

MARTIN SEXL

Poesie als Medienkritik

Die Jugoslawien-Kriege im Werk Peter Handkes

Vortrag beim Symposium „Peter Handke: Lebensgeschichten/Werkgeschichten“
(Konzept: Thomas Eder, Klaus Kastberger), 20.-23.9.2012, kunsthau muerz
Originalbeitrag *Handkeonline* (4.3.2013)
Vorlage: Manuskript des Autors

Empfohlene Zitierweise:

Martin Sexl: Poesie als Medienkritik. Die Jugoslawien-Kriege im Werk Peter Handkes. Originalbeitrag *Handkeonline* (4.3.2013)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/sexl-2013.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

Poesie als Medienkritik

Die Jugoslawien-Kriege im Werk Peter Handkes

Über Peter Handkes »Jugoslawien-Texte« scheint bereits alles gesagt worden zu sein. Wenn dazu noch Einlassungen zu finden sind, dann erfolgen diese im Zuge aktueller Anlässe und gleichsam wie nebenbei: etwa wenn ein neuer Text des Autors erscheint, er einen runden Geburtstag feiert oder ein Dokumentarfilm über ihn gedreht wird. Die Wogen, die vor 15 bis 20 Jahren über dem Autor wegen seiner Interventionen (im Zuge des gewaltsamen Zerbrechens des jugoslawischen Staates in den 1990er Jahren) zusammengeschlagen sind, haben sich bereits seit geraumer Weile wieder geglättet, und allenfalls ist ein leichter Wellengang zu beobachten – der niemanden mehr umzuwerfen imstande ist –, wenn die Rede auf diese Texte fällt. Ihre Erwähnung erfolgt inzwischen, wie es scheint, nur mehr deshalb, um Ansprüche literaturwissenschaftlicher Vollständigkeit und Präzision zu befriedigen oder um dem Vorwurf zu entgehen, man würde diese Texte bewusst verdrängen. Dieser Vorwurf, wie berechtigt die Angst vor ihm in diesem Falle immer auch sein mag, trifft Literaturwissenschaftler deshalb hart, weil er das gerechtfertigte Zurückweisen der Trennung von Leben und Werk eines Schriftstellers impliziert, mit der man viel früher schon das Werk eines Martin Heidegger oder eines Ferdinand Céline vor deren Engagement für Nationalsozialismus oder Faschismus zu schützen versuchte.

Welche Texte Peter Handkes überhaupt zu den Jugoslawien-Texten gezählt werden können, ist nicht ganz klar, aber diese Unklarheit soll hier nicht weiter beunruhigen. Für den vorliegenden Beitrag sind jene Texte aus den 1990er Jahren gemeint, die sich sehr direkt und dezidiert auf die Kriege in Jugoslawien bzw. Ex-Jugoslawien beziehen und während der kriegerischen Auseinandersetzungen geschrieben wurden. Darunter fallen vor allem:

Abschied des Träumers vom Neunten Land (ATN), im Juli 1991 zuerst in der *Süddeutschen Zeitung*, kurze Zeit später in einer etwas erweiterten Fassung im Suhrkamp-Verlag erschienen. Dieser Text reagiert auf die kriegerischen Auseinandersetzungen in Slowenien im Juni des gleichen Jahres.

Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien (ERF), im Januar 1996 an zwei Wochenenden wiederum in der *Süddeutschen Zeitung* erschienen, dann – wie schon der »Slowenien-Text« – als Buch im Suhrkamp-Verlag. Grundlage des Textes bilden zwei Reisen, die Handke im Herbst 1995 nach Serbien unternahm, also zu einem Zeitpunkt, als der seit 1992 andauernde Krieg in Bosnien-Herzegowina noch nicht beendet war, wurde das Friedensabkommen von Dayton doch erst am 21.11.1995 geschlossen und wenig später am 14.12. von den Präsidenten der Kriegsparteien unterzeichnet.

Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise (SNR), im Sommer 1996 in Buchform im Suhrkamp-Verlag erschienen, basiert auf einer Reise, die Peter Handke – gewissermaßen als Reaktion auf die Reaktionen auf seine *Winterliche Reise* – im späten Frühjahr des Jahres 1996 unternommen hat.

Unter Tränen fragend (UT), im Juni 1999 in einer gekürzten Fassung (unter dem von der Redaktion gewählten Titel *Der Krieg ist das Gebiet des Zufalls*) in der *Süddeutschen Zeitung* und im Jahr darauf als Buch im Suhrkamp-Verlag erschienen. Auch dieser Text ist ein Reisebericht, und zwar von zwei kurzen Reisen, die Handke unmittelbar nach Beginn des NATO-Militäreinsatzes in Serbien ins ehemalige Jugoslawien führten, die eine Anfang April, die andere Ende April 1999.

Das Theaterstück *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* (DFE) erschien 1999 im Suhrkamp-Verlag und wurde am 9.6.1999 im Burgtheater uraufgeführt. Diese Uraufführung bildete die letzte Inszenierung von Peymann im Wiener Burgtheater.¹

Viele weitere Texte Handkes nehmen in der einen oder anderen Form auf Jugoslawien Bezug, man denke nur an *Die Wiederholung* von 1986, *Rund um das Große Tribunal* von 2003, *Die Tablas von Daimiel* von 2006, *Die morawische Nacht* von 2008 oder *Die Kuckucke von Velika Hoča* von 2009. Der erstgenannte Text – der die »Hinwendung zu Jugoslawien, dem Land seiner Vorfahren, das nun auch politisches und soziales Gesellschaftsmodell wird« (Struck 2012, S. 40) markiert – ist allerdings vor Ausbruch der Jugoslawien-Kriege entstanden, die anderen vier sind doch einige Jahre nach Ende der Kriege der 1990er Jahre erschienen. Der letztgenannte Text erinnert zwar durchaus an die Jugoslawien-Texte, berichtet er doch ebenso von einer Reise (dieses Mal in den Norden Kosovos), aber nicht nur der Zeitabstand zu den Kriegsereignissen, sondern auch der im Vergleich zu den Jugoslawien-Texten versöhnliche Ton sowie die gemäßigten bis freundlichen Reaktionen darauf lassen es geboten erscheinen, ihn hier nicht in die Betrachtung mit aufzunehmen. *Die Wiederholung* und *Die morawische Nacht* fallen auch deshalb ein wenig aus dem Rahmen, weil es sich hierbei um fiktionale Prosawerke handelt, während die hier zur Diskussion stehenden Texte aus Essays bzw. Reiseberichten und einem Theaterstück bestehen, die, wie bereits erwähnt, während der Kriegsereignisse verfasst wurden und daher bei Erscheinen sehr heftige Diskussionen ausgelöst hatten.

