

Norma Jenei-Forray

Identitätskonstruktionen in den Romanen von Peter Handke und Saša Stanišić*

In dieser Arbeit werden zwei Werke, *Die Wiederholung* von Peter Handke und *Herkunft* von Saša Stanišić, verglichen, die sich direkt oder indirekt mit der Formung der Identität beschäftigen und damit an vielschichtige, brennende Debatten anknüpfen. Der Vergleich beruht auf solchen Aspekten, die die Ausarbeitung der Identität beeinflussen bzw. prägen: Gattung und Narration, Räumlichkeit, Sprache und Mythos sind jene Faktoren, die aus den verschiedenen Ansätzen der Kultur- und Literaturwissenschaft stammen und die mit Blick auf die Identitätsbildung eine große Rolle in den beiden Texten spielen. Das Ziel des Vergleichs ist, Fragen der zeitgenössischen Identitätsbildung auszuloten, Unterschiede und Ähnlichkeiten aufzuzeigen und durch zwei kanonisierte Werke einen Einblick in die Antworten der Literatur auf die Krise der Identität zu geben.

Schlüsselwörter:

Identität, Identitätskrise, Peter Handke, Saša Stanišić, Gegenwartsliteratur, Jugoslawien

Einleitung

„Wer bin ich?“, fragt Saša Stanišić in seinem Buch *Herkunft* seine demente Großmutter und stellt damit eine doppelte Frage an sie: ob sie ihn wiedererkennt und – auf einer tieferen Ebene – wie er sich selbst begreift. „Wer bin ich?“, fragt sich Filip Kobal in *Die Wiederholung* von Peter Handke wiederholt und versucht, seinen Platz zu finden, ohne seine Bewegung zu unterbrechen.

Zwei literarische Beispiele wurden zitiert, die sich mit den gleichen Fragestellungen über die Identität beschäftigen. Folgt man dem zeitgenössischen Literaturdiskurs, konnte man den zwei Namen bereits gemeinsam begegnen, aber in einem sehr ungewöhnlichen Kontext: Stanišić erhielt im Jahre 2019 den Deutschen Buchpreis und nutzte den Anlass der Zeremonie dafür, seiner Empörung über den Nobelpreis von Peter Handke Ausdruck zu verleihen. Die Nominierung von Handke löste nämlich weltweit einen Skandal aus, da er in seiner literarischen und journalistischen Tätigkeit die Kriegsverbrechen der Serben während des Jugoslawienkriegs relativierte und für Slobodan Milošević symbolisch Partei ergriff.¹ Obwohl dieses kulturelle Ereignis an sich zur Untersuchung der beiden Persönlichkeiten und ihrer Werke anregen könnte, lassen sich die beiden Autoren auch unter anderen Gesichtspunkten verknüpfen. Diese Arbeit versteht sich als Versuch, mittels des Vergleichs der zitierten Werke mögliche Antworten auf die oben gestellte existentielle Frage zu geben oder mindestens die Faktoren darzustellen und zu analysieren, die die Antworten beeinflussen können. Die beiden

* Betreut wurde die Arbeit von Edit Király. Erreichbarkeit der Autorin: jenei.norma@gmail.com.

¹ Hier soll darauf hingewiesen werden, dass diese Arbeit Handkes politische Stellungnahme nicht in Betracht ziehen will. Zur Problematik der Trennung von Politischem und Literarischem in Handkes Werk vgl. Previšić 2014: 241.

ausgewählten Texte beschäftigen sich direkt oder indirekt mit der Formung der Identität und knüpfen damit an vielschichtige, brennende Debatten an.

Identität spielt eine enorme Rolle in dem gegenwärtigen kulturellen und gesellschaftlichen Diskurs: Man redet von Identitätspolitik, sexueller Identität, Patchwork-Identität, Gender-Identität, sie taucht in Bezug auf die Fragestellungen des postkolonialen Diskurses auf, und diese Liste könnte noch endlos fortgesetzt werden. In diesem Chaos der Begriffsverwendung lauert die Gefahr, dass die Bedeutung des Wortes nicht mehr reflektiert wird bzw. verloren geht. Die Maßlosigkeit in der Verwendung des Begriffs zeigt aber seine Relevanz in unserem Zeitalter und beansprucht die tiefer greifende Auseinandersetzung mit den sich daraus ergebenden Fragestellungen. Wie ist es aber dazu gekommen, dass Identität in den unterschiedlichsten Kontexten vorkommt und als einflussreicher Faktor miteinbezogen wird? Um diese Frage beantworten zu können, soll man erst die verschiedenen Begriffe, die oft miteinander verwechselt auftauchen, in ihrer historischen Einbettung betrachten.²

Mit der Aufklärung entstand das Selbstbild eines einheitlichen, handelnden, bewussten und reflektierten Menschen, dessen Zentrum ein sicheres, kontinuierliches und kohärentes Subjekt bildete. Dieses kartesianische Subjekt wurde als ein von den äußerlichen Gegebenheiten unabhängiger Kern aufgefasst: *cogito ergo sum* hieß nicht nur, dass das menschliche Wesen in dem Sinn zu begreifen ist, sondern auch, dass das Ich, ohne um weitere Faktoren ergänzt zu werden, an sich existiert. Das Subjektkonzept der Aufklärung prägte die Selbstdeutung der abendländischen Kulturen, blieb aber nicht unberührt: In der Moderne erlebte dieses Subjekt von mehreren Seiten solche Erschütterungen, die seine Position unwiderruflich untergruben. Mit der zunehmenden Komplexität der Moderne konnte das kartesianische Subjekt seine Unabhängigkeit nicht mehr bewahren und es wurde zu einem Dialog mit der Gesellschaft gedrängt. Diese soziale Subjektkonzeption bewahrte zwar die Kernhaftigkeit des Subjekts, verlangte aber ein Mittel, mit dem die Verbindung von Innen und Außen hergestellt werden kann. Dieses Mittel war die Identität, die nötig ist, in der Gesellschaft als Individuum (im Sinne einer subjekttragenden, physisch-psychischen Form) existieren zu können.

In diesem Konzept wurde das Subjekt noch als einheitliche, stabile Identität gesetzt, die elementaren Krisen der Moderne zerstörten jedoch diese Kohärenz endgültig. Die Dezentralisierung der Identität auf mehreren Ebenen ließ eine neue Konstruktion entstehen, in der die Identifikation als Prozess aufgefasst bzw. in ihrer Fluidität und Beweglichkeit begriffen

² Zum historischen Überblick und zur Terminologie vgl. Hall 1992.

wird (Le Rider 1990: 53–56). Das stabile Subjekt wurde vernichtet und durch verschiedene, parallele und sich abwechselnde Identitäten ersetzt.

Die Literatur kann sich von dieser Veränderung ebenfalls nicht freimachen. Die Konzepte und Konstruktionsmöglichkeiten der Identität widerspiegeln sich in zahlreichen Faktoren, die die Erzählwelten und Erzählmodi der zeitgenössischen Literatur im Grunde beeinflussen. Die Texte von Handke und Stanišić bilden in der Literaturgeschichte einen guten Anknüpfungspunkt zu dieser Problematik, weil beide auf ihre je eigene Art und Weise die Erfahrungen der Minderheitsposition und Interkulturalität thematisieren, die zurzeit die europäische Auffassung der Identität stark beeinflussen: „Anstelle von kultureller Identitätsbildung ist in den letzten Jahren sehr viel eher die Vervielfältigung von Traditionslinien zum Programm gemacht worden, gerade auch im Hinblick auf die Konstruktion des Eigenen durch die Wahrnehmung von Fremdheit und Alterität.“ (Bachmann-Medick 2004: 13) Die bisherige bürgerliche Identitätsdarstellung wurde nämlich ebenfalls hinterfragt und es entstand der Anspruch, sich mit solchen Erfahrungen und Identitätskonstruktionen auseinanderzusetzen, die aus den weniger privilegierten, von der Norm abweichenden Positionen der Gesellschaft stammen (Stenger 2020: 46). Im Falle von Stanišić ist diese Position ziemlich klar: Als Flüchtling mit Kriegserfahrung kann er Lebensrealitäten darstellen, die die Mehrheit der Gesellschaft nicht kennt. Stanišić gehört zu einer neuen Generation der deutschsprachigen Literatur mit Deutsch als Zweitsprache. Einen Teil dieser neuen Welle von deutschschreibenden Autoren bezeichnet Beáta Thomka als Višegrader Narrativ, und mit ihnen bzw. mit weiteren zweisprachigen Autoren wurde der Horizont der Germanistik im Sinne des umfangreicheren Terminus als germanophone Literatur erweitert (Thomka 2018: 23–45). Nach Thomkas Argumentation können diese zweisprachigen Schriftsteller nach der Zeit der Entleerung dazu beitragen, die Welt mit ihren Romanen auf eine neuartige Weise zu beschreiben. Ob dies Stanišić gelingt, wird in der vorliegenden Studie untersucht.

Die Position von Handke als interkultureller Autor ist weniger auffallend und lässt sich nicht einer gut abgrenzbaren literarischen Strömung zuordnen. Handkes Mutter gehörte zu der autochthonen slowenischsprachigen Volksgruppe in Kärnten, sein Vater und Stiefvater stammten aus Deutschland, er wiederum verbrachte seine Kindheit ab seinem sechsten Lebensjahr in Kärnten, und in dieser Zeit erlebte seine Familie ähnliche Traumata, wie die von Stanišić: In dem Krieg verloren sie mehrere Familienmitglieder.³ Er wuchs zweisprachig auf

³ Zwei Onkel von Handke starben an der russischen Front, der älteste, Gregor Siutz jun. soll in mehreren Büchern von Handke als Bezugsperson vorkommen. In *Die Wiederholung* können mit ihm auch die Tradierung des Namens

und konnte sich mit Österreich nicht wirklich identifizieren. Im Späteren spielte für ihn die slowenische oder sogar die jugoslawische Identität eine wichtige Rolle.⁴ Seit 1990 lebt er in Chaville, südwestlich von Paris, er kann wahrscheinlich (ähnlich wie Stanišić) als Weltbürger bezeichnet werden.

In dieser Arbeit werden die zwei Werke, Stanišić' *Herkunft* und Handkes *Die Wiederholung* nach Aspekten verglichen, die die Ausarbeitung der Identität beeinflussen bzw. prägen: 1) Gattung und Narration, 2) Räumlichkeit, 3) Sprache und 4) Mythos sind jene Faktoren, die als Themen der einzelnen Kapitel die Richtung der Analyse bestimmen werden, obwohl sie voneinander nur schwer zu trennen sind. Diese Aspekte stammen aus den verschiedenen Ansätzen der Kultur- und Literaturwissenschaft und spielen mit Blick auf die Identitätsbildung eine große Rolle in den beiden Texten. Das Ziel des Vergleichs ist, Fragen der zeitgenössischen Identitätsbildung auszuloten, Unterschiede und Ähnlichkeiten aufzuzeigen und durch zwei kanonisierte Werke einen Einblick in die Antworten der Literatur auf die Krise der Identität zu geben.

1. Gattung und Narration: Sind wir am Ende der Großen Erzählungen?

Identität wird kulturell sowohl auf der Ebene der Einzelperson als auch auf der Ebene der Kollektive durch Narrative konstruiert: Sie wird durch die Zeit kontinuierlich bewahrt und in eine greifbare, innere Zusammenhänge aufzeigende Form gebracht – diese Konstruktion wird narrative Identität genannt (Zima 2000: 83–85). Die Relevanz der Literatur ist folglich nicht zu unterschätzen: In den narrativen Formen und Strukturen von literarischen Texten verstecken sich die Spuren von Identitätskonstruktionen, die uns auf eine weitere Ebene, zur Frage der Textsorten innerhalb der narrativen Großform der Epik führen. Die Feststellung der Textsorte spielt im Fall der untersuchten Texte eine bedeutsame Rolle insofern, dass die Identität durch epische Mittel in einer narrativen Ordnung zum Ausdruck gebracht wird. Der Schwerpunkt liegt also auf den narrativen Methoden, auf den Erzählpositionen und auf der Bewahrung oder Abweichung von den konventionalisierten epischen Verfahrensweisen. Um die Relevanz der Gattung tiefer zu verstehen, lohnt es sich, die Zusammenhänge von Identität und epischen Formen kurz darzustellen.

Die großepischen Formen dienten seit den Anfängen als Mittel des Ausdrucks und der Konventionalisierung von kollektiven Identitätskreationen. Epen trugen dazu bei, die in

„Gregor“ und das Verschwinden eines Soldaten in der Familie in Zusammenhang gebracht werden. Zu den biografischen Angaben vgl. Gottwald/Freinschlag 2009: 69–78.

⁴ Im Jahre 1999 wurde ihm ein jugoslawischer Reisepass ausgestellt. Weitere Informationen über seine nationale Identifizierung in Czeglédy 2003.

zahlreichen Versionen existierenden Einzelmythen zu einer einheitlichen Geschichte zusammenzufassen und dadurch das absolute Narrativ einer Gemeinschaft zu verankern (Tilg 2011: 168–173). Nicht nur die Epen von Homer oder Vergil sollten hier assoziiert werden, sondern auch die im 18. und 19. Jahrhundert in großer Anzahl erscheinenden künstlichen Nationalmythen der Romantik von der Ossian-Fälschung bis zu den gescheiterten Epenversuchen der osteuropäischen Völker, deren erfolglose Konzepte gattungshistorisch zu verstehen sind. Schon Hegel formuliert das Ende der Zeit der Epen ganz klar und proklamiert die neue epische Form des Romans als die bedeutungsvollste Textsorte der Moderne (Hegel 1986: 330). Das gemeinsame Narrativ eines Volkes oder einer Nation erhält ohne wirklich existierende Mythen im Alltag weder Überzeugungs- noch Weltzeugungskraft mehr, noch verfügen sie über das Potenzial, die Weltordnung einer Kultur ausschließlich oder effizient zu stiften. Romane dagegen entstehen durch und für den Selbsterzählungsanspruch des modernen Individuums: Sie bilden mögliche Narrative für die inneren Zusammenhänge der Identität, für die konfliktvolle Beziehung von Persönlichkeit und Gesellschaft (Hillebrand 1993: 26–27). Lukács begreift die Funktion des Romans in seinem frühen Werk wie folgt: „Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat“ (Lukács 1920: 44). Mit dem Untergang der Epen wurde die Rolle des Romans durch die Selbsterzählung der europäischen Literatur und Kultur übernommen und seitdem kaum hinterfragt – allerdings wurde die Position der Romane mit der Spätmoderne und mit dem Verlust der Zuversicht in große Narrative ebenfalls stark erschüttert. Im Fall des Romans erwies sich aber diese Erschütterung eher produktiv als hemmend: Die neuen Strömungen von sprachkritischen, postmodernen und dekonstruktiven Literaturauffassungen öffneten neue Wege und Diskursfelder der spät- und postmodernen Identität und Erzählbarkeit, und in den letzten Jahren zeigt sich auch die Tendenz zur Rückkehr von Geschichten (Sommer 2011: 272–285). Die Form des Romans ist also nicht tot, und die zeitgenössischen kulturellen Fragestellungen machen das Nachdenken über die Zusammenhänge der Identität und der Erzählung wieder notwendig.

Das Genre innerhalb der epischen Form scheint im Fall der beiden Texte unbedingt relevant zu sein, es ist aber auf den ersten Blick gar nicht eindeutig, ob sie sich einem Genre zuordnen lassen. Im Fall von Handkes Roman ergibt sich eine eindeutige Einordnung, denn *Die Wiederholung* weist den klaren und klassischen Aufbau von Entwicklungsromanen auf und aktiviert damit bestimmte Lesarten. Der Text wurde in drei, fast gleich lange Kapitel geteilt: *Das blinde Fenster*, *Die leeren Viehsteige* und *Die Savanne der Freiheit und das neunte Land*.

Durch die drei Einheiten entfaltet sich auf einer Reise ins Fremde eine traditionelle Entwicklungsgeschichte: Der junge Protagonist entscheidet sich für eine Auseinandersetzung mit seiner Familiengeschichte, mit seiner Herkunft und macht sich auf die Suche nach seinem im Krieg verschollenen Bruder. Durch seine Reise, durch die Entzifferung der Zeichen und durch Beobachtungen lernt er eine neue Seite seiner Persönlichkeit kennen und versteht sich selbst und seinen Platz in der Welt besser, er konstruiert also seine eigene Identität. Alle drei Titel heben das Kernmotiv des jeweiligen Teils hervor und lenken die Wahrnehmung des Lesers – und des Erzählers – in eine Richtung, die die Erzählwelt zu deuten vermag und eine umfassende Sinnggebung ermöglicht. Der Prozess der Sinnggebung und die dadurch entstehende Selbstdefinierung werden nach 25 Jahren durch die Erzählung des 45-jährigen Filip Kobal gefestigt und durch die Reflexion der Wiedererzählung zugleich neu konstruiert.

