

PETER HANDKES *IMMER NOCH STURM* ODER ZUR HINTERGEHBARKEIT DER FESTSCHREIBUNG

Andrea LESKOVEC
(Universität Ljubljana)

*P*eter Handkes Stück *Immer noch Sturm* (2010) ist ein Text, der als erzähltes Drama oder als dramatische Erzählung bezeichnet werden könnte, vereint er doch sowohl dramatische als auch epische Gattungsmerkmale. Der Text erzählt die Geschichte einer slowenisch-kärntnerischen Familie zwischen 1936 und 1945, eingebettet in den historisch-politischen Hintergrund der Besetzung Österreichs durch die Nationalsozialisten und des Widerstands der Kärntner Slowenen gegen das Nazi-Regime ab 1941. Das Schicksal der Familie wird von dem politischen Kontext bestimmt, der die eigene Identität, wie sie sich aus der kulturellen und historischen Grenzlage der Kärntner Slowenen ergibt, als Zwischenposition erfahrbar macht. Protagonist ist der Erzähler, der seine verstorbenen Vorfahren wiederauferstehen lässt, und mit ihnen zusammen die Geschichte vom Zerfall der Familie erzählt. Diese wird zum Symbol der Zwischenposition der Kärntner Slowenen, die gekennzeichnet ist von Sehnsucht nach und Verlust von Heimat, von dem Gefühl des Eingesperrtseins und dem daraus resultierenden Wunsch nach Befreiung. Die Familie befindet sich mitten im ›Sturm der

Zusammenfassung

Ausgehend von A. Koschorkes Begriff des Narrativs wird gezeigt, inwiefern Handkes *Immer noch Sturm* ein Narrativ konstruiert und damit an die gesellschaftliche Wirklichkeit anknüpft. Dies funktioniert allerdings nur, wenn diejenigen Diskurselemente des Textes unbeachtet bleiben, die einer Bildung von Narrativen entgegenwirken. Hierzu gehören Verfahren, die eine zunächst postulierte Homogenität unterlaufen. Der Text kann so vordergründig als ein Versuch verstanden werden, auf unterschiedlichen Ebenen homogene Identitätswürfe zu konstruieren; diese werden jedoch gleichzeitig dekonstruiert. Vor dem Hintergrund kulturwissenschaftlicher Positionen liest sich der Text wie eine Reflexion auf Konzepte der Narrativität und Konstruktion kultureller und historischer Überlieferung.

Geschichte, zwischen der deutschen Wehrmacht und den jugoslawischen Partisanen, einem Sturm, der auch in der Gegenwart noch anzuhalten scheint: In Slowenien wird eine rege politisch motivierte Debatte um die Rolle der Partisanen bzw. um den damit verbundenen Status der Kommunisten geführt, und auch in Österreich wird die eigene Rolle im Zweiten Weltkrieg immer wieder kontrovers diskutiert. Wurden die Partisanen in Slowenien und in Tito-Jugoslawien als Träger des Befreiungskampfes zu einem wichtigen Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses, nahm man sie dagegen in der offiziellen Geschichtsschreibung Kärntens bzw. Österreichs kaum wahr. Und auch in Slowenien gehört die Praxis der Relativierung historischer Kontexte zum politischen Alltag. Vor dem Hintergrund aktueller kulturwissenschaftlicher Positionen liest sich Handkes Text wie eine Reflexion auf Begriffe wie Authentizität, Narrativität und Konstruktion von geschichtlichen und kulturellen Diskursen im Besonderen und ›Wahrheit und Erfindung‹ im Allgemeinen. Es geht hierbei um die Problematisierung kultureller Überlieferung und der damit verbundenen Praktiken der Selektion, der Amnesie sowie der generellen Narrativität historischer und identitätskonstruierender Diskurse.

Immer noch Sturm gehört zu einer Reihe von Texten, die in jüngster Zeit dazu beigetragen haben, dass die öffentliche Diskussion über die Kärntner Slowenen, ihre kulturelle, politische und historische Position zwischen Österreich und Slowenien, von einer jüngeren Generation erneut angeregt wurde. Hierzu gehören beispielsweise Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*, der Roman *Mara Kogoj* von Kevin Vennemann und die Anthologie *Zgodbe iz maTjaževe dežele*, eine Sammlung von Prosatexten zeitgenössischer slowenischer Literatur in Kärnten.¹ *Immer noch Sturm* erfuhr zwischen 2010, seinem Erscheinungsjahr, und 2013 zahlreiche Aufführungen in Deutschland, Österreich und Slowenien. Ein Vergleich der zur Buchpublikation (die slowenische Übersetzung liegt seit 2012 vor) und anlässlich der Aufführungen erschienenen Rezensionen in den drei Ländern zeigt jeweils unterschiedliche Akzentuierungen. Thematisieren die deutschen Medien v.a. Themen wie Identitätssuche und Geschichtsreflexion im Allgemeinen und deren ästhetische Verarbeitung – wobei besonders das Traumhafte, das durch den Modus des Überganghaften bezüglich der Relativierung von Zeit und Ort und der Gattungszugehörigkeit entsteht, hervorgehoben wird – wird in den österreichischen und slowenischen eher der historisch-politische Kontext und das damit verbundene Trauma der Kärntner Slowenen diskutiert. Handke betrete ein »politisch heikles Terrain« (Rathmanner 2011), habe doch dieser Widerstand bis dato in Österreich keine offizielle Würdigung erfahren. Insofern handele es sich um

¹ Vgl. Petrič 2012.

eine Reise zum Verdrängten,² um ein Offenlegen verfälschter Erinnerungen, um eine »engagierte Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte« (Titz 2011) und damit um einen polemischen Beitrag zur österreichischen Gegenwart.³

In der slowenischen Rezeption werden insbesondere diejenigen Elemente des Textes bzw. der Inszenierung akzentuiert, denen bei der Konstituierung eines Opfernarrativs eine herausragende Rolle zukommen kann: das Trauma, die Verdrängung, der Opferstatus der Figuren, die familiäre Tragödie. Wenig oder gar keine Aufmerksamkeit wird der eigentlichen Mehrdimensionalität des Textes gewidmet, die sich aus seiner Struktur ergibt. Es geht hierbei nicht nur um die – auch von den Rezensenten mehrfach betonte – sprachliche Hybridität (im Text finden sich Einschübe in slowenischer Sprache), sondern um narrative Elemente, die die Ebene der *histoire* unterlaufen und den Text als Dekonstruktion dessen lesbar werden lassen, was er zunächst zu implizieren scheint, nämlich Homogenitätentwürfe im weitesten Sinne. Hierzu gehört nicht nur die Dekonstruktion von Identitätentwürfen, sondern auch die Dekonstruktion eines Mythos auf der Textebene, der die Suche nach einer essenziellen Identität im weitesten Sinne postuliert, sowie die Dekonstruktion eines Narrativs im Sinne Albrecht Koschorkes,⁴ als das sich Handkes Text – darauf lässt zumindest die Rezeption der slowenischen Erstaufführung von Handkes Stück im slowenischen Nationaltheater im Mai 2013 schließen – lesen lässt. Das Stück, so die Rezensenten, wecke Erinnerungen an eine vergangene Gemeinschaft, die in der Vergangenheit als verloren erklärt worden sei⁵ und biete darüber hinaus Einblick in bestimmte Züge des slowenischen Nationalcharakters und in die historische Rolle der Slowenen im Zweiten Weltkrieg. Als besonders kritisch wird die Tatsache empfunden, dass die slowenische Inszenierung durchweg das Leiden der slowenischen Minderheit betone und dadurch dieses als eigentliche Problematik des Textes in den Vordergrund rücke.

