

Der utopische Zwischenraum Mitteleuropa-Balkan in Handkes Reisebericht Noch einmal für Thukydides

The Utopian Space between Mitteleuropa and the Balkans in Handke's Travelogue Once again for Thucydides

Ana FOTEVA (SKOPJE)
izvorni znanstveni rad

SCHLÜSSELWÖRTER:

Utopie, Mitteleuropa,
Mittelmeer, Peter Handke,
Reisebericht

KEYWORDS:

Utopia, Central Europe,
Mediterranean, Peter
Handke, Travelogue

ZUSAMMENFASSUNG

Dieser Beitrag setzt sich mit dem utopischen Raum zwischen Mitteleuropa und dem Balkan in Handkes Reisebericht *Noch einmal für Thukydides* auseinander. Anders als die Historiker und Schriftsteller, die sich darum bemühen, die Idiosynkrasie entweder des einen oder des anderen Raums zu erhellen, schafft Handke einen Zwischenraum mit eigenen Gesetzmäßigkeiten und Eigentümlichkeiten, ja einen dynamischen Raum im Sinne de Certeaus, der von mannigfaltigen Beziehungen nach innen und außen erfüllt ist. Handke offenbart die Idiosynkrasie des Raums durch die Metonymie, mit der die historischen und kulturellen Schichten als gleichgeordnet und gleichzeitig geschildert werden. Zugleich lehrt die Lektüre den Leser beim Reisen die Orte als dynamische Räume zu erleben und mit dem Text zu interagieren, ihn immer neu zu lesen und neuen Bedeutungen nachzugehen.

ABSTRACT

This article discusses the utopian space between Mitteleuropa and the Balkans in Handke's travelogue *Once Again for Thucydides*. Unlike historians and writers who aspire to cast light on the idiosyncrasy of either the one or the other space, Handke creates an in-between space with its own laws and peculiarities, indeed a dynamic space in de Certeau's sense, filled with manifold external and internal relations. Handke reveals the idiosyncrasy of this space through metonymy, depicting all the historical layers as coordinated and simultaneous. At the same time, the text teaches its readers to experience the stations on their journeys as dynamic spaces, and to interact directly with the text, to always read it anew, and to pursue new meanings.

Die Debatte über die geopolitischen und insbesondere kulturellen Grenzen zwischen Mitteleuropa und den Nachbarregionen erlebte einen neuen und vorwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, politischen Anlauf zuerst in den achtziger und erneut in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Die stärkste öffentliche Anregung zu dieser Diskussion wurde 1984 von Milan Kundera in seinem berühmten und provokativen Beitrag *The Tragedy of Central Europe* in der literarischen Zeitschrift *The New York Review of Books* gegeben. Dieser Beitrag löste eine Lawine von Reaktionen aus. Die bedeutendsten darunter sind in dem von Schöpflin und Wood herausgegebenen Sammelband *In Search of Central Europe* von 1989 enthalten. Ein sehr wichtiger, obwohl etwas vernachlässigter Beitrag zu dieser Debatte ist Jenő Szűcs' Buch *Die drei historischen Regionen Europas*, das ein Jahr vor Kunderas Beitrag erschien.

Kundera, Szűcs und Schöpflin teilen das Anliegen, die gemeinsame Identität der mitteleuropäischen Länder historisch zu belegen, die gegenwärtigen kulturellen Gemeinsamkeiten mit der gemeinsamen Geschichte zu begründen und die Grenzen und Unterschiede zu Russland bzw. der Sowjetunion deutlich festzulegen. Egon Schwarz bietet in seinem Beitrag in demselben Sammelband eine andere Ansicht. Er verweist auf die Widersprüche in der Argumentation für die Idee Mitteleuropa nicht nur bei Kundera, sondern auch bei den übrigen Befürwortern dieser Idee: die Abwesenheit einer Definition über Mitteleuropa, als ob ein allgemeiner Konsens darüber bestünde (Schwarz, 1989: S. 144); den Widerspruch zwischen Naumanns Vorstellung von Mitteleuropa mit Vorherrschaft Deutschlands und den Interessen der anderen Völker in der Region, vor allem der Slawen; und die Beliebigkeit der Grenzen der Region, die sich von Autor zu Autor unterscheiden (S. 145), um nur einige zu nennen.

Schwarz wirft Kundera im Besonderen vor, trotz seiner innigen Beziehung zu den Juden, die er für das intellektuelle Bindegewebe von Mitteleuropa hält, für den mitteleuropäischen Antisemitismus und Nationalismus blind zu sein (S. 151). Folglich sieht Schwarz nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust keine Möglichkeit für eine Wiederbelebung des alten Kulturraums Mitteleuropa, plädiert aber für eine utopische Idee von Mitteleuropa, die als Vorbild für ein besseres Mitteleuropa dienen sollte, das erst zu schaffen ist (S.154). Ähnliche Argumente bietet Milo Dor, der das Wesen der mitteleuropäischen Kultur in der spezifischen kulturellen Kommunikation der Juden in

der Habsburgermonarchie sieht, da sie in der überlieferten jüdischen Tradition, in der deutschsprachigen Kultur sowie in der Kultur des Volkes, mit dem sie zusammenlebten, beheimatet waren. (1996: 17). Mit Resignation stellt Dor die rhetorische Frage, ob die Befürworter der Idee Mitteleuropas sich dessen bewusst sind, dass sie auf den Trümmern einer Kultur hausen, die nicht leicht zu ersetzen ist, weil sie einen langen Zeitraum zum Entstehen brauchte und in sehr kurzer Zeit von Hitler zerstört wurde (S. 18), um bald danach mit einem heiteren Ton festzustellen, dass man in dem sogenannten mitteleuropäischen Raum ein gewisses Gefühl der Zusammengehörigkeit merkt, das kein Mythos, sondern eine spürbare Wirklichkeit ist, deren weitreichende Wurzeln Gemeinschaften geschaffen hatten, die die mitteleuropäischen Völker „zu einem wichtigen Verbindungsglied bei dem Zusammenschluss aller europäischen Völker machen“ (S. 19).

György Konrád beginnt seinen 1985 veröffentlichten Beitrag mit der Frage über die Ausdehnung Europas und verfolgt sie mit Vorschlägen über mögliche geographische und politische Grenzen, wie dem Ural, dem Stillen Ozean, dem Binnenmarkt und den neutralen Ländern Westeuropas, um die Einführung mit der Frage über die Zugehörigkeit der Osteuropäer zu Mitteleuropa abzuschließen (S. 175). Die drei Begriffe, Europa, Osteuropa und Mitteleuropa können dementsprechend als komplementär aber auch als entgegengesetzte politische Blöcke aufgefasst werden. Wie Kundera betrachtet auch Konrád Europa als nicht vollständig, solange die mittel- und osteuropäischen Länder innerhalb der sowjetischen Einflussphäre bleiben, sieht aber auch die Blockzugehörigkeit Westeuropas nur als eine Übergangsphase zur blockfreien Einheit Gesamteuropas an. Schließlich greift Konrád auf die Anfangsthese zurück und kommt zu dem Schluss, dass Mitteleuropa „irgendwo am Ostrand des Westens und am Westrand des Ostens“ liegt, was dazu führt, dass es da immer „als Nostalgie und Utopie [umherspukt]“ (S. 191). Dieses Gedankengut mag sich allerdings nur für „ältliche Romantiker“ wie Konrád eignen (ebd.), denn wie sein amerikanischer Freund ihm mit seiner „der West und der Rest“ Logik erklärt, gehören Ost- und Mitteleuropa als sozialistische Länder nicht mehr dem Westen an (ebd.). Geschichtlich gesehen hat allerdings der ältliche Romantiker mit seinem utopischen Glauben an eine Demokratisierung des Sozialismus ohne Blutvergießen und den Fall der Berliner Mauer (S. 192) zumindest teilweise Recht behalten.