Auf der Ebene des Inhalts scheint das Buch auf einer ziemlich konventionellen Grundlage zu beruhen: Durch eine Reise die eigentliche Heimat und Identität zu finden, bringt uns bis zum Ursprung unserer epischen Literatur, nämlich bis zur *Odyssee* zurück. Der Zusammenhang wird später ausführlicher dargestellt, vorerst reicht die Erkenntnis der intertextuellen Anspielungen, denn das damit aktivierte Interpretationsverfahren setzt die Rekonstruktion einer verlorenen Einheit voraus: In einem großen Narrativ könnte das gewünschte Zuhause beider Protagonisten wiedergefunden und (re-)konstruiert werden. Diese Lesart wird auch durch die textexternen Gegebenheiten untermauert: Im Kontext von *Œuvres* steht *Die Wiederholung* auf der Grenze zwischen der neo-avantgardistischen, sprachexperimentellen und der klassisierenden Phase (Gottwald/Freinschlag 2009: 28–33). Wenn Handke die großen Narrative in Bewegung setzt, reagiert er auf einen Diskurs, der zur Zeit der Veröffentlichung des Textes brennend und aktuell war, und zwar auf die Einsicht, dass das Erzählen und die welterklärenden Narrative ihre Kraft und Glaubwürdigkeit verlieren. Vom Standpunkt der Postmoderne könnte die von Handke aufgebaute Erzählung als unzeitgemäß gelten: Die Weltordnung zu rekonstruieren, schien damals wie heute überholt zu sein. Handkes Verfahren widerspricht nicht nur der Postmoderne, sondern auch der typischen spätmodernen Mentalität: Seine Antwort auf die unlösbaren Fragen negiert sowohl das Verschweigen als auch das spielerische Weitermachen, das nichts anderes als Selbstzweck ist. Handkes Weltrekonstruktionsversuch kann als eine Art Protest verstanden werden und zwar in dem Sinne, dass er den gängigen, modischen Tendenzen widerspricht und in den klassischen Formen solche Werte zu bewahren vermag, die in dieser Ära von mehreren Seiten angegriffen wurden. Handkes in der Öffentlichkeit konstruierte Person wurde stets mit der Provokation in Zusammenhang gebracht: Seine Aussagen und Stellungnahmen provozieren den Mainstream nicht nur durch seine fragwürdigen politischen Behauptungen etwa über den

serbischen Nationalismus, sondern auch dadurch, dass er Begriffe (Heil, Reich) und kulturelle Topoi (Epiphanie, Mythos, Eröffnung der Welt) reaktiviert, die ihre Transzendenz verloren und scheinbar bloß als Leerformen weiterexistierten (Bonn 1994: 94–120; Scheitler 2001: 196). Ihre Wiedergeburt in Handkes Prosa ist provozierend, weil sie mithilfe der zeitgenössischen ontologischen Kategorien unerklärbar sind. Diese Unerklärbarkeit wird nicht ironisch abgemildert, sondern stellt eine Herausforderung dar, indem man die leer wirkenden ontologischen Formen ernst nehmen und glauben muss, um seine Texte verstehen zu können. Auf dieser Ebene schließt sich Handkes Roman den klassischen Zielsetzungen des Epos an: *Die Wiederholung* kann als früher Versuch verstanden werden, die klassische Form des Epos zu revitalisieren.

In *Herkunft* lässt sich die gegenläufige Tendenz beobachten. Die ästhetische Position des Buches ist auf den ersten Blick gar nicht so eindeutig wie bei Handke: Der postmoderne Ansatz stellt als Antwort auf den Verlust der großen Narrative neue Formen bereit, die das Erzählen fortführen, ohne eine einheitliche, große Ordnung im Narrativ zu stiften (Zima 2001: 130–140). Das hat zur Folge, dass die Erzählstruktur der postmodernen Werke die Einheitlichkeit hinterfragt und neue Lesarten erfordert: In *Herkunft* wäre es auch schwer, eine absolute Geschichte mit klaren Zusammenhängen zu finden, denn der Text besteht eher aus kurzen Einheiten, die assoziativ aneinandergereiht sind. *Herkunft* ließe sich demnach als Novellenband interpretieren, was auch die Textgenese nahelegt, denn einzelne Teile des Werks erschienen vor der Veröffentlichung in Buchform. Gegen diese Deutungsmöglichkeit spricht jedoch die Tatsache, dass man strukturelle Elemente entdecken kann, die die Lesetaktik in die Richtung des Romans lenken: Nach dem zweiten Drittel des Textes gibt es eine Zäsur, die Erzählform verändert sich augenfällig und der Text fordert ab diesem Punkt ein ganz anderes Interpretationsverfahren. Die zweite Einheit des Textes mit dem Titel *Der Drachenhort* lädt zu einem literarischen Spiel ein: Man erhält die genaue Beschreibung der Spielregeln und gerät in ein Labyrinth der möglichen Geschichten und Ausgänge. Das Spiel verbirgt aber ein Trauma, den Tod der dementen Großmutter, und lässt sich als spielerische Verschiebung der Trauer interpretieren. Die Abkehr vom Realismus ist zwar auch im ersten Teil des Textes zu entdecken, ab diesem Punkt bekommt sie aber eine größere Macht über die Sinnstiftung und beherrscht ausschließlich die Interpretation: Man muss in diesem fiktiven Raum mitspielen, wenn man das Ende des Buchs erreichen will, und ohne Spiel kann der Text nicht verstanden werden. In diesem Abschnitt werden Märchenhaftes und Realitätsnahes nebeneinandergestellt: Die Jagd nach Drachen mit der Großmutterheldin und der letzte Abschied von einer Kranken laufen hier parallel.

Wenngleich der Teil nach dem narrativen Bruch auf den ersten Blick vom ersten Teil des Textes abzuweichen scheint, kann er als Folge der bisher aufgebauten narrativen Verfahren verstanden werden. Die Zielsetzung des Textes wird im Klappentext deutlich gemacht: Unter Herkunft versteht der Text den ersten Zufall der Biographie, irgendwo geboren zu werden; Versuch und Scheitern der Selbstporträtierung; Abschied von einer Figur des Textes bzw. von einem Familienmitglied in der textexternen Welt; und schließlich unterschiedliche Konzepte von Heimat und Zugehörigkeit. Aus dieser Aufzählung kristallisiert sich eine ziemlich klare poetologische Absicht heraus: Verschiedene, miteinander locker zusammenhängende Identitätsbausteine werden unter einem Begriff subsummiert, um eine kumulative Definition von Herkunft zu konstruieren, und zwar dessen stets eingedenk, dass das Projekt mit hohem Risiko verbunden ist und scheitern kann. Ohne diese ironische Reflexion wäre es ein idealisierter Versuch, neue Wahrheiten zu kreieren, was Stanišić nicht nur vermeiden will, sondern sich ganz bewusst dagegen einsetzt. Das lose Nebeneinander von novellenhaften Kapiteln lässt sich mithilfe des Konzepts der rhizomatischen Struktur interpretieren: Die Bedeutung wird nicht hierarchisch konstruiert, es gibt keinen Leitfaden, der die Wahrnehmung und Sinnstiftung ausschließlich beeinflusst (vgl. mit den Kapiteltiteln von Handke), sondern die eigentliche Bedeutung wird unstrukturiert und unbewusst, fast zufällig umgebaut. Das Rhizom lässt keine ausschließliche Narration entfalten, sondern fordert immer wieder die De- und Rekonstruktion der Interpretation. Die Einzelstücke könnten kumulativ einen Eindruck zur Folge haben: Dieser *Eindruck* (keine feste Definition oder kein Begriff) kann als Herkunft verstanden werden. Diese rhizomatische Struktur lässt sich in jedem Textteil entdecken: *Herkunft* kann als einheitliches Narrativ einer uneinheitlichen Welt verstanden und als großepischer Ausdruck der zeitgenössischen Episteme wahrgenommen werden, womit er die Kriterien eines Romans erfüllt.

Die Makrostruktur des Textes widerspiegelt sich im Mikrokosmos der jeweiligen Einzelteile: Der Erzähler versucht immer wieder, durch Aufzählungen eine annähernde Erklärung für die kulturell vor Jahrzehnten festgelegten und derzeit hinterfragten Definitionen zu geben. Im Kapitel *Fragmente* stellt der Erzähler zwei Seiten lang eine Liste zusammen, die den Begriff „Herkunft“ umfassen könnte:

Herkunft ist Großmutter. Und auch das Mädchen auf der Straße, das nur Großmutter sieht, ist Herkunft. Herkunft ist Gavrilo, der zum Abschied darauf besteht, dass ich eines seiner Ferkel nach Deutschland mitnehme. Herkunft ist in Hamburg der Junge mit meinem Nachnamen. [...] Herkunft ist Nana. Meine Mutter, seine Großmutter. [...] Herkunft sind die süß-bitteren Zufälle, die uns hierhin, dorthin getragen haben. [...] Herkunft ist Krieg. (H 66–67)

Annäherung und Aufzählung heißt: Es gibt keine Hierarchie, keine Kohärenz – die Wirklichkeit (und die Identität) kann nicht einheitlich und widerspruchsfrei beschrieben werden. Auf der intentionalen Ebene widerspricht Stanišić der Gültigkeit von narrativen Identitäten. In diesem Zusammenhang ist ein deutlicher Unterschied zwischen *Die Wiederholung* und *Herkunft* zu erkennen: Die leeren Formen, die bei Handke mit einer neuen Bedeutung revitalisiert werden, können auf das Fehlen von identitätskonstruierenden Faktoren unserer von Krisen geprägten Kultur hinweisen, eine Beschreibung kann folglich aus negativen Begriffen und Aussagen, aus Leerstellen zustande kommen (Gottwald/Freinschlag 2009: 33–35). Bei Stanišić könnte nur eine ganzheitliche Aufzählung, eine absolute Liste die vollkommene Definition geben, die aber aus logisch-ontologischen Gründen nicht existieren kann, denn es „gibt kein Wort für alle Wörter. Wenn es eines gäbe, ein Wort für alle Wörter, könnte es nur etwa drei Sekunden lang existieren. Im Schnitt alle drei Sekunden wird ein neues Wort erfunden, das die Gesamtheit aller Wörter beeinflusst und das eine Wort für alle Wörter ungültig macht.“ (H 228) Keine Liste, die die Welt in Begriffe teilt, kann erstellt werden, weshalb auch der Anspruch verschwindet, solche Beschreibungen vornehmen zu wollen.

Nimmt man an, dass es in beiden Fällen um Romane geht, lohnt es sich, die narrativen Techniken und Verfahrensweisen unter die Lupe zu nehmen. Beide Texte werden homodiegetisch erzählt, was im Fall von autobiographisch inspirierten Texten eine logische und konventionelle Entscheidung ist. Dahinter stehen aber viel komplexere narrative Strukturen, die mit der Konstruktion der Identität im Zusammenhang stehen.

Bei Handke wird die Erzählung tiefgründig und in allen Einzelteilen als *der Prozess* der Erzählung dargestellt: Es wird immer klar aufgezeigt, dass der Leser die Geschichte durch eine bestimmte Narration vermittelt mitbekommt. Diese Bewusstmachung erfolgt auf unterschiedlichen Ebenen, z.B. durch die konkrete Positionierung des Erzählers im Text („wo in der bildstockkleinen Höhlung seit jeher der Erzähler sitzt und erzählt“, DW 295) oder mithilfe der komplexen Darstellung der Gedanken der Figuren. Im Text dominiert nämlich der narrative Modus, der eine gewisse Distanz zwischen Erzählrealität und Wirklichkeit herstellt: Der Text operiert nie mit dem sog. Realitätseffekt, es gibt keinen einzigen Abschnitt, in dem die Selbstvergessenheit des Erzählers ertappt werden könnte. Diese Anstrengung lässt sich an der Figurenrede zeigen, die scheinbar in dramatischem Modus vermittelt wird: Obwohl die direkte Figurenrede häufig vorkommt, wird sie immer durch die subjektive Hervorhebung des Erzählers mitgeteilt, also von Filip Kobal selbst mottohaft präsentiert. Solche Beispiele zeigen sich besonders in der Figurenrede des verschollenen Bruders, dessen Briefe und Sprüche immer wieder in Zitatform, allerdings fast ausnahmslos als Bruchteile eines geschriebenen oder

gesagten Textes auftauchen. Seine Aussagen werden aus dem – dem Leser unbekanntem, aber dem Erzähler bekannten – Kontext herausgerissen und trotz der Beibehaltung der Wortwahl von Filip gefiltert, indem er sie indirekt in seine eigene Erzählung einfügt. Mit diesem Verfahren entsteht ein großartiger innerer Monolog, in dem die Figuren nur durch die Wahrnehmung und Sinnstiftung des Erzählers zugänglich sind. Diese Struktur ist an sich nichts Neues, Handke ergänzt sie aber mit einer unheimlich interessanten Erzähltechnik: Wie bereits erwähnt, wird die Geschichte von einem Ich-Erzähler erzählt, diese Beschreibung deckt sich aber nur teilweise mit der Wirklichkeit. Der Erzähler ist zwar Filip Kopal, erzählt aber aus 25 Jahre Entfernung über die Geschehnisse und distanziert sich dabei oft von den Jungen: Häufig beschreibt er seine junge Persona in dritter Person Singular und benennt sie je nach seiner aktuellen Tätigkeit oder Fokussierung. Die Bezeichnungen „der in seinem Bus Liegende“ (DW 269), „der Schüler“ (DW 272), „der Gebirgsüberquerer“ (DW 241) oder „der Zwanzigjährige“ (DW 249) referieren u.a. auf die gleiche Person. Die Erzählebene wird damit außerhalb der dargestellten Realität des Textes verortet, steht aber in einem engen, notwendigen Zusammenhang mit ihr, denn ohne diese Außenperspektive könnte die Erzählung gar nicht stattfinden: Sie kann nur durch die Distanz der Erinnerung verwirklicht werden (Honold 2017: 234). Diese intradiagetische Erzähltechnik verknüpft *Die Wiederholung* wieder mit der *Odyssee*, denn Odysseus wiederholt bei den Phäaken seine eigene Geschichte innerhalb der Erzählung. Das Stattfinden der Erzählung wird in beiden Fällen existentiell: Im Fall von Odysseus befreit sie ihn von seinem behaupteten Tod, bei Handke wird sie Mittel des Erlebens und Bewahrens.

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. Wenn ich mich erinnerte, erfuhr ich: So war das Erlebnis, genau so!, und damit wurde mir dieses erst bewußt, benennbar, stimmhaft und spruchreif, und deshalb ist mir die Erinnerung 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 übergehen kann ins offene Erzählen, ins größere Leben, in die Erfindung. (DW 103–104)

Das homo- oder heterodiegetische Erzählen wirft aber Fragen in Bezug auf die Identität auf: Wird der Erzähler nur durch die Entfernung erzählfähig, weil er mit dem Jungen nicht mehr identisch ist, oder sieht er sich selbst in einer Kontinuität mit dem Jungen und kann als Teil der Geschehnisse verstanden werden? Der junge Filip Kopal wird als Erzähler dargestellt, seine Aufgabe ist das Erzählen und in diesem Sinne wird nach 25 Jahren seine Erzählung von dem Älteren wiedererzählt oder, mit dem Begriff von Handke, *wiederholt*. Nichts kann oder soll aber gleichermaßen wiederholt werden, wie früher, Wiederholung bedeutet viel mehr eine

ergänzende, schöpferische Wiederkehr, die auch eine Entwicklung bedeutet. In den Mustern der Erinnerung und Wiedererzählung zeigt sich die Entwicklung des Selbst, des Erzählers, der durch die Distanz nicht nur seine, sondern auch die Identität des Jungen konstruieren und begreifen kann.

In *Herkunft* lernt man die *histoire* durch einen Ich-Erzähler kennen, der während des Erzählens ziemlich konsequent präsent ist. Bei Stanišić wird immer gespielt, auch auf der Ebene der Narration: Sein Erzähler wird mit ihm, dem Schriftsteller selbst identifiziert, dadurch verdoppelt der Erzähler die Bedeutungsfelder der Metanarrativität. Seine Bücher sind in der Wohnung seiner Oma zu finden: „Bücherschrank. Braun und weiß, goldene Bordüren. Bücher. Titos Biografie. Dann Meša Selimović, Abdulah Sidran, Saša Stanišić und *Heilung durch Tee*. Ach, Bücher.“ (H 194) Hier wird die Aufmerksamkeit ebenfalls auf den Schreibprozess gelenkt, obwohl ein bedeutsamer Unterschied zu Handke zu bemerken ist: Filip Kobal *erzählt*, Saša Stanišić *schriftstellt*, bei Handke geht es also um die Vollständigkeit der Erzählung an sich, mit wenigen direkten Hinweisen auf das Medium des Zeichenträgers oder auf die Außenwelt bzw. mit deutlicherem Akzent auf der Vollkommenheit des entstehenden Werks; bei Stanišić spielt hingegen das Buch als Artefakt eine Rolle, das ihm ermöglicht, alternative Erzählungen der Realität, ein Reich der Phantasie aufzubauen. Das Wort *schriftstellern* weist darauf hin, dass *Herkunft* eine Brücke aufbaut, die zwischen der Erzählwelt und der Realität aufgespannt ist und damit die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion verwischt.