Der vorliegende Beitrag versucht Folgendes zu leisten: Gezeigt werden soll, dass Handkes Text auf mehreren Ebenen Homogenität postuliert, die er jedoch durch bestimmte Strukturelemente unterläuft. Ausgangspunkt bildet hierbei die Frage danach, welche Elemente des Textes in einem besonderen Maße eine Instrumentalisierung zulassen, oder anders ausgedrückt: Gezeigt werden soll, wodurch es dem Text gelingt, ein Narrativ zu schaffen, das über den Text hinaus »kommunikative und soziale Verhandelbarkeit« (Koschorke 2012, S. 30) erreicht, die davon abhängt, inwiefern Texte »dem

² Vgl. Spielplan Burgtheater 2012.

³ Vgl. Höller 2010.

⁴ Vgl. Koschorke 2012.

⁵ Vgl. Lukan 2013.

Grundmuster eines gebräuchlichen Narrativs gehorchen« (ebd.). Koschorke geht davon aus, dass Erzähltexte ähnlich funktionieren wie kognitive Schemata, »die es erlauben, die Überfülle unsortierter empirischer Daten auf typenhafte, leicht wiedererkennbare Formen zurückzuführen« (ebd., S. 29). Aufgrund relativ leicht wiedererkennbarer Erzählschemata entstehen so Generalisierungen, für die sich der Begriff des Narrativs verwenden lässt. Diesbezüglich soll im vorliegenden Beitrag besonders auf folgende Punkte eingegangen werden:

1. Auf der Makroebene folgt der Text einem Modell der Ich-Suche im weitesten Sinne (individuell und kollektiv), das mit Hans Höller⁶ als Mythos verstanden werden kann und das der Text gleichzeitig unterläuft.
2. Der Text postuliert Homogenität durch identitätsstabilisierende Momente, macht diese jedoch durch identitätsauflösende Momente als zu hinterfragendes Konstrukt sichtbar.
3. Der Text schafft ein Pathosnarrativ,⁷ das sich zur Identifikation anbietet und die Instrumentalisierung des Textes in unterschiedlichen Kontexten zulässt.
4. Handkes Text wirft die Frage nach Selbsterkennen und Fremderkennen und damit verbunden nach Selbstverstehen und Fremdverstehen auf, worin ich die eigentliche interkulturelle Dimension des Textes sehe.

1. *Immer noch Sturm* gelesen als Mythos von individueller und kollektiver Identität

Handkes Schreiben scheint von dem Versuch gekennzeichnet zu sein, Mythen zu etablieren, die ihm helfen, sein Selbst, seine Identität zu finden. Er selbst stellt sein poetisches Verfahren in den Zusammenhang mit dem Bedürfnis, »Mythen zu erfinden [...], mit denen ich mich neu anfangen kann.« (Handke 1979, S. 160) Als mythisch lässt sich dieser Versuch insofern bezeichnen, als es sich um einen Erklärungsversuch handelt, der als Legitimationsbasis für die »Geschichte der Ich-Werdung« (Höller 2007, S. 48f.) dienen könnte, um einen Versuch, der Fragmentierung und der Kontingenz als den Modi der heutigen Zeit Identität entgegenzusetzen,

⁶ Nach Höller ist Mythos für Handke »ein Modell, das subjektgeschichtliche und sprachphilosophische Fragen impliziert, die Suche nach den Anfängen des Ich und die Geschichte der Ich-Werdung durch und gegen die Sprache.« (Höller 2007, S. 48f.)

⁷ Den Begriff Pathosnarrativ verwende ich in Anlehnung an Hartman 2012.

eine ›große Erzählung‹ des Ich. Diese Aspekte lassen sich m.E. auch in dem Text *Immer noch Sturm* verfolgen, der sich in mehrfacher Hinsicht als Suche nach und Etablierung von Identität lesen lässt. Zum einen geht es um die Ich-Suche des Erzählers, der sich erzählend mit der Vergangenheit seiner Vorfahren auseinandersetzt, um sich darüber als Nachfahre zu positionieren. Zum anderen liest sich der Text als ein Versuch, kollektive Identität über die Identifizierung mit der ›Heimat‹ der Figuren herzustellen. Beide Versuche, Homogenität im Bereich der Identität zu generieren, unterläuft der Text durch unterschiedliche Verfahren.

Handke versteht unter Mythos im Wesentlichen eine ästhetische Form, in der sich das Mythische durch Reduktion inhaltlicher Aspekte als Struktur zeigt. Als konstitutiv für die mythische Form bezeichnet er die Form der Wiederholung: »Der Mythos besteht aus Wiederholungen; vergleichbare Geschehnisse mit verschiedenen Personen an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten.« (Handke 1983, S. 83) Dabei bezieht sich der Begriff der Wiederholung einerseits auf die »Restaurierung älterer literarischer Verfahrensweisen und Sprachformen« (Gottwald/Freinschlag 2009, S. 14), andererseits auf die Stiftung von Zusammenhängen als Reaktion auf »moderne Formen der Wahrnehmungszersplitterung« (ebd.). Mythische Erzählformen folgen der Struktur der Wiederholung, in der ihre Resistenz gegen Zeit und Raum begründet liegt, andererseits, eng damit verbunden, zeichnen sie sich durch eine generelle Raum- und Zeitenthabenheit aus und gehören zu jenen Erzählungstypen, die »offenkundig an einer unsicheren und schwankenden Grenze der Fiktion angesiedelt« (Genette 1992, S. 35) sind. Die Struktur der Wiederholung und die zeit-räumliche Enthobenheit der Handlung sind auch für Handkes Text konstitutiv. Schon zu Beginn des Textes finden sich zahlreiche Verweise auf die Relativität von Zeit und Raum der Handlung. Er beginnt auf einer ausladenden Heidesteppe, auf der sich »ungewohnt weit« (Handke 2010, S. 7) der »Heimathorizont« (ebd.) abzeichnet. Der Ort der Handlung erweist sich dann später als das Kärntner Jaunfeld, zunächst jedoch wird Raum- und Zeitenthabenheit der Handlung impliziert: »Eine Heide, eine Steppe, eine Heidesteppe, oder wo. Jetzt, im Mittelalter, oder wann.« (ebd.) Dazu trägt auch die Figur des Erzählers bei, der bereits zu Beginn seine Position innerhalb der erzählten Handlung immer wieder in Frage stellt, worauf zahlreiche Unbestimmtheitsmarker hinweisen: Hierzu zählen beispielsweise die Konjunktion »oder« und Verben des Vermutens wie »glauben« und »scheinen«. Auch die Versuche, die Handlung in einen konkreten räumlichen und zeitlichen Kontext zu verorten, werden vom Text gleichzeitig unterlaufen, indem dem Konkreten Wortspiele gegenübergestellt werden, die auf Kontextlosigkeit verweisen:

Aber Jugoslavija, das gibt es doch seit einer Ewigkeit nicht mehr [...]. Was für eine Art von Zeit soll hier eigentlich gelten? Wann ist das, jetzt? Die Heide-

Steppenzeit, oder was? Die Sonntagsschürzenzeit? Die Knickerbockerzeit? [...] Oder doch die Realzeit, die historische, die beschissene, die auf ewig verlorene [...]. (Handke 2010, S. 13)

Das Ende des Textes inszeniert durch den expliziten Verweis auf einen anderen Zeit-Raum ebenfalls die Struktur der Wiederholung, wodurch die generelle Dekontextualisierung des Erzählten hervorgehoben wird: Der Erzähler verweist auf einen Indianerstamm in Alaska, dessen Individualität praktisch ausgelöscht ist und nur noch als touristische Attraktion existiert. Die Indianer winken sich hin und wieder zu, weniger, um andere auf sich aufmerksam zu machen, als vielmehr, um sich ihrer Existenz zu versichern. Durch diese Anspielung wird das Geschilderte zusätzlich in einen anderen Kontext transferiert und in einen universellen Rahmen gestellt.

