergleich zur *Wiederholung* das Spiel mit Worten und Sätzen, d. h. mit der Sprache als weitaus komplexer erweist.¹⁷⁶ Obgleich sich der Autor wiederum, wie in seiner ersten Balkan-Erzählung, konsequent in einem fiktionalen Bereich aufhält, sieht der dargestellte Balkan ganz anders aus; er verkörpert keine Harmonie, keine Heimat. Wo findet dann Handke das Schöne, das Harmonische, das Absolute? Offenbar im Erzählen und seinem Produkt, in der Erzählung. Die neue, wieder nur „ein bisschen veränderte“ Erzählform ermöglicht, den Untergang des märchenhaften Raumes darzustellen und zur gleichen Zeit ein „Märchen“ zu erzählen. Das Märchenhafte beschränkt sich aber nicht auf den Raum der Erzählung; die Werte des Ursprünglichen, Natürlichen und Einfachen bleiben die höchsten Qualitäten eines sozialen Raumes, wobei sich der ehemalige Balkan auch weiter

¹⁷⁴ Siehe 1.b.

¹⁷⁵ Vgl. Z. 127.

¹⁷⁶ Siehe 3.1., 3.2.

als Muster dieser Werte erweist.¹⁷⁷ Indem es dem Dichter gelingt, nicht nur vom „Natürlichen“, sondern auch vom „Automatisierten“ zu erzählen, zeigt er, dass die Möglichkeiten des Erzählens unerschöpflich sind.

a) Erzählform: Neuartige Verwendung der alten Bausteine

Samarkand, Raum des Erzählens, ist nicht das einzige Element, wodurch *Die morawische Nacht* mit Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* in Zusammenhang gebracht wird. Auch in Bezug auf die Zeit des Erzählens ist eine Verbindung zu beobachten, denn die Geschichte vom Balkan wird in einer Nacht erzählt (in beiden Fällen handelt es sich um die Zeit der Rahmenerzählung). Die Neigung zu einem altertümlichen Ton ist ebenfalls in der Art und Weise zu spüren, wie die Nacht des Erzählens beschrieben wird. Obgleich die eingeladenen Freunde des Helden Fahrzeuge und Mobiltelefone besitzen (MN. 10), was auf eine moderne Epoche verweist, bedient man sich bei der Orientierung durch die Zeit statt der genauen Daten der Naturerscheinungen oder der traditionellen Religionsfeste, was Erinnerungen an eine vormoderne Epoche beschwört: „[...] nicht lang nach Frühlingsanfang, [...] nicht lang vor dem orthodoxen Osterfest“ (MN. 13).

Der Frühling, eine Naturerscheinung, die sich auf der Erde manifestiert, bekommt durch den gegen den Himmel gerichteten Blick des Erzählers, eine räumliche Ausdehnung:

Mondstand: Neumond. Wind: leichter Nachtwind [...]. Wolkenfelder langsam von West nach Ost treibend. Erste Sommersternbilder, die gegen die Nacht dann noch für eine kleine Stunde den Blick auf den Orion und ein paar andere letzte Wintersternbilder ließen (MN. 13).

Durch die kosmische Dimension der Naturerscheinungen wird die grenzenlose Herrschaft der Natur offenbart. Ihre umfangreiche Tätigkeit schließt gleichfalls Verknüpfungen von Raum und Zeit ein; durch eine gewandte Auswahl der Wörter, die Naturerscheinungen kennzeichnen, kommt das deutlich zum Ausdruck. Auch wenn „Frühling“, „Neumond“, „Sommer- und Wintersterne“ in erster Linie Zeitsignale sind, die der Beschreibung der Nacht, bzw. der näheren Bestimmung der Zeit des Erzählens dienen, ist zu bemerken,

¹⁷⁷ Siehe 3.2.

dass diese Wörter simultan einen Raum bezeichnen. Die sukzessive Ausdehnung von der Erde bis zum Himmel, wobei die räumliche Dimension nicht mehr zu vermessen ist, trägt dazu bei, dass die Komponente der Zeit vollständig in den Raum übergeht, was den Eindruck macht, der Raum dominiere über die Zeit. So häufig die Einheit der beiden Komponenten im literarischen Text auch widergespiegelt oder konnotiert wird, sind doch Raum und räumliche Verhältnisse in den Vordergrund geschoben. Das bedeutet, dass der Autor, der sich in den 80er Jahren dem Raum zugewendet hat, weiterhin anstrebt, ein „Orts-Schriftsteller“ zu sein.

Der schwer erreichbare Raum des Erzählens (die Eingeladenen stolpern „über Stock und Stein“ (MN. 12) beim Zugang zur „Morawischen Nacht“) spielt auf eine Abwertung des Erzählens¹⁷⁸ an, das inzwischen eine Seltenheit geworden ist. Durch das Himmelgewölbe mit Sternen wird ihm (sowie seinem Produkt, der Erzählung) indessen eine himmlische Dimension gegeben, die durch die räumliche Relation „unten“ (das Boot, Raum des Erzählens) – „oben“ (das Himmelgewölbe mit Sternen) angedeutet wird. Die Abwesenheit einer Grenze zwischen den „disjunkten Teilräumen“ macht den Eindruck, das Erzählen erstrecke sich räumlich bis zu den Sternen – das bedeutet, es erreicht die göttlichen Sphären. Neumond und erste Sommersterne lassen eine Erneuerung der bevorstehenden Erzählung vermuten. Kündigen die letzten Wintersterne nicht an, dass *Eine winterliche Reise* zu Ende ist, und dass eine neue in Gang gebracht wird? Ist es ein Zufall, dass der Wind die Wolken „von West nach Ost“ treibt oder dass das ankommende serbische Osterfest im „Unterschied zu früheren Regelungen, mit den paneuropaüblichen Ostern zusammengelegt“ (MN. 13) wird? Schon an dieser Stelle, obgleich die Reise des Protagonisten noch nicht angefangen hat, werden Annäherungen des Balkans an die westliche Welt angedeutet.¹⁷⁹

Die erzählte Zeit in der Binnenerzählung, in welcher von der Reise des Helden durch Europa erzählt wird, knüpft ebenfalls an das Märchen an, denn sie scheint unbestimmt zu

¹⁷⁸ Vgl. dazu Klaus Modick: „Steine und Bau. Überlegungen zum Roman der Postmoderne“, in *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Hg. Uwe Wittstock, Leipzig: Reclam, 1994: 160-176. An der Konzentration des Autors auf das Erzählen wurde häufig Kritik geübt. Vgl. „Von der Abwesenheit des Unglücks“, Peter Handke/Bruno Kreisky (ein Gespräch), in *Die Arbeit am Glück. Peter Handke*, S. 11-24.

¹⁷⁹ Siehe 3.1., 3.2.

sein. Sich wieder der Naturerscheinungen bedienend, lässt sich der Erzähler nicht darauf ein, die Zeit der Reise zu präzisieren. Stattdessen gibt er mittels einer unbeantworteten Frage einen flüchtigen Hinweis darauf: „Winteranfang oder –ende?“ (MN. 51); die näheren Angaben über die Jahreszeit, nach welcher man sich orientiert, werden nicht gegeben. Wenn solch eine Zeitbestimmung auch mit der Märchenformel „es war einmal“ nicht identisch ist, denn sie scheint nicht so offen zu sein, so bleibt sie doch ziemlich unbestimmt: Irgendwann in einem Winter oder in einem Frühling. Während sich die Rolle des offenen Charakters der Komponente der Zeit ursprünglich darauf beschränkte, dem Leser bzw. dem Hörer „genug Raum für die eigene Phantasie“¹⁸⁰ anzubieten, findet der alte Baustein in der Erzählung Handkes eine neue Verwendung.

Indem die Zeit der Reise unbestimmt bleibt, wird die Nacht (Zeit des Erzählens) in den Vordergrund gerückt. Der altertümliche Ton, der durch die Konnotation der Geschichten von Scheherazade erreicht wird, trägt dazu bei, dass beim Leser die Illusion von Unmittelbarkeit und Präsenz erweckt wird: Er fühlt sich, als wäre er einer der Eingeladenen auf dem Boot. Die Illusion von Unmittelbarkeit wird durch die Abwesenheit des zeitlichen Abstandes zwischen der Rahmen- und der Binnenerzählung (zwischen der Zeit des Erzählens und der Zeit der Reise gibt es keine Distanz) wesentlich verstärkt. Trotz der Hinweise auf eine Konstruktion und der dominierenden dritten Person, in welcher die Reise erzählt wird, wird die Geschichte vom Leser unmittelbar erlebt. Indem die Passagen, in denen die Stimme des Erzählers mit der des Helden verschmilzt, immer länger werden, ist die Anwesenheit des Erzählers nicht mehr zu verspüren. Der Leser „nimmt [...] die Handlung gefiltert durch das Bewußtsein“ des Protagonisten „wahr“, d. h. unmittelbar und ohne Distanz; es scheint, als liefe die Handlung direkt vor seinen Augen ab.¹⁸¹

¹⁸⁰ Oliver Geister: *Kleine Pädagogik des Märchens*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag, 2010: 15.

¹⁸¹ Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink, 1998:120; der Theoretiker stützt sich auf Norman Friedman (Norman Friedman: „Point of View in Fiction.“ In *The Theory of the Novel*. Hg. Ph. Stewick. New York: The Free Press, 1967: 113.)

Die Unmittelbarkeit schreibt Genette einer fokalisierten Erzählung zu, in welcher die Geschichte von einem Erzähler erzählt wird, der nicht eine der Figuren ist (*Die morawische Nacht* weicht von der strengen Klassifizierung des Theoretikers ab, denn der Erzähler nimmt sowohl in der Rahmenerzählung als auch zu Beginn der Binnenerzählung an der Handlung teil; erst später zieht er sich zurück). Genette stützt sich bei seiner Analyse nicht nur auf Friedman, sondern auch auf Mendilow, der auf die Bedeutung der zeitlichen Distanz „zwischen der Zeit der Geschichte und der realen Zeit des Erzählers“ verweist, woraus sich die

Die unbestimmte Zeit trägt gleichzeitig zur Erweiterung der Zeitperspektive in der Binnenerzählung bei, woraus die Perspektive „sämtlicher“ oder „aller Zeiten“ (MN. 45) resultiert. Ist ihre Funktion auch hinsichtlich des Inhaltes einfach (sie gewährt die Einsicht ins gesamte Leben des Ex-Autors), so erweist sie sich doch im strukturellen Sinne als komplex. Während von der Reise chronologisch erzählt wird, was der traditionellen Erzählart entspricht, ermöglicht die „neue“ Zeitperspektive, dass die chronologische Zeitfolge in Bezug auf den Lebenslauf des Helden zerschlagen wird. Jede Reiseetappe besteht aus den zahlreichen, durch räumliche Wahrnehmungen belebten Erinnerungen an die vergangenen Zeiten, bei denen der Chronologie nicht gefolgt wird. Innerhalb der zwei retrospektiven, ineinander verwobenen Zeitebenen, von denen die eine die Reise des Ex-Autors betrifft, die andere sein früheres Leben, taucht ein gesamter Lebensraum auf, in welchem Merkmale und Umgestaltungen der geographisch lokalisierten Sozialräume sowie das private Leben und die schriftstellerische Tätigkeit des Protagonisten zugleich zu beobachten sind.

Das Motiv der Reise, wodurch das Leben konnotiert wird, stimmt mit dem Topos, nach welchem das Leben eine Reise ist, überein. Die formale Darstellung der Reise weist jedoch darauf hin, dass die Vorstellung vom Leben in Handkes Erzählung von der traditionellen abweicht. Sieht der Reiseplan auch einfach aus, so erweist sich doch die Reise selbst als kompliziert. Irr- und Umwege führen von den Hauptstationen weg und eine Reihe der Zwischenstationen taucht auf, wobei die Neigung des Autors zur Wahrnehmung der Details und Nebensachen im Vergleich zur *Wiederholung*, in welcher das zentrale Motiv genauso eine Reise ist, ziemlich verstärkt zu sein scheint.¹⁸² Bei einer schematischen Darstellung der Reise wäre es unmöglich, zwischen den Hauptstationen gerade Linien zu ziehen. Zur gleichen Zeit ist zu bemerken, dass der geschlossene Kreis der geplanten Marschroute (Serbien – Kroatien – Spanien – Deutschland – Österreich – Slowenien – Serbien) am Ende aufbricht. Obgleich der Ex-Autor Serbien wieder erreicht, ist seine Rückkehr auf die „Morawische Nacht“ unmöglich, denn das Boot sinkt vor seinen Augen. Das Traditionelle, obwohl es als eine Basis dient, wird durch einen ganz

Schwächen des Romans in der ersten Person ergeben. Gibt es eine Distanz, dann ist „die Illusion von Präsenz und Unmittelbarkeit“ nicht möglich. A. A. Mendilow: *Time and the Novel*. London: Peter Nevill, 1952: 106.

¹⁸² Siehe 3.1., 3.2.

neuen Inhalt überwältigt: Das Leben ist weder eine gerade Linie noch ein geschlossener Kreis, sondern ein „Netz“ „dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden“¹⁸³, was bei der Charakterisierung der Perspektive „aller Zeiten“ besonders deutlich zum Ausdruck kommt:

Das waren alle Zeiten miteinander, durcheinander, gegeneinander - parallele, gegenläufige, einander zuwiderlaufende, durchkreuzende (MN. 45).

Indem „alle Zeiten“ als Punkte und Stränge in einem Netz erscheinen, bekommt die Komponente der Zeit aufs Neue einen räumlichen Charakter. Durch die gegenseitigen Verhältnisse („miteinander“, „durcheinander“, „gegeneinander“) sowie die Merkmale „sämtlicher Zeiten“ („parallele“, „gegenläufige“, „zuwiderlaufende“, „durchkreuzende“) werden die Lebenspassagen konnotiert, in denen Unordnung, Regellosigkeit, Widersprüche, Gegensätze, Vereiteln herrschen. Gleichgewicht („parallele“) und Harmonie („miteinander“) wirken, als wären sie mühevoll zu erreichen und zu bewahren. Die Frage stellt sich, auf welche Art und Weise es möglich sei, diesen Wirrwarr von Lebenssträngen in Worte zu fassen. Welches Zeitmaß könnte entsprechend sein, damit das große Durcheinander zu einem Text schöpferisch zu gestalten wäre? Selbstverständlich wird die Lösung wieder im Ursprünglichen gesucht, wo eine „lebendig[e]“ und „natürlich[e]“ (MN. 46) Form wieder gefunden wird: Eine Sekunde.

Sekunde und Schreck. Sekunde und Weh. Sekunde und Trauer. Sekunde und Freude. Sekunde und Grauen. Sekunde und Liebe. Sekunde und Geduld. Sekunde und Seinlassen. Sekunde und Erbarmen. Sekunde und Beherrtheit. Sekunde und Einatmen. Sekunde und Ausatmen (MN. 45-46).

Wird diese zitierte Passage mit der vorangehenden über „alle Zeiten“ verglichen, dann ist eine Beruhigung zu spüren: Die Sekunden tragen Ordnung und Ruhe ins Chaos „aller Zeiten“ ein. Die kurzen Sätze, in denen sich das Wort „Sekunde“ stets wiederholt, entsprechen den regelmäßigen, gemessenen Schlägen einer Uhr, die sich als eigenartig erweist, denn „Einatmen“ und „Ausatmen“ spielen auf die Lebensuhr an. Jede Sekunde, die sie schlägt, bezeichnet einen Lebensaugenblick, der jedoch nicht irgendwelcher ist. Die Gemütserschütterungen, die mit jeder der Sekunden in Zusammenhang gebracht werden, deuten an, dass außerordentliche Augenblicke gezählt werden, d. h. diejenigen,

¹⁸³ Solch eine Vorstellung stimmt mit der Anschauung Foucaults über die heutige Welt überein. Vgl. Foucault: „Von anderen Räumen“, S. 317.

die eine „zitternde, knisternde, beängstigende, beruhigende Sekunde“ (MN. 46) kennzeichnen. Eine Menge solcher Momente stellen die grundlegenden Fäden dar, aus denen die Geschichte in der langen Nacht gewoben wird. Als Mittel zum Kreuzen und Verflechten dieser Fäden dient das Erzählen, das ebenfalls wie die Komponente der Zeit auf die ursprünglichen Formen zurückführt, die durch eine neuartige Verwendung ebenfalls neue Wirkungen auslösen.

Der Protagonist der *Morawischen Nacht* lädt seine Freunde ein, um ihnen eine Geschichte zu erzählen, aber als die Gäste bei ihm eingetroffen sind, ist er distanziert und schweigsam. „Kein Sterbenswörtchen einer Begrüßung“ (MN. 14) und das „lange, starre Nichtsprechen“ (MN. 15) erwecken bei den Eigeladenen den Eindruck, sie seien „unerwünscht, Eindringlinge; Flußpiraten“ (MN. 15). Nachdem die unangenehme Starre des Ex-Autors etwas nachgelassen hat, zeigt er sich als unruhig und nervös: „Es war, als wolle er mit seinem Auf und Ab nie mehr aufhören“ (MN. 28). Und während von ihm nach dem Abendessen erwartet wird, dass er die Geschichte zu erzählen beginnt, wendet er sich an einen seiner Gäste: „Sag du. Fang du an“ (MN. 31). Die Geschichte fängt also auf eine ungewöhnliche Art und Weise an: mit einer „Aufforderung des Bootsherrn“ (MN. 31) zum Erzählen. Was bedeutet dieses merkwürdige Verhalten des ehemaligen Autors; was drängt ihn dazu, auf die „Autorität“ zu verzichten?

Die Antworten darauf sind in seiner früheren schriftstellerischen Tätigkeit zu suchen, die ihn in eine Sackgasse gebracht hat. Die Last der Position wird durch eine besondere Empfindlichkeit auf die Geräusche reflektiert, was endlich dazu geführt hat, dass der Schriftsteller „das Rascheln [...] des Bleistifts“ (MN. 17) auf dem Papier nicht mehr ertragen konnte. Aus diesem Grund hat er sich dafür entschieden, das Schreiben aufzugeben und sich dem mündlichen Erzählen zuzuwenden. Der Mangel an Mut und Wagnis, mit dem Erzählen persönlich anzufangen, gibt aber zu verstehen, dass die Rückkehr zum Ursprünglichen mühsam und schwer ist. Große Schwierigkeiten sind zu beobachten, als der Held von den Problemen in Bezug auf sein früheres Schreiben zu erzählen versucht. Die Gründe, die seine Irritation beim Schreiben tatsächlich verursacht haben, sind dabei nicht leicht herauszufinden, denn die Hinweise, zersplittert und in vielen Passagen verstreut, lassen sich nicht einfach verbinden und verstehen.

Das Problem konzentriert sich auf eine „gefährliche Provokation“ (MN. 35), deren Sinn nicht auf der Stelle zu erkennen ist. Nach ein paar Indizien, nach denen angedeutet wird, dass die Provokation mit Farben des Bootes sowie mit der Fahne eines „längst versunkenen und abgestunkenen Landes“ (MN. 35), mit welcher das Boot ausgestattet wurde, im Zusammenhang steht, unterbricht der Held das Erzählen. Der Erzähler schaltet sich sofort ein, um das Erzählen zu retten, aber das Thema wird gewechselt, denn er redet über die allgemeinen Schwierigkeiten des Ex-Autors mit dem Erzählen sowie über die Bedeutung seiner Reise. Die Stimme des Protagonisten ist wieder in den Passagen zu hören, in denen von dem auf sich gezogenen „Haß“ (MN. 39) die Rede ist. Indem sich die gefährliche Verfolgerin des Ex-Autors als eine Leserin entpuppt, knüpft dieser Hass an seine Art und Weise des Schreibens an. Ein loser Zusammenhang mit der „gefährlichen Provokation“ ist zu vermuten, aber das Erzählen bricht nochmals ab. Das kleine Mosaik ist erst aufgrund einer späteren, kurzen und flüchtigen Beschreibung des Bootes zusammensetzen, wobei zu erfahren ist, dass das Boot „Morawische Nacht“ „blauweißrot“ (MN. 48) gefärbt ist. Die Übereinstimmung mit den Farben der ehemaligen Fahne Jugoslawiens (später auch Serbiens) ermöglicht endlich, „das längst versunkene und das abgestunkene Land“ zu identifizieren und auch die „gefährliche Provokation“ in Verbindung mit den geschriebenen Büchern zu bringen, in denen das Jugoslawien-Thema behandelt wurde. Der Autor Handke gibt sich deutlich erkennen¹⁸⁴; die „gefährliche Provokation“ bezieht sich vor allem auf seinen „berüchtigten“ Reisebericht *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina*, die in der *Morawischen Nacht* häufig konnotiert wird. Jedes Mal ist dabei eine Reue des Ex-Autors (des Autors selbst) darüber zu verspüren, dass er sich in seinem Werk auf den politischen Bereich direkt eingelassen hat. Das einzige Mittel, sich vor der heiklen Situation zu retten, scheint eine Rückkehr zum Erzählen zu sein, bzw. eine Rückkehr ins Reich der Poesie.

¹⁸⁴ Das sind nicht die einzigen autobiographischen Elemente. Der Aufenthalt auf der Insel Cordula, die der Insel Krk am Adriatischen Meer entspricht, wo Handke seinen ersten Roman, *Die Hornissen* geschrieben hat, basiert auf den authentischen Ereignissen aus dem Leben des Autors. Der Aufenthalt im Harz (am Grab des leiblichen Vaters), die Visionen der toten Mutter, die Selbstmord begangen hat, sowie der Aufenthalt im Kärnten (Griffen und Klagenfurt) beruhen auch auf autobiographischen Elementen.

Das Erzählen erweist sich also als ein Rettungs- und Versöhnungsmittel, was wieder an Scheherazade anknüpft. Der Glaube an die wundertätige Macht des Erzählens scheint der Märchenerzählerin und dem Helden der *Morawischen Nacht* gemein zu sein. Nacht für Nacht dem mächtigen König Scheherban ihre Geschichten erzählend, gelingt es Scheherazade, sich nicht nur vor dem drohenden Tod zu retten, sondern auch den unglücklichen Herrscher, der Vertrauen zu den Frauen verloren hat, von Misstrauen und Ängsten zu heilen. Eine ähnliche Wirkung hat die neue Balkan-Geschichte, denn sie hilft ebenfalls dem Protagonisten, sich vor dem Tod zu retten. Das Motiv des Todes bezeichnet zwar keinen physischen Tod, obgleich der Ex-Autor von einer unbekanntem Frau verfolgt wird und sich bedroht fühlt (MN. 44/45); es handelt sich um den Verlust der künstlerischen Reputation, was für einen Schriftsteller auch eine Art Tod ist. Durch das Erzählen befreit er sich von der Last der eigenen Vergangenheit sowie der begangenen Fehler im Rahmen seines literarischen Schaffens. Gleichzeitig gewinnt der Autor Handke Vertrauen und eine neue Zuneigung des Publikums und der Kritik zurück. Die durch das Erzählen wieder hergestellte Harmonie im Leben sowohl des Königs Scheherban als auch des Helden und des Autors der *Morawischen Nacht* verweist auf eine humane Funktion des Erzählens: „Erzählen heißt ja immer Entwerfen einer menschenwürdigen Welt“ (Z. 75).

In Bezug auf die Struktur ist beim Erleuchten der „gefährlichen Provokation“ eine Verzögerung zu beobachten, die kaum noch gemeinsame Züge mit dem alten Baustein hat, der in den mündlich verbreiteten Erzählungen (Märchen, Sagen, Legenden, Mythen) ein beliebtes strukturelles Element ist – seine Rolle besteht darin, die Spannung bei Lesern (Hörern) zu vergrößern und außerordentliche Fähigkeiten des Helden hervorzuheben.¹⁸⁵ Wenn in den Anfangspassagen der *Morawischen Nacht* auch durch die verzögerte Offenbarung der Bedeutung der „gefährlichen Provokation“ eine gewisse Spannung erreicht wird, so dient doch dieses Verzögern vor allem als Mittel zur Veranschaulichung des unterbrochenen Erzählens des Protagonisten, wodurch seine

¹⁸⁵ Das Verzögern in den mündlich verbreiteten Erzählungen wird als „retardierendes Moment“ bezeichnet. Vgl. *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zum historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Hg. Rolf W. Brednich, Hermann Bausinger, Wolfgang Brückner, Lutz Röhrich, Klaus Roth, Helge Gerndt, Band 11, Berlin: Walter de Gruyter, 2004:595-599 („Retardierende Momente“). Das Verzögern in den Erzählungen Scheherazades hat noch eine zusätzliche Funktion, die im Zusammenhang mit dem Motiv der Rettung steht.

Schwierigkeiten mit dem Erzählen geäußert werden. Die entstandenen Erzählbrüche werden durch die Einschaltungen des Erzählers überwunden, der jedoch, statt die Geschichte des Ex-Autors weiter zu erzählen, die Aufmerksamkeit der Leser auf die bevorstehende Erzählung lenkt, deren Form gründlich diskutiert wird. Strukturell gesehen, besteht also die Rolle der Verzögerung darin, einen Raum zu schaffen, in welchem das Erzählen selbst thematisiert wird. Die mimetische Illusion wird in diesen Passagen zerschlagen, denn die Konstruktion wird völlig sichtbar; auf sie wird sogar direkt hingewiesen: „Die Reise selber [war] in Wahrheit keine Reise.“ (MN. 45). Die neue Funktion, die der alte Baustein (Verzögerung) übernimmt, zeigt, dass die ursprüngliche Form auch weiter lebendig und wirksam bleibt, auch wenn sie durch eine neuartige Verwendung zu einem ganz neuen strukturellen Element wird, das gerade zur Modernität der Erzählung beiträgt.

Dem grundlegenden Baustein der ursprünglichen Erzählungen, dem mündlichen Erzählen, wird in der *Morawischen Nacht* ein besonderer Wert beigelegt. Er zeigt sich nicht nur durch den Inhalt des Werkes (die Versöhnung des Ex-Autors mit sich selbst sowie mit seiner Umwelt), sondern auch direkt durch die Struktur. Wie sehr dem Autor an diesem alten Baustein liegt, zeigt die Art und Weise, wie er durch die Narration selbst reflektiert wird.

Wenn in der *Morawischen Nacht* auch die Er-Form dominiert, so gibt es doch Passagen, in denen in der Wir-, Ich-, sogar Du-Form (MN. 7-28, 30, 48-54, 153-156, 225, 227-233, 234, 235-239) erzählt wird. Die Stimmen, die dabei zu hören sind, gehören meistens den eingeladenen Gästen, die sich keineswegs als passive Zuhörer erweisen: Der Aufforderung des Gastgebers zum Erzählen folgend, vermitteln sie auch einen Teil der Geschichte. Auch wenn diese Polyphonie zu einer Multiperspektivität¹⁸⁶ beiträgt, besteht ihre zentrale Funktion darin, den Akt des mündlichen Erzählens zu visualisieren. Seine zwei konstitutiven Elemente, Zuhören und Vermitteln des Gehörten, sind vor allem durch die Rolle des sog. Haupterzählers anzumerken.

¹⁸⁶ Vgl. dazu Michail M. Bachtin: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin/Weimar: Aufbau, 1986: 77-261.

In der Rahmenerzählung ist er „homodiegetisch“¹⁸⁷ und sein Fokus konzentriert sich auf das Eintreffen beim Ex-Autor sowie auf die herrschende Atmosphäre auf der „Morawischen Nacht“. Die namenlose Figur tritt in diesen Passagen weder in der Ich- noch in der Er-Form auf. Stattdessen wird die alte Wir-Form verwendet, die dem Erzählen einen altertümlichen Ton verleiht, der aber nicht formal ist. Ans mündliche Erzählen anknüpfend, erweist sich diese Erzählform als angemessen und sinnvoll, denn sie ermöglicht, dass die doppelte Rolle des Erzählers, der als Zuhörer und Vermittler des Gehörten wechselweise auftritt, zu beobachten ist. Zu einer eigenartigen Gruppe gehörend, die sich wie in alten Zeiten an einem Ort des Erzählens versammelt, um einer Geschichte zuzuhören, zeigt sich der Erzähler als ein Zuhörer. Indem er in den „Wir-Passagen“ der Rahmenerzählung gleichzeitig erzählt, was er von seinen Freunden anlässlich des Nachtbesuches oder bezüglich des Gastgebers gehört hat, ist er auch ein Vermittler. Seine Vermittlung ist an den Konjunktivformen und der „transponierten Rede“¹⁸⁸ zu erkennen. Die rätselhafte Frage z. B., warum der Ex-Autor ausgerechnet die Gegend von Porodin zu seinem Wohnort gemacht hat („Wir konnten nur rätseln“), wird auf die folgende Art und Weise beantwortet:

Die einen meinten, das komme von der balkanweit verbreiteten Geschichte zwischen den Kriegen – es war da immer, wenn nicht Krieg, so „zwischen den Kriegen“ –, wonach in dem Gemeindegebiet ein Hausierer von einem Einheimischen ermordet wurde, worauf das ganze Dorf dafür an jedem Jahrestag Sühne leistete. Andere glaubten, er sei umgesiedelt eher der Morawa wegen, um auf den Fluß zu schauen, vor allem auf dessen schimmernde Biegungen, die eine flußauf, die nächste flußab. Und andere mutmaßten, es seien vordringlich die vielen Scheidewege und Kreuzungen in dem großen Dorf gewesen, wo er auf der Terrasse einer balkanischen Eckbars einfach so dasitzen wollte, in der Ferne die himmelan weidenden Schafe und vor sich den erztrüben Wein (MN. 9-10).

Als Antwort werden drei Möglichkeiten angeboten; sie beruhen weder auf Fakten noch Argumenten, sondern auf Vermutungen und Vorstellungen, bzw. auf dem Hörensagen, das durch die Form der „transponierten Rede“ („die einen meinten“, „andere glaubten“, „andere mutmaßten“) offenbart wird. Durch den Gebrauch der unbestimmten Pronomen (die einen, andere) scheint der kleine Kreis der eingeladenen Gäste wesentlich erweitert zu sein; der Leser (Zuhörer) bekommt den Eindruck, es handle sich um die von Mund zu Mund verbreiteten Geschichten beim Volk – mündliches Erzählen wird dadurch

¹⁸⁷ In der Rahmenhandlung kommt er als Figur vor. Vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 174-181.

¹⁸⁸ Ebd. S. 122.

konnotiert. Durch einzig drei Sätze geäußert, erweisen sich die Vermutungen, in denen die Merkmale des Balkans mit der schriftstellerischen Tätigkeit des Helden (der Autor Handke ist wieder zu erkennen) verknüpfen, als funktionell und wertvoll: Sie lassen rätseln, was das „Zuhause“ bedeutet.

Auf die Geschichte des Balkans anspielend, lässt die erste Vermutung den Wert des Erzählens erkennen. Die „verbreitete Geschichte“ vom ermordeten Hausierer führt auf die Herrschaft der Osmanen auf dem Balkan zurück. Diese Epoche, die ungefähr fünf Jahrhunderte lang dauerte, wurde durch die häufigen Empörungen der kleinen Gruppen der Einheimischen gegen die fremden Eroberer bezeichnet; manchmal wurden sie allein von Einzelpersonen unternommen. Brachten die Widerstände auch keine Früchte im politischen Sinne, denn sie wurden jedesmal unterdrückt, so lieferten sie doch einen fruchtbaren Stoff für zahlreiche Epen und Mythen. Selbst eine Reihe neuer Repressalien, die den rebellischen Aktionen folgten („das ganze Dorf [leistete dafür] an jedem Jahrestag Sühne“) hinderte das Balkan-Volk nicht daran, die Rebellen als regelrechte Helden zu feiern. Obgleich es merkwürdig zu sein scheint, dass die eigene Niederlage gefeiert wird, handelt es sich um keine Paradoxie. Die Phantasie, die zahlreiche Erzählungen produzierte, die „balkanweit“ mündlich verbreitet wurden, war das einzige Mittel, die Hoffnung auf Freiheit zu bewahren.¹⁸⁹ Die humane Funktion des Erzählens erinnert aufs neue an den Autor Handke.

¹⁸⁹In der südslawischen Literatur nimmt die mündliche Volksliteratur einen bedeutenden Platz ein. Neben zahlreichen Volkserzählungen, Märchen, Mythen, Sagen waren lyrische und epische Lieder besonders beliebt. Erst im 19. Jahrhundert begann sie Vuk Stefanović Karadžić zu sammeln und niederzuschreiben (nach seinen Vermutungen waren einige der Lieder tausend Jahre alt). Während die Hauptthemen in den lyrischen Liedern Natur, Liebe, alltägliches Familien- und Gemeinschaftsleben sind, betreffen sie in den epischen vor allem die nationale Geschichte. Der verlorene Kampf auf dem Amselfeld (1389) und das schwere Leben unter den Osmanen lieferten Stoff für zahlreiche Epen und Balladen; trotz Repressalien und Gewalt der fremden Herrscher hat das Volk Lieder gesungen. Versammlungen, bei denen einem Guslar zugehört wurde, der Helden (einzelne Personen oder Gruppen) besang, wurden zur Tradition, die auch im neuen Jugoslawien (nach 1945) gepflegt wurde (in der *Winterlichen Reise* verweist auch Handke darauf: In Bajina Bašta hört er mit Begeisterung einem Guslar zu; WR. 105/106). Die besungenen Helden waren meistens historische Personen, denen mythische Züge häufig zugeschrieben wurden (bekannt sind Starina Novak und sein Sohn Gruzica, Baja Pivljanin, Senjanin Ivan, Mali Radojica, Stojan Janković, Vuk Mandušić, Stari Vujadin, Marko Kraljević, Familien Branković, Crnojević, Brüder Jakšić usw.). Die meisten dieser Helden waren Räuber („hajduci i uskoci“), die in Wäldern lebten, und ähnlich wie Robin Hood Beschützer und Rächer des Volkes waren. Obgleich sie fast immer festgenommen und hingerichtet wurden, stärkten ihre Kämpfe den Nationalbewusstsein sowie die Hoffnung auf Freiheit beim Volk. In der digitalen Bibliothek Serbiens sind acht große Sammlungen (21 Bände) der Volksepen (insgesamt 1254) zu finden, und zwar nicht nur aus Serbien (das Morawa-Gebiet ist besonders bekannt), sondern auch aus

Ständige Meutereien und Widerstände auf dem Balkan wurden im Westen nie mit der fremden Unterdrückung in Zusammenhang gebracht. Als Resultat der Primitivität und Barbarei betrachtet, dienten sie der Konstruktion des „frozen image“ vom Balkan, der unter anderem als ein „Pulverfass“ etikettiert wurde.¹⁹⁰ Dieses Etikett spiegelt sich deutlich in der Feststellung wider, „es war da immer, wenn nicht Krieg, so ‚zwischen den Kriegen‘.“ In diesem Kontext ist ein ironischer Ton zu spüren, der gegen den Helden gerichtet ist: Wer könnte in einer Region der ewigen Kriege und Antagonismen sein Zuhause finden? Offenbar hat der Ex-Autor, im Kontrast zur westlichen Welt, eine ganz andere Vorstellung vom Balkan; sie stimmt mit Handkes poetischem Balkanentwurf überein, der dem westlichen Konstrukt von der Barbarei auf dem Balkan entgegengesetzt wird.

In den zwei anderen Vermutungen stehen gemeinsame Züge des Protagonisten und des Autors außer Zweifel. Die Lebendigkeit der Natur und der einfache Lebensstil, auch Gründe, warum der Ex-Autor auf dem Balkan sein Zuhause gefunden hat, sind die Hauptmerkmale vom Balkan in den Büchern Handkes. „Scheidewege und Kreuzungen“, die sich auf die geographisch-historische Lage des Gebietes beziehen¹⁹¹, konnotieren Schwellen und Grenzen, typische Zwischenräume, die grundlegende Komponenten der Erzählpoetik des Autors sind.

Alle drei Vermutungen erweisen sich als wertvoll, denn sie geben zu verstehen, dass der Balkan eine Inspirationsquelle darstellt, aus welcher der Rohstoff für das Erzählen

Kroatien (zum Teil war es auch unter den Osmanen), Montenegro und Bosnien-Herzegowina (es ist beachtenswert, dass in den Sammlungen, die aus verschiedenen Gebieten stammen, häufig die gleichen Helden besungen werden; die Heldengeschichten wurden also auf dem ganzen Balkan verbreitet): *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Beograd: Prosveta, 1886/1988; *Srpske narodne pjesme*, sakupio ih Vuk, Beograd: Državno izdanje, 1899/1902; *Hrvatske narodne pjesme*, Zagreb: Matica Hrvatska, 1890/1940; *Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka*, Beograd: Srpska akademija umjetnosti, 1974; Sima Milutinović: *Pjevanja crnogorska i hercegovačka*, priredio Dobrilo Aranitović, Nikšić, 1990; *Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini*, iz rukopisa ostavštine Koste Hermana, Sarajevo, 1966; *Muslimanske narodne junačke pjesme*, sakupio ih Esad Hadžiomerspahić, Banja Luka, 1909.

Vgl. <http://scr.digital.nb.rs/zbirka/narodna> (17.11.2011).

Vgl. dazu auch Jovan Deretić: *Kratka istorija srpske književnosti*, Beograd: Delfi, 2007.

Das schwere Leben, Widerstände und Rebellionen während der Herrschaft der Osmanen inspirierten auch Schriftsteller und Dichter. Vgl. Petar P. Njegoš: *Gorski vijenac*, Podgorica: Nova knjiga, 2001; Ivan Mažuranić: *Smrt Smail-age Čengića*, Novi Sad/Beograd: Matica srpska, 1969. Ivo Andrić: *Na Drini ćuprija*, Zagreb:Mladost, 1962.

¹⁹⁰ Siehe 1.c).

¹⁹¹ Siehe 1 c)..

geschöpft wird. Das Zuhause ist also in keinem materiellen Sinne aufzufassen; es bezeichnet einen Raum der Erzählung. Die Erkenntnisse, die dank den Vermutungen und Möglichkeiten zu erreichen sind, deuten den Wert dieses Raumes an – die grundlegenden Elemente, auf denen das Hörensagen, bzw. das Erzählen basiert, sind nämlich typische Fiktionalitätssignale¹⁹².

Indem sich das Erzählen als Schlüsselbegriff bei der Antwort erweist, scheint die Multiperspektivität, die durch verschiedene Stimmen erreicht wird, keine klassische Funktion zu haben: Verschiedene Perspektiven verweisen nicht auf die Komplexität der Antwort. Obgleich der Zugang zur Frage unterschiedlich ist, denn die Gründe werden innerhalb der verschiedenen Merkmale des Balkans gesucht (ein Raum der Geschichten, der Natur, des einfachen Lebensstils), führt jedes dieser Merkmale immer wieder auf das Erzählen zurück. Verschiedene Stimmen, wodurch das Hörensagen reflektiert wird, dienen vor allem als Mittel zur Inszenierung der Überlieferung des mündlichen Erzählens, das auch ein integraler Bestandteil der schriftlichen Erzählung ist.

Die Zuwendung des Autors zum Erzählen kommt nicht nur durch die Figur des Ex-Autors zum Ausdruck. Sie wird ebenfalls durch die Position des Erzählers wiedergespiegelt. Die Antwort im Hörensagen suchend, gibt er zu verstehen, dass es ihm nicht am Argumentieren, sondern am Erzählen liegt. Allein wenn er sich etwas direkter auf Beschreiben und Darstellen einlässt, dann ist zu bemerken, dass Fakten und Tatsachen vermieden werden. Der Mangel an Exaktheit kommt vor allem beim kurzen Berichten zum Ausdruck, wo eine genaue Tatsache zu erwarten ist. Obwohl die Gäste auf dem Boot z. B. nicht zahlreich sind, wird ihre Zahl vage ermittelt: „[...] nicht mehr als sechs oder sieben“ (MN. 12).

Beim Wechsel der Erzählperspektive (die Wir-Form wird durch die Er-Form ersetzt) wird die Vermittlung des Gehörten zur grundlegenden Funktion des Erzählers. In der Rahmenerzählung bekommt diese Funktion noch keine Kontinuität, denn die Erzählung setzt zögernd und schleppend ein. Die Themen werden häufig unterbrochen und hastig gewechselt; neben der Stimme des Erzählers und des Helden sind auch andere Stimmen

¹⁹² „Die Fiktion, im Aristotelischen Sinne als Mimesis verstanden, ist eine künstlerische Konstruktion einer möglichen Wirklichkeit.“ Schmid, „Elemente der Narratologie“, S. 34.

zu hören; viele Fragen werden gestellt (MN. 29/31). In diesem Durcheinander, wodurch die Konstruktion des Erzählens visualisiert wird, ist manchmal schwierig festzulegen, wer da spricht (der Erzähler, der Held oder einer der Gäste). Erst in der Binnenerzählung wird eine Harmonie erreicht und die Stimmen lassen sich problemlos voneinander unterscheiden. Die Aufgabe des Erzählers konzentriert sich auf die Vermittlung der Geschichte des Ex-Autors. Die ganze Nacht hört er dem Ex-Autor zu und vermittelt dem Leser seine Geschichte, wobei ein „Erzählen im Erzählen“ entsteht. Strukturell gesehen, sind zwei Stimmen zu hören, von denen die eine mündlich erzählt, die andere das durch die Schrift gestaltete Mündliche vermittelt, woraus sich eine schriftliche Erzählung ergibt. Die Überlieferung des mündlichen Erzählens wird dadurch erfolgreich ins Werk gesetzt.

Die Unterbrechungen beim Vermitteln der Geschichte des Ex-Autors, das in der Binnenerzählung durch die unmittelbare Stimme des Protagonisten (MN. 117, 118-119, 129, 131, 229 usw.), der Gäste (ab und zu stellen sie ein paar Fragen oder übernehmen das Erzählen in der Ich- oder Du-Form, da sie eine kurze Zeit an den bestimmten Orten während der Reise des Helden auch anwesend waren – MN. 142, 158, 223-235 usw.) sowie des Erzählers (wenn die Geschichte abbricht, springt der Erzähler sofort ein und macht Verknüpfungen – MN. 92, 116, 117, 152, 155, 223, 229 usw.) verursacht werden, tauchen mit der Zeit immer seltener auf, und die Passagen, in denen die Balkan-Geschichte ohne Unterbrechungen erzählt wird, werden immer länger. Stocken, Unsicherheit und Zögern beim Ex-Autor verschwinden allmählich und sein Erzählen wird immer sicherer und freier, einem „Erzählfluß“ (MN. 34) ähnlich, der vom Erzähler noch zu Beginn der Erzählung angekündigt wird. Die Abwesenheit der transponierten Rede innerhalb der dominanten Er-Form trägt dazu bei, dass die beiden Stimmen verschmelzen, so dass der Leser den Eindruck hat, er höre nur eine Stimme, die nicht dem Erzähler gehört, sondern dem Protagonisten, dessen Geschichte er trotz aller Elemente, die auf eine Konstruktion verweisen, unmittelbar erlebt.¹⁹³

¹⁹³ Vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 120 (die Gründe für diesen Effekt wurden schon in der Fußnote 162 erklärt).

Die Verwendung der alten Bausteine, wodurch auf strukturelle Elemente und Motive der Märchen (in erster Linie derjenigen aus der *Tausendundeiner Nacht*) zurückgegriffen wird, verweisen auf die Neigung des Autors zum Vormodernen, zum Ursprünglichen. *Die morawische Nacht* ist indessen kein konventionelles Märchen, keine traditionelle Erzählung. Die Modernität spiegelt sich vor allem durch die Hinweise auf die Konstruktion wider, die deutlich zu verstehen geben, dass das Schreiben nicht „zu reproduzieren“, sondern „zu produzieren“¹⁹⁴ heißt. Gleichzeitig erweist sich das Erzählen als ein „Kompositionsprinzip [...], das Medium, in dem die bekannten, vorgefundenen Teile um- und eingeschmolzen werden zu neuen Einheiten.“¹⁹⁵ Ein spielerischer Umgang mit den ursprünglichen Formen ist ein ernsthaftes Spiel, wodurch der Wert des Ursprünglichen betont wird: Das „Vergangene [wird] nicht museal und abgelebt betrachtet, sondern als lebendiges Material benutzt.“¹⁹⁶ Die neuartige Verwendung der alten Bausteine, wodurch Handkes Originalität und Raffinement zum Ausdruck kommen, gibt zu erkennen, dass die ursprünglichen Formen keine starren Gebilde sind, sondern bewegliche Elemente, die ohne Rücksicht auf die Forderungen der modernen Epochen beim Aufbau der neuen Strukturen und Zusammenhänge wirksam bleiben. Handkes Erzählung ist dem slowenischen Gebäude ähnlich, dem Filip Kobal in Jesenice begegnet. Der Held der *Wiederholung* erlebt es als etwas Teures, etwas Kostbares, denn er entdeckt in der Architektur des obersten, neu aufgebauten Stockwerkes die Elementarteile des Archaischen, die überliefert und aufbewahrt werden. Strukturell gesehen, ist *Die morawische Nacht* durch den gleichen Typ der Baukunst geprägt.

3. 1. Zerfall des Balkans

Die alten Bausteine des Konzeptes vom Neunten Land spielen in der neuen Erzählung Handkes ebenfalls eine bedeutende Rolle, obwohl das Konzept, das bereits in den

¹⁹⁴ Modick, S. 173.

¹⁹⁵ Ebd. S. 175. Handke findet diese Teile in den ersten Erzählungen, die noch mündlich verbreitet wurden, d. h. in der Literatur selbst und nicht in den anderen Medien.

¹⁹⁶ Ebd.

früheren Jugoslawien-Büchern durch den Konflikt zwischen dem fiktionalen und dem empirischen Bereich, bzw. zwischen dem künstlerischen und dem realen Chronotopos an Funktionalität verliert, aufgegeben wird. Das alte und abgenützte Bauwerk wird zerstört, aber seine grundlegenden Bausteine, d. h. die Motive des Ursprünglichen, des Natürlichen, des Einfachen, die diesmal auf eine neue Art und Weise verwendet werden, scheinen ein wertvolles Material bei der Konstruktion der neuen Verhältnisse in einem sozialen Raum zu sein. Obgleich das Natürliche und das Ursprüngliche im Balkan-Raum unaufhaltsam zerfallen und ableben, werden diese Qualitäten weiter hoch bewertet. Der Wert der alten Merkmale kommt vor allem durch eine Reihe von Konnotationen zum Ausdruck, wodurch der transformierende Raum sowie Räume und Räumlichkeiten, die im Westen gesucht werden, an die ausgemalten Bilder in den früheren Werken anknüpfen. Beim Verständnis der neuen räumlichen Konstruktionen erweisen sich aus diesem Grund die intertextuellen Bezüge als höchst behilflich. Verwandelt sich das Natürliche auf dem Balkan auch relativ hastig ins Künstliche, so dass der Raum dem Westen immer ähnlicher wird, so wird doch weiter Kritik an der westlichen Welt geübt.

3. 1. 1. Exterritorialität: Symbolik des Bootes

Neben dem Raum der Erzählung (Samarkand) verkörpert das Boot „Morawische Nacht“ gleichzeitig einen geographisch-historischen Raum (Numancia), der als Balkan zu identifizieren ist. Bereits der Name des Bootes und seine Lokalisierung (es liegt auf dem serbischen Fluss Morawa) tragen zur Identifizierung bei (bei der Darstellung des Bootes wird eine Reihe zusätzlicher Nachweise geliefert, wodurch die Richtigkeit der ersten Signale bestätigt wird). Der Vergleich mit dem keltiberischen Numancia dient in erster Linie als Verweis darauf, dass das Boot den letzten Stützpunkt auf dem Balkan (d. h. als den Balkan selbst) im Kampf gegen die Eroberer bezeichnet. Wenn in der *Winterlichen Reise* Handkes Balkan sich schon als geschrumpft erweist, dann scheint der Raum in der *Morawischen Nacht* noch geschrumpfter zu sein – er umfasst nur noch ein Boot. Wie ist es möglich, dass der Raum, der durch weite Horizonte geprägt war, dem Zusammenbruch

nahe steht? Wer sind die neuen Eroberer auf dem Balkan? Das stockende und unterbrochene Erzählen, das zahlreiche Konnotationen und Anspielungen enthält, macht die Beantwortung dieser Fragen nicht leicht.

In der Nacht beeilen sich die eingeladenen „Freunde, Gefährten, ferne Nachbarn, Mitspieler¹⁹⁷“ (MN. 9) zum Morawa-Ufer. Die laute Balkan-Musik (offenbar handelt es sich um Volksmusik, wodurch das Einfache konnotiert wird), die durch die Umgebung schallt, lockt an Bord. Der Weg wird durch die in der Nacht aufblinkende „Leuchtschrift MORAWISCHE NACHT“ (MN. 9) angezeigt. Der Eindruck der Nachtbesucher, es sei „nur ein Katzensprung“ (MN. 9) bis dorthin, scheint trügerisch zu sein. Die Abwesenheit der Zufahrtswege zwingt diejenigen, die bis zum Ufer gefahren sind, dazu, ihre Fahrzeuge stehen zu lassen und den Rest des Weges zu Fuß zu gehen. „Tiefeingeschnittene“ Kanäle, „undurchdringliche“ Wildhecken (MN. 9), „häufende Wassergräben und dicke Dornenbarrieren“ (MN. 12) fordern von den Fußgängern, dass sie immer wieder abbiegen, durchschlüpfen, neue Übergänge und Umwege suchen. Nach viel Mühe und Fleiß gelingt es der kleinen Gesellschaft, die „Weglosigkeit“ (MN. 12) der Gegend stolpernd und holpernd zu überwältigen und schließlich bis ans Boot zu gelangen, das mit dem Festland einzig durch ein Brett verbunden ist:

Doch das war so schmal und zudem derart steilgestellt, daß wir wie auf einer Hühnerleiter, und auf allen vieren, uns da emporhangeln mußten, einer nach dem anderen, das Brett hin und her rutschend, und wir ständig zurückrutschend; und versteht sich auch, daß er keinem von uns die Hand entgegenstreckte, um ihn etwa an Deck zu hieven oder, bewahre, ihn willkommen zu heißen. (MN. 14/15)

Die Komik, die sich aus der Ungeschicklichkeit und einer gewissen Fremdheit der aus Velika Plana und Porodin stammenden Eingeladenen in der Welt der Natur ergibt, enthält einen ironischen Ton, der gegen die neue westliche Ausbuchtung auf dem Balkan gerichtet wird. Der Besitz von Fahrzeugen und Mobiltelefonen (MN. 10) deutet an, dass sich die Einheimischen ins Netz der technischen Errungenschaften bzw. des materiellen Wohlstandes haben locken lassen. Erstaunlicherweise bringen die glänzenden Wege des Fortschrittes, die eingeschlagen werden, ziemlich rasch von den Pfaden der Natur ab, die stets schmaler werden, bis sie völlig verschwinden und die Welt der Natur ungangbar

¹⁹⁷ Das ist auch ein Hinweis auf die Konstruktion.

wird. Sind die Freunde des Ex-Autors auch „ferne Nachbarn“ geworden, was nicht nur auf ihre Entfernung vom Helden, sondern auch von der Welt der Natur anspielt, so ist doch zu bemerken, dass die Einführung der neuen Praxis nicht reibungslos verläuft. Ein Widerspruch im Verhalten der Eingeladenen ist nicht einzig darin zu beobachten, dass einige von ihnen noch keine technischen Hilfsgeräte besitzen. Ihre spontanen Reaktionen auf die Einladung des Ex-Autors (sie springen sofort aus ihren Betten und machen sich auf den Weg), ihre Entschlossenheit, trotz aller „Weglosigkeit“ das Boot zu erreichen, zeigen, dass sie an einer mündlich erzählten Geschichte, die eindeutig auf den Ursprung anspielt, auch weiter hängen. In diesem Kontext scheint die Zuwendung des Balkans zur Lebenspraxis der kapitalistischen Welt künstlich zu sein. Die Frage stellt sich, ob die neue Orientierung im letzten Teil des Balkans wirklich freiwillig ist: Lassen die Menschen dem Gefühl für ihre inneren Bedürfnisse nach einem Leben in Harmonie mit der Natur keinen freien Lauf mehr, oder wurden sie zur Abwendung von der Natur eher willenslos gebracht?

Die Bewegungs- und Wortlosigkeit des Ex-Autors lassen erkennen, dass er den neuen Tendenzen auf dem Balkan nicht zustimmt. Die Opposition zwischen dem Helden und den Einheimischen kommt deutlich durch die räumliche Position der Figuren zum Ausdruck, die auf dem in der *Wiederholung* häufig erscheinenden Gegensatzpaar „oben – unten“ beruht. Im Gegensatz zum früheren Werk, in welchem die den Balkanmenschen zugeschriebene Position „unten“ positiv bewertet wird¹⁹⁸, entspricht sie diesmal der wörtlichen Bedeutung – „niedrig“, „tief auf dem Grund“. Die Einheimischen sehen tatsächlich wie gefangene, an der Angel zappelnde Fische aus; sie verlieren ihre Freiheit, Kreativität und Würde. Hoch an Deck stehend, scheint der Held hingegen seinen Freunden überlegen zu sein. Die gegensätzliche Position der Figuren ist verknüpft mit ihrem unterschiedlichen Lebensstil. Während sich die Balkanmenschen an die neue wirtschaftliche, Prosperität versprechende Praxis anpassen und von der Natur entfernen, lässt sich der Ex-Autor nicht ins Netz der Modernität locken. Das mitten in der Natur liegende Bootshaus und die Zuwendung zum mündlichen Erzählen deuten darauf hin, dass er den Werten des Ursprünglichen, Einfachen und Natürlichen weiter treu bleibt; das

¹⁹⁸ Siehe 2.1.1.

ermöglicht ihm, seine Freiheit und Würde zu bewahren. Die Superiorität, die der Figur durch die räumliche Position gegeben wird, knüpft an die Position eines Künstlers an, bzw. an sein Vermögen, die Verhältnisse innerhalb der Gesellschaft zu erkennen und sie durch seine schöpferische Kraft zu gestalten. Die Kreativität des Ex-Autors, die dadurch angekündigt wird, stellt sich im Laufe der Nacht als wahr heraus.

Das steife Verhalten des Helden seinen Freunden gegenüber, das in seiner wortlosen Ablehnung, ihnen beim Einsteigen auf das Boot „Morawische Nacht“ die Hand entgegenzustrecken, kulminiert, macht den Eindruck, die Gäste verdrießen ihn und er wolle sich von ihnen distanzieren, was durch die besorgten Worte des Erzählers auch bestätigt wird: „Unser Kommen schien ihn nicht nur nicht zu freuen. Es war ihm nicht recht. Er war dagegen“ (MN. 15). Ein paar Seiten später folgt jedoch die gegenseitige Begrüßung, wobei sich der Ex-Autor in einem ganz anderen Licht zeigt:

Einer nach dem andern wurden wir umarmt, wortlos, fest, ausdauernd, mit den gegenseitigen Wangenküssen, jeweils den obligaten drei, wie denn anders. (MN. 19)

Die Umarmungen und die drei obligaten, zum serbischen Brauchtum gehörenden Wangenküsse lassen eine Verbundenheit des Helden mit den Gästen erkennen. Seine Wortlosigkeit, wobei die Freunde „fest“ und „ausdauernd“ umarmt werden, bekommt einen anderen Sinn: Sie weist auf Betroffenheit, Solidarität, Mitleid hin. Wer oder was verdrießt dann den Protagonisten? Gegen wen wird die Ironie gerichtet, die in der vorangehenden Szene zu spüren ist?

Der Prozess der Entfernung der Balkanbewohner von der Natur erweist sich als weitaus komplexer als er auf den ersten Blick zu sein scheint. Er beschränkt sich nicht auf die Verführung der Menschen durch Glanz und Schein des Materiellen, mag auch dieses Element eine bedeutende Rolle spielen. Die Grundfaktoren, die zu den Änderungen im Raum geführt haben, sind in erster Linie durch die Konnotationen zu entdecken, auf welche man bei der Ausmalung der auf dem Boot herrschenden Atmosphäre sowie der das Boot umgebenden Landschaft stößt. Zahlreiche, das Alltagsleben betreffende Nebensachen und Details tragen zur Erkenntnis bei, dass hinter den einführenden Umgestaltungen auf dem Balkan eine mächtige Maschinerie steht, die sich auf dem Terrain durch die Herrschaft des westlichen Wirtschaftsmarktes artikuliert.

Unter dem Schleier der Prosperität führt die westliche Politik des globalisierten Wirtschaftsmarktes zur Verwertung des Balkan-Raumes, dessen Bewohner sich als bloße Spielzeuge in den Händen der „Hochzivilisierten“ entpuppen.