Die Hervorhebung der Übereinstimmung von Erzähler und Schriftsteller macht eine genauere Einschränkung ihrer Position innerhalb des Textes nötig. Die Interpretation dieser Gleichsetzung als autodiegetisches Erzählen übersieht, dass im Text die Einheit von Erzähler und Schriftsteller immer wieder hinterfragt wird, wie etwa in den folgenden zwei Beispielen:

Literatur ist ein schwacher Kitt. Das merke ich auch bei diesem Text. Ich beschwöre das Heile und überbrücke das Kaputte, beschreibe das Leben vor und nach der Erschütterung, und in Wirklichkeit vergesse ich Geburtstage und nehme Einladungen zu Hochzeiten nicht wahr. [...] Ich schiebe Geschichten als Übersprunghandlungen zwischen uns. (H 217)

Ich köpfe jetzt, fünfundzwanzig Jahre später, mit Piero und Wojtek und all den anderen ein letztes Bier in der Nacht. Ich lasse uns trinken auf den großen Schlesier mit den verschrammten Knien und auf den kleinen Italiener, der Hesse durchgestanden hat. „Freunde!“, lasse ich Saša rufen. „Auf Wojtek! Auf die Wonne! Auf Erlebnis, Ekstase, Erhebung!“ Und wir trinken. Und niemand wird vergessen in dieser Nacht. (H 207)

Im ersten Zitat wird der Unterschied zwischen Realität und Fiktion, d.h. die Funktion der schriftstellerischen Tätigkeit geklärt. Dem Erzähler bedeutet die Literatur die Art und Weise, wie Mangel und Übel überbrückt werden können, was erst dann erfolgen kann, wenn eine Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Erzählwelt kreiert wird. Dieses Zitat beinhaltet zugleich

das Argument dagegen, was bei Handke das Ziel ist: die Rekonstruktion der Einheit in einer perfekten Scheinwelt der Erzählung.

Das zweite Zitat zeigt, wie Stanišić bewusst mit seiner Persona spielt und die Gleichsetzung von Schriftsteller und Erzähler verunsichert. Als er in seiner eigenen Erzählung als erzählte Figur auftaucht und durch die zitierte Rede und die daran geknüpfte Formulierung („*lasse ich Saša rufen*“) zum Wort gebracht wird, zeigt sich, dass er selbst als Erzähler zugleich Objekt und Subjekt seiner Erzählung ist. Durch diese Verdoppelung lässt sich seine narrative Position neu definieren, die nicht nur als autodiegetisch, sondern auch als eine interessante Mischung von intradiegetischen und homodiegetischen Erzählformen verstanden werden kann. Eine ähnliche Komplexität zeigt sich in den Beschreibungen des Fluchterlebnisses, die auf Saša in dritter Person Singular hinweisen. Die Distanzierung von sich selbst reflektiert auf die Unvollkommenheit oder Verstörtheit der Identität: Aus der Perspektive eines Kindes ohne Sprache, Heimat und Familie kann sich der ältere Erzähler nicht identifizieren, es wäre epistemisch gesehen einfach unmöglich. In dieser Hinsicht ist die Erzählmethode der von Handke besonders ähnlich.

Abgesehen von diesen Fällen zeigt sich die narrative Macht des Daseins des Erzählers im Prozess des Zu-Wort-Kommens öfters, wenn der Text die Figuren etwas aussagen lässt, was in der Realität nicht ausgesagt wurde. „Als der Polizist ihr im April 1992 nahelegte, aus Višegrad zu verschwinden, weil es den Muslimen bald an den Kragen ginge, lautete ihre Antwort in einem Leben, das ich für sie geschrieben hätte: ‚Wer hat entschieden, dass ich eine Muslima bin?‘ Mutter hat nichts dergleichen gesagt.“ (H 121)

Obwohl die Narration auf den ersten Blick allmächtig zu sein scheint, beeinflussen auch solche Kräfte den Text und die Narration, die die Nullfokalisierung, also die allwissende Position des Erzählers verunsichern. Dazu gehört z.B. die unzuverlässige Erinnerung, die immer wieder zu Täuschungen führt. Es gibt zwei Geschichten (der Kampf des Vaters mit dem *poskok* und die Stafette der Jugend), die dem Erzähler als Kindererlebnisse gegenwärtig sind, aber beim Chatten mit seinem Vater stellt sich heraus, dass diese entweder gar nicht oder ganz anders passierten. Diese falschen Erinnerungen werden vor dem Hintergrund der Demenz der Großmutter skizziert, wodurch die Frage der Identität eine zentrale Rolle erhält: Mit dem Verlust des Realitätsbewusstseins scheint eine Person vor den Augen ihrer Familienmitglieder zu verschwinden, wobei sich durch den trügerischen Charakter des Erinnerns die Zerbrechlichkeit der eigenen Identität zeigt. Nicht nur Oma Kristina, sondern auch der Erzähler hat einen beschränkten, fragmentarischen Zugang zu seinen eigenen Gedanken. Nicht alle Ebenen der Erzählung werden von dem Schriftsteller-Erzähler so bewusst und streng

überwacht, wie im Fall der zitierten Reden. Diese Behauptung lässt sich auch durch den zweiten Teil des Romans bestätigen, in dem zwei parallele Erzählwelten entstehen. Die phantasievolle Welt erweckt nach einiger Zeit den Eindruck einer zwanghaften Wirklichkeitsflucht: Die abenteuerliche Geschichte über die gemeinsame Drachensuche von Enkelkind und Großmutter kann ab einem gewissen Punkt nur als tragische Entfernung von der Realität gelesen werden, in der Phantasie gibt es keine Möglichkeiten, sie wird viel mehr als Zwangslösung dargestellt. Am Ende muss man doch zurückkehren und der Wahrheit in die Augen sehen.

Obwohl die zwei Erzählungen zahlreiche Gemeinsamkeiten aufzeigen, wie die komplexe Struktur der Ich-Erzählform oder die Wichtigkeit der Erinnerung in der Konstruktion des Narrativs und der Identität, sind die Unterschiede aus der Perspektive der vorliegenden Analyse wichtiger. Handke baut eine in sich geschlossene, vollkommene Erzählwelt auf, die stets von dem Erzähler überwacht wird und in seiner Reflexion entsteht; bei Stanišić hingegen ist die Macht des Erzählers unsicher und wird durch das Unbewusste beeinflusst. Die zwei Erzählmodi sind durch die Frage nach der Gattungszuordnung vergleichbar: Die klassische Geschlossenheit und Einheitlichkeit in *Die Wiederholung* und der fragmentarische Textaufbau von *Herkunft* widerspiegeln sich auch in den narrativen Techniken – in Handkes Konsequenz und in Stanišić' Eklektizismus.

2. Raum: Wo entsteht Identität?

Der Zerfall der großen Narrative betraf weitere Dimensionen der bisherigen Orientierungs- und Wahrnehmungskategorien: Die gültige Auffassung eines *a priori* existierenden Raumes wurde mit neuen Konzepten ersetzt, die die Relevanz des Räumlichen in der Identitätskonstruktion berücksichtigen, ohne es auf Vorstellungen über Containerräume oder Nationalstaaten zu reduzieren (Bachmann-Medick 2006: 312–316). Der Zusammenhang zwischen Spatialität und Identität, die räumliche Dimension von Texten wurde seit dem *spatial turn* viel intensiver und gezielter untersucht (Assmann 2011: 151–154). Bei den Texten von Handke und Stanišić erfordert ein spannender Faktor die Untersuchung der räumlichen Aspekte: Jugoslawien spielt bei Handke in seiner Einheit, bei Stanišić nach seinem Zerfall eine besondere Rolle.

3.1 Jugoslawien: Konstruktion und Utopie

Handkes und Stanišić' unterschiedliche Annäherungen lassen sich an einem Punkt vergleichen: Beide betonen, dass das Land Jugoslawien Ergebnis sozialer und kognitiver Konstruktionen war. In ihren Darstellungen wird der Raum nicht als bloßer Container begriffen, sondern immer mit Blick auf seinen zeitlichen, sozialen und kognitiven Charakter reflektiert. Diese komplexe

Raumauffassung kann damit im Zusammenhang stehen, dass der Balkan – besonders im deutschsprachigen Raum – seit langem Gegenstand des europäischen kulturellen Diskurses war: „Den unvoreingenommenen Blick auf den Balkan gibt es nicht; er ist immer an die eigenen Machtinteressen gebunden. Zwar gibt es kaum eine Region, die so sehr zur europäischen Projektionsfläche degradiert wurde und immer noch wird.“ (Previšić 2014: 27) Mit der Entstehung Jugoslawiens blieb diese diskursive Rolle bestehen: Das vereinigte Land wurde vielschichtig und heterogen interpretiert, und diese verschiedenen Annäherungen, die von Previšić ausführlich dargestellt wurden (2014: 17–18), prägten nicht nur die Außenperspektive, sondern trugen auch direkt oder indirekt zu den historischen Veränderungen des Landes bei. Hier soll lediglich auf die Interpretation hingewiesen werden, der zufolge Jugoslawien eine gesellschaftliche, politische Utopie verkörperte: Es stellte ein gemeinsames Land für verschiedene Ethnien und Religionen dar, vereinigte diese unter einer neuen, inklusiven Identität und war damit der Gegenpol der Nationalstaaten, die sich durch Ausgrenzung und nationale Zugehörigkeit identifizierten (Previšić 2014: 47). In diesem Sinne kann Jugoslawien als ein Projekt verstanden werden, das sich vornahm, eine andere, bessere Realität, einen dritten Weg zwischen imperialistischem Kapitalismus und stalinistischem Kommunismus zu schaffen, und sein Zerfall drückte das Scheitern dieses Projekts aus: Es blieb ein Traum, der nicht zu verwirklichen war. Jugoslawien war nicht nur ein durch Landkarten repräsentierbarer, politisch-kultureller Bereich, ein Territorium, sondern zugleich eine Projektionsfläche. Wie Handke in einem Interview bestätigte (Meyer/Breitenstein 2006), wurde oft eine Erwartung, ein Wunsch auf das reale Land projiziert, die Sehnsucht nach einem Ort, der von den gegebenen kapitalistischen Machtstrukturen und Gesellschaften unabhängig ist und in dem solche Identitäten entstehen können, die von den vorhandenen Strukturen nicht nur abweichen, sondern sich von ihnen völlig unabhängig definieren und begreifen können. Aus dieser Perspektive kann Jugoslawien als imaginäres Land, als Utopie verstanden werden: „Die Utopien sind die Plazierungen ohne wirklichen Ort: die Plazierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: jedenfalls sind die Utopien wesentlich unwirkliche Räume.“ (Foucault 1991: 39) Die projizierten Wünsche dehnten die Grenzen des realen Jugoslawien aus, bis seine Existenz Raum für Weltvorstellungen und Identitäten eröffnete, die nicht wirklich erfüllt werden konnten.⁵

⁵ Damit behaupte ich nicht, dass Jugoslawien das einzige Land war, das diese Erwartungen nicht erfüllte: Nationalstaaten können auch als imaginäre Gemeinschaften ohne ontologischen Hintergrund verstanden werden, deren Klebstoff die nationale Sprache und der Nationalmythos ist. Diese scheinen aber in der Bewahrung und

Die Ausprägung der jugoslawischen Identität spielt eine wichtige Rolle in den beiden Werken. Es zeigt sich besonders bei Stanišić, als er zwei, auf den jugoslawischen Raum gerichtete Perspektiven gegenüberstellt: Er kritisiert den Außenblick, der das Jugoslawienbild durch voreingenommene Muster und typische, deutsche Kommunikationsschemata hervorbringt. Diese äußerliche Beschreibung wird aber im Text nur indirekt dargestellt und verstärkt die subjektive Macht des Erzählers, der bestimmte Töne in seiner Erzählung nicht vollständig zu Wort kommen lässt. Ein Beispiel für dieses Verfahren zeigt sich in dem Textteil, als Saša bei den Eltern eines Freundes zu Gast ist und anhand ihrer konstruktiven, empathischen Einstellung die gewöhnlichen Reaktionen auf seine Herkunft kritisiert: „Nachdem sie erfahren hatten, dass ich vor dem Bosnien-Krieg geflohen war, erzählten die beiden weder von einem Kroatien-Urlaub in den Achtzigern auf der *Wie-hieß-die-Insel-noch-mal?*, noch eröffneten sie einen Mentalitätsdiskurs über ‚die Serben‘.“ (H 188) Einerseits bilden also diese auf Verallgemeinerungen beruhenden Aussagen über Jugoslawien die Außenperspektive: Sie haben keine reale Grundlage und zeigen nur die subjektive, durch die Medien vorgeprägte Wahrnehmung Jugoslawiens. Andererseits stellt aber Stanišić implizit vor, was das Projekt Jugoslawien hätte umfassen können: eine politische-kulturelle Gemeinschaft ohne nationale Ausgrenzung und Selbstdefinition; eine Gesellschaft, die mittels Wissenschaft und Analyse gegen Faschismus und Nationalismus kämpft; ein Vielvölkerstaat, der durch Symbole vereinheitlicht wird, die ihre Bedeutung durch die Teilnahme der ganzen Gesellschaft erlangen. Diese Grundlagen werden in den Kindheitserinnerungen des Erzählers an seine Herkunft bewahrt. Die Instabilität und Fiktionalität des Konzepts zeigt sich aber ganz klar anhand der Erinnerung an ein Ereignis, das gerade dazu beitragen sollte, die politische und historische Kontinuität des Raumes zu konstruieren und damit eine Verbindung von Zeit und Raum herzustellen: Es war die Stafette der Jugend, die die nationale Einheit repräsentieren sollte und als eine Art Mythisierung verstanden werden kann. Die Verbindung der Orte sollte mit der Übergabe der Stafette erfolgen; die Verknüpfungsknoten stellen die Kohärenz her, wodurch aus nebeneinander bestehenden, kartografischen Orten ein zusammenhängender, dynamischer und lebendiger Raum konstruiert wird. Saša nahm als Kind an diesen Ritualen teil, die sein Erlebnis von Jugoslawien bzw. seine damalige Zugehörigkeit grundsätzlich bestimmen. Als Erwachsener erfährt er aber von seinem Vater, dass er „nur“ eine Fälschung der Stafette in der Hand hielt, er nahm „nur“ an einem gefälschten Ritual teil. Falls der Mythos gefälscht wurde, soll das Land, dessen kollektive Identität sich darauf gründet, auch als Fälschung verstanden

Konservierung politisch-wirtschaftlicher Gemeinschaften effektiver zu wirken, als die komplexere, mehr Toleranz und Reflexion erfordernde Sozialstruktur Jugoslawiens.

werden: *Herkunft* betont damit nicht nur die Unzuverlässigkeit der Erinnerung und dadurch den trügerischen Charakter der kollektiven Erzählungen, sondern auch das Problematische einer an den Raum gebundenen Identität. Aus diesem Grund stellt der Erzähler den Versuch von Emir Kusturica, das ehemalige Jugoslawien in einem Film künstlerisch zu rekonstruieren, kritisch dar: „Jugoslawien“ sei im Gegensatz zu Foucaults heterotopologischem Modell der Utopie eine Illusionsheterotopie (1991: 45), d.h. ein Versuch, die Utopie zu realisieren, eine illusorische Verortung des Ideals von Jugoslawien, die aber die Fälschung selbst hervorhebe und Nichts als eine pure Täuschung sei. Mit dem Verlust der kohärenten Selbstnarration und mit dem tragischen Zerfall des ehemaligen Heimatlandes werden also einerseits Rekonstruktionsversuche kritisiert, andererseits konkrete, gelebte Orte anders wahrgenommen: Višegrad, die Geburtsstadt von Saša verliert für ihn und seine Mutter seine ehemalige, in das Alltagsleben eingebettete Position, weil die sich daran anknüpfenden Erlebnisse ihre Existenz bestimmen:

Als Mutter mit fünfunddreißig ihr Leben in Višegrad aufgeben musste, verließ und verlor sie einen Ort, der bereits voll war mit guten Erinnerungen, Erfolg und persönlichem Glück. Das, was ihr fehlt, ergänzt sie heute nicht mit Erfindungen, wie ich. [...] Herkunft ist das Zusammenzucken, wenn jemand in ihrer Geburtsstadt ihren Namen ruft. (H 120)

Bei Stanišić existieren Orte nie an sich, sondern werden durch Erleben und Wahrnehmungen konstruiert. Nicht nur jene Räume, die die kollektive Identität direkt prägen, hängen von der Perzeption der Einzelperson ab, sondern auch die persönlichen, privaten Räume. „Ohne Großmutter kenne ich die Wohnung nicht“, sagt Saša, als er in Višegrad die leere Wohnung seiner in Altersheim unterbrachten Großmutter betritt (H 295). Das heißt, wenn die Person fehlt, die den Ort prägte, verliert der Raum selbst seine Eigentümlichkeit.