Handkes Text inszeniert auf der Makroebene eine Struktur, die für mythische Erzählungen als konstitutiv gelten könnte. Auch die Suche nach einer homogenen und stabilen Identität könnte als mythisch bezeichnet werden, steht sie doch in einem Kontrast zu Erfahrungen der Kontingenz, der Heterogenität und der Erosion stabiler Identitätskonzepte.

2. Konstruktion und Dekonstruktion von Homogenität

Homogenisierungsprozesse in *Immer noch Sturm* betreffen folgende Punkte: die Konstituierung einer homogenen Gruppen- bzw. Familienidentität, die Konstruktion der individuellen Identität des Erzählers sowie Dichotomiemodelle, mit deren Hilfe eine Grenze zwischen der Wir-Gruppe und den Anderen errichtet wird. Die Konstituierung der Gruppenidentität verläuft in Handkes Text über Faktoren, die in einem hohen Maße identitätsstabilisierend sind. Hierzu gehören der historische Kontext, die Struktur der Tragödie, der kulturelle Kontext (Sprache, Traditionen, Rituale, Erzählungen, Diskurse), das gemeinsame Trauma und gemeinsame Erinnerungen, gemeinsame Werte, Normen, Verhaltensweisen sowie Loyalität mit der Gemeinschaft. Zu den Heterogenisierungsstrategien zählen die Dekontextualisierung der Handlung, die konsequente Selbstthematization des Erinnerungsaktes, die auf den Konstruktcharakter von Wahrnehmung und Wirklichkeit verweist, die Auflösung von Dichotomiemodellen sowie unterschiedliche Erzählverfahren, die Unbestimmtheit und Ambivalenz erzeugen.

Das Jahr 1936 scheint ein besonderes Jahr für die Familie gewesen zu sein, in dem der ältere Bruder Gregor aus dem slowenischen Maribor nach Kärnten zurückkommt. Gregor fungiert als ›Bewahrer‹ der Gruppe, da er mehr als die anderen Familienmitglieder immer wieder auf die Rolle des Slowenischen für die Identität der Gemeinschaft hinweist. Der zweite Teil des Textes spielt im Jahr 1942, vier Jahre nach dem Einmarsch der Deutschen in Österreich. Bereits hier wird die Auflösung der Gruppe, die

sich im ersten Teil schon ankündigt, mehr als offensichtlich und vollzieht sich schließlich in den letzten drei Teilen des Textes, die zwischen 1942 und 1945 spielen und deren Hintergrund der Krieg und die Kapitulation Deutschlands darstellen. Obwohl dadurch ein relativ fester zeitlicher und historischer Kontext gegeben ist, wird dieser durch die ständige Relativierung der Zeit in Unbestimmtheit aufgelöst, was nicht zuletzt, wie bereits angedeutet, für die mythische Struktur des Textes konstitutiv ist.

Erzählt wird eine Familiengeschichte, die in ihrer Struktur der klassischen Tragödie folgt, was in einem hohen Maße identitätsstabilisierend wirkt, da sich das solchermaßen konstruierte Opfernarrativ auch über den Text hinaus zur Identifikation anbietet. Darauf lässt beispielsweise die slowenische Rezeption schließen, in der besonders der historische Kontext des Partisanenwiderstandes und das erlittene Unrecht betont wird, und in der darauf verwiesen wird, dass sich der Text auf die Suche nach Verswiegenem und Verdrängtem beuge und die slowenische Minderheit in Kärnten im kollektiven Gedächtnis Österreichs rehabilitiere. In Bezug auf diese Struktur lässt sich der Text als zweifache Tragödie lesen: Einerseits als Familientragödie, die den Zerfall der Familie aufgrund der historischen Gegebenheiten (Zweiter Weltkrieg, Partisanenwiderstand) und das geschichtliche Trauma der Kärntner Slowenen (die Streichung des Partisanenkampfes aus dem öffentlichen Diskurs in Österreich nach 1945) schildert. Andererseits zeichnet die Tragödie die Unmöglichkeit der Etablierung homogener und stabiler Identitäten nach, was als Gegenstrategie des Textes verstanden werden kann. In den fünf Abschnitten des Textes (Tragödienstruktur) wird nämlich über die Handlung und die Entwicklung einiger Figuren der Versuch unternommen, Identität durch identitätsstabilisierende Faktoren wie Sprache, Traditionen, Geschichte, Rituale, Normen, Werte und Loyalität herzustellen, gleichzeitig aber werden diese Strategien durch die Entwicklung der einzelnen Familienmitglieder zurück genommen. Bereits in der Exposition des Textes geht es um die Frage, wie Identität hergestellt wird. In erster Linie fungiert die gemeinsame Sprache, das Slowenische, als Pfeiler der Gruppenidentität:

An unserer Sprache sind wir alle Versammelten hier zu erkennen, erkennen wir uns wenigstens untereinander [...]. Keiner in der Gegend hat so gesprochen wie wir. Keiner im ganzen Land spricht so wie wir, wird so gesprochen haben wie wir. (Handke 2010, S. 14)

Die identitätsstabilisierende Funktion der Sprache wird allerdings von einem anderen Familienmitglied gleichzeitig in Frage gestellt:

Ich, der einzige Sohn, der den Krieg überlebt hat, der einzige ein bißchen reich und, na ja, mächtig Gewordene, verdanke das vor allem dem Umstand, daß ich mich von unserer Haus- und Sippensprache, der vermaledeiten, losgesagt habe. Ja, verdammt soll sie sein, diese Sprache [...]. (ebd.)

Das Slowenische fungiert als Abgrenzung zum Deutschen, der Sprache der Herren, der Unterdrücker, die insbesondere vom Großvater konsequent negativ dargestellt werden. Es ist auch besonders der Großvater, der versucht, die Gruppe über Sprache, das Erzählen von Familiengeschichten und den Verweis auf die gemeinsame Geschichte zusammenzuhalten. Indem er das aus der Geschichte gewachsene Selbstbild aktiviert, in dem sich die Gruppe als unterdrückte Minderheit, Leidensgemeinschaft und tragisches Opfer identifiziert, versucht er Identität herzustellen. Gleichzeitig aber dekonstruiert er dieses Opferbild:

Unsere Geschichte hier kennt keine Tragödie, Tragödie setzt voraus: Aktivgewordensein [...]. Unsere Leidensgeschichte: kommt sie aus unserer passiven Natur? Oder kommt unsere passive Natur aus unserer Leidensgeschichte? Und sind wir nicht doch einmal aktiv geworden, aktiv wie kein Volk sonst weit und breit mitten in Europa? (ebd., S. 22)

Er verweist so auf das Ambivalente des Selbstbildes und auf die Tatsache, dass über das erlebte Trauma Identität konstruiert werden kann, wobei jedoch die Gefahr der »Opferfalle« (Hartman 2012, S. 62) gegeben ist. Gerade das so entstehende Pathosnarrativ hat eine gemeinschaftsbildende Funktion, worauf weiter unten genauer eingegangen werden soll. Exemplarisch für die Zersetzung der Wir-Gruppe ist das Gefühl des Ekels, mit dem der jüngste Sohn Benjamin auf seine Heimwelt reagiert. Sein Ekel bezieht sich auf alles, was seine Existenz ausmacht und verschwindet nur bei dem Gedanken an eine Befreiung aus der Enge und der ihn eingrenzenden Erfahrung der Nähe: »Seltsam freilich, daß mein Ekel Halt macht jedesmal an den Grenzen, auch bloß in Gedanken an die. Das andere Land, gleichwelches: Ekel undenkbar, ich ekelfrei.« (Handke 2010, S. 27)