Für Peter Handke selbst stellen *Die Wiederholung* und *Die morawische Nacht* allerdings zentrale Eckpunkte seiner Beschäftigung mit Jugoslawien dar: *Die Wiederholung* imaginiert Jugoslawien als einen Staat, der in der Zusammenführung ehemals verfeindeter Kriegsparteien, unterschiedlicher Religionen und unterschiedlicher ethnischer Gruppierungen² ein erfolgreiches politisches Modell für interkulturelles und interreligiöses Zusammenleben präsentiert. *Die morawische Nacht* geht zwar nicht ab von der Auffassung, dass Jugoslawien ein gelungenes Modell darstellte, verabschiedet sich aber sowohl von dessen Tauglichkeit für die Zukunft wie auch von der Einführung politischer Konzeptionen mit dem literarischen Schreiben: Ist doch der Protagonist des Buches ein »ehemaliger Autor«, dessen im Buch von ihm selbst erzählte Reise in einer Karstdoline im slowenischen Hinterland von Triest endet, wo er sich mit zwei Freunden zu einer »Konferenz« trifft, um »ein allerletztes Mal, und darauf noch ein allerallerletztes Mal, undsofort, über das große Land und was mit ihm geschehen war, miteinander zu reden« (DN 507), und »der Idee oder dem Hirngespinnst von einem zusammenhängenden großen Land auf dem Balkan, in einem anderen Europa« nachzuhängen (DN 506). Die politische Realität Jugoslawiens ist zu einer »Idee« und zu einem »Hirngespinnst« geworden, das – und die drei sind sich darüber in der Karstdoline auch einig – auf Dauer verloren ist, denn erstens ist klar, dass »[d]iese Konferenz jetzt [...] wirklich die allerallerallerletzte sein [sollte] – was sie dann auch wurde« (DN 510), zweitens wissen die drei »Konferenzteilnehmer« sehr wohl, »daß es an dem, was geschehen, oder geplant, in Gang gesetzt oder durchgeführt worden war, nichts zu rütteln gab« (DN 506).

Die Jugoslawien-Texte, die hier zur Diskussion stehen, beziehen sich nicht nur unmittelbar auf die Ereignisse der 1990er Jahre in Jugoslawien und Ex-Jugoslawien, sondern wurden während der Ereignisse geschrieben und für die Öffentlichkeit auch zugänglich gemacht. Diese Gleichzeitigkeit wie auch (bei drei der genannten Texte) das Publikationsmedium, nämlich eine auflagenstarke Zeitung, sind zentrale Konstituenten der Textbedeutung wie auch der Wirkung der

¹ An anderen Stellen habe ich mich bereits mit Peter Handkes Jugoslawien-Texten beschäftigt, etwa in Sexl 2009 und Sexl 2011; zuletzt mit *Die Fahrt im Einbaum* in Sexl 2012. Einige Thesen und Ausführungen des hier vorliegenden Artikels wurden in den drei genannten Beiträgen bereits in etwas anderer Form dargelegt.

² So meinte Jugoslawiens Präsident Josip Broz Tito einmal: »Ich regiere ein Land mit zwei Alphabeten, drei Sprachen, vier Religionen und fünf Nationalitäten, die in sechs Republiken leben, von sieben Nachbarn umgeben sind und mit acht Minderheiten auskommen müssen.« (Zitiert nach Barth 2001, S. 80)

Texte, weil die Texte inmitten einer heftig geführten öffentlichen Debatte – einer gesamteuropäischen Debatte über die Ursachen der Kriege, deren Verlauf und die Möglichkeiten der Reaktion der europäischen Staaten – verfasst und gelesen wurden und daher als Einflussnahmen verstanden werden müssen. Das wäre nun noch nichts Ungewöhnliches, denn rund um politische oder militärische Ereignisse gibt es natürlich immer eine Vielzahl von Texten, die direkt Einfluss nehmen wollen und es auch tun: journalistische Texte, internationale Verträge, Protokolle von Geheimdiensten etc. Aber Peter Handke startet mit seinen Texten gewissermaßen den Versuch, ästhetisch – das heißt durch Poesie – Einfluss zu nehmen. Die Arbeit des Schriftstellers wird solchermassen aktuell und sie wird politisch, auch wenn das teilweise ganz gegen Handkes eigene Überzeugungen geht, will er doch immer wieder seine Arbeit als den Zeitläuften entzogen verstanden wissen. Wenn man aber unter Politik nicht die Einmischung in (tages-)politische Geschehnisse versteht, sondern als Möglichkeit der Gestaltung gesellschaftspolitischer Gegebenheiten ganz allgemein (und darunter zählt auch und in erster Linie eine Gestaltung jener sprachlichen Verhältnisse, in denen und mit denen wir soziale Wirklichkeiten erst generieren), dann würde wohl auch der Autor selbst seine Arbeit als eine politische verstanden wissen wollen. Peter Handke war auch vor den 1990er Jahren nie ein unpolitischer Autor (Struck 2012, S. 11), auch wenn die Politik selten – und wenn, dann in einem eher »visionär-utopischen« (Struck 2012, S. 11) oder allgemein-abstrakten Sinne – zum Thema wurde. Politisch war er vor allem deshalb, weil die Arbeit an der Sprache und Sprachkritik per se eine politische Arbeit darstellen, ist doch die Sprache nicht einfach mimetische Abbildung einer vor- oder unsprachlichen Realität, sondern generiert durch Sinnzuschreibungen soziale Wirklichkeiten.

Peter Handke würde einer (de)konstruktivistischen Auffassung von Sprache wohl zustimmen: Sprache bildet Ereigniszusammenhänge nicht einfach ab, sondern arbeitet mit an der Konstruktion dieser Zusammenhänge, ist also performativ. Zentral dabei ist, dass der (de)konstruktivistische Sprachbegriff Zeichen ganz allgemein umfasst, dass also auch Bildmaterial (wie etwa Fotografien) eine Sprache darstellt. Mit dem Begriff »Medien« im Titel dieses Beitrags – *Poesie als Medienkritik* – sind also nicht so sehr bzw. nicht alleine die Massenmedien gemeint, die von Peter Handke in den Jugoslawien-Texten teilweise sehr heftig kritisiert werden, sondern Texte, Fotografien und Filme als Medien in einem grundsätzlichen Sinne. Wer Handkes Medienkritik nur im Sinne einer Ablehnung der massenmedialen Aufmerksamkeitsgier in Printmedien, Rundfunk und Internet versteht, greift zu kurz, weil Handkes Kritik, und davon wird noch die Rede sein, tiefer geht und die Form der Medien als solche, also Formen des Schreibens oder der Bildgebung (sei es als Vorstellung oder als Darstellung, sei es als sprachliches Bild in Form von Metaphern oder von Fotografien) reflektiert.

Wer in den Verlauf von Ereignissen, um es vereinfacht zum Ausdruck zu bringen, eingreifen möchte, muss von den Ereignissen außerhalb der gewohnten Bahnen, also jenseits der (Bild-)Sprache der Massenmedien, erzählen und berichten, muss also Arbeit an der Form leisten – und das ist im Kern eine ästhetische Arbeit. Unnötig, hier eigens hervorzuheben, dass Peter Handke das Poetische gegenüber der Faktenfeststellung stark macht: Intervention macht Handke zufolge als ästhetische Arbeit Sinn, nicht jedoch als Engagement im Sinne eines Parteiergreifens, wobei er selbst, wie mir scheint, der Versuchung des Parteiergreifens immer wieder erlegen ist.