Die räumliche Struktur der *Wiederholung* kann Stanišić' Roman in dem Sinne entgegengesetzt werden, dass der junge Filip Kobal das Land Jugoslawien nicht als gelebte Realität, sondern erst als Sehnsucht erfährt, die durch seine Familie geprägt wurde. Für ihn ist Slowenien (innerhalb von Jugoslawien) eine Erzählung, der er sich als Erzähler anschließen kann, und die bereits an sich das Gefühl der Zugehörigkeit zu wecken vermag: Als Filip auf dem Weg von der Schule nach Hause vor der Brutalität der Humtschacher Jungen fliehen muss, erkennt er die beruhigende, heimische Anwesenheit der jugoslawischen Grenze und rüstet sich damit gegenüber seinen Feinden, womit er eine Art Zusammengehörigkeit unter den Jungen stiftet:

Ich [...] schaute südwärts auf das Petzenmassiv, auf dessen Gipfelplateau die jugoslawische Grenze verläuft, und wußte mich in Sicherheit. [...] Und nicht nur geschah mir dann nichts, sondern die Verfolger wurden im Näherkommen langsamer, und der eine oder andere folgte meinem Blick. [...]

Und ein Gefühl der Verbundenheit stellte sich ein, im Abstand – wie es sich zu den Nachbarkindern, im eigenen Dorf, nie ergeben hatte [...]. (DW 25)

Das Land Jugoslawien bleibt zu Beginn von Filip unberührt, übt zwar eine große Wirkung auf ihn, ohne jedoch räumliche Aspekte haben: Es ist eine Menge kartografischer Daten und Ortsangaben und steht auf einer als Bild bezeichneten Landkarte vollgeschrieben mit Namen. Es wird von seinem Bruder mittels Reiseberichte vorbereitet und von seiner Mutter mythisiert, für Filip ist es aber nur als Grenze zugänglich und hat wenig mit dem realen Jugoslawien oder Slowenien zu tun:

Und aus den Orten insgesamt entwarf sie wiederum vor mir [...] ein Land, das nichts gemein hatte mit dem tatsächlichen Gebiet von Slowenien, sondern gebildet wurde rein aus den Namen, den vom Vater, ob schauernd oder auch nur beiläufig, erwähnten Schlacht- und Leidensstationen. Dieses Land, wo es einzig Hauptorte gab, mit märchenhaften Bezeichnungen wie Lipica, Temnica, Vipava, Doberdob, Tomaj, Tabor, Kopriva, wurde in ihrem Mund das Land eines Friedens, wo wir, die Kobal-Familie, endlich und dauerhaft die sein konnten, die wir waren. (DW 78)

Die zauberhaften Benennungen aus dem Mund der Mutter verstärken die zugefügten sakralen Attribute aus den Briefen des Bruders: Es entsteht ein imaginäres Land aus Sprache und Mythos, das sich stets im Gegensatz zu etwas anderem begreifen lässt: Jugoslawien wird dem Jungen als Mangelland, als Leerstelle zugänglich. Die Phänomene werden Filip erst dann augenfällig und existent, sobald sie sich als Mangel zeigen: „Dadurch, daß die üblichen Kirchenglocken nicht schlugen, bekam ich erst das Feingehör für das Umliegende, und es war also kein beliebiges Land, sondern dieses bestimmte, dieses Mangelland, das sich mit der Fülle meines Gewohnheitslands vergleichen und so erst unterscheiden und als ‚Welt‘ entziffern ließ.“ (DW 137) So spielt Jugoslawien als Raum eine doppelte Rolle in der Identitätssuche: Einerseits dient es als Projektionsfläche für die Erwartungen und Wünsche des Jungen, andererseits trägt es dazu bei, die reale, eigentliche Heimat, Rinkenberg, tiefer zu verstehen, wie es bei Klaus Held heißt: „Erst vor dem Hintergrund der Begegnung mit dem Fremden erlebt man das Heimische auch als das Heimatliche, als Zuhause.“⁶

Der idealisierte Zustand Jugoslawiens führt den jungen Kobal zu einem hochmythisierten, absolut fremden Raum. Die entziffernde, sinngebende Distanzierung von Rinkenberg erreicht ihren Höhepunkt in dem Karstgebiet, wo durch eine mythische Transgression eine Ur-Natur und eine Ur-Kultur erscheinen. In dieser Welt der absoluten Distanz, des vollkommenen Mythos, wo Indianer leben und der als Odysseus verkleidete Erzähler sich assimiliert, zeigt sich die perfekte Form der gewünschten Identität von Filip Kobal. Hier erlebt er für einen

⁶ Held, Klaus (1991): Heimwelt, Fremdwelt, die eine Welt. In: *Phänomenologische Forschungen* 24/25, 305–337, hier 308. Zit. n. Strenger 2020: 204.

Augenblick die wahre Liebe und erfährt die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft bzw. die Sakralität der Natur. Hier kann er sich von seinem Vater distanzieren. Erst nach der absoluten räumlichen Entfernung findet er wieder die Sehnsucht nach seinem wahren Zuhause. Diese Funktion, die Jugoslawien in *Die Wiederholung* erfüllt, könnte vielschichtig kritisiert und hinterfragt werden: Previšić legt ausführlich das Risiko einer orientalisierenden, mit Illyrismus verflochtenen Darstellung des Balkans dar (Previšić 2014: 55–60) und die üblichen Kritiken an den essentialistischen Interpretationen von Norden und Süden begründen ebenfalls die Revision von Handkes Jugoslawienbild (Nies 2018: 13–15). Man könnte Handke vorwerfen, dass sein Erzähler die Slowenen essentialistisch und verallgemeinernd für seine persönlichen Zwecke missbraucht, indem er eine fiktive Gesellschaft konstruiert und in die Rolle des Anderen gezwungen einen Raum schafft, in dem sich der Erzähler positionieren kann. Obwohl diese Kritik nötig und wichtig ist, um die identitätskonstruierenden Prozesse zu verstehen, soll immer beachtet werden, dass Handkes Modell viel komplexer ist als die typische Dichotomie, die die Identitätsbildung des Kolonialismus kennzeichnet. Filip findet nämlich seine Identität weder in der Gegenüberstellung mit dem Fremden noch in der Exotisierung und scheinbaren Hineinsetzung ins jugoslawische Volk, sondern er erlebt die Fremdheit selbst als die eigene Subjektivität: Als er die Rolle einer anderen Person übernimmt, verliert er die letzten Spuren seiner bisherigen Persönlichkeit und kann absolut außer sich selbst existieren. Er braucht diese Erfahrung, um die Position des Erzählers besetzen zu können: In diesem Zustand erreicht Filip seine Vollkommenheit als Erzähler und öffnet damit einen anderen Weg in der räumlichen Dimension. Er nimmt ein Stück Kohle von dem sakralen Ort mit nach Hause, um es als Schreibmittel zu verwenden. Einerseits sublimiert er dadurch die räumliche Erfahrung in den Schreibprozess und verbindet endgültig sein Subjekt mit der Erzählerrolle, andererseits veranschaulicht und hebt er die Räumlichkeit des Buches selbst hervor. Die Buchstaben werden zu Übergängen ins Karstgebiet, sie sind Vermittler und Teilhaber der Landschaft und überbrücken die räumliche Distanz des Erzähl- und Handlungsortes. Dieser Übergang perfektioniert die Erzählung und stellt die Einheit her, wie es der Erzähler sagt: „Ihr habt euren Dienst nun getan.“ (DW 326)

Obwohl im größten Teil des Textes diese illusorische Wahrnehmung Jugoslawiens dominiert, erkennt Filip am Ende seiner Reise das unausweichliche Dasein des Geopolitischen, nimmt also Jugoslawien in seinem historisch-politischen Kontext wahr:

Da erst riß es mich aus dem Traum von der Zeitlosigkeit, und ich bekam ein klares Bild der Geschichte, jedenfalls dieses Landes hier, und nicht etwa keine Geschichte wollte ich da, sondern eine andere, und der einzelne Andächtige erschien mir als deren Verkörperung, als deren Volk,

hochaufgerichtet, wachen Sinnes, strahlend, gesammelt, unbeirrbar, unüberwindlich, kindlich, im Recht. (DW 327)

In diesem Fall kristallisiert sich aber auch sein Wille zur Vereinheitlichung der verschiedenen Raumkonzeptionen heraus, die die verschiedenen Beschreibungsmöglichkeiten von Jugoslawien (als sakral-persönlichen bzw. den territorial-geopolitischen Raum) und die davon geprägten Identitäten in eine harmonische Ordnung bringen soll: Diese Einheit gäbe dem neunten Land Platz, das die Verbindung von Raum, Volk und Person präsent macht und dadurch eine mythische raumzeitliche Kontinuität erstellt.

Bei Stanišić findet man keine Versuche mehr, diese Konzepte miteinander zu vereinbaren oder einige hervorzuheben und als essenziell, identitätsprägend zu positionieren. Die beiden Texte zeigen jedoch ähnliche Züge mit Blick auf ihre Unzufriedenheit mit den politischen Raumkonzeptionen. Räume, die durch politische Symbole zusammengehalten werden, können ihr Bindemittel verlieren. Beide Texte berichten von Titos Porträts und wachsamen Blicken öffentlichen und persönlichen Räumen. Die enorme Veränderung in der politisch-gesellschaftlichen Dimension, die von Stanišić dargestellt wurde, zeigt sich deutlich in diesen symbolischen Repräsentationen: Nach dem Zerfall füllen die Bilder von Kriegsverbrechern und serbischen Nationalisten die Leerstellen der Tito-Porträts. Der Erzähler muss davor in dem Kapitel *Der Drachenhort* in ein Phantasieland fliehen, das aus realen und unrealen Elementen besteht, wo freilich alle Porträts verschwinden und der Raum mit eigenen Erlebnissen, Präferenzen und Emotionen gefüllt wird. So wird aus dem von den Symbolen entblößten Land ein von der Wirklichkeit unabhängiger Phantasieort.

Den Übergang zwischen Wirklichkeit und Phantasie zu verwirklichen, ist aber gar nicht so einfach, wie es sich in der narrativen Struktur des Textes zeigt. Durch die Demenz seiner Großmutter erfährt der Erzähler die Brüchigkeit der Realität in der Wahrnehmung und dadurch auch die Unsicherheit der Räumlichkeit. Kristina befindet sich parallel an mehreren Orten und in mehreren Zeiten. In einer signifikanten Szene erkennt sie ihre eigene Wohnung nicht und will nach Hause zu fahren. Sie zeigt damit Saša, dass man – bewusst oder ohnmächtig – in Form der getrennten mentalen und körperlichen Präsenz an mehreren Orten gleichzeitig sein kann. Diese Erkenntnis der dimensional Spaltung der Identität⁷ erscheint aber Saša tragisch, denn seine Existenz beruht auf der Einheit des Ichs und des Raumes: „Ich glaube, dass es wenig Schlimmeres gibt, als zu wissen, wo man hingehört, aber dort nicht sein zu können“, reagiert er auf Kristina (H 174). Späteren erklärt er seine Aussage ausführlicher und zeigt, dass es

⁷ Identität kann hier als „mit sich identisch sein“ verstanden werden: Kristina ist mit sich nicht identisch, weil sie sich nicht da erlebt, wo sie sich aus der Perspektive des Anderen befindet.

unmöglich ist, die Spatialität zu überbrücken: „Ich verstehe Menschen nicht, die glauben, sie könnten an zwei Orten gleichzeitig sein (falls das aber wirklich jemand kann, möchte ich es gern lernen). Ich wäre am liebsten in zwei Zeiten zugleich.“ (H 284) Die Raumperzeption der Großmutter kann also mit den Regeln der Zeit-Raum-Dimension nicht vereinbart werden, in ihrer falschen Wahrnehmung zeigt sich der Verlust ihres Wesens. Obwohl der Erzähler diese Stellungnahme auf der Ebene des Bewusstseins sehr klar formuliert, fängt er an, parallele Welten zu kreieren und in ihnen gleichzeitig zu existieren: Als er die Fiktion von der Wirklichkeit trennt und sich in der Fiktion platziert, verdoppelt er die Welten und versucht, in beiden anwesend zu sein: „Das ist der Megdan, Oma. Und das hier, das ist dein Zuhause“, sage ich. In meinem Zuhause wohnen die Fiktionen, denke ich.“ (H 174) Diese Aussage führt zur Konklusion: Sein Zuhause befindet sich in dieser fiktionalen Welt, er kann aber nicht vollständig darin leben. Diese Spaltung mündet in der vom tragischen Ereignis ausgelösten Zersplitterung im *Drachenhort*. Am Anfang der Erzählung lässt sich die fiktionale Welt mit der realen vereinbaren, später wird es aber durch das Beispiel von Kristina klar, dass die beiden voneinander viel deutlicher zu trennen sind. Die Erklärung – „Fiktion [...] ist ein offenes System aus Erfindung, Wahrnehmung und Erinnerung, das sich am wirklich Geschehenen reibt“ (H 20) – reicht nicht mehr, denn sie übersieht die ontologische Problematik des realen und fiktionalen Raumes. *Herkunft* behauptet, es gäbe einen Übergang zwischen fiktiven und realen Welten, die parallele Anwesenheit sei aber ontologisch gesehen unmöglich.

Saša interessiert sich seit seiner Kindheit intensiv für die Fiktion: Das Muster des literarischen Spiels im *Drachenhort* schöpft aus einem interaktiven Rollenspiel, das mit dem Akt des Hineinversetzens in fiktive Charaktere eine neue, abenteuerliche Welt öffnet. Die Grundlagen des Textteils reichen aber viel weiter als dieses Spiel zurück: Die Quellen sind in Jugoslawien, am Herkunftsort verortet. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird ganz früh in dem Text auf die Entzifferung des Ortes Oskoruša gelenkt: Sein Friedhof, nach Foucault ein eminent heterotopischer Raum (1991: 43), der gleichzeitig als Heterochronie funktioniert, indem er Zeitabschnitte, Endlichkeit und Unendlichkeit verbindet, ist der Ausgangspunkt des Erzählens. Hier wird der Erzähler aus seiner vermeintlich selbst konstruierten Identität fast gewaltig herausgeworfen, der in einer weit zurückreichenden Familiengeschichte landet: „Die Geschichte begann mit dem Schwinden von Erinnerung und mit einem bald verschwundenen Dorf. Sie begann in Gegenwart der Toten: Am Grab meiner Urgroßeltern trank ich Schnaps und aß Ananas.“ (H 29–30) Sein Widerstand gegen diese Verbindung von Herkunft und Individuum, die er „Zugehörigkeitskitsch“ nennt, lockert sich später auf, weil es sich Stück für

Stück herauskristallisiert, dass die Macht des Ortes nicht zu besiegen ist. Dieser Ort – wie der Karst bei Handke – nimmt in der Erzählung als Akteur teil und prägt die *histoire*:

Bevor ich den Friedhof von Oskoruša sah, hatte ich mir aus Herkunft im Sinne familiärer Abstammung nichts gemacht. [...] Auch Orte waren nicht überfrachtet von Zugehörigkeitsgefühlen. [...] Dann las ich aber auf dem Friedhof von Oskoruša meinen Nachnamen auf jedem zweiten Grabstein. Und habe mir aus dem, was mit Herkunft zu tun hatte, aus meiner unbekanntem Verwandtschaft und meinen bekannten Orten, gleich mal mehr gemacht. Aus dem, was vergangen war in dem vermeintlich vertrauten Višegrad, und auch aus dem, was ich durch das anfänglich fremde Heidelberg gewonnen hatte. (H 62–63)

Oskoruša schöpft seine Macht aus der Verknötung verschiedener Ebenen: Es verbindet die Familie mit der Einzelperson, die Vergangenheit mit der Gegenwart und die Realität mit der Phantasie. Erst hier werden dem Erzähler Motive bewusst, die sein Unbewusstes sehr stark beeinflussen und dadurch seine Identität tiefer prägen, als er denkt. Seine Aussage „Ich entscheide, ich“ (H 35) verliert an Überzeugungskraft, als der Erzähler seine Zuverlässigkeit bzw. die Kontrolle über seine eigenen Motivationen und inneren Prozesse verliert: „Ich begann mich mit meiner Herkunft zu beschäftigen, gab es aber lange nicht zu. Es erschien mir rückständig, geradezu destruktiv, über *meine* oder *unsere* Herkunft zu sprechen in einer Zeit, in der [...] Grenzen neu befestigt wurden“ (H 63–64). Oskoruša ist also der Übergang in eine Welt, in der die bisher stabil erscheinenden Zusammenhänge unsicher werden und das Weitererzählen einer von der Realität getrennten Geschichte im Abschnitt *Der Drachenhort* möglich wird.

3.2 Außerhalb Jugoslawiens

In beiden Texten lassen sich weitere Räume im Zusammenhang mit Jugoslawien untersuchen. Räume sind nämlich (wie auch die Identität) nie allein vorhanden, sondern stehen in Beziehung zu anderen Räumen. Gerade dadurch, dass sie keine direkte Verbindung zu anderen haben, zeigen sie ihre Position in der Raumstruktur auf (Dennerlein 2009: 191).