Die sich im ersten Teil des Textes abzeichnende Erosion der Gruppenidentität steigert sich im zweiten und dritten Teil. Die Auflösungsprozesse lassen sich in erster Linie an der Entwicklung der fünf Geschwister nachzeichnen. Auffallend sind dabei die Gruppierungen: Während Ursula und der älteste Bruder Gregor versuchen, durch eine affirmative Beziehung zu Familie, Geschichte und Tradition die Identität der Gruppe weiterhin zu sichern, entfernen sich Valentin, Benjamin und die Mutter des Ich-Erzählers immer weiter von den gemeinsamen ›Wurzeln‹: Die Mutter des Ich-Erzählers verliebt sich in den ›Feind‹, in einen Wehrmachtssoldaten, den Vater des Ich-Erzählers, was ganz besonders dazu führt, das sie von der Gruppe ausgeschlossen wird. Der Text konstruiert dementsprechend über die Positionierung der Figuren Dichotomiemodelle, die zeigen, dass Gruppenidentität über die Abgrenzung von den ›Anderen‹ etabliert wird.

Wie hast du bloß so vergessen können, wer du bist? Wer wir hier sind?
Was wir darstellen? Was unser Platz ist auf Erden? Du hast uns verraten?

Schlimmer: Du hast uns vergessen, schöne Schwester! Suchst die Liebe wie eh und je in einer fremden Sprache, in einem anderen Land. Warum nur? Warum? (ebd., S. 62)

Dieses Verfahren der Abgrenzung, wodurch das Eigene als »eine Form der Reinheit« (Waldenfels 1997, S. 67) aufrechterhalten werden soll, konstruiert und dekonstruiert der Text gleichermaßen: Stehen auf der einen Seite die »Deutschen« (Handke 2010, S. 67), mit ihrer »Luftzerhackersprache« (ebd.), so werden das Slowenische und die slowenische Sprache zum Zufluchtsort, zur Bleibe stilisiert. Diese Dichotomie zwischen dem Wir und den Anderen wird jedoch aufgehoben, an ihre Stelle tritt eine Verflechtung von Eigenem und Fremdem, die sich in den einzelnen Figuren ineinanderschoben. Valentin und Benjamin kämpfen auf der Seite der Deutschen und erleben den Krieg als Befreiung. »Gelobt seist du, Krieg! Durch dich sind meine Brüder in der Welt herumgekommen.« (ebd., S. 56) Der Krieg ist die Befreiung aus der Enge der »Heimat« und dem Kollektiv, in dem die Individualität einer starken Zugehörigkeit weichen muss, was folgender Satz des Vaters veranschaulicht: »In diesem Haus kein Ich!« (ebd., S. 106) Während sich diese drei Geschwister von der Gruppe entfernen, hat es den Anschein, als würden Ursula und Gregor versuchen, die Gruppenidentität aufrechtzuerhalten, entscheiden sich doch beide dafür, den Partisanen beizutreten. Prototypisch für die Auflösung der Gruppe ist ein Dialog zwischen Gregor und Valentin: Gregors Motivation für den Beitritt zu den Partisanen scheint weniger einer dezidiert antifaschistischen Gesinnung zu entspringen, als vielmehr der Aufrechterhaltung der Gruppenidentität zu dienen, was bei Valentin auf Unverständnis trifft:

Was für eine Entscheidung, Bruder? Für unsere Mutter-, Vater-, Kinder- und Haus-, Herd- und Stall-Sprache, für unsere slawischen oder illyrischen oder ostgotischen oder sonstwelche Urlaute, in denen angeblich, wie du behauptest, die Seele von unsereinem sich ausspricht, die angeblich die Sprache der Liebe und des Landes selber ist? Für die Sprache, die mir zum Beispiel höchstens zeitweise ein bißchen Stallwärme gibt? (ebd., S. 82)

Und Gregors Antwort spiegelt das Selbstbild der Gruppe wider, das sich aus der Auffassung ergibt, Opfer der Geschichte zu sein:

Ich war immer bereit, meine Feinde zu lieben. Aber die jetzigen – nein! – Kein Menschenschlag auf der ganzen Welt war friedlicher, war *friedfertiger* als wir hier. Wir, ja wir, haben den Frieden auf Erden verkörpert, gelebt, gespielt, vorgespielt, getanzt, vorgetanzt! Und jetzt – müssen, ja müssen wir hier den Krieg verkörpern. Wir, wir! (ebd., S. 83)

Doch sowohl Gregor als auch Ursula empfinden den Kampf bei den Partisanen als sinnlos, die anfängliche Euphorie weicht einer Desillusionie-

Der Text bricht hier also mit der Vorstellung, auch der im kollektiven Gedächtnis der (Kärntner) Slowenen als Kollektivmythos fungierende Partisanenwiderstand könnte als affektiv aufgeladenes Identitätsmoment dienen, was allerdings in der slowenischen Rezeption unterbelichtet bleibt, betont sie doch, dass Identität letztendlich durch den historischen und politischen Kontext und das damit verbundene Trauma begründet sei. Als Gregor den Kampf aufgeben und nach Hause zurückkehren möchte, wird er von seiner Mutter zurückgeschickt. Es sind vor allem die Eltern, die versuchen, ihre Kinder durch das Erinnern an das erlittene Trauma und somit über die Aktivierung dieses Traumas zu Loyalität anzuhalten – offenbar das einzige noch verbleibende Moment, über das sich kollektive Identität herstellen lässt.

Das identitätsstiftende Moment des Traumas zeigt sich in Handkes Text auf zwei Ebenen: Einerseits geht es auf der Handlungsebene um die Konstituierung kollektiver (Wir-Gruppe) wie individueller Identität (Erzähler), andererseits verbindet sich das Erzählen des kulturellen Traumas mit der Konstituierung eines Pathosnarrativs, indem Kollektivmythen zitiert werden, die nach wie vor – darauf lässt die Rezeption schließen – affektiv hoch besetzt sind. Fungierte der Partisanenkampf im kommunistischen Jugoslawien als Teil des Gründungsmythos und besetzte dementsprechend eine zentrale Position im kollektiven Gedächtnis, so wurde er in Österreich totgeschwiegen. Dasselbe historische Ereignis wurde dadurch zu einem Topos konkurrierender Erinnerungen und identitätspolitischer Aneignung, ein Prozess, der bis heute anhält und von dem auch das politische Tagesgeschehen in Slowenien betroffen ist, das sich mit dem Problem der Geschichtsklitterung auseinandersetzen muss. Handkes Text zeichnet die Entstehung des Traumas nach, die Ortlosigkeit der Kärntner Slowenen, den Verlust der Heimat, die Unterdrückung, Missachtung und den Assimilierungszwang, was schließlich zum Gefühl der Minderwertigkeit gegenüber den Anderen, der anerkannten Mehrheit führt. Insofern knüpft der Text auch an die generelle Problematik von Minderheiten an, die sich als Unterdrückte und Opfer sehen und deren Gefühl der Nichtzugehörigkeit zu einem negativen Selbstbild führt. Aus Ablehnung und Ausgrenzung entstehen Scham und Schuld. Das Gefühl der Schuld entsteht in Handkes Text durch die Beteiligung am Befreiungskampf, der eine ganze Gemeinschaft aufgrund von ideologischen Interessen aus der offiziellen Geschichtsschreibung ausgeschlossen hat – und mit ihnen die nachfolgenden Generationen, die sich an dieser Schuld abarbeiten.