Auch wenn die Erregung über Handkes Jugoslawien-Texte abgeflaut sein mag, so verstören sie immer noch, wobei zu dieser Verstörung nicht nur die Texte – sie enthalten Passagen, denen beizupflichten schwer fällt –, sondern auch einige weitere Aussagen des Autors in den 1990er Jahren zu den Jugoslawien-Kriegen oder auch seine Teilnahme am Begräbnis Slobodan Miloševićs 2006 beitragen. Dass eine Analyse dieser Texte mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat, hat aber auch mit der kontroversen Rezeption und dem, wie allgemein bekannt ist, häufig harschen und polemischen Ton der Auseinandersetzung über die Texte zu tun. Selbst in der Wissenschaft scheint eine neutrale Auseinandersetzung verstellt zu sein, da es unter denen, die sich mit Peter Handkes Jugoslawien-Texten beschäftigen, eine hohe Anzahl von Bewunderern und Feinden gibt. Die Gefahr, von Handke-Gegnern als dessen Apologet und von Handke-Verehrern als des-

sen Feind wahrgenommen zu werden, ist selbst dann groß, wenn man sich um größtmögliche Objektivität bemüht.

Man kann die Polemik der Auseinandersetzungen ein wenig abschwächen, wenn die Jugoslawien-Texte in eine breitere Fragestellung eingebettet werden, welche die Tatsache berücksichtigt, dass diese Texte an eine Poetologie anschließen, wie sie Handke bereits in den 1960er Jahren entwickelt hat. Ich werde in der Folge also kaum über die Texte selbst sprechen,³ sondern einen allgemeineren Kontext thematisieren, der, wie ich hoffe, die Texte in ein neues Licht zu rücken vermag.

Die Berücksichtigung einer breiteren Fragestellung und die Thematisierung eines allgemeineren Kontextes könnten drei Dinge leisten: Erstens wird die teils polemisch vorgetragene Medienkritik in den Jugoslawien-Texten selbst plausibler, wodurch vielleicht auch die Erregung in der ganzen Auseinandersetzung etwas zurückgefahren werden kann. Zweitens könnten die Jugoslawien-Texte in das Gesamtwerk von Peter Handke besser eingeordnet werden, denn diese Texte wurden ja oft als nicht zu Handkes übrigem Werk passend wahrgenommen. Gerade jene, die die politischen Zuspitzungen in diesen Texten verurteilten, vermeinten einen Bruch zu sehen zwischen dem Schriftsteller und dem Kommentator Handke, wohl auch in der Annahme, dadurch das poetisch-literarische Werk des Schriftstellers aus der Schusslinie nehmen zu können, um es durch die als unzulässig angesehenen proserbischen bzw. als proserbisch wahrgenommenen Aussagen, Texte und Handlungen des Kommentators gleichsam nicht beschmutzt zu sehen. Eine solche Aufspaltung führt jedoch ebenso wenig weiter wie die Versuche, in einen frühen und einen späten Handke zu unterscheiden, dem man manchmal sogar einen mittleren Handke hinzufügte, der gewissermaßen nach diversen proserbischen Ausrutschern wieder in den sicheren Hafen der schöngeistigen Literatur zurückgekehrt sei.⁴

Drittens möchte ich zu zeigen versuchen, dass die Poetologie Peter Handkes nicht nur eine Sprach- und Begriffskritik beinhaltet, sondern im Kern auch Formen der Bildkritik bereitstellt, und dies nicht erst in den medienkritischen Jugoslawien-Texten oder im Roman *Der Bildverlust* aus dem Jahre 2002, in dem scharfe Kritik geübt wird an einem »auswärtigen Berichterstatte[r]«, der »Schluß mit der Verklärung« machen will und glaubt, dass es möglich sei, »schlicht zu beobachten« und sich ausschließlich »von den anerkannten und durchgesetzten Verstandesregeln leiten« zu lassen. »Nebensächlichkeiten und nichts zur Sache tuende[n] Einzelheiten« haben dabei ebenso wenig verloren wie »Ahnungen« oder »alles Atmosphärische« (DB 472ff.). Und es sind gerade diese »Nebensächlichkeiten«, die »Ahnungen« und die »Atmosphäre«, die für das Schreiben Handkes von so zentraler Bedeutung sind.

Handkes Bildkritik – und mit dem Begriff »Bilder« sind an dieser Stelle Fotografien und Fernsehbilder gemeint – läuft mit seiner Kritik an Begriffen parallel, wie schon die Büchner-Preis-Rede von 1973 zeigt. Dort ist nämlich »eines der schon üblich gewordenen KZ-Photos« – das einen Menschen zeigt, der durch die ständige Wiederholung derselben Bildsprache »sich zu

³ Dazu gibt es detaillierte Untersuchungen, zuletzt die von Lothar Struck (Struck 2012).

⁴ Zu Handkes 70. Geburtstag am 6.12.2012 erschienen in vielen deutschsprachigen Tages- und Wochenzeitungen Artikel zum Autor und zu seinem Werk. Wenn diese auf die Jugoslawien-Texte zu sprechen kamen, dann meist abwiegelnd und verharmlosend. So schreibt Michael Angele (im *Freitag*) Handkes »Parteinahme für Serbien der neunziger Jahre« dessen »Liebe zu den Unvernünftigen und den von allen guten Geistern Verlassenen« zu, die ihn dazu verführt habe, dass er etwas »Dummes zu Karadžić oder Milošević gesagt haben mag« (Angele 2012). Jörg Magenau (in der *taz*) findet »es nicht so sinnvoll«, mit Handke »über Serbien zu diskutieren [...], mit ihm einen Waldspaziergang zu unternehmen« sei da »ergiebiger« (Magenau 2012), und Stephan Wackwitz (ebenfalls in der *taz*) spricht von einem »Serbien-Rappel« des Autors und versucht, dessen Begriff von »Gerechtigkeit«, die er in der *Winterlichen Reise* und darüber hinaus für Serbien fordere, dadurch aus der Schusslinie der Kritiker zu nehmen, dass er dem Autor eine metaphysische und keine politische Begriffsverwendung konzidiert (Wackwitz 2012).

einem austauschbaren Symbol verflüchtigt« hat (Handke 1984, S. 45) – sowohl Ausgangspunkt einer Begriffskritik wie auch des Glaubens an die Kraft der Poesie, diesen etwas entgegengesetzten zu können:

»Ich bin überzeugt von der begriffsauflösenden und damit zukunftsächtigen Kraft des poetischen Denkens. [...] Sowie beim Schreiben auch nur der Ansatz eines Begriffs auftaucht, weiche ich – wenn ich noch kann – aus in eine andere Richtung, in eine andere Landschaft, in der es noch keine Erleichterungen und Totalitätsansprüche durch Begriffe gibt.« (Handke 1984, S. 45f.)