Als alle Gäste endlich aufs Boot gestiegen sind, schaltet der Ex-Autor die Bootsleuchtschrift aus. Auch die balkanische Musik, die einzige, die er noch ertragen kann, bricht ab. Dunkel und Stille, die ermöglichen sollten, die Anwesenheit der umgebenden Natur auf dem Boot zu spüren, bekommen einen ganz anderen Effekt. Statt der Geräusche der Morawa, die im gegebenen Kontext zu erwarten sind, ist ein „schädelsprengendes Froschkonzert“ (MN. 15) zu hören. Der Fluss, eine der Grundverkörperungen der Natur bei der Darstellung des Balkans in den vorangehenden Werken Handkes¹⁹⁹ ist nicht mehr lebendig. Die Vorherrschaft der Pfützen deutet an, dass die Natur an Dynamik und Kraft verliert. Die Ursachen für Stillstand und Absterben der Lebensformen, die im Raum früher geherrscht haben, werden durch das „Geheul der Lastwagen“ (MN. 15) signalisiert, die „ohne eine einzige Sekunde einer Ruhepause“ (MN. 16) auf der naheliegenden Autobahn rollen. Das betäubende, die Stille der Nacht zerreißende Getöse der Kraftfahrzeuge und der Strom ihrer grellen, die Augen brennenden Lichter erwecken in der Nacht den Eindruck, ein Riesenrad nähere sich dem Boot und zermalme es in kurzem. Die Existenz des „Naturraumes“, der durch den Fortschritt verdrängt und allmählich verschluckt wird, scheint an ihr Ende zu gelangen. Die Frequenz der Lastwagen auf der Autobahn offenbart, dass der Balkan sich dem vielversprechenden schnellen Tempo der westlichen Welt anschließt. Die Naturgesetze, wodurch der Lebenstakt im Raum einst bestimmt wurde, werden langsam abgeschafft und durch die Wirtschaftsgesetze ersetzt. Die Maxime des Karstes „Freund, du hast Zeit“²⁰⁰ wird für ungültig erklärt, an ihre Stelle tritt die des Westens: „Zeit ist Geld“.

Bei dem auf der „Morawischen Nacht“ vorbereiteten Festmahl wird deutlich, dass die Balkanmenschen bei der Einbürgerung der neuen wirtschaftlichen Praxis vom Westen unterstützt und belehrt werden. Das montenegrinische Olivenöl ist z. B. „dank Europa seinen früheren Geschmack nach ranzigem Motorenöl ganz losgeworden und, so das

¹⁹⁹ Siehe 2.1.2., 2.2.1.

²⁰⁰ Siehe 2.1.3.

Etikett auf der Flasche, als ‚toscanissimo‘ einzustufen“ (MN. 26). Die wohltuende Tätigkeit Europas, die Prinzipien, auf denen die moderne Produktion basiert, sowie die Folgen des globalen Kapitalismus werden verspottet. Qualität und Originalität werden verbannt und durch Quantität und Imitation ersetzt. Die entscheidende Rolle bei der Produktionsförderung spielt eine gute Propaganda, der alle Mittel erlaubt sind, sogar die Fälschung, wenn sie eine gute Placierung der Waren am Markt sichert.²⁰¹ Zu einer Etikette werdend, wird die Tradition selbst zur Ware; offenbar hat die moderne Produktion einen hohen Grad erreicht: Sie überschreitet den Bereich des Materiellen und greift in den Bereich des Immateriellen ein.²⁰² Die wahre Identität verliert an Bedeutung; man strebt die Uniformierung des Geschmacks an; er wird von den Mächten des Wirtschaftsmarktes normiert und bestimmt.

Obgleich im Unterschied zum montenegrinischen Olivenöl die alten Namen bei den Weinsorten aus den südlichen Morawa-Ebenen beibehalten werden „dürfen“ (MN. 26), stellt dies keinen Vorteil für die Einheimischen dar, sondern zeigt nur die verschiedenen Formen, die im Rahmen der ökonomischen Herrschaft angewandt werden. Die erteilte Erlaubnis, die durch die Verwendung des Verbes „dürfen“ offenbart wird, ist ein Verweis auf die Kontrolle von außen. Die Akteure im Raum haben keinen Anteil an den Entscheidungen; ihre Rolle beschränkt sich darauf, als Arbeitskräfte die Pläne und Entwürfe der Herrscher auf dem Wirtschaftsmarkt durchzuführen. Die Erlaubnis hat auch einen psychologischen Effekt, denn dadurch wird den Einheimischen eine formale Satisfaktion erteilt. Der Gewinn wird indessen nicht geteilt: Die Weinproduktion befindet sich „inzwischen längst in burgundischem, niederösterreichischem und kalifornischem Besitz“ (MN. 26).²⁰³

²⁰¹ Loretta Napoleoni verweist auf eine Reihe der Imitationen und Fälschungen innerhalb des globalen Wirtschaftsmarktes. Vgl. Loretta Napoleoni: *Die Zuhälter der Globalisierung. Über Oligarchen, Hedge Fonds, 'Ndrangheta, Drogenkartelle und andere parasitäre Systeme*, übers. von Heike Schlatterer und Ursel Schäfer, München: Riemann, 2008: 144-184.

²⁰² Vgl. Slavoj Žižek: *Le spectre rôde toujours. Actualité du Manifeste du Parti communiste*, Paris : Nautilus, 2002 : 73-77.

Im Rahmen der modernen Produktion ist auch „Kultur zum kommerziellen Produkt“ geworden. Vgl. Napoleoni, S. 147.

²⁰³ Die Ergebnisse des globalen Wirtschaftsmarktes bezeichnet Napoleoni als „moderne Sklaverei“. Vgl. Napoleoni, S. 172-175. Vgl. dazu David Rothkopf: *Die Super-Klasse. Die Welt der internationalen Machtteile*, München: Riemann, 2008.

Mit den Weinsortennamen wird auf eine raffinierte Art und Weise gespielt. Die Reihenfolge, nach welcher sie aufgezählt werden, „Smaragd“, „Rubin“, „Onyx“, „Auspuff“, „Markthalle“, „Melanholija“, „Brückenmost“ (MN. 26/27), stellt eine Anspielung auf die Transformation des Balkans sowie seine Zukunftsaussichten dar. Ähnlich wie in der Passage, in welcher die Antwort auf die Frage, warum der Ex-Autor seine neue Heimat auf dem Balkan gefunden hat, im Hörensagen gesucht wird, liegen der Transformation des Raumes ebenfalls Vermutungen und Vorstellungen zugrunde, die aus der aktuellen räumlichen Praxis hervorgehen. Simultan zeigen die Namen der drei ersten Weinsorten („Smaragd“, „Rubin“²⁰⁴, „Onyx“) noch einmal, dass die Vorstellungen, die der Ex-Autor (der Autor selbst) vom Balkan hat, im Kontrast zu denen stehen, die in den Kreisen der westeuropäischen Mächte entstanden sind.

An der hohen Qualität, die dem Balkan durch die Anspielung auf die Edelsteine („Smaragd“, „Rubin“) zugeschrieben wird, ist Handkes Konzept vom Neunten Land zu erkennen. Die Konnotationen der Edelsteinfarben, wobei das Grüne auf die Natur, das Rote auf das Leben anspielt, deuten die grundsätzliche Lebensform des Balkans an: Das Leben mit der Natur. Das westeuropäische Image vom Raum steht im Gegensatz zu dem des Schriftstellers, denn es basiert auf der Vorstellung von einem häufigen Mineral („Onyx“), schwarz-weißem Quarz, der in der Erde des Balkans (auch der osteuropäischen Länder) tatsächlich häufig zu finden ist. Wird die etymologische Bedeutung des Wortes „Quarz“ in Betracht gezogen („westslaw. *kwardy* „Quarz“; Nebenform zu tschech. *tvrdy*, poln. *twardy* „Quarz“; alle zu altslaw. *tvrudu* „hart“ od. zu mitteldt. *querch* „Zwerg“, nach dem früheren Glauben der Bergleute, daß eine Schädigung der Erze durch wertlose Mineralien Berggeistern zugeschrieben sei“ – WW. 2921), dann ist festzustellen, dass die Wertlosigkeit dieses Minerals, laut Hörensagen sogar seine Schädlichkeit, vor allem daraus resultiert, dass es sich wegen der Härte nicht leicht bearbeiten und umgestalten lässt. Die Merkmale des Minerals sind mit dem westlichen Balkankonstrukt verknüpft. Die Unmöglichkeit, es zu bearbeiten, spielt auf die Rückständigkeit des Balkans an – der

²⁰⁴ „Smaragd“ und „Rubin“ existieren tatsächlich auf dem Balkan-Markt. Die anderen Namen sind erfunden.

Balkan gilt als Ort, der sich der Modernisierung widersetzt; die Schädlichkeit des Minerals ist in Zusammenhang mit dem Image von einem „Pulverfass“ zu bringen.²⁰⁵

Trotz der negativen Haltung zum Balkan entscheidet sich Europa dafür, ihm zu helfen, den Zustand der Inferiorität, Nutz- und Wertlosigkeit zu überwinden. In der Praxis entpuppt sich jedoch die wohltuende Tätigkeit als vollständig negativ. Ironischerweise führt gerade die geleistete Hilfe zur Verwandlung des Edelsteines in ein häufiges Mineral. Es ist nämlich zu vermuten, dass der Balkan wohl als Vorrichtung zum Wegleiten von Abgasen („Auspuff“), bzw. als Depot der Abfallprodukte sowie als Halle mit Verkaufsständen zum Abhalten des Marktes („Markthalle“) eine neue Verwendung findet. Solch eine Transformation bewirkt sicher die Schwermut („Melanholija“) bei den Balkanbewohnern. Diese tiefe Niedergeschlagenheit knüpft an Handkes Theaterstück *Die Fahrt im Einbaum*²⁰⁶ an, in welchem die zu den Kriegsparteien gehörenden Balkanmenschen an der Sehnsucht leiden. Durch die häufige Wiederholung des Wortes „Sehnsucht“, oder des gleichbedeutenden serbischen Wortes „Čežnja“ wird darauf hingewiesen, dass sie von der gegenseitigen Feindschaft müde geworden sind – sie sehnen sich nach den alten Zeiten, in denen sie mit der Natur (d. h. auch miteinander) in Harmonie gelebt haben. Zum gleichen Wortfeld gehörend, haben die Wörter „Schwermut“ („Melanholija“) und „Sehnsucht“ (Čežnja) eine ähnliche Bedeutung.

Das Wortspiel erreicht mit der Weinsorte, die „Brückenmost“ genannt wird, den Höhepunkt. Bei der Konstruktion des Namens dieses eigenartigen Weins, der eine Anspielung auf das Finalprodukt der Transformation des Balkans ist, sind zwei Komposita zu beobachten, deren Bedeutungen aneinander anknüpfen. Das erste besteht aus dem deutschen Wort „Brücken“ und dem gleichbedeutenden serbischen Wort „most“. Im sprachlichen Sinne handelt es sich um kein richtiges Kompositum (die selbständigen Teile des zusammengesetzten Wortes stammen aus verschiedenen Sprachen und haben die gleiche Bedeutung), sondern eher um eine künstliche, aber bildliche Konstruktion. Das Hinzufügen des Wortes „most“ an das Wort „Brücken“ spielt auf den Anschluss des Balkans an den westlichen Wirtschaftsmarkt an. Das künstlich gebildete „Kompositum“

²⁰⁵ Siehe 1.c).

²⁰⁶ Peter Handke: *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999 (im Folgenden als FE bezeichnet).

ist ein Hinweis darauf, dass der Anschluss einen künstlichen Charakter hat. „Brücken“ und „most“ stehen innerhalb der Zusammensetzung in einem räumlichen Verhältnis, das auf dem Gegensatzpaar „vorne“ („Brücken“) – „hinten“ („most“) beruht. Daraus ergibt sich, dass der Balkan auch weiter inferior bleibt, denn seine Rolle begrenzt sich darauf, sich nach Entscheidungen und Interessen der Mächte des westlichen Wirtschaftsmarktes zu richten. Die Folgen von der künstlichen Verbindung zwischen den zwei Räumen sind abzusehen, wenn die Konstruktion des Wortes „Brückenmost“ als die Brücke + der Most aufgefasst wird. Das den Sprachregeln entsprechende Kompositum ist eine natürliche Konstruktion, die darauf hinweist, dass die Folgen vom Anschluss des Balkans an die moderne Gemeinschaft natürlich sind. Einen ungewöhnlichen, unausgegorenen Fruchtsaft von Brücken bezeichnend, wird der „Brückenmost“ zum Sinnbild gärender Unruhe bei den kommenden Generationen, die durch die Unzufriedenheit mit der dem Balkan zugeteilten Rolle innerhalb des anscheinend gemeinsamen Wirtschaftsmarktes verursacht wird.²⁰⁷ Kündigt dies eine neue Explosion des Balkan-Pulverfassens an?

Statt eine direkte Antwort zu geben, wird der Verlust der Selbständigkeit und der Freiheit angedeutet, was durch den Namen einer zusätzlichen, außerordentlichen Weinsorte konnotiert wird: „Amselfeld“ (MN. 27) bezeichnet einen historischen Ort, wo die Serben in der Schlacht gegen die Türken (1389) niedergeschlagen wurden, woraus der Verlust der Autonomie und die Unterwerfung unter das mächtige Osmanische Reich erfolgten. Erst nach ungefähr fünf Jahrhunderten gelang es den Serben, die verlorene Autonomie und Freiheit zurückzugewinnen. Dieser historische Kontext hat eine vergleichende Funktion; trotz der formalen Unterschiede in Bezug auf die Art und Weise, wie Kämpfe und Schlachten in den modernen Zeiten geführt werden, sind die Ergebnisse gleich. Der Weg nach Europa, bzw. zum verlockenden, vermeintlich gemeinsamen Wirtschaftsmarkt führt wohl zum Verlust der Autonomie und der Identität, was bei den ersten Formen der Zusammenarbeit zwischen den beiden Räumen (die Reinigung des montenegrinischen Olivenöls, die neuartige Produktion der Weine sowie die Art und Weise der Placierung der Produkte auf dem Markt) bereits zu erkennen ist.

²⁰⁷ Das Versprechen der Globalisierung, „eine Welt ohne Armut“ zu schaffen, ist gebrochen. Vgl. Joseph Stiglitz: *Die Schatten der Globalisierung*, übers. von Thorsten Schmidt, München: Goldmann, 2004: 40-77.

Hierher gehört auch die Feststellung des Erzählers zu Ende des kurzen, aber eine Reihe der wichtigen Konnotationen enthaltenden Abschnittes, dass der „Rakija“, einer der populärsten einheimischen Schnäpse, ohne welchen ein Festmahl auf dem Balkan früher nicht vorstellbar war, nicht angeboten wurde. Es gibt ihn nicht mehr, „jedenfalls nicht als Namen“ (MN. 27), sagt der Erzähler; niemand weiß es, wo und mit welcher Etikette er verkauft wird. Ist durch die Betonung des Wortes „nur“ auch eine Dosis des Bedauerns zu spüren („Nur den ‚Rakija‘ [...] gab es nicht mehr“ – MN. 27), so lässt sich doch der Erzähler auf keine zusätzlichen Kommentare in seinem Bericht ein. Stattdessen endet der Abschnitt mit einer fast scherzhaften Moral („Doch Schnäpse sollten in jener Nacht ja auch keinesfalls getrunken werden“ - MN. 27), die an die *Winterliche Reise* zurückgreift. Es handelt sich um eine Konnotation der öffentlichen Polemiken, die Handke nicht nur durch die Kritik an den Medien, sondern auch durch die Darstellung der Serben in seinem Werk hervorgerufen hat.

Die Berichterstatter der westlichen Medien, die sich konsequent darum bemühten, ein äußerst negatives Image von den Serben zu konstruieren, benutzten unter anderem die Konsumation vom einheimischen Schnaps; so wurde den Serben der Spitzname „Slivovitztrinker“ gegeben, was ins stereotype Bild der Barbaren, bzw. der rohen, zügellosen und grausamen Balkan-Krieger passte. Handke behauptete hingegen in seinem Reisebericht, er habe in Serbien keine „Slivovitztrinker“, sondern „gesittete“ (WR. 58) Menschen gesehen, was auf ein allgemeines Ärgernis in der Öffentlichkeit gestoßen ist. Es scheint daher vernünftig zu sein, in der Nacht auf der Morawa keinen einheimischen Schnaps zu trinken. Daraus zu schließen, der Ex-Autor (der Autor selbst) biete ihn absichtlich nicht an, denn er achte darauf, nicht schon wieder Provokationen hervorzurufen, wäre jedoch falsch. Der ironische Ton innerhalb der Konnotation weist auf eine neue Form der Provokationen hin, die sich nun durch literarische Mittel artikulieren. Die Wirkung solcher Provokationen erweist sich als weitaus weniger gefährlich als ein offener Auftritt des Autors gegen Politik und Handeln des Westens, wie

z. B. in der *Winterlichen Reise*, wo die Namen der eminenten Menschen direkt angeführt werden.²⁰⁸

Die Konnotation, die sich auf die heftigen Auseinandersetzungen hinsichtlich der serbischen „Slivovitztrinker“ betrifft, zielt auf das doppelte Spiel der „Zivilisierten“. Die ehemaligen bitteren Moralisten und Richter übernehmen neue Rollen, in welchen sie als Helfer und Erzieher auftreten. Aus welchen anderen Gründen ist das Verschwinden vom „Rakija“ zu verstehen wenn nicht aus wohlgemeinten? Den „Barbaren“ wird geholfen, gute Umgangsformen zu pflegen und in Zukunft wird es wohl nicht mehr möglich sein, sie mit einem bissigen Namen zu brandmarken. Es scheint indessen verwirrend zu sein, dass die Produktion von serbischem Schnaps, der ein Symbol für die Barbarei geworden ist, nicht eingestellt wird. Wer konsumiert noch den „berüchtigten Rakija“? Ist das Problem der Barbarei so leicht zu lösen - durch eine entsprechende Etikette z. B.? Oder vielleicht durch eine Reinigung? Wie ist der Geschmack von „Rakija“ gekennzeichnet? Mit einem Ausdruck, der auf Rohheit und Primitivität hinweist (etwas Ähnliches wie beim Olivenöl, das nach „ranzigem Motorenöl“ schmeckt)? Ermöglicht die wunderbare Technologie der modernen Gesellschaft, durch die Reinigung aus einem Liter „Rakija“ fast zwei zu bekommen? Ohne direkte Antworten auf viele Fragen, die durch den Kontext nahegelegt werden, geht aus der Passage hervor, dass hinter den guten Absichten und der Hilfe der „Zivilisierten“ ein eigennützig überlegenes Spiel steckt, in welchem einzig der Gewinn zählt. Ihre Moral wird dabei eindeutig in Frage gestellt.²⁰⁹

Es ist beachtenswert, dass der Autor, statt sich direkt mit den empirischen Fakten zu befassen, sich diesmal auf die Verwendung literarischer Mittel beschränkt, wobei Spott und Ironie vorgezogen werden. Das Spiel mit den Konnotationen, wobei erläuternde

²⁰⁸ Ein Hinweis darauf sind auch die ersten Reaktionen und Kommentare anlässlich des Erscheinens des Schauspiels Handkes *Die Fahrt im Einbaum*, das trotz einer scharfen Kritik an den Medien und am Westen (ebenfalls wie in der *Winterlichen Reise*, aber jetzt mit Hilfe literarischer Mittel) keinen Skandal hervorgerufen hat. Vgl. „Erste Kritiken zu Peter Handkes ‘Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg‘“, *Junge Welt*, 1999.

<http://www.literaturhaus.at/headlines/1999/06/061kritiken.html> (29.03.2011)

²⁰⁹ In Kroatien ist die bäuerliche Eigenproduktion von Sliwowitz begrenzt; der Vorrang wird der industriellen Herstellung gegeben. Im Herbst 2010 gab es große Proteste der Bauer gegen das neue Gesetz, das in Einklang mit den Richtlinien der EU steht. Vgl. Gordan Zubčić: „Harač iz konobe. Na 100 litara domace rakije država će ubirati 3000 kuna“, *Slobodna Dalmacija* (10), 19.11. 2010, oder Stanislav Soldo: „Radije ćemo baciti drop nego plaćati novi namet“, *Slobodna Dalmacija* (26), 20. 12. 2010.

Kommentare vermieden werden, trägt dazu bei, dass der Sinn der ausgemalten Bilder nicht leicht herauszufinden ist. Solch eine Erzählart stimmt indessen mit der Praxis der westlichen Großmächte überein, denn sie bedienen sich auch der Verhüllungen bei ihren Operationen – ihre eigenen Interessen und Ziele sind schwer zu durchschauen. Als ein treffendes Verhüllungsmittel dient das im Westen verbreitete Image vom Balkan, der als Ort der Rückständigkeit und der Barbarei dargestellt wird.²¹⁰

Die zwei, bei der Beschreibung des Bootssalons im Mittelpunkt stehenden Bilder, die im Grunde genommen eine gegensätzliche Bedeutung haben, lassen erkennen, dass die Umgestaltungen auf dem Balkan einen künstlichen Charakter haben, d. h. dass sie von außen veranlasst wurden. Das erste Bild betrifft den alten Kamin, wobei eine besondere Aufmerksamkeit auf das Feuer gelenkt wird, das bei den Besuchern Freude erweckt, denn in der Nacht ist es ziemlich kalt. Trotz dieser logischen Erklärung bekommt das Feuer einen tieferen Sinn. Indem es „den Blick ins Freie [zulässt], auf die Morawa einerseits, und andererseits auf die Auwälder“ (MN. 20), scheint es eine Einheit mit der Natur zu bilden, was eine vormoderne Gemeinschaft konnotiert. Die feste Überzeugung der Gäste, dass die „einzige“, durch die Flamme des Feuers natürlich produzierte „Beleuchtung“ vollständig „genügte“ (MN. 20), um alles im Salon deutlich zu sehen, verweist darauf, dass künstlich hergestelltes Licht nicht erforderlich ist. Die Einheimischen zeigen also keine Neigung zum Fortschritt. Indem sie die Atmosphäre sehr angenehm finden, stellt sich heraus, dass kein materieller Wohlstand mit Wärme und Geborgenheit des gemeinsamen Herdes zu messen ist. Der Eindruck von der Einheit zwischen dem Feuer und der umgebenden Natur erweist sich jedoch als etwas täuschend. Räumlich gesehen, stellt „die durch den Salon umlaufende Verglasung“ (MN. 20) eine künstliche Grenze dar, die das Feuer von der Natur abtrennt. Der dadurch angekündigte Bruch innerhalb der gemeinschaftlichen Verhältnisse wird durch das zweite Bild, das sich auf die Einzeltische bezieht, verkörpert.

Der kleinen Gesellschaft wird nicht erlaubt, sich wie in den alten Zeiten um das Feuer zu versammeln, oder sich wenigstens vor das Feuer hinzusetzen. Im Salon findet man

²¹⁰ Die Funktion des westlichen Balkankonstrukts (es dient als Mittel zum Verdecken und zum Verhüllen von Taten und Zielen der westlichen Großmächte) kommt in der Studie Maria Todorovas *Imagining the Balkans* deutlich zum Ausdruck. (Siehe 1.c).

auch kein Anzeichen einer gemeinsamen Tafel. Stattdessen hat der Gastgeber schön gedeckte Einzeltische vorbereitet. Verlegen und mit unbehaglichem Gefühl beobachten die eingeladenen Gäste die Tische, die nicht nur „über Gebühr“ (MN. 20) voneinander entfernt waren, sondern auch so aufgestellt wurden, dass ihnen jede Gruppierung unmöglich war. Ihre ersten spontanen Reaktionen lassen ihre Abneigung erkennen, voneinander getrennt und allein an einem Tisch zu sitzen:

Natürlich hätten wir die Tische kurzerhand zu einer Tafel, in gleichwelcher Form, als Gerade, als Diagonale, als Bogensehne, als Halbkreis, als L, zusammenschieben können. (MN. 21).

Finden die Besucher auch die Einzeltische absurd, so bleiben doch ihre Absichten unausgeführt. Keine der verschiedenen Möglichkeiten wird in der Praxis realisiert, denn sie wagen nicht, dem Bootsherrn zu widersprechen oder ihm zuwider zu handeln. Seine Laune und sogar eine Bestrafung von ihm befürchtend, stimmen sie lieber seinem Szenario zu und nehmen das Spiel an: Jeder setzt sich an einen einzelnen Tisch hin. Der ironische Ton, der in der Passage wieder zu spüren ist, wird nicht nur gegen das Verhalten der Einheimischen gerichtet, denen es an Initiative fehlt. Die intertextuellen Bezüge, die Handkes frühere Werke betreffen, geben zu verstehen, dass das Problem weitaus komplexer ist.

Die Angst der Besucher vor den launenhaften Reaktionen des Gastgebers spielt auf die Willkür der westlichen Großmächte bezüglich der Balkan-Frage an, die mit dem NATO-Angriff auf die Republik Jugoslawien kulminierte. Das militärische Eingreifen, weltweit als eine humanitäre Aktion gekennzeichnet (laut Berichten wurden die Menschenrechte der Albaner auf dem Kosovo geschützt), wird zum zentralen Thema von Handkes Reisebericht *Unter Tränen fragend*.²¹¹ Nochmals auf die Manipulationsmacht der westlichen Medienmaschinerie verweisend, die durch die Produktion einseitiger und gefälschter Informationen über die Balkan-Kriege das Terrain für die militärische Aktion vorbereitet hat, weist der Autor auf die lügenhafte Moral des Westens hin, welcher die ganze Öffentlichkeit offen oder stillschweigend zugestimmt hat. Das Problem, das mit

²¹¹ Vgl. Peter Handke: *Unter Tränen fragend*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000. (Im Folgenden als UT bezeichnet).

der Äußerung Handkes, „Moral ist ein neues Wort für Willkür“²¹² zusammenzufassen ist, bezieht sich auf das „Gewaltmonopol“ der Großmächte, das aus dem „Rechtsmonopol“ hervorgegangen ist.²¹³

Im Reisebericht *Unter Tränen fragend* wird unter anderem gezeigt, dass das hochtechnisierte Niveau es den westlichen Ländern ermöglichte, Macht und Gewalt problemlos auszuüben. Die „himmlischen Gewaltmächte“ (UT. 117) haben den Angegriffenen keine Möglichkeit gegeben, sich zu wehren, denn gegen „die Killer aus der Stratosphäre“ (UT. 154) bleibt die serbische Armee nutz- und wirkungslos. Die vollständige Hilflosigkeit verursacht das Gefühl eines inneren Elends beim Volk, das beim Treffen Handkes mit einer Onkologin aus Novi Sad seinen Höhepunkt erreicht. Ihre unter Tränen gestellte Frage: „[...] sind wir denn wirklich so schuldig“ (UT. 154) zeigt, wie die Aktionen der NATO-Truppen die Menschen allmählich in einen Zwiespalt bringen. Der Luftangriff ist nicht anders als eine Strafe zu verstehen, die auf eine große Schuld erfolgte. Die Frage der Frau verweist darauf, dass durch das Bombardement des Landes bei den Menschen ein psychologischer Effekt ausgelöst wird: Die Serben beginnen sich zu fragen, ob sie der „Verbrechen“, die ihnen im Laufe der acht Jahre von den westlichen Medien konsequent zugeschrieben wurden, tatsächlich schuldig sind. Historisch gesehen, entstand nach den Luftangriffen relativ schnell ein Misstrauen des serbischen Volkes zur eigenen Regierung, woraus eine neue politische Orientierung der Republik Jugoslawien resultierte.²¹⁴

²¹² Bernd Reinhardt: „Der Schriftsteller Peter Handke, die öffentliche Meinung und der Krieg in Jugoslawien“, *WSWS, Kunst & Kultur*, 22. Juli 1999.
<http://www.wsws.org/de/1999/jul1999/hand-j22.shtml> (19.03.2011).

²¹³ Vgl. dazu Anne Lindner: *Peter Handke, Jugoslawien und das Problem der strukturellen Gewalt*, Wiesbaden: Deutscher Universität-Verlag, 2007: S. 25-27. „Der Staat stellt sich nicht über das Recht“, wie z. B. im Fall „der spanischen ‚Suprema‘ im 15. Jahrhundert“ oder der Heeresintendanten Richelieus im 17. Jahrhundert [...], er suspendiert das Recht nicht. Es verhält sich vielmehr folgendermaßen: Die Gewalt, die der Staat ausübt und über die er sich definiert, ist dem Recht *wesensgleich* und der Staat hat sein Gewaltmonopol seinem Rechtsmonopol verdanken. Das Recht *des* Rechtes liegt nicht im Inhalt der Gesetze, sondern im Recht *auf* das Recht.“ Lindner, S. 25.

²¹⁴ Das politische System ändert sich. 2000 wurde Milošević seiner Funktion enthoben und dem Internationalen Gericht in Den Haag übergeben. Das Land bekommt einen neuen Namen: Serbien und Montenegro (Jugoslawien hört auf, offiziell zu existieren). Vgl. dazu „Hronologija: 88 godina zajedništva“, <http://www.orlovi-forum.com> (19.04.2011); Milorad Vučelić: „Rezultati bombardovanja – Deca NATO bombi“, *Pečat*, <http://www.pecatmagazin.com> (19.04.2011).

Machtlos vor den geplanten Aktionen und dem Druck des Westens – bei Anne Lindner ist die Rede von einer „strukturelle[n] Gewalt“²¹⁵ – kapitulierte der letzte Teil des Balkans. Ihm wurde nicht erlaubt, die Tradition des einst großen Jugoslawiens fortzuführen, denn sie passte nicht ins globale politisch-ökonomische Konzept der westlichen Großmächte.²¹⁶ Der Aufbau einer neuen, nach dem Vorbild der westlichen Welt „demokratischen“ Gesellschaft wurde von außen einstimmig begrüßt und unterstützt. Mit der endgültigen politischen Zerstörung der jugoslawischen Gemeinschaft nahm jedoch die Tätigkeit der Großmächte in den neu entstandenen Räumen auf dem Gebiet des Balkans kein Ende. Wie die Erzählung Handkes ahnen lässt, fängt diese erst an: Beim Bahnen der Wege der Prosperität und des Wohlstandes wird geholfen; die Westler erziehen und formieren; organisieren und kontrollieren. Und kalkulieren.²¹⁷

Die intertextuellen Bezüge ermöglichen nicht nur, dass die Ursachen für die Furcht der Gäste vor Laune und Bestrafung ihres Gastgebers deutlich werden. Ebenfalls wird verständlich, warum beim Verhalten der Einheimischen gewisse Reibungen innerhalb ihrer Anpassung an die neuen wirtschaftlich-politischen Verhältnisse zu bemerken sind. Das Schwanken zwischen dem Modernen und dem Vormodernen (Besitz neuer technischer Mittel, aber die Neigung zu mündlich erzählten Geschichten) und das Zögern, sich an die Einzeltische hinzusetzen, signalisieren, dass die räumlichen

²¹⁵ Sich auf Deleuze/Guattari stützend, erklärt Anne Lindner, dass die „strukturelle Gewalt“ [...] als *polizeiliche* Gewalt, die Gewalt des *Staates*“ bezeichnet werden kann. „Polizei“ ist nicht auf Schutzhelm, Wasserwerfer und Haftbefehl zu reduzieren. Sie hat das Regime der *Vereinnahmung*: D. h. sie fängt ein, eignet an, überwacht, verpflichtet, kontrolliert, bindet, organisiert.“ Vgl. Lindner: S. 23-32, hier 25.

²¹⁶ „Jugoslawien war nach 1989 das einzige europäische Relikt aus sozialistischen Zeiten, suspekt zumal durch seine Sonderrolle im kommunistischen Block. Zugleich war seine geopolitische Lage zu wichtig, um von wirtschaftlicher und politischer Kontrolle abzusehen.“ Lindner hebt hervor, dass beim Zusammenbruch Jugoslawiens die entscheidende Rolle die führenden Handels- und Finanzorganisationen spielten: „Die Sezessionsbestrebungen der Teilrepubliken als Krisen zu bezeichnen, sagt nichts aus. Vielmehr sind sie die Zuspitzungen von Krisen, die vor allem ökonomischer Natur sind. Sie sind weder der ‚Bösartigkeit‘ der Serben noch einer schwammigen, von den Subsistenzbedingungen der Menschen abgelösten ‚Ethnienproblematik‘ anzulasten, sondern den Operationen des globalisierten Kapitals, unter dem Dirigat der internationalen Handels- und Finanzorganisationen in Übereinstimmung mit den Interessen bestimmter Regierungen.“ Lindner, S. 29-30.

²¹⁷ Joseph Stiglitz, der Nobelpreisträger für Wirtschaft, verweist auf das „undemokratische“ und „heuchlerische“ Verhalten der hochentwickelten Länder. Die Globalisierung und die Einführung der Marktwirtschaft in den Entwicklungs- und Transformationsländern (ex-kommunistische Länder) ermöglichen es vor allem ihnen, große Profite zu machen. Während von der Hilfe die Rede ist, „betreibt man die Politik, die die Reichen noch reicher und die Armen noch ärmer macht.“ (*Die Schatten der Globalisierung*, S. 13). Vgl. dazu auch Jean Ziegler: *Die neuen Herrscher der Welt und ihre globalen Widersacher*, übers. von Holger Fliessbacg, München: Bertelsmann, 2003: 51-94.

Umgestaltungen auf dem Balkan durch äußere Faktoren veranlasst wurden; es handelt sich also um einen künstlichen Prozess (durch das Spiel mit den Weinsortennamen, das mit dem „Brückenmost“ kulminiert, wird auch darauf verwiesen). Bei der spontanen Anmerkung der eingeladenen Gäste „Natürlich hätten wir die Tische kurzerhand [...] zusammenschieben können“, was auf verschiedene Möglichkeiten hinweist, aus eigenem Antrieb zu handeln und ihre Gemeinschaft selber zu reorganisieren, wird der Akzent nicht zufällig auf das Wort „natürlich“ (=„ungezwungen“, „auf natürliche Weise“, „einfach“, „ungehindert“ – WW. 2625) gesetzt. Jede der Möglichkeiten, die sich durch die Variationen der verschiedenen Formen der zusammengeschobenen Tische vorstellen lässt, beruht auf dem Zusammensein, das sich als eine natürliche Lebensform erweist. Daraus geht hervor, dass die Gemeinschaft der jugoslawischen Brüder eine natürliche Bildung ist²¹⁸, die von der westlichen Welt planmäßig zerstört wurde. Das Spiel mit den vorbereiteten Einzeltischen ist eine Anspielung auf die geplante Zerstückelung des Balkans, wobei jeder Tisch ein Stück des einst gemeinsamen Landes (ein autonomes Land) darstellt, das jedem der Brüder zugeteilt wird (die Autonomie wurde von außen unterstützt; die neu erklärten selbständigen Länder wurden sofort anerkannt).²¹⁹

Wird in der Passage auch deutlich gezeigt, dass die eingeladenen Gäste dem Willen des Ex-Autors nicht widersprechen dürfen, wodurch die Position der Balkanbewohner in Bezug auf die Großmächte reflektiert wird, so scheinen doch die Einheimischen ziemlich passiv und naiv zu sein. In diesem Kontext stellt sich die Frage, ob die hypothetische Feststellung der Eingeladenen, sie hätten die Tische leicht zusammenschieben können, gleichzeitig darauf hinweist, dass die Balkan-Brüder trotz der Tätigkeit der westlichen Mächte die Gelegenheit hatten, ihre Gemeinschaft selber zu reorganisieren, diese Gelegenheit aber verpassten. Außer den Vermutungen, die sich aus der Komik

²¹⁸ Darauf verwies Handke noch in seinem Pamphlet *Abschied des Träumers vom Neunten Land*. Ein poetisches Bild der natürlichen Einheit schafft er durch die geographischen Merkmale des Landes: Die Jugoslawen sind durch die Natur selbst verbunden (Zusammensetzung der Berge, die meistens aus dem Karstkalk bestehen; die meisten Flüsse strömen auf die Donau in Belgrad zu –Vgl. S. 20, 38). Darüber hinaus sind die historischen Ereignisse gemeinschaftsstiftend wie das Zusammenfinden 1918, oder der Kampf gegen den Faschismus (S. 21).

²¹⁹ Auf das Zerstückeln des Balkans wird noch in der *Winterlichen Reise* verwiesen, wo Handke Emir Kusturicas Film *Underground* erwähnt (WR. 28). In der Schlusszene des Films wird das Zerstückeln des Landes deutlich in Szene gesetzt. Emir Kusturica: *Underground*, Ciby 2000 et Pandora Film.

hinsichtlich des Verhaltens der Einheimischen ergeben, sind im betreffenden Abschnitt keine näheren Hinweise darauf zu finden.

Die vage, bereits zu Beginn der Erzählung mitgeteilte Zahl der Gäste („sechs oder sieben“ – MN. 12), trägt aber dazu bei, dass die Szene mit den Einzeltischen noch eine zusätzliche Dimension bekommt. Während diese Zahl im strukturellen Sinne auf die Vermeidung der Fakten hinweist, steht sie inhaltlich in Zusammenhang mit der Konstitution Ex- Jugoslawiens (gerade daraus erfolgt, dass sich die Zerstückelung der Gemeinschaft nicht auf Rest-Jugoslawien beschränkt, sondern auf das einst große Jugoslawien erstreckt), die sich, bevor der Krieg im Land ausbrach, als problematisch erwies. Indem die Zahl „sechs“ eine Konnotation der sechs offiziellen jugoslawischen Republiken ist, spielt die Variation „sieben“ auf die Probleme um den Kosovo an, der Anfang der 1980er Jahre den Status einer Republik forderte, was unter den Balkan-Brüdern heftige Auseinandersetzungen hervorrief. Die gegenseitigen Unstimmigkeiten hinsichtlich der Konstitution des Landes wurden in den folgenden Jahren durch die wirtschaftliche Krise vertieft, zu welcher das globale Kapital bzw. das Handeln der internationalen Handels- und Finanzorganisationen (es stimmte mit den Interessen bestimmter Regierungen überein) beitrug.²²⁰ Immer tiefere Brüche zwischen den „Brüdern“ führten schließlich zur Sezession Sloweniens und Kroatiens; diese Republiken wollten unbedingt in Europa sein und eine „Mauer“ gegen den Balkan aufzubauen (AT. 38). Auch wenn sie, geographisch gesehen, in Europa liegen, darf man nicht vergessen, dass der Balkan als „the other of Europe“ klassifiziert wird.²²¹

Der Grund, warum der Wunsch der Slowenen und Kroaten, sich vom Balkan abzutrennen, auf ein großes Verständnis bei den westlichen Ländern stieß (besonders beim Vatikan, bei Deutschland und Österreich²²²) ist unter anderem im gemeinsamen Kulturerbe (Das Westliche Römische Reich) wie auch in der jahrhundertlangen „Erziehung“ der beiden südslawischen Völker im Geiste der Habsburger Monarchie zu suchen.²²³ Die Einmischung der westlichen Welt in die konstitutionelle Krise Jugoslawiens endete jedoch nicht mit der schnellen Anerkennung der neuen Staaten, Sloweniens und

²²⁰ Vgl. Lindner, S. 23-30.

²²¹ Siehe 1. c).

²²² Vgl. dazu Angelmahr, S. 9.

²²³ Siehe 1. c).

Kroatiens; ein paar Monate später folgte eine neue Anerkennung, die von Bosnien, was den Ausbruch des Krieges zur Folge hatte. Alle diese Aktionen des Westens wurden durch die Verwendung des „frozen image“ von der Barbarei auf dem Balkan gesichert, das einzig noch für die Serben galt. Das Balkankonstrukt (man benutzte es bis zum vollständigen Untergang Jugoslawiens) zeigte sich als ein hervorragendes Mittel des Westens zum Erreichen der eigenen Ziele: Man gewann neue Absatzmärkte; die NATO erlebten ihre Expansion.²²⁴

Hätten die Brüder die „Tische“ selber zusammenschieben können, bevor der Konflikt untereinander zu tief geworden war? Wahrscheinlich, wenn sie mehr Vertrauen zueinander gehabt hätten. Stattdessen verließen sie sich naiv auf Fremde, die ihnen als Freunde und Helfer vorkamen. Indem die eingeladenen Gäste in der *Morawischen Nacht* das Spiel des Ex-Autors mit den vorbereiteten Einzeltischen nicht durchschauen und ahnungslos vor einer fertigen Tatsache stehen, wird die Position der ehemaligen Brüder reflektiert, die sich des Plans der Großmächte, der gerade auf ihren Schwächen basierte (die Geschichte des Balkans verzeichnet, dass sich die Bewohner wegen der kulturellen und religiösen Unterschiede häufig auf Fremde stützten, die im Laufe der Geschichte tiefe Spuren in der Gegend hinterließen²²⁵) nicht bewusst waren.²²⁶ Sind die Formen des westlichen Spieles auch schwer zu greifen, denn wirtschaftliche, politische und militärische Dimensionen sind fest miteinander verknüpft²²⁷, so ist es doch enttäuschend, dass die Brüder aufgrund der eigenen Geschichte nicht viel gelernt haben. Die Anwesenheit der Fremden, die im Laufe der Jahrhunderte ihre eigenen Interessen auf dem Balkan verfolgten, ist kein Präzedenzfall; sehr oft wurden die Einheimischen von ihnen willkürlich getrennt oder verbunden. Aus diesem Standpunkt aus scheint der Wind der Geschichte auf dem Balkan keine neue Richtung zu haben.

Was bleibt noch vom Balkan übrig? Einzig ein Boot, das den letzten Stützpunkt auf dem Balkan darstellt, die letzte „Flucht- und Trutzburg“ (MN. 7) gegen Zivilisation und

²²⁴ Vgl. dazu Todorova, „Nostalgia – the reverse side of Balkanisme, S. 61-74.

²²⁵ Vgl. dazu Hösch, S. 28-85. Die Abhängigkeit von den Fremden kommt auch in den historischen Romanen von Ivo Andrić zum Ausdruck. Vgl. Andrić: *Die Brücke über die Drina*; Ders: *Travnička hronika*, Sarajevo: Svjetlost, Beograd: Prosveta, Zagreb: Mladost, Ljubljana: Državna založba Slovenije, Skopje: Mislal, Titograd: Pobjeda, 1986.

²²⁶ Vgl. dazu AT. 27-29.

²²⁷ Vgl. Lindner, S. 26.

Modernität, die sich jedoch als ziemlich auffällig erweist. Die letzte Wache wird ironischerweise von keinem Einheimischen gehalten, sondern von einem Ex-Autor, der jahrelang durch die Werte des Raumes inspiriert wurde. Nun steht er auf verlorenem Posten, denn die Werte zerfallen und sterben allmählich ab.

Es ist kein Zufall, dass der Autor gerade die Morawa als Schauplatz ausgewählt hat, um die Geschichte des Balkans zu erzählen, denn sie gilt als „der viel- wohl gar zu vielbesungene“ (WR. 72) Fluss Serbiens.²²⁸ Das Morawa-Gebiet wurde durch die Türken- und Balkankriege (1912-1913) zum Symbol des serbischen Heldentums, ebenfalls zu einer Trutzburg, die lange Zeit Quelle der Inspiration beim Volk war. Gerade im Herzen der versponnenen Mythen und Legenden²²⁹ verstummt Handkes Mythos vom Neunten Land, das sich gegen die Angriffe der „Zivilisation“ nicht weiter wehren kann.

Beim steinköpfigen Fluss sind keine „schimmernden Biegungen, die eine flußauf, die nächste gleich flußab“ (MN. 10) mehr zu sehen. Im Gegensatz dazu gibt es viel „Versandung und Verschlammung“ (der Fluss verwandelt sich allmählich in eine Pfütze), „nicht allein kriegsbedingte“ (MN.8), sondern vielmehr wegen der misslungenen Versuche, den Fluss für Wirtschaftszwecke schiffbar zu machen.²³⁰ Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich das Boot des Ex-Autors, obwohl es nicht verankert ist, nicht bewegen kann. Die ursprüngliche, natürliche Kraft der Morawa ist so zerstört, dass der Fluss für die Fahrt in einem Einbaum, dessen Zusammenhang mit dem Boot erst zu Ende

²²⁸ Nicht nur in den traditionellen lyrischen und epischen Volksliedern wurde die Morawa besungen (Vgl. dazu *Morava und Pomoravlje*, izdavači Radoš Ljušić, Nebojša Jovanović, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2006). Nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden neue Lieder, die bekannte serbische Sänger gesungen haben (Tozovac, Miroslav Ilić, Lepa Lukić, Novica Negovanović, Radoš i Nedeljko Bajić, Cune Gojković). Seit Jahrhunderten wird die Morawa in Serbien als Heimatsfluss betrachtet. An ihren Ufern entstanden Siedlungen und Städte, wurden Klöster gebaut (Žiča, Sopoćani, Gradac, Banjska Ravnica, Ljubotinja, Veluče, Manasija, Kalenić, Koporin). Vgl. dazu Ivana Mičević: „Morava, reka zavičaja“, *Večernje novosti*, 28.10.2006; <http://www.novosti.rs> (23.1.2012).

²²⁹ Die bekannteste Legende redet von Mut und Ehre des serbischen Herzogs Prijezda. Nachdem der Herzog die Forderungen des Sultans, seine Frau Jelica, sein Pferd Ždral und sein Schwert abzugeben, zurückgewiesen hatte, schickte der Sultan seine Armee. Der Herzog verlor im Kampf mit dem weitaus stärkeren Feind. Bevor er Selbstmord beging, tötete er sein Pferd, zerbrach sein Schwert, aber seiner Frau, die er sehr liebte, überließ er Entscheidung. Die treue Frau lehnte ab, zum Sultan zu gehen, und die beiden fanden Tod in der kalten Morawa. Vgl. „Smrt vojvode Prijezde“, *Srpske narodne pjesme* (Vuk Karadžić).

²³⁰ Im Rahmen des Meliorationsprogramms aus den 60er Jahren wurde auch geplant, den Fluss wieder schiffbar zu machen. Die Verwirklichungen der Pläne wurden wegen der finanziellen Probleme verlangsamt, und die Arbeit daran wurde Anfang der 90er Jahre wegen des Kriegs und der Inflation unterbrochen. Vgl. dazu „Velika Morava – Da li znate?“, *Mala Prosvetna Enciklopedija*, 3. izdanje, Beograd: Prosveta, 1985; <http://www.sokobanja.com> (23.1.2012).

der Erzählung deutlich zum Ausdruck kommt („Was gerade noch ein Schiff gewesen war, schrumpfte zum Einbaum, und der Einbaum sank.“ – MN. 556), nicht mehr geeignet ist. Was für ein poetisches Bild der Einbaum darstellt²³¹, ist zu verstehen, wenn Handkes Schauspiel *Die Fahrt im Einbaum* als Kontext hinzugezogen wird – er ist das zentrale Motiv des Stückes:

Die Bergwiesen mit den Buchen und Birken; die grünen Gebirgsflüsse und die lautlosen Ströme mit den Einzelmenschen verstreut an den Ufern: das ist der Balkan!. Wo die Schmetterlinge einander umtanzen und als drei erscheinen: das ist der Balkan! Andere Herren Länder haben als Heiligtum ein Schloß oder ein Tempel. Unser Heiligtum ist der Einbaum (FE. 115-116).

Ein Einbaum, „ein dicker Baumstamm“ (FE. 10) befindet sich die ganze Zeit auf der Bühne. Scheinbar weggeworfen und vergessen ist er indessen immer noch im Bewusstsein der Balkanmenschen anwesend. Aus alten Zeiten stammend, d. h. aus den Zeiten, bevor der Mensch die Zivilisation gekannt hat, wird er in einen Zusammenhang mit dem Ursprung gebracht. Gerade aus diesem Grund ist er wertvoller als ein Schloss oder ein Tempel, die im Unterschied zu ihm nicht mehr lebendig, sondern wie Museumsstücke nur tote Zeugnisse der Vergangenheit sind. Es ist daher nicht erstaunlich, dass der Autor dem Einbaum eine zauberhafte Kraft zuschreibt, die sich in der Möglichkeit, die Menschen „nach Hause“ (FE. 119), bzw. in die Naturwiege zurückzubringen, manifestiert. Obgleich es im Einbaum nur zwei Plätze gibt, steigt die ganze Tischgesellschaft aus dem Stück (sowohl die zu den Kriegsparteien gehörenden Einheimischen als auch die auf dem Balkan Sensationen jagenden Journalisten) zusammen ein und jeder findet seinen Platz. Wie beim Schwingen des Zauberstabs einer Fee verschwinden alle Antagonismen, Auseinandersetzungen und offenen Konflikte; der tiefe Bruch unter den Menschen verwandelt sich in Harmonie. Die Rückkehr zur Natur bedeutet Frieden und Versöhnung, und der Autor zeigt dadurch den Weg zur menschlichen Verständigung.²³²

Die auffallende Opposition der beiden symbolischen Bilder (der Einbaum ist lebendig und beweglich, das Boot ist durch Stillstand gekennzeichnet) deutet an, dass sich der Blick des Autors in Bezug auf den Balkan geändert hat. Während er noch Ende des 20.

²³¹ Bei Hafner stellt der Einbaum ein Transportmittel dar, das die Rückkehr zur Heimat ermöglicht. Die Heimat verbindet er immer wieder mit Slowenien. Vgl. Hafner, S. 333-334.

²³² Vgl. Johanna Bossinade: *Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens. Mit dem Beispiel Peter Handke*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

Jahrhunderts darauf gehofft hat, dass der Einbaum nur eine vorübergehende Zeit funktionsunfähig im Raum ist, glaubt er in der *Morawischen Nacht* an keine Wunder mehr. Die erstaunenvolle Frage des Ex-Autors: „Als ‚Enklave‘ wollte er sein Bootshaus sehen, als autoproklamierte Exterritorialität?“ (MN. 35), enthält einen spöttisch-ironischen Ton, der diesmal gegen ihn selbst, bzw. gegen den Autor Handke gerichtet wird:

Wollte er nicht wahrhaben, daß es zu jener Zeit längst keine Enklave mehr geben durfte? Daß etwas Derartiges, und mit ihm jedes „Enklavendenken“ „verpönt“ war? (MN. 35).

Aus den kritischen Anmerkungen des Helden zu seinem eigenen Enthusiasmus hinsichtlich der Existenz der Balkan-Enklave, wobei er sich als ahnungslos und naiv erwies, geht die Kritik am Westen hervor, der den Balkanbewohnern nicht erlaubte, ihren eigenen Lebensstil zu wählen. Die Feststellungen des Ex-Autors weisen auf ein ernsthaftes politisches Problem hin, das sich auf das Dasein einer „Minderheit“ bezieht, die kein Staatsgebiet innerhalb der westlichen Welt bewohnt. Trotzdem wird ihr keine andere Wahl gelassen, als den grundsätzlichen, von den westlichen Großmächten bestimmten Richtlinien zu folgen. Die demokratischen Prinzipien des Westens werden durch solches Handeln in Frage gestellt. Weder der Erzähler noch die Figur lassen sich jedoch auf eine tiefere Erörterung darüber ein. Die Reflexionen, die auf einen Zusammenhang zwischen dem in Handkes vorangehenden Werken ausgemalten Balkan und der Enklave hindeuten, werden rasch abgebrochen. Was diese Zusammenhänge bedeuten und was die Enklave tatsächlich bezeichnet, wird aufgrund der Passage nicht deutlich. Eine Erklärung ist erst im Kontext von Handkes Schauspiel *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*²³³ zu finden, wo die Probleme über die Existenz einer Enklave (zum ersten Mal benutzt Handke das Wort „Enklave“) thematisiert werden. Die Beschreibungen der Enklave, die bei der Rede des Großvaters gleich zu Beginn des Stückes folgen, lassen Zusammenhänge mit dem Balkan erkennen:

Seit Jahrhunderten schon ist unsere Heimat hier eine Enklave, umschlossen allseits von Fremdgebiet und von Fremdsprachen. Enklave in der Sprache der andern, in der Fremdsprache – für mich aber [...] ein weites Land, mit eigenen Quellen und einem eigenen Recht und einem eigenen Ernst [...]. Keiner von uns hat sich in der Enklave je im Exil gefühlt, hat sich zurückgesehnt nach den Fleischtöpfen Ägyptens, hat gejammert nach den Palmen von Nizza oder

²³³ Peter Handke: *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997 (im Folgenden als ZU bezeichnet).

Gorizia, hat sich weggewünscht an einen Billardtisch ins East Village nach New York, hat an den Fußballnachmittagen geplärrt nach dem Spiel zwischen Real Madrid und Barcelona, oder nach den Stierkampfarenen zwischen Santander und Ronda. So begrenzt unser Reich war: Jeder hatte da doch seinen Weg hinaus ins Freie, zwischen den Feldern, Auen und Krötenlachen hinaus zu seinem speziellen Keitum, Nußdorf oder Tivoli. Welch starker Frieden hat hier geherrscht. Es war eine Sonnenzeit. (ZU, 8)

Im Vergleich zur üblichen Auffassung von einer Enklave, die als ein fremdes Staatsgebiet²³⁴ bezeichnet wird, hat die Enklave bei Handke eine ganz andere Bedeutung. Das ihr zugeschriebene Fremde (im wissenschaftlichen Sinne) bezieht sich auf die Gebiete, von denen sie umschlossen wird („Fremdgebiete“, „Fremdsprachen“). Die Merkmale „geschlossen“, „begrenzt“ ergeben sich nicht aus dem Handeln innerhalb der Enklave, denn sie würde dann nicht als ein „weites Land“ erscheinen. Die Grenze wird von außen gezogen, von der „Welt“, die alles ausschließt, was sich nicht normieren und messen lässt.

Die Außenwelt ist den Enklavenbewohnern nicht unbekannt. Nach dem Glanz ihrer nahen und fernen Nachbarn sehnen sie sich indessen nicht. Statt die anderen nachzuahmen, wird ein eigener Lebensraum kreiert, wobei das eigene Potential („eigene Quellen“) benutzt wird und „eigene“, mit den Naturgesetzen in Einklang stehende „Rechte“ und Pflichten ausgeübt werden. Die Enklave ist frei von Druck und Zwang; spontan den Rhythmus der Natur beachtend, sucht jedes Individuum seinen eigenen Weg „zu seinem speziellen Keitum, Nußdorf oder Tivoli.“ Kurz gesagt ist sie ein „Reich“ der Freiheit und des Friedens. Alle diese Merkmale knüpfen ans Neunte Land an: Das „weite Land“ spielt auf die „weiten Horizonte“ des serbischen Großdorfes in der *Winterlichen Reise*²³⁵ an; die eigene Freiheit, wo alle zusammen gehören, aber jeder seinen eigenen Weg geht, auf den Karst, der in der *Wiederholung* das Herz des Neunten Landes darstellt.²³⁶ Der Vergleich mit der „Sonnenzeit“, eine Anspielung auf Campanellas *Sonnenstaat*²³⁷, deutet an, dass die Enklave, bzw. das Neunte Land eine Utopie ist.

²³⁴ Vgl. dazu Manfred Schmidt: *Exklaven und Enklaven. Und andere territoriale Anomalien*. München: Grin, 2008.

²³⁵ Siehe 2.2.1.

²³⁶ Siehe 2.1.3.

²³⁷ Tommaso Campanella: *Sonnenstaat*, in *Der utopische Staat*, Übers. und Hg. Klaus J. Heinisch, Hamburg: Rowohlt, 2008: 111-169.

Werden Kennzeichnungen und Funktionen von einer Utopie, die schon seit Platon eine typische Gegenwelt darstellt, deren ideale Form des Zusammenseins als Mittel zur Kritik an der aktuellen modernen Gesellschaft dient²³⁸, mit denen des Neunten Landes verglichen, dann sind deutliche Übereinstimmungen zu beobachten.²³⁹ Herkunft und lexikalische Bedeutung des Wortes „utopia“ in Betracht ziehend (ou = kein, topos = Ort), ist das Neunte Land, bzw. die Enklave als ein „Nicht-Ort“ zu bezeichnen, in welchem der Dualismus im Wesen des Menschen, d. h. ihr unaufhörliches Schwanken zwischen „dem notwendigen Gemeinschaftsleben und dem freien Einzelleben“²⁴⁰, überwunden und harmonisch ausgeglichen wird.

Der entscheidende Faktor, der dazu beiträgt, dass die Balkan-Enklave zu einer Botschaft der Harmonie und des Friedens unter den Menschen wird, ist in der Beachtung der Naturgesetze zu suchen, wobei die politisch-wirtschaftlichen, in einer modernen Gesellschaft herrschenden und die Menschen erstickenden Normen und Konventionen ausgeschlossen werden. Die „Exterritorialität“, ein äußerliches Merkmal einer Enklave, erweist sich also als äußerst positiv, denn sie bezieht sich auf die Bewahrung eines Raumes außerhalb der westlichen Welt; dieser Raum ist frei und unabhängig von der staatlichen Gerichtsbarkeit sowie von dem hochentwickelten Wirtschaftssystem. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Ex-Autor, bzw. der Autor wollte, dass der Balkan seine Exterritorialität bewahrt und eine Enklave bleibt.