Es gibt eine interessante Parallelität in den zwei Erzählungen mit Blick auf den Zusammenhang von Raumstruktur und *histoire*: Beide Protagonisten verlassen ihre jeweilige Heimat und finden ihre Identität, die sie befähigt, erzählen zu können, in einem fremden Land. Diese Funktion erfüllt Jugoslawien bei Handke und weniger direkt Heidelberg bei Stanišić. In der fragmentierten Zeitlinie kommt die Stadt Heidelberg als Übergang zwischen den Welten vor: als Stadt der Ankunft für die flüchtende Mutter und ihr Kind. Heidelberg erweist sich zuerst als ein Ort ohne Namen, ohne Begreifbares oder Bekanntes, sie ist die absolute Fremdheit und als solche bietet sie zunächst keine Anhaltspunkte. Die bisherigen Koordinaten des jugoslawischen

Kindes verschwinden, das erst durch den Erwerb von einzelnen Wörtern seine Wesenseinheit erlangt. Aus einer zeitlichen Distanz kann er endlich das Bedeutungsfeld ‚Heidelberg‘ erörtern: „Heidelberg war Flucht und Neubeginn, war das Prekäre und die Pubertät, erste Polizeikontrolle und erste Liebe, Sperrmüllmöbel und Studium. War irgendwann trotziges Selbstbewusstsein, das rief: Weil ich es kann!“ (H 63)

Ein Beispiel für die Bewahrung des jugoslawischen gedanklichen Konzepts zeigt sich in einem spezifischen Raum und Kontext in Heidelberg: Das in Exil lebende Kind lernt auf einem Grenzgebiet, am Rande der Gesellschaft Grundwerte kennen, die von der jugoslawischen Idee herrühren. Dieser Grenzort ist die ARAL-Tankstelle: ein freier, spontan entstandener Sozialraum, der als Schmelztiegel der Kulturen funktioniert. ARAL ist die Basis der Flüchtlings- und Migrantenkinder, ein symbolischer Raum für die Existenz an der Grenze, aber auch der Übergang aus dem Fremden ins Heimische: Die Jugendlichen erleben hier keine Ausgrenzung, sondern eine Gemeinschaftlichkeit mit eigenen Regeln und kulturellen Praktiken, auf denen ihre kollektive Identität beruht. Hier entsteht eine eigene, vom Kanon kaum geprägte Literatur und Kultur. Infolge der Bedeutungslosigkeit der Herkunft wird eine andere Art der Identität durch gemeinsames Erlebnis konstruiert: „Die ARAL-Tankstelle war Heidelbergs innere Schweiz: neutraler Grund, auf dem die Herkunft selten einen Konflikt wert war.“ (H 127) In diesem Sinne ist ARAL die Manifestation des jugoslawischen Traums: Was in einem Land, das es nicht mehr gibt, nicht funktionieren konnte, entsteht rhizomatisch und spontan unter Migrantenkidern in dem Ankunftsland.

Die spontane Entstehung dieses Ortes weist auf ein wichtiges Merkmal des Raumkonzepts von Stanišić hin: Die Räume sind aus narratologischen Gründen (fragmentarischer Textaufbau, keine zusammenhängende Erzählstruktur) sehr locker miteinander verbunden, man könnte sagen, es geht um Inselräume, die ohne Verknüpfung nebeneinander stehen und keine Wirkung aufeinander haben (Dennerlein 2009: 191). Es gibt jedoch solche Orte, die diese Inselhaftigkeit aufheben und als Brücke zwischen den Räumen funktionieren, wie etwa die ARAL-Tankstelle und die Schule, die als Ergänzung der ARAL ein wichtiger institutionalisierter Übergangsort ist. In einer Gesellschaft existieren nämlich kontrollierte und unkontrollierte Formen der Transgression aus dem Fremden ins Heimische: Die spontane Gemeinschaftsbildung wird mit dem stark überwachten und regulierten Sozialraum, mit der Schule ergänzt. Hier kann sich der junge Saša Schritt für Schritt die Regeln und Sichtweisen der Deutschen aneignen, seine Gewohnheiten überprüfen und durch die Rückmeldungen der Lehrpersonen den Horizont seiner späteren Einbettung in die deutsche Gesellschaft erkennen. Die Schule eröffnet weitere räumliche Dimensionen: Durch sie werden neue Verknüpfungspunkte erreichbar (z.B. zur

deutschen Literatur), es öffnen sich Türen, die zu anderen Lebensformen Eintritt gewähren (z.B. zu dem Zuhause eines Freundes und seiner Eltern). Diese Auffassung über die Schule fokussiert kaum auf die verborgenen, die Einzelperson überwachenden Machtstrukturen, die von Foucault entlarvt wurden (1992: 173–251), es wird hier viel mehr die Diskursmöglichkeit und der Austausch zwischen Gesellschaftsgruppen betont. Seine Relevanz für den Jungen zeigt sich aus einer anderen Perspektive deutlicher, und zwar aus der Perspektive der Eltern, die keine solche institutionalisierte Unterstützung bekommen, weshalb sie später Deutschland verlassen. Ihnen wurde kein echter Übergang in die deutsche Gesellschaft angeboten, sie blieben in der marginalisierten Position. Mit Blick auf die Räume zeigt sich dies in den verschlossenen Türen, die sich nicht einmal für eine Bewirtung öffnen.

Obwohl das Heimatland zerfiel und Saša – mehr oder weniger – seinen Platz im Ankunftsland fand, wurde das Grundkonzept Jugoslawien als Orientierung bewahrt: Er interpretiert die aktuellen politischen Ereignisse mittels seiner mitgebrachten Muster, stellt diese oft als absolute Wahrheiten dar und übersieht damit, dass die Quelle seiner Einsichten eigentlich eine Fiktion ist. Er zieht eine Parallele zwischen den jugoslawischen Ereignissen und den aktuellen deutschen sozialen Problemen: zwischen dem Nationalismus der 1990er Jahre und den gegen die offene Gesellschaft protestierenden Radikalen der Gegenwart (vgl. H 100–101). Stanišić vereinfacht hier genau jene Aspekte der Räumlichkeit, die er im Zusammenhang mit Jugoslawien zu betonen versucht: Er isoliert die Daten, Ereignisse und Informationen aus dem konkreten, sozialhistorischen Kontext und interpretiert die aktuelle deutsche Politik aus der Perspektive der ehemaligen jugoslawischen Erfahrungen. Damit universalisiert er seine Erfahrungen und verwischt die räumlichen, sozialen und historischen Unterschiede der verschiedenen Länder. Die Räume repräsentieren nämlich mentale Strukturen, die mit Wertvorstellungen und Präferenzen gefüllt und vom historisch-kulturellen Kontext nicht zu trennen sind (Bachmann-Medick 2006: 291–292). Ähnliches geschieht mit Filip, als er mittels seiner Entfernung das Dorf Rinkenberg interpretiert: Die erkannten Wahrheiten des anderen Landes helfen dem Jungen, seine Heimat zu verstehen, aber ein wichtiger Unterschied zu Stanišić ist, dass diese Wahrheiten in *Die Wiederholung* nicht direkt übersetzt werden.

Das Dorf Rinkenberg kann eher als Schwelle interpretiert werden. Es liegt an der Grenze von Österreich und Jugoslawien, und die Familie Kobal verkörpert auf einer persönlicheren Ebene diese Grenzexistenz in der Bevölkerung: Die Kinder der deutschen Mutter und des slowenischen Vaters illustrieren je einen Übergang zwischen Österreich und Slowenien, zwischen Liebe und Verrücktheit, zwischen Lesen und Erzählen. Die unsichere, ohnmächtige Position des Dorfes und der Familie grenzt die Möglichkeit des individuellen Fortschrittes, des

Ausbruchs aus dem Zwischenzustand ein. Der junge Filip Kobal erfährt seine Übergangsposition durch seine Familie und ihre Strategien: Sowohl im Familiennarrativ (Deutung des Namens ‚Kobal‘) als auch im alltäglichen Sinngebungsprozess (Deutung des Familienschicksals vor der Landkarte) erkennt man, wie weit sie zwischen Ländern, Nationen, Sprachen und Welten eingeklemmt sind. Die kollektive Identität wird also stets durch das Grunderlebnis der Unverfügbarkeit und durch Leerstellen geprägt: Rinkenberg erweist sich nie als eigentliches Zuhause, sondern eher als Distanz und Diskrepanz. Auf der Ebene der individuellen Identität wird diese Fremdheit mit einer extremen, unerträglichen Gleichheit und Nähe konfrontiert: Durch einen Doppelgänger bzw. durch seine absolute Gleichheit wird die Position des Individuums in der Außenwelt verunsichert, denn die Ausarbeitung der Identität entlehnt seine Bausteine aus der Differenz zu den Anderen, die in phänomenologischer Hinsicht wichtige räumliche Züge trägt: „Der Andere ist das ‚alter ego‘, dessen ‚alter‘ darin besteht, daß es ‚dort‘ und nicht im ‚Hier‘ meines ego, aber eben doch das Dort meines Hier ist“ (Foucault 1991: 190).

Der Doppelgänger bedeutet in mehrerer Hinsicht Gefahr für Filip: Einerseits verliert er seinen Platz, also seine Einbettung in den Raum, andererseits gefährdet er seine Identität dadurch, dass er ihn symbolisch zu fesseln versucht. In der Terminologie von Foucault könnte er als Spiegel verstanden werden, der als Utopie und Heterotopie eine doppelte Funktion erfüllt:

Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist. (Foucault 1991: 190)

Diese räumliche Verbundenheit, die die Existenz Filips gleichzeitig auflöst und fesselt, ist dem Jungen seit seiner Kindheit zuwider: Seine Mutter versuchte ihn immer wieder zu beschreiben und damit seine Existenz festzulegen – im Falle des Doppelgängers wird aber diese Fesselung unerträglich: „Von diesem Tag an war ich, vor aller Augen, sozusagen ‚sein Schläger‘.“ (DW 30) Der Konflikt wird von der Mutter aufgelöst, ihre Intervention zielt also auf die Überwindung von zwei Problemschichten: auf ihre Nähe bzw. auf die Nähe des Feindes. Aus diesem Grund wird Filip ins Internat geschickt. Auf der Reise zur Aufnahmeprüfung legen sie

eine Strecke in einem Auto zurück, das nach Maribor fährt, wo früher der ältere Sohn Gregor studiert hat. Diese gemeinsame Bewegung Richtung Süden erzeugt das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit seiner Mutter und wertet den Zustand der Zwischenräumlichkeit auf. Als sich Filip von der heimischen, aber bedrohlichen Umgebung distanziert, entfremdet er sich von Rinkenberg und gerät in einen fluiden, ungefestigten Gang der Identitätsbildung. Durch diesen Prozess verändert sich in seiner Wahrnehmung Rinkenberg als Raum:

Ich erlebte das Dorf Rinkenberg [...] nicht mehr als einen Zusammenhang, sondern nur noch als eine ländliche Streusiedlung. Dorfplatz, Scheunenauffahrten, Kegelbahn, Bienenhäuser, Grasmatten, Bombentrichter, Altarstatue, Waldlichtung waren zwar vorhanden, ergaben jedoch nicht das Gefüge, in dessen Einheit ich mich früher bewegt hatte als ein Einheimischer unter Einheimischen, als „Hiesiger“. Es war, als sei ein Schutzdach weggeflogen, und in dem grellen, kalten Licht beständen keine Treffpunkte, Festorte, Schlupfwinkel, Blickfänge, Ruhestätten – überhaupt keine ineinander übergehenden Räumlichkeiten mehr. (DW 45)

Die Erkenntnis der Fremdheit im eigenen Zuhause führt zur weiteren Distanzierung und zur Suche nach einer neuen Heimat bzw. nach neuen Identitätsmöglichkeiten. Diese können aber im fernen Internat auch nicht konstruiert werden, denn dieser Raum der Sozialisation versucht ebenfalls, den unbefestigten Zustand des Jungen zu kontrollieren und zu fixieren: Im Repräsentanten des Schulsystems, in seinem Lehrer erkennt Filip den ähnlichen Feind, der ihn in Rinkenberg terrorisiert und sein Wesen zu fesseln versucht hatte.⁸ Die Schule als prägende Institution wird als Ort der Verslossenheit interpretiert: Mit den Worten von Foucault könnte man hier von einem Überwachungsraum sprechen, der einerseits das Individuum fixiert und in Daten umformuliert, andererseits durch Zwangssozialisation eine Art künstliche Nähe hervorbringt, die in den tieferen Schichten zu einer Isolation führen kann. Die Schule wird also von Handke kritisch dargestellt, sie wird – im Gegensatz zur Darstellung von Stanišić – nicht als Möglichkeit des Austauschs verstanden, sondern viel kritischer als Fesselung und Kontrollierung der Einzelperson.

Als Gegensätze zu den verschlossenen, institutionalisierten Räumen findet man freie Landschaften und Bewegungsformen (Gottwald/Freinschlag 2007: 110–111). Filips Reise nach Jugoslawien kann auch als Ausdruck der ständigen Fluidität seiner Identität verstanden werden, geprägt von der Befreiung von Disziplinarmächten. Er fühlt sich in den Räumen der Bewegung, im Gang, in Bussen, Zügen und auf ihren Verknüpfungspunkten, auf Bahnhöfen zuhause: „So wurde meine Heimstatt damals das Fahren, das Warten an Haltestellen und Bahnhöfen, überhaupt das Unterwegssein.“ (DW 63) Im Gegensatz zu der in Rinkenberg und in dem

⁸ Eine Art Gleichgewicht entsteht später durch eine andere Lehrerfigur: Der in der anderen Schule auftauchende Lehrer wird viel mehr als ein Begleiter und Wegbereiter des Jungen dargestellt.

Internat herrschenden Stetigkeit soll seine erst sich bildende Identität immer in Bewegung gesetzt werden. Bewegung ist bei Handke eine Art Übergang, der aber keinen festen Endpunkt hat, sondern den kontemplativen Vorgang selbst als Ziel setzt (Honold 2017: 243). Obwohl die südliche Richtung am Anfang ein Endpunkt zu sein scheint, ist es nicht das eigentliche Ziel, einen Ort zu besuchen, sondern den eigenen Gang zu finden: „Ja, die Gewißheit, eine Gangart zu finden, ganz Gang zu sein und dabei zum Entdecker zu werden, hob mir den Karst ab von den paar sonstigen freien Weltgegenden, durch die ich gekommen bin.“ (DW 288–289) Räume sind also nicht bloße Gegebenheiten, sondern schließen die möglichen Erlebnisse der Distanz und Nähe mit ein, dadurch treten sie als bedeutsame Akteure der Identitätskonstruktion auf. Aus diesem Grund wird es bei Handke eine zentrale Frage, ob Landschaften und Orte überhaupt bzw. inwiefern zu erzählen sind.

Jugoslawien – genauer formuliert: Slowenien innerhalb von Jugoslawien – dient also als orientierender Punkt im Selbstentwicklungsprozess und steht folglich in enger Verbindung mit dem Ausgangspunkt, also mit Rinkenberg. Die Beschreibung des Übergangs verdeutlicht die Relevanz des fremden Ortes in der Gestaltung von Konzepten über das Heimische: „Jene Nacht in dem Eisenbahnschacht hatte mich gelehrt, daß ein Ort oft erst Inbild wird durch den Nebenort“ (DW 318). Rinkenberg als Ort, von dem Filip sich verfremdete, kann durch negative Beschreibungen konstruiert werden – seine positiven Bedeutungen waren dem Einheimischen nie zugänglich:

Ähnliches hatte ich schon daheim [...] gesehen, [...] und so fragte ich mich jetzt, warum ich mich dort immer als ein Ausgesperrter erlebt hatte [...]. [...] es war die Gewißheit, endlich, nach fast zwanzig Lebensjahren in einem ortlosen Staat, einem frostigen, unfreundschaftlichen, menschenfresserischen Gebilde, auf der Schwelle zu einem Land zu stehen, welches, anders als das sogenannte Geburtsland, mich nicht beanspruchte als einen Schulpflichtigen, als Wehr-, Ersatz- oder überhaupt „Präsenz“-Diener, sondern, im Gegenteil, sich von mir beanspruchen ließ [...]. (DW 121)

Dieses Raumkonzept trägt die wichtigsten Züge der in *Die Wiederholung* dargestellten Subjektauffassung: Die dynamische Dialogizität der Innen- und Außenwelt, des Nahen und Fremden spielt auch auf anderen Ebenen der Identitätsbildung eine wichtige Rolle.

Die Macht des Raumes wird in den beiden Romanen unterschiedlich wahrgenommen: Bei Handke *passiert* Räumlichkeit auf der Ebene der Reflexion, sie wird immer als Komponente oder als Handelnde verstanden und verfügt selbst über eigene Geschichten und Eigenschaften, die in der Erzählung Herausforderungen vorbereiten: „Dennoch ist der Karst, zusammen mit dem verschollenen Bruder, der Beweggrund dieser Erzählung. Kann aber von einer Landschaft überhaupt erzählt werden?“ (DW 271) In *Die Wiederholung* stehen die Räume in Dialog miteinander, sie bilden die Entstehung der Identität in ihren Zusammenhängen ab. In dieser

Hinsicht ist bei Handke eine klare Differenzierung von institutionalisierten, die Persönlichkeit begrenzenden Orten der Macht, von historisch in eine halbperiphere Lage gerückten Regionen und von freien, handelnden Landschaften zu sehen. Obwohl die räumlichen Aspekte des Textes sehr komplex und gründlich strukturiert sind, kann Handke für seine essentialistische, vereinfachte Balkaninterpretation zurecht kritisiert werden. Bei Stanišić fungieren die Räume viel unreflektierter und werden eher als in dem Unbewussten wirkende Faktoren dargelegt. Ihre komplexe Struktur wird auf mehreren Ebenen beispielhaft vorgestellt, aber – dem rhyzomatischen Textaufbau entsprechend – nicht in eine zusammenhängende Ordnung gebracht. Räume haben zwar eine große Wirkung auf die Identität, werden aber als autonome Akteure eher indirekt und hin und wieder vereinfacht beschrieben, weshalb der Text eine sehr genaue Untersuchung erfordert, um diese Ebenen der Räumlichkeit über die scheinbar einfache Konzeption hinausgehend aufzudecken.