Es geht hier um das Problem des vererbten Traumas, was auch und vor allem durch die Figur des Erzählers verdeutlicht wird, stellt doch für ihn das Trauma einen wichtigen Aspekt seiner eigenen Identität dar und eigentlich das einzige verbindende Moment mit der Gruppe, denn von allen anderen Momenten der Gruppenidentität ist er ausgeschlossen: er spricht kein

Slowenisch, ist als uneheliches Kind kein ›vollwertiges‹ Familienmitglied (hinzu kommt, dass sein Vater Deutscher ist, also der ›feindlichen‹ Seite angehört)⁸ und hat durch die spätere Geburt auch keinen direkten Zugang zur Familiengeschichte und -tradition. »Mein Sohn, der nie zu uns hier, zur Familie, zur Sippe gehören wird, Vaterloser du, der du Ersatz, Halt und Licht suchst bei deinen Vorfahren.« (Handke 2010, S. 12) Diese Zwischenposition, das Dazu- und Nichtdazugehören, wird strukturell durch den intradiegetisch-homodiegetischen Erzähler verdeutlicht (Zugehörigkeit), aufgebrochen wird die Zugehörigkeit zur erzählten Welt aber durch die Relativierung der Zeit- und Raumbene und die ständigen zeitlichen Verschiebungen und Sprünge zwischen Erzählen und Erzähltem, wodurch sich beide Ebenen ineinanderschieben. Seine Identität konstituiert der Erzähler auf zweierlei Weise: als Bote/Erzähler und als Erbe des Traumas, das ihn nicht ruhen lässt. So heißt es bereits zu Beginn des Textes: »Da seid ihr nun, Vorfahren. Die längste Zeit habe ich auf euch gewartet. Nicht ich lasse euch nicht in Ruhe. Es lässt mich nicht in Ruhe, nicht und nicht.« (ebd., S. 10) Das Trauma – das zunächst als Schweigezone im Text präsent ist – zwingt den Erzähler zum Erzählen, seine Aufgabe ist das Sprechen über Verschwiegene, worüber er sich letztendlich als Nachfahre und als Erzähler legitimiert, wie folgende Textstelle verdeutlicht:

Hier, *meiner* Liebe Kind bist du. Meiner Liebe Kind seid ihr Vorfahren alle. Nicht bloß, daß ich vor eurem Bild das Licht brennen lassen möchte Tag und Nacht: ich möchte darüber hinaus eure Totenköpfe streicheln [...]. Nein, keine Totenköpfe seid ihr mir, sondern Antlitze! [...] So gedenke ich euer, und denke umgekehrt von euch mich gedacht. [...] Ihr seid meine Besinnung, meine Bestimmung. [...] Auferstehen sollt ihr. Ich rufe euch aus den Gräbern zur Auferstehung. (ebd., S. 154f., Hervorhebung i. O.)

Durch das Trauma empfindet er sich als Teil der Gruppe; seine Bestimmung, über die er seine Identität zu finden hofft, ist das Erzählen des Traumas, das ihn als Antlitz anspricht. Das Antlitz kann mit Lévinas als dasjenige im Anderen verstanden werden, das uns heimsucht und uns dazu verpflichtet, auf den Anderen einzugehen. Die Gegenwart des Antlitzes ist nach Lévinas eine Aufforderung zur Antwort, die er als Art und

⁸ In der Handke-Forschung wird immer wieder hervorgehoben, dass Handkes Schreiben um Abwesendes kreist. Die Abwesenden sind hierbei die slowenischen Vorfahren, die Geschichte seines deutschen Vaters wird nie erzählt. Offensichtlich, so Fabijan Hafner, ist Handke zweifach traumatisiert: durch den Krieg und durch seine deutsche Herkunft, die er allerdings nicht thematisiert (vgl. Hafner 2006). Wenn es bei Handke also um den Mythos der Suche nach dem Ich geht, dann geht es gleichzeitig um die Suche nach dem Trauma, das ihn ausmacht. Dass Handke in *Immer noch Sturm* eine Opfergeschichte als identitätsstiftendes Moment konstruiert, bestätigt wiederum die These von der Instrumentalisierung des Slowenischen bei Handke. Vgl. hierzu Hafner 2006, Šlibar 1992/a und 1992/b.

Weise versteht, den Anderen wahrzunehmen, ohne ihn zum reinen Objekt zu machen. Es handelt sich hierbei um ein Eingehen auf den Anderen, um seine Anerkennung in einem ethischen Moment der Begegnung, der die Andersartigkeit des Anderen wahr und diese gleichzeitig zum Ausgangspunkt der Wahrnehmung macht. Das Antlitz des Anderen zwingt zur Wahrnehmung und macht das Übersehen, die Ignoranz unmöglich.⁹

Die Legitimität des Erzählers besteht also genau in der ethischen Komponente des Erzählens von Verdrängtem, wodurch der Andere erneut zum Subjekt wird. Die Subjektconstitution ist demnach ein chiasmatisches Moment, denn erst durch das gegenseitige Wahrnehmen ist eine Subjektconstitution möglich: Indem der Erzähler die Gruppe und ihr Trauma wahrnimmt, macht er sie zum Subjekt, und umgekehrt ist der Erzähler Subjekt nur aufgrund des Erzählens vom Anderen. Das Erzählen des Traumas hat also in mehrerer Hinsicht eine identitätsstiftende Funktion: In individueller Hinsicht bezieht sich das Konzept des kulturellen Traumas auf die Constitution des Subjekts, was allerdings durch die Fiktionalisierung der Sprechakte des Erzählers ebenfalls gebrochen wird, denn der Erzähler ist als homodiegetischer Erzähler selbst Figur der Erzählung, insofern also fiktiv.¹⁰ Seine Identität ist demnach ein narrativer Entwurf, der durch den *discours* konsequent in Frage gestellt wird. In soziologischer Hinsicht bezieht sich das Konzept des kulturellen Traumas auf die Herausbildung von Kollektiven in der Traumaerfahrung, was Handkes Text auf der Handlungsebene inszeniert, denn dem Auseinanderfallen der Gruppe, das der Text nachzeichnet, wird einzig das Erinnern des gemeinsamen Traumas entgegengestellt – was allerdings gleichzeitig ironisch gebrochen wird: So schließt der Text mit einem gemeinsamen Lied: »[...] und wir singen unsern jahrhundertalten Weltverdrußwalzer umgewandelt in eine Polka, zunehmend lauthals und aus Leibeskräften, und zwischendurch auch extra falsch, auch ich, sogar ich.« (Handke 2010, S. 165) Genau dieser Bruch bleibt allerdings in der slowenischen Inszenierung, die mit einem gemeinschaftsstiftenden, im Text fehlenden Lied schließt, unterbelichtet. Hier nun verbindet sich die literarische Fiktion mit der darüber hinausweisenden außertextuellen Ebene, denn der soziologische Aspekt des kollektiven Traumas, seine identitätsstiftende Funktion, entfaltet seine gesellschaftliche Wirkung. Indem die Brüche im Text, die die angenommene Homogenität der Gruppe unterlaufen, nicht wahrgenommen werden, lässt sich Handkes Text als große Erzählung eines Kollektivs lesen, wodurch er seine Wirkung als Narrativ entfalten kann. Wie sehr der Text in die ideologisch aufgeladene Debatte um die Rolle Sloweniens im Zweiten Weltkrieg, um

⁹ Vgl. Lévinas 2008, S. 267f.