Den Glauben an die utopische Kraft der literarischen Sprache teilt Peter Handke mit anderen, etwa mit Roland Barthes, der in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France von 1977 die Sprache in einer zugegebenermaßen nicht unproblematischen Begriffsverwendung zwar als »faschistisch« bezeichnet,⁵ gleichzeitig aber einen möglichen sprachlichen Ausweg aus diesem »Faschismus der Sprache«, eine »Überlistung« der strukturellen Geschlossenheit eines sprachlichen Bedeutungssystems bzw. eines diskursiven Systems im Sinne Michel Foucaults andeutet: »Dieses heilsame Überlisten, dieses Umgehen, dieses großartige Lockmittel, das es möglich macht, die außerhalb der Macht stehende Sprache in dem Glanz einer permanenten Revolution der Rede zu hören, nenne ich: *Literatur*.« (Barthes 1980, S. 23)

In derselben Antrittsvorlesung führt Barthes auch aus, dass sich die »Autorität der Behauptung« (welche letztlich die Willkür in jeder Zeichensetzung – das heißt die Arbitrarität des Verhältnisses von Signifikant und Signifikat im Sinne Saussures – zu verbergen versucht) auf das »Herdenhafte der Wiederholung« (Barthes 1980, S. 19) stützen muss. Dieser Kraft der Wiederholung entgeht man nicht alleine durch ihre Kritik, sondern – und so könnte die Auffassung Peter Handkes charakterisiert werden – durch die Verwendung einer begriffsauflösenden, literarischen, poetischen Sprache.

Begriffe und Bilder funktionieren in einer vergleichbaren Art und Weise: Sie verdichten Erfahrungsräume, was in der (alltäglichen) Kommunikation Vorteile haben mag, aber letztlich zum gefährlichen Glauben verführt, man könne komplexe Sachverhalte und Ereigniszusammenhänge »auf den ersten Blick« verstehen, man müsse beim Betrachten von Fotografien (oder auch beim Lesen von schlagwortartig verdichteten Nachrichten in Printmedien oder Rundfunk) gar nicht mehr weiter nachdenken, weil man ja ohnehin unmittelbar sehen und verstehen könne, was geschieht: Sind doch Fotografien, wie man glaubt, eine direkte Abbildung dessen, was sich genau so und nicht anders vor der Linse der Kamera abgespielt haben muss. (Dass gerade *Massenmedien* mit fotografischem und filmischem Material und mit Begriffen – man könnte auch sagen: mit Schlagworten – arbeiten und arbeiten müssen, ist klar.)

Man würde dem literarischen Schreiben seine bild- und begriffskritische Kraft absprechen, wenn man es selbst als ein Denken in Bildern verstehen würde, eine Auffassung, die der russische Formalist Viktor Šklovskij in seinem berühmten Texte *Kunst als Kunstgriff* von 1916 folgendermaßen charakterisiert: »Die Dichtung ist eine besondere Art des Denkens, und zwar ein Denken in Bildern. Diese Denkweise bewirkt eine Einsparung geistiger Kräfte [...].« (Šklovskij 1966, S. 7) Šklovskij folgt dieser Position nun keineswegs (sie mag für die Alltagssprache mit ihren erstarrten und oft gebrauchten sprachlichen Bildern durchaus zutreffend sein), sondern hält sie für falsch. Das literarische Schreiben erschwere vielmehr die Wahrnehmung der Leser, wobei der für meine Ausführungen und die Poetologie Handkes entscheidende Punkt in der außerliterarischen Wirkung der Literatur, das heißt in ihrer Fähigkeit liegt, unsere Weltwahrnehmung zu beeinflussen und zu verändern. Viktor Šklovskij beschreibt dies folgendermaßen:

⁵ »Doch die Sprache als Performanz aller Rede ist weder reaktionär noch progressiv; sie ist ganz einfach faschistisch; denn Faschismus heißt nicht am Sagen hindern, er heißt zum Sagen zwingen.« (Barthes 1980, S. 19)

»Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wieder herzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.« (Šklovskij 1966, S. 14)

In welcher Form Begriffe und Bilder zusammenhängen, welche Bedeutungen Fotografien durch ihre Einbettung in das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft annehmen, wie wir Fotografien mit narrativen Entwürfen und Interpretationen unterlegen und wie Fotografien ihren in sie gelegten Anspruch auf Beweiskraft selbst unterlaufen, kann anhand einer beispielhaften Fotografie verdeutlicht werden, die Thomas Deichmann bereits vor mehr als zehn Jahren eingehend analysiert hat (vgl. Deichmann 1999).⁶ Mit dieser Fotografie kann auch gezeigt werden, dass die Auseinandersetzung mit den Ereignissen in Ex-Jugoslawien während und nach den Kriegen der 1990er Jahre auf der Basis eines Shoah-Erinnerungsdispositives geführt wurde und immer noch wird. Die genannte Fotografie, die innerhalb kürzester Zeit zu einer Art Ikone des Bosnienkrieges wurde, ist jenem Videofilmmaterial entnommen, das am 6. August 1992 im serbischen Gefangenenlager Trnopolje von Independent Television News und Channel 4 (in Begleitung eines Reporters vom Guardian) entstanden ist. Sie zeigt den Bosniaken Fikret Alić mit ausgemergeltem, nacktem Oberkörper in einer Gruppe von Männern hinter Stacheldrahtzaun. Bereits einen Tag später ist die Abbildung auf dem Titelblatt wichtiger Zeitschriften und Zeitungen zu finden: Die *Daily Mail* untertitelt die Fotografie mit »The Proof« und – ich zitiere in der Übersetzung von Thomas Deichmann – »[d]as sind Szenen wie die in schwarz und weiß flimmernden Bilder aus fünfzig Jahre alten Filmen über Konzentrationslager der Nazis« (Deichmann 1999, S. 228); auf der Titelseite der *Times* nimmt die Fotografie die ganze Seite ein und mit roter Schrift darübergelegt ist die Frage »Must it go on?« zu finden, auf dem Cover des *Daily Mirror* ist unterhalb der Fotografie »Belsen 92« und »Horror of the new Holocaust« zu lesen (vgl. im Detail dazu Deichmann 1999). Auf allen Fotografien steht Fikret Alić in der Mitte der abgebildeten Gruppe und suggeriert durch sein Erscheinungsbild, unzureichend mit Nahrung versorgt zu werden, wobei alle anderen nicht den Eindruck erwecken, an Hunger zu leiden.

Allerdings war Fikret Alić zum Zeitpunkt der Aufnahme schwer krank und deshalb so abgemagert, und es wurden auch Vermutungen laut, dass sich die Reporter im Lager befanden und sich vor dem Zaun eine Menge von Neugierigen versammelte. Nun ist das gar nicht der entscheidende Punkt, denn für die Bedeutung einer Fotografie ist nicht alleine die Ebene des Ereignisses wichtig, sondern die Anschlussfähigkeit an wirkmächtige kollektive Narrative. Beim Betrachten dieser Fotografie werden ohne unser Zutun jene im kollektiven Gedächtnis gespeicherten Bedeutungen aktiviert, die wir mit den Bildikonen der Shoah verknüpfen – und das Shoah-Erinnerungsdispositiv kann als das Narrativ schlechthin bezeichnet werden, auf dessen Folie wir in Europa Kriegereignisse wahrnehmen –, denn ausgemergelte Menschen mit nacktem Oberkörper oder hinter Stacheldraht gehören zu jenen Sujets von Fotografien aus den befreiten Konzentrations- und Vernichtungslagern der Nationalsozialisten, die im kollektiven visuellen Gedächtnis Europas fest verankert sind.⁷

⁶ Meine Analyse stützt sich im Wesentlichen auf jene von Thomas Deichmann.