3. Von Buchstaben bis Texte: Identitätsbildung im Bereich der Sprache

Zu den großen Krisen der Moderne kann auch die Krise der Sprache hinzugezählt werden (Hall 1992: 288). Parallel zur Zersplitterung der kohärenten Identität zerfiel die Einheit der sprachlichen Zeichen: In den literarischen und kulturellen Diskursen etablierte sich die Annäherungsweise, die die Arbitrarität und die historische, soziale und räumliche Bestimmtheit des sprachlichen Zeichensystems betonte (Bachmann-Medick 2006: 33–36). Identität hat eine der Sprache ähnliche Struktur: Die Bedeutung ist immer instabil, ihre Bewegung (wie die der Identität) strebt immer nach einer Absicherung, löst sich aber immer wieder durch Differenzen auf (Hall 1992: 286–287). Die zusätzlichen Bedeutungselemente, die auf den Sprecher unbewusst wirken, lassen stets ungefestigte, neue Bedeutungen zustande kommen und verunsichern damit alle Versuche, eine stabile Zeichen- und Weltordnung zu stiften. Diese Willkürlichkeit hinterfragt sowohl die Macht der narrativen Möglichkeiten als auch die Fähigkeit des Erzählers, die potenziellen Bedeutungen zu überwachen.

Ein anderer wichtiger Aspekt der Sprachkrise ist, dass die soziale Einbettung sprachlicher Zeichen die Vermittlungsmöglichkeiten zwischen den verschiedenen Kulturen in Frage stellt: „No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached.“ (Sapir 1929: 209) Aus dieser Aussage folgt die tiefe und unausweichliche Angewiesenheit unseres Denksystems auf die sprachliche Struktur, die von Whorf wie folgt formuliert wurde:

We dissect nature along lines laid down by our native language. The categories and types that we isolate from the world of phenomena we do not find there because they stare every observer in the face; on the contrary, the world is presented in a kaleidoscope flux of impressions which has to be organized by our minds – and this means largely by the linguistic systems of our minds. We cut nature up, organize it into concepts, and ascribe significances as we do, largely because we are parties to an agreement to organize it in this way – an agreement that holds throughout our speech community and is codified in the patterns of our language [...] all observers are not led by the same physical evidence to the same picture of the universe, unless their linguistic backgrounds are similar, or can in some way calibrated. (Whorf 1956: 212–214)

Mit Blick auf die beiden Romane sind die erwähnten Aspekte aus den folgenden Gründen interessant: Einerseits kann der Umgang mit den sprachlichen Zeichen durch die im interkulturellen Raum entstandene Umgebung beobachtet werden, andererseits (und daraus folgend) stellt sich die Frage, wie die sprachliche Grundstruktur die Identität beeinflusst und wie die kulturelle Aneignung durch den Spracherwerb erfolgt. Man könnte die grundsätzliche Frage stellen: Wie antworten die zwei kanonisierten Texte auf die Fragestellungen der Sprachkrise?

Bei Stanišić wird die Sprache aus der Perspektive der kulturellen Anpassung unter die Lupe genommen. Der Zufall der Herkunft wiederholt sich in dem Zufall der „zweiten Heimat“ in dem Sinne, dass Deutschland von dem Jungen nicht gewählt wurde, sondern – wie seine Geburt – bloß mit ihm *passiert* ist: „Heidelberg begann für mich als eine zufällige Stadt.“ (H 123) Seine Ankunft in Heidelberg öffnet die Problematik der Sprachlosigkeit und führt zu einer Selbstverfremdung, die aber Schritt für Schritt überwunden wird: „Ziellos wanderten wir durch eine Welt, in der alles noch ohne Namen war: die Straßen, das Gewässer, wir selbst.“ (H 124) Dieser Grundzustand wird durch das Bekämpfen der Sprache, „die einen Kern hatte, hart wie der einer Pflaume“ (H 125), in ein Glücksgefühl transformiert, als der Junge mithilfe seiner ersten Liebe und des Schulsystems Deutsch lernt. Aus diesem Gefühl kann eine neue Identität entstehen, das Gefühl, in Heidelberg heimisch zu sein. Obwohl der Text als Ganzes der Festigung der Identität zu widersprechen versucht, wird im Kapitel *Heidelberg* eine Art Identifizierung mit der Stadt Schritt für Schritt erreicht, und der Erzähler schließt dieses Kapitel mit der folgenden Bestimmung der Stadt: „Heidelberg ist ein Junge aus Bosnien, der sich in den Weinbergen am Emmertsgrund von einem Mädchen Deutsch beibringen lässt. Der sich erst viel später des Zufalls bewusst werden wird, ausgerechnet ein Heidelberger Junge geworden zu sein. Der diesen Zufall Glück nennt und diese Stadt: mein Heidelberg.“ (H 131) Diese Gleichsetzung zeigt sich auch im Umgang mit den Sprachen: Die Muttersprache des Jungen ist zwar das Serbokroatische, er verfasst aber nach einem ersten Versuch in der Muttersprache alle seine literarischen Texte auf Deutsch, was aber nicht problemlos geht.

Die Schwierigkeiten und Kontexte des Spracherwerbs sind im Kapitel *Bruce Willis spricht Deutsch* dargestellt, in dem eine Art Distanzierung durch den Gebrauch der zweiten Person Singular zu beobachten ist. Die Selbstanrede und die Gegenwartsform verallgemeinern die Erfahrungen des Jungen und erleichtern die Identifizierung mit ihm. In diesem Kapitel wird der Prozess des Fremdspracherwerbs als Zerlegung des sprachlichen Zeichens (Wort) in Einheiten dargestellt: „Du stehst vor der Tür und liest: *Ziehen*. Das ist eine Tür. Das sind Buchstaben. Das ist Z. Das ist I. Das ist E. Das ist H. Das ist E. Das ist N. *Ziehen*. Willkommen an der Tür zur deutschen Sprache. Und du drückst.“ (H 132) In dieser Phase erhellen sich die Einheiten der unbekannt Sprache in ihren Einzelteilen, denn durch Zerlegung und Identifizierung der einzelnen Bausteine lässt sich eine Kombinationsstruktur erkennen. Am Anfang gibt es nichts Sicheres, Gefestigtes oder Natürliches im Fremden, aber im Zuge des Spracherwerbs werden die Einzelteile in die Sprachwelt einschmelzen und sich als selbstverständlich zeigen. Die sprachliche Aneignung wird durch die Metapher des Kofferpackens ausgearbeitet: Der Vater des Jungen folgt erst nach einem halben Jahr seiner Familie und nimmt nur einen Koffer mit. Das Bild des eingepackten Eigentums, der wichtigen Sachen, die in ein transportierbares Mittel gesteckt wurden, wird auf die sprachliche Ebene übertragen:

Die neue Sprache lässt sich einigermaßen gut packen, aber ganz schlecht transportieren. Du verstehst mehr, als du sagen kannst. An den Gepäckbändern der Deklination vergisst du Endungen, die deutschen Wörter sind zu sperrig, die Fälle geraten durcheinander und die Aussprache guckt immer raus, ganz egal, wie du die Sätze zusammenlegst. (H 134)

Die Strukturen der neuen Sprache kommen allmählich zum Einsatz und haben größeren Einfluss auf die Denkweise des Jungen, der sich auch in der räumlichen Identifizierung zeigt: „Der Geographielehrer fragt mich, was die Hauptstadt meines Heimatlandes sei, und ich sage: ‚Belgrad und Sarajevo und Berlin.‘“ (H 134) Es entsteht eine Mischung von mitgebrachten und erworbenen Identitätsfaktoren, die parallel nebeneinander laufen: Der Junge reagiert noch immer mit seinen früher gelernten Mustern auf bestimmte Reize (er springt beispielsweise auf und schreit antifaschistische Leitsprüche, wenn er über den Nationalsozialismus lernt), aber ab diesem Punkt, als der Koffer leichter zu sein scheint und das Wort *Ziehen* in einen Kontext eingebettet wird und damit als Zeichen keine Herausforderung mehr bereitet, fängt er an, eigene Geschichten zu schreiben. Die neue Sprache ermöglicht ihm also, seine identitätsprägenden Erlebnisse und Erfahrungen aus einer bestimmten Distanz zu formulieren. Damit knüpft Stanišić (sowohl als literarisches Alter-Ego als auch als realer Schriftsteller) an die in der

Einleitung erwähnte neue Welle der deutschsprachigen Literatur an, die von Beáta Thomka germanophone Literatur genannt wurde.

In *Die Wiederholung* zeigt sich der Gegensatz zu dem zwangsläufigen und zufallsartigen Sprachwechsel: Saša ist eher passiv in den Ereignissen, Filip dagegen entscheidet sich bewusst und individuell für den (Wieder-)Erwerb des Slowenischen. Die geheime, sakrale Sprache erweckt seine Aufmerksamkeit sowohl in der Schule (wo die Slowenen untereinander nur flüsternd die Minderheitensprache verwenden), als auch zu Hause, wo auf der Karte ein heiliges Land durch fremde Namen konstruiert wird, und ebenso anhand der Briefe des Bruders Gregor mit seinem gehobenen, sakralen Stil. Die halbperiphere Position des Slowenischen, die ihm auch auf institutionellen und informellen Ebenen bewusst gemacht wird, verstärkt das Gefühl der Verbundenheit des Jungen mit einer Sprache, die sich – wie er – in einer Grenzexistenz befindet. Die slowenische Sprache wird also nicht wegen ihrer dominanten Position von Filip gewählt, wie das Deutsche bei Stanišić, sondern gerade die Unterdrückung und die Vernachlässigung bereiten das Interesse des Jungen vor: Die Heiligkeit der Sprache steckt nämlich genau in der Unerreichbarkeit und erweckt durch den geheimnisvollen, rätselhaften Sprachgebrauch seine Neugier. Seine Reise nach Slowenien, seine Suche nach dem verschollenen Bruder hat auch das Erleben der heiligen Sprache zum Ziel. Der Übergang dazu erfordert aber (wie bei Stanišić) den chaotischen und grausamen Grundzustand der Sprachlosigkeit, eine Art Einweihung, die Filip in dem Tunnel erlebt, wo er außerhalb der Gesellschaft zu Beginn seiner Reise übernachtet:

[V]ernichtend, bei lebendigem Leib, war, daß ich, ohne Gesellschaft und auch mir selber nun keine Gesellschaft mehr, vor ihr, so wie sie vor mir, stumm blieb. [...] Keineswegs also flüchtete ich dann von jenem Ort im Grauen vor dessen Geschichte, [...] sondern in einem einzigen Aufwallen des Entsetzens über die dort auf mich einstürmende, gleichsam außerweltliche Sprachlosigkeit [...]. (DW 114)

Die Angst davor, seine Ausdrucksfähigkeit und dadurch den einzigen stabilen Bestandteil seiner Identität, das Dasein als Erzähler zu verlieren, führt den Jungen aus dem Tunnel der Einsamkeit durch die angebauten Felder und Gärten in die Gesellschaft zurück: „Auch dies ist eine Rückkehr vom Berge: zu den Menschen, Straßen und Häusern. Komposition und Dekomposition der erlebten Landschaft spielen zu einem einzigen Vorgang zusammen – als wär’s eines der Bilder Cézannes, die der Protagonist hier durchschreitet.“ (Honold 2017: 232) Dieses Erlebnis hat eine veränderte Wahrnehmung zur Folge und durch seine transformierte Perspektive erfährt er die Perzeption der Landschaft als Entzifferungs- und Mitschreibungsprozess, der sich mit einer ureigenen Phase der Wortbildung verband: Er findet die erste Bedeutung dieser neuen Welt in dem bloß aus Selbstlauten bestehenden Wort *Eoae*,

das auf Lateinisch ‚zur Zeit der Morgenröte‘ bedeutet. Dieser Grundaussdruck, die erste Formulierung führt zum Aufgang einer Buchstabensonne, die ab diesem Punkt das ganze Gebiet als Schrift und Sprache entziffern lässt:

„Eoae!“, das ist, wo ich bin, am Morgen, beim ersten Blick aus gleich welchem Fenster, ein lauter oder auch nur gedachter Weckruf geworden, wodurch sich die aus mir hinausschwingenden Vokale rückübersetzen sollen in den Umkreis der Dinge draußen, den Baum hier, das Nachbarhaus dort, den Straßenzug dazwischen, den Flugplatz dahinter, die Horizontlinie; mir die Sinne öffnen sollen für den neuen Welttag, das Buchstäbliche, das Beschreibliche. E-O-A-E. (DW 118–119)

Obwohl die Intentionen der beiden Protagonisten ganz unterschiedliche Gründe haben, lässt sich eine ähnliche Darstellung der sprachlichen Aneignung beobachten, die immer erst aus dem Zustand der absoluten Sprachlosigkeit entstehen kann. Sie ermöglicht dann durch die Buchstabierung und Segmentierung der sprachlichen Zeichen in die kleinsten bedeutungstragenden Einheiten eine erste Rekonstruktion der bisher fremden Bedeutung. In *Die Wiederholung* stammt aber das erste Wort, das dem Erzähler die Beschreibung der Welt zugänglich macht, nicht aus dem Slowenischen, sondern aus dem Lateinischen. Es ist nämlich nicht das Ziel des Erzählers, sich eine Sprache anzueignen und damit sich in eine Gesellschaft zu integrieren, sondern er will den richtigen Weg der Erzählung zu finden, der eine sakrale Einheit zwischen den ausgerekten Seiten der sprachlichen Zeichen zu rekonstruieren vermag, also die Rückkehr in die Kindheit der Wörter vorbereitet. Deswegen soll er zu den Urquellen zurückgehen: zu dem in den geografischen Schichten des Karstes gelagerten Urzustand einer Sprache und eines Volkes. Der erste Schritt führt durch die alleinstehenden Vokale, denen die Bewohner des Landes als Konsonanten hinzugefügt werden, aber noch immer ohne Bedeutung: die Form, das Bezeichnende ist also bereits vorhanden, das Bezeichnete, der Inhalt soll aber noch durch Aneignung kreiert werden.

Was bei Stanišić die Schule und die Freundin war, also die Begleiter und Unterstützer des Spracherwerbs, wird bei Handke das Wörterbuch des verschollenen Bruders Gregor. Seine Abwesenheit lenkt die Aufmerksamkeit auf den inneren, tief individuellen Prozess von Filip, der zwar einen bestimmten Weg des Bruders vorbereitet bekommt, die Wörter des Wörterbuchs aber für und an sich entziffern soll. Der Junge verbringt in der Talschaft der Woche in seine Zeit damit, die von seinem Bruder markierten Ausdrücke des Wörterbuchs zu verstehen und sich anzueignen. Diese Lexeme öffnen ihm neue Bedeutungswelten: Die Beschreibungskraft der slowenischen Wörter, ihre Empfindlichkeit für die kleinen Zusammenhänge und verborgenen Werte berühren den jungen Kopal tief, da seine Wahrnehmung auch auf kleine Verbindungen und das unauffällige Nebeneinander fokussiert ist. Bisher fand er in der deutschen Sprache keine passenden Wörter, diese ausdrücken zu können: „Durch einen anderen als den gewohnten

Namen bekam der Wörterbuch-Leser erst einen Sinn für die Dinge.“ (DW 204) In Rinckenberg war er oft unfähig zu erzählen, denn die erzählenswerten Erscheinungen blieben ohne adäquate Ausdrücke und erst durch ständige Wiederholung konnten sie manchmal freigelegt werden. Der neue Wortschatz schafft also einen neuen Weg, seine eigentliche Persönlichkeit tiefsinniger zu Wort bringen zu können, was aber keine vollständige Trennung von der Muttersprache bedeutet:

Nein, es waren doch die beiden Sprachen zusammen, die Einwörter links und die Umschreibungen rechts, welche den Raum, Zeichen um Zeichen, krümmten, winkelten, maßen, umrissen, errichteten. Wie augenöffnend demnach, daß es die verschiedenen Sprachen gab, wie sinnvoll die angeblich so zerstörerische babylonische Sprachverwirrung. War der Turm, insgeheim, nicht doch erbaut, und reichte er nicht, luftig, doch an einen Himmel? (DW 210)

Durch die neuen Wörter eröffnen sich also neue Selbstbestimmungsmöglichkeiten auf zwei Ebenen: Einerseits kann er Wort für Wort ein Volk kennenlernen, dem er sich – mindestens für eine Weile – anpassen will, andererseits erfährt er wieder in der Matrix der heimischen Fremde und der außerheimischen Nahe das Konstruktionspotenzial der Bedeutungen und des Ich (Honold 2017: 236). Das Wörterbuch als mythisches Artefakt verbindet ihn mit zahlreichen identitätsbildenden Faktoren: mit seinem Vorfahren Gregor, mit einem Land zum Kennenlernen und mit einem Land zum Wiedererkennen mit einer Sprache, die durch Einzelwörter Geschichten erzählen kann, und schließlich mit sich selbst, der bei der Entzifferung des Wörterbuchs zugleich als Leser und Erzähler anwesend ist.