¹⁰ Vgl. Genette 1992, S. 41f.

die damit verbundene Infragestellung der Partisanenbewegung und die fragwürdige Rehabilitierung der auf der Seite der Faschisten kämpfenden Weißgardisten eingreift, zeigte nicht zuletzt die Aufführung von *Immer noch Sturm* im slowenischen Nationaltheater und die darauffolgenden Rezensionen. Während die Inszenierung des Hamburger Thalia-Theaters, die an unterschiedlichen deutschen und österreichischen Bühnen zur Aufführung gebracht wurde, der raum-zeitlichen Enthobenheit und dem Traumspielcharakter des Textes Rechnung zu tragen versuchte, konkretisierte die slowenische Inszenierung im Gegenteil dazu den historisch-geographischen Raum, der in Handkes Text zwar auch festgelegt ist, gleichzeitig jedoch durchweg relativiert wird. Diese Enthobenheit entfällt in der slowenischen Inszenierung gänzlich, die im Gegensatz dazu der Handlung einen konkreten, folkloristisch anmutenden Rahmen verleiht: Die Weite der Steppe wird durch eine traditionelle slowenische Heuharfe ersetzt, *das* traditionelle folkloristische Symbol Sloweniens, wodurch eine Atmosphäre der Ausweglosigkeit und Eingeschlossenheit entsteht, die im Text so nicht angelegt zu sein scheint.

3. *Immer noch Sturm* als Pathosnarrativ

Narrative des sozialen Leidens können als neue Ideologien dienen und dezidiert politische Interessen verfolgen, da sie auch immer als Opfer-Täter-Narrativ gestaltet werden und dementsprechend wirken können. A. Assmann definiert das Pathosnarrativ als eine Leidensgeschichte, die emotional so wirkungsvoll ist, dass sie für Gesellschaften und Kulturen zu einer überdauernden Identifikations- und Erinnerungsfigur wird.¹¹ Der Forschung zufolge¹² werden Kollektivtraumata verarbeitet, indem eine symbolische Konstruktion erschaffen wird, in der das Kollektiv unterschiedlich codiert sein kann: als Held, als Opfer oder Täter, was wiederum – das zeigt auch Handkes Text – Folgen für das kollektive Selbstbild hat. Die im Folgenden interessierende Frage ist, wie Handkes Text ein Narrativ konstruiert und damit eine Anknüpfung an die gesellschaftliche Wirklichkeit gewährleisten kann. Gleichzeitig jedoch, so meine These, funktioniert dies nur, indem die Spezifika des Textes überlesen werden bzw. die Ausgestaltung des *discours* unbeachtet bleibt, was dazu führen kann, dass aus Kunstobjekten kulturell codierte Piktogramme werden, was insbesondere bei Prozessen des Kulturtransfers beobachtbar wird. »Kulturelle Assimilation vollzieht sich zu einem guten Teil durch Anverwandlung

¹¹ Vgl. Assmann 2012.

¹² Vgl. Eyermann/Alexander/Butler Breese 2011.

fremder Stoffe in die eigenen Erzählmuster, die ihrerseits Ausdruck einer ›beharrlichen Vergangenheit‹ des jeweiligen Kollektivs sind« (Koschorke 2012, S. 32) – oder aber, worauf die Rezensionen schließen lassen – durch die Angleichung an vorhandene kollektive Selbstbilder.

Wesentlich bei der Konstruktion von Narrativen ist »erzählerische Redundanz« (ebd., S. 44). Konstitutiv für diesen Prozess ist die Verwendung von wiedererkennbaren narrativen Mustern, die affektiv hoch besetzt sind und die Erwartungen der Rezipienten in eine gewünschte Richtung lenken. Handkes Text konstruiert über die Schilderung der Leiden der Kärntner Slowenen ein Pathosnarrativ, das auf den ersten Blick, nämlich indem der Text auf der Ebene der *histoire* ausschließlich das Leiden dieser Gruppe schildert und darüber hinaus der Form der klassischen Tragödie folgt, ein hohes Identifikationspotenzial bietet und bestimmte Erwartungen aufbaut, wovon insbesondere, wie bereits ausgeführt, die slowenische Inszenierung zeugt. In den Rezensionen anlässlich der Aufführung wird beispielsweise bemängelt, dass der universale Charakter des Stücks durch die Konkretisierung von Raum und Zeit verloren gehe, und die Einführung der Figur, die das slowenische Kärnten personifiziert, dem Stück eine fast reaktionäre Note verleihe.

Eine wesentliche Funktion bei der Bildung von Narrativen kommt dem Erzähler zu, der die Aufmerksamkeit steuert und darüber bestimmt, welche Geschehnisse tatsächlich gesellschaftliche Konsequenzen nach sich ziehen können. Diesbezüglich steht in Handkes Text zur Diskussion, inwiefern der Erzähler überhaupt Anspruch darauf erheben kann, an der kollektiven Überlieferung der jeweiligen Gruppe teilzuhaben; anders ausgedrückt, inwiefern der Erzähler innerhalb oder außerhalb des Erzählten und der Erzählung steht, worüber sich dann sowohl seine Glaubwürdigkeit als auch seine erzählerische Hoheit konstituiert, denn nur »wer die Hoheit über das Erzählen besitzt, kann Herrschaft über die kollektive Agenda ausüben« (ebd., S. 62). Handkes Erzähler erweist sich als doppelt gesetzter: Einerseits bezeichnet er sich selbst als Spielleiter: »Ja, ich bin der Spielleiter. [...] Ich bin die Macht« (Handke 2010, S. 162), scheint also die Autorität nicht nur über das Erzählen, sondern auch über den gesellschaftlichen Diskurs zu haben, was die Entstehung und Verbreitung von Narrativen begünstigt. Andererseits, wie bereits dargestellt, spricht er sich selbst diese Autorität durch die konsequente Relativierung der eigenen Position als Erzähler ab. Es geht hier nicht nur um Geschichtsreflexion, indem auf die Subjektivität solcher Entwürfe hingewiesen wird, sondern der Erzähler in Handkes Text unterläuft durch diese doppelte Position die Konstruktion des Narrativs selbst.

Dazu trägt auch das Ineinandergreifen von narrativem und dramatischem Modus bei. Der Text inszeniert Geschichte nicht, indem er Menschen in konkreten historischen Handlungszusammenhängen zeigt, sondern