Auch nach dem Fall der Mauer sehen sich die Mitteleuropäer in ihrer Exis-

tenz in einem Schwebezustand, „zwischen dem Osten, der nie existierte, und dem Westen, der allzu sehr existierte“, wie Andrzej Stasiuk es formuliert (2014: S. 141). Die Mitte wird als das einzige reale, aber auch äußerst instabile Land bezeichnet, „das den Strömungen und Winden East-West und retour ausgesetzt wird“ (ebd.), wo man am besten nicht in die Vergangenheit schaut, um der Überprüfung der eigenen historischen Entscheidungen zu entgehen (ebd.). Allerdings kann sich Stasiuk mithilfe seiner Vorstellungskraft sein privates Mitteleuropa ausdenken, das aus „Einzelheiten, Kleinigkeiten, Ereignissen, die nur wenige Sekunden dauern und an Filmszenen erinnern, aus flimmernden Fragmenten“ besteht, zugleich aber “[schimmern] durch dieses Gestöber von Episoden Landkarten und Landschaften“ (S. 124). Stasiuks Leidenschaft gilt nicht der Geschichte, sondern der Geographie, nicht aber der politischen Geographie oder Wirtschaftsgeographie, sondern der Geographie im Sinne von einem unmittelbaren physischen Umfeld, das einzig Richtung Süden, was vom Standpunkt des Polen Stasiuks die Slowakei und Ungarn sind, einen „Fluchtweg“ von dem politischen Osten und Westen bietet (ebd.). Geographie und Vorstellungsvermögen sind für Stasiuk „inniger miteinander verknüpft als Verrücktheit und Vernunft“ (S. 79), denn durch die Geographie, d.h. „durch den Raum, der benannt wurde“, werden auf der Reise durch Mitteleuropa „Nostalgie und Utopie“ im Sinne Konráds wachgerufen und widersetzen sich der Landkarte, die den endgültigen politischen Schluss in abstrakten Zeichen auf der Fläche abbildet, wie „der tödliche Kuss der Ereignisse“ (S. 94).

Andruchowytsch faszinieren wiederum ausgerechnet alte Landkarten mit Abbildungen von verschwundenen lokalen Konstrukten wie Böhmen, Galizien oder Cisleithanien samt alten Kursbüchern, Zeitungen, Straßenschildern in einer der Sprachen der Habsburgermonarchie, Postkarten aus den Kolonien oder von der Front und nicht zuletzt Ruinen (2014, S. 9-17). Es ist allerdings kein Zufall, dass er, gegen Stasiuks Ratschlag, zurückblickt, da seine Familiengeschichte die prekäre geopolitische Lage der Ukraine tragisch veranschaulicht. Die verhängnisvollen wechselseitigen Bündnisse mit den Deutschen und den Russen schufen eine Vergangenheit, die sich bis in die Gegenwart und sogar in die Zukunft hinein auswirkt. Deshalb stellt Andruchowytsch zum Schluss wiederholt die Frage, die auch als Aufruf verstanden werden könnte: „*Die Zukunft von der Vergangenheit befreien?*“ (S. 73).

Die kriegserische Auflösung des ehemaligen Jugoslawiens in dem letz-

ten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hat eine Debatte über die Kulturräume Europas bzw. die Grenzen zwischen dem Balkan und Mitteleuropa entfacht. Man sollte in diesem Zusammenhang auch den Erfolg von Maria Todorovas Buch *Imagining the Balkans* (erste Ausgabe 1996, zweite 2009) betrachten, die diesem Thema ein Kapitel widmet. Darin argumentiert sie, gegen eine reale Existenz von Mitteleuropa, wiederholt dafür den mythischen Charakter der Region („es reicht nicht den Mythos Mitteleuropa als heimtückisch zu entlarven“,) und stellt ihm den Begriff „des Balkans, mit seiner überzeugenden historischen und geographischen Basis“ gegenüber. Sie schließt die Argumentation mit der Behauptung ab, dass „die beiden Begriffe methodologisch unvergleichbar und folglich unvereinbar“ seien (2009: S. 160).

Man kann beide Behauptungen leicht widerlegen, und zwar mit den Argumenten von Schwarz und Kundera. Wenn man nämlich den vagen Begriff Mitteleuropa durch die Begriffe jüdisch, slawisch, habsburgisch, internationalistisch und sozialistisch ersetzt (Schwarz, S. 149), erlangt man einige viel genauere und konkretere Vorstellungen von Mitteleuropa. Auch die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Regionen sind nicht zu übersehen. Kunderas einsichtsvolle Feststellung, Mitteleuropa bestehe aus kleinen Völkern, von deren jedes unsicher über die eigene Zukunft sei (S. 35), trifft vielleicht noch mehr auf den Balkan zu. Beiden Regionen ist eine imperiale Vergangenheit gemein, wenn auch unter der Herrschaft verschiedener Großreiche, aus der ja die Kleinstaaterei und der verspätete Prozess der Nationsbildung stammen. Petkovićs Anregung, Mitteleuropa als einen interkulturellen Raum zu betrachten, in dem sich bis heute die Traditionen vieler Völker vermischten, und der immer am Rand der Habsburgermonarchie gelegen habe (1996: S. 2), kann gänzlich auf den Balkan in Bezug auf das Osmanische Reich übertragen werden.

Todorova stolpert über die eigene Behauptung, der Balkan habe im Gegenteil zu Mitteleuropa eine überzeugende historische und geographische Basis, wenn sie die nördliche Grenze der Region anspricht. Da muss sie die Möglichkeit verschiedener Interpretationen eingestehen, da die kulturhistorischen und politischen Ausdeutungen mit den geographischen Grenzen nicht übereinstimmen (S. 31). Sie argumentiert überzeugend, dass das kulturelle Paradigma der Region sich auf das osmanische Erbe und die darin aufgenommenen byzantinischen Elemente stütze (S. 161). Wenn sie aber versucht, die Länder und Völker aufzuzählen, die diesem Paradigma zum höheren oder ge-

ringeren Grad angehören, ergibt sich eine Fülle von Interpretationen je nach geographischer Nähe und wirtschaftlich-politischen Faktoren (S. 29-31), die es unmöglich machen, die nördliche Grenze des Balkans ein für alle Mal festzulegen.

Mit dem Bewusstsein, dass die „Bezeichnung und Nordgrenze des Raums [heftig umstritten sind]“, (1999: S. 632), weist Sundhaussen auf die Wechselbeziehung zwischen einem enger gefassten und gleichzeitig negativ konnotierten „Balkan-“ und einem weiter gefassten, wertneutralen „Südosteuropabegriff“ hin, die sich primär in der Festlegung der Nordgrenze bzw. dem territorialen Umfang des Raums voneinander unterscheiden. So verläuft die Nordgrenze des Balkans entlang der Flussläufe der Save und der unteren Donau und die von Südosteuropa von der nördlichen Adria entlang der Ostalpen, der kleinen Karpaten und Beskiden und folgt dem Dnjestr bis zur Einmündung ins Schwarze Meer, d.h. sie umfasst ebenfalls den Karpatenraum bzw. das frühere Königreich der Stephanskrone, nämlich die heutigen Slowakei, Ungarn, Kroatien, Wojwodina, das rumänische Banat und Siebenbürgen sowie die früheren rumänischen Fürstentümer Walachei und Moldawien (S. 634). Selbst der breitere Südosteuropabegriff garantiert aber keine Stabilität der theoretischen Raumgrenzen, „[d]a sich die ethnischen Siedlungsverhältnisse, die sprachlichen Ähnlichkeitsbeziehungen, die modernen Staatsgrenzen und die historisch gewachsenen Strukturen [...] nicht immer und überall decken, [was zu] vielfältigen Überschneidungen und Inkonsistenzen bei der Definition und Abgrenzung des in Frage stehenden Raums“ führt (S. 365).