Im Theaterstück *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* wird deutlich gezeigt, dass die Enklave der Außenwelt entgegengesetzt wird. Sie stellt einen „Raum“ dar, d. h. einen Lebensraum der natürlichen Lebensformen, die als Synonym für das Menschliche schlechthin gelten. Die Außenwelt dagegen, in welcher das Natürliche (das Menschliche) durch das Künstliche verdrängt wurde („jedesmal, wenn ich ‚Mensch‘ sagte, gab mir mein Vater eine Mauschelle, für ihn war ‚Mensch‘ ein unständiges Wort“ – ZU. 55), ist

²³⁸ Vgl. dazu Platon: *Der Staat*, Übers. und Hg. Larl Vretska, Stuttgart: Reclam, 2000. Vgl. auch Thomas Morus: *Utopia*; Francis Bacon: *Neu-Atlantis*. In *Der utopische Staat*.

²³⁹ Siehe Kapitel 2.

²⁴⁰ Klaus J. Heinisch: Zum Verständnis der Werke, in *Der utopische Staat*, S. 220. Heinisch bezeichnet den Menschen als ein „zwiespältiges Wesen“: Der Mensch „schwankt zwischen dem stillen und ruhigen Glück der Geborgenheit in der Gemeinschaft, der scheinbaren Verantwortungslosigkeit der Masse, des tierhaften Herdenlebens und dem erregenden Rausch der Macht des Einzelnen, der schrankenlosen Selbstbestimmung, dem Triumphe der Herrschafts- und Herrschergedankens.“

kein Raum. Er ist vielmehr eine „Welt“, die im Stück in der stilisierten Figur der Raumverdränger vorkommt:

[...] wir haben die besten Gesetze, die kultivierteste Landschaft, die attraktivsten Frauen, die anerkanntesten Herztransplanteure, die dickdicksten Zeitungen, die meistmeisten Nobelpreisträger, Olympiasieger und Wettbewerbssiegerarchitekten, die vollständigsten Märchensammlungen, die märchenhaftesten Dichter, die fürstlichsten Maler [...] (ZU. 59)

Die Raumverdränger stellen also die westliche Welt dar, wo das Menschliche, welchem Superlativformen unbekannt sind, ausgerottet ist. Wie bereits der Name zeigt, sind sie Verdränger der (Lebens)Räume, Zerstörer des Natürlichen und des Einfachen. Sich der Devise „Reiz statt Raum“ (ZU. 55) bedienend, streben sie eine räumliche Ausdehnung an: „Kein Sterbensrümchen für gleichwen mehr auf Erden, geschweige denn ein Lebensraum“ (ZU.55). Das arrogante Prahlen, in welchem ihr unstillbarer Durst nach der absoluten Herrschaft auf der Erde zum Ausdruck kommt, offenbart, dass der Wert des Lebens in der „Welt“ an materiellen Leistungen und Errungenschaften gemessen wird. In eine Maschine transformiert, deren Funktion darin besteht, möglichst viel zu „haben“ und zu „besitzen“, erscheinen die „Besten“ als regelrechte Bösewichte²⁴¹: „Wir werden [...] den Raum da, diese scheinbare letzte Natur [...] aufschlucken, ersticken, ausräuchern, die gesamte überzählige und unterbelichtete Enklave.“ (ZU. 55).

Die Exterritorialität, auf welche der Protagonist der *Morawischen Nacht* einst gehofft hat, scheint nicht durchführbar zu sein. Der Zustand des Bootes, an welchem die Umgestaltungen auf dem Balkan schon erkennbar sind, weist darauf hin, dass sie eine umgekehrte Bedeutung bekommt: Die Enklave wird aus einem Nicht-Ort zu einem Ort.

Auch wenn die Tätigkeit der Raumverdränger schon bei der Darstellung des Bootes zu erkennen ist, bekommt sie bei der Darstellung Porodins und der ersten Station auf der

²⁴¹ Schon Rousseau hat auf die Folgen der Entwicklung und des Fortschrittes in der modernen Gesellschaft hingewiesen: « L'homme Sauvage et l'homme policé diffèrent tellement par le fond du cœur et inclinations, que ce qui fait bonheur suprême de l'un, réduiront l'autre au désespoir. Le premier ne respire que le repos et la liberté, il ne veut que vivre et rester oisif, et l'ataraxie même di Stoïcien n'approche pas de sa profonde indifférence pour tout autre objet. Au contraire, le Citoyen toujours actif, suë, s'agite, se tourmente sans cesse pour chercher des occupations encore plus laborieuses » Il travaille jusqu'à la mort [...] il renonce à la vie pour acquérir l'immortalité, il fait sa cour aux grands qu'il hait [...], il n'épargne rien pour obtenir l'honneur de les servir' il se vante orgueilleusement de sa bassesse et de leur protection, et fier de son esclavage, il parle avec dédain de ceux qui n'ont pas l'honneur de le partager. » Jean-Jacques Rousseau : « Discours. Sur l'origine, et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes », dans *Œuvres complètes* (tome III) : *Du contrat social. Écrits politiques*, Dijon: Gallimard, 1964: 131-194.

Reise des Ex-Autors eine räumliche Ausdehnung. Die Methode der Raumverdränger, die auf der Devise „Reiz statt Raum – Als erstes freilich – List“ (ZU. 55) basiert, findet im allgemeinen Chaos, das in der Balkan-Enklave herrscht, einen neuen Ausdruck.

3.1.2. „Enklavenbus“: Chaos in der Balkan-Enklave

Die Gründe, die den Ex-Autor zu einer Reise durch Europa anspornen, sind in den immer intensiveren Veränderungen des Balkans zu suchen: „Er hatte [...] von all den bösen oder miesen Zeichen vor, hinter, neben, an, auf, unter seinem Morawa-Hausboot schlicht genug. Er wollte atmen.“ (MN. 41). Wie in der Erzählung *Die Wiederholung* stellt die Reise eine Art Flucht dar, die eine entgegengesetzte Richtung hat. Während Kobal vor künstlichen Lebensformen der westlichen Welt flieht und Zuflucht in Slowenien findet, will sich der Ex-Autor vom Balkan fernhalten, denn unaufhaltsame Veränderungen, wodurch der Lebensstil seinen natürlichen und authentischen Gang verliert, beginnen ihn zu bedrängen und zu ersticken. Merkwürdigerweise wird die Flucht diesmal in Richtung Westen ergriffen. Bevor der Held jedoch damit beginnt, von seinen Abenteuern im Westen zu erzählen, konzentriert sich seine Geschichte noch lange Zeit auf den Balkan. Der Ausgangsstation der Reise, Porodin, sowie der ersten Station des „Enklavenbusses“, einem namenlosen Dorf, wird in der Erzählung viel Raum gegeben. Ein Mosaik der fein ausgemalten Bilder ermöglicht, die Gründe zu erkennen, die zum vollständigen Zusammenbruch der Balkan-Enklave geführt haben.

a) Porodin: Zerstörte Zentren des „Dorfstaates“

Das serbische Dorf Porodin ist auch in der *Winterlichen Reise* eine der Stationen. Der Erzähler und Autor Handke erlebt den Ort als einen „Dorfstaat“ (WR. 73), der nichts Gemeinsames mit den üblichen Staatsformen hat. Die Organisation des Lebens beruht auf

eigenartigen „Zentren“ (WR. 73), die auf eine Gemeinschaft hinweisen. Zu diesen Zentren gehört ein „Mischwarengeschäft“ (WR. 73), das sich teilweise in einen Ausschank transformiert hat, da die Gasthäuser für die meisten Bewohner teuer geworden sind. Seine Funktion besteht vor allem darin, als ein einfacher Versammlungsort zu dienen. Die Einschränkungsjahre, Folge von Krieg, Embargo und Inflation²⁴², hindern die Einheimischen nicht daran, sich weiter zu versammeln. Die vertraute Atmosphäre, die im außergewöhnlichen Laden herrscht, deutet darauf hin, dass die Porodiner in Notzeiten noch fester aneinander rücken. Ihre Kommunikation beschränkt sich nicht auf die schwierige politisch-wirtschaftliche Position des Landes; auch persönliche Dramen werden im Zentrum geteilt. Alle Dörfler fühlen innig mit dem Vater mit, dessen kleines Kind von einem Wagen totgefahren wurde. Wenn der junge Mann auch an seinem Unglück noch stark leidet, was an seinen „entzündeten Augen“ und „geschwollenen Lippen“ (WR. 73) sogleich zu erkennen ist, so setzt er sich doch nicht von den Dörflern ab. Alltäglich kehrt er in den Laden ein; unter den Seinen findet er Verständnis und Trost. Trotz der öffentlichen oder privaten Probleme, mit denen die Bewohner konfrontiert sind, ist innerhalb der gemeinschaftlichen Verhältnisse keine Zerrüttung zu spüren. Auch das alltägliche Handeln der Porodiner deutet darauf hin. Das „bäuerliche Arbeitsgewand“ (WR. 73) des jungen Vaters passt vollständig ins Bild der wahrgenommenen Schuppen, Stallungen, Felder, Gärten und Weinberge. Nach wie vor werden Viehzucht, Acker- und Weinbau getrieben.

Auch wenn im Haus von Zlatkos Eltern neu eingebaute, mit besonderer Eleganz eingerichtete Wohnräume zu sehen sind, scheinen die Gastgeber am Neuen und Schönen nicht interessiert zu sein. Ins „barockblaugekachelte Badezimmer [hatten sich] weder Vater noch Mutter je hineingetraut“ (WR. 74). Die Lieblingshausräume sind Keller und Küche; man hängt an der „schmalen Küchencouch“ (WR. 75). Besonders beliebt ist der Hinterhof, der nicht nur in der Familie Zlatkos als wertvoll gilt. In Porodin gibt es keinen Haushalt, der ihn nicht besitzt. Das ist das bedeutendste Zentrum des „Dorfstaates.“ Obgleich alle Porodiner zusammen gehören und niemand ein Einzelgänger ist, hat jeder

²⁴² Siehe 2.2.2.

seinen eigenen Hinterhof.²⁴³ Regelmäßig wird er in kleinere Zentren geteilt: Hinter Schuppen und Stallungen erstrecken sich breite Felder, dazwischen liegen Blumenbeeten, Obstgärten oder Weinberge. In jeder Ecke der kleinen Zentren herrschen Ordentlichkeit und Schönheit; die Hinterhöfe werden mit viel Liebe und Beachtung geleitet und gepflegt. Wenn sich innerhalb der Lebensweise gewisse neue Tendenzen auch bemerkbar machen (neue Wohnräume, neue Maschinen und Geräte), die ins Dorf vor allem von denjenigen Porodinern gebracht wurden, die als Gastarbeiter in einem der westlichen Länder verweilen, so geht doch von Einfachheit und Natürlichkeit der Einheimischen kaum etwas verloren.

Beim Gespräch der Familie stellt Handke fest, dass sowohl Zlatko als auch seine Eltern spontan ins Rumänische wechseln. Die entdeckte „Sprachinsel“ (WR. 75) ist ein neuer Anlass zur Begeisterung des Autors. Dass sich die Serben gegen den Spracheinfluss einer anderen Kultur, mit welcher der Lebensraum geteilt wird, nicht wehren, bezeugt ihre Offenheit und Zugänglichkeit. Obwohl sie Rumänisch sprechen, haben sie keine Schwierigkeiten mit ihrer eigenen Identität. Der Frage, „ob sie dann überhaupt sich als Serben fühlen“ folgt eine selbstverständliche Antwort: „Natürlich – was denn sonst?“ (WR. 75/76). Solch eine Einstellung, bei welcher das Fremde nicht als Bedrohung, sondern als Bereicherung des Eigenen betrachtet wird, offenbart einen hohen Grad der Flexibilität und Toleranz. Die Porodiner „Sprachinsel“ ist ein Beispiel dafür, wie die verschiedenen Kulturen miteinander, und nicht nebeneinander, leben können, was Handkes Vorstellung vom wahren Multikulturalismus entspricht: „Die Gemeinsamkeit“ erscheint „nirgendwo als ein zwanghaftes Reihenschließen, Zusammenrücken von Verschwörern oder als Ball in einem Waisenhaus: sie wirkt natürlich, ‚selbsredend‘, offen nach allen Himmelsrichtungen“ (AT. 44).

In der *Morawischen Nacht* wird vor allem durch Veränderungen im Raum aufgezeigt, wie verändert Porodin wird. Während das Dorf in der *Winterlichen Reise* als Vorbild des Schönen und Harmonischen gilt, verkörpert es in der neuen Erzählung das Hässliche und Disharmonische. Die Hinterhöfe sind nicht mehr bewirtschaftet. Durch zahlreiche, „eng

²⁴³ Diese Merkmale der Porodiner stimmen mit denen der Karst-Bewohner überein: Alle gehören zusammen, aber jeder hat seinen eigenen Gang. Nach Filip Kobal stehen diese Charakteristiken im Zusammenhang mit der großen inneren Freiheit der Menschen. Siehe 2.1.3.

und enger gezogene Dorfgrenzen“ (MN. 49) wird den Einheimischen kein Zutritt zu ihren eigenen Feldern und Weinbergen gelassen – leer und verlassen liegen sie nun außerhalb des Dorfes. Enge und Zerstückelung des Raumes, die durch mehrmals gezogene Grenzen angedeutet werden, gewinnen durch häufig vorkommende „Straßensperren“ und „Checkpoints“ (MN. 49) an Intensität; die Porodiner dürfen sich nicht mehr frei bewegen, nur noch eine Art Korridor zur Morawa steht ihnen offen.

Weder der Protagonist noch der Erzähler (zu Beginn der Reise begleitet er den Ex-Autor zum Bahnhof und erzählt in der Ich-Form) lassen sich darauf ein, die Gründe für diese krassen Änderungen im serbischen Dorf zu erklären. Stattdessen geht man davon aus, dass die Zuhörer (die Leser) schon wissen, worum es sich handelt: „[...] na, ihr wißt schon [...]“ (MN. 49). Das konnotierte Wissen verknüpft mit den durch zahlreiche Medienberichte vermittelten Informationen über die Balkan-Kriege, die in den 90er Jahren zu einem internationalen Nachrichtenthema geworden sind. Die meisten Berichte konzentrierten sich auf die Grausamkeiten der Serben, „denen die schlimmsten Verbrechen auf europäischem Boden seit Adolf Hitlers Tod und Josef Stalins Ableben angelastet wurden.“²⁴⁴ Angebliche Unmenschlichkeit spornte den Westen dazu an, das Land der „Bösen“ anzugreifen. Die umfangreichen Zerstörungen Porodins weisen auf die NATO-Angriffe hin; neugezogene Grenzen, sowie häufige Straßensperren und Checkpoints deuten an, dass der Balkan nun unter Kontrolle der westlichen Mächte steht.

Den von Berichterstattern vermittelten und verbreiteten Informationen über den jugoslawischen Krieg, an welchem einzig die Serben schuld zu sein schienen, wird in Handkes Erzählung eine fiktionale Geschichte entgegengesetzt, in welcher neben Porodin auch ein namenloses Dorf dargestellt wird. Die Behauptung „na, ihr wißt schon“, die unter anderem als eine geschickte Art und Weise dient, dem empirischen Bereich auszuweichen, bekommt im Laufe des Erzählens immer deutlicher einen ironisch-provokativen Charakter. Allmählich drängt sich die Frage auf, ob der Zuhörer (der Leser) vom Konflikt auf dem Balkan tatsächlich alles weiß, oder nicht vielmehr ein Opfer medial vermittelter Pseudowirklichkeit ist.

²⁴⁴ Peter Brock: „Meutenjournalismus“, in *Serbien muß sterbien. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg*, Hg. Klaus Bittermann, Berlin: Tiamat, 2000: S. 15-36, hier S. 15.

Während Porodin einst offen und leicht zugänglich war, scheint es jetzt abgeschnitten von der Außenwelt zu sein. Auf die abgebrochene Kommunikation verweist die Tatsache, dass es im Ort keinen Busbahnhof mehr gibt. Im Gegensatz zu Handkes vorangehenden Werken bekommt das, dem Dorf beigefügte Wort „Enklave“(MN.49) einen äußerst negativen Sinn: Die Enklave hört auf, ein Raum zu sein; sie bezeichnet eine territoriale Isolierung bzw. eine räumliche Ausgeschlossenheit. Ihr Zusammenbruch ist bei der kurzen Beschreibung des Dorfes unmittelbar zu beobachten:

Es gab sie [eine Dorfgegend] [...], wo sich hinter den einstigen Bauernhäusern ein Hof an den anderen reihte, und ein Hinterhof weiter in die Felder vorstoßend als der andere, manche lag wie Güterzüge und breit wie eine Autobahn, teilweise begrünt und durchzogen von Blumenbeeten, zuletzt übergehend in Obstgärten, zu beiden Seiten bestückt mit Kuh-, Schaf- Hühnerställen, Scheunen, Geräte- und Maschinenschuppen, nur daß das meiste davon nun lang schon brach lag, wie eben auch die Felder noch weiter hinten, oder leerstand, oder ganz zusammengekracht und abgerissen war, die meisten der Hinterhöfe riesige Schuttplätze geworden, zerschundene, schlammige, hügelige [...] (MN. 50).

Die zeitliche Relation „früher – jetzt“, worauf die Ausmalung des Bildes beruht, zeigt, dass die Umgestaltungen des Raumes in engem Zusammenhang mit der Einwirkung der Zeit stehen. Der Zustand der Hinterhöfe, Felder und Gärten steht in scharfem Gegensatz zur natürlichen Eigenart der grundlegenden Zentren der dörflichen Gemeinschaft in der *Winterlichen Reise*. Die Anknüpfung der neuen Bilder an die alten weist darauf hin, dass sich die Gegensatzpaare „früher“ und „jetzt“ nicht nur auf Änderungen, bzw. Unterschiede beziehen, die im Laufe der Zeit innerhalb des Lebensraumes entstanden sind. Gleichzeitig sind ebenfalls Verschiedenheiten im Rahmen des Raumes des Erzählens zu beobachten, wobei nicht einzig die *Winterliche Reise* zu beachten ist, sondern der ganze Komplex der Jugoslawien-Bücher Handkes. Textpassagen, wo neue Bilder mit denen aus den früheren Werken direkt verglichen werden (wie z.B. im oben angeführten Zitat), sind in der *Morawischen Nacht* selten zu finden. Das Erzählen konzentriert sich auf den aktuellen Raum; auf die Merkmale des früheren Raumes sowie auf die Ursachen für die räumlichen Umgestaltungen wird meistens durch bestimmte Motive angespielt. Erst in einem intertextuellen Bezug wird daher deutlich, was die Balkan-Enklave verloren hat, und welche Änderungen im Raum des Erzählens entstanden sind.

Von den grundlegenden Zentren des ehemaligen „Dorfstaates“ bleiben nur noch die Schuttplätze übrig. Es ist nicht verwunderlich, dass sie überall zu sehen sind, denn jeder Porodiner Haushalt besaß einst einen Hinterhof. Die räumliche Ausdehnung der „zusammengekrachten“ Hinterhöfe, wobei der Zusammenbruch der einst hoch bewerteten dörflichen Gemeinschaft einen umfassenden Charakter bekommt, wird durch den häufigen Gebrauch des Wortes „Schuttplatz“ (oder nur „Schutt“) erreicht (MN. 51, 52, 54, 60, 62, 65 usw.). Die Rolle der konsequenten Verwendung des Wortes beschränkt sich nicht darauf, einzig den Zustand des Raumes zu veranschaulichen. Simultan wird dadurch der emotionelle Zustand des Helden reflektiert: Er scheint darüber bestürzt zu sein, dass der Raum, der ihm Hoffnung auf die Möglichkeit eingeflößt hat, in Einklang mit der Natur zu leben, jetzt in Trümmern liegt.

Im strukturellen Sinne stellt der „Schuttplatz“ (oder „Schutt“) eine „Leere“ dar. Wie in der Jesenice-Szene dient diese Leere als Ausgangskomponente bei der Konstruktion eines an Grenzen erscheinenden Zwischenraumes.²⁴⁵ Trotz der Gemeinsamkeiten bestehen zwischen den beiden Szenen Unterschiede. In Jesenice gibt es nur eine Grenze, die einen räumlichen Charakter hat: Sie trennt zwei Länder, Österreich und Jugoslawien, voneinander ab. Mehrmals gezogene Grenzen in Porodin werden dagegen innerhalb des Balkan-Raumes gezogen, der im Laufe der Zeit stets geschrumpfter erscheint, bis von ihm nur noch Schuttplätze übrigbleiben. Bei der Bestimmung der disjunkten Teilräume (der frühere Balkan – der gegenwärtige Balkan) spielt auch die Kategorie der Zeit eine wichtige Rolle; die Grenze ist diesmal durch einen räumlich-zeitlichen Charakter geprägt. Bilden Raum und Zeit auch eine Einheit, so wird die Komponente des Raumes doch in den Vordergrund gerückt – durch räumliche Veränderungen werden Veränderungen in der Zeit deutlich. Nur in wenigen Passagen (wie z. B. im oben angeführten Zitat) ist der Effekt der Zeit unmittelbar zu beobachten; meistens ergibt sich ihre Wirkung aus den Konnotationen, deren Aufgabe unter anderem darin besteht, die Erinnerungen an den in den früheren Werken ausgemalten Balkan heraufzubeschwören. Um diese Konnotationen zu verstehen, ist erforderlich, Handkes vorausgehende Jugoslawien-Bücher zu kennen.

²⁴⁵ Siehe 2.1.2.

Auch die Art und Weise, wie die Leere von Porodin im Vergleich zu der von Jesenice „bevölkert“ wird, ist unterschiedlich. Die Konstruktion einer Reihe der Räumlichkeiten, die durch mehrmals gezogene Grenzen entstehen und auf den Schuttplätzen erscheinen, erweist sich als weitaus komplexer. Motive und Einzelheiten, die als Aufbauelemente benutzt werden, weisen immer wieder auf den Untergang des Raumes hin, so dass die strukturelle Leere inhaltlich gesehen eine Leere bleibt, wenngleich sie sprachlich und bildlich „bevölkert“ wird. Die meisten der Aufbauelemente sind so behutsam ausgewählt, dass sie gleichzeitig diejenigen Räumlichkeiten konnotieren, die in den vorangehenden Jugoslawien-Büchern Handkes Harmonie auf dem Balkan widerspiegeln (z. B. der Bus, siehe unten). Diese doppelte Funktion der Motive und der Details trägt dazu bei, dass die disjunkten Teilräume in der Leere gleichzeitig erscheinen²⁴⁶, wobei die Transformation der ehemaligen Enklave zu beobachten ist. Im Unterschied zur Jesenice-Szene, in welcher die Grenze zwischen den gegensätzlichen Räumen deutlich gezogen wird, scheinen die Bilder in den Porodin-Passagen einem „Palimpsest“ ähnlich zu sein: Ihre Konstruktion basiert auf einem „zweipoligen Vorstellungsgeflecht.“²⁴⁷

Mitten in der Leere Porodins erscheint ein Bus, der sich wiederum als ein geeignetes Mittel erweist, ein Bündel der Relationen innerhalb des Raumes zu veranschaulichen.²⁴⁸ Ironischerweise dient ihm ein Hinterhof, der einst zu den grundlegenden Zentren des „Dorfstaates“ zählte, als Halt; er ist nicht nur der einzige Bus im Ort, sondern auch das einzige Zentrum in der ganzen Enklave. Die Beschreibung des Busses von innen zeigt Parallelen zum slowenischen Bus in der *Wiederholung*: „Die Sitze [...] aufgerissen oder aufgeschlitzt. Die Halterungen [...] für die Aschenbecher, die letzteren sämtlich fehlend“ (MN. 60/61). Filip Kobal fährt durch Slowenien genauso in einem Bus mit den „aufgerissenen Sitzen“; die „Aschenbecherbehälter“ fehlen zwar nicht, sind aber „deckellos“ (W. 254). Die Anknüpfungen im Rahmen des lexikalischen Feldes machen den Eindruck, der „Enklavenbus“ (MN. 51) sei derselbe, in welchem Kobal einmal gereist ist; inzwischen ist er etwas schäbiger geworden. Die Unterschiede in Bezug auf

²⁴⁶ Die disjunkten Teilräume erscheinen in der Leere auf eine andere Art und Weise in den früheren Jugoslawien-Büchern Handkes. Siehe 2.1.2.

²⁴⁷ *Metzler Lexikon*, S. 554-555.

²⁴⁸ Öffentliche Verkehrsmittel sind bei Handke sehr beliebt. Hafner verweist darauf, dass „die Vorliebe Handkes für öffentliche Verkehrsmittel, Autobusse noch stärker als Züge, sich vom *Tormann* bis zum *Bildverlust* verfolgen“ lässt. Hafner, S. 257.

den äußeren Zustand der beiden Busse geben jedoch zu verstehen, dass sich der Bus, bzw. die Enklave im Laufe der Zeit nicht ein bisschen, sondern extrem geändert hat. Im Gegensatz zum Bus in der *Wiederholung*, der als massiv und stabil erscheint, steht der in der *Morawischen Nacht* vor dem Auseinanderfallen. Bei der Wahrnehmung findet ein Wechsel vom Visuellen zum Akustischen statt: Während sich die Wahrnehmungen im früheren Werk auf den Gesichtssinn konzentrieren (das ist ein allgemeines Merkmal der vorausgehenden Jugoslawien-Bücher Handkes), wird diesmal der Gehörsinn vorgezogen, der zu Belebung und Intensität der Bilder beiträgt. Durch die substantivierten Verben, die Geräusche und Klänge bezeichnen, wird das bevorstehende „Zersplittern“ des Busses schwungvoll zum Ausdruck gebracht. Man hört

das Knattern und Klappern der schlecht schließenden, eingerosteten Türen, das Klirren, wie kurz vor dem Zersplittern, all der in der Regel sternförmig angebrochenen oder nur noch locker in den Rahmen steckenden Scheiben, das Aufeinanderknallen der Habseligkeiten in dem Anhänger“ (MN. 52/53).

Der äußeren Hässlichkeit des Busses in der früheren Erzählung, wo Schlamperei und Unordentlichkeit auf den niedrigen Grad der Zivilisation hindeuten (das passt ins allgemeine Bild des Einfachen und Natürlichen), wird eine innere Schönheit entgegengesetzt, die durch das Verhältnis der Reisenden zueinander zum Ausdruck kommt. Dank einer „schwätzenden, unneugierigen, unbestimmbaren Fahrgesellschaft“ (W. 255) herrscht im slowenischen Bus eine entspannte und angenehme Atmosphäre, zu welcher auch die Volksmusik beiträgt – ihre Klänge stehen „im Einklang mit der Reisegeschwindigkeit“ (W. 254). Wenn es sich auch um eine Nachtfahrt handelt, so vergeht doch keine Stunde ohne Rast. Wie könnte es im Raum, wo die Maxime „Freund, du hast Zeit“ gilt, anders sein? Als der Fahrer eine Pause angemeldet hat, steigen alle Reisegefährten zusammen aus; es ist Zeit, einen Schluck Wein aus der gemeinsamen Flasche zu trinken. Ohne ein einziges Wort zu sprechen, macht Kobal mit und spürt, als fände er seine „Strecke fürs Leben“: „Habe ich mich nicht dann und wann doch in Sicherheit gefühlt?“ (W. 255).

Die Sicherheit im Balkan-Raum wird durch die räumliche Relation „unten (der Bus) – oben (der Mond)“ bereits am Anfang dieser Textpassage angekündigt. Der unten auf der Landstraße fahrende Bus scheint durch die Begleitung des Mondes eine Einheit mit dem

Universum zu bilden. Der Mond erscheint als kein offizieller Begleiter und Beschützer. Indem es ihm mühelos gelingt, trotz vieler Kurven durch die Luke am Busdach stets hineinzuscheinen, hat man den Eindruck, er begeistere sich selbst für die Atmosphäre im Bus. Am folgenden Morgen, nachdem die Sonne schon hoch aufgegangen ist, sieht ihn der junge Mann noch immer am Himmel über den Karst²⁴⁹; unwillig zieht er sich von seinem Posten zurück.

Der allgemeine schlechte Zustand des Busses in der *Morawischen Nacht* signalisiert, dass die Fahrt mit ihm unsicher und gefährlich ist. Durch die Erläuterung des Ex-Autors, „in der Dunkelheit war die Fahrt mit dem Bus [...] noch ganz anders gefährlich als bei Tag, selbst unter Polizeischutz“ (MN. 52), werden Unsicherheit und Gefahr auf die ganze Enklave übertragen. Im Kontext des Krieges und der Kriegszerstörungen verliert sie ihre universale Dimension; es ist daher nicht erstaunlich, dass es an schönen Beschreibungen des Himmels und der Himmelskörper fehlt. Im Gegensatz zum slowenischen Bus stimmt die äußere Hässlichkeit des Busses mit der inneren überein.

Dem bedrohlichen, vom Bus erzeugten Krach schließt sich das „Getöse“ der am Busbahnhof ankommenden „Enklavenleute“ (MN. 53) an. Durch den neuen, diesmal von Menschen produzierten Lärm, gewinnt das allgemeine Bild der Enklave an Intensität. Es ist bemerkenswert, dass sowohl die äußere als auch die innere Projektion des Raumes („Enklavenbus“-„Enklavenleute“) auf der Produktion des Lärms beruht. Daraus geht hervor, dass der Lärm als Mittel zur Darstellung des allseitigen Chaos in der Enklave dient. Die Übereinstimmung der äußeren mit der inneren Projektion deutet an, dass der Raum nicht nur im materiellen, sondern auch im geistigen Sinne zusammenbricht.

Der Erzähler, der seit langem einen düsteren Blick des Ex-Autors gewohnt ist, bemerkt zu seinem großen Erstaunen, dass die Augen seines Freundes „leuchten“ (MN. 53). Wodurch wird das plötzliche Gefühl der Glückseligkeit veranlasst? Das Getöse der „Enklavenleute“ erweckt beim Helden die Erinnerung an die slowenischen „Jauchzer („Juchzer“, variierte der Bootsherr)“ (MN. 53); im Bruch einer einzigen Sekunde scheint es ihm, als stürmten sie auf den Hinterhof, als hörte er ihre Jubelrufe. Das Eingreifen in

²⁴⁹ Siehe 2.1.3.

die Worte des Erzählers deutet die Begeisterung des Helden über das Ursprüngliche an, und zwar nicht nur im Rahmen des Handelns der Akteure im Raum, sondern auch innerhalb der Sprache. Das spontane, ohne Aufschub angebrachte Verbessern des Wortes offenbart seine Vorliebe für die ursprünglichen Sprachformen (jauchzen = „mhd. *juchezen*, ahd. *juhazzen*; zum Freudenruf *juch*“, WW. 1983). Das schöne Bild, das an Harmonie und Glück auf dem Balkan erinnert, löst sich, bevor es ausgemalt wird, hastig auf. Der Konfrontation mit dem Krach des Neunten Landes ist nicht auszuweichen; die Hoffnung darauf, dass sowohl die Jauchzer als auch die Volksmusikanhänger, die in Slowenien seit langer Zeit verbannt sind²⁵⁰, ihren Platz in der geschrumpften Balkan-Enklave einnehmen, ist nicht mehr aufrechtzuerhalten. Auf dem verkrachten Porodiner Hinterhof sind keine Freudenschreie zu hören, sondern „ein Geheul“ (MN. 53), „ein Weinen“ (MN. 54).

Der erste Eindruck des Ex-Autors, die Reisenden und ihre Begleiter heulen „lauthals“ (MN. 53) am Busbahnhof, erweist sich jedoch als übertrieben: „[...] beim näheren Hinschauen wurde [...] offenbar, daß nicht wenige [...] weder schrien noch weinten, sondern stumm waren [...]“ (MN. 54). Der Widerspruch zwischen dem Erlebten und dem Wirklichen weist auf die Tiefe des Kammers beim Helden selbst hin. Er ist derjenige, der lauthals heult: „Eingezwängt in sie [in die Hinterhofmenge] wollte ihm ja doch, das Herz zerreißen“ (MN. 54).

Leiden die Balkanmenschen genauso tief wie er? Deutliche Nachweise dafür sind im Text nicht sofort zu finden. Fast zögerlich entstehen die Bilder; langsam fließen sie in ein Mosaik zusammen, in welchem alle Bestandteile erst in den Szenen, die in einem namenlosen Dorf (die erste Station des Busses) spielen, ihren entsprechenden Platz bekommen²⁵¹; erst dann ist mit Sicherheit festzulegen, dass der erste Eindruck des Ex-Autors richtig ist: „Ja, ein Weh war in dieser Hinterhofmenge“ (MN. 54). Die Funktion der Verzögerung und des rätselhaften Charakters der Bilder, deren Sinn nicht jedesmal unmittelbar zu erkennen ist, beschränkt sich nicht darauf, die Schwierigkeiten des Helden mit dem Erzählen zu reflektieren oder eine Spannung zu erreichen. Gleichzeitig wird

²⁵⁰ Siehe 2.2.1.

²⁵¹ Siehe 3.1.2.b.

dadurch das Pathos überwunden sowie die Komplexität hinsichtlich des Untergangs der Enklave zum Ausdruck gebracht.

Warum bedrängt den Ex-Autor die Stummheit der versammelten Menschen? Warum wird das vereinzelte Schluchzen, je stiller es ist, desto „durchdringlicher“ (MN. 54) von ihm erlebt? Die Antwort ist in der Zerstörung des Natürlichen zu suchen, was mit den westlichen Luftangriffen fest verknüpft ist. Sind die Operationen der „Zivilisierten“ auch in der betreffenden Szene in den Hintergrund geschoben, so sind doch ihre Wirkung und Folgen zu beobachten. Die Schuttplätze, auf welche in der Passage so häufig verwiesen wird, deuten an, dass die äußere Natur in der Balkan-Enklave vollständig zerstört ist. Verkrachte Hinterhöfe, Felder, Gärten, Weinberge führen gleichzeitig zur Zerstörung der Natur von innen. Unter dem Druck der „Zivilisierten“, die ihre Macht und Gewalt schließlich direkt auf dem Terrain demonstrieren, sind die Einheimischen dazu gezwungen, ihre grundlegenden Lebensformen, mit denen sie dicht verbunden waren, aufzugeben. Das Aufbauen der „Objekte“, die von außen zerstört sind, wodurch neue Zusammenhänge mit der Natur herzustellen wären, ist nicht mehr erlaubt; in der Enklave werden mehrere Grenzen gezogen, Bewegungen und Handlungen der Einheimischen werden bewacht (frei ist einzig ein Korridor zu Morawa; es gibt Checkpoints und Straßensperren). Der Bruch im Verhältnis Mensch – Natur, der von außen ausgeübt und dann kontrolliert wird, trägt zum Verlust der innerlichen Freiheit der Menschen bei. Ein wahrnehmbarer Verweis darauf ist eine allgemeine Stummheit der „Enklavenleute“, denn sie dämpfen und kontrollieren ihre Gefühle. Indem die Balkan-Enklave die Qualität eines „Landes der Demeter“ verliert, geht auch die Qualität eines „Landes des Dionysos“²⁵² verloren.

Ist es noch möglich, „weite Horizonte“ auf dem Balkan zu sehen?

Ein Irrtum, das ging ihm jetzt auf, war dann seine Suche nach den weiten Horizonten gewesen. Ein Irrtum? Eine Verirrung. Eine Krankheit [...]. Keine Suche mehr, eine Sucht. Wie hatte er vergessen können, daß der große Horizont sich nie von außen, draußen dort, und sei es in noch ferner Ferne, sehen ließ? [...] Daß er sich höchstens aus einer bestimmten Nähe ergab und dann im Innern verlief und da bleiben konnte oft über die Momente der Nähe weit hinaus [...]. (MN. 58/59).

²⁵² Die Analyse, die sich auf *Die Wiederholung* bezieht, zeigt, dass ein „Land der Demeter“ eine innerliche Freiheit verkörpert, die sich aus der festen Verbindung der Menschen mit der Natur ergibt. Siehe 2.1.3.

Äußert sich in dieser Reflexion nicht der Autor Handke selbst, der mittels seiner Hauptfigur zu verstehen gibt, dass die Perspektive der „weiten Horizonte“, die bei der Ausmalung des serbischen Großdorfes in der *Winterlichen Reise* verwendet wurde²⁵³, falsch war? Geht dann daraus hervor, dass das dabei offenbarte „Reich der Welt“ bloß als eine Täuschung, eine Projektion zu begreifen ist? Solch eine Schlussfolgerung wäre überstürzt. Der obere Textausschnitt zeigt, dass der Gedanke an einen Irrtum, der dem Protagonisten zuerst durch den Kopf fährt, von ihm selber korrigiert wird: „Ein Irrtum? Eine Verirrung.“ Es handelt sich also um keine Täuschung, sondern um eine Abweichung vom rechten Weg, was im Reisebericht in erster Linie die Verwirrung des fiktionalen und des empirischen Bereiches betrifft. Zu diesem Problem hat die Suche des Autors selbst nach einer Heimat beigetragen (eine „Krankheit“, eine „Sucht“)²⁵⁴, wobei die Grenzen zwischen einem literarischen Modell (dem Neunten Land) und dem empirisch-konkreten Raum (Jugoslawien) verwischt wurden.

Wenn die Reflexionen des Ex-Autors über die Ausmalungsperspektiven in den früheren Werken (MN. 55-58) als Kontext hinzugezogen werden, dann stellt sich heraus, dass der gegen sich selber erhobene Vorwurf vor allem die Technik der Fernperspektive betrifft. Wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit schon gezeigt wurde, dominiert auf dem Gemälde des serbischen „Großdorfes“ im Reisebericht ein Berg, zu dem sich Dörfer mit Feldern und Friedhöfen drängen.²⁵⁵ Aus einer Ferne schaut Handke das Dorf an und seine Wahrnehmungen konzentrieren sich auf die Objekte. Ist die Anwesenheit der Subjekte auch durch die Verweise auf ihr Handeln deutlich zu verspüren, so sind sie doch nicht direkt zu sehen. Das Bild von Porodin (*Morawische Nacht*) entsteht hingegen aus einer unmittelbaren Nähe – der Betrachter (der Ex-Autor) gehört der Porodiner Masse an. Der direkte Menschen-Faktor, welchem im Reisebericht meistens ausgewichen wird, drängt sich diesmal in den Vordergrund. Das Wagnis, seine Anschauungsperspektive zu wechseln und die Nahperspektive zu verwenden, erlebt der Protagonist als eine Befreiung, wofür gerade den versammelten „Enklavenleuten“ zu danken ist: „Nicht

²⁵³ Siehe 2.2.1.

²⁵⁴ In seiner Studie über Peter Handke und sein literarisches Werk verweist Fabjan Hafner darauf, dass die Suche nach der Heimat, ein häufiges Thema in den Werken des österreichischen Dichters, mit seinem Privatleben, bzw. mit seiner Herkunft verknüpft ist. Vgl. Hafner.

²⁵⁵ Siehe 2.2.1.

eingezwängt in die Menge da fühlte er sich, sondern frei in ihr, frei durch sie“ (MN. 54). In diesem Kontext bekommt der Zusammenbruch der Balkan-Enklave eine positive Bedeutung. So groß der persönliche Schmerz des Ex- Autors (des Autors) ist, tun sich mit dem Untergang des utopischen Landes neue Horizonte im Rahmen des Erzählens, bzw. der literarischen Schöpfung auf, wobei sich der Balkan wieder als wertvoll erweist. Die geographisch-konkreten Grenzen des Raumes, in welchem die Heimat gefunden wird, werden dadurch aufgehoben; die Heimat wird im Raum der Erzählung gesucht.²⁵⁶

Die Nahperspektive ermöglicht, sogenannte „entscheidende Horizonte“ (MN. 59) zu entdecken, bei denen im Gegensatz zu „weiten Horizonten“ der Fokus nicht auf die äußere, sondern auf die innere Perspektive gerichtet wird. Die Landschaft steht nicht mehr im Mittelpunkt (das ist auch nicht verwunderlich, denn sie existiert nicht mehr; sie ist zerstört); diesmal werden die Akteure im Raum, ihr Verhalten, ihre Verhältnisse zueinander, ihre Gemüterschütterungen fokussiert, wobei auch die Position des Ex-Autors hinsichtlich des Zerfalls und der Transformation des Raumes geäußert wird.

„Entscheidende Horizonte“ artikulieren sich durch stille Wellen, wodurch dem in die Masse eingezwängten Helden von jedem der Enklaven-Menschen die gleiche Botschaft überbracht wird: „Es flutete und das Herz blutete“ (MN. 59). Indem der Ex-Autor diesen Satz, der „gegen seine Art war“ (MN. 59) persönlich ausspricht, wird die Änderung innerhalb der Anschauungsperspektive signalisiert. Inhaltlich knüpft der Satz an den in der vorangehenden Passage an, in welcher der Held zu verstehen gibt, dass die Zerstörung des Natürlichen ihm viel Weh bereitet (Das „Herz wollte ihm zerreißen“ - MN. 54). Die Anknüpfungen weisen nicht nur darauf hin, dass der Ex-Autor den Schmerz mit den „Enklavenleuten“ teilt; gleichzeitig wird dadurch angedeutet, dass die Porodin-Szene sich an diesem Gefühl verdichtet. Erinnert der erhobene und feierliche Ton der beiden Sätze auch an die epische Dichtung, so verliert sich doch in den folgenden Textpassagen jede Spur des Pathos – das traditionelle Element wird auch diesmal umgestaltet und erneuert. Vom Weh sowohl des Helden als auch der Akteure im Raum wird auf eine eigenartige Art und Weise erzählt. Zuerst werden die „Enklavenleute“ mit kritischen Augen des Ex-Autors angeschaut; im Unterschied zu den

²⁵⁶ Zu diesem Thema mehr in den folgenden Unterkapiteln.

Porodinern im Reisebericht, die in Not zusammenhalten, ist zwischen ihnen eine Kluft zu beobachten.

Nachdem der Ex-Autor als erster in den Bus eingestiegen ist, bemerkt er, dass die Abfahrenden von ihren Begleitern Abstand halten. Die Abschiedsgrüße gibt es nicht; keiner der Reisenden reagiert auf das regsame Winken der Porodiner, die auf dem Schuttplatz bleiben. Schaut jemand noch aus dem Bus hinaus, dann scheint sein Blick „blicklos“ (MN. 65) zu sein. Distanz und Kälte dominieren gleichzeitig im Verhältnis der Fahrgäste zueinander: Auch wenn in Paaren oder Familien, handelt „ein jeder völlig für sich“:

[Man] wickelte auf der Stelle sein Eßpaket aus, biß in einen Apfel, setzte eine Flasche an, knabberte an den Fingernägeln, machte sich ans Lösen eines Kreuzworträtsels, eines Sudoku (sogar auf dem Balkan, sogar in Porodin begannen die Tage inzwischen mit den japanischen Zahlenrätseln) (MN. 65/66).

Während Filip Kobal in der *Wiederholung* das Land seiner Vorfahren mit der idealen Gemeinschaft der Maya vergleicht (die Spanier haben sie „Die Savanne der Freiheit“ genannt), kommt er in keinem einzigen Moment auf den Gedanken, die Balkan-Gemeinschaft könnte eines Tages auf eine ähnliche Art und Weise zusammenbrechen. Handeln und Verhalten der Reisenden im „Enklavenbus“ deuten jedoch an, dass die Ursachen, die zum Zerfall der beiden Gemeinschaften geführt haben, gleich sind: Das Gemeinschaftliche wurde durch das Individuelle verdrängt:

Die Familien [...], sehr ungesellig, im Abstand zueinander, verbunden nur durch den geregelten Gottesdienst, gingen dazu über, jede für sich, willkürlich im Abseits, eigene Kapellen aufzustellen – vergessen die Vorstellung, daß ja allein schon das Haus etwas Geweihtes war – und der Bund zerbrach. (W. 234).

Handeln die beiden Textausschnitte auch von verschiedenen Zeitepochen, so sind doch zwischen ihnen Parallelen zu ziehen, denn die Akteure im Raum, sowohl in der Balkan- als auch in der Maya-Gemeinschaft, richten sich gleichmäßig nach der Proklamation „jede(r) für sich.“ Fähigkeiten und Stärke eines Individuums gewinnen an Bedeutung; das Handeln der Menschen basiert nicht mehr auf einer Einheit und einem Gemeinwohl. Stattdessen wird der eigennützige Einzelwille zu einer neuen Leitlinie; die früher

miteinander verbundenen Menschen trennen sich voneinander ab.²⁵⁷ Während die Proklamation „jeder für sich“ zu einem neuen Jubelschrei auf dem Balkan wird (die Jauchzer wurden verbannt), zeigt sich die neue Orientierung nicht als leuchtende Richtlinie. Eher bezeichnet sie einen Rückgang – der Bus, der merkwürdigerweise rückwärts fährt, spielt darauf an.

Obgleich die Neigung zum Individuellen durch die Verhältnisse zwischen den Porodinern, bzw. den Serben widergespiegelt wird, scheinen die Ursachen für die neue Praxis in den äußeren Faktoren zu liegen. Darauf verweist der konnotierte historische Kontext, wobei der Schwerpunkt auf die Luftangriffe auf Jugoslawien gesetzt wird; Auseinandersetzungen und Feindschaften zwischen den Balkan-Brüdern bleiben dagegen im Dunkel (erst später sind sie zu beobachten). Offenbar konzentriert sich das Problem auf die Einmischung des Westens in die inneren Angelegenheiten des Balkans²⁵⁸, was zu keinem Fortschritt beigetragen hat. Ganz im Gegenteil.

Neben den verfallenen Hinterhöfen resultiert aus den umfangreichen Zerstörungen der Enklave auch ein „Friedhof“ (MN. 67), der im Dorfzentrum liegt. Der Protagonist wundert sich darüber, dass die Gestorbenen mitten im Ort begraben werden, denn seinem Wissen nach lagen die Friedhöfe seit jeher außerhalb des Dorfes. Das Bombardement des Landes ließ indessen keine andere Möglichkeit: „Es war aus Not, daß die Gestorbenen von Porodin statt draußen in einem ehemaligen Weinberg, in der Dorfmitte, um die Basilika herum begraben wurden“ (MN. 68). Die Balkanbewohner scheinen dazu gezwungen zu sein, die Praxis eines alten Brauchtums, das in ihrem Raum seit langem abgeschafft wurde, wieder anzuwenden. Das „Zivilisierte“ und das „Primitive“ stehen in diesem Kontext in einem ironischen Verhältnis zueinander.

Allein der Wechsel der Richtung, den der Bus einschlägt – er beginnt „Schritt für Schritt“ (MN. 67) vorwärts zu fahren – weist auf keinen Fortschritt auf dem Balkan hin. Die Adverbialbestimmung ist eine Anspielung auf Pläne und Operationen der westlichen Großmächte, die zwar langsam, aber mit Sicherheit und Erfolg ausgeführt werden:

²⁵⁷ Der eigennützige Einzelwille wird bei Tönnies „Kürwillen“ genannt, der das Ende der Gemeinschaft und den Anfang der Gesellschaft bezeichnet. Vgl. Tönnies, S. 125.

²⁵⁸ Vgl. Raju S. 3-15.

„Schritt für Schritt“ wird das Geplante in die Tat umgesetzt. Die Szene gewährt keine Einsicht in alle unternommenen Schritte (von den Veränderungen im Raum wird nicht chronologisch erzählt – das entspricht der Perspektive „aller Zeiten“. Die Abwesenheit der Chronologie verlangt vom Leser große Aufmerksamkeit; alle Schritte sind zu erkennen, nachdem die ganze Geschichte von den Reisenden erzählt worden ist); alle Aufmerksamkeit wird auf das militärische Eingreifen gelenkt, das aus humanitären sowie aus wohlgemeinten Gründen ausgeführt wurde – man darf nicht vergessen, dass nach der aus dem Bombardement resultierten Kapitulation der Enklave die neue wirtschaftliche Praxis eingeführt wird. Den vermeintlichen Bemühungen der „Zivilisierten“, dem Balkan dabei zu helfen, sich aus den Zwängen einer primitiven Gemeinschaft zu befreien, wird der Zustand, in welchen der Raum geraten ist, entgegengesetzt. Die materiellen Zerstörungen der Enklave sowie Kluft und Entfremdung, die im Verhältnis der „Enklavenleute“ zueinander zu beobachten sind, kann man schwer mit einem Fortschritt verbinden.

Die räumliche Situierung des Friedhofs (die Mitte des Dorfes) deutet an, dass das Herz der Enklave getroffen ist. Die anschaulich ausgemalte Szene, die gerade auf diesem Friedhof spielt, stimmt damit überein. Unzählige, kaum aus dem Gras ragende Grabhügel erschweren das Laufen der Begleiter, die lange Zeit noch neben dem fahrenden Bus hergehen. Mit großer Aufmerksamkeit schaut der Held die ungewöhnlichen Läufer an, die „hakenschlagend, auf den Zehenspitzen mehr kurvend als gehend, mit zum Gleichgewichthalten und Nicht-daneben-Treten erhobenen Armen durchbalancieren“ (MN. 69). Es scheint ihm, als wohnte er einem „massenhaften Dahintänzeln“ bei, einem „traditionellen Kreistanzen“ (MN. 69).

Dieser traditionelle Kreistanz spielt auf „Brankos Reigen“ an, der im großen Jugoslawien als Symbol für die jugoslawische Gemeinschaft galt. Im 19. Jahrhundert, das durch den Kampf der Südslawen für einen gemeinsamen Staat bezeichnet wurde, schrieb der bekannte serbische Dichter Branko Radičević das Gedicht *Dački rastanak*.²⁵⁹ Das Hauptmotiv seines Gedichtes, Freude und Schönheit der Jugend, ist durch die Ideen des Jugoslawentums geprägt: Radičević ruft die südslawischen Völker auf, im gemeinsamen

²⁵⁹ Branko Radičević: *Dački rastanak i druge pesme*, Beograd: Srpska književna zadruga, 2006.

Reigen zu tanzen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde zu den Versen Musik komponiert und die Choreographie für den Tanz entworfen. „Brankos Reigen“, in welchem der traditionelle Tanz jedes einzelnen Volkes Jugoslawiens aufgeführt wurde, war so beliebt, dass jedes offizielle Fest mit diesem Tanz endete. Der gesamte, Schönheit und Harmonie geatmete Tanz, symbolisierte einst die grundlegende Maxime der jugoslawischen Gemeinschaft: Brüderlichkeit und Einheit.

Die Bewegungen der Tänzer im Porodiner Kreistanz wirken jedoch weder schön noch harmonisch; sie sind verzerrt und lächerlich. Was bedeutet die äußerste Mühe der in der Enklave bleibenden Menschen, im Reigen der „Brüderlichkeit und Einheit“ weiter zu tanzen, während ihre Brüder im „Enklavenbus“ gegen alle ihre Bemühungen indifferent bleiben? Starre und Stumpfheit der Fahrgäste geben zu verstehen, dass sie kein Interesse mehr daran haben, am Tanz teilzunehmen – Brankos Reigen ist geborsten, die Tradition einer Gemeinschaft abgebrochen. Das Gräberfeld, wo der Tanz aufgeführt wird, weist darauf hin, dass die ehemaligen Werte zerfallen und dass sie teilweise schon begraben sind.

Indem der Bus schneller zu fahren beginnt, rollen einige aus dem Geleit zur Seite, rennen und stürmen andere noch eine kurze Strecke neben dem Bus her. Bevor sie aufgeben, schlagen sie noch „einen Purzelbaum“ oder einen „Salto mortale“ (MN. 70). Die letzten Versuche der Begleiter, die Aufmerksamkeit der Reisenden auf sich zu lenken, bzw. die Erinnerungen ans gemeinsame Leben in der Enklave bei ihnen zu erwecken, werden vom ehemaligen Schriftsteller als eine „Sprint- und Springprozession der Trauer“ bzw. als „ein Widerstand, wo jeder Widerstand zwecklos war“ (MN. 71) erlebt, denn er ist der einzige, von dem alle Versuche der Hinterherlaufenden noch beachtet werden. Im Unterschied zum ersten Bild von den Mitfahrern (siehe oben), wobei sich die Wahrnehmungen auf das Sehvermögen beschränken, wird der Held durch seine ersten Erlebnisse im „Enklavenbus“ zur Ausmalung eines neuen Bildes veranlasst, das weitaus intensiver ist. Die Intensivierung wird nicht allein durch den vergrößerten Umfang der Details, die zu sehen sind, erreicht, sondern auch durch akustische Effekte. Schon wieder ist der Lärm zu hören, dessen Funktion darin besteht, den chaotischen Zustand der Enklave widerzuspiegeln. Das verstärkte Bild, wodurch die Mitfahrer bei

weitem besser gekennzeichnet sind, ermöglicht zur gleichen Zeit zu erkennen, dass die Brüche zwischen den Einheimischen sowie die neuen Tendenzen innerhalb ihrer Praxis den Ex-Autor tief bedrücken und irritieren:

Sie [die Reisenden] bissen weiterhin stier in ihre Äpfel, daß es nur so knirschte, quietschte und krachte, steckten sich die Kopfhörer in die Ohren und drehten an ihren Musikgeräten den Ton so hoch, daß [...] nichts als ein Schleppern [...] um sich griff [...], schlugen [...] mit großer Gebärde die Seite um zum nächsten Rätsel; kämmten sich ausführlich, bohrten in der Nase; steckten sich Zigaretten in den Mund (freilich ohne zu rauchen), drückten in einem fort an ihren Mobiltelefonen herum (nur so zum Zeitvertreib); knabberten an Sonnenblumen- und Kürbiskernen, an den eigenen Nägeln (auch das, seltsam, ein Geräusch, das das des Motors übertönte); und einer steckte sich dann [...] noch einen Zahnstocher zwischen die Lippen. (MN. 71/72).

Die Gründe für die Sensibilität des Helden für die Geräusche, die in seinen Ohren geradezu dröhnen, sind in den neuen Gewohnheiten der Balkanmenschen zu suchen. In der ehemaligen Enklave scheinen Ipods und Mobiltelefone ebenfalls wie in den hochentwickelten Ländern attraktiv zu werden; die einheimischen Rätsel werden durch japanische (Sudoku) verdrängt. Die alten, typisch balkanischen Gewohnheiten (in der Nase bohren, Zigaretten in den Mund oder Zahnstocher zwischen die Lippen stecken) sind zwar noch anwesend, aber wirken jetzt hässlich, denn im Prozess der Hybridisierung²⁶⁰ bleiben sie ohne Kern des Natürlichen und Menschlichen: Es gibt keine Gemeinsamkeit mehr, kein Geschwätz, kein Teilen, kein Mitgefühl: „ein jeder hockte in dem Bus für sich, stumm und stumpf“ (MN. 72).

Diese starren Figuren bringen den Ex-Autor aus der Fassung. Krampfhaft sehnt er sich nach einer anderen Fahrgesellschaft, die sich nach seiner „Vorstellung“ (MN. 72) verhalten würde. Wo sind diejenigen Wilden, die ihre Sitze aufschlitzen und die Deckel der Aschenbecher herausreißen? Was ist mit ihrem Mitgefühl und Verständnis füreinander passiert? Warum legt niemand die Hand auf die des anderen, warum tauschen sie nicht wenigstens ein paar Worte aus? Die Vorstellung vom Balkan, die sich in Handkes früheren Werken findet, ist nicht mehr möglich. Die Gestaltung der Akteure im Raum übernimmt die moderne Gesellschaft, so dass von natürlicher Grobheit und

²⁶⁰ Die Hybridisierung „bezeichnet „die Vermischung zweier oder mehrerer deutlich verschiedener Elemente, die zusammen ein Neues ergeben. Im kulturwissenschaftlichen Zusammenhang wird der Begriff für die Vermischung von Kulturen [...] verwendet.“ *Metzler Lexikon*, S. 297.

Zärtlichkeit²⁶¹ nichts mehr übrigbleibt; stattdessen sind die „Enklavenleute“ durch Starre gekennzeichnet. Die Enttäuschung des Protagonisten geht allmählich in Zorn über, der auch offen geäußert wird: „Ah, eure verdammte neubalkanische Unzugänglichkeit, Verschlossenheit, Unansehnlichkeit“ (MN. 73). Nichts davon hilft, die Leere im Bus zu „bevölkern“, bzw. sie mit den Erinnerungen ans Verhalten der Einheimischen auf dem ehemaligen Balkan auszufüllen. Eine Flut der unerfüllten Wünsche und ein Spektrum der Emotionen, wodurch deutlich wird, dass dem ehemaligen Ideal jetzt alles widerspricht, tragen zur Verstärkung der Leere bei, was im Zweifel des Ex-Autors an der Richtigkeit der eigenen Wahrnehmungen kulminiert: „Das war doch nicht immer so, oder?“ (MN. 73). Er zweifelt daran, dass er auf einem der Schutzplätze die Reste einer „Sitzbank“ (MN. 62) gesehen hat, auf welcher die „Enklavenleute“ bei der Herstellung des einheimischen Rakija einst zusammen saßen. Er fragt sich, ob er im Zustand der „Entrückung“ (MN. 63) war.