⁷ Das Shoah-Erinnerungsdispositiv wäre bei der besagten Fotografie im Übrigen auch dann aufgerufen worden, wenn es die klaren Hinweise in Form der Begriffe »Holocaust« oder »Belsen« auf dem Cover nicht gegeben hätte.

Die Deutung, dass es sich bei dem auf der Aufnahme sichtbaren serbischen Gefangenenlager um ein mit den nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern vergleichbares Lager handelt, wurde vor allem durch einige Artikel von Roy Gutman in der *New York Newsday* (*Hidden Horror* und *Whitness Tells of Serbian Death Camp* am 19.7.1992; *For Muslims, Misery* und *Like Auschwitz* am 21.7.1992; *The Death Camps of Bosnia* am 2.8.1992) vorbereitet.⁸ Gerade weil der Boden schon bereitet war, konnte diese Fotografie wie kaum ein anderes Zeichen die Wahrnehmung der europäischen Öffentlichkeit über den Bosnienkrieg beeinflussen und die Schuld der »serbischen Faschisten« an den Verbrechen festschreiben. Vor allem im angloamerikanischen Raum wurde diese Fotografie, wie die Cover der genannten Zeitschriften demonstrieren, als Fotografie aus einem Konzentrationslager interpretiert, wobei die Presse in Deutschland und Österreich zurückhaltender war: Dort war diese Fotografie nicht auf Titelblättern bekannter Zeitschriften zu finden.

Entscheidend ist, dass die Bilder aus den nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern in unserem kollektiven Gedächtnis buchstäblich auf den ersten Blick wachgerufen werden. Bevor wir überhaupt zu fragen beginnen, was auf der Fotografie eigentlich genau zu sehen ist, glauben wir es bereits zu wissen. Wir sehen ein Konzentrationslager, und nicht, weil eines abgebildet ist, sondern weil wir es zu sehen gelernt haben. Selbst wenn die Berichte im Blattinneren diese Lesart nicht stützen, ist sie bereits fest in unserem Denken installiert. Und wenn dann in den Berichten auch noch bewusst oder unbewusst nur die halbe Wahrheit zu finden ist, dann gibt es kaum mehr einen Weg zurück zu einer alternativen Interpretation.⁹

Durch den massenmedialen Diskurs der beginnenden 1990er Jahre etablierte sich der Vergleich zwischen den serbischen Verbrechen auf dem Balkan mit denen der Nationalsozialisten und Faschisten vor 1945. Die Massenhinrichtung in Srebrenica im Juli 1995, bei der mehr als 8.000 Menschen von Truppen der Republika Srpska (dem serbischen Teil Bosniens) hingerichtet wurden, konnten also wie ein Beweis interpretiert werden, dass die Serben mit Nationalsozialisten vergleichbare Täter waren, wodurch die Kroaten und die bosnischen Muslime in der Wahrnehmung der europäischen Öffentlichkeit vollends in die Rolle von Opfern gedrängt wurden. Dass der deutsche Außenminister Joschka Fischer (von den Grünen) mit dem Satz »Nie wieder Auschwitz!« 1999 den NATO-Einsatz auf dem Balkan verteidigte, ist vor dem Hintergrund dieser Geschichtsdeutung wenig überraschend.

Dass es serbische Truppen waren, die den Genozid in Srebrenica verübten, steht ebenso fest wie die Morde und Folterungen in den serbischen Gefangenenlagern, aber angesichts der Geschichte des Balkan im Zweiten Weltkrieg ist die Wahrnehmung dieser Verbrechen als »faschistische« oder »nationalsozialistische« doch eine erstaunliche Deutung, denn ein halbes Jahrhundert zuvor hatten Kroaten einen von Deutschland geduldeten faschistischen Staat errichtet, in dessen größtem Konzentrationslager Jasenovac ungefähr 85.000 Menschen, mehrheitlich Serben, von den Ustaša umgebracht wurden.¹⁰ Der in den 1990er Jahren amtierende kroatische Präsident

⁸ Auch dazu finden sich detailliertere Informationen im genannten Text von Thomas Deichmann.

⁹ Die vorliegende Analyse hat nicht das Ziel, den Vergleich zwischen den Verbrechen auf dem Balkan in den 1990er Jahren, die zweifelsfrei feststehen, und den Hinrichtungen der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg oder den Lagern der Nationalsozialisten als unzulässig zurückzuweisen, denn Vergleiche mit vergangenen Ereignissen, in denen ethnische Kategorien bei der Differenzierung von Gruppen von Menschen eine wichtige Rolle spielten, können durchaus bei der Erklärung von gegenwärtigen Konflikten und Kriegen dienlich sein. Es soll nur gezeigt werden, wie wir Fotografien interpretieren und was passiert, wenn wir zu schnell glauben, bereits verstanden zu haben.

¹⁰ Mit der Höhe der Opferzahlen im Konzentrationslager Jasenovac wurde viel Missbrauch betrieben. Auf seriöse Weise beschäftigt sich Holm Sundhaussen vom Osteuropa-Institut in Berlin mit ihnen, etwa in seiner Rezension zu Josip Jurčević's Buch *Die Entstehung des Mythos Jasenovac* oder in seinem Beitrag *Das Konzentrationslager Jasenovac*, wo er von einer wahrscheinlichen Zahl von 85.000 ermordeten Menschen spricht (Sundhaussen 2001, S. 378).

Franjo Tuđman trug zudem bis zu seinem Tode seine revisionistische, antisemitische und Ustaša-freundliche Haltung recht offen zur Schau.

Die von Politikern des ehemaligen Jugoslawien beschäftigten Public-Relations-Agenturen trugen das ihre dazu bei, die Serben zu Faschisten zu machen. James Harff, der Anfang der 1990er Jahre das Unternehmen Ruder Finn Global Public Affairs leitete, das sowohl für Franjo Tuđman wie auch für den bosnischen Präsidenten Alija Izetbegović arbeitete, machte nie ein Hehl daraus, dass die Umwertung der Geschichte des Balkan zu den schwierigsten und gelungensten PR-Aufgaben der Agentur in den 1990er Jahren zählte.¹¹ In einem Interview mit Jacques Merlino vom französischen Fernsehsender TV2 meinte James Harff:

»Präsident Tudjman war in seinem Buch ›Ruin der historischen Wahrheit‹ sehr unvorsichtig. Wer diese Schriften liest, könnte ihn des Antisemitismus beschuldigen. Auf bosnischer Seite war es nicht viel besser, denn Präsident Izetbegović sprach sich in seiner Islamischen Erklärung von 1970 zu einseitig für einen fundamentalistischen islamischen Staat aus. Außerdem gab es in Kroatien und Bosnien in der Vergangenheit einen sehr realen und grausamen Antisemitismus. Zehntausende von Juden sind in kroatischen Lagern vernichtet worden. [...] Diese Tatsachenlage umzukehren, das war für uns eine Herausforderung. Wir haben es meisterhaft geschafft, und zwar zwischen dem 2. und 5. August 1992, als die New Yorker ›Newsday‹ die Sache mit den Lagern herausbrachte. [...] Wir sind sofort auf den Zug aufgesprungen und haben drei große jüdische Organisationen in unserem Sinne beeinflusst: die B'nai B'rith Anti-Defamation League, das American Jewish Committee und den American Jewish Congress. Wir haben ihnen vorgeschlagen, eine Anzeige in der ›New York Times‹ zu veröffentlichen und vor den Vereinten Nationen eine Protestkundgebung zu organisieren. Das hat hervorragend geklappt; die Parteinahme der jüdischen Organisationen für die Bosnier war ein außerordentlich gelungener Schachzug. Im Handumdrehen konnten wir die Serben in der öffentlichen Meinung mit den Nazis gleichsetzen.« (Merlino 1994, S. 155f.)