Die neuere Forschung beruht auf einem Ansatz, gemäß dem die Grenzen des Balkans als verschiebbar und als abhängig von asymmetrischen Machtverhältnissen zwischen lokalen Subjekten und externen Machtzentren (Blažević, 2013) betrachtet werden. Im Rückgriff auf Irit Rogoffs Kritik der traditionellen Geographie als Wissensordnung (2000), die diversen Machtzentren entstammt, und Edward Sojas postmoderner humaner Geographie (1989), die das lineare historische Denken aufhebt und das historische Narrativ ver-räumlicht, betrachte ich in meinem Buch *Do the Balkans Begin in Vienna?* (2014) den Balkan als einen dynamischen Raum, dessen kulturelle Zugehörigkeit multiplex und widersprüchlich ist. Im Unterschied zu Todorova, die die Wahrnehmung des Balkans aus westeuropäischer Perspektive ergründet und zu Sundhaussen, der die historischen Hauptmerkmale des Raums im Vergleich zu und in Bezug auf West/Europa festlegt, habe ich den Balkan in

vier Subregionen unterteilt, je nachdem wie lang die historische Herrschaft und wie intensiv der kulturelle Einfluss des Osmanischen und/oder des Habsburgerreiches in der jeweiligen Region seit der Beginn der Neuzeit waren und mich mit den Grensräumen zwischen dem Balkan und der Habsburgermonarchie im 19. und 20. Jahrhundert näher beschäftigt. Diese Grenzzonen zeugen von mannigfaltigen Interaktionen, aus denen hybride kulturelle, gesellschaftliche und politische Formen hervorgingen, die im 19. Jahrhundert besonders deutlich zu erkennen sind und im 20. Jahrhundert eine große Tragweite haben.

Der Beitrag zum „Balkanverständnis“ des aufgrund seiner politischen Äußerungen verschmähten österreichischen Autors Peter Handke (geb. 1942) wird vorwiegend übersehen. Dabei erkennt Handke wie sonst kein deutschsprachiger oder gar europäischer Autor die Gesetzmäßigkeiten des Balkans, die sich nicht mithilfe geläufiger kultureller Paradigmata festlegen lassen. Er betrachtet den Balkan als einen Raum, der sich den historischen und kulturellen *master narratives* nicht unterordnen lässt, sondern sich immer wieder proteisch zu neuen Formen wandelt und dabei die Spannung zwischen Fremdem und Eigenem durch eigentümliche Mannigfaltigkeit löst. Die aus politischer und historischer Sicht verhängnisvolle Mischung und Instabilität des Balkans wandelt Handke in seinem Stück *Die Fahrt im Einbaum* von 1999 in eine gegenhistorische Utopie um (Foteva: 2017). Da verwendet er „problemlos“ den wegen seiner pejorativen Konnotation zuvor kritisierten Balkanbegriff (Previšić, 2011: S. 114) und entwickelt eine doppelte Perspektive, aus der nicht nur die dystopische, historische Realität der Kriege und Feindseligkeiten, sondern zugleich auch ein permanentes utopisches Potential für eine friedliche Koexistenz der antagonisierten Völker sichtbar wird.

In seinem poetischen Reisebericht *Noch einmal für Thukydides* (1990-1997),¹ schafft Handke einen „dritten“ fiktiven Grenzraum zwischen Mitteleuropa und dem Balkan und stellt seine kulturelle Vielfalt nicht metaphorisch, sondern metonymisch dar, um den Vergleich mit bekannten kulturellen Mustern zu vermeiden und der Idiosynkrasie des Raums durch Assoziationen der

1 In dieser Analyse bediene ich mich der dritten Ausgabe des Buches, die ursprünglich 1997 erschien, und greife auf die erste, 1990 erschienene Ausgabe zurück, nur um auf die Unterschiede zwischen den Ausgaben in Bezug auf den erzählten Raum Mitteleuropa-Balkan zu verweisen. Der Autor hat die zweite Ausgabe von 1995 um fünf weitere Texte ergänzt, die allerdings 1987 schon geschrieben waren, und den 1990 geänderten Titel einer der Erzählungen von *Noch einmal für Thukydides* in *Geschichte der Kopfbedeckungen in Skopje* zurück umbenannt. Die dritte Auflage von 1997 ist mit der zweiten beinahe identisch, da sie lediglich um die Erzählung *Der Donnerblues von Brazzano in Friaul* ergänzt wurde.

Kontiguität gerecht zu werden. Die ersten fünf Reisestationen in *Noch einmal für Thukydides* finden in Orten des ehemaligen Jugoslawiens statt, aber die Reise setzt sich weiter fort und dehnt sich über den europäischen Süden bis nach Japan aus, um letztendlich in Frankreich zu enden. Allerdings wird in den Reisestationen außerhalb des ehemaligen Jugoslawiens immer wieder „auf den jugoslawischen Gesamttraum, welcher mit seinem „Glanz“ die ganze Welt durchwirkt“ verwiesen (Previšić, 2014: S. 269).

Der Erzähler beginnt seine Reise in Istrien, besucht auf seiner weiteren Reise die dalmatinischen Städte Split und Dubrovnik sowie die adriatische Insel Krk, um nach einem unerwarteten Sprung Richtung Südwest in Skopje, der Hauptstadt von Mazedonien, zu landen. Hárs beschreibt Handkes Erzähltechnik in diesem Werk als keine Vor- sondern eine Rückschau auf das Erzählen (1993: S. 221), durch die der Autor die Möglichkeiten des Erzählens so weit ausdehnt, dass er sich den Grenzen der Erzählform als Genre und seinen persönlichen Grenzen als Erzähler nähert. Im Unterschied zu Hárs, der die Wirksamkeit solcher Erzähltechnik infrage stellt, betrachte ich diese Erzähltechnik als eine notwendige Strategie, mit der der Autor beabsichtigt, die Konzentration des Lesers auf die Probe zu stellen und bei ihm eine neue Wahrnehmung des physischen Umfelds zu entwickeln. In diesem Sinne bin ich mit Hárs' Einsicht, dass in dieser einzigartigen Erzählung nicht die Landschaft zur Schrift werde, sondern sie selbst eine Art Schrift sei, die es durch den Schreibvorgang naturgetreu nachzuahmen gelte (S. 221), einverstanden.

Diese Erzählstrategie ersetzt die Metapher durch die Metonymie, da die erstere, wie es Rogoff formuliert hat, eine äußerst bequeme Verständnisweise von ganzen Reihen von Gegebenheiten und ihrer Artikulation ist und sich auf das Gleichartige stützt (Rogoff, 2000: S. 15). Handkes Erzählung vermittelt dagegen zwischen dem Konkreten und Materiellen, seinem persönlichen psychologischen Zustand und den literarischen Darstellungen, um einen Reisebericht *sui generis* zu erschaffen, der die Beziehungen zwischen Subjekten, Orten und Räumen metonymisch, d.h., als gleichgeordnet und parallel existierend darstellt. Die Zusammenhänge zwischen den zwei Elementen der Trope werden nach dem Prinzip der Kontiguität, bzw. des physikalischen und kausalen Zusammenhangs hergestellt, so dass die ursprüngliche Bedeutung des Designatums parallel zu der zusätzlichen, metonymischen Bedeutung des Ausdrucks fortbesteht.