Der Zwiespalt des Protagonisten offenbart einen reißenden Schmerz, der ihm durch das veränderte Verhalten der „Enklavenleute“ bereitet wird. Der Schmerz deutet darauf hin, dass er den neuen Tendenzen auf dem Balkan nicht zustimmt. Diese Stellungnahme kommt durch die räumliche Position der Figur im Bus anschaulich zum Ausdruck: Im Unterschied zu seinen Mitreisenden ist der Ex-Autor „rückwärtsgerichtet“ (MN. 76) und schaut in die Gegenrichtung zur Fahrt. Solch eine Position spielt auf einen Widerstand an, der im Vergleich zu dem der hinterherlaufenden Begleiter still ist. Wenngleich jede Art des Widerstandes wirkungs- und zwecklos ist, denn weder die Starre der Passagiere ist zu brechen noch der „Enklavenbus“ an der neu einschlagenden Richtung zu hindern, wird er vom Helden beharrlich geleistet. Was diese Leistung bedeutet, wird erst dann verständlich, nachdem der Sinn der „Entrückung“ erkannt worden ist.

Im Laufe der Fahrt wird der Ex-Autor an einen anderen Ort versetzt: Plötzlich ist er draußen und von einer Ackerfurche aus schaut er die Busgesellschaft an, zu der er selber gehört. Die spirituelle Manifestation – der Geist des Helden trennt sich von seinem eigenen Körper ab – hat nichts Religiöses; sie meint den Akt eines Künstlers, der sich über die materielle Welt erhebt, um sie zu erkennen: „Nur entrückt sehe ich, was die Welt

²⁶¹ Siehe 2.1.3.

ist.“ (MN. 65). Die „Entrückung“ bezeichnet also keine Geistesabwesenheit; sie stellt ein Mittel zum Erkennen dar. Simultan werden durch den Zustand der „Entrückung“ die zahlreichen Kritiken konnotiert, die in den 90er Jahren gegen Handke anlässlich seiner Jugoslawien-Bücher und seiner öffentlichen Proteste gegen den Beitrag des Westens zum Zusammenbruch Jugoslawiens gerichtet worden sind. Unter anderem wurde er als „ein Fall für die Psychiatrie“²⁶² bezeichnet; es wurde von seiner „geistigen Umnebelung“²⁶³ geredet.

Die Bedeutung der „Entrückung“ lässt verstehen, dass der stille Widerstand des Protagonisten mit der Position eines Schriftstellers verknüpft ist, der seiner Aufgabe treu bleibt. Nach wie vor übt er Kritik an der westlichen Welt, die das Natürliche und das Ursprüngliche konstant verdrängt und vernichtet. Mögen die Mittel, die von den „Zivilisierten“ benutzt werden, auch verschieden sein, der Aspekt, der den verstellten Blick auf die Wahrheit in Bezug auf den Zerfall des Balkans betrifft, bekommt allmählich immer mehr Platz im literarischen Text. Hat Handke auch im Kampf gegen die Medien vernichtende Kritik geerntet, so verzichtet er doch in der *Morawischen Nacht* nicht darauf, diesen Aspekt wieder aufzugreifen. Im Unterschied zu dem in den 90er Jahren ausgelösten Wirbel leistet der Autor diesmal einen stillen Widerstand. Den fiktionalen Bereich nicht verlassend, wird der „Kampf“ mit dem poetischen Wort geführt.

Was sehen die geistigen Augen des ehemaligen Autors im „Enklavenbus“? Bewegunglose „Silhouetten der Emigranten [...] im Profil“, die sich „kaum voneinander unterscheiden“ (MN. 76). Auf einmal beginnt ein starker „Dunst“ von diesen Silhouetten hervorzuströmen, so dass alle „Profile“ zu „konturlosen Schemen“ (MN. 76) werden; die Reste des Menschlichen werden verschluckt. Alle Versuche, diesen Dunst zu vertreiben, bleiben erfolglos – es kommt immer wieder eine neue Schicht. Trotzdem hört der Ex-Autor nicht auf, zu handeln, d. h. die „Enklavenleute“ vor Einfluss und Wirkung der aus dem Hintergrund handelnden Unsichtbaren zu schützen und zu retten. Gegen die Macht

²⁶² Kommentar des Präsidenten der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Christian Meier. Vgl. „Akademie-Chef: Handke ist ein Fall für Psychiatrie“, *Berliner Morgenpost*, 9. April 1999 in *Peter Handke, Serbien und Medien*, <http://www.physiologus.de/komment/lit/handke1.htm> (28.4.2011).

²⁶³ Äußerung des Schweizer Schriftstellers Laederach. Vgl. Bernd Reinhardt: „Der Schriftsteller Peter Handke, die öffentliche Meinung und der Krieg in Jugoslawien“.

der Unsichtbaren²⁶⁴ ist nichts auszurichten. Die Passagiere verlieren ihre Gesichter; nur noch die „schwarzen“, sowohl von Frauen als auch von Männern getragenen „Lederjacken“ (MN. 77) bleiben von ihnen übrig. Die Jacken sehen fast gleich aus; sie unterscheiden sich einzig nach den Abbildungen voneinander: Hinten auf jeder von ihnen sind „Abdrücke der Katzenpfoten, [...] Hundespuren [...] oder Spuren der Tatzen eines Wolfes“ (MN. 77) zu sehen. Der Protagonist kann sich vom Eindruck nicht losmachen, in all diesen Jacken gebe es etwas „Wildes“ (MN. 77).

Innerhalb der „Enklavenbus“- Passage scheint dieses komplexe Bild zentral zu sein. Zwei Aspekte sind in diesem Bild ineinander verwoben. Der eine Aspekt, zum größten Teil schon thematisiert, bevor das betreffende Bild ausgemalt wird, bezieht sich auf das Ziel der Raumverdränger (das Zerstören der Natur); der andere, der erst aufgrund der dem komplexen Bild folgenden Passagen deutlich wird, betrifft das grundlegende Mittel der Raumverdränger, wodurch das Ziel erreicht wird. Im Rahmen der räumlichen Relation „vorne“ (das Ziel) – „hinten“ (das Mittel), die im Raum der Erzählung zu beobachten ist, stellt das zentrale Bild keine Grenze dar; eher erscheint es als eine Achse, wo „vorne“ und „hinten“ verbunden sind. Die Abwesenheit der Grenze zwischen den Teilräumen hat keine positive Bedeutung wie bei den Bildern in der *Wiederholung*.²⁶⁵ In der Relation „vorne – hinten“ sind die zwei Felder nicht getrennt; sie deuten auf eine gut ausgearbeitete Taktik hin, wobei Ziel und Mittel nach dem moralischen Prinzip der Jesuiten funktionieren: Der Zweck (das Ziel) heiligt die Mittel.

Wird das komplexe Bild im Kontext mit den vorangehenden Passagen betrachtet, dann bezeichnet der Verlust der Identität, worauf durch verlorene Gesichter der Passagiere angespielt wird, die letzte Etappe bei der Zerstörung der Enklave. Das Verhalten der Reisenden deutet an, dass die Raumverdränger langsam an ihr Ziel gelangen: Das Gemeinschaftliche wird auf dem Balkan abgeschafft. Die nähere Identifikation der Mitfahrer des Protagonisten - sie sind Emigranten - (in einer der späteren Textpassagen wird auch mitgeteilt, dass sie in Belgrad einen andern Bus, einen

²⁶⁴ Unsichtbar scheinen auch die Raumverdränger im Stück *Die Zurüstungen für die Unsterblichkeit* zu sein; sie handeln im Hintergrund und erscheinen meistens dann, wenn sie von niemand zu sehen sind. Vgl. ZU, 52, 76, 82, 98, 113.

²⁶⁵ Die Abwesenheit der Grenze im Verhältnis „oben“ (der Mond) – „unten“ (der Bus) verleiht dem Bus eine kosmische Dimension. Das ähnliche wird auch bei der Darstellung des Karstes erreicht; siehe 2.1.3.

Zug oder ein Flugzeug nehmen; sie reisen weiter „nach Wien [...], nach Kopenhagen, Lyon, Sevilla, Porto [...], nach Kanada.“ – MN. 108) gibt zu verstehen, dass der Einfluss der „Zivilisierten“, bzw. ihr Beitrag zur neuen Orientierung innerhalb der räumlichen Praxis auf dem Balkan verschiedene Formen annimmt.²⁶⁶ Während die Reisenden in einem der westlichen Länder Zuflucht gefunden haben, wurden sie indirekt einer neuen Erziehung unterzogen - es ist daher nicht erstaunlich, dass sie sich von ihren Begleitern so sehr unterscheiden. Die Zöglinge haben sich als vorzügliche Schüler erwiesen; die ihnen auf dem Terrain erteilte Lektion über die Individualisierung („jeder für sich“) wurde schnell und erfolgreich gelernt: Nähe und Wärme des „Primitiven“ wurde durch Kälte und Distanz des „Zivilisierten“ verdrängt. Mit der Proklamation „jeder für sich“ tut sich paradoxerweise kein Weg zur Vielfalt auf: Die Passagiere haben gleiche Profile, ihre Gesichter werden zu gleichen Schemen, sie atmen gleiche Starre, alle tragen gleiche Jacken; sie sind uniformiert und scheinen automatisiert zu sein.²⁶⁷

Durch das Motiv des Uniformierten und des Automatisierten sind zwischen den Reisenden im „Enklavenbus“ und den österreichischen Ausflüglern im Tal der Soča, deren Bild in der *Wiederholung* als Kontrast zur Fahrgesellschaft in dem vom Mond begleitenden Bus dient, Parallelen zu ziehen. Indem Filip Kobal die Ausflügler von einem Abstand aus anschaut (er sitzt auf einer Holzbank und wartet auf einen slowenischen Bus), kann er sich des Eindrucks, er sehe „Fenster für Fenster ein vertrautes Profil“ (W. 248), nicht erwehren. Fast unwillkürlich sucht er einen Platz weiter weg von den gleichen Profilen, die ihm irgendwie bekannt vorkommen. Ebenfalls wie die Bewohner aus seinem Heimatdorf erwecken sie bei ihm den Eindruck, sie „thronen“

²⁶⁶ Einige der Formen, wie Hilfe des Westens bei der Einführung der neuen wirtschaftlichen Verhältnisse auf dem Balkan, sind schon bei der Darstellung des Bootes gezeigt. Siehe 3.1.1.

²⁶⁷ Indem Mathias Junge Problembereiche und Dimensionen von Individualisierung aufgreift, die als „Ergebnis eines allgemeinen Modernisierungsprozesses“ zu verstehen sind (unter der Modernisierung versteht der Autor ein „Bündel von Prozessen“, bzw. „eine spezifische Form des Wandels, die zumeist als Einheit von Industrialisierung, Bürokratisierung, Urbanisierung, Demokratisierung und zunehmender sozialer Mobilität“ ist), bleibt er ziemlich positiv in Bezug auf das vielschichtige Thema; er verweist auf die Vielfalt von Lebensformen, auf Wahlmöglichkeiten, auf erweiterte Handlungsmöglichkeiten. Vgl. Mathias Junge: *Individualisierung*, Frankfurt/Main: Campus-Verlag, 2002; (Zitat) S. 7-10. Markus Schroer ist dagegen ziemlich pessimistisch, wenn es um die Individuen in der modernen Gesellschaft handelt. Sich auf Michel Foucault stützend, deutet er auf den Zusammenhang zwischen der Freiheit und der Macht über andere hin, auf die „machtfreien Räume“, wo „Disziplinierungs- und Kontrollmechanismen“ auf jedes Individuum in der Gesellschaft einwirken. Das Ergebnis sind „selbstkontrollierende Einzelne, die immer stärker isoliert werden, die entindividualisiert und automatisiert“ werden. Vgl. Markus Schroer: *Das Individuum der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000: 86-113.

über ihm. Die Ausflügler genauer anschauend, fragt er sich jedoch, ob das wirklich ein Trohnen war: „War es nicht eher ein Hocken, ein Kauern?“ (W. 248). Filip Kobals neue Perzeption steht im Zusammenhang mit seiner allgemeinen Vorstellung von Österreichern, die als „Diener der Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung“ (W. 118) erscheinen²⁶⁸. Knüpft das Hocken der Ausflügler nicht an die Überzeugung des Ex-Autors an, dass jeder seiner Mitreisenden in seiner Ecke gehockt hat? Beim Aussteigen der Österreicher aus dem Bus scheint es Kopal, als wohnte er einem Defilee uniformierter Puppen bei:

[Alle] hatten sich festlich gekleidet. Die Männer trugen Hüte und unter den braunen Anzügen Samtgilets mit Metallknöpfen; die Frauen in den Regenbogenfarben schillernde Schultertücher mit Fransen, und einer jeden hing vom Armgelenk eine übergroße aufklappbare Tasche, alle in der gleichen Form. (W. 248).

Filip Kopal hat den Eindruck, alle seien gleich. Das Wort „gleich“ spielt nicht auf das Klassenlose an wie in der Jesenice-Passage mit dem Straßenvolk²⁶⁹, sondern auf den Mangel an Originalität und Kreativität. Tendenzen und Ansprüchen der Gesellschaft folgend, transformieren sich die Österreicher in automatisierte Figuren, die so identisch zu sein scheinen, dass man von einer Serienproduktion der Puppen reden kann. Die Art und Weise, wie die Ausflügler ein Gasthaus betreten, „einer immer hinter dem anderen“ (W. 249), ist eine Anspielung darauf. Erwecken die stumpfen und starren Reisenden nicht das gleiche Gefühl beim Ex-Autor? Die Verknüpfungen zwischen den Balkanmenschen und den Westlern innerhalb der intertextuellen Bezüge verweisen darauf, dass die zwei Räume, der Balkan und der Westen, nicht mehr entgegengesetzt sind, sie nähern sich vielmehr aneinander an.

Trotz der Verbindungselemente zwischen den beiden Bildern ist zu spüren, dass durch die „schwarzen Lederjacken“ das Motiv des Uniformierten und der Verlust der Identität eine zusätzliche Dimension haben. Die Jacken sind zwar gleich, aber nicht zufällig schwarz und aus Leder; es ist auch kein Zufall, dass gerade sie beim Ex-Autor den Eindruck erwecken, es gebe da etwas Wildes. Die „schwarzen Lederjacken“ weisen auf eine Verbrecherbande hin, die sich in den Szenen, die in einem namenlosen Dorf

²⁶⁸ Siehe 2.1.2.

²⁶⁹ Ebd.

spielen, als ein konstruiertes Medienimage von bösen Serben entpuppt. Aus der Geschichte des Ex-Autors, die durch die des Buschauffeurs vervollständigt wird, geht hervor, dass dieses Image als grundlegendes Mittel der „Zivilisierten“ zur Zerstörung der Enklave diene. Sein Konstruktionsprinzip deutet ein Schema an, nach welchem sich die Identität der „Enklavenleute“ nur noch auf das Wilde und das Verbrechen begrenzte – dieses Schema passt ins „frozen image“ von der Barbarei auf dem Balkan, das in den Kreisen der westlichen Elite mehr als ein Jahrhundert vorherrscht.²⁷⁰

Das Wilde und das Verbrechen, die stereotypen Balkan-Merkmale, werden im Laufe der Lektüre allmählich umgekehrt und gegen die „zivilisierte“ Welt gerichtet. Wie im Stück *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* erscheinen die „Zivilisierten“ als eine „Raumverdrängerrotte“ (ZU, 52, 76, 92, 113). Durch den neuen Kontext konkretisiert sich der erfolglose Kampf des Ex-Autors gegen den Dunst im „Enklavenbus“: Er kämpft gegen das klischeehafte, bei der öffentlichen Darstellung der „Enklavenleute“ benutzte Schema der Berichterstatter. Zweifellos ist in diesem Kampf Handke zu erkennen, der noch im Laufe der Jugoslawien-Konflikte auf das Problem der journalistischen Klischees hingedeutet hat. Auch wenn er dadurch vielen Attacken ausgesetzt war, findet das gleiche Problem auch in der neuen Erzählung einen bedeutenden Platz. Neue Vorstellungen des Ex-Autors tragen simultan dazu bei, dass das Weh der Reisenden, ihre Transformation sowie Ursachen für die Auswanderung verständlich werden. Der Krach der Balkan-Enklave und die verlorene Identität der „Enklavenleute“ bekommen dadurch eine ganz neue Dimension.

a) Ein namenloses Dorf: Das Zerschlagen der journalistischen Klischees

Stets im Konvoi mit den Polizeiautos fahrend, biegt der „Enklavenbus“ von der Magistrale in eine öde Gegend ab. Kaum bemerkbare Spuren auf den Traktorwegen lassen jedoch erkennen, dass sie einmal bewohnt war. Je tiefer der „Enklavenbus“ in die verlassene Siedlung einfährt, desto häufiger stößt man auf Überbleibsel der ehemaligen

²⁷⁰ Siehe 1. c).

Daseinsformen, „verrottende Maschinenteile [...] Autobruchstücke [...], ein Gemisch von Lumpen und Plastiksäcken, Tierkadaver, verwesende oder schon skelettierte [...], Grabkreuze, Kränze [...], Häuser- und Hüttenschutt“ (MN. 79). Die zerfetzten Lebensformen tragen dazu bei, dass der Ex-Autor das öde Dorf als ein „Haufendorf“ (MN. 79) erlebt. Erstaunlicherweise folgt den grauenvollen Bildern des auf den Grund zerstörten Dorfes eine positive Änderung der Atmosphäre im Bus. Die Mitreisenden des Ex-Autors beleben sich und ihre Starre lässt nach; sie scheinen zusammenzurücken. Keine einzige Frage stellend, schließt sich der Held dem allgemeinen Innehalten an: „[...] er stand [...] von seinem Rückplatz auf und rückte nach vorne zu ihnen, hielt inne, mit ihnen zusammen“ (MN. 80). Wodurch wird diese Veränderung veranlasst? In welche Zwischenräume, die so vertraut zu sein scheinen, geht der gemeinsame Blick der Emigranten? Was für ein Dorf ist das? „Nur nicht fragen“ (MN. 80) sagt der Protagonist. Schließlich hält der Bus an, alle steigen aus und die Reisenden fangen an, bergauf zu laufen. „Was aber war das Ziel? Nein noch immer fragte er nicht“ (MN. 84).

Das Mitgefühl mit den Passagieren (der Held hält zusammen mit ihnen inne) offenbart, dass der Ex-Autor nicht ahnungslos ist, warum die starre Fahrgesellschaft auf das zerstörte Dorf plötzlich reagiert. Mit Absicht vermeidet er, Fragen zu stellen und lässt den Leser (Zuhörer) in Unwissenheit; ohne Auskünfte über das Dorf (man erfährt nicht, wie es heißt, in welcher Gegend es liegt, wer im Dorf gelebt hat, von wem, wann, wie, warum es zerstört wurde) kann er weder das Verhalten der Balkan-Passagiere noch Zusammenhänge zwischen dem vernichteten Dorf und dem Krieg auf dem Balkan verstehen. Man darf aber nicht vergessen, dass der Ex-Autor kein Berichterstatter ist, dessen Aufgabe darin besteht, über das Dorf zu informieren, sondern ein Schriftsteller (auch wenn ein ehemaliger), der vom Dorf mittels poetischer Bilder erzählt. Die nicht gestellten Fragen dienen als Mittel zur Ausmalung eines „unbekannten Kontinentes“ (MN. 79), der darauf hinweist, dass die Zerstörungen des Dorfes unbekannt sind. Das Motiv des Unbekannten ergibt sich aus dem Mangel an Informationen, die theoretischerweise die Basis der journalistischen Berichte bilden.²⁷¹ Die Funktion der

²⁷¹ „Als Checkliste, ob die Nachricht die wichtigsten Fakten enthält, gilt der Kanon der so genannten sechs W-Fragen: Wer? Was? Wo? Wann? Wie? Warum?“ Dietz Schwiesau/Josef Ohler: *Die Nachricht in Presse, Radio, Fernsehen, Nachrichtenagentur und Internet*, München: List Verlag, 2003: 83.

mangelnden Mitteilung besteht darin, auf die Unzuverlässigkeit der westlichen Berichte aus dem Krieg in Jugoslawien hinzudeuten. Indem die Rede von einem „Kontinent“ ist, wird das zerstörte Dorf räumlich gestreckt. Die unzuverlässigen Berichte erhalten dadurch eine erhöhte Tragweite; sie betreffen nicht nur vereinzelte Dörfer. Das Problem erweist sich als delikat, nachdem der Leser erkannt hat, wem das zerstörte Dorf gehört hat, wo es liegt und was im Dorf passiert ist. Alle diese Elemente, die auf eine indirekte Art und Weise schrittweise vermittelt werden (siehe unten), gewähren Einsicht ins Handeln der „Balkanexperten“: Die Informationen hinsichtlich der Kriege auf dem Balkan haben sie absichtlich vertuscht. Der Praxis der westlichen Medien entspricht die Technik der Verhüllung, die auch vom Ex-Autor verwendet wird – der Leser (der Zuhörer) wird im Dunkeln gelassen; lange Zeit ist vom Dorf nichts anderes zu erfahren, außer dass es zerstört ist.

Aufgrund der später erzählten Geschichte des Buschauffeurs wird deutlich, dass der „unbekannte Kontinent“ das Heimatdorf der Reisenden (MN. 86) ist, d. h. ein serbisches Dorf. Auch wenn Wörter wie „Serben“, „Serbien“, „serbisch“, „Kosovo“, „Jugoslawien“ nirgendwo im Text fallen (der Ex-Autor, bzw. der Autor selbst vermeidet jede Art direkter Provokationen), wird in einer der später folgenden Passagen der Name einer Siedlung enthüllt, die in der Nähe des betreffenden Dorfes liegt: Es handelt sich um die „Siedlung (die früher „Malischevo hieß, und inzwischen, nach Neuordnung, Malischeva [...])“ (MN. 97). Scheint das Enthüllte auch nebensächlich zu sein (die Angabe wird in die Klammer gesetzt), so ist es doch, wie auch alles scheinbar Nebensächliche bei Handke zu beachten, denn dadurch wird offenbart, dass das zerstörte Dorf auf dem Kosovo liegt.²⁷² Durch die Möglichkeit, den Raum, der vom Ex-Autor als ein „unbekannter Kontinent“ bezeichnet wird, empirisch zu identifizieren, bekommen alle nicht gestellten Fragen eine erweiterte Funktion. Sie dienen als ein neues Mittel zur Provokation, denn aus ihnen ergibt sich trotz aller Verhüllungen eine Frage, die zwar auf

²⁷²1998 galt Malischeva als Hauptstadt des Gebietes, das von der Kosovo-Armee „befreit“ wurde. Das Gebiet steht im Zusammenhang mit den Massakern auf beiden Seiten, sowohl der serbischen als auch albanischen. Vgl. „Kosovo war crimes chronology“, *Human Rights Watch*, 20.09.2009, <http://www.hrw.org> (12.12.2011) oder „Prozessbeginn gegen die Angeklagten für die Verbrechen im Dorf Klecka (Gemeinde Malischevo)“, 13/06/2011, <http://glassrbije.org> (12.12.2011).

eine indirekte Art und Weise gestellt wird: Wie ist es möglich, dass man von zerstörten serbischen Dörfern auf dem Kosovo in der Öffentlichkeit nichts weiß?

Die nicht gestellten Fragen des Ex-Autors knüpfen also an die gestellten Fragen Handkes in der *Winterlichen Reise* an. Gibt es auch große Unterschiede hinsichtlich ihrer Form, so haben sie doch das gleiche Ziel: Objektivität und Richtigkeit der westlichen Kriegsberichte aus Ex-Jugoslawien werden in Frage gestellt. Gleichzeitig sind die nicht gestellten Fragen als eine ironische Antwort Handkes auf heftige öffentliche Polemiken aufzufassen, die er mit seinen Fragen im Reisebericht²⁷³ hervorgerufen hat. Während im früheren Werk die Fragen in Bezug auf den Krieg in Slowenien, in Kroatien und Bosnien gestellt werden, beziehen sich die nicht gestellten Fragen in der *Morawischen Nacht* auf den sog. Kosovokrieg, mit welchem die Konflikte im ehemaligen Jugoslawien ein Ende genommen haben. In diesem Komplex der jugoslawischen Kriege hat sich in der Strategie der westlichen „Balkanexperten“ nichts geändert. Ihre Berichte basierten stets auf dem gleichen Szenario, nach welchem die „Rollen des Angreifers und des Angegriffenen, der reinen Opfer und der nackten Bösewichte“ (WR. 38) schon zu Kriegsbeginn festgelegt wurden. Die Änderungen betreffen einzig die Akteure, die die Rolle der Guten spielten: Das waren zuerst die Slowenen, dann die Kroaten, später die Moslems in Bosnien und schließlich die Albaner auf dem Kosovo; die Serben spielten hingegen konstant die Rolle der Bösen. Im Kontrast zu den Medien nimmt die Strategie Handkes eine ganz neue Form an. Nach wie vor übt er an der Einseitigkeit der Medien, bzw. an ihrer vereinfachenden Einteilung der Konfliktparteien in Gute und Böse Kritik, aber kreiert ein ganz neues Mittel, wodurch diese Kritik zum Ausdruck gebracht wird. Die neue Form der Fragen ermöglicht dem Autor, der direkten Einmischung ins Politische auszuweichen, wodurch die Gefahr, auf öffentliche Angriffe zu stoßen, weitaus weniger ist.

²⁷³ Auf eine raffinierte Art und Weise stellt Handke Fragen, die trotz ihres hypothetischen Charakters die Richtigkeit der Medienberichte ins Wanken bringen und die Moral der Kriegsberichterstatter in Frage stellen. Die Fragen betreffen wichtige Momente aus dem jugoslawischen Krieg: den Blitzkrieg in Slowenien (1991), das neue Gesetz in Kroatien, nach welchem die Serben in Kroatien den Status der Minderheit erhielten (1991), das Beschießen von Dubrovnik (1991), zwei Anschläge auf Markale, den Markt von Sarajevo (1992, 1994), die Vertreibung der Serben aus der Krajina (1995). Vgl. WR. 30-50.

Während der Ex-Autor vermeintlich nicht wagt, die Passagiere irgendetwas zu fragen, was auch eine ironische Anspielung darauf ist, dass jede Frage, die sich gegen die Praxis des Westens wehrt, sofort als eine Provokation markiert wird, stellt er doch eine Frage, die aber nicht laut ausgesprochen wird: „Was war aber das Ziel?“ Wenn sie auch im betreffenden Kontext logisch und harmlos zu sein scheint, so erweist sie sich doch im Laufe der Lektüre als hintergründig. Ein Saumstreifen, der das Ziel ist, entpuppt sich allmählich als eine „Schwelle zur Wildnis“ (MN. 84).

Die Emigranten aus dem „Enklavenbus“ hocken sich zu Boden, „im Kreis um einen Fleck, wo außer Gras, Steinbrocken und Reisig nichts war“ (MN. 84). Sie stellen ihre „Eß- und Trinksachen“ und zünden „am hellichten Tag“ (MN. 85) eine Kerze an. Alle hocken wortlos, ohne zu essen oder zu trinken. Was für einen Kommentar könnte dieses Bild bei einem westlichen Berichterstatter auslösen? Ein „balkanesisches Hütchenspiel“ (MN. 85). „Ein seltsames Picknick“ (MN. 85). Die beiden Bemerkungen haben eine ironische Bedeutung, denn sie weisen darauf hin, dass die Kultur des Balkans den „Balkanexperten“ unbekannt ist²⁷⁴. Zugleich wird offenbar, dass ihre Vorstellungen auf Vorurteilen über den Balkan basieren, der in breiten Kreisen des Westens als Verkörperung des „Primitiven“ („balkanesisch“, „seltsam“) gilt. Ein heftiges Weinen der Reisenden, das beim Hocken plötzlich losbricht, würde bestimmt auf keinen besseren Kommentar stoßen. Der Ex- Autor versteht es jedoch als Äußerung eines großen Wehs, „das einen zur Verantwortung rief“ (MN. 85).

Sich von den derart Weinenden abwenden zu wollen, hieß nicht, vor ihnen die Ohren zu schließen, hieß nicht, sich diese Töne nicht, Laut für Laut, einzuprägen und sich von ihnen prägen lassen. Hieß nicht, die Leute da, die Nasenbohrer, die Nägelbeißer, die Rülpsler [...] ihrem Schicksal, oder eher ihrem Nichtschicksal, dem Vergessen, zu überlassen. Oder doch? Oder doch? (MN. 86).

Bezeichnet die zweimal wiederholte Frage „Oder doch?“, wodurch alles, was in den vorausgehenden Sätzen negiert, wieder bejaht wird, eine Verworrenheit des Helden vor dem Enthüllten? Oder vielleicht eine absichtliche Verzögerung, seine Erkenntnisse offen zu äußern – Verzögerung, um Zuhörer (Leser) am Erkenntnisprozess teilhaben zu lassen? Auf jeden Fall wird eine delikate Anklage auf eine raffinierte Art und Weise geäußert.

²⁷⁴ Das alte serbische Brauchtum dient als ein Element für die Schilderung des serbischen „Großdorfes“ in der *Winterlichen Reise*. Siehe 2.2.1.

Sie ist jedoch nicht vollständig zu verstehen, bevor der Fahrer des „Enklavenbusses“ die Geschichte von den Reisenden erzählt (MN. 86). Erst dann hört das zerstörte Dorf auf, ein „unbekannter Kontinent“ zu sein. Dem Hörensagen, bzw. dem mündlichen Erzählen (der Ex-Autor erzählt, was er vom Fahrer gehört hat) wird nochmals ein großer Wert beigelegt, denn es erweist sich als ein wirkungsvolles Mittel zur Erkenntnis. Dabei sind die Unterschiede zwischen einem fiktionalen und journalistischen Text zu beachten.²⁷⁵ In der Passage verspottet man die Praxis derjenigen Journalisten, die vergessen haben, dass sie keine Schriftsteller sind, d. h. dass sie dazu verpflichtet sind, ihre Nachrichten aufgrund der überprüften Fakten und nicht des Hörensagens zu produzieren, das noch dazu nur von einer Seite kommt.²⁷⁶ Handke schließt sich den Polemiken an, die, obwohl vereinzelt, darauf verweisen, dass die „meisten Berichte“ aus dem Krieg in Jugoslawien auf dem „Hörensagen“ basierten.²⁷⁷ Der „unbekannte Kontinent“ ist also ein Mittel, wodurch die Frage nach Sinn und Wert der journalistischen Informationen, bzw. nach Aufgabe und Pflicht der Berichtersteller gestellt wird.

Vor dem Krieg, so der Chauffeur des „Enklavenbusses“, lebten in der Gegend zwei Völker: die „Walachen“ (MN. 86) und die „Vermummten“ (MN. 87). Die Walachen, die Ureinwohner auf der Balkanhalbinsel²⁷⁸, sind als Serben zu erkennen (die Mitfahrer des Ex-Autors gehören zu ihnen); die Bezeichnung dient als Hinweis darauf, dass Kosovo, historisch gesehen, als Wiege Serbiens gilt.²⁷⁹ Die Anmerkung „Entscheidungsschlacht und Niederlage gehörten ‘bei uns‘ zusammen“ (MN. 88) spielt auf die Schlacht auf dem

²⁷⁵ Das Erzählen ist eine „Gegenwelt zur Nachrichtenwelt.“ Vgl. Z. 45-46.

²⁷⁶ Die erste Regel bei der Produktion der Nachrichten lautet „Die Fakten müssen stimmen.“: Die Fakten müssen überprüft werden und „hundertprozentig richtig sein.“ „Unsichere Faktenlage“ sollte benannt und reduziert werden. Vgl. Dietz Schwisau/Josef Ohler, S. 30-35. Die zweite lautet: „Die Nachricht muss alle Seiten zeigen.“ Ebd. S. 35-37.

²⁷⁷ Brock: „Meutenjournalismus“, S. 26. Diese Feststellung übernimmt Brock von Nikolaos Stavrou, Professor für internationale Beziehungen an der Howard-Universität. Später verweist der Autor selbst auf „dürftige Quellen“, die sich oft „auf Hörensagen und oft auch doppeltem Hörensagen“ stützten. S. 28. Dürftige Quellen stehen auch im Mittelpunkt von Lettmayers Text. Vgl. Martin Lettmayer: „Da wurde einfach geglaubt, ohne nachzufragen“, in *Serbien muß sterben*, S. 37-49.

Das Problem des Hörensagens im Journalismus, was einen direkten Bezug zum jugoslawischen Krieg nimmt, wird auch im Roman Gstreins thematisiert, wobei gezeigt wird, wie schwierig ist, die Wahrheit in einem Krieg herauszufinden. Vgl. Norbert Gstrein: *Das Handwerk des Tötens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.

²⁷⁸ Die Walachen sind Romanen, die sich in den Gebieten der nördlichen Karpaten und der westlichen Balkanhalbinsel niederließen und im Mittelalter slawisiert wurden. Vgl. Thede Kahl: *Ethnizität und räumliche Verteilung der Aromunen in Südeuropa*, Münster: Münster, 1999: 24.

²⁷⁹ Vgl. Dimitrije Bogdanović: *Kosovo u poveljama srpskih vladara*, Banja Luka: Besjeda-Ars Libri, 2000.

Amselfeld an, bzw. auf den Untergang des mittelalterlichen Serbiens durch die Ankunft der Osmanen, deren Herrschaft später zur Siedlungsausbreitung der Albaner führte.²⁸⁰ Selbstverständlich sind die Vermummten nicht sofort zu identifizieren. Nachdem ihre Masken gefallen sind (siehe oben, sie sind die Albaner auf dem Kosovo), stellt sich heraus, dass das Motiv des Unbekannten, das im Mittelpunkt der Friedhof-Szene steht, einen komplexen Charakter hat, denn die Hauptakteure in der ganzen Maskerade sind nicht die Vermummten, sondern diejenigen, die sie verummt haben.

Die Geschichte des Chauffeurs konzentriert sich auf ein Gemetzel zwischen den beiden Völkern, das sich auf dem Friedhof der Walachen abspielte. Während die Ureinwohner Kerzen anzündeten und mit ihren Toten aßen und tranken, wurden sie von den Vermummten angegriffen. Der Friedhof, von welchem danach nichts mehr übriggeblieben ist, lag gerade auf dem Platz, wo die Reisenden aus dem „Enklavenbus“ bitter weinen. Die Ironie, die beim Vergleich des alten serbischen Brauchtums mit einem „seltsamen Picknick“, bzw. mit einem „balkanesischen Hütchenspiel“ zu spüren ist, gewinnt in diesem Kontext an Intensität. Wenigen Walachen gelang es zu fliehen (den Reisenden). Nach dem beendeten Krieg konnten sie nicht in ihr Dorf zurückkehren, denn ihr Volk wurde inzwischen aus dem ganzen Gebiet vertrieben. Es blieb ihnen nichts anderes übrig als im Westen eine Zuflucht zu suchen. Zum ersten Mal nach dem Krieg wurde ihnen erlaubt, ihren entweihten Friedhof zu besuchen. Es ist nun zu verstehen, warum die „Enklavenleute“ in einem der westlichen Länder der neuen Erziehung unterzogen wurden, ebenso warum der Bus im Konvoi mit Polizeiautos fährt und warum alle Abzweigungen der Magistrale durch Panzer blockiert sind – der Bus fährt unter dem Schutz der internationalen Truppen.

Als der Ex-Autor sagt, er stehe auf der „Schwelle zur Wildnis“, bezieht sich die „Wildnis“ nur teilweise auf das Gemetzel im Dorf. Kommen auch der Hass sowie der Mangel an Respekt und Toleranz einer Kultur gegen die andere (ein Zeugnis dafür sind Angriffe während einer religiösen Feier, Entweihung und Zerstörung des Friedhofes) zum Ausdruck, so wird der Schwerpunkt doch auf das Verhalten der westlichen Berichterstatter gesetzt, die sowohl ihre Ohren als auch ihre Augen vor Jammern und

²⁸⁰ Vgl. Hösch, S. 18.

Weinen der Serben geschlossen haben. Das Problem beschränkt sich jedoch nicht darauf, dass die Informationen vertuscht und die Vertriebenen dem Vergessen überlassen wurden: „Das Vergessenwerden, das Überhörtwerden war vielleicht noch das Erträglichste“ (MN. 86); das Problem konzentriert sich auf das Medien-Image von Gangstern in „schwarzen Lederjacken“.

Das verbreitete Bild von grausamen und ungezügeln serbischen Kriegern scheint bereits in der Szene im „Enklavenbus“ zweifelhaft zu sein. Das Bild, wo die Mitfahrer des Ex-Autors als leblose Puppen mit verschwommenen Gesichtern erscheinen, ist mit der Vorstellung von einer Verbrecherbande schwer zu verbinden. Der Zweifel wird mit der Szene auf dem Friedhof, wo hilflose und elende Menschen zu beobachten sind, verstärkt. Die Geschichte des Fahrers gibt dann zu verstehen, dass das Verbrechen nicht einzig auf der Seite der Serben zu suchen ist. Dem westlichen Konstrukt von serbischen „Bösewichtern“, bei dessen Produktion die Technik der „Schwarzweißmalerei“²⁸¹ (die „Stereotypen ‚good-guy‘ und ‚bad-guy‘“²⁸²) benutzt wurde, wird in der Erzählung ein Bild der Opfer entgegengesetzt.

Auf dem Friedhof ihrer Vorfahren, wo die Spuren von einem einzigen Grab kaum zu finden sind, scheinen die versammelten Emigranten keine „Kultur“²⁸³ mehr zu haben. Das Knacken und Knirschen all ihrer „schwarzen Lederjacken“ erwecken beim Helden den Eindruck von einem „Trauerkanon“ (MN. 90), der simultan als ein „Blöken der Schafe“ (MN. 90) erlebt wird. Wer sind die „Wölfe“? Das zweite Volk in der Gegend? Das ist nur eine Kulisse, hinter welcher die „Zivilisierten“ frei gehandelt haben. Um die Sicherheit der Schafe kümmern sich ironischerweise die militärischen Truppen des Westens. Wurden die Schafe nicht gerade durch das böse Spiel, bzw. ein synchronisiertes Handeln einer mächtigen Maschinerie aus dem Westen ins Tor zusammengedrängt, wo sie nun beliebig blöken dürfen? Die kurze Frage „Absicherten?“ (MN. 83), womit der

²⁸¹ Thomas Fleiner: „Minderheiten und Nationalismus. Die Mitschuld der Medien im Jugoslawienkonflikt“, in *Serbien muß sterbien*, S. 50-73, hier S. 59.

²⁸² Obrad Kesić: „The Business of News. Die amerikanischen Medien und ihre Berichterstattung über den Krieg auf dem Balkan“, in *Serbien muß sterbien*, S. 100-117, hier 102.

²⁸³ Im Gegensatz zu Gregor im dramatischen Gedicht *Über die Dörfer*, der den „stummen Friedhof“ als seinen „Ausgangspunkt“, seine „Kultur“ (S. 76) erlebt (ein Beispiel bei Handke, wie die Leere „bevölkert“ wird – Vgl. Z. S. 130-131), scheinen die Verbindungen der Reisenden mit ihren Ahnen, mit dem Ursprung abgebrochen zu sein (die Leere wird nicht bevölkert).

Held sein Erstaunen über die vermeintlichen Sicherungsmaßnahmen äußert, ist ironisch gefärbt, denn diese Maßnahmen sind nichts anderes als eine Art Kontrolle. Die entscheidende Rolle im gut organisierten Spiel wurde den „Balkanexperten“ zugeteilt: In erster Linie sind die Schafe die Opfer verdrehter und gefälschter Informationen.²⁸⁴ Das Weinen der Vertriebenen ruft die Kriegsberichterstatter zur Verantwortung; jahrelang haben sie gegen den Kodex ihres Berufes verstoßen: Statt Wahrheit haben sie Lügen verbreitet.²⁸⁵ Man könnte sich fragen, ob es sich nicht um eine neue Forderung nach Gerechtigkeit für Serbien handelt. Das Gewinsel der Friedhofsbesucher bedeutet eine Anklage gegen die lügenhafte Moral der „Balkanexperten.“ Während es den großen Richtern und Moralisten vor Hass und Krieg auf dem Balkan vermeintlich gegraut hat, haben sie mit ihren Berichten zu Hass und Krieg angestiftet.²⁸⁶

Im Gegensatz zu Handkes Jugoslawien-Büchern der 90er Jahre, in denen die Berichterstatter auftreten und ihr Handeln direkt zu beobachten ist (in den Reiseberichten *Eine Winterliche Reise* und *Unter Tränen fragend* werden die Namen der Zeitungen angeführt, wobei die konkreten Taten ihrer Vertreter und Mitarbeiter besprochen werden; in der *Fahrt im Einbaum* werden die Berichterstatter mittels fiktiver Personen dargestellt), sind sie in der *Morawischen Nacht* nicht zu sehen: Weder treten sie auf noch werden sie erwähnt. Trotzdem ist ihre Anwesenheit zu spüren, denn ihr Handeln spiegelt sich in der erzählten Geschichte von den Reisenden wider. Die Serben als Opfer war in den meisten Artikeln und Reportagen „ein Tabuthema“²⁸⁷; die Spalten wurden mit immer neuen Grausamkeiten und Tragödien gefüllt, an denen einzig die Serben schuld waren.

²⁸⁴ Im Grunde genommen befassen sich alle 15 Artikel im Sammelband *Serbien muß sterben* mit dem Problem der verdrehten und gefälschten Informationen aus dem Jugoslawien-Krieg. Es ist bemerkenswert, dass die Autoren der Texte auch selber Journalisten sind. Dorothea Razumowsky beendet ihren Text mit den folgenden Worten: „Ich schäme mich, Journalistin zu sein.“ (S. 99). Konkrete Beispiele mit verdrehten und gefälschten Informationen (die Schuld am Verbrechen wurde stets den Serben zugeschrieben) sind besonders in den folgenden Artikeln zu finden: Peter Brock: „Meutenjournalismus“; Hanspeter Born: „Anmerkungen zu einer Kontroverse“ (74-82); Dorothea Razumowsky: „Gott will es“ (83-99); Obrad Kesić: „The Business of News“; Jaques Merlino: „Da haben wir voll ins Schwarze getroffen. Die PR-Firma Ruder Finn“ (153-163). Das gleiche Problem befindet sich auch im Mittelpunkt des Buches von Mira Beham. Vgl. Mira Beham: *Kriegstrommel. Medien, Krieg und Politik*, München: DTV, 1996.

²⁸⁵ Vgl. dazu das Kapitel „Zur Berufsethik des Journalismus.“ Michael Kunczik/Astrid Zipfel: *Publizistik*, 2. Aufl., Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2005: 198-240.

²⁸⁶ „Während mehr als zehn Jahre haben die Medien im ehemaligen Jugoslawien durch den Krieg der Worte den Haß in den Köpfen der Menschen fabriziert, bis dann der Haß in den Köpfen zum offenen Kampf zwischen Völkern, Nationen, Nachbarn und Familien ausbrach.“ Fleiner, S. 58. Vgl. dazu auch Mira Beham: „Die Medien als Brandstifter“, in *Serbien muß sterben*, S. 118-133.

²⁸⁷ Ebd. S. 129.

Wenn Fakten und Informationen überprüft wurden, dann immer in dem Sinne, dass sie ins Bild von den Gangstern in schwarzen Lederjacken passten. Obwohl das Problem der Berichterstattung in der *Morawischen Nacht* auf eine ganz andere Art und Weise zum Ausdruck gebracht wird, unterscheidet es sich nicht vom dem, das in den früheren Werken Handkes schon thematisiert wurde.²⁸⁸ Das bedeutet, dass auch die Berichterstatter, die in der neuen Erzählung nicht erscheinen, identische Merkmale haben, wie diejenigen, die in den vorangehenden Büchern bildhaft dargestellt werden. Ihre typischen Charakteristiken sind in den Figuren der drei Internationalen in der *Fahrt im Einbaum* zu beobachten, wobei eine Verbindung mit Handkes berüchtigtem Reisebericht leicht herzustellen ist.

In der *Winterlichen Reise* bezeichnet Handke die Berichterstatter aus dem Krieg in Jugoslawien als „hochmütige“ und „falsche Chronisten“, die ihren Beruf „mit dem eines Richters oder gar mit der Rolle eines Demagogen verwechseln“ (WR. 122). Den gleichen Aspekt findet man auch in der *Fahrt im Einbaum*. Er wird schon im Motto zum Stück angedeutet, wo Handke ein Zitat von Ivo Andrić aus den *Zeichen am Wegrand* anführt:

Die moralische Enttäuschung, verursacht durch die Fehler der anderen, welche ganz und gar vergleichbare Fehler bei uns selbst anschwärzt, gestatten uns, die strenge und noble Haltung zugleich des Richters und Opfers einzunehmen, und ruft in uns einen Zustand der Euphorie hervor. Diese Euphorie entfernt uns rasch und sicher vom Weg jeder persönlichen moralischen Vervollkommnung und macht aus uns fürchterliche und erbarmungslose, ja blutrünstige Richter. (FE. 7)

Ein typisches Beispiel für einen „blutrünstigen Richter“ stellt im Stück der Dritte Internationale²⁸⁹ dar. Vor dem Krieg kannte er Jugoslawien „nicht einmal vom Hörensagen“ (FE. 61) und auch im Moment seiner langen moralischen Rede kann er sich an den Namen des Landes nicht erinnern, so dass der Ansager soufflieren muss. Obgleich der Dritte vom betreffenden Land nichts weiß, hasst er es (seine Völker, Landschaften,

²⁸⁸ Bernhard Fetz versteht Handkes *Die morawische Nacht* (unter anderem) als „Kritik an der Allmacht der Medienbilder“. Vgl. Fetz, S. 202.

²⁸⁹ Die drei Internationalen erscheinen im Stück als Bergradfahrer und der Autor benennt sie durch Nummern. Einerseits geht es um eine Anspielung auf ein Rennen nach Sensationen, andererseits auf die Abwesenheit menschlicher Züge bei ihnen. Im Dienste der Westpolitik und im Wettlauf nach eigener Position und eigenem Ruhm verlieren sie die Grundeigenschaften der Menschen: Sie werden unfähig, zu denken und zu fühlen. Sie werden zu einer Nummer und zwar nicht irgendeine, sondern eine Ordnungszahl, weil sie ein typisches Produkt einer Serienproduktion sind. Zum Problem des Rennens nach Position und Ruhm vgl. Željko Vuković: „Kriegslorbeeren“, in *Serbien muß sterbien*, S. 145-152; oder ders.: „Das Potemkinsche Sarajevo“, S. 164-172.

Landessprache) seit der ersten Ankunft. Der Hass wird durch die Tatsache begründet, dass „die hiesigen Völker den Krieg auf dem Planeten Erde neu erfunden haben“ (FE. 60). Ironischerweise kommt der Dritte aus den USA und spielt die Rolle eines großen Pazifisten und Moralisten; er hat eine Abscheu vor dem Krieg – seine hochzivilisierte Welt hat ihn schon seit langem verbannt. Nicht nur in diesem Sinne erweist sich seine Moral als gefälscht, sondern entpuppt sich als solche völlig deutlich in seinem innigsten Wunsch: „Eine atomare Bombe auf ewige Kriegsgeburtsgrotte Balkan, das davon nichts als ein Riesenkrater bleibt (FE. 61). Es ist böse-ironisch, dass ein Mensch, der Abscheu vor dem Krieg hat, die Probleme eben gern mit Krieg und Zerstörungen lösen würde.

In der *Winterlichen Reise* nennt Handke die Journalisten „die Kriegshunde“ (WR. 127) (die Bezeichnung passt auch ins Bild der zusammengedrängten Schafe in der *Morawischen Nacht*; als „Kriegshunde“ sind nicht nur die Unsichtbaren, die westlichen Reporteure, aufzufassen, sondern auch die internationalen Truppen), die ähnlich wie die Oberherren Macht und Profit anstreben. Der Erste Internationale aus dem Theaterstück, ein typischer „Balkanexperte“, ein „Allwissender“, ist ein entsprechendes Beispiel dafür. Von seinem vereinfachten Standpunkt aus ist alles deutlich: „Erstens: Die Schuldigen stehen fest. Zweitens: Alle Beschuldigten [...] sind zu fangen [...]. Drittens: Kein Friede ohne Bestrafung der bekannten Schuldigen durch unser IFSUG“ (FE. 63). Der Erste benimmt sich auch wie ein Richter, aber in der Tat sind ihm weder Wahrheit noch Gerechtigkeit wichtig. Alles, was er sucht, ist der Stoff für sensationelle Berichte, die man auf dem Markt gut verkaufen kann. Aus diesem Grund hat dieser „Händler“ viele Freunde und Bekannte in allen Lagern und internationalen Organisationen, deren Abkürzungen er so oft in seiner Rede benutzt, dass manchmal nicht zu verstehen ist, wovon er redet. Die Abkürzungen werden zu einer Art Obsession, so dass er auch eine „junge Frau“ JF nennt. Auf groteske Art und Weise wird über solche Experten gespottet, aber genauso über zahlreiche internationale Organisationen, die im Balkan-Konflikt nicht geholfen haben. Die Sicherungsmaßnahmen, die Rolle der internationalen Truppen, scheinen auch in der *Morawischen Nacht* lächerlich zu sein, denn die Frage stellt sich, was die vermeintlichen Friedensstifter tatsächlich unternommen haben, um das Gemetzel auf dem Kosovo und die Vertreibung der Serben abzuwehren.

Das Wort als Manipulationsmittel erweist sich als gefährlich und Handke redet in der *Winterlichen Reise* vom „Wortgift, das nie und nimmer heilsam ist“ (WR. 127). Die Wirkung dieses Giftes wird durch ein groteskes Bild in der *Fahrt im Einbaum* dargestellt. Die schwangere Frau des Irren, die tagtäglich fernsieht und den Kommentaren der Balkanexperten zuhört, bringt zur Welt ein Kind „mit neun Zungen“, es hat „kein einziges Auge und kein einziges Ohr, anstelle der Beine internationale Sportradreifen, anstelle der Hände Krankensaugnäpfe, anstelle des Nabels [...] ein Kaugummi“ (FE. 65). Verweist das Neugeborene nicht auf die Dekadenz der Menschen, die durch die Medien, bzw. durch den Fortschritt im Bereich der Technik verursacht wird? Das Handicap des Kindes dient als Spott, der gegen das Handeln der Berichterstatter gerichtet wird. Die „Balkanexperten“ scheinen laute Redner zu sein (neun Zungen), deren Rede konfus, sinn- und wertlos ist, denn sie sind unfähig zu sehen und zu hören (das Kind hat weder Augen noch Ohren). Beim Schreiben leiden sie an Mangel der Kreativität und Kapazität („Krankensaugnäpfe“ als Hände); das einzige, wozu sie fähig sind, ist das Rennen nach Sensationen („Sportradreifen“ als Beine). Neue Tendenzen führen dazu, dass die Sprache ihre natürliche und ursprüngliche Funktion verliert: Sie ist kein Mittel mehr zur Kommunikation, deren Rolle darin besteht, die Menschen zu verbinden; das Bild des Kindes, das einen „Kaugummi“ als Nabel hat, deutet die gebrochene Verbindung mit der Mutter an, d. h. mit Natur und Ursprung.

Als Manipulationsmittel erweist sich im modernen Journalismus nicht nur die Sprache, sondern auch das Bild. An die Maxime „Text ohne Grenzen“ (FE. 69) knüpft bei der Zweiten Internationalen auch das „Bild ohne Grenzen“ an. Die Zweite ist eine Anspielung auf Penny Marshal, ITN-Reporterin, deren Text über das serbische Lager in Trnopolje mit einem Bild eines sehr mageren Mannes hinter dem Stacheldraht illustriert wurde. Dieses Bild, das 1992 „die Welt in Alarmbereitschaft versetzte“, war jedoch eine Fälschung.²⁹⁰ Das Gefälschte ist auch das grundlegende Problem, das sich aus der Geschichte von den Reisenden im „Enklavenbus“ ergibt. Wenngleich das „Wort- und Bildgift“ die kulturelle Niederlage der „Enklavenleute“ zur Folge hat, scheint gleichzeitig

²⁹⁰ Thomas Deichmann beschreibt auf eine gründliche Art und Weise, wie diese Fälschung entstanden ist. Vgl. Thomas Deichmann: „Es war dieses Bild, das die Welt in Alarmbereitschaft versetzte“, in *Noch einmal für Jugoslawien*, S. 228-261.

die Obsession der „Zivilisierten“, Räume zu verdrängen, entartet zu sein. Die Wirkung der Medien zeigt ihre Zerstörungskraft in zwei Richtungen: Sie zerstört diejenigen, die dieser Wirkung ausgesetzt werden (das Publikum ist auch eingeschlossen), aber auch diejenigen, die diese Wirkung produzieren.

Im Gegensatz zu den drei Internationalen steht der Grieche, der aus der Welt des Journalismus verbannt wurde, denn er hat sich einer anderen Sprache bedient (der Autor Handke ist daran zu erkennen). Er protestiert gegen die Journalisten: „alle Rechte zur Geschichte vom Krieg sind bei euch. Nicht einmal eine andere Erzählweise als die eure darf es geben“ (FE. 75). Mit ihrer Schreibart halten die Berichtersteller das Monopol, das nicht nur innerhalb der Wirtschaftsbeziehungen herrscht; es dringt genauso in die anderen Lebensbereiche ein.²⁹¹ Gleichzeitig ist zu erkennen, dass aufgrund der journalistischen Berichte nichts mehr zu erfahren ist: „[...] mehr und mehr ist heute unbekannt und unkenntlich gemacht durch die tagtäglichen Bekanntmachungen und Informationen“ (FE. 86/87). Statt dass die Medien die Menschen einander näher bringen, denn Verständnis, Respekt und Toleranz hängen davon ab, wie gut man die anderen kennt, erreichen sie das Gegenteil. Der Grieche wünscht sich daher, dass die Journalisten aufhören, ihre Informationen mitzuteilen und dass sie wenigstens ein Jahrzehnt lang schweigen. Inzwischen sollte die Welt durch eine „Buschtrommel“ (FE. 96) informiert werden.

In der modernen Welt entfernt sich die Information immer mehr von ihrer ursprünglichen Funktion; die Rückkehr zum Ursprung ist indessen nicht möglich. Im Reisebericht *Unter Tränen fragend* lenkt Handke die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Medienagentur Saatchi & Saatchi aus London, die mit Stolz proklamiert: „Das Zeitalter der *Information* ist vorbei. Wir treten ein in das Zeitalter der *Idee*. Das heißt, wir brauchen einen *Kontext*, welcher der Information einen Sinn gibt“²⁹² (UT. 157). Im Falle des Krieges in Jugoslawien wurden alle Informationen im Kontext der „serbischen Verbrechen“ benutzt; das westliche Konstrukt des Balkans, der seit dem 19. Jahrhundert als Ort der Barbarei gilt, beschränkte sich auf Serbien. Die Gründe dafür sind in erster Linie in der Tatsache zu suchen, dass die Serben sich als härteste Verteidiger der

²⁹¹ Innerhalb der Struktur der (post)modernen Gesellschaft verweist Žižek auf zwei grundlegende Elemente: „pouvoir monopolistique“ und „contrôle public.“ Vgl. Žižek. S. 24-27.