Public Relations Agenturen sind ihren Arbeitgebern und nicht den Objektivitätsstandards der Wissenschaft oder des Journalismus verpflichtet. Darum sieht James Harff es auch nicht als seine Aufgabe an,

»Informationen auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu überprüfen. Wir haben dafür nicht die nötigen Mittel. Ich sagte Ihnen bereits: Unsere Aufgabe besteht darin, Informationen, die unserer Sache dienlich sind, schneller unter die Leute zu bringen und zu diesem Zweck sorgfältig ausgewählte Zielpersonen anzusprechen. Wir haben nicht behauptet, daß es in Bosnien Todeslager gibt, sondern wir haben bekannt gemacht, daß ›Newsday‹ das behauptet.« (Merlino 1994, S. 156f.)

Fotografien sind problematischer als Texte, weil sie – abgesehen von manipulierten Fotografien – ja in der Tat das abbilden, was darauf zu sehen ist. Daher glauben wir den Fotografien weit mehr als Texten, weil wir uns sicher sein können (und uns auch darauf verlassen können müssen), dass jemand vor Ort war und auf den Auslöser gedrückt hat. Die Anwesenheit des Fotografen und das technische Verfahren, das aus der Fotografie ein indexikalisches Zeichen im Sinne von Charles Sanders Peirce macht, suggerieren uns, dass das Abgebildete auch real ist. In einer bestimmten Art und Weise ist das auf der Fotografie Dargestellte natürlich real, denn Fikret Alić war in der Tat so ausgemergelt. Wir sehen jedoch durch die Geschichte Europas im 20. Jahrhundert keinen schwer erkrankten Mann, sondern einen in einem nationalsozialistischen Konzentrationslager

¹¹ Vgl. dazu auch Struck 2012, S. 74ff. Struck erklärt auch, warum Serben »nicht in gleicher Weise bei PR-Agenturen Unterstützung gesucht haben« (Struck 2012, S. 80). Dies hier auszuführen, würde allerdings zu weit führen.

Inhaftierten am Verhungern. Genau genommen sehen wir weder einen Kranken noch einen Verhungerten, sondern einen Menschen, der ungewöhnlich stark abgemagert ist.

Die Analyse dieser einen Fotografie, die hier bewusst nicht zur Abbildung gebracht wird, kann nun vielleicht zwei Dinge plausibel machen: auf der einen Seite die Notwendigkeit der Begriffs- und Bildkritik Peter Handkes durch seine poetische Arbeit, andererseits die Erregung, mit der auf diese Kritik reagiert wurde. Diese Erregung drängte Peter Handke in die Rolle eines mit Faschisten sympathisierenden Künstlers, ja mehr noch: Sein Leben in Zurückgezogenheit und seine tendenzielle Weigerung, sich zu den 1990er Jahren noch öffentlich zu äußern, gilt seit nunmehr 20 Jahren einigen geradezu als Beleg dafür, dass er seine Haltung nie aufgegeben hat.

Man könnte es sich einfach machen und die Jugoslawien-Texte Handkes als eine explizite und berechtigte, wenn auch etwas harsch vorgetragene Kritik an Massenmedien interpretieren. Das sind diese Texte natürlich auch, und viele Kritiker Handkes haben sie nicht zu Unrecht genau so gelesen. Wenn sie jedoch ausschließlich so gelesen werden, dann bleibt ausgeblendet, dass es bei Handkes manchmal ungerechten Vorwürfen gegen Journalisten und Zeitungen um Grundsätzlicheres geht, nämlich um die Frage, wie die Sprache gestaltet sein muss, mit der man Wirklichkeit anders erzählen kann. Das heißt mit anderen Worten, dass viele die Texte Handkes so gelesen haben, wie die meisten Menschen auch die besprochene »Stacheldrahtfotografie« wahrnehmen: Sie sehen sozusagen nur die Oberfläche und fragen sich nicht, woher die Bedeutungen kommen, die sie dabei wahrnehmen.

Handke spricht in den Jugoslawien-Texten, wenn man so will, ein Bilderverbot aus und setzt anstelle der immer problematischen Fotografien die Sprache. Claude Lanzmann spricht ein solches Verbot die Shoah betreffend mit großer Radikalität aus, was aus unterschiedlichsten Gründen problematisch ist – einer ist schlicht pragmatischer Natur: Ein solches »Verbot« ist vollkommen unrealistisch. Es gibt allerdings einen Grund, der schwerer wiegt, nämlich die Tatsache, dass Sprache – wenn auch aus anderen Gründen – im Akt der Rezeption ebenso für Vereinfachungen und Verzerrungen anfällig ist wie die Fotografie. Dies wird deutlich, wenn man einen Blick auf jene Bezeichnungen wirft, die bei einer Recherche im Internet für den bereits erwähnten systematischen Massenmord an mehr als 8.000 Muslimen im Juli 1995 in Srebrenica zu finden sind:

Da ist etwa von einem »Massaker«, einem »Gemetzel«, von »Abschlachten« oder von »Eskalation« die Rede, was suggeriert, dass man es mit einer Gruppe von durchgedrehten Tätern in einer Art Bluttausch zu tun hat.¹² Wer von »Totschlag«, »Vergehen« oder gar »Zwischenfällen« spricht, verharmlost auf unzulässige Weise. Begriffe wie »Katastrophe«, »Desaster« oder »schreckliches Unglück« legen hingegen nahe, dass es sich bei Hinrichtungen um unvermeidbare Begleiterscheinungen von Kriegen handelt. Die Bezeichnung »Rache« weist auf mehr oder weniger nachvollziehbare Motive und vorangegangene Verbrechen durch die muslimischen Truppen hin, »systematische Morde« rücken den Aspekt der Planung in den Vordergrund. »Ethnische Säuberungen«, »Genozid« und »Völkermord« betonen, dass die ethnische Zugehörigkeit das Motiv oder der Grund für die Hinrichtungen war (wobei die beiden letztgenannten auch juristische Sachverhalte bezeichnen), und wer die »Rampe von Srebrenica« oder den Begriff »Selektion« erwähnt, spielt mit dem Vergleich mit nationalsozialistischen Lagern.

Es tauchen noch eine Vielzahl weiterer Begriffe auf, wenn man den Begriff »Srebrenica« in eine Suchmaschine eingibt, die alle mehr oder weniger angemessen oder unangemessen sind.¹³

¹² Vergessen wird dabei jedoch, dass man es mit einem systematisch geplanten Verbrechen zu tun hat, ja: zu tun haben muss, benötigt man doch für die Durchführung eines solchen Massenmordes einiges an Logistik: Bagger zum Ausheben von Massengräbern, Busse für den Transport von so vielen Menschen etc.