Der konkrete, materielle Raum in *Thukydides* wird durch eine Fülle an win-

zigen Details scheinbar unbedeutender Natur dargestellt, die nicht nur die Konzentration des Lesers überfordern, sondern auch seine Wahrnehmung verfremden und ihn so daran hindern auf das Gleichartige zurückzugreifen und seine Interpretation in ein vorgegebenes Raster einzugliedern. Der Erzähler gibt dem Leser ebenfalls Hinweise darüber, wie er seine Wahrnehmung ändern soll, indem der Erstere seinen eigenen psychologischen Zustand offenbart. Einzelheiten des materiellen Raums rufen ferner Assoziationen mit berühmten literarischen Topoi hervor, wie z. B. bei der intertextuellen Beziehung zwischen der Kopfbedeckung eines Vorbeigehenden in Skopje und Parzivals Halbbruder Feirefiz, der beide Elemente der Trope metonymisch nebeneinanderstellt. Schließlich greift Handke auf das antike Genre der Epopöe zurück, aber verknüpft es mit dem scheinbar trivialen Inhalt der Erzählungen, die in der Überschrift diesem Genre zugeordnet werden, wie z. B. *Epopöe des Wetterleuchtens*, *Epopöe vom Beladen eines Schiffes* und *Noch einmal für Thukydides*. Das Ziel des Letzteren ist nicht nur die literarische Rezeption des Lesers zu verfremden und auf diese Weise ihn zur Umwertung der literarischen Tradition aufzufordern, sondern noch wichtiger bei ihm eine andere visuelle Wahrnehmung anzuregen, wenn/falls er ebenfalls Reisender wie der Erzähler wird.

Diese Erzählstrategie zwingt den Leser den erzählten Raum als ein eigenständiges Universum wahrzunehmen, das sich nur von selbst wahrnehmen und verstehen lässt und keiner außenstehenden Urteilsperspektive entweder untergeordnet oder unterlegen ist. So schließt Handke in dieser Erzählung völlig die Möglichkeit für das Auftreten des von Homi K. Bhabha entworfenen Phänomens der „*containment of cultural difference*“ aus, also einer Einhegung kultureller Unterschiede, die dann geschieht, wenn eine von einer Gesellschaft oder einer vorherrschenden Kultur vorgegebene „transparente Norm“ errichtet wird und als „Raster“ für alle übrigen Kulturen dient, die trotz ihrer Anerkennung in die normgebende Kultur eingegliedert werden (Bhabha und Rutherford, 1990: S. 208).

Wie schon erwähnt, beginnt die Reise in *Thukydides* in Istrien, genauer in Pazin, in der Nacht vom 22. auf den 23. August 1987 mit der Erzählung *Die Tauben von Pazin*. Der Ich-Erzähler meldet sich schon in der ersten Zeile und informiert den Leser darüber, dass das Motel, in dem er übernachtet, sich am Rand einer sogenannten Einsturzdoline befindet, wo laut der Legende Dante die Hölle betreten haben soll (Handke, 1997: S. 11). Der zweite Satz

verlegt schon den Schwerpunkt auf die akustischen und visuellen Reize der unmittelbaren Umgebung, aber integriert auch Erinnerungen von der vorigen Nacht und bezieht Reize mit ein, die für das nackte Auge und die Ohren, die geschult sind, Töne und Bilder aufgrund eines vorgefassten, kognitiv gebildeten Wahrnehmungssystems aufzunehmen, nicht erkennbar sind. Es gibt keinerlei Hierarchie in den Tönen und Gegenständen, die die Aufmerksamkeit des Erzählers gewinnen: er hört mit gleicher Aufmerksamkeit, wie ein Käuzchen keucht, ein Hahn kräht, wobei ihm die schwarze Riesenhummele und die Zikade in einem Apfelbaum vom Vortag in den Sinn kommen, und betrachtet die Fresken des heiligen Martin der Einödkirche von Beram. Der Erzähler versteht den Heiligen, der ihm sonst mit seiner Trauer „über die Verhältnisse“ des nackten Bettlers, den er mit seinem Mantel Schultern und Kopf bedeckt, „immer zuwider war“, zum ersten Mal „ein wenig“ (S. 11). Das ist das erste Zeichen, dass die Wahrnehmung des Erzählers sich zu ändern beginnt. Am folgenden Tag trifft er bewusst die Entscheidung diesen Prozess fortzuführen, indem er seinen „Medusen- oder Steinschleuderblick“, mit dem er die Einheimischen am Bahnhof betrachtet, aufzugeben beabsichtigt, da er „ein selber Nackter [ist], der den anderen entblößt“ und sich diesen Blick „für immer abgewöhnen oder aberziehen [...]“ will, „wegatmen, aus [ihm] herausatmen—oder aber ihn verschleiern, um *besser* zu sehen [...]“ (S. 12).

Der Medusen- und Steinschleuderblick entspricht einer außenstehenden, beinahe voyeuristischen Perspektive, die schon beim Beobachten das Urteil vollstreckt und das Wahrgenommene in ein vorgefasstes System aus nicht nur visuellen, sondern auch kognitiven Paradigmata eingliedert. Der Erzähler fühlt daher zuerst die Notwendigkeit die traditionelle Art der Wahrnehmung völlig aufzugeben, aber ändert bald seine Entscheidung und gelangt zu einem realistischeren, obwohl dem Anschein nach widersprüchlichen Entschluss: er wird seinen Blick verschleiern, „um *besser* zu sehen“ (S. 12). Der Wechsel zu der von dem Erzähler bestrebten Wahrnehmung spiegelt sich auf der geänderten Erzählperspektive wider: der Ich-Erzähler verschwindet aus den folgenden vier Erzählungen, die in dem Zwischenraum Mitteleuropa-Balkan bzw. im ehemaligen Jugoslawien stattfinden, und wird in „eine von Wiederholungen durchwobene Aufeinanderfolge von Begebenheiten“ (Hárs, 1993: S. 224) aufgenommen.

Die einführende Erzählung *Für Thukydides* vom 23. März 1987 enthält keine Information über den Schauplatz, sondern teilt lediglich mit, dass der

Erzähler die Radionachrichten um 10:00 Uhr hört und so den Leser so zum Schluss führt, dass der erstere sich in einem Land befindet, dessen Sprache er spricht, vielleicht in seinem Heimatland (Handke, 1997: S. 7). Der Erzähler in dieser Geschichte ist also für den Leser sozusagen unsichtbar, seine Gegenwart kann der letztere, wie Hárs sagt, nur erahnen (S. 223). Die Erzählstellung wechselt also vom unsichtbaren Erzähler über den Ich-Erzähler bis zu einem Er-Erzähler, der zum Handelnden in der erzählten Welt wird. Dieser Wechsel sendet die implizite Botschaft, dass beim Erzähler nur der Anschein des objektiven Berichterstatters besteht, wenn er den Raum von außen beschreibt und beurteilt. Wenn er dagegen an der erzählten Welt teilnimmt, ist seine Perspektive zwangsläufig subjektiv (verschleiert). Allerdings bedeutet die letztere Stellung auch eine bessere Sicht als die vermeintlich objektive, weil der Abstand zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten verschwindet. Aber worin besteht die Authentizität?

Wie Handke es im Gespräch mit Herbert Gamper selbst erläuterte, setzt er seine Erzählungen nicht in einen breiteren historischen Hintergrund, sondern in „sich verengende[n] Zwischenräume“ an (Handke und Gamper, 1987: S. 151). In demselben Gespräch spricht Handke über seine Leidenschaft für Räume, die sich fast nicht erzählen ließen und nur sehr selten „erzählbar“ würden (S. 95). Das Erzählen in *Thukydides* sucht also nach Authentizität in den zufälligen, kurzen Interaktionen ohne verbale Kommunikation sowie in den oben erwähnten Nahperspektiven der unmittelbaren Umgebung.