²⁹² *Information, Idee, Kontext* kursiv gedruckt im Original.

jugoslawischen Gemeinschaft zeigten²⁹³, was mit den Plänen und Zielen der westlichen Großmächte nicht übereinstimmte.²⁹⁴ Das Image von Bösewichtern oder von Gangstern in „schwarzen Lederjacken“ war ein geeignetes Mittel zur Zerstörung des jugoslawischen Bundes. Seine Aufgabe beschränkte sich nicht darauf, die Konfliktparteien zum Krieg zu ermutigen²⁹⁵; auch ein freier Raum für Aktionen der westlichen Mächte wurde dadurch geschaffen. In *Unter Tränen fragend* gibt Handke zu verstehen, dass die Medien das Terrain für das militärische Eingreifen vorbereitet haben. Den NATO-Angriffen gingen die zahlreichen, im Fernsehen und in den Zeitungen tagtäglich veröffentlichten „Großaufnahmen“ der leidenden Albaner voran, die stets mit „Zuschlag-Wörtern“ wie Massaker, Konzentrationslager, Genozid, ethnische Säuberung, Soldateska, Schlächter“ (UT. 22) begleitet wurden. Um das Publikum zu überzeugen, dass die „bösen“ Serben einzig durch das Bombardement aufzuhalten sind, bedienten sich die Medien des erprobten Rezeptes, bzw. der schon produzierten Klischees (dieselben Wörter, dieselbe Aufnahmetechnik), die sich in einem ähnlichen Kontext (Konflikte zwischen den Serben und den Kroaten, sowie den Serben und den Moslems) als wirkungsvoll gezeigt haben.²⁹⁶

Im Rahmen der Wirkung der Medien-Klischees erweist sich der Rezipient als eine mechanisierte Puppe, die ohne Überlegen und Widerstand die Produkte der Medien „konsumiert.“²⁹⁷ Mit den Worten Philippe Roths gesprochen, ist der Mensch in der modernen Gesellschaft „durch die journalistische Sicht regelrecht eingelullt“²⁹⁸ geworden. Selten zweifelt man daran, ob eine Information eine Konstruktion ist oder vielleicht „ein Bruchteil der Wahrheit“; man bemerkt nicht, dass die Anschauung der Berichterstatter „den Blick auf die Wahrheit manchmal verstellt.“²⁹⁹ Die Aufgabe des

²⁹³ Darauf verweisen die Medien selbst. Vgl. Merlino. S. 153-163.

²⁹⁴ Vgl. Lindener, S. 27-32.

²⁹⁵ Vgl. dazu Mira Beham: „Die Medien als Brandstifter“, S. 131; Thomas Fleiner: „Minderheiten und Nationalismus. Die Mitschuld der Medien im Jugoslawienkonflikt“, S. 57-60.

²⁹⁶ Indem sich Fleiner mit der Rolle der Medien in Jugoslawien-Konflikten befasst, verweist er darauf, dass die Medien seit dem Vietnamkrieg auf eine ähnliche Art und Weise instrumentalisiert werden. Ebenfalls zieht der Autor Parallelen zum Golfkrieg sowie zu den Kriegsschauplätzen in Ruanda, Somalia, Sudan, Tibet, Burma. Vgl. Fleiner. S. 51; 61-68.

²⁹⁷ Die heutige moderne Gesellschaft ist vor allem durch die Konsumation gekennzeichnet. In allen Domänen erweist sich der Mensch als ein passiver, maßloser Konsument: „la consommation démesurée – la consommation de „choses inutiles“ – devient la règle.“ Žižek, S. 65.

²⁹⁸ „Sie reden mit einem Dinosaurier“, ein Interview mit Philip Roth, *Weltwoche*, Nr. 8, 20.02.2003: 76-81, hier 76.

²⁹⁹ Ebd.

Schriftstellers, so Roth, besteht unter anderem auch darin, auf die journalistischen Klischees hinzudeuten und gegen sie zu kämpfen, obgleich er im Kampf immer verliert.³⁰⁰ Die Wirkung der Werke Handkes aus den 90er Jahren begrenzte sich auf öffentliche verbale Angriffe auf den Autor. Die mediale Produktion einseitiger und gefälschter Informationen wurde hingegen nicht eingestellt, sondern bis zum vollständigen Untergang der jugoslawischen Gemeinschaft fortgeführt. Trotzdem bleibt Handke der Aufgabe eines Schriftstellers treu. Ohne sich aufs Politische diesmal direkt einzulassen, malt er poetische Bilder aus, die nicht nur dem Wort der „Balkanexperten“ entgegengestellt werden, sondern auch dem Bild, bzw. den Fotografien, bei deren Produktion sich die Medien der Technik der Großaufnahme bedienen.

In der *Winterlichen Reise* macht Handke darauf aufmerksam, dass hinsichtlich des Gemetzels in Bosnien häufig Fotografien getöteter oder leidender moslemischer Kinder in den Zeitungen zu sehen waren. Das Ziel bestand darin, einen emotionalen Schock beim Publikum hervorzurufen, wodurch es zum allgemeinen Hass gegen die Serben angespornt wurde. Am Ende des Reiseberichtes wird deutlich, dass der Schriftsteller ein gegensätzliches Ziel hat. Die poetischen Bilder Serbiens dienen als Anstoß zum Frieden und zur Versöhnung der Konfliktparteien (WR. 133).

An diese Idee knüpft auch das Bild von einem albanischen Kind an, das in der *Morawischen Nacht* den Szenen auf dem Friedhof unmittelbar folgt. Während die Reisenden zum Bus still zurückkehren, versammelt sich beim Bus eine Menge der Menschen aus dem „Feindvolk“. Stille und Wortlosigkeit herrschen auf beiden Seiten; die Atmosphäre wird gespannt. Nach der Geschichte des Chauffeurs ist eine „Eruption“ (MN. 93) zu erwarten, ein neues Gemetzel vor den Augen der Internationalen.³⁰¹ Es passiert jedoch nichts. Die versammelten Menschen sind weder „böse“ noch „feindselig“ (MN. 90); von keiner Seite kommt eine hässliche Geste, ein böartiger Blick, irgendwelche Provokation. Stattdessen gibt es erste Versuche der Kommunikation: „Als

³⁰⁰ Ebd. S.78.

³⁰¹ Die internationalen Truppen waren beim Massaker von Srebrenica anwesend. Von den Ereignissen wurde viel berichtet, aber seine Hintergründe wurden in den Berichten nicht erklärt. Vgl. dazu Mira Beham: „Die Medien als Brandstifter“, S. 129/130. Nach den Regeln hinsichtlich des Schreibens in den journalistischen Berichten spielen die Hintergründe eine wichtige Rolle. Vgl. Dietz Schwiesau/Josef Ohler: *Die Nachricht*, S.82.

sei nichts, als sei nichts gewesen, als sei nie etwas gewesen“ (MN. 91) winkt eine Reisende aus dem Bus hinaus. Ihrem Blick folgend, stellt der Ex-Autor fest, dass ihr Wink an ein Kind aus dem feindlichen Volk gerichtet wird. „Und das Kind, ganz versteckt in der Masse, es winkte zurück.“ (MN. 92). Alle seine Aufmerksamkeit lenkt der Protagonist auf dieses unbekannte Kind, auf seine Verzögerung, zurückzuwinken, auf seinen Wunsch, zu fliehen, auf seine Beklommenheit. Detailliert wird beschrieben, wie es nicht den ganzen Arm gehoben hat; der Ex-Autor fragt sich, ob das ein Reflex wäre, ein bloßes Fingerzucken. Nein, „nicht automatisch auch bewegt sich die kleine Hand, vielmehr bedächtig, nein bedachtsam; [...] kaum wahrnehmbares Sichrunden der Finger, das aber aus dem ganzen Körper kommt“ (MN. 94). Der Wechsel des Tempus – das Präteritum wird durch das Präsens ersetzt – signalisiert, dass man hier nicht mehr erzählt; es wird gezeigt, was die Kamera in großem Format aufnimmt. Schließlich entschuldigt sich der Held bei seinen Zuhörern für diese „Großaufnahme“ (MN. 94).

Hinsichtlich der Vertreibung der Serben in der Krajina (ein serbisches Gebiet in Kroatien) stellt Handke in der *Winterlichen Reise* die folgenden Fragen:

[...] doch weshalb habe ich solche gar sorgfältig kadrierten, ausgeklügelten und eben wie gestellten Aufnahmen noch keinmal – jedenfalls hier, im ‚Westen‘ – von einem serbischen Kriegsopfer zu Gesicht bekommen? Weshalb wurden solche Serben kaum je in Großaufnahmen gezeigt, und kaum je einzeln, sondern fast immer nur als Grüppchen, und fast immer nur im Mittel- oder fern im Hintergrund, eben verschwindend, und auch kaum je, anders als ihre kroatischen oder Moslemischen Mitleidenden, mit dem Blick voll und leidensvoll in die Kamera, vielmehr seit- oder bodenwärts, wie Schuldbewußte? (WR. 42)

Diese Fragen stellen eine subtile Medienkritik dar. Handkes scharfes Auge bemerkt, dass man verschiedene Aufnahmetechniken bei der Darstellung der jugoslawischen Völker benutzt: Für die „Guten“ Großaufnahmen, Vordergrund, das Opfer richtet den Blick direkt in die Kamera; für die „Bösen“ das Gegenteil: Kleinaufnahmen, Hintergrund, das Opfer blickt beiseite, als wagte es nicht aus Scham, offen in die Kamera zu schauen. Durch diese Technik wird der erwünschte psychologische Effekt beim Publikum erzielt, das auf diese Art und Weise die Leidenden von den Schuldbewussten leicht unterscheiden kann.

Auf dem Bild des Ex-Autors ist kein leidendes Kind zu sehen und es stammt nicht aus dem Volk, das sich aus der erzählten Geschichte von den Reisenden als Opfer

erweist, sondern aus dem feindlichen Volk. Im Unterschied zu den Absichten der „Balkanexperten“ hat die Technik der Großaufnahme, mittels derer die Szene dargestellt wird, eine ganz andere Funktion. Das Zurückwinken des unbekanntes Kindes stellt eine „zitternde Sekunde“ (MN. 94) dar, eine schöne Sekunde, die keinen Hass andeutet, sondern eine Hoffnung auf Versöhnung. Das Bild dient zum Zerschlagen eines der typischen Klischees, die in den Medienberichten so gerne benutzt werden. Im Kontrast zu journalistischen Texten finden Worte und Bilder in der Erzählung Handkes eine andere Verwendung; das Poetische zeigt abermals seine humane Funktion. „Meine Arbeit ist eine andere“, behauptet der Autor in der *Winterlichen Reise*, „für einen Frieden braucht es noch anderes, was nicht weniger als die Fakten ist, [...] das Poetische, [...] das Verbindende“ (WR. 133).

Auch wenn sich die „Wildnis“, auf deren Schwelle der Ex-Autor steht, auf die Praxis der westlichen Berichtersteller konzentriert, betrifft sie die gesamte Politik des Westens. Die Medien erweisen sich als ein wichtiges politisches Instrument, dessen Rolle darin bestand, die Teilnahme der westlichen Länder am Balkan-Konflikt zu unterstützen und zu sichern. Indem alle Interventionen von außen als „humanitär“ in der Öffentlichkeit bezeichnet wurden, konnten die Mächtigen problemlos ihre politischen und ökonomischen Ziele verwirklichen.³⁰² Das Ergebnis aus allen ihren Aktionen auf dem Balkan ist ein „Enklavenbus“, der unter ihrer Kontrolle fährt – die humanitären Gründe sowie die demokratischen Prinzipien der „Zivilisierten“ werden in Frage gestellt. Statt „Harmonika-Klirren und Kurzrohrtrompeten-Schmetterern“ (MN. 99) schallen im Bus die Klänge der Gitarren. Eine ganz „unbalkanische Musik“ (MN. 98) hat einen besonderen Sinn. Das bekannte „Instrumentalstück ‚Apache‘“ (MN. 99) spielt auf ein indianisches Reservat an³⁰³, und das Wort „Reservat“ (MN. 106) fällt auch tatsächlich im literarischen Text, ein paar Seiten später. Man kann sich fragen, ob dadurch auf eine neue Form der Kolonisierung hingewiesen wird.³⁰⁴ Die „Humanitären“ aus dem Westen könnte man mit

³⁰² Fleiner verweist auch darauf, dass hinter den vermeintlichen „humanitären Interventionen“ des Westens eigene Ziele und Interessen der modernen Welt stecken Vgl. Fleiner, S. 61-65.

³⁰³ Die Apachen leben heute in mehreren Reservaten in den USA. Vgl. Donald E. Worcester: *Die Apachen: Adler des Südwestens*, Düsseldorf: Econ, 1982.

³⁰⁴ « [...] l'Est, qui avait commencé par idéaliser l'Ouest comme le modèle démocratique de la société d'abondance, il se trouve pris dans le tourbillon d'une marchandisation impitoyable et d'une colonisation économique. » Žižek, S. 59-60.

Kosmopoliten und Aufklärern aus dem 18. Jahrhundert vergleichen, die im Namen der Zivilisation die Harmonie der Einheimischen zerstörten und neue Räume eroberten:

Überall werden die Wilden, je mehr sie unseren Branntwein und Üppigkeit lieb gewinnen, auch unserer Bekehrung reif! Nähern sich, zumal durch Branntwein und Üppigkeit, überall unserer Kultur – werden bald, hilf Gott! Alle Menschen wie wir sein! gute, starke, glückliche Menschen.³⁰⁵

Im zusammengesetzten Mosaik bekommt die Starre der Passagiere im „Enklavenbus“ eine neue Bedeutung. Ihre Hybridisierung ist nicht freiwillig. Beim Gebrauch der neuen technischen Geräte, die auf dem westlichen Markt angeboten werden, sind weder Spaß noch Leidenschaft zu beobachten. Der hohe Ton der Ipods dient dem Entkommen vor der Realität, vor dem Lärm, der auf den Krach der Enklave anspielt; „nur so zum Zeitvertreib“ (MN. 71) drückt man an den Mobiltelefonen herum; die Heftchen mit japanischen Rätseln werden mechanisch durchgeblättert – die Verhaltensmuster, die von außen auferlegt wurden, werden mit Mühe kontrolliert. Der Geist der alten Zeiten, als man Sitten einer Gemeinschaft pflegte und in Einklang mit der Natur lebte, wacht kurz im Heimatdorf auf. Trotz der Schutthaufen leben da ihre Erinnerungen ans frühere Leben auf. Der Ex-Autor deutet an, dass sich die Zwischenräume vor ihnen auftun, aber lässt sich nicht darauf ein, sie zu beschreiben; seine Wahrnehmung konzentriert sich weiter auf das zerstörte Dorf. Die Vertriebenen scheinen hingegen keine Zerstörungen zu sehen; ihr Ziel besteht nur noch darin, den Friedhof zu erreichen. Sie laufen zu ihren Vorfahren, aber die Wege zum Ursprung sind unterbrochen. Vor der Konfrontation mit dem Verlust ist der gewaltsame Schmerz nicht zu zügeln: „Sie konnten nichts mehr wollen“ (MN. 86).

Wenn die Geschichte von den Reisenden auch vom Gefühl des Wehs durchwoben ist, so wirkt sie doch nicht pathetisch. Die Pathetik wird vor allem durch die Art und Weise des Erzählens überwunden. Wenngleich die Chronologie formal bewahrt ist (Busfahrt), verliert sie an Kontinuität; dazu tragen Anspielungen und Konnotationen, zersplitterte Reflexionen sowie Aspekte bei, die wechselweise Raum und Erzählen betreffen. In einigen Momenten kann sich der Leser kaum im Raum orientieren, denn gewisse Zeit bleiben die Orte unbekannt (das Dorf, die Gegend, der Friedhof). Das Verzögern, sie

³⁰⁵ Johann Gottfried Herder : *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, in *Herder und der Sturm und Drang*, Band 1, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1984: 648. Der Rationalismus und Kosmopolitismus der Aufklärung stieß bei Herder auf eine starke Kritik.

näher zu bestimmen und zu identifizieren, wobei entscheidende Details sehr häufig erst später geliefert werden, kompliziert die ganze Geschichte.

Außerdem sind die „Enklavenleute“, mögen sie auch allmählich als Opfer erscheinen, nicht idealisiert. Der Ex-Autor äußert offen seine Enttäuschung, sogar seinen Zorn über ihr Verhalten; er zweifelt an seiner Anschauungskraft und seiner früheren Vorstellung vom Raum. Erst im zerstörten Dorf, als sich seine Mitfahrer belebt haben, wird er sich dessen bewusst, dass auch er, der auf dem Balkan seine Heimat gefunden hat, nicht sehen kann, was sie sehen: Was können die „fremden Augen“ (MN. 81) sehen? Dadurch wird auf die Unmöglichkeit verwiesen, nicht nur die schwierige Position der „Enklavenleute“ zu verstehen, sondern auch die ganze Komplexität der Balkan-Probleme zu erkennen. Das Gemetzel im Dorf, der Zorn des Fahrers über die Balkan-Brüder, die sich nach dem Glanz des Westens sehnten und einen „Einvolkstaat“ (MN. 103) anstrebten (die Albaner auf dem Kosovo werden dabei mit den anderen jugoslawischen Brüdern verglichen) sowie seine Überzeugung, der Hass wurde „von Generation zu Generation, von Gen zu Gen“ (MN. 104) übertragen, bringen eindringlich gegenseitige Antagonismen und gestörte Harmonie zum Ausdruck. Den Einheimischen wurde jedoch keine Gelegenheit gegeben, die eigenen Probleme selber zu lösen; ihnen wurde jede Entscheidungsfreiheit abgenommen.

3. 2. Westeuropa: Auf der Suche nach „anderen“ Orten und Abenteuern

Dem Ex-Autor fällt es immer schwieriger, von den am ersten Tag seiner Reise erlebten Abenteuern zu erzählen. Die Sätze murmelt er nur noch in sich hinein und verfällt allmählich in „Stummheit“ (MN. 116) - vom Balkan ist nicht weiter zu erzählen. Um die Sprache wieder zu finden, braucht er „andere Abenteuer“, deren Sinn im literarischen Text undeutlich bleibt: „Was für welche? Andere. Nur solche entsprachen ihm. Nur für solche drängte es ihn nach einer Sprache“ (MN. 115).

Der Zusammenhang zwischen der Sprache und den „anderen Abenteuern“ lässt das Erzählprogramm aus den 80er Jahren erkennen, als der Autor sich den Orten zuwendet. Im Unterschied zu strengen sozialwissenschaftlichen Auffassungen, nach denen Orte mit festen Punkten auf einer Landkarte verglichen werden, haben sie bei Handke spezifische Merkmale – beim ihm handelt es sich um Räumlichkeiten, in denen die Natur ihre Kraft und Dynamik bezeugt.³⁰⁶ Von solchen Orten erzählen, bedeutet sowohl für den Autor als auch für seinen Protagonisten in der *Morawischen Nacht* ein Abenteuer. Im Gegensatz zum üblichen Sinn des Wortes (Abenteurer = „ein nicht alltägliches Ereignis“ - WW. 260) bezeichnet es alltägliche Ereignisse. Es ist also verständlich, dass der Ex-Autor von „anderen Abenteuern“ redet. Dementsprechend sind auch Orte als „andere“ zu kennzeichnen.

Daraus folgt, dass die „Enklavenbus“- Passagen zu üblichen Abenteuern zählen, denn sie betreffen „nicht alltägliche Ereignisse“: Im Lebensraum verlieren Flüsse und Berge, Höfe und Gärten an Kraft. Der Untergang „anderer Orte“ und „anderer Abenteurer“ versucht man lange Zeit durch einen Palimpsest zu kompensieren, dessen Effekt jedoch immer schwächer wird. Dem Hässlichen und dem Disharmonischen ist nicht mehr auszuweichen. Der Held „kapituliert“ bei der Konfrontation mit verfallenen Formen des Ursprünglichen und Natürlichen auf dem Balkan, mit ständigen, nicht nur offiziell gezogenen Grenzen:

[...] weg von diesem Balkan, dem Balkan der Grenzstädte, ohne dingfeste Grenzen, dem Balkan der tausendst unsichtbaren, allesamt bösen und bitterfeindlichen Grenzen von Tal zu Tal, von Dorf zu Dorf, von Bach zu Bach, von Misthaufen zu Misthaufen (MN. 113/114).

Bestürzt schaut der Held eine Linde am Busbahnhof in einer Grenzstadt an. Unter ihrer Baumkrone hält gerade ein neuer Bus an, in welchen die Reisenden aus dem Enklavenbus einsteigen. Mit ihrem „Blätterwerk“, das trotz des Winters noch „fast vollzählig“, aber „verwelkt“ (MN. 111) ist, sieht die Linde unnatürlich und hässlich aus. Ihr Zustand bezeugt den Stillstand der natürlichen Prozesse, der sich gleichzeitig im Verhalten der Menschen widerspiegelt. Es ist daher nicht erstaunlich, dass der Ex-Autor keine Verbundenheit mehr mit ihnen fühlt - ohne Dynamik der Natur werden sie zu leblosen Subjekten, die auf einmal eine Menge formaler Fragen zu stellen anfangen:

³⁰⁶ Siehe 1.a.

„Du bist ein Advokat (?) [...] Du warst einmal Bauer (?) [...] Du bist von einer Insel (?) [...] Du bist ein Witwer (?) [...] Du bist ein Vaterloser (?) [...] Du bist ein Heimatloser (?) [...] Du warst einmal ein Fußballer (?) [...] Du hast Geld (?) [...] Du bist kein Zeitgemäßer (?) [...] Du bist ein Schütze (?) [...] Du bist ein Menschenfeind, mein Bruder (?) [...] Du bist kein Fremder (?) [...]“
Und ganz zuletzt noch: „Du bist ein Unsriger (?)“ (MN. 111/112).

Die Mitfahrenden des Ex-Autors unterscheiden sich wesentlich von denen Filip Kobals, die den jungen Mann, ohne ihn etwas zu fragen, spontan als einen der Ihrigen annehmen. Die Neigung der Enklavenbus-Reisenden zu Formalitäten offenbart dagegen den Verlust der Spontaneität sowie der Sicherheit und Freiheit bei den Balkanmenschen. Die Fragen stellen kein Mittel der Kommunikation dar; ihre Funktion beschränkt sich darauf, den Unbekannten zu identifizieren und zu klassieren. Falls der Lebensstil des anderen mit dem eigenen nicht übereinstimmt, ist er nicht willkommen; offensichtlich wird vor der Vielfalt zurückgewichen (zu den Österreichern in der *Wiederholung*, die einen Fremden „anstarren“, sind schon wieder Parallelen zu ziehen³⁰⁷). Die Balkanmenschen, aus der Wiege der Natur herausgerissen, bereiten dem Helden solch ein „Weh der Verlorenheit“ (MN. 113), dass er diesmal völlig verstummt. Um die Sprache wieder zu finden, sind „andere Abenteuer“ erforderlich.

Wird die in den vorangehenden Textpassagen geübte Kritik an der Lebenspraxis und am Lebensstil der „Zivilisierten“ in Betracht gezogen, dann ist kaum daran zu glauben, dass sie im Westen zu finden sind. Die Entscheidung des Ex-Autors löst eine Spannung aus. Die Vision des Protagonisten von einer „unsichtbaren Flußbrücke“ (MN. 115) lässt seine Absicht vermuten, zwischen dem Balkan und dem Westen neue Brücken aufzubauen. Ihr Ziel besteht nicht darin, die Werte des ehemaligen Balkans auf den Westen zu übertragen, sondern eine neue Erzählform zu gestalten. Durch ein Spiel mit alten Elementen und Motiven findet man im Raum der Erzählung „andere“ Orte und Abenteuer.

³⁰⁷ Siehe 2.1.1.

3.2.1. Spanische Meseta: Das Symposium über Lärm und Geräusche

In der spanischen Steppe gibt es einen einsamen Rundhügel, in dessen Umkreis außer einigen längst verlassenem Bauernhöfen keine Siedlungen zu sehen sind. Am Fuß dieses Hügels, wo in der Vorrömerzeit Numancia lag, ist ein prachtvolles Kongresszentrum zu sehen, in welchem das Symposium über Lärm und Geräusche stattfindet. Wenngleich die Wörter „Kongresszentrum“ und „Symposium“ auf die moderne Epoche hindeuten, geht aus der Beschreibung des Gebäudes hervor, dass seine Pracht nichts Gemeinsames mit der modernen Baukunst hat. Die äußerliche Form sowie die „Fels- Flechten- und Sandfarbe“ tragen zum Eindruck bei, es sei ein kleinerer Rundhügel, ein „Kind“ (MN. 157) des großen Rundhügels. Das Wort „Kind“ spielt auf die Überlieferung der ursprünglichen Formen an, denen nicht nur der Hügel angehört, sondern auch die wilde Natur, die das Bauwerk umkreist. Das Gebäude wird mit einer Trutzburg verglichen, bei deren Bau, ähnlich wie bei den ländlichen Häusern im Karst (*Die Wiederholung*), der Stein als grundlegendes Material benutzt wurde. Bestand sein Zweck auch darin, die Abwehr gegen feindliche Einfälle zu sichern, so hatte doch der Stein auch eine weitaus wichtigere Funktion: „[...] die Architektur zielte [...] auf „Dauer“ (MN. 158) – die „Dauer“ ist schon wieder eine Anspielung auf die Überlieferung des Ursprünglichen.

Erinnert das schöne Bild auch an den ehemaligen Balkan, so hat es doch eine täuschende Ähnlichkeit mit einem Reich der Natur, denn die Anwesenheit der Menschen ist nicht zu spüren: Der Rundhügel ist einsam, die Bauernhöfe sind verlassen, die Gegend ist unbewohnt. Das Natürliche und das Ursprüngliche gehören nicht mehr dem Lebensraum an; sie sind verbannt. Für das verlassene Reich hat einzig ein Dichter das Auge. Um es lebendig und funktionell zu machen, konstruiert er mitten in der funktionslosen Natur ein Symposium, wodurch sich das verlassene Reich belebt. Drei Tage lang werden die Folgen vom Stillstand der natürlichen und ursprünglichen Formen im Lebensraum diskutiert. Die Bestrebungen der westlichen Welt nach einem globalen Raum werden dabei in Frage gestellt.

Während der Ex-Autor der Überlieferung des Ursprünglichen großen Wert beilegt (das konstruierte Bild weist deutlich darauf hin), reagieren seine Gäste mit Missbilligung darauf. Von einem „Symposion“, bzw. von „Platons Gastmahl“ (MN. 159) wollen sie nicht hören. Sie lehnen die ursprünglichen Formen ab; sie ziehen das Moderne vor. Ironischerweise zeigt ihre eigene Vorstellung von einem Symposium, dass die modernen Formen wertlos sind – Kenntnisse und Wissen werden durch den Glanz des Äußerlichen ersetzt:

Unter einem Symposion, da stellten wir uns [...] eher so etwas wie ein „Roundtable“ vor, wo Kapazitäten, Koryphäen, Experten oder weißgottwelche Rollenspieler aus aller Herren Ländern in Anzug und Krawatten [...], die Knöpfe für die Simultanübersetzung im Ohr, eingebunkert irgendwo im Irgendwo und Nirgendwo, bewacht von irgend-welchen Spezialeinheiten ebenfalls aus aller Herren Ländern [...] drei Tage lang der Welt, urbi et orbi, ein Beispiel geben, man wußte nur nicht für was, und unsereinem den Weg wiesen, wenn man nur wußte wohin, und außerdem wollte doch jeder von uns [...] seinen Weg gehen, siehe die kleinen, in so verschiedenen Winkeln zueinanderstehenden Tische im Salon, an denen jeweils nur einer saß [...] (MN. 159/160).

Das von den Gästen des Ex-Autors beschriebene Symposium ist eine Anspielung auf zahlreiche internationale Konferenzen, auf denen ständig Lösungen bezüglich der Balkan-Konflikte gesucht wurden. Die Vertreter der „zivilisierten“ Welt („aller Herren Länder“³⁰⁸), mögen sie als ernsthaft erscheinen („Anzüge“, „Krawatten“, „Knöpfe für Simultanübersetzung“, „Spezialeinheiten“), entpuppen sich als bloße „Rollenspieler.“ Hinter ihrem äußerlichen Ernst und Glanz verbirgt sich der Mangel an Kapazität und Expertise: Sie geben schlechte Ratschläge und weisen falsche Wege auf; das Symposium scheint eine Komödie zu sein. Durch den äußerlichen Schein verführt, lassen sich die Balkan-Brüder leichtsinnig und naiv auf das Spiel mit den vermeintlichen Experten ein. Die ganze Komödie erweist sich aber doch als ernsthaft in den Konsequenzen: Die Balkanmenschen verlieren ihre Freiheit: Den eigenen Weg dürfen sie nicht mehr gehen – die Passage knüpft ans Motiv der einzelnen Tische an. Die Abneigung der Einheimischen gegen das Ursprüngliche, bzw. ihre Neigung zum Modernen wird der Lächerlichkeit ausgesetzt.

Das in der spanischen Steppe organisierte „Symposion“ wird der Vorstellung von einem modernen Symposium entgegengesetzt. Die Teilnehmer unterscheiden sich von

³⁰⁸ Die ironische Bezeichnung für die führenden Länder des Westens - „aller Herren Länder“ - benutzt man auch in den vorangehenden Jugoslawien-Bücher Handkes: FE. 20, 115; WR. 88.

denen aus „aller Herren Ländern“: Sie sind, „wenn vielleicht auch Experten, so vor allem jedoch Opfer“ (MN. 160). Das Kongresszentrum befindet sich nicht zufällig in der Gegend, wo einst das vorrömische Numancia lag – die Beteiligten kommen aus den Ländern, die schon „ihr Numancia“ hatten.“³⁰⁹ Als Folge von der Verdrängung der „Räume“ (im Sinne Handkes) verbreitet sich weltweit eine gefährliche, noch nicht erforschte Krankheit, die zum Thema des Symposions wird. Sie manifestiert sich durch gesteigerte Empfindlichkeit der Menschen auf alltägliche, natürliche und zärtliche Töne und Geräusche, die merkwürdigerweise als böswilliger Lärm erlebt werden. Hat dieses Problem auch einen allgemeinen Charakter, so lassen einzelne Geschichten doch einen direkten Zusammenhang mit dem Zerfall und Untergang des Balkans erkennen.

Ein Teilnehmer erzählt z. B., dass er nicht mehr imstande ist, der zarten Musik von Mozart oder Schubert zuzuhören; schon bei den ersten Takten muss er sich die Ohren zuhalten. Der Mann ist sich der Gründe dafür ganz bewusst: Diese Musik war „Teil einer Angriffsstrategie gegen sein Stammland“, deren Ziel war, „die bei ihm angestammte Musik bloßzustellen als Unkultur, und bloßzustellen darüber hinaus auch sein Land“ (MN. 167). Seine Erläuterung stimmt mit der Verbannung der Volksmusik in Slowenien überein, was in Handkes *Winterlicher Reise* unter anderem thematisiert wird.³¹⁰

Die Verbindung der Krankheit mit dem Untergang des Balkans ist im Fall eines Vorstadtbewohners noch deutlicher zu beobachten. Er konnte nämlich die ständigen Geräusche seines Nachbarn nicht mehr ertragen, denn mit der Zeit sind sie zu einem unerträglichen Lärm geworden. Der Mann ging daher mit einer Eisenstange auf ihn los und wurde darauf ein Jahr lang in eine „schalldichte Einzelzelle“ (MN. 163) gesperrt. Wenngleich der Lärm auf die Porodin-Passage zurückführt, erinnert der Fall vor allem an die problematischen Beziehungen zwischen den Nachbarn auf dem Balkan, was sich im Verhältnis zwischen dem Fremdenführer und dem Waldläufer in Handkes Stück *Die Fahrt im Einbaum* deutlich widerspiegelt.

Der Fremdenführer bezeichnet den Krieg in Bosnien als einen „Krieg des Hinterlandes gegen die Stadt, [...] Bergler-Barbarei gegen Ebenen-Elite“ (FE. 17) oder

³⁰⁹ Siehe 3a.

³¹⁰ Siehe 2.2.1.

die „primitiven“ Serben gegen die „zivilisierten“ Moslems. Diese Beziehung eines Volkes zum anderen, die durch Mangel an Respekt gekennzeichnet ist, bekommt im Stück ein anderes Gesicht. Es erscheint der Waldläufer, der sich, der „Bergler-Barbarei“ entsprechend, mit „Urlauten“ darstellt. Es passiert dann, dass auch der Fremdenführer „in Urlaute fällt“ (FE. 18), da sie die gemeinsame Landessprache darstellen. Der große Unterschied, von welchem der Fremdenführer geredet hat, verwischt sich und die beiden Männer zeigen, wie ähnlich sie sind. Das Gespräch nach diesem Gruß deutet an, dass der eine den anderen vermisst; man kann vermuten, dass sie einmal gute Nachbarverhältnisse hatten:

FREMDENFÜHRER:

Hallo Nachbar. Wann begegnet man dir wieder auf den Markt, mit deinem selbstgebauten Tabak, dem Waldhonig und den Pilzen?

WALDLÄUFER:

Die Entminung ist immer noch nicht ganz beendet [...] Aber im Mai bringe ich dir die ersten Erdbeeren, in der Hand. (FE. 18)

Während sie von ihren Kriegserlebnissen erzählen, erscheinen die beiden als Verlierer. Wegen Volksmordes wurde der Waldläufer durch ein deutsches Gericht zu einer Gefängnisstrafe verurteilt – tatsächlich hat er in einem Kampf zwischen den Nachbarn nur dabeigestanden; er konnte nicht schießen, weil alle Kämpfer seine Freunde und Bekannte, seine Nachbarn waren. Nach der Rückkehr in sein Land entschied er sich, im Wald zu leben, da er keinen Platz unter seinen Nachbarn fand: für die Moslems war er ein Mörder, für die Serben ein Verräter. Der Fremdenführer hat inzwischen auch weiter Fremde durch die Stadt geführt, diesmal keine Touristen, sondern Berichterstatter und Vertreter der verschiedenen internationalen Organisationen. Man kann sich vorstellen, dass er dabei viel „Lärm“ gemacht hat, indem er die Fremden wissen ließ, wer Täter, wer Opfer sind.³¹¹ Er wollte, dass sich sein Volk der „zivilisierten“ Welt anschließt, aber aus seiner naiven Hoffnung und Begeisterung entstand bald Enttäuschung: „[...] diese Fremden aus aller Herren Länder haben mir nichts, dir nichts die Freunde und Nachbarn von früher ersetzt“ (FE. 20). Auf einmal reagiert der Waldläufer heftig auf seine Worte, denn er will nie mehr „mein Freund, mein Nachbar“ (FE. 20) hören, da eben seine

³¹¹ Verdrehte und gefälschte Informationen über den Krieg in Ex-Jugoslawien stammten auch von der einheimischen Presse, einheimischen Betreuern der westlichen Medien oder interviewten einzelnen Personen. Vgl. dazu Brock, S.20-25.

Freunde und seine Nachbarn ihn im Stich gelassen haben. Darauf erwidert der Fremdenführer: „Und ich hasse ‘Liebe’, ‘Gott’, ‘Gärten’, ‘Quelle’ [...]“ (FE. 20). Dem Hassausbruch schließt sich dann auch der Ansager an; es entsteht ein großer Lärm und die ganze Szene deutet auf die tiefe Kluft und Unmöglichkeit einer neuen Verbindung hin.

Ist diese Geschichte auch mit der des Vorstadtbewohners in der *Morawischen Nacht* nicht identisch, sind Parallelen zu ziehen, denn beide betreffen das Problem der gestörten Nachbarschaftsverhältnisse auf dem Balkan (die Nachbarn bezeichnen verschiedene Völker), wozu die westlichen Länder durch ihre Einmischung in den Balkan-Konflikt wesentlich beigetragen haben. Obwohl der Held der *Morawischen Nacht* die Geschichte des Vorstadtbewohners sehr interessant findet, hat er keine Absicht, davon ausführlich zu erzählen, denn die Nachbargeschichten sind nicht mehr populär, und die Nachbarn gibt es nicht mehr, „selbst das Wort, in seiner ersten Bedeutung [ist] außer Gebrauch geraten“ (MN. 163). Das Problem der Nachbarschaft bekommt dadurch einen erweiterten Sinn, der im Laufe der Erzählung immer deutlicher wird (siehe unten).

Die kurzen Geschichten der Symposion-Teilnehmer, die sich zu Wort melden, sind häufig durch eine Komik geprägt, innerhalb welcher ein ironischer Ton spürbar ist. Durch übertriebene Reaktionen auf alltägliche und natürliche „Geräusche“, wobei der Mensch als komisch erscheint, wird der Wert der Gesellschaft, in welchem gelebt wird, in Frage gestellt. Ein Mann wirft sich sofort in Deckung, wenn seine Mantelknöpfe zufällig gegen eine Türklinke klicken; ein anderer kann nicht das Geräusch seiner eigenen Schuhe ertragen; ein Mönch kam wegen des Schlurfens anderer Mönche auf die Selbstmordgedanken; sogar die Stille wird bei vielen als ein Getöse erlebt, vor welchem man sich auf verschiedene Art und Weise verteidigt und rettet.

Äußerst problematisch sind Naturgeräusche. Ein Mann fährt beim leisesten Windstoß zusammen; der andere rotzt sogleich bei einem Häherschrei. Alle einst „heimliche[n]“ (MN. 168) Geräusche, „das Rieseln des Wassers, das Rauschen des Regens, das Knistern des fallenden Schnees in den Winterbüschen“ (MN. 172), sind unheimlich geworden. Man könnte sich fragen, ob die seltsame Krankheit mit dem Problem des Unheimlichen verbunden ist: „Das Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas

dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.“³¹² Welche „infantile[n] Komplexe“³¹³ werden bei den Kongressteilnehmern verdrängt?

Handelt es sich auch um ein kollektives Problem, so könnte doch der Balkan, wie er in den Werken Handkes dargestellt wird, ein geeignetes Beispiel sein, wodurch das Phänomen der „infantilen Komplexe“ zu verstehen wäre. Im Karst, dem Herz des Neunten Landes, begegnet Filip Kobal Menschen, die als regelrechte Kinder erscheinen: Rein, glücklich und frei leben sie in Harmonie mit der Natur.³¹⁴ Das Zerstören ihrer Wiege, der Natur, ruft bei den Kindern einen tiefen emotionellen Schock hervor, gegen welchen man sich nicht anders wehren kann, als ihn zu verdrängen und neue Umstände scheinbar anzunehmen – „das Schillern von Metall auf Metall“ (MN. 166) weist darauf hin, dass neue Umstände mit der Entwicklung der Industrie, bzw. mit dem Fortschritt verknüpft sind. Eines Tages jedoch gelangt die Kontrolle über den emotionalen Zustand an ihr Limit: Die alte Wunde ist nicht mehr zu verdrängen; sie wird sichtbar: Das Vertraute (das Natürliche) wird zum Unheimlichen, zum Lärm, der in der Tat auf den Lärm zurückführt, der beim Untergang des „Naturraumes“ erlebt wurde. Die weltweite Verbreitung der Krankheit lässt vermuten, dass die Menschen in vielen Ländern diesem Prozess ausgesetzt wurden, darunter auch in hochentwickelten.

Die neue, seelisch-geistige Krankheit scheint gleichzeitig eine Seuche zu sein, die ganz Europa schon angesteckt hat. Solange sich der Fortschritt auf bestimmte Nationalstaaten begrenzte, war die Krankheit unter Kontrolle zu halten. Eine umfassende Initiative der „Zivilisierten“, Naturräume zu zerstören und den „Primitiven“ auf dem Weg zum Fortschritt zu helfen, führte jedoch dazu, dass sie nicht mehr zu bekämpfen war. Die Anwesenheit eines Indianers aus einem Reservat der Navajos oder der Apachen (er ist der einzige, der aus den USA kommt) deutet an, dass dieser Unternehmungsgeist nicht neu ist. Offenbar zielt man auf die „Europäisierung der Welt“, die mit der „europäischen Entdeckung des südlichen Afrika, Australiens, Ozeaniens und Amerikas im 15. und 16.

³¹² Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, Frankfurt/Main: Fischer, 1985: 98.

³¹³ Ebd. S. 124.

³¹⁴ Siehe 2.1.3.

Jahrhundert“³¹⁵ begonnen hat. Im Rahmen dieser Problematik konzentriert sich Handkes Text vor allem auf Amerika, denn es steht in einer spezifischen Konstellation zu Europa.

In der „europäischen Steppe“ wird der Indianer aus dem Reservat „bei jedem Aufgluckern einer Quelle, eines Rinnsals im Gras [...] zu dem Geglucker aus den Brandyflaschen seiner Stammesbrüder“ (MN. 169) zurückversetzt. Die weißen Ankömmlinge aus Europa, durch ihre eigenen Interessen und Ziele geführt, zerstörten den Lebensstil der Eingeborenen und lösten sie aus der Geborgenheit ihrer Stämme. Indem eine hohe Zahl der Indianer durch die Lebensgewohnheiten der „Zivilisierten“ verführt wurde, entstand eine tiefe Kluft zwischen ihnen, so dass die Weißen sich erfolgreich mit denen, die sich gegen ihre Lebensweise wehrten, auseinandersetzten konnten. Die Fremden eroberten schließlich den ganzen Kontinent, während die Einheimischen in ihrer eigenen Heimat meistens in die von den Weißen gegründeten Reservate gerieten.³¹⁶

Im Laufe der Jahrhunderte entwickelte sich auf dem eroberten Kontinent „das mächtigste Land der Erde“³¹⁷, das nach dem Zerfall des Ost-Blocks die ganze Welt „durch ihre ideologischen Aussagen [...], den wirtschaftlichen Zwang [...], die militärische Dominanz“³¹⁸ beherrscht. Alte Rezepte der zivilisierten Europäer, d. h. Verführung durch den materiellen Wohlstand, Ausbeutung und Eroberung unter dem Gewand der Humanität, haben inzwischen neue, weitaus wirksamere Formen bekommen. Auch in Europa finden sie Verwendung, was nicht verwunderlich ist, da sie gerade auf diesem Kontinent ursprünglich entworfen wurden.³¹⁹ Die Idee des Kosmopolitismus, die

³¹⁵ Ziegler, S. 22. Der Autor verweist darauf, dass bei dieser Europäisierung schon „diverse Formen der Globalisierung“ zu beobachten sind. Er stützt sich auf Fernand Braudel, der für diese Epoche den Begriff „Weltwirtschaft“ geprägt hat.

³¹⁶ Vgl. dazu Urs Bitterli: *Die 'Wilden' und die 'Zivilisierten'. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäischen-überseeischen Begegnung*, München: C.H. Beck, 2004.

³¹⁷ Ziegler, S. 43. Der Autor bezeichnet die USA als neues „Imperium“ (S. 32-50).

³¹⁸ Ebd. S. 51.

³¹⁹ Ziegler deutet auf das Buch Pierre Moscovicis *L'Europe, une puissance dans la mondialisation* (2001) hin, in welchem Europa als eine neue Hoffnung dargestellt wird: „Europa hat es in der Hand, eine demokratische, friedliche Macht zu werden, die imstande ist, die Globalisierung zu organisieren.“ Dabei denkt man an die positiven Ideen der Globalisierung: „Nutzen für alle im ökonomischen Sinne, der einte Planet, die Garantie des Weltfriedens durch den Welthandel.“ In der Praxis ist das aber nicht passiert. Ziegler betont, dass die Europäische Union eine „beachtliche Wirtschafts- und Handelsmacht“ ist. „Sie hat jedoch weder eine schlüssige Außen- noch eine glaubwürdige Verteidigungspolitik. Und einige ihrer

Ende des 20. Jahrhunderts in den USA sehr aktuell geworden ist und dann weltweit verbreitet wurde, scheint wesentliche Berührungspunkte mit dem Handeln der europäischen Kosmopoliten aus den vergangenen Jahrhunderten zu haben.³²⁰ Die proklamierten Ideen der Humanität, Unterstützung und Hilfe transformieren sich in beiden Fällen in ihre Gegensätze.

Da die Ursachen für die Geräuschkrankheit in direkten Zusammenhang mit dem „Raumverlust“ (MN.168) gebracht worden sind, wird deutlich, dass die Krankheit eine Anspielung auf die Globalisierung ist.³²¹ Ein Wandermusikant, Kenner vieler Länder und Gebiete, gibt zu erkennen, dass von der gefährlichen Krankheit nicht nur Amerika und Europa angesteckt wurden. Weithin wird die Seuche übertragen – die Teilnehmer am Symposium einigen sich darauf, dass von „Weltgeräuschen“ (MN. 171) zu reden ist. Wenngleich die „Weltgeräusche“ auf den „Weltmarkt“ anspielen, wird der Akzent nicht auf den wirtschaftlichen Aspekt gesetzt.³²² Die Globalisierung erweist sich als ein umfassender Prozess, der auch ja andere Sphären des Lebens eingreift. Der Kultur und Kunst kommt im literarischen Text eine besondere Beachtung zu.

„Der Lärm, der Krach, das Getöse im Inland und der Lärm im Ausland – da war inzwischen kein Unterschied mehr (MN. 163) [...] es galt kein Ausland, galten keine Grenzen oder Schwellen mehr“ (MN. 165). Mit Sehnsucht erinnern sich die Symposium-Beteiligten an die alten Zeiten, als sich der Gast vom Gastgeber unterschieden hat, als ein Italiener mit einem Spanier oder Asiaten nicht gleichzusetzen war:

Ah, die Zeiten, als die Italiener, selbst in Gruppen, so still wie aufmerksam durch die fremden Städte gezogen sind, und wenn man sie sprechen hörte: welch zarte Melodie. Ah, die Zeiten, da die Spanier ... so wundersam zögernd und gewissenhaft versucht hatten, sich in der und in der fremden Sprache zurechtzufinden. Ah, die Zeiten, da die Asiaten ... in den fremden Metros noch

wichtigsten politischen Führer [...] finden Gefallen an der Unterwürfigkeit gegenüber dem Imperium.“ Ziegler, S. 50.

³²⁰ In Bezug auf den „Umgang mit Andersartigkeit“ in der heutigen „Weltgesellschaft“ zieht Beck Parallelen zum Umgang mit Indianern nach der Entdeckung Amerikas. Vgl. dazu Ulrich Beck: *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004: 78-85.

³²¹ Ende des 20. Jahrhunderts nimmt der Verlust des Raumes die zentrale Stelle im Rahmen der sozialwissenschaftlichen Auslegungen über die Globalisierung ein. Schroer führt eine Reihe der Werke an, in denen die „Enträumlichung“, die „Ortlosigkeit“, die „Aufhebung und Vernichtung des Raumes“ diskutiert wird. Vgl. Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 161-173.

³²² Dieser Aspekt wird zu Beginn der Erzählung in den Vordergrund gerückt. Siehe 3.1.1.

nicht so lachsackhaft losgelacht oder sich wenigstens beim Lachen die Hand vor den Mund gehalten hatten (MN. 164).

Das vielversprechende „globale Dorf“³²³ bringt beträchtliche Nachteile: Der Lebensstil wird uniformiert, die nationale und kulturelle Identität verdrängt.³²⁴ Die Nachbarn, ähnlich wie auf dem zerstückelten Balkan (die Geschichte des Vorstadtbewohners), gibt es nicht mehr. Diesmal verschwinden sie nicht durch den Ausbruch des Nationalismus, der neue Grenzen schafft.³²⁵ Trotz dieser Unterschiede gibt es Gemeinsamkeiten: In beiden Fällen verliert die national-kulturelle Vielfalt an Bedeutung - auf dem Balkan durch die Abschaffung der multikulturellen Gemeinschaft³²⁶, im globalisierten Raum „durch die ansteckende Überlegenheit der westlichen Werte.“³²⁷

In der homogenisierten „Weltgesellschaft“³²⁸ gerät der Dichter, dessen Poesie an Grenzen und Schwellen entzündet, in eine heikle Position. Einerseits bleibt er ohne Inspiration, andererseits stoßen seine poetischen Bilder, die Schönheit und Kraft der Natur bezeugen, auf keine Zustimmung des Publikums. Vor den seelischen Beschwerden fliehend, die allein durch die Wörter wie „Rieseln“, „Rauschen“, „Sausen“, „Rascheln“

³²³ Der Begriff „Global Village“ stammt von dem kanadischen Medienforscher Marshall McLuhan. Vgl. Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 255-258.

³²⁴ Loretta Napoleoni redet von der „Homogenisierung der Kultur“, S. 293.

Beck verweist auf den „Zwang zur Gleichheit und Konformismus“, auf die Tatsache, dass „die ethnische Vielfalt [...] keinen Wert“ mehr besitzt. Vgl. S. 81-82. William Marling lenkt die Aufmerksamkeit auf den Einfluss der USA auf das alltägliche Leben in anderen Ländern; Vgl. William H. Marling: *How „American“ Is Globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

³²⁵ Mit dem Prozess der Globalisierung hofft man auf die Überwindung des Nationalismus, denn der Staat verliert an Macht; in den soziologischen Studien redet man von der Ablösung der politischen Räume. Vgl. dazu Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 185-222.

Im Gespräch mit Peter Hamm verweist Handke auf eine gegensätzliche Erscheinung: „Der Nationalismus hat sich durch das vereinigte Europa in den Chauvinismus, in den schlimmsten und kleinkariertesten verwandelt [...] Deswegen könnte man manchmal provozierend fragen, ob es nicht gut gewesen wäre, wenn die Grenzen noch verstärkt worden wären.“ Offenbar gibt es Angst vor dem Verlust der nationalen Identität. Peter Handke/Peter Hamm: *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*, Göttingen: Wallstein, 2006: 23.

³²⁶ Diese „Renaissance des Regionalen und Lokalen“ (Vgl. dazu Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 215) ist auf dem Balkan scheinbar, denn die neugegründeten Nationalstaaten streben danach, der EU beizutreten; der Kampf für die nationale Identität scheint ein Mittel zum Anschluss an die moderne Welt zu sein.

³²⁷ Beck, S. 84.

³²⁸ Als Endergebnis der Globalisierung sah Luhmann eine „Weltgesellschaft“ voraus, eine Welt der Kommunikation, in welcher der Einfluss des Raumes zu Ende geht. Vgl. Schroer, S.145-160. Schroers Studie *Räume, Orte, Grenzen* zeigt jedoch, dass der Raum trotz der neuen Orientierung der Gesellschaft durch die Zeit nicht abzulösen ist und dass durch den Prozess der Globalisierung neue Räume entstehen. Man darf dabei nicht vergessen, dass sich die Vorstellung von einem Raum in den Werken Handkes von denen in den sozialwissenschaftlichen Theorien unterscheidet – der Raum steht im Zusammenhang mit einem Reich der Natur, sozusagen mit einem „Naturraum“.

(MN. 173) verursacht werden, wenden sich die Menschen von der Poesie ab; Bücher, die durch poetische Züge geprägt sind, werden nicht mehr gelesen. Am Beispiel des spanischen Dichters Juan Lagunas wird gezeigt, was für Folgen die Krankheit der modernen Gesellschaft im Bereich der Literatur nach sich zieht.

Die Bewohner von Neu-Numancia interessieren sich nicht für die literarische Tätigkeit ihres einheimischen Dichters, obwohl er jahrelang Gedichte schreibt. Ihr Interesse wird erst durch Zeitungen geweckt. Während das poetische Wort im Rahmen der Kommunikation unbedeutend wird, verschaffen sich die Medien einen großen Einfluss – sie scheinen alles in ihren Händen zu halten.³²⁹ Die „Zwischenfrager“ (MN. 183) auf dem Boot, in deren Fragen sich die öffentliche Meinung widerspiegelt (die „Zwischenfrager“ werden auch „Spielverderber“ genannt - MN. 205, denn strukturell gesehen, stellen ihre Fragen ein Mittel dar, wodurch die Geschichte des Ex-Autors unterbrochen wird - dem Leser wird nicht erlaubt, sich der literarischen Illusion konstant hinzugeben; die Konstruktion wird dadurch sichtbar), geben zu verstehen, wofür sich das Publikum, dessen Haltung durch die Medien gesteuert wird, in den neuen Zeiten begeistert. Viele der Fragen betreffen nicht Lagunas' Gedichte. Die Menschen zeigen kein Interesse am ästhetischen Sinn und künstlerischen Wert seiner Werke; weitaus attraktiver ist das Privatleben des Dichters. Den Tendenzen der globalisierten Welt entsprechend, wird das Private zum Öffentlichen³³⁰:

Wie hieß dessen fernes Heimatdorf? Seine Mutter, war sie schön gewesen? Name und Wohnsitz der ersten Geliebten? Wieviel Prozente bekam er von einem verkauften Buch? War er wirklich verfolgt worden von einer Frau quer durch Amerika? Zypressen am Missouri, gab es die? Und sein Bruder, war er tatsächlich Sägearbeiter in Oregon gewesen? Und war er in Atlanta ernstlich Johny Cash begegnet? (MN. 185-186).

Die Schwierigkeiten, mit denen Dichter und Schriftsteller in der globalen Welt konfrontiert sind, betreffen in erster Linie den Prozess des Schreibens. Mit dem Aufheben

³²⁹Milan Kundera gibt zu verstehen, dass die Medien eine große Gefahr für den Roman darstellen: « Le roman (comme toute la culture) se trouve de plus en plus dans les mains des médias; ceux-ci, étant agents de l'unification de l'histoire planétaire, amplifient et canalisent le processus de réduction; ils distribuent dans le monde entier les mêmes simplifications et clichés susceptibles d'être acceptés par le plus grand nombre, par tous, par l'humanité entière. » Milan Kundera : *L'art du roman*, Paris : Gallimard, 1995 : 33.

Mit der Globalisierung übernehmen die Medien die führende Rolle innerhalb der Kommunikation Vgl. Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 199-202, oder Rothkopf, S. 350-400.

³³⁰ Das ist eines der Merkmale der Globalisierung. Vgl. Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 232-235.

der Grenzen verschwinden nicht nur Schwellen, Ränder und Peripherien, sondern auch „die Namen“ (MN. 191), die einst von Bedeutung waren: „Vaterland“, „Mutter“, „Sohn“ existieren z. B. nicht mehr. Auch wenn das Verschwinden der drei Nomen schon wieder auf die Verdrängung des Privaten durch das Öffentliche anspielt, deutet es gleichzeitig den Bruch mit dem Ursprünglichen und dessen Überlieferung an, wobei das Schreiben mühsam und problematisch wird.

Die Problematik des Verschwindens knüpft an gewisse Textpassagen aus dem Pamphlet *Abschied des Träumers vom Neunten Land* an. Handkes Ansichten nach hört Slowenien mit dem Austritt aus Jugoslawien auf, „ein Land der Wirklichkeit“ (AT. 15) zu sein. Solange die sogenannte „Geh-Heimat“ Teil der Balkan-Gemeinschaft war, stellte sie einen Gegensatz zur westlichen Welt dar, die Handke unter anderem mit Deutschland in Hofmannsthals *Briefe eines Zurückgekehrten* vergleicht: Der Zurückgekehrte fühlt die Existenz von keinem einzigen Gegenstand mehr: „Kein Krug wirkt [...] als Ding Krug, kein Tisch steht da als Tisch, sämtliche Dinge [...] erscheinen ihm als ‚gegenstandslos‘“ (AT. 13); auch wenn die Handlung in Hofmannsthals Werk Anfang des 20. Jahrhunderts spielt, scheint die Gegenstandslosigkeit ein prägnantes Merkmal der aktuellen westlichen Welt zu sein. In Slowenien dagegen, nahmen die Dinge ihren richtigen Platz in der Außenwelt ein und übten daher ihre richtige Funktion aus, solange es eine der jugoslawischen Republiken war:

[...] die Dinge in Slowenien [...] entzogen sich nicht – wie das meiste inzwischen nicht bloß in Deutschland, sondern überall in der Westwelt – sie gingen einem zur Hand. Ein Flußübergang ließ sich spüren als Brücke; eine Wasserfläche wurde zum See; der Gehende fühlte sich immer von einem Hügelzug, einer Häuserreihe, einem Obstgarten begleitet (AT. 13).

Mit dem Austritt aus der jugoslawischen Gemeinschaft wird die Harmonie Mensch-Natur, bzw. Objekte-Natur gestört; der Anschluss an die westliche Welt führt zu einem Durcheinander, in welchem Dinge ihren natürlichen Platz und ihren ursprünglichen Sinn verlieren; sozusagen verschwinden sie und Slowenien wird wie auch alle Länder im Westen zu einem „Land der Unwirklichkeit.“ Im Prozess der Globalisierung erreicht die Gegenstandslosigkeit noch einen höheren Grad, so dass auch die Sprache großen Änderungen ausgesetzt ist: Wie die Spanien-Passagen in der *Morawischen Nacht* zeigen, verschwinden sogar gewisse Wörter wie Vaterland, Mutter, Kind.

Sowohl Lagunas als auch der Ex-Autor gehören einsamen Rittern an. Bei den beiden ist nicht nur die Sehnsucht nach den alten Zeiten zu spüren, in denen es noch Grenzen und Schwellen gab, und alles noch zu benennen war. Sie wehren sich gegen die neuen Tendenzen, indem sie ihre alte Art und Weise des Dichtens, bzw. des Erzählens beibehalten: Nach wie vor bleibt die „leere Form“ das zentrale Element, von welchem die Poesie ausgeht. Die „Bevölkerung“ der Leere muss indessen gewissen Umgestaltungen unterzogen werden – die Porodin-Passagen in der *Morawischen Nacht* sind die besten Belege dafür.