Seine Identifizierung umfasst aber nicht nur Wörter, sondern erfolgt auch – wie bei Stanišić – auf der grammatischen Ebene. Aufgrund der tiefen Verbundenheit von Grammatik und Identität wirft Filip den Slowenen vor, sich als Volk des Leidens zu bestimmen, denn es gibt in dieser Sprache keine grammatische Leideform. Und aus demselben Grund bedeutet dem Jungen, der nie ertragen konnte, wenn auf ihn als „wir“ referiert wurde, die Dualform des Slowenischen, die eine eigene grammatische Form dafür ist, zu zweit zu handeln oder zu sein, nicht nur eine eindrucksvolle Auseinandersetzung mit anderen vorstellbaren interpersonellen Konstruktionen, sondern auch die Möglichkeit, diese Art von Interpersonalität wirklich zu erfahren. So findet Filip „seine Frau“ für einen Augenblick in dem Karstgebiet, wo sich die zwei Personen in der Begegnung des Schweigens auflösen, was nur in dieser grammatischen Form zu verstehen ist. In den beiden Romanen können die Erzähler durch die neu erworbene Sprache die Erzählung ansetzen, aber Konsequenzen mit Blick auf die Identität sind ziemlich unterschiedlich. Bei Stanišić sind die verschiedenen Sprachen in einer Machtstruktur verankert: Die deutsche Sprache dominiert (politisch, funktional, kulturell) über die serbokroatische, und der Junge passt sich dieser Machtstruktur an. Obwohl er noch immer eine Verbindung zu seiner

Muttersprache hat und mithilfe der Übersetzung weitere Brücken zu schlagen versucht, findet er seine Zugehörigkeit ausschließlich in der Fiktion, die auf Deutsch konstruiert wird, also die Logik und das System der dominanten Sprache widerspiegelt. Die Problematik der Übersetzbarkeit wird im Roman von Stanišić auch nicht intensiv untersucht. In diesem Zusammenhang lässt sich eine Kritik in Bezug auf die optimistische Einsicht von Beáta Thomka formulieren, die die möglichen Probleme bei der Festigung von Machtstrukturen durch die sprachliche Hegemonie des Deutschen übersieht. Es steht außer Zweifel, dass die deutschsprachige interkulturelle und Flüchtlingsliteratur die deutsche Kultur bereichert, sie wirkt aber mittlerweile als Saugpumpe für Autoren, die aus Ländern an der Halbperipherie kommen. Bei Stanišić mündet also die Problematik von sprachlicher und kultureller Aneignung in einen politischen, machtbezogenen Fragenkreis; in *Die Wiederholung* dagegen werden diese Fragen aus einer ganz anderen Perspektive untersucht.

Bei Handke hat die freiwillig angeeignete Sprache eine komplementäre Position zur Muttersprache, die beiden ergänzen einander und bilden dadurch eine einheitliche Bedeutungsstruktur – man könnte sagen, sie mögen durch die Verbindung von dem deutschen Signifikat und dem slowenischen Signifikanten die zerbrochene Einheit der sprachlichen Zeichen wiederherstellen. In diesem Sinne gibt es bei Handke – Sapir und Whorf zufolge – keine Übersetzung, die Sprachen können einander nicht zugeordnet werden. Im Gegensatz zum Konzept von Sapir und Whorf kann aber in der Einzelperson eine Fusion entstehen, die sie einander näherbringt und eine Art Vereinbarung zeitigt. Dieser Ansatz in *Die Wiederholung* widerspricht etlichen Intentionen und konventionellen Auffassungen über die sprachlichen Zeichen, zu seinem besseren Verständnis braucht man eine weitere Schicht der Analyse hinzuzufügen, den Bereich des Mythos.

4. Mythos heute: Identität und Absolutismus der Wirklichkeit

Wenn man in dem gegenwärtigen Diskursfeld den Ausdruck Mythos verwendet, soll es unbedingt geklärt werden, dass der Begriff der alltäglichen Konzeption von Mythen nicht entspricht: Die mythischen Aspekte in den zwei untersuchten Texten sind weder in dem Phantastischen, Märchenhaften noch in dem Uralten, Altgriechischen usw. zu suchen. Diese Faktoren können zwar unsere Wahrnehmung und Lesart auf den Mythos lenken, an sich können sie aber die Kriterien des Mythos nicht erfüllen. Was versteht man denn unter Mythos und wie kann er als identitätskonstituierender Faktor untersucht werden?

Die klassische Beschreibung stellt solche Dichotomien her, die den Mythos in einer Gegenposition von etwas begreifbar machen, und zwar als Gegensatz zum Logos (Wolf 1991:

201–203; Scheitler 2001: 190–191). Diese Tradition verknüpft die beiden Begriffe mit weiteren Antonymen (philosophisch/sinnlich, begrifflich/metaphorisch, eigentlich/fiktiv) und mit verschiedenen Denk- und Sprechweisen, die sich wechselseitig auslöschen wollen. In kulturwissenschaftlicher Perspektive ist diese Dichotomie aus dem Grund interessant, weil sie zu den kulturellen-gesellschaftlichen Veränderungen der Moderne einen plausiblen geistigen Hintergrund liefert: Die entmythisierte, logozentrische Welt steht im Gegensatz zur fiktiven mythischen Ordnung. Ob diese Gegenüberstellung adäquat ist, um die eigentliche Relevanz des Mythos in unseren Denkstrukturen zu verstehen, wurde in Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos* in Frage gestellt. Er beschreibt den Mythos als eine Art Welterklärung, die die Menschen davon befreit, ständig an Ohnmacht und Existenzangst zu leiden, indem sie versucht, das Ungreifbare rational zu erklären. In diesem Sinne gibt es keine Opposition zwischen Logos und Mythos, die sind eher unterschiedliche Realisierungsformen desselben Anspruchs: „Die Grenzlinie zwischen Mythos und Logos ist imaginär und macht es nicht zur erledigten Sache, nach dem Logos des Mythos im Abarbeiten des Absolutismus der Wirklichkeit zu fragen. Der Mythos selbst ist ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos.“ (Blumenberg 1996: 18)

Nimmt man diese Erklärung an, dann stellt sich die Frage, auf welche Weise Mythen unsere Wahrnehmung beeinflussen können, um der Existenzangst zu entkommen. Roland Barthes erfasst den Mythos als eine Art von Sprache. Seinem Modell nach kann der Mythos als sekundäres semiologisches System verstanden werden:

Was im ersten System Zeichen ist [...], wird im zweiten einfacher Signifikant. [...] Ob es sich um eine Buchstaben- oder Bilderschrift handelt, der Mythos sieht in ihnen nur eine Zeichengesamtheit, nur ein Gesamtzeichen, den abschließenden Term einer ersten semiologischen Kette. Und genau dieser letzte Term wird zum ersten oder partiellen Term des erweiterten Systems, das er errichtet (Barthes 2010: 258)

Die verschobene primäre Form kann als *language-object* bezeichnet werden, aus dem der Mythos, anders gesagt *metalanguage* (also Metasprache), schöpfen kann. Die Metasprache bezieht sich aber nicht nur auf die mit linguistischen Systemen hergestellten Mythen, sondern auch auf visuelle, bildhafte Zeichenträger. In diesem Sinne kann alles Mythos werden: „Jeder Gegenstand der Welt kann von einer verschlossenen, stummen Existenz in einen gesprochenen Zustand übergehen“ (Barthes 2010: 251). Der Mythos als sekundäres Zeichensystem vermittelt eine Denkweise, die Angst vor dem Verlust der eigenen Existenz hat und dagegen Welterklärungen kreiert, wie etwa die Mythen des Nationalismus, die verschiedenen Mythen des Alltags oder die des Ich selbst. Der Absolutismus der Wirklichkeit, also der Versuch, unserer Angst zu entkommen, führt zurück zu den Krisen der Identität bzw. zu den zwei untersuchten Texten.

Über Handkes Œuvre wurde bereits mehrmals festgestellt, dass die Triebkraft seiner Schriften die Herstellung einer epischen Weltordnung ist. *Die Wiederholung* setzt sich ebenfalls dieses Ziel und thematisiert ganz direkt die Möglichkeiten der Welterklärung mithilfe des Mythos. Wie bereits erwähnt, können die konkreten antiken Anspielungen an sich den Horizont des Mythos nicht eröffnen, aber sie lenken die Wahrnehmung stark in diese Richtung: Odysseus wird z.B. mehrmals als Referenzpunkt erwähnt, durch den sich der Erzähler selbst deuten kann. Erstens identifiziert er sich eher mit Telemachos und hält seinen Bruder für Odysseus, womit er die Vorfahren neu einstuft und der Bruder als Vater vortreten kann. Auf der Reise kann sich der Junge immer mehr von seinem eigentlichen Vater distanzieren und sich mit seinem Bruder im Bild von Odysseus identifizieren. Am Endpunkt der Suche fühlt er sich wie der Protagonist des Epos und findet seinen Bruder in dieser neuen Ordnung zweimal wieder.

Zu diesem Wiederfinden braucht der Erzähler den absolut fremden, aber mittlerweile absolut heimischen Ort, wo sich der Junge endgültig von seiner Identität trennen kann: Er übernimmt eine Rolle und sein Wesen wird reines Spiel, wodurch er aber eine reale Nähe zu seiner „Brotgeberin“ und zum Volk erfahren kann. In diesem Zustand der vollkommenen Distanz interpretiert er das ganze Gebiet als mythischen Ort: Der Karstwind auf dem heiligen Berg Nanos weht ihn ein, die Indianer lassen ihn an ihren Riten teilhaben, womit der Junge den dionysischen Rausch und die Selbstvergessenheit erfahren kann. Hier erlebt er die Absolutheit: mit dem Volk, mit der Natur, mit der Sprache und mit sich selbst. Was führte ihn aber an diesen Ort?

Nimmt man an, dass alle Zeichen in Mythen verwandelt werden können, dann wird implizit auch behauptet, dass man einen bestimmten phänomenologischen Zugang zu Zeichen braucht, um sie als Mythen wahrnehmen zu können. Dieser Zugang ist bei Handke die fortwährende Entzifferung, die in *Die Wiederholung* die grundlegende Disposition von Filip's Weltwahrnehmung ist: Bereits im Dorf eröffnen sich ihm infolge seiner Empfindlichkeit für die Zeichen Weltzustände, die die Wirklichkeit in einer einheitlichen Dimension vereinigen sollen (die Figur des Wegmachers dient als Torwächter der mythischen Welt). Als er sich auf den Weg macht, um seinen Bruder wiederzufinden, erkennt er in einem blinden Fenster seinen Reisebegleiter und Ansporn (Honold 2017: 239–240). Blinde Fenster führen seinen Weg und wirken als Mythen, indem sie eine Art Aussage sind: „Freund, du hast Zeit!“ (DW 99) Dieser rätselhafte Satz zeigt die Unerklärbarkeit des mythischen Zeichens. Das blinde Fenster wird aus dem primären System durch die Geschichte des Bruders in mythische Zeichen verwandelt, der als Kind auf ein Auge blind war. Der Text verknüpft diese Bedeutungsfelder auf mehreren Ebenen: Bei dem Titel des Kapitels setzt ein Leseprozess wie bei Filip an, also die Suche nach

bedeutungstragenden Artefakten oder Signalen, die die Wahrnehmung, die Text- oder Zeichenentzifferung orientieren sollen. Danach erscheint das blinde Fenster am Ausgangspunkt der Reise als Zeichen für Zeithaben und diesem Zeichen wird die Geschichte des einäugigen Bruders zugeschrieben. Mithilfe dieser unterschiedlichen Ebenen wird der Mythos in die Erzählung eingebettet: Die blinden Fenster bieten über die eigentliche und metaphorische Bedeutung hinausgehend eine Art Orientierung und Welterklärung sowohl für Protagonisten als auch für den Erinnernden und den Leser. Auf diese Weise verschmelzen die drei Wahrnehmungsdimensionen (Erleben – Erinnern – Interpretieren) zu einer einheitlichen Konstellation.

Ein anderes Beispiel dafür sind die leeren Viehsteige im Titel des nächsten Kapitels. Als der Junge in der Wochein das Wörterbuch seines Bruders enträtselt, findet er in der Einheit von zwei Sprachen und einem Bild den magischen Zugang zu den sog. Ein-Wort-Märchen, deren Vorbild in den Schriften seines Geschichtslehrers zu finden ist. Er schreibt nämlich Ein-Ding-Märchen, die keine Handlung haben: Das Märchen ist bloß die Beschreibung von Dingen, diese Beschreibung an sich füllt aber die Erzählung aus und hebt sie in eine mythische Höhe. Das Gleiche passiert mit den markierten Wörtern im Wörterbuch des Bruders: „[Der Leser] erkannte, in der Betrachtung der Namen, ein Muster in der Welt, ja einen Plan, welcher das Land-Volk und das Dorf-Haus vom Anfang zum Weltvolk und Weltstadthaus machte. Jeder Wortkreis ein Weltkreis!“ (DW 210) Diese Ein-Wort-Märchen verfügen über eine Aura, die die Kohärenz unter den zerbrochenen Einzelteilen der Zeichenstruktur wiederherzustellen scheint; es wird jedoch in der Erzählung nie behauptet, dass sie wirklich zu rekonstruieren ist, aber der Schein der Einheit wurde dem Jungen doch zugänglich: „denn als Antwort auf jedes mich befragende Wort, auch wenn ich die Sache nie gesehen hatte, und auch wenn diese längst aus der Welt war, kam von der Sache immer ein Bild, oder, genauer, ein Schein.“ (DW 213) Aus diesem Schein erhebt sich beim Anblick der leeren Viehsteige eine weltumfassende Vision. In dieser Beschreibung werden – dem blinden Fenster ähnlich – die verschiedenen zeitlichen und räumlichen Ebenen aufeinander projiziert und miteinander verschmolzen: die Pyramide Yucatáns mit dem abstrahierten Netzwerk der Viehsteige, die langsame, fast regungslose Bewegung der Viehmasse mit dem monumentalen Einströmen der Urzeit. In diesem Bild verbindet der Erzähler die Geschichte der Mayas mit dem eigenen Verlust und erkennt die größte Tragödie: die Vernichtung der Sprache, der Sprachfähigkeit und damit des Entzifferungsvermögens sowie des achtsamen Verständnisses der Wörter. Beide Visionen – die der blinden Fenster und die der Viehsteige – können nur durch mythische Artefakte entstehen, die Leerstellen haben: Sie ermöglichen die Einfühlung und Achtsamkeit, die sich der Junge

ebenfalls durch Leerstellen konzipiert. In diesen Zeichen bildet sich die ganzheitliche Bedeutung seiner Identität heraus: Alle Faktoren in seiner Identitätsbildung bestehen aus Leerstellen. Jugoslawien kann nur mit seiner Leere, als Mangelland die passende Umgebung für die Distanzierung und Rückgewinnung der Heimat darbieten; die slowenische Sprache wird dadurch als Ganzes erlebt, dass sie mit der österreichischen ergänzt wird; die Persönlichkeit von Filip wird erst dann erlebbar, wenn sie ungefestigt, in Bewegung immer seine Begreifbarkeit verliert; die Zeichen schöpfen aus den Leerstellen, die genau mit ihrer Leere den Jungen ansprechen können. Aus diesen Leerstellen entsteht der Schein eines kohärenten Erzählers.

Der Unterschied zwischen Schein und Realität ist besonders wichtig, weil er eine grundlegende Opposition in der Erzählung zeitigt: „Filip Kobal hat es mit dem Schein!“, sagt sein Geschichtslehrer über Filip (DW 140), er beschreibt hingegen seinen Bruder Gregor als „Realitätenbesitzer“. Was mit dem Bruder eigentlich verloren ging, ist die Verfügbarkeit der Realität, also der Absolutismus der Wirklichkeit. Der junge Kobal entscheidet sich für die Suche nach dieser vergangenen Weltanschauung, aber er will sie nicht wiederfinden, sondern nur über sie erzählen, sie in die Ebene des Scheins verwandeln. Aus diesem Grund erscheint das Werk Handkes zeitgemäß: Er zielt nicht einfach auf die Rekonstruktion verschollener Weltordnungen ab, sondern versucht, die bildhaften Konzepte des Augenscheins auf eine höhere metaphysische Ebene zu heben. Durch die Erzählung kann diese Scheinwelt zugänglich gemacht und eine Art künstliche Einheit erreicht werden. Die Ordnung dieser Welt wurzelt in der Wiederholung: Durch die mythische Erneuerung der Ereignisse und Weltelemente, durch die ständige Rückkehr von Mustern entsteht erst die Identität.