Der Wechsel der Erzählperspektive in *Thukydides* schafft einen beispielhaften „Raum“ im Sinne de Certeaus. De Certeau unterscheidet nämlich zwischen „Raum“ (*espace*) und „Ort“ (*lieu*). Ein Ort ist „eine momentane Konstellation von festen Punkten“, ist der Regel nach stabil, darin werden „die einen Elemente [...] *neben* den anderen gesehen [...] und jedes befindet sich in seinem eigenen Bereich, den es definiert“ (de Certeau, 2104: S. 345). Der Ort bietet also keine Möglichkeit für eine gleichzeitige, metonymische Überlagerung, er ist linear, d.h. eindeutig. Ein Raum ist dagegen dynamisch und wird durch die Beziehungen seiner Elemente in dem Moment ihrer Interaktion geschaffen, „wird als Akt einer Präsenz [...] gesetzt und durch die Transformationen verändert, die sich aus den aufeinanderfolgenden Kontexten ergeben“ und besitzt weder Eindeutigkeit noch Stabilität von etwas „Eigenem“ (ebda.). Im Zusammenhang mit den Begriffen „Ort“ und „Raum“ stehen diejenigen von „Karte“ und „Wegstrecke“. Die Karte, wie der Ort, ist statisch,

bietet ein Bild und wird *gesehen* (im Sinne von Erkennen einer Ordnung der Orte), die Wegstrecke bezieht sich auf Bewegung, *Gehen*, oder „raumbildende Handlungen“ (S. 346), also auf Handeln und Teilnehmen. Der verschleierte Blick und der Verzicht auf die außenstehende, reflektierende Perspektive implizieren dementsprechend die Haltung des Akteurs bzw. des Handelnden im dramatischen Sinne, die volle Präsenz, Interaktion und Performativität im dadurch geschaffenen Raum voraussetzt. Andererseits überfordert der statische Medusen- oder Steinschleuderblicks den Betrachter visuell und legt zu hohe Ansprüche an seine Macht der Betrachtung und Beschreibung der durchreisten Orte, so dass es zu einem Bruch zwischen dem Reisenden und dem bereisten Raum kommt. Dies hindert den Reisenden daran, den Raum als Ort in de Certeaus Sinne wahrzunehmen, also als einen von Präsenz, Performativität und dynamischen Relationen erfüllten Locus, und in dem Raum vollständig präsent zu sein (Augé, 1992: S. 84-85).

Der gemeinsame Erzählraum der ersten fünf Erzählungen wird durch Spielarten von Wiederholungen und visuellen Reizen geschaffen, die zwischen den fünf Orten des ehemaligen Jugoslawiens vermitteln und auf diese Weise sowohl die Erzählungen als auch die Orte verbinden. Die Spielarten sind auf verschiedenen Ebenen vernetzt. Das Motiv der unerschöpflichen Vielfalt der Kopfbedeckungen in Skopje ist mit der kurzen Beschreibung der verschiedenen Binden in Pazin in der ersten Erzählung (Handke, 1997: S. 13) verbunden. Dasselbe Motiv wird mit dem „weißen Haarkranz“ des Schuhputzers von Split (S. 24) variiert, wobei der Tito-Stern auf den Soldatenmützen in Skopje (S. 36) an den fünfzackigen Partisanenstern am Schornstein des Schiffes auf dem Pier des Hafens von Dubrovnik (S. 31) in der Erzählung *Epopöe vom vom Beladen eines Schiffes* erinnert. Die Großaufnahme von Insekten und Vögeln in Pazin kehrt leitmotivisch als detaillierte Beschreibung der Spielarten von Leuchtformen auf Krk in der Erzählung *Epopöe des Wetterleuchtens oder Noch einmal für Thukydides* wieder und das handwerkliche Geschick des Schuhputzers von Split entspricht der Genauigkeit und Aufmerksamkeit der Arbeiter am Hafen in Dubrovnik.

Das Leitmotiv des Heiligen erscheint zuerst bei der Betrachtung der Freske von heiligem Martin, kehrt mit den Schnitzfiguren von Johannes und Jesus am Holzportal der Kathedrale von Split wieder, wo die Darstellung von Johannes, „der beim letzten Abendmahl wieder den traurigen Kopf an die Schulter des Jesus legt“, ausdrücklich als „Variante“ (S. 23), womöglich eine

Anspielung auf das Leitmotiv der Heiligkeit, bezeichnet wird, und schließt mit dem Satz ab: „Kurz sah er in dem Schuhputzer von Split einen Heiligen: den Heiligen der Sorgsamkeit, oder den ‚Heiligen der kleinen Gewichte‘“ (S. 25). Das Motiv der alternativen Heiligkeit, der Heiligkeit der kleinen Gewichte, als begrenzte, lokale und augenblickliche Interaktion ist ein anschauliches fiktives Beispiel des obenerwähnten Handkeschen Begriffs der erzählbaren Zwischenräume. Das Leitmotiv des Heiligen ist ebenfalls mit der Wahrnehmungsproblematik verbunden, die ursprünglich in der Erzählung *Die Tauben von Pazin* als Kritik an den Medusen- und Steinschleuderblick angesprochen und in der Beschreibung des Schuhputzers von Split als „Porträtzeichner, ganz anders als der tatsächliche Touristenzeichner vom Vortag, ungleich richtiger, wahrhafter, dem Reisenden entsprechend“ (S. 25) variiert wird. So fließen die diskursive und performative Ebene der Erzählung in der Interaktion zwischen dem Erzähler und einem der Protagonisten ineinander und erschaffen einen Zwischenraum an der Grenze zwischen den beiden Darstellungsmodi.

Die mehrfache kulturelle Zugehörigkeit des geographischen Raums des ehemaligen Jugoslawiens kehrt gleichfalls leitmotivisch in diversen Spielarten wieder, obwohl sie nie ausdrücklich angesprochen, sondern eher sporadisch, als architektonische Stilart, Gebetsklang, oder ein Kleidungsstück dargestellt wird. Jede von diesen Spielarten steht metonymisch für eine ganze Kultur, aber existiert auch unabhängig von dem breiteren Kulturraum, eingegliedert in den erzählbaren Zwischenraum von Handkes Erzählung. Überdies bleibt die kulturelle Vielfalt bis auf die Erzählung *Geschichte der Kopfbedeckungen in Skopje* im Hintergrund und gibt der unmittelbaren physischen Umgebung Raum. Allerdings muss sie als ein Kontinuum betrachtet werden. Sie beginnt nämlich mit der Einödkirche in Beram, wo der Erzähler die Freske des heiligen Martin betrachtet, setzt mit den „schmalen, kannelierten, gerundeten altösterreichischen Bahnhofssäulen“ (S. 13) in Pazin und den Schnitzfiguren der Kathedrale von Split fort, reist mit dem Erzähler weiter südwärts, wenn er das Streichen der Bürsten des Schuhputzers vom Split als „de[n] unerhörte[n] Beiklang zum Mahnlied oben auf dem Minarett“ (S. 24) beschreibt und so subtil das moslemische Element einbezieht, und endet mit der Vielfalt der Kopfbedeckungen in Skopje, Mazedonien.

In der Erzählung über die Kopfbedeckungen in Skopje findet geradezu eine Explosion kultureller Vielfalt statt, als ob alle Kulturen des ehemaligen Jugo-

slawiens durch die Kopfbedeckungen der Vorbeigehenden metonymisch dargestellt würden:

Ein mögliches kleines Epos: das von unterschiedlichen Kopfbedeckungen der vorbeigehenden Menschheit in den großen Städten, wie zum Beispiel in Skopje in Mazedonien/Jugoslawien am 10. Dezember 1987. Es gab sogar mitten in der Metropole jene "Passe-Montagne" oder Gebirgsüberquer-Mützen [...], und dazwischen die Radfahrkarren mit schwarzen kleinen Moslemkappen [...], während daneben am Straßenrand ein alter Mann Abschied nahm von seiner Tochter oder Enkelin aus Titograd/Montenegro oder Vipava/Slowenien, vielfache Spitzgiebel in seiner Haube, ein islamisches Fenster- und Kapitellornament (die Tochter oder Enkelin weinte). [...] Danach einer mit scheckigem Fez, über die Ohren geschlungen, im Elsternschwarzweiß, Halbbruder Parzivals, der gescheckte Feirefiz. Die Soldatentruppe dann mit dem Tito-Stern vorn am Mützenbug. Darauf einer mit braunlodenem Tirolerhut [...]. Einer schob einen Karren und hatte eine Plastikkappe über den Ohren, das Kinn umwickelt mit einem Palästinentertuch. [...]: der Vielfältigkeit war nicht mehr nachzukommen. Eine Brillenschönheit ging vorbei mit lila Borsalinothut [...], gefolgt von einem Säugling mit Sombrero auf der noch offenen Schädelfontanelle, getragen von einem Mädchen mit überkopfgroßer Baskenmütze made in Hongkong. [...] Undsoweiter. All das schöne Undsoweiter. All das schöne Undsoweiter. (Handke, 1997: S. 35–36)

In dieser Erzählung findet Handkes Ehrgeiz seine erfolgreichste Verwirklichung, indem er das Epische, das Zusammenhängende, sich Zusammenfügende mit dem Disparaten, Sprunghaften und Augenblickshaften verbindet (Handke und Gamper, 1987: S. 96), um das große Epos mit dem kleinen und Alltäglichen zu vereinen. Aus Zufall und Chaos erschafft er ein ästhetisches System, das die große kulturelle Vielfalt feiert und die Kulturgrenzen zwischen dem Balkan und Mitteleuropa aufhebt und relativiert.