In der Erzählung *Die Wiederholung* entsteht aus der „Leere“ ein regelrechtes Reich – vor den Augen des Lesers tut sich in den Jesenice- oder Karst-Passagen eine Welt des Natürlichen und Ursprünglichen auf, das dem Gegenwärtigen überliefert wird. Im Kontrast dazu ist die Leere in den Porodin-Passagen der *Morawischen Nacht* inhaltlich nicht zu „bevölkern“. Schon die Vorherrschaft von Worten wie *Lärm, Getöse, Krach, Schutt* weist auf eine Wüste der verfallenen Formen des Natürlichen und Ursprünglichen hin; die Leere stimmt diesmal mit dem Untergang des Raumes überein. Gerade aus diesem Grund werden „andere“ Orte gesucht, und es ist nicht zufällig, dass der Ex-Autor sich in der spanischen Meseta aufhält, denn sie stellt ebenfalls eine „Leere“ (Handke nennt sie auch „eine epische Landschaft“) dar, die erstaunlicherweise an den Karst erinnert. Nach den Worten des Autors haben die beiden Orte gemeinsame Züge:

Eine epische Landschaft ist die [...] Meseta, das Tafelland von Spanien, das es ja überall, nicht nur in Spanien gibt, sondern zum Beispiel auch im Karst von Jugoslawien, wo ungeheure Kahlheit und Leere herrschen. Wenn du aber näher hinschaust, ist eine große Vielfältigkeit in der Landschaft vorhanden, mit den Dolinenschüsseln, mit den Höhlen, mit den kleinen Oasen und mit der Wüstenhaftigkeit und plötzlich kommt ein Fluß, und plötzlich verschwindet er wieder im Kalkgestein, wie es im Karst der Fall ist, was in Spanien nicht möglich ist, weil der Granit dort das Wasser nicht durchlässt. Auch die Farben sind in Spanien anders, ich habe das eben sozusagen gemixt [...], aus dem allen muß etwas Drittes entstehen.³³¹

Trotz der großen Ähnlichkeiten zwischen dem Karst und der Meseta wird die „Leere“ der spanischen Steppe in der *Morawischen Nacht* auf eine neue Art und Weise bevölkert.

³³¹ *Es leben die Illusionen*, S. 38/39. Handkes Erklärung folgt dem Hinweis Peter Hamms darauf, dass Spanien ein wichtiger Ort in den Werken des Autors ist (*Bildverlust, Versuch über die Jukebox*). Am Beispiel der Erzählung *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* gibt Handke zu verstehen, dass es sich nicht nur um Spanien handelt, sondern um eine „Kombination von Jugoslawien und Spanien“. Offensichtlich diente Jugoslawien als Inspiration auch für andere Bücher, die nicht als Jugoslawien-Bücher zu bezeichnen sind.

Durch den spielerischen Umgang mit den alten Elementen wird im Text direkt gezeigt, dass die Form aus der *Wiederholung* der Transformation des Raumes nicht entspricht und dass eine Erneuerung notwendig ist.

An einem Vorabend stehen Lagunas und der Ex-Autor auf dem einsamen Hügel des antiken Numancia – unten erstreckt sich das Neue Numancia. Die räumliche, in der *Wiederholung* häufig verwendete Relation „oben – unten“ signalisiert eine räumlich-zeitliche Grenze, die sich durch den unten aufsteigenden und nach oben verbreitenden Nebel langsam verwischt. Vereinzelt und verlassen Gehöfte werden lebendig: Es riecht „nach Holzfeuer, stark und stärker“ (MN. 197). Die Konstruktion dieses schönen Bildes bricht jedoch ab, als der Dichter sich der Anwesenheit eines Hundes bewusst wird: Er ist „derselbe wie in Porodin“, aber nun „kalbsgroß [...], mit einem Bauch“ (MN. 197). Der hässliche, unnatürliche Hund, durch den die beiden Räume, Spanien und der Balkan in einen Zusammenhang gebracht werden, macht deutlich, dass man schöne Bilder nicht ausmalen kann, denn das Natürliche wurde verdrängt. Trotzdem versucht man die Verzerrung durch den Geruch „nasse[r] Felle[n] und saurer Milch (MN. 198) zu überwinden. Eine Konfrontation mit dem Konkreten verursacht indessen einen neuen Bruch. In Neu-Numancia sieht der Dichter eine „Umzäunung“, innerhalb deren die vorrömische Siedlung im Zwecke des örtlichen Tourismus nachgebildet wurde; improvisierte Hütten und Gassen stellen „zugleich die Kanalisationswege“ (MN. 198) dar. Im aktuellen Lebensraum sind die ursprünglichen Formen tot und wertlos; sie werden dem Gegenwärtigen nicht mehr überliefert. Ihre Rolle besteht nur noch darin, einer Attraktion, bzw. einem materiellen Gewinn zu dienen. Der reale Zustand des Ortes hindert den Dichter daran, sich seiner Einbildungskraft weiter hinzugeben. Das Neue Numancia „war ein anderes, ganz unabhängig von dem vor- oder nachgestellten; es gab kein Bild“ (MN. 198). Einzig der Wind, der im „Leeren weht“ (MN. 198) bleibt vom antiken Numancia übrig.

Lagunas verflucht heutige Orte, Menschen und ihre Gesetze. An der Abwesenheit der lebendigen ursprünglichen Formen leidend, von denen weder etwas zu sehen noch zu hören ist (auch „die Musik der Ferne war nicht mehr zu hören“ - MN. 199), fällt er zusammen mit dem unnatürlichen Hund aus Porodin in ein Wolfsheulen. Die Frage stellt

sich, ob die Leere noch zu bevölkern ist, ob das Erzählen noch möglich ist. Bezeichnet die Verbannung des Ursprünglichen und Natürlichen das Ende der Poesie? Im Gespräch mit Peter Hamm gibt Handke zu verstehen, dass die Möglichkeiten der dichterischen Phantasie unerschöpflich sind: „Es leben die Illusionen“³³², sagt er. Die Szene, in welcher der spanische Dichter zusammen mit dem Ex-Autor vom Steppenhügel hinabsteigt, stimmt mit dieser Äußerung überein. Man deutet darauf hin, dass der Dichter schöne Bilder auch dann ausmalen kann, wenn er keine Inspiration von einem Außenbild bekommt.

In der sternlosen Nacht kann Laganas nichts sehen, denn er ist nachtblind. Das Spiel der Phantasie ist aber in Schwung zu bringen, indem man den Wind spürt und das Klirren der Steine unter den eigenen Füßen hört. Plötzlich ist „ein eintöniges Flöten“ (MN. 202) zu hören; die Horizonte des Ursprünglichen und Natürlichen tun sich vor dem Dichter aus Numancia auf und er beginnt zu tanzen. Es handelt sich um einen dichterischen Tanz, aus welchem allmählich der Geruch der „Pflanzen oder Kräuter“ resultiert: „‘Lavandel‘, ‚Thymian‘, ‚Mohn‘, ‚Blaudistel‘“ (MN. 202/203). Ein schönes Bild entsteht.

Eine Frucht der dichterischen Illusion, wodurch ein empirischer Ort ein neues Gesicht bekommt, ist auch das Symposium. Im strukturellen Sinne stellt es ein Mittel zur Bevölkering der „Leere“ der spanischen Steppe dar. Der Hügel und die wilde Natur, die funktionslosen, ursprünglichen Formen, werden mittels der Einbildungskraft des Dichters wieder lebendig gemacht: Am Fuß des Hügel, der mitten in der wilden Natur steht, gibt es ein Kongresszentrum, in welchem ein Symposium stattfindet. Die wechselhafte Verwendung der Wörter „Symposion“ (ein ursprüngliches Wort) und „Symposium“ (ein modernes Wort“) spielt schon auf die Überlieferung des Ursprünglichen, die im Lebensraum wieder in Kraft tritt.

Das innerhalb der literarischen Wirklichkeit konstruierte „Phantasieort“ dient als Mittel zur Kritik an der modernen Gesellschaft, die einen globalisierten Raum anstrebt. Es ist bemerkenswert, dass diese Kritik nicht auf einem starren Prinzip Opfer – Bösewichter beruht. Obgleich die Teilnehmer am Symposium gleich zu Beginn der

³³² *Es leben die Illusionen*, S. 27.

Textpassage als Opfer gekennzeichnet sind, haben sie im Gegensatz zu den „Balkanexperten“ nicht die Absicht, die Rolle der Richter zu spielen; sie beschuldigen niemand für ihren Zustand. Im Laufe der Diskussionen, wo sie ihre Geschichten in einem ruhigen Ton erzählen, einigen sie sich darauf, dass „sie selber“ an ihrem „Kranksein schuld“ (MN. 169) sind – der Pracht des Modernen konnten sie selber nicht widerstehen. Die Verantwortung für die ausgebrochene Krankheit ist indessen nicht zu verheimlichen; sie wird einer „Masse der Lärmunemfindlichen“ zugeschrieben, „die taub für den Krach waren [...], die ohne Bewusstsein von ihrer Krankheit [...] andere krank machten“ (MN. 170). Es ist leicht zu erkennen, dass es sich um die „Zivilisierten“ handelt, die jedoch nicht als Bösewichter bezeichnet werden (das ist schon wieder ein Gegensatz zu den „Balkanexperten“); sie scheinen ebenfalls Opfer zu sein – vom Schein des Fortschrittes wurden sie geblendet. Die Frage stellt sich, ob bei dieser Relativierung noch eine Lösung zu finden ist.

So ausweglos die ganze Situation aussieht, endet das Symposium doch in einer heiteren Atmosphäre. Am Schluss wird ein Abendessen gemeinsam vorbereitet. Beim Kochen und Auftischen machen die „Krachkranken“ den eigenen Krach, der aber „nicht nur zu dulden, sondern auch zu genießen war. Je lauter es zuing, desto fröhlicher wurden sie“ (MN. 175). Essen und Trinken, die ursprünglichen Bedürfnisse der Menschen, tragen dazu bei, dass alle Teilnehmer am Symposium einen gemeinsamen Rhythmus finden. Die Harmonie wird hergestellt: „[...] eine Zeitlang schienen sie alle geeint in einem wie heimatlichen Lärm, in einer Art Lebenslärm. [...] Den brüderlichen Lärm, den gab es“ (MN. 176). Der Lärm hat diesmal einen anderen Sinn; er knüpft nicht an den Zusammenbruch des Raumes an, sondern ans Verhalten der slowenischen Jauchzer, an ihre Freudenschreie³³³ - das Gemeinschaftliche erweist sich als Wert. Das gemeinsame Abendessen führt auf die ursprüngliche Bedeutung des „Symposiums“ zurück, das vom griechischen Wort „sympinein = zusammen trinken“ (WW. 3616) geleitet wird. Das Symposium, eine ursprüngliche Form, dient nicht nur der Kritik am Modernen, sondern auch der Versöhnung. Man könnte sagen, Handke konstruiere eine Art Märchen, das für seine Jugoslawien-Bücher typisch ist. Wie dem „Einbaum“ wird

³³³ Siehe 3.1.2.a

auch dem Symposion eine zauberhafte Kraft verliehen, wodurch die Probleme zu überbrücken sind.³³⁴ Auf eine neue, etwas veränderte Weise zeigt das Poetische wieder den Weg der menschlichen Verständigung.

3.2.2. Der Harz: Ortlosigkeit

Gleich zu Beginn des kurzen Kapitels bezeichnet der Ex-Autor den Harz als „Gegend des Vaters und der väterlichen Vorfahren“ (MN. 281) – sein leiblicher Vater, den er zu dessen Lebzeiten nicht kannte, lebte und starb da. Der Held der Erzählung ist schon wieder mit dem Autor gleichzusetzen. Während Parallelen in den Spanien-Passagen vor allem in Bezug auf die literarische Tätigkeit zu ziehen sind, betreffen sie nun auch das Privatleben. Man könnte sich fragen, ob Handke selber den allgemeinen Tendenzen der „Weltgesellschaft“ folge, die sich im Rahmen der Kunst in der Neigung des Publikums zum Autobiografischen widerspiegeln (der Fall des spanischen Dichters). Offenbar spielt man mit dem aktuellen Hang der Leser. Dementsprechend wird die Spannung erhöht, indem der Ex-Autor seine Pläne offenlegt: Er beabsichtigt „in der Vaterlandschaft etwas auszuschnüffeln [...], ob über den Toten, oder sonstwen, oder sonstwas, freilich kein Verbrechen? Man konnte nie wissen“ (MN. 282). Wenn der Leser erwartet, etwas mehr von Handkes leiblichem Vater zu erfahren, dann muss er enttäuscht sein. Die Familiengeschichte bleibt am Rande; das „Herumschnüffeln“ betrifft vor allem die Geschichte vom Harz. Das Autobiographische dient, wie das beim Autor üblich ist, als Ausgangspunkt für das Erzählen, als eine Art Katalysator, der seine Einbildungskraft bewirkt.

Die Konstruktion der Harz-Passage gründet sich auf die Herstellung einer Verbindung zur Erzählung *Die Wiederholung*. Die Berührungspunkte betreffen zuerst das Reisemotiv der beiden Helden. Wenngleich der Ex-Autor keinen Spuren seines verschollenen Bruders, sondern denen des unbekanntes Vaters folgt, reist er wie Filip Kobal ins Land seiner Vorfahren. Trotz der Unterschiede zwischen den bereisten, bzw.

³³⁴ Siehe 3.1.1.

den durchwanderten Ländern (der Ex-Autor hält sich in Deutschland auf, Filip Kobal in Jugoslawien), scheint der Harz dem Balkan ähnlich zu sein: Er ist auch ein Karst- und Grenzgebiet. Darüber hinaus kann man unzählige Schmetterlinge hin und her flattern sehen.³³⁵

Neben den inhaltlichen Rahmenelementen und den äußerlichen Merkmalen der beiden Gebiete sind die Gemeinsamkeiten auch im Rahmen der strukturellen Elemente zu beobachten, die seit den 80er Jahren für Handkes Erzählungen von besonderer Bedeutung sind. Schon der Wunsch des Protagonisten, den Harz zu „wiederholen“ (MN. 282) ist ein Hinweis darauf. Selbstverständlich ist die „Wiederholung“ ohne Erinnerungen nicht möglich: Der Ex-Autor erinnert sich an die, in seinem Gedächtnis tief eingepögrte, von der Mutter erzöhlte Harz-Geschichte, die er zu beleben versucht. „Leere Formen“, wie Grenze und Rand finden ebenfalls eine Verwendung. Trotz aller Komponenten, die für den Aufbau eines Natur-Reiches erforderlich sind, scheitert die Konstruktion am Mangel der Funktionalität der ausgewählten Elemente im aktuellen Lebensraum. Daraus geht nicht hervor, dass die alten Elemente keine Funktion mehr haben und dass das Erzählen nicht mehr möglich ist. Ganz im Gegenteil. Das Scheitern zeigt sich als ein geeignetes und erfolgreiches Mittel zum Aufbau eines neuen Reiches, bzw. einer neuen Erzöhlung.

Beim Versuch, den Harz als ein Grenzgebiet darzustellen, bricht das Erzählen bereits nach ein paar Sätzen ab. Im Kontext der Geschichte der Mutter erweist sich das schöne deutsche Gebirge weder als ein sagemuwobenes Gebiet noch als eine heimatliche Sehnsuchtslandschaft, denn es verkörpert die innere Grenze zwischen West- und Ostdeutschland. Schöne Beschreibungen der Natur (der „hügelige Fichtenwald [...], die Heidelbeersträucher taunaß, die Beeren noch klein und grün, da und dort schon mit einem Anhauch von Blau [...]“ – MN. 283), stoßen mit dem dramatischen Vorfall zusammen: Im Morgengrauen beabsichtigt eine junge Frau (die Mutter des Helden), zwei Pappkoffer allein schleppend, die streng bewachte Grenze illegal zu passieren. Die Perspektive des Sohnes scheint von der der Mutter gespalten zu sein. Während bei der Frau im Mittelpunkt die Flucht steht (sie empfindet Furcht, vom Militär erschossen zu werden), fokussiert der Sohn die Natur, die im Kontext der gefährlichen Unternehmung seiner

³³⁵ Schmetterlinge sind auch ein Merkmal des Balkans; FE. S. 115.

Mutter ihre Schönheit verliert. Allmählich beginnt auch er Bedrohung und Gefahr zu spüren. Die „harzige, einfach berg- und vormorgenkalte Luft“ (MN. 283) bringt ihm kein Wohlwollen mehr entgegen; er hört das „Pumpfern des Herzens, nicht nur im Ohr, sondern im ganzen Kopfraum“ (MN, 284). Die eigene Furcht ist durch die Erscheinung eines Fasans oder durch das Windsausen in den schönen, hohen Fichten nicht mehr vorzutäuschen.

Die Konstruktion der Geschichte wird durch Reflexionen des Protagonisten unterbrochen. Er fragt sich, ob „das von seiten der Mutter ein Erzählen“ (MN. 284) sei. Die Frau tritt nicht als Erzählerin auf; immer häufiger tauchen die Einzelheiten auf, die nicht von ihr, sondern von ihm stammen; ihre Geschichte wird zu seiner eigenen. Die Biographie scheint nicht möglich zu sein, mag das Biographische auch präsent sein. Die Überlegungen des Ex-Autors stimmen mit Handkes Kommentaren zu seiner Erzählung *Wunschloses Unglück* überein. Im Gespräch mit Herbert Gamper wehrt sich der Autor gegen die Einstellung der Kritik, die das Werk als Geschichte seiner Mutter bezeichnet: „[...] das ist ja gar nicht die Geschichte meiner Mutter [...], ich konnte das alles ja gar nicht wissen, es ist ja meine eigene Geschichte, *Wunschloses Unglück*“ (Z. 225). Das bedeutet nicht, *Wunschloses Unglück* ist eine Autobiographie; die „eigene Geschichte“ bezeichnet die eigene Erzählung. Der Autor gibt häufig zu verstehen, dass sich aus den autobiographischen Elementen, die sowohl bei der Kritik als auch beim Publikum auf Beachtung stoßen, mittels seiner Einbildungskraft immer etwas „Drittes“ ergibt.³³⁶

Die Argumente, mit denen der Ex-Autor zu begründen versucht, warum er nicht weiter erzählen kann, sind mit seinem großen Wunsch, den Harz zu „wiederholen“, bzw. ihn „wiederzufinden“³³⁷ schwer zu verbinden. Die Frage drängt sich auf, warum er seine eigene Geschichte nicht erzählt, wenn es ihm schon misslingt, die Geschichte seiner Mutter zu erzählen. Die Antwort ist vor allem in der Eigenart der Grenze zu suchen; die Konstruktion der Geschichte scheitert gerade daran. Wird die Harz-Grenze mit der in der *Wiederholung* verglichen, dann stellt sich heraus, dass sie, historisch gesehen, eine ganz andere Bedeutung hat. Die österreichisch-jugoslawische Grenze, die Filip Kobal legal

³³⁶ Siehe l.d.

³³⁷ Handke verwendet lieber das Wort „wiederfinden“ als „erfinden“, Z. 233.

passiert, bezeichnet das Ende der Herrschaft der fremden Mächte auf dem Balkan. Das Land von Kobals Vorfahren erscheint als ein freier, grenzenloser Raum, wo das Politische einzig eine Formsache ist.³³⁸ Als Grenze zwischen Ost- und Westdeutschland (auch wenn eine ehemalige), die auf den Zweiten Weltkrieg und die Geschichte des Nationalsozialismus, und dann auch auf die Einteilung Europas in Ost- und Westblock zurückführt, steht der Harz unter der Last des Historischen und des Politischen. In diesem Kontext verlieren das Natürliche und das Ursprüngliche an Kraft.

Überdies zeigt sich die Grenze als keine Schwelle. Ost- und Westdeutschland, zwei Teilräume, scheinen gleich zu sein. Obwohl mitgeteilt wird, die Mutter habe die Grenze erfolgreich passiert, fehlt es an Beschreibungen des erreichten Gebietes oder wenigstens der Gefühle der Mutter, auf Grund derer der Leser eine Vorstellung vom Raum bekommen würde, der sich hinter der passierten Grenze erstreckt. Das alles trägt zum Eindruck bei, die Furcht herrsche auf beiden Seiten; in keinem der Teilräume gebe es Freiheit, die sich, Handkes Poesie entsprechend, nicht aus dem politischen System, sondern aus der Herrschaft der natürlichen Formen ergibt. An der Harz-Grenze sind also „andere Orte“ nicht zu finden. Das Grenze-Thema wird aus diesem Grund aufgegeben.

Bevor die Wahrnehmungsperspektive auf den Stadtrand gerichtet wird, spielt der Held mit der Zeit seiner Geschichte. Er kann sich nicht dafür entscheiden, ob er „am frühen oder späten Nachmittag [...], erst gegen Abend [...], in der ersten Dämmerung“ (MN. 284/285) in der Stadt seines Vaters ankommen sollte. Dieses Spiel, wobei die Konstruktion der Erzählung sichtbar wird, erinnert schon wieder an *Die Wiederholung*, wo Filip Kobal ebenfalls mit der Zeit-Komponente kämpft, um eine neue Erzählform zu finden.³³⁹ Schließlich entscheidet sich der Ex-Autor für die Dämmerung, denn er hofft darauf, dass zu dieser Zeit schon eine Lampe angeschaltet ist, die er wie „in seiner Bücherzeit“ (MN. 285) beschreiben könnte. Die alte Erzählart kann aber nicht verwendet werden, denn im Harz-Gebiet gibt es keine Lampe, die solch einen Sinn wie die mit dem

³³⁸ Siehe 2.1.1.

³³⁹ Siehe 2.1.1.

Stoffschirm in Jesenice hätte.³⁴⁰ Kann man von den Orten erzählen, die nicht „andere“ sind? Welche Form würde dazu passen?

Allmählich ist im Laufe der Erzählung zu erkennen, dass jeder misslungene Versuch, vom Harz wie einst vom Balkan in der *Wiederholung* zu erzählen, von großer Bedeutung ist. Der spielerische Umgang mit den strukturellen Elementen sowie mit den Motiven aus der früheren Erzählung dient als Mittel zur Gestaltung einer neuen Erzählform. Werden alte Bausteine auch benutzt, so bekommen sie doch eine ganz neue Funktion. Sie besteht nicht mehr darin, zur Konstruktion eines Reiches der Natur zu dienen. Indem diese „Steine“ effektlos werden, wird gezeigt, dass im Westen, mögen die natürlichen Formen auch formal anwesend sein, dieses Reich nicht existiert. Der Balkan (so wie er in den früheren Werken Handkes dargestellt wird) erscheint durch die intertextuellen Bezüge wieder als eine Gegenwelt zum Westen. Die ausgewählte Zeitbestimmung, die Dämmerung, weist schon darauf hin, dass die beiden Räume einander entgegengesetzt sind. Kobals wiederholte Geschichte von seiner Ankunft in Jesenice spielt in der Morgendämmerung. Die Zeit kündigt nicht nur eine neue Erzählform an, sondern auch einen eigenartigen Raum, der in Einklang mit dem Tagesanbruch immer einleuchtender wird – im formalen wie auch im übertragenen Sinne.³⁴¹ In der Harz-Passage hingegen wird die Stadt in der Abenddämmerung erreicht, als das Tageslicht (das natürliche Licht) langsam erlischt. Man kann sich nicht darüber wundern, dass der Harz als „düster“ (MN. 286) erscheint. Schrittweise wird deutlich, dass diese Düsternis nicht nur formal ist.

Nachdem sich die Grenze als nicht geeignet für das Erzählen erwiesen hat, wendet sich der Ex-Autor dem Rand zu (in der *Wiederholung*, wie auch in den anderen Werken Handkes ein typisches strukturelles Element). Im Vergleich zur Grenze scheint er fruchtbarer zu sein: Das Erzählen bricht nicht ab; es entstehen lange Passagen. Obwohl zu Beginn des Kapitels angemeldet wird, dass das Ziel der Reise die Stadt des unbekanntes Vaters ist, steht im Mittelpunkt eine Reihe der Orte am Stadtrand - auch wenn sich der Ex-Autor im Stadtzentrum aufhält, beachtet er vor allem Seitenstraßen.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd.

Aus einem Spektrum der Rand-Orte, das beim Durchwandern entdeckt wird, ergibt sich ein anschauliches Bild vom Harz, bzw. von Deutschland.

An der Haltestelle, wo der Ex-Autor aussteigt, ist die kleine Harz-Stadt erst zu vermuten. Sie versteckt sich in den „Ausläufermulden“ (MN. 285), die darauf verweisen, dass der Harz ein Karstgebiet ist. Von den „auffälligen und schroffen Formen“ (MN. 285) des Karstes ist jedoch nichts wahrzunehmen. Es scheint, als wären sie verschwunden. Das gleiche gilt auch für die Menschen. Auf der zur Stadt führenden Straße sind sie nicht zu sehen; die Autos, die „aufheulen“ und „knirschen“ (MN. 286) deuten indessen ihre Anwesenheit an. Im Kontrast zum Ex-Autor, der zu Fuß geht, verzichten sie auf ihre natürlichen Funktionen; lieber bewegen sie sich kraft der erfundenen Fahrzeuge als der eigenen Muskeln. In der „deutsche[n] und europäische[n] Allerwelt“ (MN. 284) herrschen die Maschinen; die Natur spielt keine Rolle mehr im Lebensraum.

Sich auf sein Gehen konzentrierend, gelingt es dem Protagonisten, den Lärm um sich zu überhören. Offenbar will er sich von den Tendenzen der modernen Zeit distanzieren. Während er eine „stille Begeisterung“ (MN. 286) beim Schreiten fühlt, strengt er sich an, gedankenlos zu bleiben. Von jedem äußerlichen Anblick, Geräusch oder Geruch hält er sich zurück; er versucht der neuen Konfrontation mit dem Verschwinden der natürlichen und menschlichen Formen auszuweichen. Wenngleich die Sinne unter Kontrolle gehalten werden, ist ein äußerst unangenehmer Geruch nicht zu ignorieren. Eine kurze Anmerkung darüber erscheint im literarischen Text in einer Klammer, als ob sie von keiner besonderen Bedeutung wäre. Typischerweise erweist sich das Nebensächliche wieder als bedeutungsvoll:

(auch Gestank, auch Verwesungsgeruch, wie er unvermittelt emporstach von einem toten Rehbock, weit offene Augen, den noch hellen Himmel spiegelnd, immer noch in dem Straßengraben) (MN. 286).

Es ist zu vermuten, dass das edle Tier von einem Auto totgefahren wurde. Durch die Idee geleitet, die Natur auf Grund der Kenntnis und Anwendung ihrer Gesetze nutzbar zu machen, hat der Mensch die Grenzen des Vernünftigen überschritten: Die Technik ist ein Mittel zur Zerstörung von der Natur geworden. Der Himmel, der sich in den weit offenen

Augen des toten Tieres widerspiegelt, deutet an, dass die Vernichtung einen hohen Grad erlangt hat. Gleichzeitig ist dabei eine Art Warnung zu spüren: Die „Zivilisierten“ vergessen, dass die Erde wie auch der Mensch selbst der Natur angehören.

Die räumliche Position des toten Rehbocks (Straßengraben; Rand der Straße) offenbart, dass der Rand im Raum an Bedeutung verliert; „andere Orte“ sind da nicht zu finden. Die leeren Formen, mögen sie auch weiter wichtige Elemente der Erzählstruktur sein, können nicht auf die gleiche Art und Weise wie in der *Wiederholung* bevölkert werden. Aus der Leere an einem Rand entsteht kein Reich der Natur; alles deutet auf seinen Untergang hin. Statt einer Bevölkerung gibt es eher eine „Entvölkerung“. Im Rahmen dieser Merkmale sind Parallelen zu Porodin-Passagen zu ziehen: Weder auf dem Balkan noch im Westen sind „andere Orte“ zu finden. Dabei darf man nicht vergessen, dass dieses Ergebnis auf dem Balkan aus dem Krieg erfolgte, während es im Westen im Frieden erreicht wurde.

Im Kontrast zur Jesenice-Straße, auf welcher Kobal ein „vielfältiges Treiben“ (W. 130) erlebt und mit der Masse fröhlich mithüpft³⁴², begegnet der Ex-Autor auf der Harz-Straße einem sehr alten Mann, der ein „Krückengestell“ (MN. 287) schiebt. Nach einer gewissen Zeit taucht ein zweiter auf; später ein dritter. Alle drei gleichen einander: Sie erscheinen immer als einzeln; sie sind alt; ohne ein „Krückengestell“ können sie sich nicht bewegen. Im Unterschied zur Jesenice-Passage deutet diese Gleichheit keine Abwesenheit der sozialen Klassen an, sie steht nun im Zusammenhang mit den Folgen der Entwicklung der Technik. Auch wenn Erfindung und Produktion neuer Apparate ermöglichen, ein bequemes Leben zu führen, entstehen daraus beträchtliche Nachteile: Das Finalprodukt ist ein gekrüppelter Mensch – der Fortschritt führt zur Dekadenz. Sie wird bei der Darstellung der ersten Siedlung, auf welche der Ex-Autor stößt, noch deutlicher zum Ausdruck gebracht.

Entgegen den Erwartungen des Helden ist die Siedlung kein Dorf, sondern ein „Kurort“ (MN. 287). Die prunkvolle Ausstattung, zu welcher auch zahlreiche „Heilquellen, Thermalbäder, Heilschlammnischen“ (MN. 287) zählen, steht in scharfem

³⁴² Siehe 2.1.2.

Gegensatz zum Bild der Menschen, die ernsthafte Probleme mit ihrem eigenen Körper haben und sich kaum bewegen können. Paradoxaerweise findet im glänzenden Kursaal ein Tanz statt. Nacheinander stellen die Kranken sofort ihre Hilfsgeräte ab, als ob jemand ein Signal dazu gäbe, und sie beginnen zu tanzen. Zu seinem großen Erstaunen erkennt der Beobachter, dass diese merkwürdigen Tänzer trotz ihrer mühsamen und wahrscheinlich schmerzhaften Bewegungen eine „Unbekümmertheit und fast eine Lebensfreude“ (MN. 288) ausstrahlen. Statt eines Kommentars gibt er einen indirekten Hinweis auf die Ursache solch eines Gefühls.

Der groteske Tanz im Kurort erweckt bei ihm Erinnerungen an seine Mutter, die unmittelbar nach ihrer Flucht aus Ost-Deutschland seinem leiblichen Vater begegnet ist. Von seinem Erzeuger wusste der Ex-Autor nichts anderes, außer dass er ein guter Tänzer war. Die Kranken im Kurzentrum anschauend, kommen ihm die Worte seiner Mutter zurück: „Der, ein guter Tänzer, sei mit ihr nur so über den Tanzboden [...] ‚geschwoft‘“ (MN. 289). Es ist zu vermuten, dass der Tanz als ein Verführungsmittel diene. Das Motiv der Verführung wird durch die Geschichte der Mutter auf die sich kaum bewegendenden Patienten übertragen; es betrifft nicht mehr die Relation Mann – Frau, sondern Gesellschaft – Individuum. Im schön eingerichteten Saal geben sich die Kranken der Illusion hin, ihr Leben sei schön und sie seien glücklich. Die falsche Vorstellung von der Wirklichkeit resultiert aus dem in der modernen Gesellschaft produzierten und mediatisierten Image vom Glück, nach welchem der Glanz des Äußeren (des Materiellen) zum einzigen Maß der Lebens- Qualität und Freude wird. Von diesem Image verführt, entfernen sich die Menschen vom wirklichen Leben³⁴³; sogar der eigene Körper wird vergessen. Ironischerweise sind sie sich dessen unbewusst, dass sie, nach dem vorgeschriebenen Takt der Gesellschaft tanzend, krank werden.

Im deutschen Lebensraum verlieren nicht nur die Subjekte an Lebendigkeit und Dynamik; das gleiche passiert auch mit den Objekten. Der Ex-Autor verweist auf große Änderungen, die im Laufe des letzten Jahrhunderts eingetreten sind. Dabei stützt er sich,

³⁴³ Vgl. dazu Guy Debord: *La Société du Spectacle*, Paris : Gallimard, 1992. Nach Debord ist die Gesellschaft, in welchem die moderne Produktion herrscht, durch eine „immense accumulation du spectacle“ gekennzeichnet. „Le spectacle est [...] un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. [...] Il est cœur de l’irréalisme de la société réelle“ (S.15-17).

wie Handke in seinem Pamphlet *Abschied des Träumers vom Neunten Land*, auf Hugo von Hoffmannsthals *Briefe eines Zurückgekehrten*.³⁴⁴ In diesem vor fast einem Jahrhundert entstandenen Werk wird gezeigt, dass Dinge schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre „Dinglichkeit“ (MN. 290), bzw. ihre Funktion im deutschen Lebensraum ziemlich verloren haben. Die Behauptung des Ex-Autors, die Gegend um die Vaterstadt gehöre nicht zu solch einem Deutschland, hat einen ironischen Charakter, denn er denkt an keine Besserung. Dinge selbst, z. B. ein hölzerner Hochsitz in Wäldern, eine Schreibmaschine, ein Serviettenring, hölzerne Bänke in einem Park, hölzerne Stühle in einem Kinosaal, verschwinden (durch die Problematik des Verschwindens knüpfen die Harz- und die Spanien-Passage direkt aneinander an). Im aktuellen Lebensraum werden sie konsequent durch neu produzierte und auf dem Markt angebotene Dinge, die unter dem Druck der Werbung massenhaft „konsumiert“ werden, verbannt. Indem der Mensch mit allen neuen Erfindungen Schritt zu halten versucht, ändert er seinen Lebensstil so sehr, dass ihm das Natürliche fremd und das Künstliche vertraut wird.

Eine besondere Beachtung wird dem Verschwinden der Bücher geschenkt (das ist wieder ein gemeinsamer Aspekt in der Spanien- und Harz-Passage). In der Stadt ist nirgendwo eine Buchhandlung zu finden. Man kann auch niemand treffen, der ein Buch liest. Der Ex-Autor fühlt dagegen ein großes Bedürfnis nach einem Buch, und er liest eins, das einzige, das er auf die Reise mitgenommen hat. Die Art und Weise, wie er das tut, reflektiert Gewohnheiten der heutigen Leser:

Er war [...] unfähig gewesen, die Sätze auf sich einwirken zu lassen, übersprang sie wie auch einzelne Wörter, als wüßte er sie schon im voraus, wie bei einer Zeitung, und das konnte man nicht lesen nennen, es war eine Mißachtung des Buches, zumindest dieses einen. Um welches es sich handelt, wollte er uns nicht sagen. Nur eines: Es war keine der „Harzreisen“, weder die winterliche noch die aus einer anderen Jahreszeit (MN. 291).

Der Held liest kein Werk von einem anderen, durch den Harz inspirierten Autor, wie z. B. Heines *Harzreise* oder Goethes *Harzreise im Winter*³⁴⁵, auch nicht seine *Winterliche*

³⁴⁴ Bernhard Fetz verweist auf den Einfluss von Hugo von Hofmannsthals *Briefe eines Zurückgekehrten* auf die „Erzähl- und Schauhaltung“ in den Büchern Peter Handkes (*Langsame Heimkehr*, *Die Wiederholung*, *Die morawische Nacht*). Vgl. Fetz, S. 197-199; S. 201.

³⁴⁵ Im Zeitabschnitt 1770-1880 stellte der Harz einen „Raum der künstlerischen Inspiration“ dar. Vgl. dazu *Dichter am Harz. Eine literarische Sammlung mit Texten von Klopstock, Bürger, Goethe, Moritz, Tieck, Jean Paul, Novalis, Eichendorf, Sachse, Heine, Anderson, Raabe, Fontane*, Hg. Hans-Joachim Polleichtner, hohesufer.com, 2012; oder Georg Ruppelt: *Und daß du so mein Herz gewannst, macht bloß*,

Reise (die Wörter „Reise“ und „winterlich“ spielen simultan darauf an). Den Harz durchwandernd, gibt er mehrmals seine Absicht zu erkennen, eine Geschichte vom Harz auf eine ähnliche Art und Weise wie in „seiner Bücherzeit“ zu konstruieren. Inhaltliche und strukturelle Elemente, die dabei auf Handkes *Wiederholung* zurückführen, lassen vermuten, dass er gerade diese Erzählung liest.

Wenngleich der berüchtigte Reisebericht ausgeschlossen ist, ist die „Missachtung des Buches“, bzw. die Unfähigkeit, ein Buch zu lesen, in erster Linie am Beispiel dieses Werkes zu verstehen. Der Sinn der ausgemalten Bilder in der *Winterlichen Reise*, die im Grunde genommen an die in der *Wiederholung* anknüpfen³⁴⁶, wurde vom Publikum missverstanden. Während dem produzierten Image der Medien sofort zugestimmt wurde, übte das poetische Wort keine Wirkung aus. Dem Einfluss der Medien tagtäglich ausgesetzt, wurde der Mensch unfähig, ein literarisches Werk zu lesen. Der Ex-Autor zeigt persönlich, was das bedeutet. Er geht mit dem Buch wie mit einer Zeitung um – er liest es oberflächlich, blättert es einzig durch, als wüsste er alles schon im voraus; den „detaillierte[n] Strukturen, die zu einem „scheinhaften Ganzen“ (Z. 45) verknüpft sind, schenkt er keine Beachtung. Der moderne Leser hat vergessen, dass die künstlerische Illusion einen besonderen Wert hat. Nach den Worte Handkes handelt es sich immer um eine

haltbare Illusion [...], eine [...] für jeden Leser wiederholbare Illusion, wo Sie zugleich aber nicht davon hintergangen werden, wie bei Schlagern oder bei der Reklame. Sie müssen dazu stehen können, Sie müssen jedes Wort verantworten können, auch an seinem Platz. Es ist sicher eine Gegenwelt zur Nachrichtenwelt, aber diese Gegenwelt ist, auch wenn da keine Katastrophen und keine Tote und keine Krankheiten vorkommen, eine stichhaltige Welt, die jeder kennt. (Z. 46)

Das Publikum zieht den Stil der modernen Medien vor, deren Popularität, der wirtschaftlichen Praxis entsprechend, auf der Produktion und Akkumulation der Spektakel beruht.³⁴⁷ Gerade nach Katastrophen, Toten und Krankheiten werden die Leser begierig. An Büchern, die keinen spannenden Plot enthalten, die ein langsames, aufmerksames Lesen verlangen, zeigt niemand Interesse. Oder sie werden gelesen, missverstanden und dann mit schlechten Beiwörtern etikettiert.

weil du so dichten kannst!! Literarisches Leben des 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts im niedersächsischen Raum, Springe: Klampen Verlag, 2010: 133-145.

³⁴⁶ Siehe 2.2.1.

³⁴⁷ Vgl. Debord, S. 15-32.

Erst in einer Seitenstraße stößt der Held auf Bücher, auf „einen ganzen Haufen, der zum auf den Gehsteig gekippten Sperrmüll gehörte“ (MN. 292). Ganz oben sieht er ein Buch liegen und fordert in einem scherzhaften Ton die Zuhörer auf der „Morawischen Nacht“ auf, dessen Verfasser zu erraten. Wird auch keine direkte Antwort gegeben, so ist es doch nach den aktualisierten Problemen der modernen Gesellschaft zu vermuten, dass der Ex-Autor, bzw. Peter Handke der Verfasser ist. Auch die Seitenstraße, wo Bücher gefunden werden, ist ein Verweis darauf. Sie bezeichnet wieder einen Ort am Rande, der im Rahmen der allgemeinen Tendenzen zu einem globalisierten Raum an Bedeutung verliert. Kein Ort im Harz scheint der Vorstellung des Ex-Autors von einem „anderen Ort“ zu entsprechen; man kann eher von einer Ortlosigkeit reden.

Das Motiv des Einzelnen spielt bei der Konstruktion der Harz-Geschichte wie auch bei der vom Karst in der *Wiederholung* eine wichtige Rolle. Wie schon zu erwarten ist, gibt es große Unterschiede. Während dieses Motiv in der früheren Erzählung im Zusammenhang mit einer besonderen Art von Freiheit steht (jeder geht seinen eigenen Weg, aber alle gehören zusammen), lässt es nun eine Entfremdung erkennen, die nicht nur im Verhältnis der Menschen zueinander zu beobachten ist. Im Lebensraum erscheinen sowohl Objekte als auch Subjekte „in der Einzahl“ (MN. 292). Auf einem Waldteich schwimmt „ein einzelnes, ein einziges Blatt“, in der „einzig [..] Jukebox“ steht „eine einzige Platte“, im Garten grinst „ein einzelnes Pferd“, „ein einzelnes Fenster“ ist beleuchtet, es gibt eine „einzigste Telefonzelle.“ Daran knüpft das Bild der einzelnen und einzigen Menschen an: Einzelne Schulkinder, einzelne Arbeiter (ein Holzfäller, ein Polizist, ein Postfräulein, eine Kassiererin, eine Wirtin, ein Mann auf dem Mähdrescher, eine Ingenieurin, ein Priester), ein „einzigster Messehörer“ in der Kirche und was besonders unglaublich ist, „ein Ballspieler“ auf dem Sportplatz, „ein Schachspieler im Altenclub“ (MN. 293). Die Dominanz der Wörter „einzeln“ und „einzig“ sowie des unbestimmten Artikels lässt eine grimmige Kälte im Lebensraum spüren. Die Entfremdung vertieft sich stufenweise und endet mit derben Bildern von einem einzigen Ball- und Schachspieler; die Geselligkeit ist ein fremdes Wort geworden. Der Ex-Autor, in seiner Schreiberzeit ein bekannter „Zeichner von Einzelnen“ (MN. 294), entschuldigt sich fast dafür, dass er nicht imstande ist, die Menschen näher zu beschreiben – für die „Ereignislosigkeit“ (MN. 294) im Harz findet er keine Worte. Werden Handkes

Anschauungen über Erzählen, Schreiben und Orte berücksichtigt (vgl. Z. 19, 128, 151-154), stellt die „Ereignislosigkeit“ eine vollständige Abwesenheit des Natürlichen dar.

Die ständige Wiederholung von „einzeln“ und „einzig“ spielt simultan auf die Produktion der Einzelgänger an. Der Proklamation der modernen Gesellschaft „jeder für sich“ gehorsam folgend, transformieren sich die Menschen in leblose Puppen, die sich nur noch mechanisch bewegen. Wie tief das Einzelgängertum Wurzeln geschlagen hat und wie weit die Entfernung von der Natur ist, zeigt die Tatsache, dass selbst unter den Tieren keine Paare zu sehen sind:

Nicht einmal die Elstern bildeten ein Paar, und nicht die Enten mit ihren Enterichen, und nicht die Waldtauben mit ihren Täuberichen. Selbst die Igel, deren Paarungszeit das angeblich sein sollte, begegneten ihm sämtlich als Einzelgänger (MN. 294).

In dem ganzen Kontext bekommt die Behauptung des Helden, „ein friedlicheres Land als dieses sollte er nicht durchwandert haben, weder vorher noch nachher“ (MN. 291), einen äußerst ironischen Ton. „Friedlich“ ist mit „tot“ gleichzusetzen – der Harz erweist sich als ein Raum der toten Formen des Natürlichen, die seit langem ihre Lebendigkeit und Dynamik verloren haben. Mit Bedauern stellt der Held fest: „Die zitternde Sekunde, sie blieb in Deutschland aus. Das Land oder was auch immer verhinderte sie“ (MN. 295).

In der Mehrzahl taucht im Harz einzig eine Gruppe junger Menschen auf, denen der Protagonist sofort folgt. Es handelt sich um Internatszöglinge, die von ihren Ferien zurückkehren. Das Internat ist das „einzige große Bauwerk“ in der Stadt (das Motiv des Einzelnen bleibt weiter aktuell), und es liegt „in dem Seitengraben eines Seitengrabens der Gebirgsausläufer, abseits nicht nur vom Zentrum und Kurpark – abseits von allem“ (MN. 298). Der Hinweis auf einen Randort (die räumliche Position des Gebäudes) sowie auf die Überlieferung des Ursprünglichen („Seitengraben eines Seitengrabens“) ist durch einen komisch-ironischen Ton gefärbt. Das Verhalten der jungen Menschen offenbart, dass ein Ort, so weit er auch vom Zentrum liegt, doch nicht ein „anderer“ zu nennen ist.

Ohne ein einziges Wort miteinander zu wechseln, stellen sich die Zöglinge wie regelrechte Soldaten vor den Empfangspersonen im Hof auf - die Anwesenheit wird kontrolliert. Still und diszipliniert gehen die Schüler danach hinein. Obgleich die Kontrolle zu Ende ist, lässt ihre steife Haltung nicht nach. Eine kurze Zeit hört man ein

„Pingpongklacken [...], eine Flöte [...], eine Maultrommel“ (MN. 298). Das einzelne Klacken und die einzelnen Töne zerstören das Gemeinschaftliche (die beleuchteten Fenster spielen darauf an). Auf jeden Fall handelt es sich um eine ganz andere Gemeinschaft, die sich von der auf dem ehemaligen Balkan vollständig unterscheidet. Ein „Tack, Tack, gleichmäßig wie ein Metronom“ (MN. 298) deutet eine vorschriftsmäßige Gleichförmigkeit an, der die Zöglinge unterzogen werden. Die kalte Atmosphäre, wo Regeln und Schranken dominieren, erinnert an die im österreichischen Internat, in welchem Filip Kobal tief gelitten hat. Die Harz-Institution trägt ebenfalls zur Produktion der „Lebenslänglichen“ (W. 59) bei, die ihr ganzes Leben lang als Opfer der gesellschaftlichen Normen und Konventionen im Gefängnis bleiben, ständig dem Druck ausgesetzt, das Natürliche zu ersticken und den Vorrang des Künstlichen einzuräumen.

Sehr enttäuscht will der Ex-Autor weggehen, als in der Nacht noch ein Zögling auftaucht – ein einzelner. Das Motiv des Einzelnen bekommt im neuen Kontext einen positiven Sinn. Im Vergleich zur Karst-Passage in der *Wiederholung* sind trotzdem Unterschiede zu beobachten. In beiden Fällen handelt es sich um Freiheit, die sich jedoch anders manifestiert und dementsprechend eine neue Form annimmt. In Handkes vorangehender Erzählung geht die Freiheit aus den Verhältnissen Mensch - Natur hervor, die innerhalb der Balkan-Gemeinschaft gepflegt werden; in der Harz-Passage hingegen aus dem Widerstand eines Individuums gegen die Richtlinien der modernen Gesellschaft. Vermutlich hat der Zögling seine Ankunft bis zuletzt hinausgeschoben, denn er wehrt sich dagegen, gestaltet zu werden. Gleichzeitig will er nicht zu einem Außenseiter werden; wie jeder Mensch neigt er dazu, innerhalb der Gesellschaft seinen Platz zu haben. Der Zwiespalt der Figur kommt deutlich zum Ausdruck, als er vor dem Internat stockt: „[...] ein so leises wie schrilles ‚Oh, nein‘“ (MN. 299) entfährt es ihm. Alles in ihm wehrt sich gegen den Zwang von außen.

Vorsichtig und zärtlich fasst der Held den Jungen um die Schulter und fordert ihn auf, mit ihm von da wegzugehen. Die Zuhörer (die Leser) erfahren nicht wohin. Die Erzählung bricht ab und die Kommentare über die Konstruktion fallen wieder aus: „Aber das spielte doch eindeutig nur in des Erzählers Phantasie?“ (MN. 299). Die Einbildungskraft scheint mit dem Schönen verbunden zu sein. In der Position des Ex-

Autors spiegelt sich die des Autors wider: Seit der *Langsamen Heimkehr* bestrebt Handke das „Gute, Schöne [...], Ewige und Absolute“, Werte, die in der modernen Gesellschaft verpönt und verbannt werden.³⁴⁸ Verweist die Harz-Passage auch darauf, dass in Deutschland das Schöne (d. h. das Natürliche und Ursprüngliche) nicht zu finden ist, so gibt es doch eine zitternde, eine schöne Sekunde. Mit Mühe wehrt sich der junge Mann gegen die Praxis der modernen Gesellschaft, aus den Menschen gefühllose Einzelgänger zu machen, und der Ex-Autor, der in ihm einen Komplizen oder vielleicht sich selber sieht, rettet ihn vor der hässlichen Wirklichkeit: Er nimmt ihn in die Welt der Phantasie mit. Das Poetische erweist sich als Zuflucht, aber nicht im Sinne einer Flucht. Seine Funktion besteht darin, das Gegenwärtige mit kritischen Augen anzuschauen und den Weg zum Menschlichen aufzuweisen.

Auch wenn sich sowohl die Spanien- als auch die Deutschland-Passage auf das gleiche Problem konzentrieren, unterscheiden sie sich voneinander. Indem sich der Ex-Autor bei der Darstellung des Harzes nicht darauf einlässt, einen eigenartigen, durch märchenhafte Züge geprägten „Phantasieort“ zu konstruieren, gewinnen Entfremdung und Kälte an Intensität. Der Prozess, in welchem Dynamik des Natürlichen und des Ursprünglichen zum Stillstand gebracht wird, scheint in Deutschland auf einer höheren Stufe zu sein. Das stimmt mit der führenden Rolle des Landes im Rahmen der Einbürgerung des globalen Marktes in Europa überein, worauf man schon zu Beginn des Harz-Kapitels aufmerksam macht: „Es war die deutsche und europäische Allerwelt, womöglich noch um einen Kompaßstrich allerwelthafter oder zeichenloser“ (MN. 285).

Die letzte Station bei der Wanderung durch den Harz ist der Friedhof. Wie es üblich ist, liegt er am Rande, „jenseits von sieben Harz-Ausläufferrücken, am Waldrand, und die Fichten in ihm, sehr hoch, schienen nicht eigens für die Gräber gepflanzt, sondern von einer ehemaligen Waldzunge übriggeblieben“ (MN. 300). Die Anspielungen auf Brüder Grimms Märchen („sieben Harz-Ausläufferrücken“, „Waldrand“) bekommen durch die Verbindung der Natur mit dem Friedhof einen ironischen Charakter. Im „Raum“ der Toten herrschen auch Normen und Regeln, die von Lebenden bestimmt werden.

³⁴⁸ Vgl. Thomas Anz: „Emil Steiger, Peter Handke und der Züricher Literaturstreit“, in *Text & Kritik*, S. 30-33.

Auf dem Friedhof kann der Ex-Autor weder das Grab seines Vaters noch eines von dessen Vorfahren finden. Er wendet sich daher an eine, wieder „einzelne“, Frau „im angrenzenden Blumenladen“ (MN. 300), die Verkäuferin, aber gleichzeitig auch Pflegerin der Gräber ist. Sie erklärt ihm, dass das Grab seines Vaters nicht mehr existiert, denn niemand hat für die Pflege bezahlt. Auch in der „Welt“ der Toten spielt das Materielle eine bedeutende Rolle. Ordnung und äußerliche Schönheit stehen in engem Zusammenhang mit dem Geschäft, das von den Lebenden betrieben wird. Beahlt man nicht für die Grabinstandhaltung, verliert der Tote seinen Platz – er wird automatisch an einen anderen „vermietet“. Wie alles bis ins kleinste Detail geregelt ist, deutet der Friedhofsplan an, auf welchem jede Reihe und jedes Grab nummeriert sind. Den Vorschriften indirekt unterworfen, dienen die Toten als Mittel zum Geschäft.

Zum Glück des Ex-Autors stellt sich heraus, dass der Platz, wo der leibliche Vater begraben wurde, noch frei ist. Vom Grab ist nichts anderes übriggeblieben als ein „leere[s] Viereck mit einer Steinumrandung“ (MN. 300) - im strukturellen Sinne handelt es sich um eine typische leere Form. „Inmitten des Vierecks ein „Grashalm, an dem eine flaumige kleine, noch taunaße Vogelfeder haftete“ (MN. 300). Der Protagonist versucht, die Leere zu bevölkern, aber er scheitert daran, denn es gibt keinen Namen, kein Grabhügel, „nichts zum Gedenken“ (MN. 301). Er hat kein einziges Bild von seinem Erzeuger, weil ihm die Mutter keines überliefert hat. Ohne Überlieferung ist die Leere nicht zu bevölkern. Den Helden ergreift ein Schuldgefühl – er hätte die Mutter fragen sollen. An dieser Stelle wird deutlich, dass bei der Darstellung des Harzes drei Aspekte miteinander verbunden sind. In den Vordergrund wird das Bild der westlichen Gesellschaft gerückt, in welcher sowohl Subjekte als auch Objekte durch das Aufheben der Grenzen und das Verschwinden der Ränder ihren Platz und ihre Funktion verlieren. Daran knüpft die heikle Position eines Erzählers an, der „andere Orte“ sucht, die einzig an Grenzen und Rändern zu finden sind. In die ganze Problematik wird simultan das Privatleben des Protagonisten eingeflochten. Seine wütende Äußerung, „Ah, meine verdammte Vaterlosigkeit“ (MN. 303) beschränkt sich nicht auf die private Sphäre. Die Vaterlosigkeit bezeichnet simultan eine Heimatlosigkeit, bzw. eine Raumlosigkeit.

Die Friedhofsszene endet mit dem Erscheinen eines Harzzitronenfalters, was den Zuhörern auf dem Boot Hoffnung auf eine Zauberei einflößt. Ihre Vorstellung vom Zaubenhaften bezieht sich jedoch auf keine Zauberkraft der Natur, obgleich sie möglich wäre. Die Schmetterlinge im Harz sind nämlich die einzigen Tiere, die noch natürlich sind. Ähnlich wie die auf dem Balkan erscheinen sie häufig in Paaren und umfliegen so schnell und eng einander³⁴⁹, dass derjenige, der sie anschaut den Eindruck hat, sie seien nicht zu zweit, sondern zu dritt (vgl. MN. 294/295). Die eingeladenen Gäste auf dem Boot „Morawische Nacht“, die sich von der Natur abwenden, denken indessen an eine ganz andere Art Zauberei. Dem wirtschaftlich-technischen Wunder entsprechend, das in der modernen Gesellschaft zu einer umfassenden Transformation sowohl der Landschaften als auch der Menschen führt, erwarten sie, dass der Falter eine Menschengestalt annimmt, was auch tatsächlich passiert. Der Schmetterling verwandelt sich in ein altes Weib, das, durcheinander redend, den Protagonisten heftig angreift:

Ja, verdammter Vaterloser, du! Hältst dich für unverwundbar, weil du nie einen Vater gehabt hast. [...] Ein Verbannter bist du, verbannt nicht allein aus der Vaterstadt, sondern von allen Stätten aus der Vaterstadt. Den Prinz gabst, Vaterloser, du, mit freiem Raum um dich, und warst, wenn Prinz, doch nur Prinz von Nirgendwo. Prinz ohne-Raum [...] (MN. 303-304).

„Vaterloser“, das dominierende Wort innerhalb der Schelte, die gegen den Ex-Autor gerichtet wird, bekommt durch die Variationen „Verbannter“, „Ortsloser“, „Prinz von Nirgendwo“, „Prinz ohne-Raum“ einen erweiterten Sinn, wobei die Sphäre des Privaten weit überschritten wird. Wie in der vorangehenden Passage schon angedeutet (siehe oben), wird darunter simultan ein Heimatloser, bzw. ein Raumloser verstanden. Im Kontrast zu Kobal, der auf der Suche nach seinem verschollenen Bruder einen freien Raum, bzw. seine neue Heimat entdeckt, ist der Ex-Autor mit der Tatsache konfrontiert, dass er heimatlos ist. „Andere“ Orte, in welchen die Natur Herrscherin ist und von welchen zu erzählen ist, sind im Harz nicht zu finden. Indem Handke mit Elementen und Motiven aus seiner früheren Erzählung spielt, gelingt es ihm, eine neue Form zu gestalten und von einer automatisierten Welt zu erzählen, obgleich er in den 80er Jahren behauptet hat, „die Automatisation“ könne man „nicht beschreiben [...], nicht erzählen“ (Z. 120).

³⁴⁹ Vgl. FE. 115.

3.2.3. Österreich: Ausdehnung des Zentrums – Verschwinden der Peripherie

Bevor der Ex-Autor Österreich erreicht, gibt er zu erkennen, dass er sich mit seinem Geburtsland nie verbunden fühlte. Meistens ist es ihm als „unheimlich“ (MN. 306) erschienen und er konnte nie als Patriot auftreten. Er wirft sich seine Naivität vor, dass er als junger Schriftsteller „an etwas wie eine andere Nation“ (MN. 308) glaubte und daher eine kurze Zeit die Rolle eines Nationaldichters spielte. Lange danach hat er sich dessen geschämt und hatte sogar ein Schuldgefühl, von welchem er sich erst durch die Übersiedlung auf den Balkan befreite.