indem er sie davon berichten lässt, wodurch das Erzählen als solches zu einem wesentlichen Aspekt im Text wird. Gleichzeitig wird durch den dramatischen Modus die Unmittelbarkeit der Handlung und der erzählten Erinnerung hervorgehoben, was eine höhere Emotionalität zur Folge hat, wodurch die Entstehung von Narrativen begünstigt wird. Als Folge dieser szenischen Performanz schieben sich unterschiedliche Zeitebenen ineinander: Vergangenheit als erlebte Geschichte und Gegenwart, von der aus diese Geschichte gedeutet wird. Geschichte erscheint so als Amalgam unterschiedlicher Zeiten und nicht als objektiv vorhandenes und abgeschlossenes Ganzes. Indem der Text Geschichte dramatisch in Szene setzt, erhält diese den Charakter einer Performanz, die die Offenheit der geschichtlichen Überlieferung zusätzlich hervorhebt, transferiert er sie doch in ein Hier und Jetzt der offenen und simultanen Auseinandersetzung. Es geht also nicht um Festschreibung von Geschichte, über die sich ein Narrativ konstruieren ließe, sondern um die Inszenierung ihrer Offenheit, ihrer Abhängigkeit von Deutung, die sich immer vom Standpunkt des jeweiligen Sprechens darüber vollzieht. Dass dieser Aspekt in der slowenischen Inszenierung unterbelichtet bleibt, wird in der Rezeption besonders kritisiert: Die Inszenierung stelle den direkten Bezug zur slowenischen Gegenwart nicht her und thematisiere so nur ungenügend die Offenheit geschichtlicher Deutung, die Handkes Stück impliziere.¹³ Auch in den österreichischen Rezensionen zur Inszenierung in Österreich bleibt dieser Aspekt der Geschichtsreflexion teilweise unterbelichtet, fokussieren sie doch in erster Linie auf den konkreten historischen Kontext des Partisanenwiderstandes, auf die »kurze Wertschätzung dieses Widerstandes« (Titz 2011) und die »mehr als miese Behandlung der slowenischen Minderheit nach 1945« (ebd.).¹⁴ Gerade diese Unabgeschlossenheit trägt dazu bei, dass Geschichte(n) weitererzählt wird (werden), was wiederum die Entstehung von Narrativen begünstigt, da durch das Unabgeschlossene und Polyvalente »semantische Ressourcen« (Koschorke 2012, S. 252) mobilisiert werden, unterschiedliche Deutungen und Schließungsversuche also als Konsequenz daraus folgen.

Indem nun in Handkes Text Geschichte aus der Perspektive unterschiedlicher Figuren erzählt und gedeutet wird, sie also einer polymorphen Inszenierung unterliegt, wird die Deutungsabhängigkeit von Geschichte und damit ihr genuiner Konstruktionscharakter zusätzlich hervorgehoben. Gerade das Verfahren der Vielstimmigkeit macht also die polymorphe Konzeption jeglicher Überlieferung sichtbar und stellt damit Konzepte von Eindeutigkeit und Geschlossenheit historischer Diskurse in Frage und

¹³ Vgl. Jurca Tadel 2013.

¹⁴ Vgl. hierzu auch Rathmanner 2011.

macht gleichzeitig die Konstruktion und das Entstehen von Narrativen sichtbar. Wird dieses Verfahren der »narrativen Anamorphose«, das eine »unhierarchisierte Mehrfachperspektive« (Penzkofer 2012, S. 43) auf die gleichen erzählten Ereignisse zulässt, nicht wahrgenommen, kann der Text als Narrativ fungieren, da die Aufmerksamkeit auf die Ebene der *histoire* fokussiert ist, in Handkes Text also auf die Wiederbelebung des Partisanenkampfes im kollektiven Gedächtnis, der für die Kärntner Slowenen als eine Art Gründungsmythos fungiert, und auf den Opferstatus der Slowenen.¹⁵ Beide sind affektiv besetzte Erinnerungsfiguren, die das Narrativ befestigen, worauf die slowenischen Rezensionen zum Text und die slowenische Inszenierung in einem besonderen Maße hinweisen. Andererseits – und darin liegt die heterogene Position des Textes begründet – fungiert der Partisanenkampf als negativ besetzte Erinnerungsfigur, lenkt er doch die Aufmerksamkeit auf die Tilgung gerade dieses historischen Ereignisses aus dem kollektiven Gedächtnis Österreichs und dadurch auf die Rolle Österreichs im Zweiten Weltkrieg, wodurch ein nicht weniger wunder Punkt angesprochen und Unbehagen erzeugt wird. Handke lenke die Aufmerksamkeit auf jene Wut, »die einen Österreicher anfällt, wenn man sich vergegenwärtigt, was hier geschehen ist und wie die Täter und Mitäter von einst, gedeckt vom Kalten Krieg, wieder zu ihrer Macht kommen« (Höller 2010). Die gleiche Erinnerungsfigur wird also zweifach instrumentalisiert und initiiert dadurch zwei völlig unterschiedliche Narrative: Opfer- und Täternarrativ.

Obwohl eine eingehende Analyse der narrativen Struktur eine Instrumentalisierung des Textes nur schwer zulässt, scheinen in Handkes Text jene Erzählverfahren in den Vordergrund zu rücken, die die Entstehung und Verbreitung von Narrativen und die Instrumentalisierung des Textes begünstigen. Hierzu gehören das Erzählverfahren der Abduktion, Verfahren der Inklusion und Exklusion sowie die Modellierung von Zeit. Durch das Verfahren der Abduktion, d.h. »mit dem hypothetischen Rückschluss von einer überraschenden Einzeltatsache auf eine ihr zugrundeliegende Regel« (Koschorke 2012, S. 65), das zwar keine Allgemeingültigkeit zulässt, das Erzählte aber trotzdem in Verbindung zum Allgemeinen und damit zur Gesetzmäßigkeit bringt, entsteht ein Bezug zum »Überindividuellen« (ebd., S. 66), wodurch eine potenzielle Unabschließbarkeit der Deutung impliziert ist. Handkes Text etabliert durch die Struktur des Mythos und durch intertextuelle Verknüpfungen eben dieses Verfahren, denn der Mythos und die Einführung signifikanter Namen wie Parzival oder Jesus implizieren Zeit- und Raumenthobenheit und damit Universelles.

¹⁵ Vgl. Ilich 2012.

Maßgeblich beeinflusst wird die Entstehung von Narrativen auch durch die Inszenierung von Partizipationsverhältnissen.¹⁶ Hierbei geht es vor allem um die Frage der Adressierung, aber auch um Strategien von Exklusion und Inklusion auf der Ebene der *histoire* und des *discours*. In Handkes Text lassen sich unterschiedliche Strategien beobachten, die dazu führen, dass der Text eine Dichotomie von Wir-Gruppe und Fremdgruppe aufbaut, die er jedoch, wie bereits gezeigt, mithilfe der Familiengeschichte gleichzeitig dekonstruiert. In diesem Zusammenhang interessant ist der »linguistische Code« (ebd., S. 90), der den Text bestimmt. Durch das Ineinandergreifen von Deutsch und Slowenisch ist die primäre Adressatengruppe auch sprachlich definiert – die Kärntner Slowenen, deren Zweisprachigkeit durch die Hybridität des Sprachcodes Rechnung getragen wird. Andererseits erzeugt der Text durch die poetisch verdichtete Sprache und durch die zeitweise Abweichung vom Deutschen wie vom Slowenischen (beispielsweise durch Neologismen, Archaismen oder nicht mehr verständliche Wendungen) einen Raum, in dem »die Würde oder gar Heiligkeit eines gemeinschaftsstiftenden Sprechaktes herausgestellt« (ebd.) wird. Diese »inkludierende Exklusion« (ebd.) inszeniert die mythische Identitätssuche, die im Text vollzogen wird, zusätzlich auf sprachlicher Ebene und nimmt Abstand von konkreten Adressaten.

Letztendlich könnte auch diese Strategie, die nur vordergründig als Exklusions- und Inklusionsverfahren fungiert, als Dekonstruktionsstrategie gelesen werden, da sie den Prozess der Identitätskonstruktion von konkreten Objekten abzieht und ihn in einen mythischen und damit universellen Raum verlegt. Dadurch verstärkt sich der transformative Charakter des Textes, der darin besteht, dass er einerseits an einen konkreten Kontext gebunden ist, andererseits jedoch darüber hinausgeht. Gerade dieses Verhältnis von Beharrung und Dynamisierung trägt dazu bei, dass sich das hier geschilderte Konkrete nicht festschreiben lässt, sondern dass es sozusagen eine Momentaufnahme ist, in der das Bewusstsein der Kontingenz aufscheint. Wird dieser Aspekt, der den Abschied von den *grands récits* und von übergreifenden Verallgemeinerungen indirekt thematisiert, übersehen, können Erzählungen als Narrative fungieren und dementsprechend instrumentalisiert werden.