¹³ Man könnte sich natürlich auch fragen, welchen Stellenwert und welche Bedeutung der Genozid in Srebrenica außerhalb der Sprache – außerhalb der Geschichte – hat, aber wie könnte diese Frage außerhalb der Sprache beantwortet werden?

Man kann sehr wohl angemessene und unangemessene Begriffe unterscheiden – es ist ja unmittelbar evident, dass etwa der Begriff »systematische Massenhinrichtung« auf jeden Fall der geeigneteren Begriff für den Genozid ist als »Kollateralschaden« –, allerdings, und das ist ein grundsätzliches Problem aller massenmedialen Sprachverwendung, sinken auch die angemessenen durch häufige Verwendung auf Schlagworte herab, die wir ähnlich schnell und oberflächlich wahrnehmen wie Fotografien. Der Begriff »Genozid« ist in dem Falle solch ein Begriff: Er ist zweifellos adäquater als die Begriffe »Massaker« oder »Unglück«, weist aber nicht nur einige problematische Konnotationen auf, sondern ist selbst zu einem Bild geworden, bei dem wir unmittelbar den Eindruck gewinnen, bereits verstanden zu haben, ohne dass wir noch weiter nachdenken und nachforschen müssten.¹⁴

Wie kann man also den Fallstricken entkommen, die jedes Mal auftauchen, wenn wir mit Zeichen auf Realität Bezug nehmen? Handke glaubt, dass es einen Ausweg in Form einer poetischen Sprachverwendung gibt, die sich durch einen ahistorischen Zugang zur Wirklichkeit auszeichnet. Dieser Glaube scheint mir jedoch nicht ganz unproblematisch zu sein, denn Handke will etwas zutiefst Paradoxes, nämlich gleichsam jenseits der Geschichte erzählen, das heißt jenseits jener (erstarrten) Bedeutungen, welche Begriffe im Laufe ihrer Verwendungsgeschichte angenommen haben.¹⁵ Auch hier könnte man wieder an Roland Barthes anschließen, der in seinen *Mythen des Alltags* ebenfalls an die Möglichkeit einer unverstellten Sprache glaubt, die tief in der unmittelbaren Erfahrungswirklichkeit von Menschen verankert ist:

»Das volkstümliche, überlieferte Sprichwort hat noch etwas vom instrumentalen Erfassen der Welt als Objekt. Auf dem Land bewahrt eine Feststellung wie ›Es ist schönes Wetter‹ noch eine wirkliche Verbindung mit der Nützlichkeit des schönen Wetters. Es ist implizite [sic!] eine technologische Feststellung. Das Wort bereitet hier trotz seiner allgemein abstrakten Form Handlungen vor, es fügt sich in die Produktionswirtschaft ein.« (Barthes 1964, S. 145)

Es ist also, so Handke und Barthes, eine Sprache denkbar und möglich, die nicht »über etwas spricht« und durch Wiederholung aus kontingenten und durch Zufälle geprägten Ereignissen ewige Wahrheiten, Mythen im Sinne von Barthes, zu machen droht, sondern die »etwas spricht«, die das Sprechen und Schreiben direkt an das Wirkliche knüpft. Noch einmal Roland Barthes:

»Wenn der Mythos eine entpolitisierte Aussage ist, so gibt es zumindest eine Aussage, die sich dem Mythos entgegenstellt. Es ist die Aussage, die politisch *bleibt*. [...] Wenn ich Holzfäller bin und den Baum benenne, den ich fälle, so spreche ich, welches auch die Form meines Satzes sein mag, *den Baum*, ich spreche nicht *über* ihn [...]; zwischen dem Baum und mir gibt es nichts anderes als meine Arbeit, das heißt einen Akt. Das ist eine politische Sprache, sie repräsentiert für mich die Natur nur, insoweit ich sie verändere. Es ist eine Sprache, mittels derer ich mit dem Objekt *umgehe*: der Baum ist für mich kein Bild, er ist einfach der Sinn meiner Handlung. [...] Es gibt also eine Sprache, die nicht mythisch ist. Es ist die Sprache der produzierenden Menschen: überall, wo der Mensch spricht, um das Wirkliche zu verändern und nicht, um es als Bild zu bewahren, überall, wo er seine Sprache mit der Herstellung der Dinge verbindet, wo die Metasprache auf eine Objektsprache zurückverwiesen wird, ist der Mythos unmöglich.« (Barthes 1964, S. 134f.)

¹⁴ 2007 wurden die Hinrichtungen in Srebrenica vom Internationalen Gerichtshof in Den Haag auch juristisch als »Genozid« erklärt.

¹⁵ Über diese Problematik hinaus gilt jedoch: Wenn die Gestaltung von Wirklichkeit durch die Gestaltung der Sprache, mit der wir uns auf die Wirklichkeit beziehen, eine Form politischer Arbeit ist, dann sind sowohl die Jugoslawien-Texte im Speziellen wie auch die ästhetische Arbeit (als Arbeit an der Form) ganz allgemein politisch.

Aber der Glaube an eine nicht-mythische, politische Sprache der Literatur im Sinne von Barthes (und auch Handke) ist nicht unproblematisch, sind doch Zeichen immer sozial und immer mit geschichtlicher Energie und geschichtlichen Bedeutungen aufgeladen, weil wir beim Lesen unweigerlich immer an das anschließen, was wir schon kennen und wissen.

Vielleicht kann aber das, was wir kennen und wissen, durch poetische Arbeit ein wenig verschoben und unterwandert werden, »überlistet« werden, um es mit dem bereits genannten Begriff von Roland Barthes zu benennen. Ein solches »Überlisten« könnte in der Entscheidung Handkes liegen – die gerade beim Schreiben über die Balkankriege zum Tragen kommt –, nicht von jenen Ereignisse zu schreiben, über die Zeitungen und Fernsehnachrichten über Wochen und Monate berichteten, weil sie den höchsten Sensationswert versprochen, sondern von dem von ihm so genannten »Nebendraußen« zu erzählen, also von scheinbaren Nebensächlichkeiten. Und möglicherweise gelingt es bereits dadurch, dem Erzählten die Anschlussfähigkeit an das Gewohnte zu entziehen. Das heißt nicht, dass das Erzählte unverständlich wird, sondern dass es nicht so einfach dort angeschlossen und eingeordnet werden kann, wo wir bereits alles zu wissen glauben. Sehr vereinfacht formuliert: Wir müssen nachdenken, nachforschen, genauer hinschauen – und nicht auf den Text, sondern auf das durch ihn Vorgestellte –, um zu einem Verstehen zu kommen. Peter Handke entzieht, und das ist für den europäischen Kontext entscheidend, die Auseinandersetzung über Jugoslawien dem Shoah-Erinnerungsdispositiv.