Den Raum-Erzählungen ist laut de Certeau eine permanente Grenzziehung und Grenzüberschreitung innewohnend, die die Subjekte von dem Zwang der

Anpassung oder Abweichung befreit und aus den stummen Orten lebendige Räume mit Bedeutung macht (Füssel, 2013: S. 35). Der belebte Erzählraum in dieser Erzählung wird so zu einem idiosynkratischen Kulturraum, der sich der essentialistischen Definitionen über Kulturzugehörigkeit entzieht. Die Erzählperspektive der Basarstraße in Skopje weist nicht nur Elemente von bisher in der Erzählung unerwähnten Orten des ehemaligen Jugoslawiens auf, wie von Slowenien und Montenegro, sondern bezieht auch die ideologischen Kennzeichen des sozialistischen Regimes im ehemaligen Jugoslawien (der Tito-Stern auf dem Mützenbug der Soldaten), Spuren der globalen Wirtschaft (die Baskenmütze *made in Hongkong*) sowie der internationalen Politik (das Palästinensertuch) mit ein; schließlich vereint sie den moslemischen Teil der lokalen Kultur mit *Parzival*, dem mittelalterlichen europäischen und christlichen Epos (der Vorbeigehende mit scheckigem Fez, im Elsternschwarzweiß, Halbbruder Parzivals). Durch die Stellvertretung der literarischen Figur von Feirefiz im lokalen Passanten (der Passant ist *nicht wie* Feirefiz, er *ist* ein lokaler Feirefiz, wie die asyndetische Wortreihung andeutet) spielt der Autor sowohl auf die Orient-Okzident Beziehungen in Eschenbachs Epos als auch auf die jahrhundertlange Vermischung der Kulturen in dem Erzählraum an, dem jetzt ein eigenes, gegenwärtiges „kleines“ Epos gewidmet wird, das der lokalen, hybriden, christlich-moslemischen Kultur als einzigartige Variante der Begegnung der zwei abrahamitischen Religionen gerecht wird. Darüber hinaus assoziiert man mit dem Passanten mit seinem scheckigen Fez nicht nur den fiktiven orientalischen Bruder des christlichen Helden, sondern auch das Elsterngleichnis von Beginn des Epos, das durch das schwarz-weiße Muster der Elster für die Verflechtung des Guten und Bösen steht und so die Totalität des Epos in die Erzählung hineinbringt (Eschenbach, 2016, Bd. 1: S. 7). Diese ist wiederum mit der Totalität des Erzählraums von *Thukydides* verbunden, dessen bunte Vielfalt durch die Jahrhunderte hinaus geschaffen wurde und durch neue Einflüsse fortwährend ergänzt wird. So verschließt sich der gemeinsame Erzählraum, der auf der einsamen Halbinsel Istrien im Nordwesten des ehemaligen Jugoslawiens begann, mit der pulsierenden, kulturell vielfältigen und aus der Perspektive des Erzählers chaotisch schönen Hauptstadt der südlichsten Republik des nicht mehr bestehenden Landes ab.

Sowohl Honold (S. 335) als auch Previšić vernehmen in der Beschreibung der Prozession der Kopfbedeckungen „Kassandra-Rufe“ (Previšić, 2014: S. 269), die die blutige Auflösung des ehemaligen Jugoslawiens vorwegnehmen.

Der erstere betont die Zeichen der kommunistischen Partei als Basis für die „unangestrengt und friedlich anmutende Vielfalt“ (S. 334) und sieht in der Erzählung „keine Bestandsgarantie“ (S. 335) dafür, der letztere beruft sich auf den im Titel des Werkes angesprochenen antiken Historikers Thukydides, der für seine Kriegsberichterstattung, die sich auf das Erlebte und das Gegenbild stützte, bekannt war (S. 269). Auch wenn man die Tatsache außer Acht lässt, dass diese Erzählung schon 1987 geschrieben wurde, als erste Vorzeichen der jugoslawischen Tragödie noch nicht unbedingt sichtbar waren, kann man argumentieren, dass alle fünf Erzählungen des jugoslawischen Erzählraums, und diese im Besonderen, wie eine verklarte Vorlage für eine zeitlose Utopie fungieren, die der Autor trotz besseren Wissens über die Kriege bewusst der dystopischen Kriegsrealität absichtlich gegenüberstellt.

Mit diesem „kleinen Epos“ erschuf Handke „eine unverwechselbar post-moderne und entscheidend menschliche Geographie“ im Sinne von Edward Soja, die uns ermöglicht Zeit und Raum, die senk- und waagerechten Dimensionen des In-der-Welt Seins zugleich wahrzunehmen (Soja, 1989: S. 11). Die Metonymie erweist sich als die ideale literarische Trope für das, was von Foucault als die Epoche des Simultanen, die Epoche der Juxtaposition, die Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinanders und des Auseinander (Foucault, 1991: S. 34) bezeichnet wurde. Daher ist die Metonymie auch die ideale literarische Trope für die Darstellung von Grenz- oder Zwischenräumen, um bei Handkes Bezeichnung zu bleiben, die ja durch nahe und ferne Einflüsse geschaffen wurden, um bis zu unserer Gegenwart neben- und auseinander fortzubestehen und immer in einem Übergangszustand zu schweben.

Und doch endet das Buch nicht mit dem verherrlichenden Ton von der Erzählung *Geschichte der Kopfbedeckungen in Skopje*. In der allerletzten Erzählung von allen drei Ausgaben, Epopöe vom Verschwinden der Wege oder Eine andere Lehre der Sainte-Victoire, deren Handlung Anfang Januar 1990 stattfindet, berichtet der wiedergekehrte Er-Erzähler über seine Wanderung durch das Waldbrandgebiet am Berg Sainte-Victoire. Die verwüstete Gegend löst bei dem Wanderer nicht nur Unbehagen aus („Die erhabene Sainte-Victoire, das Gebirge der Seligpreisungen (aus dem Licht, den Farben und der Stille), zeigte sich von dem Feuer entzaubert“), sondern auch Enttäuschung darüber, dass „der vertraute laue Hochlandwind und das Blau des Himmels [...] nicht mehr [wirken]“ (Handke, 1997: S. 108). Der Raum ist also undurchsichtig und nicht erzählbar geworden, er ergibt „keine Gegenwart mehr“ (S.