Der Protagonist geht nicht darauf ein, die Abneigung gegen sein Geburtsland stichhaltig zu begründen. Der naive Glaube an „eine andere Nation“, den er für eine kurze Zeit hatte, und der Mangel an Patriotismus lassen Enttäuschung über die eigene Nation vermuten, sowie Schwierigkeiten, sich mit dem nationalen Kollektiv seines Landes zu identifizieren. Nähere Hinweise auf die Merkmale dieses Kollektivs werden indessen nicht gegeben. Es bleibt gleichfalls undeutlich, wie die Identitätsprobleme durch die Übersiedlung auf den Balkan überbrückt wurden, da der Balkan keine Heimat im politischen Sinne darstellt; er verkörpert einen Raum der Erzählung und dient als Quelle der Inspiration.³⁵⁰ Die ganze, im literarischen Text nur flüchtig berührte Problematik ist besser aufzufassen, wenn die Vergleiche des Autors hinsichtlich der kollektiven Identität in Jugoslawien und Österreich als Kontext hinzugezogen werden.

Im *Abschied des Träumers vom Neunten Land* äußert Handke seine Begeisterung über die jugoslawische Geschichte und gibt zu, dass er die Jugoslawen darum beneidet hat. Vor allem faszinierte ihn der enthusiastische Kampf der Partisanen für ein freies Land (AT. 22).³⁵¹ Die Geschichte seines Landes ist dagegen durch keine Freiheitskämpfe und Volkshelden geprägt. Bis zum Ende des Ersten Weltkriegs verdichtete sie sich in der Herrschaft der Habsburger-Monarchie, die die Freiheit der fremden Völker sowie die

³⁵⁰ Siehe 3b.

³⁵¹ Handkes Wahrnehmungen betreffen die Zeit, als die kollektive Identität der Jugoslawen noch fest war. Anfang der 90er Jahre wurde sie durch die „ethnische Identität“ einzelner Völker zerrissen, was zur Auflösung des jugoslawischen Staates führte. Im erwähnten Pamphlet wendet sich Handke kritisch gegen die Sezession Sloweniens.

Identitätsdynamik des eigenen Volkes jahrhundertlang erstickte. Nach dem Untergang des mächtigen Imperiums wurde Österreich eine kleine Republik, die sich zwei Jahrzehnte später dem Dritten Reich anschloss.³⁵² Es ist verständlich, dass solch eine Vergangenheit schlimme Folgen nach sich gezogen hat:

Wenn ich die Österreicher, Altersgenossen meiner zwei Väter heute beobachte, bedrückt mich sehr, dass wir eigentlich im Land der Verlierer leben und dass die Menschen gar kein Selbstvertrauen haben können, wie vielleicht die Partisanen in Titos Jugoslawien. [...] Die Österreicher haben nichts [...] womit sie sich identifizieren können, weder aus ihrer eigenen Geschichte noch aus der Geschichte ihres Landes. Und wenn der Mensch seine Identität nicht finden kann, dann verzweifelt er oder wird böse.³⁵³

Nach sozialwissenschaftlichen Theorien umfasst das „kulturelle Gedächtnis“, auf welchem die kollektive Identität basiert³⁵⁴, ein Geflecht der verschiedenen Elemente.³⁵⁵ Handke beschränkt sich hingegen auf die politische Orientierung seines Landes in der Vergangenheit, wo er nichts Beachtenswertes findet, womit sich die Österreicher als Kollektiv identifizieren könnten. Daraus entstand auch das Problem der persönlichen Identität, da sie immer in der Interaktion mit der kollektiven steht.³⁵⁶

Bringt das Eigene kein Sicherheits- und Geborgenheitsgefühl entgegen, dann wird die Identifikation mit ihm schwierig. Der Autor wendet sich daher dem Fremden zu – er braucht es, um seine persönliche Identität zu finden, die sich in erster Linie auf den professionellen Aspekt, bzw. auf die Identität eines Erzählers bezieht.³⁵⁷ Trotz der Zuwendung zum Fremden, mit welchem die Identifikation durch die Herkunft der Mutter

³⁵² Vgl. dazu Walter Goldinger/Dieter A. Binder: *Geschichte der Republik Österreich 1918-1938*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik/München: Oldenbourg, 1992: 289-304

³⁵³ „Peter Handke. *Zašto volim Srbe*“, Übers. S.R.

³⁵⁴ Die kollektive Identität „bedarf der ständigen Binnenstärkung durch das ‚kulturelle Gedächtnis‘ in Form von Ritualen, festen Einheitssymbolen und Mythen [...], um sich ihre Überlegenheit zu bestätigen.“ *Metzler Lexikon*, S. 306.

³⁵⁵ Nach der Definition Assmanns versteht man unter dem „kulturellen Gedächtnis“ einen „Sammelbegriff für ‚den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und-Riten [...], in deren Pflege sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt‘ (J. Assmann 1988, S. 15).“ *Metzler Lexikon*, S. 239.

³⁵⁶ Die persönliche Identität ist „am Schnittpunkt von gesellschaftlicher und individueller Biographie“ zu suchen; sie steht unter sozialen und kulturellen Einflüssen.“ *Metzler Lexikon*, S. 307.

³⁵⁷ Im Gegensatz zur kollektiven Identität ist die persönliche schwer zu definieren, denn sie umfasst ein Geflecht der heterogenen Komponenten sowie deren Relationen zueinander. Vgl. dazu *Metzler*, S. 306-307.

erleichtert ist, grenzt sich Handke nicht vom Eigenen ab: Er behauptet selber, dass er den Österreichern angehöre.³⁵⁸ Unter ihnen kann er jedoch nicht seine Identität finden.

Mit ähnlichen Schwierigkeiten sind Handkes Protagonisten konfrontiert. Ein typisches Beispiel dafür ist Filip Kobal, dessen größter Wunsch, Erzähler zu werden, ohne das Fremde nicht zu verwirklichen wäre. Das Eigene verursacht beim jungen Mann Hemmungen, Blockaden, Beklommenheit; unter seinen Landsleuten, deren Werten er nicht zustimmen kann, fühlt er sich als ein Verurteilter, ein Ausgestoßener. Aus dieser Kluft resultiert das Problem der persönlichen Identität. Im eigenen Land findet der Held nichts Schönes, Gutes, Harmonisches, d. h. er findet keine Inspiration, keinen Stoff zum Erzählen – das Resultat ist seine Unproduktivität. Erst in einem fremden Land, in welchem er sich mit dem Kollektiv identifiziert (er fühlt sich unter den Seinen), wird das Identitätsproblem gelöst: Kobal erkennt sich als Erzähler. Diese Erkenntnis bringt eine dauerhafte Befreiung. Die räumlichen Grenzen werden aufgehoben und der Held findet es nicht erforderlich, in Slowenien zu bleiben und sich vom Eigenen abzugrenzen – er kehrt nach Österreich zurück. Das Land der Vorfahren, mit welchem er sich innerlich verbunden fühlt und es häufig besucht, treibt ihn zur Produktivität an.

Indem das Problem der kollektiven, bzw. der persönlichen Identität tief im Hintergrund bleibt, wird deutlich, dass der Ex-Autor (der Autor) es vermeidet, den historisch-politischen Aspekt Österreichs zu aktualisieren. Stattdessen wird dem ersten, vor den Augen des Helden erscheinenden Bild vom Geburtsland eine besondere Beachtung geschenkt. Die Konstruktion beruht wieder auf Elementen und Motiven, die für den Aufbau des Balkan-Raumes in Handkes vorangehenden Werken verwendet werden. Im neuen Kontext verweisen sie jedoch auf keine Werte des wahrgenommenen Raumes. Ganz im Gegenteil.

Nach der jahrlangen Abwesenheit erreicht der Ex-Autor sein Stammland auf die gleiche Art und Weise wie Handke Serbien in der *Winterlichen Reise* – mit dem Flugzeug. Im Kontrast zu der früheren Erzählung lässt der Blick von oben etwas ganz

³⁵⁸ Vgl. Wolfgang Reiter: „Peter Handke. Der Schriftsteller über Gerechtigkeit für Serbien“, *Profil*, 10. März 1996. <http://www.cristianseiler.com/peter-handke.html> (25.9.2012).

anderes entdecken.³⁵⁹ Unten erstrecken sich die Alpen, die offiziell gesehen, zu einer der schönsten Naturattraktionen Europas zählen. Obwohl es sich um eine Kette der Berge handelt, gibt es keine Zauberkraft. Das Attraktive begrenzt sich auf eine „Schneewüste“ (MN. 312), die eine grimmige Kälte im Lebensraum andeutet. Trotz der Bemühungen scheitert der Protagonist daran, etwas Schönes wahrzunehmen. Jedes einzelne Tal und jeder schmale Einschnitt haben „etwas von einem unwirtlichen Graben, einer unbewohnbaren Klamm, einem Kältesee.“ Ohne ein einziges Lebenszeichen scheinen die Alpen „das Tote Gebirge“ (MN. 312) zu sein. Im Vergleich zur Szene in der *Winterlichen Reise* hat die räumliche Relation „oben – unten“ (das Flugzeug – die Alpen) eine umgekehrte Funktion: Sie verweist auf die Herrschaft des Modernen über das Natürliche; indem sich die natürlichen Formen als tot erweisen, wird die Immensität aus ihrer Sphäre in die des Modernen verlegt.

Das immer gleiche, bei jedem Blick nach unten auftauchende Bild des weißen Gebirges verursacht beim Helden den Eindruck, er müsse ewig „in zehntausend Höhenmetern bleiben“ (MN. 312), denn das Flugzeug werde nie landen. Die Geschwindigkeit der Maschine, mag sie auch „nahe der Schallgrenze“ (MN. 313) sein, ist nicht zu spüren. Des rasenden, mörderischen Tempos, in welchem sich die modernen Formen räumlich verbreiten, sind sich die Menschen nicht bewusst. Sie scheinen auch ahnungslos zu sein, dass sie persönlich diesem Tempo unterworfen sind.

Die Ungeduld, die beim Helden im Laufe des Flugs ständig wächst, erweist sich als erstes Symptom einer gefährlichen Krankheit, woran der moderne Mensch leidet; sie wird „Zeitkrankheit“³⁶⁰ (MN. 313) genannt (das Wort „Zeit“ bezeichnet zugleich die aktuelle Epoche wie auch die Ursachen der Krankheit). Durch die „Übereilung“ (MN. 313) geprägt, löst der zivilisierte Lebensstil eine zerstörerische Wirkung auf den Lebensraum aus. Die Ergebnisse beschränken sich nicht auf tagtägliche Beschwerden wie „Herzrasen, Halsenge, Müdigkeit [...], Herzschlag“ (MN. 313); sie umfassen auch eine räumliche Ausdehnung der Fremde, wobei das Verhältnis Mensch – Natur sowie die

³⁵⁹ Äcker, Rauchsäulen und Menschen, die ein Ferkel braten offenbaren in der *Winterlichen Reise* eine dörfliche Atmosphäre. Siehe 2.2.1.

³⁶⁰ Vgl. dazu Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Temporalstrukturen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005. Der Soziologe deutet das gleiche Problem an; S. 213-235.

Beziehungen der Menschen zueinander weit überschritten werden: „[...] die Menschen und die Landschaften waren fremd [...] in dem Sinn, daß sie gar nichts bedeuteten“ (MN. 313). Die Existenz des Raumes, dessen grundlegende Komponenten bedeutungslos werden, wird fragwürdig.

Der Ex-Autor, der zunächst beabsichtigte, von seiner Reise durch Österreich nur kurz zu erzählen, entscheidet sich auf einmal dafür, sich der Zeitraffungen nicht zu bedienen. Diese Planänderung bezeichnet seinen Protest gegen die Tendenzen, bzw. gegen die Krankheit der modernen Zeit. Vom Geburtsland entstehen lange Passagen, in denen der Held, mit der Wirklichkeit stark konfrontiert, die Zuflucht in einem märchenhaften „Phantasieort“ sucht.

Vom Flughafen bricht der Ex-Autor zu Fuß in das Land auf. Die Straße führt in die Richtung der Hauptstadt, die kein Ziel des Durchwanderns ist: Wenn „andere Orte“ noch existieren, dann sind sie nicht in einem offiziellen Zentrum zu suchen; man findet sie am Rand, an der Peripherie. So sehr der Protagonist gegen Zentren eingestellt ist, lässt er sich doch darauf ein, auch von der österreichischen Großstadt zu erzählen. Bei der späteren Konstruktion des österreichischen Randes erweist sich die kurze Geschichte (sie basiert auf den früheren Erfahrungen von der Stadt) als ein wichtiger Kontext.

Wie keine andere Weltstadt hat sich Wien bei jedem Besuch als ein „Labyrinth“ (MN. 316) dargestellt. Der Fokus wird vor allem auf das Regierungsviertel in der Altstadt gerichtet, wo Amtssitze und Gebäude häufig zu verwechseln sind. Die Verwechslung hat neben einem räumlichen auch einen zeitlichen Charakter. Die Grenzen zwischen der durch die Herrschaft der Habsburger Monarchie geprägten Epoche und der aktuellen Zeit sind schwer zu ziehen. Auf eine scherzhafte Art und Weise, wobei viel Spott und Ironie zu spüren sind, erzählt der Held, wie es ihm jedesmal schwer gewesen sei, in diesem Labyrinth zurecht zu kommen wie auch aus ihm herauszukommen; selbst mit einem Stadtplan in der Hand sei er stets in falsche Richtung gegangen:

[Er] meldete sich bei einem Theaterportier, den er für den der Hofburg hielt, wollte die Hofburg, oder wie das hieß, betreten durch eine Art Lieferanteneingang und flüchtete zuletzt aus der Kaisergruft, die er gar nicht hatte betreten wollen, zu einer Allerwelt-Würstelstand vor dem er befreit atmete (MN. 317).

Die Atemlosigkeit vor den glänzenden Bauwerken aus der Kaiserzeit³⁶¹ bedeutet keine Bewunderung, sondern Beklemmung. Die Dominanz der riesigen Bauten lässt die Macht der Monarchie spüren, obwohl der Zusammenhang zwischen der Hofburg und der Kaisergruft offenbart, dass sie nicht mehr existiert. Der Geist der vergangenen Zeiten übt einen heftigen Druck auf den Besucher aus, so dass ein Würstelstand zu einem Rettungsort wird; er ist nämlich der einzige Ort im Wiener Labyrinth, wo vom Volkstümlichen (Ursprünglichen und Einfachen) noch etwas übriggeblieben ist. In dem Kontext bekommt der globale Markt (die „Allerwelt“) eine positive Bedeutung, mag das Volkstümliche auch bloße Formsache sein: Es dient als Mittel zum Geschäft. Im Vergleich zur Praxis des mächtigen Imperiums, das Volk auszubeuten und zu unterdrücken, scheinen moderne Herrschaftsformen weniger Gewicht zu haben.

Unterscheiden sich die beiden Epochen auch voneinander, so sind doch gewisse Anknüpfungspunkte zwischen ihnen zu beobachten. Die Modernisierung, die weiter aktuell bleibt, bringt die gleichen Ergebnisse: Nach wie vor werden das Einfache und das Ursprüngliche verdrängt. Das Imperium konzentrierte sich zwar auf das Zentrum; der globale Markt strebt dagegen dessen Ausdehnung an – die modernen Formen dringen in die tiefsten Winkel der Peripherie ein (siehe unten). Diese Anknüpfungen erlebt der Held als eine Ausdehnung des alten Reiches. Er denkt dabei nicht einzig an den wirtschaftlichen Bereich; es scheint ihm, als kehrte mit dem „neugeordneten Europa“ etwas vom „Reichsgedanken“ ins Land zurück (MN. 318).

Mit dieser Problematik wird auf eine vorsichtige Art und Weise umgegangen. Durch häufige Fragezeichen oder kurze Fragen wie „Oder?“, „Oder doch?“ (MN. 318) wird fast jede Aussage ins Wanken gebracht. Eindeutig hat der Protagonist ein Dilemma. Einerseits hat er den Eindruck, die „Weltoffenheit“ (MN. 318) des vereinigten Europas habe dazu beigetragen, dass Österreich, wenngleich sich an seinen Grenzen nichts geändert hat, nicht mehr als klein erscheint; andererseits findet er nichts von einem

³⁶¹ Die meisten Bauwerke stammen aus der Zeit des Kaisers Franz Joseph I., der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Mauer, die ursprünglich als Schutz gegen die Türken diente, in die Ringstraße umbauen ließ. Sogar die Residenz der Habsburger, die Hofburg, wurde renoviert. Vgl. dazu Hans Wanzenböck: *Die Ringstraße. Als Wien zur Weltstadt wurde*, Wien/Basel: Herder, 1988; Richard H. Kastner: *Glanz und Glorie. Die Wiener Hofburg unter Kaiser Franz Joseph*, Wien: Amalthea, 2004.

Imperium. Trotzdem kann er sich vom Gefühl nicht befreien, dass sowohl die Älteren als auch die Jüngeren am ehemaligen Reich hängen und es gerne wiederbeleben würden.

Als einer der Gäste auf dem Boot nach genauen Begründungen gefragt hat, stützt sich der Held auf seine minutiösen Wahrnehmungen, die sich diesmal auf die Österreicher, die mitgeflogen sind, beziehen: „Die Blicke waren kein ‚Geschau‘ mehr und durften ‚Blicke‘ oder ‚Schauen‘ heißen“ (MN. 319); ihre Stimmen sind laut geworden und durch eine „ganz ungewohnte Souveränität“ geprägt „(womit wir doch wieder beim Reich wären)“ (MN. 319). Diesen Beschreibungen folgt plötzlich eine kurze Erwähnung der „balkanesisch[e]n Enklave“ (MN. 319). So brüchig und lückenhaft alles ist, wird es doch deutlich, dass hier das Habsburger Reich mit dem Balkan in Zusammenhang gebracht wird.

Das pejorative Wort „balkanesisch“ führt auf historische Spannungen und Konflikte zwischen den ehemaligen Herrschern und Untertanen zurück, die mit dem Attentat auf den österreichischen Thronfolger 1914 den Höhepunkt erreichten.³⁶² Die mit Wut und Hass erfüllte Proklamation „Serbien muß sterbien“, die von der mächtigen Monarchie bei der Kriegserklärung an Serbien erlassen wurde, war auf dem Terrain nicht realisierbar. Aus dem Ersten Weltkrieg folgte ein verändertes Bild von Europa: Die Doppelmonarchie brach zusammen; neue Länder entstanden, unter anderem auch Jugoslawien.³⁶³ Handke ist nicht der einzige, der den Beitrag Österreichs zum Zerfall Jugoslawiens in den 90er Jahren als eine Art Revanche am primitiven Balkan für den Untergang des Imperiums auffasst.³⁶⁴ Darauf weisen auch einige Journalisten und Intellektuelle hin – der Sammelband, in welchem ihre Artikel veröffentlicht wurden, wird nicht zufällig „Serbien muß sterbien“ betitelt.³⁶⁵

Die häufige Wiederholung des Wortes „Erinnerung“ (MN. 319/320) deutet an, dass die alten Konflikte nur scheinbar überbrückt wurden; der Mordanschlag in Sarajevo und der Anlass zum Weltkrieg, in welchem das Reich untergegangen ist, wurden in Erinnerung behalten. Die Anspielungen auf die Antagonismen sowie die Vermutungen

³⁶² Vgl. dazu Fritz Fischer: *Griff nach der Weltmacht*, Düsseldorf: Droste, 1984: 46-86.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Vgl. Reiter, *Profil*.

³⁶⁵ Vgl. Rudolf Burger: „Kriegsgeiler Kiebitz oder der Geist von 1914“ in *Serbien muß sterbien*, S. 7-14.

des Helden über den Wunsch der Österreicher, ein neues Reich aufzubauen, knüpfen an die Anfangspassagen an, in denen der Ex-Autor seine Enttäuschung über das eigene Land äußert. Aus dem Zusammenhang aller dieser Elemente geht hervor, dass das kollektive Identitätsproblem der Österreicher vor allem auf dem Verlust des mächtigen Imperiums beruht.³⁶⁶

Das ganze Mosaik ist nicht leicht zusammzusetzen, denn alles bleibt ziemlich verhüllt, fragmentarisch und zerrissen. Offenbar achtet der Ex-Autor (der Autor) darauf, nicht ins Netz des Historisch-Politischen zu fallen und dadurch eine Provokation direkt hervorzurufen, bzw. die in den früheren Werken (durch das Wort „Erinnerung“ werden sie genauso konnotiert) begangenen Fehler zu wiederholen. An seiner Stellungnahme sind indessen keine Änderungen zu erkennen: „Ich sah es so. Ich sehe es so“ (MN. 320), stellt er fest. Einzig die Erzählart wird geändert: Die Funktion der Erinnerungen besteht nicht mehr darin, etwas zu erneuern³⁶⁷, sondern das Bekannte zu bestätigen. So erstaunlich das ist, darf man doch nicht vergessen, dass diese Erzählart dem Inhalt entspricht, denn „andere Orte“ sind nirgendwo zu finden.

Das schlüpfrige Terrain des Historisch-Politischen wird hastig verlassen; sowohl das Thema als auch die Erzählperspektive werden gewechselt. Während sich der Ex-Autor durch die Verwendung der Du-Form (die Er-Form bleibt dominierend) vom Vergangenen distanziert, gestaltet er eine Nähe mit den Zuhörern (Lesern), deren Aufmerksamkeit wieder auf das Gegenwärtige gelenkt wird. Die zeitliche Distanz hat simultan einen räumlichen Charakter: Der Held wendet sich vom Zentrum ab und kehrt zum Rand zurück: „Es erwies sich, weißt du, leichter als gedacht, vom Wiener Flughafen zu Fuß wegzukommen aufs freie, freiere Land“ (MN. 320). Mit einer gewissen Dosis Unsicherheit sucht der Ex-Autor das passende Wort bei der Charakterisierung der Gegend außerhalb des Flughafens (das „freie, freiere“ Land); das Gefühl der Freiheit geht beim Anblick auf den gewaltigen Strom von Autos verloren. Die Zusammenhänge zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, bzw. zwischen dem Rand und dem Zentrum, kommen trotz aller Versuche, sie voneinander zu trennen, immer deutlicher

³⁶⁶ Vgl. Reiter, *Profil*.

³⁶⁷ Siehe 2.1.1.

zum Ausdruck. Man könnte von einer Art Überlieferung reden, die diesmal keinen positiven Sinn hat. Die Machtkonzepte des ehemaligen Reiches finden innerhalb der vom Westen angestrebten „Allerwelt“ einen neuen Ausdruck.

Das Zentrum, wo einmal der Sitz des Reiches war, breitet sich aus; der Rand wird verdrängt: Von ihm bleibt nur noch ein schmaler Streifen übrig. Zwischen der österreichischen Metropole und deren Peripherie verschwindet die Grenze.³⁶⁸ Die Änderung im Verhältnis Zentrum – Peripherie führt, wissenschaftlich gesehen, zur Entstehung eines neuen sozialen Raumes.³⁶⁹ Allmählich nimmt er die Form von einem Netz an, in welchem die miteinander verknüpften Punkte nicht allein dem betreffenden Land angehören. Die Richtung, in welche die Autos fahren (der Flughafen), deutet eine räumliche Ausdehnung dieses Netzes an.

Obgleich der breite und lange Strom von Autos darauf hinweist, dass die neuen Umgestaltungen im Raum nicht aufzuhalten sind, leistet der Protagonist einen Widerstand gegen die neuen Machtkonzepte, die in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Technik stehen.³⁷⁰ Im Gegensatz zu Autos, die „dicht auf dicht“ (MN. 320) gegen den Flughafen rollen, geht er auf dem Randstreifen in entgegengesetzte Richtung. Das häufige Hupen warnt ihn davor, dass er gegen die Vorschriften der neuen Ordnung verstößt. Als Fußgänger trägt er nämlich Verwirrung ins schnelle Tempo der modernen Zeiten.³⁷¹ Nervosität und Ungeduld der Fahrer, die sich durch das ständige Hupen manifestieren, sind typische Symptome der schon thematisierten „Zeitkrankheit.“ Der Ex-Autor lässt sich jedoch durch die Warnsignale nicht stören. Im Unterschied zum Verhalten auf der Harz-Straße, wo er vermeidet, Autos und Fahrer zu beachten, lenkt er nun seine Aufmerksamkeit darauf, wie die Fahrzeuge gesteuert werden. Von den Orten, die nicht „andere“ sind, beginnt er hemmungslos zu erzählen. Die Konstruktion des Bildes basiert auf „Großaufnahmen“ (MN. 321), wobei das Kameraauge die Hände der Fahrer am jeweiligen Lenkrad fokussiert. Detaillierte Beschreibungen der verschiedenen

³⁶⁸ Die negative Stellungnahme des Ex-Autors (des Autors) zum Verschwinden der Ränder stimmt nicht mit den sozialwissenschaftlichen Theorien überein, in welchen meistens von der „Aufwertung“ der Peripherie die Rede ist, die „nunmehr zum Ort der Veränderung, Umwälzung und Innovation erklärt wird.“ Vgl. Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 241-244.

³⁶⁹ Man darf nicht vergessen, dass „Raum“ bei Handke spezifische Merkmale hat; siehe 3.1.1.

³⁷⁰ Vgl. dazu Rosa, S. 161-175.

³⁷¹ Ebd. S. 71-88.

Positionen der Hände lassen erkennen, dass die Entwicklung der Technik der entscheidende Faktor ist, der zur Umgestaltung innerhalb des Lebensstils führt. Die Folge davon ist der Verlust der Autonomie bei den Menschen.

Das sogenannte „klassische Modell, beide Hände links und rechts am Rad, an dessen Mittellinie“ (MN. 321) gehört zu einer veralteten Haltung. Sie entspricht den Zeiten, als die Maschine, bzw. das Lebenstempo noch unter Kontrolle des Menschen stand. Verständlicherweise gilt sie auf der Wiener Zufahrtsstraße als eine regelrechte Ausnahme. Weitaus häufiger liegen die Hände der Fahrer „in geringem Abstand voneinander nah dem Zenit [...] des Radkreises“ (MN. 321). Offenbar zieht man die Position eines Renners vor, der beim Umgang mit der Maschine immer selbstsicher wird. Bei einigen sind die beiden Hände „nach dem gleichsam unteren Pol des Radkreises benachbart“ (MN. 321), andere halten nur noch die Daumen am Rad, eine Frau steuert mit der einzelnen Hand usw. (vgl. MN. 321). Trotz einer Vielfalt der Variationen, die beim Ex-Autor den Eindruck hervorrufen, er wohne einem Wettkampf bei, stellt sich heraus, dass alle Fahrer sich dem Spiel mit den verlockenden Maschinen mit der gleichen Inbrunst hingeben. Die Einbildung, sie bestimmen Spielregeln und halten alles unter Kontrolle, ist bloße Täuschung. Statt die Maschine zu steuern, werden sie von ihr gesteuert, bis sie selber zu einer Maschine werden. Außer mit dem fernen Lenkrad verschmolzenen Armen und Händen, ist von den in zurückgeschobenen Sitzen eingesunkenen Menschen nichts anderes zu sehen. Der Fortschritt führt zum „Verschwinden des Menschen.“³⁷² Der Wert der Individualisierung (jeder der Fahrer handelt für sich selber – meistens sitzen sie allein in ihren Autos) wird in Frage gestellt. Das Individuum, ein besseres Leben anstrebend, transformiert sich in ein „abhängiges“ und „unfreies Wesen.“³⁷³

Stimmt der Held auch dem Handeln der Menschen, die „das Räderwerk der panoptischen Maschine [...] selber in Gang halten – jeder ein Rädchen“³⁷⁴, nicht zu (er schlägt eine entgegengesetzte Richtung ein), so kommentiert er doch keines der aneinandergereihten, aber in ein sinnvolles Verhältnis gesetzten Bilder. Seine

³⁷² Schroer, *Das Individuum der Gesellschaft*, S. 82. Der Soziologe stützt sich auf Foucault.

³⁷³ Ebd. S. 90.

³⁷⁴ Ebd. S. 92/93.

Kommentare betreffen einzig die Erzähltechnik; das neutrale Erzählen, bei der Darstellung der Wiener Zufahrtstraße tatsächlich angewendet, wird in den Vordergrund gerückt. Auch wenn auf den vermittelten Bildern die dunklen Farben überwältigen (das Gemälde der modernen Gesellschaft deutet den „Tod des Subjekts“³⁷⁵ an), ist beim Helden eine Heiterkeit zu spüren. Die Gründe dafür sind in seiner Erzählkunst zu suchen. Das „Unterwegssein“, mag es im Vergleich zu dem in der *Wiederholung* oder *Winterlichen Reise* auch unterschiedliche Ergebnisse haben, macht ihm Freude. Seine eigenen Schritte, die Anspielung auf sein Erzählen, erlebt er als ein „Getöse“ (MN. 323/324), das wie in den früheren Textpassagen (z. B. Porodin, Spanien) den Zusammenbruch der bestehenden Formen bezeichnet. Diese Bezeichnung bekommt diesmal einen positiven Sinn. Das „Getöse“ offenbart, dass die alte Erzählart im Raum der Erzählung aufgelöst wird; die alten Elemente werden nicht weggeworfen; sie dienen der Gestaltung einer neuen Form, die sich wie in der Harz-Passage als wirksam erweist: Von der „automatisierten“ Welt ist zu erzählen. Innerhalb des sozialen Raumes (der modernen Gesellschaft) besteht die Funktion von „Getöse“ darin, die Eintönigkeit der künstlichen Formen im Lebensraum zu zerstören – mit seinem Schreiten in entgegengesetzte Richtung bringt der Ex-Autor den gebräuchlichen Lebensstil der westlichen Welt in Unordnung.

Erstaunlicherweise stößt das Getöse auf Begeisterung bei einem der Fahrer: „Statt ihn [den Ex-Autor] an- oder wegzuhupen, grüßte er ihn draußen, hob die Hand vom Lenkrad, hob beide Hände“ (MN. 324). Beneidet er das Handeln des Ex-Autors? Möchte auch er ein Getöse machen? „Nein, noch nicht“ (MN. 324), sagt der Protagonist. Die spontane Reaktion des unbekanntes Fahrers fasst er aber als Äußerung einer „Sehnsucht“ (MN. 324) nach dem Natürlichen auf. Das flößt ihm Hoffnung auf Änderungen ein, auf die Kraft der Menschen, sich aus den Zwängen der neuen Tendenzen zu befreien und eine neue Bahn des Denkens und Handelns zu brechen. Wenn die Anschauungen der Soziologen in Betracht gezogen werden, ist solch eine Möglichkeit nicht ausgeschlossen. Der Prozess der Individualisierung hat einen offenen Charakter – eine immer neue „Freisetzung des Individuums aus vormaligen strukturellen Kontexten“ ist zu beobachten,

³⁷⁵ Ebd., S. 82.

wobei das Verhältnis zwischen dem Akteur und dem Sozialen ständig auf dem Prinzip „Raus und Rein“ beruht: „Raus aus sozialen Kontexten, rein in soziale Kontexte?“³⁷⁶ Der literarische Text zeigt jedoch, dass die Wünsche des Helden verfrüht sind, denn in der aktuellen Epoche ist der Mensch in den neuen Prozess „Raus - Rein“ („Raus aus den Strukturen der Industriegesellschaft, Rein in die Weltrisikogesellschaft“³⁷⁷) erst eingetreten.

Bereitet das Erzählen auch keine Schwierigkeiten mehr, so lässt doch der Drang nach „anderen Orten“ nicht nach. Der Protagonist entscheidet sich dafür, noch weiter an den Rand zu gehen. Er biegt in einen Seitenweg ein, der durch die Auen auf die Donau zuführt. Die Gegend scheint leer zu sein: Das Gras ist „fahl“ (MN. 325); immer neue „Senken“, „tote Wasserarme oder Lacken“ (MN. 326) tauchen auf. Der Held erinnert sich an Wochenendsiedlungen, auf welche er in dieser Gegend früher häufig gestoßen ist (die Leere versucht man auf die alte Art und Weise zu bevölkern); vor den Augen der Zuhörer (Leser) tut sich die Welt des Ursprünglichen auf: Fischer sind zu sehen, Holzhäuser, aus deren Schornsteinen Rauch steigt, auf deren Veranden Wäsche flattert, Gärten, die in der Auenwildnis eingeordnet sind; zugleich hört man harken, Stöße der Äxte, Schaufeln, Krampen und Zeppinen (vgl. MN. 326). Alte Wörter, die dem Ex-Autor viel Freude machen, entsprechen indessen nicht der Wirklichkeit. Im Urwalddickicht erscheinen ganz andere Bilder: Bäume werden zersägt, Häuser repariert und angestrichen, Boote geschmirgelt und gefärbt; man arbeitet sogar am Aufbau einer Wasserleitung: Die neuen „Siedlungsleute, ausgehend von den früheren Wochenendhütten [...] waren dabei, dem Auengestrüpp Land abzugewinnen“ (MN. 327).

Der Rand, so tief er liegt, steht unter Einfluss und Zwang des Zentrums. Darauf weisen auch die „Musikknöpfe“ (MN. 328) in den Ohren der Menschen hin, die an der Umgestaltung des Randes arbeiten. Die neuen Bewohner sind indessen nicht einander entfremdet; sie arbeiten zusammen; trotz der „Musikknöpfe“ in den Ohren reagieren sie auf die Grüße des Wanderers und lassen sich gerne in ein Gespräch mit ihm. Die Lieblingsthemen sind „Wind und Wetter [...] Sä- und Pflanzzeiten“ (MN.328); sie

³⁷⁶ Thomas Kron, Martin Horáček: *Individualisierung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2009: 8-11.

³⁷⁷ Ebd., S. 125-129; 142. Die Theorie stammt von Ulrich Beck.

hängen noch an Ursprung und Natur. Offenbar kommen sie nicht aus dem Zentrum, sondern aus den Räumen, in welchen sie in Harmonie mit der Natur gelebt haben. Der Ex-Autor vermutet, dass unter ihnen auch die Ausgewanderten aus der Porodiner Enklave seien. Durch den Glanz des Materiellen verführt, gehorchen sie nun den Forderungen des neuen Reiches, ohne sich dessen bewusst zu sein, dass sie in seinem Dienst stehen: Ihre Arbeit dient dessen Erstreckung. Die Herrschaft der neuen Macht beschränkt sich nicht auf die Wirtschaftsverhältnisse; sie greift ebenfalls in den kulturellen Bereich ein. Bestürzt stellt der Protagonist fest, dass die Kommunikation zwischen den neuen Auenbewohnern nicht in ihrer Muttersprache läuft: „[...] sie redeten allesamt, weißt du, im österreichischen, ja wienerischen Dialekt“ (MN. 328).

Über die kulturelle Vielfalt, die der globale Raum vermeintlich verspricht, wird gespottet.³⁷⁸ Die Kultur des Zentrums wird zum einzigen Maßstab für die Werte. Wie in der Kaiserzeit hat der Multikulturalismus einen formalen und lügenhaften Charakter; er dient als eine schöne Maske, mit der die Macht kaschiert wird. Ironischerweise scheinen die Balkanmenschen wieder Untertanen zu sein, diesmal in einem neuen Reich, dessen Eroberungstaktik weitaus schlauer ist. In den modernen Zeiten brauchen die Mächtigen keine umfassenden Feldzüge zu unternehmen, um fremde Länder zu besetzen und sich anzueignen; die Menschen kommen selbst zu ihnen und unterwerfen sich freiwillig ihrer Herrschaft. Die Ursachen für dieses Phänomen sind in der Rolle der Medien zu suchen, wodurch ein Image, das den Interessen und Zielen der hochentwickelten Länder entspricht, mühelos weltweit verbreitet wird: Indem der Fokus auf die Hände der Ankömmlinge ausgerichtet wird, kann man bemerken, dass jeder eine Zeitung hält (vgl. MN. 329).

Was kann ein Schriftsteller tun, den es plötzlich zu den Menschen zieht, die sich gegen die Macht „aller Herren Länder“ zusammenballen? Der Ex-Autor sehnt sich nach einem Ort, in welchem der West- vom Ostwind zu unterscheiden ist, wo sich das Rauschen der Donau, das Regenklatschen und das Geräusch seiner Schritte im Klang der fernen Glocke des Stephansdoms nicht verlieren (vgl. MN. 335), d.h. nach einem Ort, wo

³⁷⁸ Vgl. dazu Schroer *Räume, Orte, Grenzen*, S. 222-226; 235-241.

die Menschen frei und unabhängig sind. Bei einer alten, seit langem verlassenen Mühlenanlage, die offenbar eine Leere darstellt, findet man den Weg zu solch einem Ort:

Im Windschatten der Mühltürme ein Containerbahnhof, in Betrieb [...]. Gehen auf den Gleisschwellen wieder [...], das Regentrommeln auf das Blech der Container, vieltönig, gleichsam eine Tonleiter, hinauf, hinunter, zwischendurch auch eintönig, massiv dann und frenetisch, je nachdem, was die Container enthielten [...], in vielen Farben [...] durcheinandergewürfelt sie alle, mit Herkunftsschriften aus sämtlichen Erdteilen, und entsprechend in verschiedenen Schrifttypen – nicht einmal die armenischen, georgischen, thailändischen, malaysischen fehlten. Und am Rand des Containerbahnhofs [...] das gewünschte Gasthaus [...] der Namenlosen (MN. 337).

Die Gleisschwellen führen durch ein zauberhaftes Spiel mit der Sprache in eine Märchenwelt, ins Reich der Poesie. Ähnlich wie in der Spanien-Passage wird innerhalb der literarischen Wirklichkeit ein „Phantasieort“ ausgemalt, dessen Funktion wieder darin besteht, den Weg zum Harmonischen zu zeigen. Im Gasthaus, das wie ein „Bauernhaus“ (MN. 338) aussieht, sind die Menschen aus aller Welt, „aus sämtlichen Rassen“ (MN. 339) versammelt. Mit Begeisterung zählt der Wanderer Länder und Völker auf; die Liste ist sehr lang (vgl. MN. 339-340; 342-345). Die Gäste sitzen auf dem Boden, einige hocken. Der Wirt, in dessen Augen sich ein „geradezu balkanesisch-gastfreundliches Lächeln“ (MN. 341) widerspiegelt, winkt den Ex-Autor hin zu einem Kamin, in welchem „ein wie ein Hochofen sausendes Feuer“ (MN. 341) brennt. Bei der ausgestrahlten Hitze fühlt sich der durchnässte Wanderer „im Nu ‘durchtrocken‘“ (341).

Die Motive des Einfachen, Ursprünglichen und Gemeinschaftlichen, die durch das Lächeln des Wirts eindeutig in den Zusammenhang mit dem Balkan gebracht werden, bekommen durch die Darstellung eines Maultrommler-Weltkongresses, der im Gasthaus stattfindet, vollen Ausdruck. Das einfache, ja ursprüngliche Instrument besitzt wie auch der Einbaum, oder das Symphonie eine Zauberkraft. Es hindert die Spieler daran, ihre nationale Melodie vorzuspielen. Statt des Nationalen geht man

in ein anderes Spiel [über], eines ohne Wegweiser, ein, je nachdem, freies oder auch in die Irre führendes, zur Natur des Maultrommelschlagens, unabhängig, aus welcher Erdgegend man kam (MN. 344).

Das gemeinsame Ziel ist kein harmonisches Ende, sondern ein „Anfang ohne Ende“ (MN. 346), d. h. ein ewiger Ursprung, wo der Mensch, statt dem Zwang des Zivilisierten und des Nationalen ausgesetzt zu werden, innerlich frei bleibt. Obgleich die

Gemeinschaft der Namenlosen, der einfachen Menschen, die keine Macht und keine Größe anstreben, äußerlich disharmonisch wirkt (wegen der erzeugten Töne) zeigt sie den Weg in die Harmonie, denn sie verkörpert das Natürliche, das Menschliche.

Mit den alten Erzählelementen und Balkan-Motiven spielend, findet der Ex-Autor seine verlorene Sprache, obwohl in keinem der westeuropäischen Länder „andere Orte“ zu finden sind. Neue Brücken zwischen dem Balkan und dem Westen (im Vergleich zu den früheren Jugoslawien-Büchern werden die westlichen Räume in den Vordergrund gerückt; der Balkan bleibt durch Anspielungen und textuelle Bezüge präsent) ermöglichen neue Abenteuer. Durch verschiedene Variationen im Spiel mit der alten Erzählform werden verschiedene Aspekte des globalen Raumes thematisiert, wobei die Kritik an der Verdrängung der „Räume“ (im Sinne Handkes) noch schärfer wird. Das Hässliche und das Disharmonische der modernen Gesellschaft werden durch einen spielerischen Ton und die Zauberkraft der „Phantasieorte“ überwunden. Der Raum der Erzählung erweist sich als einziges Reich des Schönen und des Harmonischen.

3.3. Neues Gesicht Porodins: Anschluss des Balkans ans westliche Netzwerk

Im Laufe der Reise durch Westeuropa drängt sich häufig die Frage auf, ob der Ex-Autor den Balkan tatsächlich verlassen habe, denn die Merkmale der bereisten und durchwanderten Orte führen immer wieder auf ihn zurück.³⁷⁹ Die Grenzen des Balkans werden dadurch aufgehoben, was der beste Verweis darauf ist, dass er kein geographisch bestimmter Raum ist; er verkörpert ein „Naturreich“. Mögen die Formen des Natürlichen im westlichen Lebensraum auch anwesend sein, sie sind im alltäglichen Leben bedeutungs- und funktionslos geworden. Immer leidenschaftlicher ziehen die „Zivilisierten“ die künstlichen Formen vor, ohne sich dabei der Folgen von ihrem Handeln bewusst zu werden: Im Lebensraum verlieren sowohl Subjekte als auch Objekte an Lebendigkeit. Wird innerhalb dieser Problematik auch der künstlerischen Phantasie, bzw. dem Erzählen großer Wert beigelegt, so wird doch der Protagonist von seiner Suche

³⁷⁹ Vgl. dazu Fetz, S. 202.

nach dem Balkan allmählich müde: „Inselchen und Inselmomente“ (MN. 524), auf welche er im Westen stößt, können ihn nicht weiter inspirieren. Die Sehnsucht nach dem Boot auf der Morawa drängt ihn zur Rückkehr auf den Balkan.

Während zu Beginn der Erzählung die Strategie der „Raumverdränger“ (Einflüsse und Zwänge der westlichen Welt, die zum Zerfall und Untergang der Balkan-Enklave führen) in den Vordergrund gerückt wird, konzentriert sich die Rückkehr des Helden nach Porodin auf die Finalergebnisse dieser Strategie. Der abgeschlossene Kreis der Reise (sie beginnt und endet in Porodin) stimmt mit der erfolgreichen Durchführung aller Operationen der „Raumverdränger“ überein; sie gelangen an ihr Ziel. Von der dörflichen Gemeinschaft, wodurch Porodin in der *Winterlichen Reise* bewertet wurde, bleibt nichts übrig; der Raum im Sinne des Ex-Autors (des Autors) existiert nicht mehr. Wie bei Handke üblich ist, wird vom Handeln der Menschen meistens nicht direkt erzählt; die neue räumliche Praxis offenbart sich durch poetische Bilder, deren Ausmalung auf einer Reihe von wahrgenommenen Details basiert. Nach wie vor bleibt Handke Spezialist für „Mikrosachen“.

Vor dem Heimkehrer erscheint ein völlig transformierter Ort. Nirgendwo sind „Stachelrollen“ und „Panzerrohre“ zu sehen; es gibt keine einzige Spur der zahlreichen Schuttplätze und Grenzen: Der ganze Ort ist „frei zugänglich [...], waffenlos und unüberwacht“ (MN. 543) - der Krieg ist zu Ende. Alle Kräfte verwendet man nun darauf, den Ort neu aufzubauen, bzw. ihn zu modernisieren. Obgleich sich die Menschen in der „Verfolgung ökonomischer Interessen [...] aus der Klammer nationalistischer Kontrolle“³⁸⁰ befreien, ist fragwürdig, ob die neuen Tendenzen, bei denen Glanz und Komfort als grundlegende Maßstäbe der Werte dienen, tatsächlich einen Gewinn bringen.

Die neue Architektur Porodins deutet umfassende Änderungen innerhalb des Lebensstils der „Enklavenleute“ an. Obwohl im Ort die Neubauten dominieren, vermeidet es der Ex-Autor, sie zu beschreiben. Im Mittelpunkt steht alles, was Porodin durch die Modernisierung verloren hat. Die Wahrnehmungen des Helden konzentrieren

³⁸⁰ Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 167. Nach Schroer ist die Moderne durch „die Trennung des Ökonomischen vom Politischen“ gekennzeichnet.

sich auf „vergessene“ Häuser, die im neuen Milieu „kaum sehbar“ (547) sind. Eine besondere Aufmerksamkeit schenkt er einem verlassenen Garten:

Großes Blühen, [...] mitten im dichtesten Unkraut ein Fliederstrauch, mit dem balkanisch-türkischen Namen „Jergovan“, und das Leuchten einer zwischen Brennesseln wachsenden einzelnen Pfingstrosenblüte, alle Farben der Welt in dem Blüteninnern versammelt, als ein einziges Glühen. Und all das Fruchttrogen, die Bäume voll Äpfeln, Pflaumen, Marillen, in den Gärten der so lang schon Abwesenden oder Toten? (MN. 547-548).

Trotz der Vernachlässigung und Verwilderung der Pflanzen scheint die Natur bezaubernd zu sein. Noch immer produziert sie „alle Farben der Welt“, deren Schönheit nicht nur äußerlich ist. Das Äußerliche und das Innerliche bilden eine Einheit: Die Farben entstehen im „Blüteninnern“. Diese einzigartige Harmonie verliert jedoch an Wert; sowohl die Farben als auch der weithin spürbare Duft des „Jergovans“ oder der einzelnen Pfingstrosen lösen keine Wirkung im Lebensraum aus – offensichtlich gibt es einen Bruch mit der Natur. Niemand arbeitet mehr in den einst behutsam gepflegten Gärten; sogar Früchte, die von der Natur noch immer angeboten werden, bleiben in Bäumen, bis sie faul werden. Die Erde verliert die Funktion einer Ernährerin, Göttin Demeter ist verbannt. Das Geräusch des Harkens ersetzt man durch Klappern und Klirren der Maschinen.

Die Viehzucht wird auch verdrängt: „Und die himmelanweidenden Schafe? Keine Spuren von ihnen“ (MN. 544). Wo es einmal Hühnerhöfe gab, erstrecken sich jetzt „starke Rasenflächen [...], in der Mitte ein marmoreingefaßter Springbrunnen“ (MN. 544). Wie in jedem zivilisierten Raum bleibt die Natur nur noch formal in der Umwelt anwesend; bei den künstlichen Formen wird sie nachgeahmt. Die Schönheit jedoch, die einzig äußerlich bleibt, erweist sich ohne natürliche Geräusche und Düfte als wertlos. Ein Truthahn, der mitten am schönen Springbrunnenplatz stolziert, sieht grotesk aus. Wie verrückt läuft er im Kreis und bleibt dabei stumm - er kann nicht mehr kollern. Zeigt das Bild auch einen großen Abstand zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen, so dient es doch vor allem als eine Personifikation. Aus den Bemühungen, den Lebensraum auf eine künstliche Art und Weise schön zu machen, ergibt sich ein verlorener Mensch. Ironischerweise macht ihn der Fortschritt, auf welchen er stolz ist, unfähig zur Kommunikation, die zu einem seiner grundlegenden Merkmale gehört. Das „Geräusch

eines Stahlbesens“ (MN. 544), das von den Truthahnfedern kommt – die Federn hängen herab und schleifen über den Sand – spielt auf die Verwandlung des Menschen in eine Maschine an. Die Zerstörung der visuellen Schönheit durch die auditiven Effekte kulminiert mit dem „Alarmschreien“ der „fabrikneuen Autos“ (MN. 545); im Raum offenbart sich eine Disharmonie. Der materielle Wohlstand wird durch den Kontrast zwischen dem Äußerlichen (Schönheit) und Innerlichen (Hässlichkeit) in Frage gestellt.

An die Verdrängung der Häuser mit Gärten und Feldern durch Neubauten und Industrieanlagen knüpft das Verschwinden der zahlreichen Weinberge an. Das hügelige Gelände findet eine neue Verwendung: Ein riesiger Golfplatz ist da zu sehen. Alle Formen der ehemaligen dörflichen Lebensweise werden durch die der städtischen ersetzt; das Dorf Porodin urbanisiert sich. In Einklang mit der Definition der Urbanität, die in der Soziologie „mit gutem Benehmen, Bildung, zivilen Umgangsformen, gesittetem Verhalten, aufgeklärter Geisteshaltung, Weltoffenheit und politischem Engagement“³⁸¹ gleichgesetzt wird, werden die Sphären des Privaten, bzw. des Vertrauten durch die des Öffentlichen verdrängt. Auf diesen Prozess wird beim Ersatz der Weinberge durch ein Golfterrain im literarischen Text direkt hingewiesen: „Der Wein ist nur für den Hausgebrauch geeignet“ (MN. 544). Durch die Einführung der neuen räumlichen Praxis verliert der Balkan-Raum seinen mythischen Charakter. Wenn Neubauten, Rasenflächen, Industrieanlagen darauf hinweisen, dass Göttin Demeter verbannt wurde, dann bezeichnet der neue Golfplatz die Verbannung des Dionysos. Im Vergleich zu Filip Kobal, der im slowenischen Karst den Wein trinken lernt (das bedeutet, er lernt, sich emotionell zu befreien und seine Gefühle offen zu zeigen), ist in der *Morawischen Nacht* das Gegensätzliche zu beobachten. Indem die Menschen auf den Wein verzichten, lernen sie ihre Natur zügeln, was dem gesitteten Verhalten in einem urbanen Raum auch entspricht.

Bei der Behauptung, das Terrain sei wegen der Mulden „wie geschaffen fürs Golfspielen“ (MN. 544), ist ein spöttischer Ton zu spüren. Nie spielte man Golf auf dem Balkan; man trieb vor allem Mannschaftssport. Einen fruchtbaren Boden findet die Proklamation „jeder für sich“ in allen Bereichen; gemeinschaftliche Verhältnisse werden

³⁸¹ Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 232.

auch im Sport abgeschafft. Die Neigung zum Individuellen führt indessen zu keiner Vielfalt.³⁸² Die neue Weltoffenheit, die auf dem Balkan angestrebt wird, bringt die Kreativität und die Autonomie der Bewohner zum Stillstand. Ihr Handeln basiert auf der Nachahmung der westlichen Praxis, die sich nicht auf den Bereich der Wirtschaft beschränkt – der gesamte westliche Lebensstil wird imitiert. Traditionelle Träger der eigenen Kultur verlieren durch die Proklamation „gleich wie im Westen“ an Bedeutung.

Der Verkehr in Porodin funktioniert problemlos; wie in der Vorkriegszeit ist der Ort wieder leicht zu erreichen. Trotzdem sind Parallelen zu den alten Zeiten nicht zu ziehen. Der glänzende Bus, mit welchem der Protagonist von Belgrad nach Porodin fährt, ist nicht mit dem slowenischen aus der *Wiederholung* zu vergleichen. Er scheint mit dem österreichischen, mit welchem die Ausflügler durch das Tal der Soča reisen, identisch zu sein: Die beiden sind äußerlich „glänzend“. Obgleich sich der Ex-Autor nicht darauf einlässt, die Atmosphäre im Bus darzustellen, lassen diese Verknüpfungen vermuten, dass im Balkan-Bus nun auch Kälte und Starre herrschen und dass die Reisenden an eine Serienproduktion der Puppen erinnern – dem äußeren Glanz entspricht die innere Armut wie im Fall der österreichischen Fahrgesellschaft.³⁸³

Die Fokussierung der äußeren Perspektive bedeutet keine Flucht vor der Realität; sie stimmt mit den allgemeinen Tendenzen der Balkanmenschen überein, eine Welt wie im Westen aufzubauen: „Der Naturraum tritt zurück wie ein rückwärtiger Horizont für diejenigen, die zurückblicken“³⁸⁴; vor dem Ex-Autor erscheint ein Ort, der sich dem westlichen Netzwerk anschließt. Die glänzende Warenwelt des Westens wird auf dem Balkan so verlockend, dass gemeinsame Identitätsmerkmale, die jahrhundertlang kollektiv geteilt und verteidigt wurden, bedeutungslos werden.

Die lateinische Schrift z. B. wird nicht nur am neuen, „verglasten“ (MN. 544) Busbahnhof benutzt; sie dominiert an allen Schildern und Anschriften im Ort. Die kyrillische Schrift, einmal Symbol der kulturellen und nationalen Identität, wird in Porodin nirgendwo mehr verwendet. Gleichzeitig ist ein Abstand von der nationalen

³⁸² Darauf verweist man bereits bei der Reise durch Westeuropa – statt der Vielfalt herrscht in der globalen Welt die Einförmigkeit. Siehe 3.2.

³⁸³ Siehe 3.1.2.

³⁸⁴ Lefebvre, S. 330.

Geschichte anzumerken, worauf eine hohe Mauer um den Friedhof hindeutet. Nicht zufällig vergleicht sie der Ex-Autor mit einer „Wehrmauer gegen die Türken“ (MN. 547); der Vergleich führt auf die Kämpfe gegen die Herrschaft des Osmanischen Reiches zurück. Die Ideen von Freiheit und Einheit, zahlreiche, daraus entstandene Mythen, nationale Identität, wofür man nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in den neueren Zeiten kämpfte, scheinen tote Werte zu sein. Ironischerweise wird der Friedhof als ein „europäisches Kulturdenkmal“ (MN. 547) bezeichnet – mit dem gemeinsamen europäischen Markt wird die eigene Kultur begraben.

Die hohe Mauer um den Friedhof verweist simultan darauf, dass alte Bräuche und Sitten nicht mehr beachtet werden. Bereits die Anmerkung des Ex-Autors, ein schwarzes Tuch werde nicht mehr ausgehängt, wenn jemand stirbt, gibt zu verstehen, dass sie abgeschafft werden. Im Unterschied zu den Bildern in der *Winterlichen Reise* ist der Friedhof kein integraler Teil des dörflichen Lebens; die hohe Mauer offenbart eine Distanz zwischen Lebenden und Toten. Wie in den entwickelten Gesellschaften versucht man auf dem Balkan den Tod zu verdecken und ihn zu verdrängen; man gibt sich der Illusion hin, „andere sterben, aber ich nicht“³⁸⁵.

Die Umgestaltungen innerhalb der räumlichen Praxis sowie die Folgen davon erreichen bei der Darstellung der Menschen den Höhepunkt. Die Bestrebungen, modern und zivilisiert wie im Westen zu sein, führen dazu, dass die „Enklavenleute“ Dynamik und Lebendigkeit vollständig verlieren. In Porodin trifft der Protagonist ein paar bekannte, alte Frauen, die jedoch bei seiner Erscheinung reglos bleiben. Das einzige Interesse zeigen sie an ihrem „Mobiltelefon, das eine jede von ihnen in der Hand hielt, die Augen darauf fixiert, sie alle in Erwartungen eines Anrufs ihrer Kinder und Enkel, der Ausgewanderten, aus Kanada, aus Australien, aus Brasilien“ (MN. 548)

Paradoxerweise trägt ein hervorragendes Kommunikationsmittel zur Unterbrechung der Kommunikation bei. Das Verhalten der Frauen weist darauf hin, dass die Menschen im Haufen der technischen Innovationen einander entfremdet werden. Im Lebensraum dominieren die Geräte: Ihre Aufmerksamkeit lenken die Frauen nur noch auf ihre

³⁸⁵ Norbert Elias: *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983: 7.

Mobiltelefone – weder reden sie miteinander noch sprechen sie auf den Bekannten an. Ironischerweise werden aber auch keine Gespräche mit den lieben Personen in der Fremde geführt, denn offenbar finden sie keine Zeit, ihre Eltern und Großeltern anzurufen. Statt der Kommunikation gibt es ein Warten, ein stummes Zählen der Minuten, der Stunden, der Tage und der Monate. Diese erstickende Monotonie stimmt mit der überein, die im Kreise der österreichischen Arbeiter in der *Wiederholung* herrscht.³⁸⁶ Die aktuelle Lebensweise steht in scharfem Gegensatz zum früheren Leben auf dem Balkan, als man nicht gewartet, sondern „jetzt“ gelebt hat.³⁸⁷

Die durch die Kriegereignisse verursachte Auswanderung der Enklavenleute erweist sich als problematisch. Sie hat nicht nur die Spaltung der Familien zur Folge (Nähe und Wärme, wodurch der Familienkreis früher gekennzeichnet war, verwandeln sich in Distanz und Kälte). Die Auswanderer tragen auch zu den Änderungen auf dem Balkan bei. Nachdem sie im Westen einer neuen Erziehung unterzogen worden waren, wurden sie zu außerordentlichen Vermittlern des westlichen Lebensstils. Indem sie ihren Eltern (Großeltern) Mobiltelefone kaufen, propagieren sie selber die Bedeutung der technischen Errungenschaften, bzw. die Bedeutung des materiellen Wohlstandes. Sozusagen stehen sie im Dienste der „Raumverdränger“: Teilweise übernehmen sie die Erziehung der Einheimischen.