Der Gefahr dabei, nämlich der Gefahr der Auslassung und vielleicht sogar Verdrängung, ist sich Handke bewusst. So heißt es in der *Winterlichen Reise* in einer häufig zitierten Passage:

»Aber ist es, zuletzt, nicht unverantwortlich, dachte ich dort an der Drina und denke es weiter, mit den kleinen Leiden in Serbien daherzukommen, dem bißchen Frieren dort, dem bißchen Einsamkeit, mit Nebensächlichkeiten wie Schneeflocken, Mützen, Buttersahmkäse, während jenseits der Grenze das große Leid herrscht, das von Sarajewo, von Tuzla, von Srebrenica, von Bihać, an dem gemessen die serbischen Wehwehchen nichts sind? Ja, so habe ich mich auch gefragt, ob ein derartiges Aufschreiben nicht obszön ist, sogar verpönt, verboten gehört [...] Half, der vom kleinen Mangel erzählte (Zahnlücken), nicht, den großen zu verwässern, zu vertuschen, zu vernebeln?« (ERF 132f.)

Man könnte sagen, dass es dann nicht unverantwortlich ist, vom »Nebendraußen« zu erzählen, wenn damit eine Arbeit an der Sprache selbst verknüpft wird, eine Arbeit an der Form. In der *Winterlichen Reise* heißt es weiter:

»Meine Arbeit ist eine andere. Die bösen Fakten festhalten, schon recht. Für einen Frieden jedoch braucht es noch anderes, was nicht weniger ist als die Fakten. Kommst du jetzt mit dem Poetischen? Ja, wenn dieses als das gerade Gegenteil verstanden wird vom Nebulösen.« (ERF 133)

Wer die Sprache ästhetisch verwendet, der finde – so Handke – Zugang zum Wirklichen, einen Zugang, der nicht von den Schlagworten und Bildern verstellt ist, eine Sprache, die – in den bereits zitierten Worten Viktor Šklovskijs – den Stein wieder »steinig« machen kann. Handke glaubt, dass es eine Sprache gibt, die etwas Unverstelltes hat, die Zugang schafft zu den Erfahrungen der Menschen. Dass Faktenfeststellung deshalb unwichtig wäre, behauptet Handke meines Wissens an keiner einzigen Stelle in den Jugoslawien-Texten, im Gegenteil: Er bekundet Respekt vor der Arbeit der »Feldforscher«, verurteilt jedoch den Journalismus der »Fernfuchtlere«: »Nichts gegen so manchen – mehr als aufdeckerischen – entdeckerischen Journalisten, vor Ort (oder besser noch: in den Ort und die Menschen des Ortes verwickelt), hoch diese anderen Feldforscher!« (ERF 122)

Erzählen im Sinne Handkes erzeugt auch Bilder, und wirklichkeitsbildend kann Sprache dann werden, wenn Menschen ihre Einbildungskraft einsetzen. Poesie erzeugt Bilder, aber gerade eben nicht jene, so könnte man Handke verstehen, die bereits unverrückbar im kollektiven Gedächtnis

abgespeichert sind. Die Bilder der Literatur stellen durch das Bauen metaphorischer Bezüge dort Verbindungen her, wo wir noch gar keine sehen. Diese Verbindungen stellen Ähnlichkeiten zwischen zwei voneinander getrennten Erfahrungswelten her, von denen uns eine noch fremd ist, wir dafür also noch keine Sprache haben.

Verwendete Literatur

- Die Geborgenheit unter der Schädeldecke.* In: Heckmann, Herbert (Hg.): *Büchner-Preis-Reden. 1972-1983.* Stuttgart: Reclam 1984, S. 42-48.
- Die Wiederholung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. [DW]
- Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerungen an Slowenien.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. [ATN]
- Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Sawa, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. [ERF]
- Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. [SNR]
- Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999. [DFE]
- Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. [UT]
- Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Roman.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. [DB]
- Die morawische Nacht. Erzählung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. [DN]
- Die Kuckucke von Velika Hoča. Eine Nachschrift.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. [DKV]
- Angele, Michael: *70 Jahre Einsamkeit: Peter Handke.* In: *Der Freitag*, 6.12.2012. URL <http://www.freitag.de/autoren/michael-angele/70-jahre-einsamkeit-peter-handke> (Zugriff am 1.3.2013)
- Barth, Peter: *Der Zerfall Jugoslawiens und die Folgen für Europa.* München: Verlag Studiengesellschaft für Friedensforschung ²2001.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.
- Barthes, Roland: *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège de France.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Deichmann, Thomas: »*Es war dieses Bild, das die Welt in Alarmbereitschaft versetzte.*« *Ein Bild ging um die Welt, und es war ein falsches Bild vom Bosnienkrieg.* In: Ders. (Hg.): *Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 228-258.
- Magenau, Jörg: *Gegen die Wahrheiten der Saison.* In: *taz*, 6.12.2013. URL <http://www.taz.de/!106934/> (Zugriff am 1.3.2013)
- Merlino, Jacques: »*Da haben wir voll ins Schwarze getroffen.*« *Die PR-Firma Ruder Finn.* In: Bittermann, Klaus (Hg.): *Serbien muss sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg.* Berlin: Edition Tiamat 1994, S. 153-163.
- Sexl, Martin: *Peter Handke und der Krieg.* In: Denz, Stefanie / Pirkel, Dagmar (Hg.): *Peter Handke und der Krieg* (= Sprachraum; 1). Innsbruck: Studia-Universitäts-Verlag 2009, S. 9-22.
- Sexl, Martin: *Literatur als Bildkritik. Peter Handke und die Jugoslawienkriege der 1990er Jahre.* In: Gansel, Carsten / Kaulen, Heinrich (Hg.): *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989* (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien Band 8). Göttingen: V & R unipress 2011, S. 89-106.
- Sexl, Martin: *Der Einbaum, die Medien und der Krieg.* In: Kastberger, Klaus / Pektor, Katharina (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater.* Salzburg/Wien: Jung und Jung 2012, S. 211-216.
- Šklovskij, Viktor: *Kunst als Kunstgriff.* In: Ders.: *Theorie der Prosa.* Frankfurt am Main: Fischer 1966, S. 7-27.
- Struck, Lothar: »*Der mit seinem Jugoslawien.*« *Peter Handke im Spannungsfeld zwischen Literatur, Medien und Politik.* Leipzig/Weissenfels: Ille & Riemer 2012.
- Sundhaussen, Holm: *Das Konzentrationslager Jasenovac (1941-1945). Konstruktion und Dekonstruktion eines Kriegsverbrechens und Weltkriegsmythos.* In: Wette, Wolfram / Ueberschär, Gerd (Hg.): *Kriegsverbrechen im 20. Jahrhundert.* Darmstadt: Primus 2001, S. 370-381.

- Sundhaussen, Holm: *Rezension zu Jurčević, Josip: »Die Entstehung des Mythos Jasenovac. Probleme bei der Forschungsarbeit zu den Opfern des II. Weltkrieges auf dem Gebiet von Kroatien«*. In: Webseite des Osteuropa-Instituts der Freien Universität Berlin (2007). URL <http://www.oei.fu-berlin.de/geschichte/soe/rezensionsseite/rezension55.html> (Zugriff am 4.3.2013)
- Wackwitz, Stephan: *Der literarische große Bruder*. In: taz, 6.12.2013. URL <http://www.taz.de/!106894/> (Zugriff am 1.3.2013).