108), er ist für den Autor verschwunden. „[...] nein, kein „rundum“, es g[ibt] keinen Umkreis, keine Umgebung mehr“ (S. 109), der Raum vermag folglich keine neue Erzählung hervorzubringen. Dem Wanderer,

[d]em durch solche Zerstörtheit Irrenden, Stolpernden und manchmal auch schwindlig Dahintorkelnden wurde dann klar, daß er mit dem Brand der Sainte-Victoire einen Weg verloren hatte; Weg: bis dahin für ihn das einzige Ding von Dauer; das einzige, was sich verläßlich wiederholen ließ und in der Wiederholung ein jedesmal auf neue Weise eine seit je vorhandene, doch, ohne das Gehen auf diesem Weg, vergessene Erkenntnis zeigte. (Handke, 1997: S. 110)

Die Dauer wird nicht als statischer Zustand, sondern als Möglichkeit zur Wiederholung bezeichnet, durch welche im Sinne von Heraklits Philosophie des beständigen Werdens und Wandels eine alte Erkenntnis auf neue Weise zum Vorschein kommt. Die Wiederholung ist auch eine der Funktionen dieser Texte, da „man das in ihnen Erhaltene dadurch wiederbelebt“ (Hárs, 1993: S. 226). So werde der Leser zum wiederholten Lesen dazu veranlasst (S. 227), was allerdings nicht zukunftsbezogen, sondern darauf ausgerichtet ist, die Reaktion des Lesers durch den Lesevorgang im Moment des Lesens hervorzurufen.

In diesem Zusammenhang sollte auch Handkes Entschluss, seine Texte vorzulesen, betrachtet werden (Dusini, 2006: S. 93). Nach Meinung Dusinis stelle diese Methode eine Form primärmedialer Kommunikation dar, da sie Anwesenheit voraussetze, die zu einem Zuhören zwingt, das den Rhythmus des Sprechers zu akzeptieren habe und das Überspringen unmöglich mache, für welches das Lesen sehr anfällig sei. Dieser Wechsel der Kommunikationsformen verschiebe ebenfalls permanent die Grenzen der Literatur (S. 93-94). Das Vorlesen des Textes, als Zwischenraum oder Zwischengattung zwischen Erzählen und Aufführung, das einzig im Moment der Artikulation existiert, ist an eine kleine und nahe Gemeinde gerichtet und begrenzt die Wirkung der Aufführung auf das Hier und Jetzt. Deshalb evoziert es die ritualistischen Ursprünge des Erzählens und des Theaters und hält der virtuellen Allgegenwärtigkeit der Medien stand, die Handke immer wieder verwarf.

Die plötzliche Erkenntnis über den verlorenen Weg auf dem Berg Sain-

te-Victoire funktioniert für den Wanderer als Assoziation der Kontiguität, also metonymisch, da sie die Erinnerung daran wachruft, „daß er auch all seine anderen derartigen Wege in den letzten Jahren verloren hatte: den im jugoslawischen Karst dadurch, daß er dort nicht mehr der namenlose Geher und Gartengast war, sondern derjenige, welcher ...“ (Handke, 1997: S. 110). Handke verzichtet hier auf jegliche explizite politische Bezugnahme und lässt den Leser raten, wie sich die Rolle des Wanderers im jugoslawischen Karst geändert und folglich zu einer Änderung im Erzählraum geführt hat. Der unbeeendete Satz verweist den informierten Leser allerdings auf Handkes Werk *Abschied des Träumers vom neunten Land* (1991), in dem der Erzähler die Erklärung der Unabhängigkeit Sloweniens als einen erzwungenen Fehltritt beschreibt, da jene die Verbundenheit des slowenischen Volkes mit den übrigen Völkern im ehemaligen Jugoslawien gebrochen und damit die authentische Kultur von Ähnlichkeiten und Unterschieden aufgehoben hat.

Die Botschaft der Erzählung ist zwiespältig: einerseits kann sie pessimistisch gedeutet werden, da der Wanderer die Erkenntnis erlangt, dass die Wege, die ihn früher mit den Räumen verbanden, nicht länger miteinander kommunizieren und folglich kein neues Erzählen zustande kommen kann. Andererseits hat die Wiederholung den Wanderer früher immer wieder zu neuer Erkenntnis geführt und lässt daher die Möglichkeit bestehen, dass neue Erkenntnis auch künftig entstehen kann. Denn „[w]enn das Reisen die Fähigkeit schult, sich im Fremden zu orientieren und darin bekannte Muster wiederzuerkennen, so wird umgekehrt der Blick auf das Vertraute durch solche Momente der Entdeckerlust angereichert, in welchen eine scheinbar schon zur Genüge wahrgenommene Umgebungssituation plötzlich verwunderlich wie am ersten Tage erscheint und damit eine neue, ungeahnte Betrachtungsweise eröffnet“ (Honold, 2017: S. 9). Der Kommunikationsprozess zwischen dem Erzähler, dem Erzählen, dem Wanderer und dem Erzählraum in *Thukydides* soll daher als Wahrnehmungs- bzw. Kommunikationsmodell zwischen dem Reisenden, dem Leser und dem Erzählen verstanden werden. Jedes neue Sehen kann neue Betrachtungsweisen und neue Interaktionen öffnen, jedes neue Lesen kann neue Erkenntnis ergeben und erfolgt hier und jetzt, selbst wenn es kein Vorlesen ist, und der Text soll „noch einmal“ gelesen werden, wie es der Titel des Buches andeutet.

Thukydides lässt im obigen Sinne Barthes' berühmten Aufsatz *Der Tod des Autors* (zum ersten Mal 1967 erschienen) mitklingen, da beide Texte vom

Leser fordern, den Schwerpunkt auf den Moment des Lesens zu legen und direkt mit dem Text und nicht mit dem Autor zu interagieren. Für Handke ergibt jedes neue Lesen eine neue Erkenntnis, wenn der Leser es vermag, sich direkt mit dem Text zu beschäftigen und ihn so zu lesen, als ob es das erste Mal wäre. Für Barthes ist das, was Handke als kognitiven Prozess beschreibt, in Wirklichkeit ein kreativer Prozess, also ein Schaffen, da neues Lesen auch Neuschreiben, ja Schreiben überhaupt bedeutet:

Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben. Und zwar deshalb (oder daraus folgt, dass) *Schreiben* nicht mehr länger eine Tätigkeit des Registrierens, des Konstatierens, des Repräsentierens, des „Malens“ (wie die Klassiker sagen) bezeichnen kann, sondern viel mehr das, was die Linguisten im Anschluss an die Oxford Philosophie ein Performativ nennen, eine seltene Verbalform, die auf die erste Person und das Präsens beschränkt ist und in der Äußerung keinen anderen Inhalt (keinen anderen Äußerungsgehalt) hat, als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt [...]. (Barthes, 2000: S. 189)

Thukydides funktioniert wie ein implizit politischer Text, weil die politische Realität aus dem Text verbannt wurde. Die zweite Ausgabe macht eine beinahe gegenpolitische Aussage, bereits dadurch, dass sie im letzten Kriegsjahr erschien, nur ein Jahr vor Handkes berühmt-berüchtigtem, ausdrücklich politischem Buch *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996). Allerdings haben die Kriege und die Medienberichte darüber jedermanns Wahrnehmung dieses Raums geändert, einschließlich Handkes. Deshalb betrachte ich die zweite Ausgabe des Buches als Handkes bewusste Entscheidung, auf sein einstiges Narrativ zurückzukommen, die ursprüngliche, von der Politik und den Medien unbetroffene und unveränderte Wahrnehmung der Region wieder aufzugreifen, um es nicht nur den politisierten Medienberichten, sondern auch seinem eigenen, mittlerweile politisierten, Schreiben gegenüberzustellen. *Thukydides* ist daher kein Werk über das ehemalige Jugoslawien im engeren Sinne, da es nicht explizit die Medienberichte thematisiert und über einen bloßen Reisebericht über das ehemalige Jugoslawien hinausgeht, ja diesen bis zum asiati-

schen Kontinent ausdehnt. Es ist allerdings ein Jugoslawien-Werk im weiteren Sinne, nicht nur weil der Erzählraum der ersten fünf Erzählungen fünf Orte aus dem ehemaligen Jugoslawien verbindet, sondern auch weil dieses Narrativ als eine Schatzgrube fungiert, aus der der Autor und möglicherweise der Leser schöpfen werden können, sobald alle anderen Diskurse über das ehemalige Jugoslawien erschöpft sind.