Zu solchen Erziehern gehört auch ein unbekannter Läufer, der seinen Urlaub im Geburtsland verbringt. Der Ex-Autor scheint ziemlich überrascht zu sein, als er inmitten einer allgemeinen Stummheit, die in Porodin herrscht, von diesem Unbekannten begrüßt wird. Die Überraschung hat keinen positiven Sinn, denn der Gruß wird in einer Fremdsprache ausgesprochen. Aus der Verwirrung ist der Protagonist nicht imstande zu erkennen, um welche Sprache es sich handelt – um Deutsch oder um Dänisch. Man verzichtet also nicht nur auf die eigene Schrift; mit der neuen „Weltoffenheit“ wird auch die Muttersprache wertlos – das Eigene scheint aus dem Bewusstsein ausgeschieden zu sein. Es ist kaum zu glauben, dass der Mann aus der Sehnsucht nach dem eigenen Heim

³⁸⁶ Siehe 2.1.2.

³⁸⁷ Ebd.

in Porodin verweilt; die Beweggründe sind eher mit der Aufgabe verknüpft, den Einheimischen beizubringen, wie man im Westen lebt: Vor allem propagiert er den Lauf.

Die Harz-Passage macht verständlich, dass die physische Kondition in der modernen Gesellschaft von großer Bedeutung ist: Neue technische Innovationen verursachen ein Handikap bei den „Zivilisierten“. So reich und bequem das Leben wird, darf der Mensch doch nicht vergessen, dass er ein natürliches Wesen ist; seine Muskeln brauchen Dynamik und Belastung, um funktionsfähig zu bleiben. Nicht zufällig wird das Laufen zur beliebten Sportaktivität – es entspricht dem rasenden Lebenstempo der „Hochgeschwindigkeitsgesellschaften“³⁸⁸, in denen das Handeln auf der Maxime „Zeit ist Geld“ basiert. Offenbar spottet man über die neue sportliche Tätigkeit.

Besonders gern läuft man im Freien; paradoxerweise gewinnt die Natur, die inzwischen zerstört ist, an Bedeutung. Es handelt sich um keine Rückkehr zur vormodernen Lebensweise. Neue Sportfreunde und Naturliebhaber unternehmen neue Aktivitäten nicht aus purer Lust, sondern aus der in der Öffentlichkeit verbreiteten Überzeugung, man braucht Sport und Natur, um sich zu regenerieren und dadurch den Lauf innerhalb der verschiedenen Gesellschaftsdomänen zu fördern. Die Porodiner Läufer sind schon wieder mit den Österreichern in der *Wiederholung* zu vergleichen: Ihr Bedürfnis nach der Natur, die sie nicht mehr wahrzunehmen wissen, erweist sich als Pflicht, die von außen auferlegt wird.³⁸⁹ In der Komik, wodurch die schnell aneinandergereihten Bilder geprägt sind, ist ein spöttisch-ironischer Ton zu spüren, der gegen die neue Praxis auf dem Balkan gerichtet wird.

Je intensiver die Porodiner an ihrer physischen Kondition arbeiten, desto verloreener und unglücklicher scheinen sie zu sein. Der Läufer, der den Ex-Autor in einer Fremdsprache begrüßt, scheint paranoisch zu sein: „Achten Sie auf fremde Blicke!“ (MN. 546), mahnt er. Ein anderer, „schweißtriefend“, ist „ganz in sich gekehrt“ (MN. 549) – eher schwitzt er vor seinen schweren Gedanken. Die unternommene Aktivität bringt weder Entspannung noch Energie; die Überzeugung, man braucht Sport und Natur, kommt nicht von den Läufern selbst; sie entsteht unter Druck und Einfluss der

³⁸⁸ Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 255.

³⁸⁹ Siehe 2.1.3.

zahlreichen Werbungen, die man nicht nur mittels der modernen technischen Geräte verbreitet. Auch die Bücher dienen der Propaganda; auf dem Markt sind viele zu finden, in denen Rezepte für ein gesundes Leben angeboten werden. Wie wirksam diese Rezepte sind, spielt keine Rolle; die Hauptsache dabei ist, dass der Werbeslogan „Gesund leben und bleiben“ einen hervorragenden Umsatz sichert. In den neueren Zeiten bekommen esoterische Bücher an Popularität – Wunder der Meditation und der Natur werden zu unwiderstehlichen Themen. In Porodin begegnet der Ex-Autor einem besonderen Naturliebhaber: Er ist „an den Baum gestemmt, als wollte er dessen Kraft auf sich übertragen“ (MN. 549). Es scheint, als gäbe es nicht viel Logik in der modernen Gesellschaft: Die Kraft sucht man in der aus dem Lebensraum verbannten Natur. Die Widersprüche sind aber erlaubt, wenn sie die Erhöhung der Konsumation versprechen.³⁹⁰

Diejenigen, die nicht laufen, sondern wandern, verlieren in Porodin keine Zeit. Ein Wanderer liest gleichzeitig ein Buch und übt seine Schauspielrolle. Seine brüllenden Worte „O Alter, o Wut, o Verzweiflung“ (MN. 549) (offenbar gibt es keine Rezepte für eine ewige Jugend oder für ein ewiges Leben) erschrecken seine schwarze Dogge, so dass sie in die Luft springt und zu einem Raben wird. Mit seinen Proklamationen stört der moderne Mensch auch die Harmonie innerhalb der Naturwelt selbst. Es ist daher nicht erstaunlich, dass sich ein richtiger Wanderer in Porodin in seiner Stammgegend verirrt. Die ehemalige Maxime „Freund, du hast Zeit“ ist auch dann nicht aufrechtzuerhalten, wenn der Mensch, sei es auch selten, die Zeit für die Natur findet: Die Natur hört auf, „ein Urbild, eine Elementarform, den Inbegriff eines Dings“ (W. 283) zuzufächeln; alle Naturbotschaften und Urbilder sind durch die modernen Tendenzen vernichtet.

Gibt es noch „Ureinwohner“ auf dem Balkan? Nur einige von ihnen trifft der Ex-Autor bei seiner Ankunft in Porodin. Sie sitzen „zusammengedrängt an einem kurzen Tisch in einem ehemaligen Transformatorhäuschen, das inzwischen zu einer Versammlungsstube geworden war“ (MN. 546). Die Hoffnung des Helden auf eine geheimnisvolle Versammlung, auf welcher die Möglichkeiten eines Widerstandes gegen die neue räumliche Praxis besprochen werden, erweist sich als täuschend. Die

³⁹⁰ Vgl. dazu Žižek, S. 64-81.

„Ureinwohner“ bilden eine kleine, waffenlose Gruppe; durch ihr Bedürfnis, verbannte „Enklavenlieder“ (MN. 546) zu singen, sind sie zusammengebunden.

Die Volksmusik, die auch als Teil der nationalen Identität galt (sie wird auf dem „Enklavenschiff“ und im „Enklavenbus“ gespielt), ist in Porodin, wie einst in Slowenien, unerwünscht geworden. Das Bedürfnis der Ureinwohner nach ihrer traditionellen Musik, das mit dem vom mazedonischen Fahrer in der *Winterlichen Reise* zu messen ist³⁹¹, erweist sich als dringend: Man beginnt „aus vollen Kehlen [...], inbrünstig“ (MN. 546) zu singen. Aus der Ferne reichen aber die Klänge eines neuen Liedes, das immer lauter wird. So laut die „Ureinwohner“ singen, ist ihre Melodie doch immer schlechter zu vernehmen. Schließlich verstummt sie vor dem drohenden Lied im Rap-Rhythmus: „Das ist das! Und das ist das! Undsoweiter – und das ist der ganze Text“ (MN. 547). Keine Musik, „bloße Redensart“, wobei nichts gesagt wird; das Moderne, das auf den Balkan unaufhaltsam dringt, ist leer und inhaltslos. Die Gemeinschaft, nach welcher sich nur noch wenige Akteure im Raum sehnen (ihr Bedürfnis nach der Volksmusik spielt darauf an) erweist sich als unmöglich: Die moderne Musik dominiert.

Beim Ex-Autor ist eine gute Dosis Resignation zu spüren. Zwischen Porodin und den Orten, die er auf der Reise durch Westeuropa bereist und durchwandert hat, sind kaum Unterschiede zu beobachten: „Einmal hatte er gemeint, alle diese ‚Neuen‘ seien von einem anderen Stern, seien Außerirdische. Aber nein: Sie waren von hier und hielten Stellung im Jetzt. Der Planet gehörte ihnen allein“ (MN. 545). Mitten in der kraftlosen Natur sehnt er sich danach, einer „Wildsau“ zu begegnen, einen „Schußknall“ (MN. 549) zu hören – gerne würde er ein Zeichen dafür bekommen, dass natürliche und ursprüngliche Formen nicht ganz tot sind, dass der Kampf für den „Raum“ noch dauert. Es passiert indessen nichts. Jeder Widerstand gegen die künstlichen Formen wurde zum Stillstand gebracht: „Die Enklave Porodin gibt es nicht mehr. Mit ihr war die letzte Enklave auf dem Balkan, und überhaupt in Europa, verschwunden, oder ‘desenklavisiert‘“ (MN. 542). Trotz dieser traurigen Erkenntnis endet Handkes *Die morawische Nacht* in einem optimistischen Ton. Wenngleich der Balkan untergegangen ist, bleibt der Ex-Autor nicht heimatlos – er hat begriffen, dass in der Außenwelt kein

³⁹¹ Siehe 2.2.1.

ideales Land zu finden ist. Auf eine bildhafte Art und Weise wird noch einmal gezeigt, dass „nicht-Orte“, bzw. utopische Räume einzig in der Phantasiewelt eines Schriftstellers existieren.

Im Auenwald, die zum Schiff auf der Morawa führt, stößt Handkes Held auf Bombentrichter und einen großen Krater in der Erde, die auf drei Luftangriffe auf Jugoslawien im 20. Jahrhundert zurückführen.³⁹² Während der große Krater, eine Anspielung auf die NATO-Angriffe aus dem Jahre 1999, die Kapitulation des Balkans bezeichnet, scheinen die beim Bombardement des Landes im Laufe des Zweiten Weltkrieges entstandenen Trichter eine positive Bedeutung zu haben, obwohl alle Kämpfe für die jugoslawische Gemeinschaft im ganzen Kontext in Frage gestellt werden. Indem der Protagonist den Spuren der Bombentrichter folgt, beginnt er ein besonderes Vergnügen beim Wandern zu spüren:

Kein harmonischeres und friedlicheres Auf und Ab als dieses Gehen von Trichter zu Trichter, auf deren Boden das Laub so tief, daß man ohne Zutun dort Stehschritte machte (und so flaumig weich wie sonst nur die Federkleider von Raubvögeln). Fast wollte man ein Kosewort verwenden: „Trichterlein. Bombentrichterlein!“ Der Abendtau sammelte sich auf dem Grund viel stärker als anderswo in den Auen, kam ins Fließen, bildete in den Hohlräumen des Laubs kleine rundliche gewölbte Lachen, gut nicht bloß gegen den Durst, und da begegneten ihm auch wieder die Menschenfrösche aus seinem Alten Dorf, am Rand der Abendtaulachen hockten sie zuhauf [...]
(MN. 551-552).

Das Wandern wird zum Hüpfen eines Kindes; die Illusionen bringen den Ex-Autor in seine Kindheit zurück; im Grunde genommen handelt es sich um eine Rückkehr zum Ursprung. Als Transportmittel dient diesmal kein Einbaum; der Held lässt unmittelbar erkennen, dass er sich mittels seiner Einbildungskraft bewegt. Das zauberhafte Spiel mit Worten und Sätzen führt ihn zusammen mit dem Leser ins Reich einer Erzählung. In diesem Kontext bekommen die Bombentrichter einen äußerst positiven Sinn, der sich gleichzeitig auf die Balkan-Gemeinschaft bezieht, da ihre Entstehung in engem

³⁹² 1941 wurde das Land nach den heftigen Demonstrationen des Volkes gegen das unterschriebene Abkommen zwischen der offiziellen Regierung Jugoslawiens und dem Dritten Reich (nach diesem Abkommen wurde Jugoslawien dem Dritten Reich angeschlossen) von Deutschland bombardiert; 1944 haben die Alliierten Jugoslawien bombardiert, um den jugoslawischen Partisanen bei der Befreiung Belgrads zu helfen (diese Art Hilfe war problematisch, da eine große Zahl der Zivilobjekte dabei getroffen war); 1999 wurde Jugoslawien von der NATO angegriffen. Vgl. dazu Branko Petranović: *Istorija Jugoslavije*, knjiga 1, *Kraljevina Jugoslavija*, Beograd: Nolit, 1980: 360-385; Branko Petranović: *Istorija Jugoslavije*, knjiga 2, *Narodnooslobodilacki rat i revolucija*, Beograd: Nolit, 1980: 25-52, 303-325.

Zusammenhang mit den Trichtern steht - jahrelang hat sie Stoff für die Erzählungen des Ex-Autors (des Autors) geliefert. Auch wenn die „Urwelt“ keine Funktion mehr in der Außenwelt ausübt (ihre konstitutiven Elemente, das Natürliche und das Einfache, werden dem Gegenwärtigen nicht mehr geliefert), bleibt sie in der Innenwelt des Helden weiter lebendig und fruchtbar. Sie ist eine „Lichtquelle“, deren Abglanz er „auf dem still und schnell dahinströmenden Wasser“, an den Stacheln eines „heimische[n] Uferigel[s]“ (MN. 553) noch immer sehen kann. Die Erzählung, die dadurch entsteht, bietet Zuflucht; sie ist der einzige Raum, wo man die Heimat finden kann.

Als der Ex-Autor am Morgen aufgewacht ist, ist er nicht mehr ein ehemaliger Schriftsteller: „**Der Autor** öffnete die Augen“ (MN. 555). Keine Frau ist neben ihm; von den Gästen gibt es keine Spuren. Es gibt kein Schiff: „Was gerade ein Schiff gewesen war, schrumpfte zum Einbaum, und der Einbaum sank. Und der Fluß, die Morawa? Die Morawa versiegte“ (MN. 556). Das Balkan-Abenteuer ist zu Ende.³⁹³ Den Helden begreift ein Schmerz (der gesunkene Einbaum spielt auf den Untergang des Balkans an), der sich jedoch schnell auflöst, denn in der Nacht ist eine Erzählung entstanden. Das Chaos der äußeren Welt hat sich in eine „so duftige Musik“ (MN. 558) verwandelt – die Harmonie ist wieder hergestellt. Die Grenzen des Balkans werden noch einmal aufgehoben; in der Welt der Fiktion ist der Raum (im Sinne Handkes) überall zu finden: „Und da, schau, stell dir vor, der Kirschbaum, über Nacht rot geworden: die Nacht der reifenden Kirschen! Und die Schwalben dir, hier wie dort in unserem Europa. Und die zitternden, die spielenden Sekunden hier wie dort“ (MN. 560). Am Ende triumphiert das Erzählen³⁹⁴, wodurch Frieden und Versöhnung gestiftet werden – der Balkan und Europa scheinen eine Einheit zu bilden.

Otto Lorenz' Ansicht nach ist die Literatur Handkes in den 1960er und 70er Jahren durch „das Prinzip des Widerstandes“ gekennzeichnet: „[...] er [Handke] griff überall

³⁹³ Nach Foucault ist das Schiff „das größte Reservoir der Phantasie. [...] In den Zivilisationen, die keine Schiffe haben, versiegen die Träume.“ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 327.

³⁹⁴ Das ist nicht neu bei Handke: Vgl. Schmied, S. 82-92. Die alten Tendenzen bekommen aber eine neue Form in der *Morawischen Nacht*.

dort an, wo er gefestigte Bastionen vermutete“.³⁹⁵ Dieser Kommentar des Literaturkritikers bezieht sich in erster Linie auf den Schreibstil des österreichischen Schriftstellers, auf sein Experimentieren mit der Sprache und literarischen Formen. Auch wenn die Suche nach einem eigenen Stil und neuen Formen bei ihm nie aufgehört hat, findet das „Prinzip des Widerstandes“ einen neuen Ausdruck in seinen Werken der 90er Jahre. Mit der Forderung nach Gerechtigkeit für Serbien, bzw. Jugoslawien hat Handke einen regelrechten Skandal in der westlichen Öffentlichkeit hervorgerufen: Wohl selten wurde ein deutschsprachiger Autor von der Presse, von Schriftstellern und Intellektuellen so heftig attackiert.³⁹⁶ Diese Attacken haben jedoch den „Rebellen“ nicht daran gehindert, die westliche Welt mit seinen Jugoslawien-Büchern weiter zu provozieren.

Bezeichnet *Die morawische Nacht* auch eine Wende – der Autor gibt sein politisches Engagement in Bezug auf die Balkan-Fragen auf –, so bleibt doch die Provokation präsent. Diesmal löst sie jedoch keinen Wirbel aus, denn Handke findet einen neuen Weg zum Kampf gegen herrschende Begriffssysteme, Klischees und Vorurteile. In einem spielerischen Ton, mit viel Ironie und Spott, wobei sich all die Kraft seiner Poetik offenbart, entfaltet sich sein poetisches Balkankonstrukt noch einmal in kritischer Auseinandersetzung mit dem „frozen image“ vom Balkan, der im Westen seit dem 19. Jahrhundert als Ort der Barbarei wahrgenommen und stereotyp dargestellt wird. Handkes Stellungnahme zum Raum, den der Okzident als „the other of Europe“ klassifiziert, ändert sich nicht: Nach wie vor bleibt der Balkan das Eigene, das Beheimatete. Auch wenn er in der *Morawischen Nacht* als vollständig umgestaltet erscheint, verliert er nichts an Produktivität: Der Autor entwirft ein neues Raumkonzept und entwickelt weiter sein altes Erzählkonzept, das immer noch auf den „Zwischenräumen“ basiert.

Die Produktivität des Balkans bei Handke nimmt mit der *Morawischen Nacht* kein Ende. Bereits die letzten Sätze im Roman lassen vermuten, dass er weiter Stoff für Erzählungen liefern wird:

Auf sein Schiff hat uns der Autor geladen mit einem „Kommt, her mit euch, ich muß euch eine traurige Geschichte erzählen!“ Eine traurige Geschichte? Man würde sehen (MN. 560-561).

Als Resultat der Reise Handkes in die serbische, auf dem Kosovo liegende Enklave Velika Hoča erscheint im Jahre 2009 ein neuer Reisebericht: *Die Kuckucke von Velika*

³⁹⁵ Lorenz, S. 8.

³⁹⁶ Vgl. *Noch einmal von Jugoslawien*.

*Hoča. Eine Nachschrift*³⁹⁷. Im Vergleich zur *Winterlichen Reise* sind viele Unterschiede zu beobachten; offenbar hat der Autor aus seinen eigenen Fehlern, die in der *Morawischen Nacht* häufig reflektiert werden, viel gelernt. Wenngleich sich Fakten mit der Fiktion wieder mischen, gibt es diesmal keine Konflikte zwischen den beiden Bereichen, denn sie haben einen einheitlichen Chronotopos; wie in der *Morawischen Nacht* knüpft er an den realen direkt an.

Im Unterschied zum früheren Reisebericht, wo er als Tourist erscheint, nimmt Handke nun die Rolle eines Journalisten ein; er beabsichtigt, ein Interview mit den Besiegten (mit den Serben) anlässlich der Anerkennung der Autonomie von Kosovo, wofür sich besonders die USA eingesetzt haben, abzuhalten. Das geplante Interview scheitert indessen am Klischee der journalistischen Fragen, bzw. der journalistischen Sprache, die nichts verständlich macht, sondern nur zu Konfusionen und Brüchen führt. Der journalistische Stil wird daher verlassen und durch das Erzählen ersetzt; das neue Werk ist deswegen vielmehr als eine Erzählung zu bezeichnen. Sich auf eine Reihe von Details und Nebensachen aus dem alltäglichen Leben der Menschen konzentrierend, zeigt Handke, dass das Erzählen das einzige Mittel ist, mit dem komplexe Probleme auf dem Kosovo anderen Menschen nahezubringen sind.

Im Gegensatz zu den Reiseberichten der 90er Jahre (*Winterliche Reise, Unter Tränen fragend*), in denen der Autor klischeehafte Berichte aus dem Krieg in Jugoslawien (immer wieder basierten sie auf dem westlichen Konstrukt vom Balkanismus) offen angreift, entscheidet er sich in den *Kuckucken* dafür, seine Kritik auf eine neue Art und Weise zu äußern. Mit den journalistischen Stereotypen geht er spielerisch um; die Kritik setzt sich, ähnlich wie in der *Morawischen Nacht*, aus Komik, Spott und Ironie zusammen.

Auch diesmal entbehrt Handkes Werk nicht der humanen Funktion des Erzählens. Mit den simultanen Übersetzungen einzelner Wörter ins Serbische und Albanische, die respektvoll nebeneinander stehen, deutet der Autor den Weg neuer Verbindungen zwischen den feindlichen Völkern an. Die grundlegende Rolle auf diesem Weg wird der Natur verliehen: Die Kuckucke, so zweisprachig sie sind („ein immerwährendes allerseits

³⁹⁷ Peter Handke: *Die Kuckucke von Velika Hoča. Eine Nachschrift*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2009. (im Folgenden als VH. bezeichnet)

wegbegleitendes Zurufen, einzig von den Kuckucken, den serbischen *kukavice*, den albanischen *qyq*“ - VH. 55), sind doch gleich auf den beiden Seiten.

Die Hoffnung auf Verständigung und Versöhnung kulminiert beim Imaginieren einer Versammlung in einem eng erscheinenden Container. Wie im Einbaum, wo in der Realität höchstens zwei Menschen sitzen können, aber wohin plötzlich die ganze Gesellschaft von der Szene (sowohl die einheimischen feindlichen Parteien als auch die Internationalen) einsteigt, gibt es auch in diesem Container so viel Platz, dass drinnen ein großes Kino erscheint. Nicht zufällig wird berichtet, dass an dieser Stelle im ehemaligen Jugoslawien tatsächlich ein Kino war – eine Anspielung auf das gemeinsame Leben von einst. Wie die imaginierten Orte in der *Morawischen Nacht*, wo ein Symposium oder ein Maultrommlerkongress stattfinden, besitzt auch der Container, bzw. das Kino eine zauberhafte Kraft: Während die Menschen miteinander reden, verschwinden ihre Antagonismen und Feindschaft; Frieden und Harmonie werden hergestellt.

Hofft der Autor auch auf Verständigung und Versöhnung zwischen den Serben und den Albanern auf dem Kosovo – notwendig dafür ist vor allem die Kommunikation –, so wird doch die Kluft zwischen den beiden deutlich zum Ausdruck gebracht. Eine unsichtbare, aber deutlich spürbare Grenze der serbischen Enklave überschreitend, lässt Handke erkennen, dass diese Kluft nicht einfach mit den Unterschieden zwischen der orthodoxen und islamischen Kultur zu erklären ist. Die westliche Welt hat mit ihren militärischen und diplomatischen Aktionen (Bombardement Serbiens, Anerkennung der Autonomie von Kosovo) zur Kluft wesentlich beigetragen. Das Ergebnis ist die langsame Auslöschung der serbischen Kultur, für welche der Kosovo, historisch gesehen, einen Kern darstellt.³⁹⁸ Die kyrillische Schrift wird verdrängt; aufgrund einer Landkarte vom Kosovo stellt Hanke fest, dass viele orthodoxe Kirchen und Klöster vernichtet wurden. Noch einmal setzt sich der Autor mit dem westlichen Konstrukt von den serbischen Bösewichten kritisch auseinander – Parallelen zur Szene von einem namenlosen Dorf in der *Morawischen Nacht* sind deutlich zu ziehen³⁹⁹.

Neben der Studie Maria Todorovas über das westliche Balkan-Konstrukt passt in den Kontext des neuen Reiseberichtes ebenfalls Huntingtons Kampf der Kulturen.

³⁹⁸ Siehe 3.1.2.b).

³⁹⁹ Ebd.

Unmittelbar weist Handke auf das kultur-historische Erbe der Serben hin (das Byzantinische und das Osmanische Reich⁴⁰⁰) sowie auf die Unterschiede zwischen dem orthodoxen und katholischen Festkalender, bzw. auf das Erbe vom Östlichen und Westlichen Römerreich, wobei der Grund für die feindliche Einstellung des Okzidents gegen Serbien zu suchen ist. Trotzdem darf man den Aspekt, der die wirtschaftlichen Interessen des Westens (neue Absatzmärkte) sowie die Expansion der NATO, die nach der Ablösung vom Warschauer Pakt ihre „raison d’être“ verloren haben⁴⁰¹, nicht vergessen.

Obgleich der politische Kontext (hierher passen auch Handkes Hinweise auf historische Beziehungen der Serben und der Albaner auf dem Kosovo zur Herrschaft der Osmanen) weiter anwesend ist, bleibt er, wie das bei Handke üblich ist, ein Teil seiner Kritik, die auch diesmal in erster Linie gegen die Praxis der westlichen Welt gerichtet ist. Hans Höllers Ansicht nach wird der Reisebericht „von der ideologischen Deutung ferngehalten“⁴⁰²; er ist vielmehr als ein Text des Friedens, bzw. der Verbindung verschiedener Kulturen zu verstehen. Im Krankenhaus von Prizren arbeitet eine türkische Ärztin, die den alten Serben aus dem „Rambouillet“ – Container begeisterte, indem sie ihn gleich sorgsam behandelte wie die anderen, sämtlich albanischen Patienten – ‚Ein Mensch!‘, so pries er die Türkin“ (VH. 68). Darüber hinaus sind jenseits der unsichtbaren Grenze der serbischen Enklave keine Bösewichte, sondern Menschen zu sehen. Eine alte Albanerin, die der Autor auf seiner Wanderung trifft, wendet sich kritisch gegen das Verhalten zahlreicher westlicher Reporter: „Einmal war jemand da im Namen der Öffentlichkeit, mit Tonband und Kamera, beklagte uns und erwartete, daß auch wir uns beklagen“ (VH. 59). Sie hätte lieber mit einem Journalisten geredet, der wie Handke den Geschichten auf die Spur kommen möchte, statt mit stereotypen Floskeln die komplexe Realität zu reduzieren. Das Poetische scheint eine Alternative zur journalistischen Sprache zu sein, die immer wieder in die Schablonen des Balkanismus zurückfällt.

Obwohl viele Aspekte im neuen Reisebericht an die in der *Morawischen Nacht* anknüpfen und das neue Werk daher als eine Nachschrift zu dem vorangegangenen

⁴⁰⁰ Siehe l.c).

⁴⁰¹ Vgl. dazu Todorova „Nostalgia – the reverse side of Balkanism“, S. 61-67.

⁴⁰² Hans Höller: „Ein Kommentar zu Peter Handkes *Die Kuckucke von Velika Hoča. Eine Nachschrift*“, in *Peter Handkes Freiheit der Schreibens – Ordnung der Schrift*, S. 205-221.

aufzufassen wäre, verweist Hans Höller auf eine erweiterte Funktion des Untertitels *Eine Nachschrift*: Sie betrifft die „Idee einer offenen Schrift“:

Der Sinn des Untertitels *Nachschrift* enthält ja die Idee einer offenen Schrift, eines Schreibens, das sich nicht als abgeschlossen und nicht als Abschluss verstehen will. „Nachschrift der Nachschrift“ heißt der letzte Teil der *Kuckucke*, als sollte die Schrift nicht aufhören, immer weitergeben, weil noch etwas und noch etwas nachzutragen, noch etwas zu fragen gewesen wäre.⁴⁰³

Peter Handke ist nicht der einzige deutschsprachige Schriftsteller, der sich für den Balkan interessiert. Im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, nachdem eine bestimmte zeitliche Distanz vom Krieg auf dem Balkan mehr Objektivität gesichert hat, scheint das Balkan-Thema wieder aktuell zu sein.

Juli Zeh macht 2001 eine Reise durch Bosnien-Herzegowina, woraus ihr Reisebericht *Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien* (2002)⁴⁰⁴ resultiert. Gleich zu Beginn ihres Werkes deutet die junge Autorin an, dass ihr Bild von Bosnien vor der Reise auf dem westlichen Balkankonstrukt beruhte, das in den 90er Jahren anlässlich der Balkan-Kriege mittels der Medien verfestigt wurde. Sie kannte das Land nur aus den „Zwanzig – Uhr – Nachrichten“ (SG. 9); dementsprechend hat sie vor der Abfahrt Angst vor „Serben, Nächten im Freien, unbekanntem Krankheiten, Diebstahl der Dokumente, Tod und Teufel“ (SG. 12). Als die erste „Kontaktaufnahme mit den Eingeborenen [...], auch wenn es erst mal Kroaten sind“ (SG. 13) gelungen zu sein scheint, fühlt sie sich erleichtert.

Die Antworten auf die Fragen „Warum war hier Krieg? Wer hasst wen und wie sehr?“ (SG. 76) stellen das grundlegende Motiv der Reise Zehs dar – die werden jedoch nicht gefunden. Stattdessen entdeckt die Autorin ein Land, in welchem sich alle Orte, die sie besucht, als Setzkästen der Geschichte und der verschiedenen Kulturen erweisen. Die junge Frau scheint ziemlich verwirrt zu sein: Herrscher, Wesire und Konsuln wechselten hier ständig ab – alles stellt sich als ewiges Kreisen heraus, in welchem die Einheimischen bloße Gefangene sind. Zugleich zeigt sich Bosnien als ein Land der malerischen und zauberhaften Landschaften sowie der Sagen, Mythen und Legenden: „Zu jedem Kieselstein gibt es eine Geschichte“ (SG. 30).

⁴⁰³ Ebd. S. 206.

⁴⁰⁴ Julie Zeh: *Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. (im Folgenden als SG bezeichnet)

Indem das Bild Bosniens im Reisebericht von Juli Zeh dem westlichen Konstrukt vom Barbarismus auf dem Balkan entgegengesetzt wird, verweist die Autorin auf die Bedeutung des historischen Hintergrundes beim Verständnis des Krieges in Bosnien; in den zahlreichen Kriegsberichten wurde dieser Hintergrund nicht beachtet. Stattdessen wurde die Öffentlichkeit mit Informationen über die gewaltigen und brutalen Kämpfe der „Brüder“ bombardiert; wenn der historische Kontext benutzt wurde, dann beschränkte er sich auf ewige Antagonismen sowie auf das immer neue Gemetzel zwischen den Völkern. Wie fest Klischees und Stereotype von einem Balkanland eingewurzelt sind, zeigen die Kommentare einer britischen Journalistin, die Zeh zufällig trifft. Die Reisende hofft darauf, von ihr etwas mehr von Bosnien und vom Krieg zu erfahren. Alle Kenntnisse der Journalistin begrenzen sich jedoch auf das alte Klischee: „Dieses Land ist ein Pulverfass“ (SG. 92).

Gleichzeitig wird die Funktion der zahlreichen internationalen, im Land noch immer anwesenden Friedens- und Hilfsorganisationen in Frage gestellt. Sechs Jahre nach dem Krieg gibt es noch immer viele Minenfelder im Land; die Kriegszerstörungen sind allerorten zu sehen; viele Menschen sind arbeitslos, denn Betriebe und Fabriken sind geschlossen; im Land sind unsichtbare Grenzen zwischen den Menschen verschiedener Kulturen deutlich zu spüren – man kann sich nicht vorstellen, dass sie einmal zusammen gelebt haben. „Hier läuft gar nichts“, erklärt ein Einheimischer aus Jajce, „der UNHCR hängt rum und langweilt sich zu Tode“ (SG. 153). Ein anderer, aus Mostar, hat es satt, dass sich „die Großen“ schon wieder für sein Land interessieren. Die Geschichte Bosniens zeigt sich als eine ewige Wiederholung:

„Es ist ein interessantes Land“, sagt er nachdenklich. „Das haben die Türken so gesehen, die Venezianer, genauso die Habsburger, Nazis und Kommunisten. Ich persönlich würde lieber in einem Land leben, das niemanden interessiert.“ (SG. 153)

Die Wahrheit im jugoslawischen Krieg erweist sich auch im Roman des österreichischen Schriftstellers Norbert Gstrein *Das Handwerk des Tötens* als komplex. Im Mittelpunkt des Werkes steht zwar die Frage nach der allgemeinen Funktionalität des Erzählens und des Schreibens über einen Krieg, wobei die Ereignisse auf dem Balkan als Kontext dienen. Gstrein beschränkt sich also nicht auf die journalistischen Berichte; das Erzählen in den literarischen Werken wird in den Vordergrund gerückt. Die Anknüpfungspunkte zu Handkes Jugoslawien-Büchern zeigen sich in der Kritik an der

Praxis der modernen Gesellschaften, die sich der aus Klischees und Kitsch konstruierten Images bedienen. Obgleich der namenlose Erzähler in Gstreins Roman genauso wie der Ex-Autor in der *Morawischen Nacht* auf der Suche nach einer neuen Erzählform ist, sind Unterschiede hinsichtlich der Haltung der beiden Helden zum Erzählen zu beobachten. Während Gstreins Held dem Erzählen skeptisch gegenübersteht (am Ende des Romans bleiben viele Fragen in Bezug auf den Mord des Journalisten Allmayer, der 1999 auf dem Kosovo 1999 getötet wurde, unbeantwortet – das stimmt mit dem Ziel Gstreins überein, auf die Komplexität des Krieges auf dem Balkan hinzuweisen), überwindet Handkes Ex-Autor seine Schwierigkeiten mit dem Erzählen. Am Ende des Romans triumphiert bei ihm das Erzählen. Im Gegensatz zum Skeptizismus bei Gstrein gibt es bei Handke eine äußerst positive Auffassung vom Erzählen; er schreibt ihm eine universelle Gültigkeit zu.

4. Literaturverzeichnis

4.1. Primärliteratur

Handke, Peter. *Die Kuckucke von Velika Hoča. Eine Nachschrift*. Frankfurt/Main:

Suhrkamp, 2009.

---. *Die morawische Nacht. Erzählung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008.

---. *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*. Frankfurt/M.:

Suhkamp, 1999.

---. *Unter Tränen fragend*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.

---. *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.

---. *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder
Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.

---. *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*. Frankfurt/M.: Suhrkamp,
1996.

---. *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen
ist: Erinnerung an Slowenien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

---. *Die Wiederholung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.

---. *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.

---. *Die Geschichte des Bleistifts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.

---. *Über die Dörfer*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.

---. *Kindergeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.

---. *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.

---. *Langsame Heimkehr*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.

---. *Das Gewicht der Welt*. Salzburg: Residenz, 1977.

---. *Wunschloses Unglück*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972.

4.2. Forschungsliteratur zu Peter Handke

„Akademie-Chef: Handke ist ein Fall für Psychiatrie“. *Berliner Morgenpost* (9.4. 1999).

Peter Handke, Serbien und Medien.

<http://www.psychiologus.de/komment/lit/handke1.htm> (28.4.2011).

Anz, Thomas. „Emil Steiger, Peter Handke und der Züricher Literaturstreit“. In *Text +*

- Kritik (Peter Handke)*. Heft 24 (1989). Hg. Ludwig Arnold. 30-33.
- Bartmann, Christoph. *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozess*. Wien: Wilhelm Braunmüller, 1984.
- Boevink, Wim. „Darf Peter Handke einen Stein werfen?“ In *Noch einmal für Jugoslawien. Peter Handke*. Hg. Thomas Deichmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999. 71-76.
- Bossinade, Johanna. *Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens. Mit dem Beispiel Peter Handke*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Braun, Michael. „Die Sehnsucht nach dem idealen Erzähler. Peter Handkes Romantische Utopie“. *Text + Kritik*. 73-81.
- Chierci, Maurizio. „Handke. Ich bin ‘Terrorist‘ für den Frieden“. In *Noch einmal für Jugoslawien*. 125-131.
- Deichmann, Thomas. „Literatur und Reisen mit Peter Handke“. In *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift (= Profile, Magazin des Österreichischen Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek, Band 16)*. Hg. Klaus Kastberger. Wien: Zsolny, 2009. 183-193.
- „Es war dieses Bild, das die Welt in Alarmbereitschaft versetzte“. In *Noch einmal für Jugoslawien*. 228-261.
- . „Peter Handke zwischen Reißwolf & Geifermüller. Der Sturz der Moralapostel“. In *Noch einmal für Jugoslawien*. 98-104.
- Dinter, Ellen. *Gefundene und erfundene Heimat. Zu Peter Handkes zyklische Dichtung „Langsame Heimkehr“*. Köln/Wien: Böhlau, 1986.
- Egyptien, Jürgen. „Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes ‘Die Wiederholung’ im Kontext seiner Erzähltheorie“. *Text + Kritik*. 42-57.
- „Erste Kritiken zu Peter Handkes ‘Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg‘“. *Junge Welt* (Juni 1999).
<http://www.literaturhaus.at/headlines/1999/06/061kritiken.html>
 (29.3. 2011).
- Fachdienst Germanistik. Sprache und Literatur in der Kritik deutschsprachiger Zeitungen*. Nr. 26 (2008). 13-16.
- Federmaier, Leopold. „Nicht nichts. Ex-jugoslawische Reisen deutschsprachiger

- Autoren“. *Weimarer Beiträge* 56.1. (2010). 69-83.
- Fetz, Bernhard. „Peter Handkes balkanische Geographie der Träume: ‘Die morawische Nacht‘“. In *Peter Handkes Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. 194-204.
- Hafner, Fabjan. *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*. Wien: Zsolny, 2008.
- Lindner, Anne. *Peter Handke, Jugoslawien und das Problem der strukturellen Gewalt*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2007.
- Lorenz, Otto. „Literatur als Widerspruch. Konstanten in Peter Handkes Schriftstellerkarriere“. *Text + Kritik*. 8-16.
- Melzer, Gerhard. „Lebendigkeit: Ein Blick genügt. Zur Phänomenologie des Schauens bei Peter Handke“. In *Arbeit am Glück. Peter Handke* Hg. Gerhard Melzer und Jale Türkel. Königsstein: Athenäum, 1985. 126-152.
- Reinhardt, Bernd. „Der Schriftsteller Peter Handke, die öffentliche Meinung und der Krieg in Jugoslawien. *WSWS, Kunst & Kultur* (22.7.1999) <http://www.wsws.org/de/1999/jul1999/hand-j22.sht> (10.3.2011).
- Schmied, Helmut. „Analytiker und Prophet“. In *Text + Kritik*. 82-92.
- Wolf, Jürgen. *Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991.

4.3 Forschungsliteratur zu Raum (sozial- und kulturwissenschaftliche Aspekte)

- Beck, Ulrich. *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.
- Bitterli, Urs. *Die ‘Wilden’ und die ‘Zivilisierten’. Grundzüge einer Geistes und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*. München: C. H. Beck, 2004.
- Bourdieu, Pierre. „Sozialer Raum, symbolischer Raum“. In *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne, Stephan Günzel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006. 354-368.
- Campanella, Tommaso. *Sonnenstaat*. In *Der utopische Staat*. Übers. und Hg. Klaus J. Heinisch. Hamburg: Rowohlt, 2008.

- De Certeau, Michel. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988.
- Debord, Guy. *La société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- Einstein, Albert. "Raum, Äther und Feld in der Physik". In *Raumtheorie*. 94-101.
- Elias, Norbert. *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*. Frankfurt/M., 1983.
- . *Über die Zeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- Foucault, Michel. "Von anderen Räumen". In *Raumtheorie*. 317-329.
- . *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005.
- Heinisch, Klaus J. Zum Verständnis der Werke in *Der utopische Staat*.
- Junge, Mathias. *Individualisierung*. Frankfurt/M.: Campus-Verlag, 2002.
- Kron, Thomas/Horáček, Martin. *Individualisierung*. Bielefeld: transcript, 2009.
- Lefebvre, Henri. „Produktion des Raumes“. In *Raumtheorie*. 330-342.
- Marling, William H. *How 'American' is Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.
- Morus, Thomas. *Utopia*. In *Der utopische Staat*.
- Napoleoni, Loretta. *Die Zuhälter der Globalisierung. Über Oligarchien, Hedge Fonds 'Ndrangheta, Drogenkartelle und adere parasitäre Systeme*. Übers. Heike Schlatterer und Ursel Schäfer. München: Riemann, 2008.
- Platon. *Der Staat*. Übers. und Hg. Larl Vretska. Stuttgart. Reclam, 2008.
- Rosa, Hartmut. *Beschleunigung. Die Veränderung der Temporalstrukturen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005.
- Rothkopf, David. *Die Super-Klasse. Die Welt der internationalen Machtteile*. München: Riemann, 2008.
- Schmidt, Manfred. *Exklaven und Enklaven. Und andere theoretische Anomalien*. München: Grin, 2008.
- Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
- . *Das Individuum der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.
- Stiglitz, Joseph. *Die Schatten der Globalisierung*. Übers. Thorsten Schmidt. München: Goldmann, 2004.
- Tönnies, Ferdinand. *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen*

- Soziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienkritischer Perspektive*. Hg. Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdecke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Ziegler, Jean. *Die neuen Herrscher der Welt und ihre globalen Widersacher*. Übers. Holger Fliessbacg. München: Bertelsmann, 2003.
- Žižek, Slavoj. *Le spectre rôde toujours. Actualité du Manifeste du Parti Communiste*. Paris: Nautilus, 2002.

4.4. Forschungsliteratur zur Poetik des Raumes und der Erzählung

- Bachtin, Michail B. *Chronotopos*. 1. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008.
- . *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1986.
- Brown, Russel E. *Hans Henny Jahnn's 'Fluß ohne Ufer'. Eine Studie*. Bern/München: Francke, 1969.
- Dennerlein, Katrin. *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York: De Gruyter, 2009.
- Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur literarischen und vergleichenden Erzählforschung*. Hg. Rolf W. Brednich, Hermann Bausinger, Wolfgang Brückner, Lutz Röhrich, Klaus Roth, Helge Gerndt. Band 11. Berlin: De Gruyter, 2004.
- Friedman, Norman. „Point of View in Fiction“. In *The Theory of the Novel*. Ed. Ph. Stewick. New York: The Free Press, 1967.
- Geister, Oliver. *Kleine Pädagogik des Märchens*. Baltmannsweiler: Schneider, 2010.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. 2. Aufl. Übers. Andreas Knop. München: Wilhelm Fink, 1998.
- . *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Frankfurt/M./ Berlin/Wien: Ullstein, 1980.
- Heimann, Bodo. *Der Süden in der Dichtung Gottfried Benns*. Freiburg: Rota-Druck J. Krause, 1962.
- Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1995.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink,

1993.

Mendilow, A.A. *Time and the Novel*. London: Peter Nevill, 1952.

Modick, Klaus. „Steine und Bau. Überlegungen zum Roman der Postmoderne“. In *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Hg. Uwe Wiltstock. Leipzig: Reclam, 1994. 160-176.

Nünning, Ansgar. „Formen und Funktionen literarischer Darstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. In *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und Der Spatial Turn*. Hg. Wolfgang Halbert, Birgit Neumann. Bielefeld: Transcript, 2009. 33-52.

Schmid, Wolf. „Elemente der Narratologie“. In *Narratologia. Beiträge zur Erzähltheorie*. Berlin/New York: De Gruyter, 1989. 23-35.

Schweizer, Heinz. *Ernst Barlachs Roman ‚Der gestohlene Mond‘. Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur*. Heft 22. Bern: Francke, 1959.

Sicks, Kai Mered. „Gattungstheorie nach dem *spatial turn*: Überlegungen am Fall des Reiseromans“. In *Raum und Bewegung in der Literatur*. 337-351.

Stocker, Peter. *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1998.

Welsch, Wolfgang. *Ästhetisches Denken*. 6. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2006.

4.5. Forschungsliteratur zu Balkan-Fragen

Andrić, Ivo. *Die Brücke über die Drina*. Übers. Milo Dor. München: DTV, 1992.

---. *Travnička hronika*. Sarajevo: Svjetlost/Beograd: Prosveta/Zagreb: Mladost/Ljubljana: Državna založba Slovenije/Skopje: Mislal/ Titograd: Pobjeda, 1986.

---. *Brief aus dem Jahre 1920*. Übers. Milo Dor und Reinhard Federmann. In ders. *Die Geliebte des Veli Paša. Novellen*. Frankfurt/Main: Fischer, 1962. 138-149.

Angelmahr, Robert. „Der Jugoslawien Konflikt –Ein Kampf der Kulturen?“ Institut für Politikwissenschaft an der Universität Wien, 2004.

<http://www.unet.univie.ac.at> (15.04.2013).

- Becker, Jens. „Zur Zeit. Durchbruch im 'Land des Hasses'? Bosnien-Herzegowina – eine politische Zeitreise.“ *Kommune: Forum für Politik, Ökonomie, Kultur*. Vol. 9 (2002)
<http://www.econbiz.de> (25.05.2012).
- Beham, Mira. *Kriegstrommel. Medien, Krieg und Politik*. München: DTV, 1996.
- . „Die Medien als Brandstifter“. In *Serbien muß sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg*. Hg. Klaus Bittermann. Berlin: Tiamat, 2000. 118-133.
- Bogdanović, Dimitrije. *Kosovo u poveljama srpskih vladara*. Banja Luka: Besjeda-Ars Libri, 2000.
- Born, Hanspeter. „Anmerkungen zu einer Kontroverse“. In *Serbien muß sterben*. 36-50.
 „Bosnien. Haß zerbricht die Allianz“. *FOCUS*. Nr.8 (1993).
<http://www.focus.de/politik/ausland> (25.05.2012).
- Brock, Peter. „Meutenjournalismus“. In *Serbien muß sterben*. 15-36.
- Burger, Rudolf. „Kriegsgeiler Kiebitz oder der Geist von 1914“. In *Serien muß sterben*. 7-14.
- Carević, Mico. „Vlastito prepoznavanje. Drniške rasprave“.
<http://www.ezboard.com> (23.06.2008).
- Ćorović, Vladimir. *Istorija srpskog naroda*. Beograd: Ars libri, 1997.
- Deichmann, Thomas. „Es war dieses Bild, das die Welt in Alarmbereitschaft versetzte“.
 In *Noch einmal für Jugoslawien*. 228-261.
Der Balkan. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg. Hg. Lothar Frick. Heft 49 (2005).
- Deretić, Jovan. *Kratka istorija srpske književnosti*. Beograd: Delfi, 2007.
- Dor, Ben. „Völkergefängnis Jugoslawien. Terror der Serben“. In *Der Spiegel*. Nr 28 (1991).
- Dragnich, Alex N. *Yugoslavia's Disintegration and the Struggle for Truth*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Fleiner, Thomas. „Minderheiten und Nationalismus. Die Mitschuld der Medien im Jugoslawienkonflikt“. In *Serbien muß sterben*. 50-73.
- Fischer, Fritz. *Griff nach der Weltmacht*. Düsseldorf: Droste, 1984.

- Frühmittelalterliche Ethnogenese im Alpenraum*. Hg. Helmut Beumann, Werner Schröder. Sigmaringen: Thorbecke, 1985.
- Heizmann, Jürgen. „Sarajevo – A Twentieth-Century Epic“. In *The Image of the Twentieth Century in Literature, Media and Society*. Hg. Will Wright, Steven Kaplan. Pueblo, CO: University of Southern Colorado, 2000. 221-227.
- Herm, Gerhard. *Der Balkan. Das Pulverfaß Europas*. Düsseldorf: Econ, 1993.
- Hofbauer, Hannes. *Balkankrieg. Zehn Jahre Zerstörung Jugoslawiens*. Wien: Pomedija, 2001.
- Hösch, Edgar. *Geschichte des Balkans*. München: C. H. Beck, 2004.
- “Hronologija: 88 godina zajedništva”
<http://www.orlovi-forum.com> (19.4.2011).
- Kesić, Obrad. „The Business of News. Die amerikanischen Medien und ihre Berichterstattung über den Krieg auf dem Balkan“. In *Serbien muß sterbien*. 100-117.
- Korczynski, Nikolaus Jarek. *Deutschland und die Auflösung Jugoslawiens: Von der territorialen Integrität zur Anerkennung Kroatiens und Sloweniens. Studien zur internationalen Politik*. Heft 1. Hamburg: H-Schmidt-Universität, 2005.
- “Kosovo war crimes chronology”. *Human Rights Watch*, 20.9.2009.
<http://www.hrw.org> (12.12.2011).
- Lettmayer, Martin. “Da wurde einfach geglaubt, ohne nachzufragen”. In *Serbien muß sterbien*. 37-49.
- Mažuranić, Ivan. *Smrt Smail-age Čengića*. Nivi Sad/Beograd: Matica srpska, 1969.
- Merlino Jacques. „Da haben wir voll ins Schwarze getroffen. Die PR- Firma Ruder Finn“. In *Serbien muß sterbien*. 153-163.
- Mičević, Ivan. „Morava, reka zavičaja“. *Večernje novosti*, 28.10.2006
<http://www.novosti.rs> (23.1.2012).
- Morava i Pomoravlje*. Iz. Radoš Ljušić, Nebojša Jovanović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2006.
- Njegoš, Petar P. *Gorski vijenac*. Podgorica: Nova knjiga, 2001.

- Pavlović, Stevan. *Istorija Balkana 1804-1945*. Beograd: Clio, 2001.
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije*. Knjiga prva (Kraljevina Jugoslavija);
knjiga druga (Narodnooslobodilački rat i revolucija). Beograd: Nolit,
1980.
- „Prozessbeginn gegen die Angeklagten für die Verbrechen im Dorf Klecka (Gemeinde
Malischevo), 13.6.2011.
<http://www.glassrbije.org> (12.12.2011).
- Radičević, Branko. *Đački rastanak i druge pjesme*. Beograd: Srpska književna Zadruga,
2006.
- Raju, Thomas G.C. *Yugoslavia Unraveled: Sovereignty, Self/determination*. Maryland:
The Roman & Littlefield Publishing Group, 2003.
- Rasumowsky, Dorothea. “Gott will es”. In *Serbien muß sterbien*. 83-99.
Sabrana dela Vuka Karadžića. Beograd: Prosveta, 1886/1988.
<http://www.scr.digital.nb.rs/zbirka/narodna> (17.11.2012).
- Samide, Irena. “Spieglein, Spieglein an der Wand. Wo liegt das holde neunte Land? Der
habsburgische Mythos aus slowenischer Sicht“.
<http://www.kukanien.ac.at/beitr/fallstudien/Isamide/pdf> (27.8.2009).
- Smrt vojvode Prijezde*. In *Sabrana dela Vuka Karadžića*.
- Soldo, Stanislav. „Radije ćemo baciti drop nego plaćati novi namet“. *Slobodna
Dalmacija* (26), 20.12.2010.
- Souček, Branimir. *Eine Frühlingsreise zum Gedankenfluss eines verirrtten Literaten oder
Gerechtigkeit für Peter Handke*. Thaur/Wien/München: Thaur, 1996.
- Šišić, Ferdo. *Povijest hrvatskog naroda*. Zagreb: Mladost, 1962.
- Todorova, Maria. “Nostalgia – the reverse side of Balkanisme”. In *Europa und sein
Osten. Geschichtskulturelle Herausforderungen*. Hg. Włodzimiers
Borodziej, Joachim von Puttkamer. München: Oldenbourg, 2012. 61-74.
- . *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press, 1997.
- „Velika Morava – Da li znate?“ *Mala Prosvetna Enciklopedija*. 3. izdanje. Beograd:
Prosveta, 1985.
<http://www.sokobanja.com> (23.1.2012).
- Vučelić, Milorad. „Rezultati bombardovanja – Deca NATO bombi. *Pečat*.

<http://www.pecatmagazin.com> (19.4.2011).

Vuković, Željko. „Kriegslorbeeren“ In *Serbien muß sterben*. 145-152.

---. „Das Potemkinsche Sarajevo“. 164-172.

Zubčić, Gordan. „Harač iz konobe. Na 100 litara domaće rakije država će ubirati 3000 kuna“. *Slobodna Dalmacija* (10), 19.11.2010.

4.6. Interviews und Gespräche

Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo. Peter Handke/Peter Hamm. Göttingen: Wallstein, 2006.

Müller, André. „Ein Idiot im griechischen Sinne“. Ein Interview mit Peter Handke. *Die Weltwoche* (35), 2007.

<http://www.weltwoche.ch/artikel/> (19.9. 2008).

Peter Handke. Aber ich lebe von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990.

„Peter Handke – Zašto volim Srbe“. *SAM* (10.4.1996).

http://www.yuope.com/zines/arhiva_5/0008.html (19.9.2008).

Reiter, Wolfgang. „Peter Handke. Der Schriftsteller über Gerechtigkeit für Serbien“. *Profil* (10.3.1996).

<http://www.cristianseiler.com/peter-handke.html> (25.9.2012).

Reiter, W./Seiler, C. „Peter Handke über die Fehler der österreichischen Balkan-Politik, seinen FPOE-Onkel, Jugoslawien seiner Träume, den Sprung in seinem Leben und ein Gedicht von Radovan Karadžić. *Interviews*.

<http://www.hankeyugo.scriptmania.com> (19.9.2008).

„Sie reden mit einem Dinosaurier“. Ein Interview mit Philip Roth. *Weltwoche*. Nr.8 (20.2.2003).

„Von der Abwesenheit des Unglücks“. Peter Handke/Bruno Kreisky. Ein Gespräch. In *Die Arbeit am Glück. Peter Handke*. 11-24.

4.7. Sonstige Literatur

- Benjamin, Walter. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972.
- Columbia Electronic Encyclopedia*. 6th Ed. Columbia University Press, 2010.
- Dichter am Harz*. Eine literarische Sammlung mit Texten von Klopstock, Bürger, Goethe, Moritz, Tieck, Jean Paul, Novalis, Eichendorf, Sachse, Heine, Anderson, Raabe, Fontane. Hg. Hans-Joachim Polleichtner. Hohesufer.com, 2012.
- Die schönsten Märchen aus 1001 Nacht*. Übers. Gustav Weil. Kreuzlingen/München: Hugendubel, 2007.
- Freud Sigmund. *Das Unheimliche*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.
- Gstrein, Norbert. *Das Handwerk des Tötens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003.
- Goldinger, Walter/Binder, Dieter A. *Geschichte der Republik Österreich 1918-1938*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik/ München: Oldenburg, 1992.
- Hauptwerke der deutschen Literatur. Darstellungen und Interpretationen*. Hg. Manfred Kluge und Rudolf Reider. München: Kindler, 1974.
- Herder, Johann Gottfried. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. In *Herder und Sturm und Drang*. Band 1. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1984.
- Huntington, Samuel P. „The Clash of Civilisations“. In *Foreign Affairs* (1993). <http://www.hks.harvard.edu> (15.04.2013).
- Kahl, Thede. *Ethnizität und räumliche Verteilung der Aromunen in Südeuropa*. Münster: Münster, 1999.
- Kastner, Richard H. *Glanz und Glorie. Die Wiener Hofburg unter Kaiser Franz Joseph*. Wien: Amalthea, 2004.
- Kunczik, Michael/Zipfer, Astrid. *Publizistik*. 2. Aufl. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2005.
- Marx, Karl. *Ökonomisch-politisches Manuskript (1844)*. Heft I. In *Karl Marx/ Friedrich Engels Werke*. Band 2. Berlin: Dietz, 1982,
- Metzler Lexikon. Literatur- und Kunsttheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2008.
- Ruppelt, Georg. *Und daß du so mein Herz gewinnst, macht bloß, weil du so dichten*

- kannst! Literarisches Leben des 19. Jahrhunderts und beginnenden
20. Jahrhunderts im niedersächsischen Raum.* Springe: Klampen, 2010.
- Rousseau, Jean Jacques. „Discours. Sur l’origine, et les fondemens, de l’inégalité parmi
les hommes“. Dans *Oeuvres complètes. Tome III. Du contrat social.
Écrits politiques.* Dijon: Gallimard, 1964. 131-168. 1964.
- „Schätze der Welt – Samarkand: Schnittpunkt der Weltkulturen“.
<http://www.schaetze.der-welt.de/denkmal.php?id=291> (22.9.2008).
- Schwiesau, Dietz/Ohler, Joseph. *Die Nachricht in Presse, Radio und Fernsehen,
Nachrichtenagentur und Internet.* München: List, 2003.
- Wahrig. *Deutsches Wörterbuch.* Hg. Gerhard Wahrig. Gütersloh: Bertelmann Lexikon,
1979.
- Wanzenböck, Hans. *Die Ringstraße. Als Wien zur Weltstadt wurde.* Wien/Basel: Herder,
1988.
- Worcester, Donald E. *Die Apachen. Adler des Südwestens.* Düsseldorf: Econ, 1982.
- Zeh, Julie. *Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien.* Frankfurt/Main:
Suhrkamp, 2002.

4.8. Film

Kusturica, Emir. *Underground.* Ciby 2000 et Pandora Film.