Im Fall von Stanišić könnte man in Bezug auf die zerrissene Weltordnung eine antimythische Haltung diagnostizieren: Die Unglaubwürdigkeit der alten Mythen führte dazu, dass das kohärente, einheitliche Subjekt in Frage gestellt und am Ende zerschmettert wurde. Solche Mythen waren z.B. die nationalen Narrative. Das Gefühl der Zugehörigkeit, das mit irrationalen Mitteln hervorgebracht werden kann, widerspricht den Erfahrungen der ungebundenen, freien Identität, die nicht zu festen Systemen verknüpft werden kann. Diese Vorstellung verbindet den Text ebenfalls mit der *Odyssee* und hebt den gleichen Aspekt hervor, der bei Handke eine enorme Rolle spielte: als der erwachsene Saša nachts in Višegrad Streifzüge unternimmt, begegnet er einer Gruppe von Männern, die aus Afghanistan flüchteten. Wegen der Flüchtlingserlebnisse stehen sie nah zu Saša, aber aus räumlichen, kulturellen Gründen und wegen des zeitlichen Abstands sind sie ganz fern. In dieser widerspruchsvollen Position vertreten sie einen ähnlichen Punkt der Selbstreflexion aus Sašas Perspektive, wie die Indianer

für den jungen Filip Kopal. Sie führen ein kurzes Gespräch auf Englisch, das mit der Aussage zu Ende geht: „Always be nobody.“ (H 262) Diese Anspielung auf die Selbstbenennung von Odysseus bildet eine interessante, enge Verbindung zwischen den Identitätskonzepten von Handke und Stanišić, obwohl ihre Einstellung zu der mythischen Deutung der Identität aus unterschiedlichen Quellen schöpft.

Bei Stanišić sind in dieser Hinsicht zwei Faktoren interessant: Einerseits ist die Grundeinstellung des Erzählers, dass er selbst über sich und über die Einflüsse auf seine Persönlichkeit entscheiden kann; andererseits hinterfragt er nicht diese Sicherheit mit Blick auf die Substantialität seines inneren Kerns und erklärt bloß solche Einflüsse für manipulativ und ungültig, die von außen (aus der Politik, Gesellschaft oder Familie) zu kommen scheinen. Er versucht, am Anfang bestimmte Grenzlinien zu ziehen, aber die Macht des scheinbar unwichtigen Dorfes Oskoruša verwischt diese Grenzen und veranlasst den Erzähler, sich über seine Herkunft Gedanken zu machen. Was diesen Suchprozess in Gang setzt, ist wieder die Erscheinung der Ein-Wort-Märchen, die bei Stanišić zwar anders auftauchen, aber die gleiche Kraft haben. Im Friedhof von Oskoruša, wo Saša von seinen Vorfahren umgeben ist, sieht er plötzlich eine Schlange und sein Reisebegleiter Gavrilo benennt sie sofort: „*poskok*“. Dieses Wort in seiner Muttersprache aktiviert eine unwillkürliche Erinnerung und führt den 40-Jährigen in die Kindheit zurück: Er stand in dem Garten und sah dasselbe Tier, war starr vor Angst, der Vater erschlug aber den Hornotter mit einem Stein. Das Grunderlebnis des Schreckens artikuliert sich wieder in dem Moment, als Gavrilo das Wort ausspricht. So entsteht für Saša aus einer einfachen Lautkette ein Ein-Wort-Märchen.

Am Friedhof von Oskoruša erstarrte ich vor den Bildern, die aus dem unerhörten Wort aufgingen. *Poskok* enthielt für das Kind alles, was es brauchte für eine gute Angst. *Gift* und *Vater, der töten will*. Fast ist es, als stünde Vater in Komplizenschaft mit dem, was das Wort in dem Kind, mir, auslöst. Ich habe Angst vor dem Wort und um das Tier und mit dem Vater. (H 27)

Ab diesem Punkt erhält *poskok* eine besondere Bedeutung und bildet eine verborgene Ebene der *histoire*: Immer wieder tauchen Drachen und Drachentöter in dem Text auf, werden aber nie konkret gedeutet und können ebenfalls nicht einfach an die Selbstidentifikation des Erzählers geknüpft werden. Nach der Familienlegende sei der älteste Vorfahre der Gründer von Oskoruša, der sich mit seinen Brüdern in Drachen verwandelte. Diese Geschichte fasziniert zwar den Schriftsteller, aber er ist erleichtert, als er im Internet vergeblich recherchiert und die Legende als bloße Erfindung erklären kann. Das Gefühl der Ohnmacht gegen starke, spannende Fiktionen zeigt sich in diesem Fall: Saša braucht die äußere Bestätigung der Irrealität einer eindeutig fiktionalen Geschichte, um sich von ihr distanzieren zu können. Damit bekämpft er

aber die Drachen nicht endgültig: Der Kampf geht weiter mit der Behauptung, dass der Heilige Georg aus Oskoruša stamme. Diese fragwürdige Aussage zeigt sich auch in der bildlichen Repräsentation und wird zum identitätskonstruierenden Faktor im Dorf: Bei Gavriilo steht neben den Porträts der Kriegsverbrecher als Schmuck des Hauses eine Holzfigur des Heiligen mit dem Drachen.

Das Bild von *poskok* als Urerlebnis ist mit der Familienlegende verknüpft, was auf der Ebene des Unbewusstseins die Selbstdeutung des Erzählers beeinflusst. Er kann sich von dieser mythischen Macht nicht mehr befreien, denn es tauchen immer wieder Motive auf, die sich ab diesem Punkt als Zeichen erweisen und zwangsläufig zu entziffern sind. Als Saša mit seinen Eltern im Jahre 2018 das Dorf Oskoruša wieder besucht, überschreiten sie eine mythische Grenzlinie und brauchen jemanden, der ihnen den Weg zeigt. Nachdem ein fremder Mann ihren Familiennamen erfahren hat, hilft er ihnen, den Weg zu finden, und erfüllt eine märchenhafte Rolle des Torwächters. Da die Erzählung die ganze Szene märchenhaft vorstellt, ist es keine Überraschung, dass diese Figur auch als Zeichenträger interpretiert werden kann, Saša wird nämlich auf Signale an seinem Körper aufmerksam: „Zu wem wollt ihr denn?“ De Händler – Tattoo am linken Unterarm, Schwert und Schild – beugt sich über den Tresen. [...] ‚Zu Gavriilo Stanišić‘, sage ich. ‚Stanišić?‘ Auf dem rechten Unterarm ein dreiköpfiger Drache.“ (H 271) Diese Erscheinung weist auf die Identitätsbildung hin, da sie stets von verschiedenen Narrativen geprägt wird und von der vereinheitlichenden Macht der Narration abhängig bleibt.

Der Erzähler kämpft zwar heftig dagegen, sich selbst im Rahmen des Familienmythos zu interpretieren, versagt aber einerseits dadurch, dass er die Zeicheninterpretationen unwillkürlich durchführt: Er findet überall „Schlangen, die zu Wörtern werden und umgekehrt“ (H 283). Andererseits scheitert er aus dem Grund, weil seine trügerischen Erinnerungen ein Familientrauma so darstellten, was wäre es ihm passiert, und damit sein ganzes Wesen nur innerhalb eines Narratives erklärten. Er sah nie seinen Vater gegen den *poskok* kämpfen. Was er sah, war die Deutung und Tradierung davon, dass sein Vater als Kind von den Hornottern traumatisiert wurde, als er auf dem Berg Vjarac ein Schlangennest fand und fast hereinfiel. Die Urgeschichte wurzelt aber viel tiefer in der Familienlegende und beeinflusst nicht nur Saša und seinen Vater, sondern auch die Großmutter, die seinen verstorbenen Mann auf dem Vjarac aufsuchen will. Der Berg und die Hornotter haben also eine Macht, die allein nicht zu brechen ist. Saša versagt in seinem Kampf und kehrt auf dem absoluten Fiktionsfeld zu diesen mythischen Orten und Zeichen zurück.

Die beiden Texte zeigen die bedeutsamsten Ähnlichkeiten mit Blick auf den Mythos. Es geht nämlich um Narrative, die bei Handke welt- oder mindestens scheinestiftend wirken, bei Stanišić

aber nicht mehr angenommen werden sollten. Die Beschreibung dieser Erscheinungen, in denen einige Wörter und Motive mythische Ausblicke eröffnen, ist in den beiden Texten überraschend ähnlich formuliert. Was sie dennoch unterscheidet, ist, dass Stanišić die mythischen Einflüsse bekämpfen will, Filip Kobal hingegen genau diese Zeichen sucht und bewusst eine mythische Reise unternimmt. Die Kraft der Wörter wirkt aber in beiden Texten, egal, ob willentlich oder gegen den Willen der Einzelperson, und beeinflusst letztlich Konstruktion des Selbst. Nicht einmal das postmoderne Selbst kann sich von den einheitsbildenden Narrativen befreien.

Fazit

Nach all diesen Aspekten kristallisiert sich eine interessante Schlussfolgerung heraus. Am Anfang wurde festgestellt, dass die zerrissene Welteinheit in den zwei Texten unterschiedliche Weltanschauungen erzeugt: Handke setzte sich zum Ziel, die Kohäsion der Welt zu rekonstruieren und solche Begriffe wieder mit Bedeutung aufzuladen, die von der modernen Weltanschauung entleert worden; Stanišić dagegen interpretierte dieses Verschwinden der großen Narrative und kollektiven Identitäten eher als Befreiung bzw. als Möglichkeit des fluiden, ungebundenen Ich, sich selbst in mehreren Kontexten bestimmen zu können. Mit dem Nachweis der logisch-ontologischen Unrealisierbarkeit einer allumfassenden Liste von Identitätsmöglichkeiten befreite er sich auch von den kumulativen Definitionsversuchen. Diese unterschiedlichen Ansprüche zeigen sich deutlich auf der stilistischen Ebene: Zu Handkes Projekt gehört eine sakrale, distanzierte, fließende Sprache, die dem Leser erheblichen Aufwand abverlangt; bei Stanišić öffnet diese scheinbare Freiheit den Raum für eine spielerische, ungebundene und amüsante Schreibweise. Diese Eindrücke können aber in einer ungenauen Lektüre zu der oberflächlichen Feststellung führen, dass die zwei Texte unterschiedliche Weltauffassungen darstellen und wenig gemeinsam haben.

Auf jeder Ebene wurden jedoch solche Gemeinsamkeiten aufgezeigt, die die Grundstrukturen der Identitätskonstruktion bilden: Die Räume sind keine bloßen Container, sondern bestimmen in ihren Relationen die Identitätsbildung; die Sprache beeinflusst die Denkweise sowohl auf der semantischen als auch auf der grammatischen Ebene und spielt in einem interkulturellen Kontext eine elementare Rolle; die Mythen verfügen immer noch über eine Kraft, die die Selbstdeutung tiefgreifend beeinflusst und bewegt.

Der Unterschied ist also nicht im Vorhandensein dieser Faktoren zu suchen, sondern in der Modalität, wie die Erzähler diese Faktoren wahrnehmen und wirken lassen. In dieser Hinsicht lässt sich eine bedeutende Differenz zwischen Handke und Stanišić feststellen: In Handkes Roman beruht die Erzählung und die im Wiederholungsakt der Erzählung vorgenommene

Identitätsarbeit auf leeren Formen, die genau durch ihre Mängel neue gültige Bedeutungen hervorbringen (Bonn 1994: 115–116). Er knüpft mit diesem Projekt an jene Auffassungen der Identitätsbildung an, die das Entstehen des Ich als Prozess der Entfremdung, der Distanzierung und des Kennenlernens des Fremden beschreiben. Bei Handke geht es auf allen Ebenen um den Dialogizität des Fernen und Nahen bzw. um die Beschreibung des Nahen mithilfe des Fremden: Rinkenbergs und die Statik wird erst durch das Mangelland und durch Bewegung verstanden; die ausdruckslose österreichische Sprache erreicht ihre Beschreibungskraft, als sie mit der slowenischen in die Einheit des Wörterbuchs gebracht wird; die leeren Formen der Mythologie dienen zum Verstehen dieses Zusammenhangs. All diese Verbindungen bleiben dem Erzähler nicht verborgen: Seine interpretatorische Einstellung versteht die sich erhellenden Wahrheiten als essenzielle, natürliche Begebenheiten, die immer da waren und sich durch seine Perzeption und Erzählung aufzeigen lassen: „Letter um Letter, Wort für Wort, soll auf dem Blatt die Inschrift erscheinen, in den Stein gemeißelt seit altersher, doch erkennbar und weitergegeben erst durch mein leichtes Schraffieren.“ (DW 223) Stanišić stellt die oben aufgezählten Zusammenhänge ganz anders dar: Sein Projekt, die Identität in ihrer Unabhängigkeit von den großen Narrativen zu bewahren, etabliert zwar rhyzomatische Strukturen, die ein unhierarchisches Nebeneinander von Identitäten ermöglichen sollten, scheitert aber an der Macht der narrativen Strukturen, die durch mythische Bedeutungszuweisungen die Identitätsbildung stark beeinflussen. In seiner Erzählung sind zwar diese identitätsstiftenden Faktoren zu finden, sie werden aber unbewusst, ohne kontrollierte Überwachung des Erzählers in den Prozess eingebettet und wesentlich unreflektierter, manchmal sogar oberflächlich erwähnt. In *Herkunft* fehlt eine tiefe Auseinandersetzung mit den Dialogen der verschiedenen Räume, Sprachen und Weltdeutungen: Die zwangsläufige Aufsplitterung der Welt in Fiktion und Realität mag die gestellten Fragen weder beantworten noch auflösen.

Der Einsatz wäre allerdings groß: Kann Literatur solche Identitäten aufzeigen, die frei von den großen Narrativen sind? Können wir – ohne Kontroversen und unbeantwortete Fragen zu hinterlassen – in eine fiktionale Welt fliehen, die frei von vorgegebenen Selbstdeutungsmustern ist, oder ist dies nur eine Täuschung? Können wir irgendwie der Macht des Mythos entkommen und sollten wir es überhaupt versuchen? In den beiden Texten finden wir, affirmativ oder gezwungen, aber die gleichen Antworten auf die gestellten Fragen: Identität entsteht nur durch Narrative, damit eröffnet man aber Räume für eine Sprache, die aus den unbewussten Prozessen der Entzifferung schöpft und die mythische Selbst- und Weltdeutung ermöglichen wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Handke, Peter (2012): *Die Wiederholung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (= DW).

Stanišić, Saša (2020): *Herkunft*. München: btb (= H).

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida (2011): *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt.

Bachmann-Medick, Doris: Einleitung. In: Dies. (Hg.) (2004): *Kultur als Text*. Tübingen, Basel: Francke, 7–34.

Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Barthes, Roland (2010): *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Blumenberg, Hans (1996): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bonn, Klaus (1994): *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Czeglédy, Anita (2003): *Identifizierende Distanz: Peter Handke und Österreich*. Budapest: Károli Egyetemi Kiadó

Dennerlein, Katrin (2009): *Narratologie des Raumes*. Berlin, New York: De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110219920>

Foucault, Michel (1991): *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute, oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 36–46.

Foucault, Michel (1992): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Gottwald, Herwig/Freinschlag, Andreas (2009): *Peter Handke*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.

Hall, Stuart (1992): *The question of cultural identity*. In: Ders./Held, David/McGrew, Tony (Hg.): *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press & Open University, 273–326.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik*. Bd. 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Honold, Alexander (2017): *Der Erd-Erzähler – Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*. Stuttgart: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04537-9>

Le Rider, Jaques (1990): *Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Lukács, Georg (1920): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Paul Cassirer.

- Martínez, Matías (Hg.) (2011): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05317-6>
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (1999): Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck.
- Meyer, Martin/Breitenstein, Andreas (2006): Der lange Abschied von Jugoslawien. Gespräch mit Peter Handke über den Untergang des Vielvölkerstaates und seine umstrittene Parteinahme für Serbien. In: Neue Zürcher Zeitung, <https://www.nzz.ch/feuilleton/der-lange-abschied-von-jugoslawien-gespraech-mit-peter-handke-ld.64315>.
- Nies, Martin (Hg.) (2018): Raumsemiotik. Räume–Grenzen–Identitäten, https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2019/10/Raumsemiotik-Martin-Nies-Hg._SMKS-Online-No.4-2018-red.pdf.
- Previšić, Boris (2014): Literatur topographiert: Der Balkan und die postjugoslawischen Kriege im Fadenkreuz des Erzählens. Berlin: Kadmos.
- Sapir, Edward (1929): The status of linguistics as a science. In: *Language* 5/4, 207–214. <https://doi.org/10.2307/409588>
- Scheitler, Irmgard (2001): Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. Tübingen, Basel: Francke.
- Stenger, Georg (2020): Philosophie der Interkulturalität. Phänomenologie der interkulturellen Erfahrung. Freiburg, München: Karl Alber
- Thomka, Beáta (2018): Regénytapasztalat. Korélmény, hovatarozás, nyelvváltás [Romanerfahrung. Zeiterlebnis, Zugehörigkeit, Sprachwechsel]. Budapest: Kijárat.
- Whorf, Benjamin Lee (1956): *Language, Thought and Reality*. New York: MIT.
- Wolf, Jürgen (1991): Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa. Opladen: Westdeutscher Verlag. <https://doi.org/10.1007/978-3-322-97012-1>
- Zima, Peter V. (2000): Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen, Basel: Francke.
- Zima, Peter V. (2001): *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. 2. Aufl. Tübingen, Basel: Francke.