Dieses Werk bietet die womöglich aufschlussreichste literarische Erklärung für Handkes befremdende Reaktionen auf die Auflösung ehemaligen Jugoslawiens. In dem Land sah er eine organische Einheit aus Mitteleuropa und dem Balkan, in der die diversen Kulturen der kleinen Völker gleichberechtigt nebeneinander existierten und einander bereicherten. Daher sollte Handkes Verwerfung des Begriffs „Mitteleuropa“ Anfang der 90er Jahre, nicht anders als eine Reaktion auf die Herauslösung Sloweniens aus Jugoslawien, womit es in Handkes Augen „gleichzeitig das multikulturelle Modell des Zusammenlebens unterschiedlicher Sprachgruppen, Ethnien, Religionen und Konfessionen in einem übergreifenden realutopischen Raum des Dritten Wegs [zerstörte]“ (Previšić, 2011: S. 113). Handkes großes Bedauern im Fall Jugoslawiens ist, dass Europa an der Nahtstelle zwischen Mitteleuropa und dem Balkan, die durch ehemaliges Jugoslawien verlief, gerissen sei. Deshalb offeriert er den fiktiven Raum als eine Utopie, in der die Grenze zwischen Mitteleuropa und dem Balkan belanglos wird, da die kulturellen Unterschiede harmonisch ineinanderfließen und einander ergänzen. Wenn man sich den Worten von Schwarz bedient, kann man diesen Raum ein besseres, utopisches Europa nennen, das aus den Randgebieten Mitteleuropas und dem Balkan entstanden ist.

Indem Handke aber durch die Stimme des Er-Erzählers eingesteht, dass er die Wege der Wiederholung, die zu neuer Erkenntnis führen, verloren hatte, gesteht er zugleich ein, dass er kein authentisches Erzählen für die veränderte Realität in diesem Raum finden kann. Der Wanderer empfindet Enttäuschung und Zorn über sich selbst und Angst vor der Ausweglosigkeit, „mit einem Zusatz von Einverständnis“ (Handke, 1997: S. 110). Gleich darauf spricht der Erzähler über Zukunftsvorstellungen von einer gemeinsamen Wanderung mit einer anderen Person; das Buch endet allerdings mit der Frage, „Zukunft?“, die die Zukunft unsicher erscheinen lässt, aber auch Möglichkeiten für neue Erkenntnisse und das Aufgreifen der literarischen Utopie andeutet. Der harmonische Zwischenraum bleibt zurzeit nur eine Utopie auf Papier, da Handke

nach wie vor die Wege zu neuer Erkenntnis allein geht. Wie Schwarz es aber einsichtsvoll formuliert hat, braucht die Utopie nur eine Gruppe von Menschen, die sich in ihrem Namen und ihrem Geist versammeln, dann erlangt sie *ipso facto* die Macht der Existenz (S. 154).

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRUCHOWYTSCH, J. und STASIUK, A. (2014) *Mein Europa*. Frankfurt, Suhrkamp.
- Augé, M. (1995) *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London und New York, Verso.
- BARTHES, R. (2000) Der Tod des Autors. In: Janidis, F., Lauer, G., Martinez, M. und Winko, S. (Hgg.) *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, Reclam, S. 184-193.
- BHABHA, H. K. und RUTHERFORD, J. (1990) The Third Space: Interview with Homi Bhabha. In: Rutherford, J. (Hg.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London, Lawrence und Wishart, S. 207–220.
- BLAŽEVIĆ, Z. (2009) Globalizing the Balkans: Balkan Studies as a Translation/Translational Paradigm. *Kakanien Revisited*: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/balkans/ZBlazevic1.pdf> [abgerufen am 4. Juni 2013].
- CERTEAU, M. de (2014) *Kunst des Handelns*. Berlin, Merve.
- DOR, M. (1996) *Mitteluropa, Mythos oder Wirklichkeit: Auf der Suche nach der größeren Heimat*. Wien, Müller.
- DUSINI, A. (2006) Noch einmal für Handke: Vom Krieg, von den Worten, vom Efeu. In: Amann, K., Hafner, F., und Wagner, K. (Hgg.) *Peter Handke: Poesie der Ränder*. Wien, Böhlau, S. 81–97.
- ESCHENBACH, W. von. (2016) *Parzival*. Lachmann, K. (Hg.) Ditzingen, Reclam, 2 Bde.
- FOTEVA, A. (2017) Handke's *Die Fahrt im Einbaum*: Utopia as a Counter-Historical Performance. In: *Seminar* (53) 1, S. 44-67.
- . (2014) *Do the Balkans Begin in Vienna? The Geopolitical and Imaginary Borders between the Balkans and Europe*. New York, Peter Lang.

- FOUCAULT, M. (1991) Andere Räume. In: Barck, K. (Hg.) *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, Reclam, S. 34-36.
- FÜSSEL, M. (2013) Tote Orte und gelebte Räume: Zur Raumtheorie von Michel de Certeau. In: *Historical Social Research* (38) 3, S. 22-39. <https://doi.org/10.12759/hsr.38.2013.3.22-39> [abgerufen am 29. Oktober 2018]
- HANDKE, P. (1997) *Noch einmal für Thukydides*. Berlin, Suhrkamp.
- (1991) *Abschied des Träumers vom neunten Land*. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- (1990) *Noch einmal für Thukydides*. Salzburg und Wien, Residenz.
- HANDKE, P. und GAMPER, H. (1987) *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Zürich, Ammann.
- HÁRS, E. (1993) Das letzte Buch: Über Peter Handkes 'Noch einmal für Thukydides'. In: Auckenthaler, K. F. (Hg.) *Die Zeit und die Schrift: Österreichische Literatur nach 1945*. Szegedin, Jate, S. 219-227.
- HONOLD, A. (2017) *Der Erd-Erzähler: Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*. Stuttgart, Metzler (eBook).
- KONRÁD, G. (Sept. 1985) Mein Traum von Europa. In: Michel, M.K. und Spengler, T. (Hgg.) *Kursbuch* 81. Berlin, Rotbuch, S. 175-193.
- KUNDERA, M. (26 Apr. 1984) The Tragedy of Central Europe. *New York Review of Books* 31(7), S. 33-38.
- PETKOVIĆ, N. (1996) The 'Post' in Postcolonial and Postmodern: The Case of Central Europe. Promotion. The University of Texas at Austin.
- PREVIŠIĆ, B. (2014) *Literatur topografiert. Der Balkan und die postjugoslawischen Kriege im Fadenkreuz des Erzählens*. Berlin, Kadmos.
- . (2011) „Das Gespenstergerede von einem Mitteleuropa“ – die Imagination eines Un-Ortes. In: Fountoulakis, E. und Previšić, B. (Hgg.) *Der Gast als Fremder. Narrative Alterität in der Moderne*. Bielefeld, Transcript, S. 113-136.
- ROGOFF, I. (2000) *Terra Infirma*. New York, Routledge.
- SCHÖPFLIN, G. (1989) Central Europe: Definitions Old and New. In: Schöpflin, G. und Wood, N. (Hgg.) *In Search of Central Europe*. Cambridge, Polity P, S. 7-29.
- SCHWARZ, E. (1989) Central Europe: What It is and What It Is Not. In: Schöpflin, G. und Wood, N. (Hgg.) *In Search of Central Europe*. Cambridge, Polity P, S. 139-156.

- SOJA, E. W. (1989) *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London und New York, Verso.
- SUNDHAUSSEN, H. (Okt.-Dez. 1999) Europa Balcanica: Der Balkan als historischer Raum. In: *Geschichte und Gesellschaft*. (25) 7, S. 626-653.
- SZÜCS, J. (1994) *Die drei historischen Regionen Europas*. Frankfurt/M, Neue Kritik.
- TODOROVA, M. (2006) *Imagining the Balkans*. New York, Oxford UP.