4. Selbstverstehen – Fremdverstehen

Selbsterkennen und Fremderkennen bzw. Selbstverstehen und Fremdverstehen sind zentrale interkulturelle Themenfelder, und zwar insbeson-

¹⁶ Vgl. Koschorke 2012, S. 90f.

dere im Bereich der strukturellen Fremdheit, die aus der Scheidung von Heim- und Fremdwelt resultiert und eine Unterscheidung von Eigen- und Fremdgruppe nach sich zieht.¹⁷ Der Blick auf das strukturell Fremde ergibt sich aus der Zugehörigkeit zur Heimwelt und die sie prägenden Codes, die bei der Betrachtung des Fremden automatisch aktiviert werden. Dadurch kann es zu unterschiedlichen Aneignungsbestrebungen kommen, zu Projektionen und Stereotypisierung. Die Problematik von Selbstverstehen und Fremdverstehen thematisiert Handkes Text auf zwei Ebenen: Einerseits machen die Rezensionen deutlich, dass der Text eine heterogene Position einnimmt, da er die Eigenwahrnehmung sowohl auf österreichischer als auch auf slowenischer Seite ergänzt, indem er beide Seiten mit dem jeweils Verdrängten und dem daraus resultierenden Selbstbild konfrontiert.

Andererseits thematisiert der Text das Problem des gegenseitigen Nichtsehenskönnens, das durch keine übergeordnete Sichtweise aufgelöst werden kann.¹⁸ Durch die Figur des Erzählers, der seine eigene zeit-räumliche Verortung und den eigenen Erinnerungsprozess konsequent problematisiert, wird Selbsterkenntnis, und damit verbunden natürlich auch das Erkennen des Anderen, konsequent in Frage gestellt. Doch das Imaginäre des Erinnerungsaktes, das der Text durch die Einführung einer quasi mythischen Zwischenebene mit Hilfe von expliziten zeitlichen Verschiebungen zwischen Erzähler und Erzähltem und der ›Entortung‹ der Handlung durch die ständige Relativierung des Raums hervorhebt, wirft die Frage nach der grundsätzlichen ontologischen Trennung zwischen Wirklichkeit und Wahrheit auf. Die konsequente Problematisierung des Erinnerungsaktes lässt den Schluss zu, dass Realität und Wahrheit ihrerseits »dynamisch und vielfältig« (Venterola 2012, S. 222) sind, woraus konsequenterweise die Subjektbezogenheit jeglicher Wahrnehmung und die damit einhergehenden Zentrismen folgen. Insofern verbinden sich Eigen- und Fremdwahrnehmung stets mit dem Problem einer »Absolutheitserfahrung« (Steiner 2012, S. 139), wobei das Eigene als das Normale und Wahre gesetzt wird.

Der Text ist somit auch eine Reflexion des blinden Flecks, der für strukturelle Fremdheit konstitutiv ist: Vollkommenes Verstehen des Eigenen wie des Fremden ist aufgrund des blinden Flecks, der dem Wahrnehmungsprozess immanent ist, ausgeschlossen: Weder kann hinter die Wahrnehmung des Eigenen zurückgegangen, noch kann der Andere unverstellt in den Blick genommen werden. Allerdings ist der Blick des Anderen fundamental nicht nur für die eigene Identität, sondern auch für die Entwicklung einer ethischen Haltung gegenüber dem Anderen, denn nur durch den Blick des Anderen werden selbstverständliche Haltungen aufgebrochen

¹⁷ Vgl. Waldenfels 1997, S. 66f.

¹⁸ Vgl. Steiner 2012, S. 144.

und Entwicklung möglich. Wenn Handlungsmotivationen und Selbstbilder durchschaut werden können, können sie überschritten werden. Kollektivmythen und Kollektivtraumata sind zwar Teil von kulturellen Gedächtnissen und kultureller Identität, deren Festhalten und ständiges Wiederbeleben macht jedoch Entwicklung unmöglich. In diesem Zusammenhang ist Handkes Text mimetisch und retrospektiv, *gleichzeitig* aber prospektiv und transformativ, denn er schreibt Erinnerung und Identität fest und enthebt sie gleichzeitig dieser Festschreibung. Damit richtet er sich nicht gegen die Weitergabe von Erinnerung, sondern gegen ein belastendes und rein retrospektives Wissen, das einer »offenen Zukunft« (Hartmann 2012, S. 43) entgegensteht, Entwicklung unmöglich macht. Handkes Text könnte als Text gelesen werden, der zukunftsweisenden Charakter hat, und zwar insofern, als er mit einer Form der kulturellen Überlieferung einhergeht, »die weder von einer lähmenden Insistenz auf traditionellen Werten noch von einer historisch-revisionistischen Gesinnung in die Knie gezwungen wird« (ebd., S. 44f.) und damit gegen eine Kanonisierung von Erinnerung anschreibt, die auch repressive Züge annehmen kann.

Indem Handke dem Trauma der Kärntner Slowenen in seinem Text Raum gibt, bricht er in mehrfacher Hinsicht ein Tabu. Einerseits thematisiert er die Verdrängung des Befreiungskampfes aus dem offiziellen Bewusstsein in Österreich und die Wirkung dieser Verdrängung auf die nachfolgende Generation. Andererseits zeigt er aber auch, dass gerade das Schweigen, das dem Trauma anhaftet, zu dessen Mythologisierung beitragen kann: Auch moderne Mythen entstehen durch Reinterpretation, tragen zur Bildung und Stabilisierung kollektiver Identitäten bei, und – selbst wenn sie durch das Adjektiv ›modern‹ davor bewahrt zu sein scheinen – sie grenzen ein und damit andere aus. Es könnte also sein, dass Handkes Text zweifach motiviert ist. Zum einen ist es ein Text gegen das Vergessen, der zeigt, dass in einer Zeit der zunehmenden Oberflächlichkeit und Nivellierung von Differenzen, Geschichtsreflexion nach wie vor notwendig ist – und zwar nicht nur, um ganze Generationen vor dem Vergessen zu bewahren, sondern auch, um die Abhängigkeit historischer Diskurse von machtpolitischen Interessen sichtbar zu machen. Andererseits ist es ein Text, der gegen starre Konzepte von kollektiver Identität anschreibt – und dies in einem Europa, in dem trotz einer vordergründigen Gemeinschaftlichkeit Differenzen immer stärker betont werden.

Literatur

- Alexander, Jeffrey C.; Butler Breese, Elizabeth (2011): *Introduction: On Social Suffering and Its Cultural Construction*. In: R. Eyerman, J. C. Alexander, E. Butler Breese (Hgg.): *Narrating Trauma. On the Impact of Collective Suffering*. Boulder, CO: Paradigm Publishers.
- Assmann, Aleida (2012): *Pathos und Passion. Über Gewalt, Trauma und den Begriff der Zeugenschaft*. In: *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*. Hgg. Geoffrey Hartman, Aleida Assmann. München: Konstanz University Press, S. 9–40.
- Assheuer, Thomas (2011): *Es regnet vergehende Zeit*. »zeit.de«, 17.8.2011. <<http://www.zeit.de/2011/34/Salzburg-Festspiele-Handke>> (Zugriff: 28.2.2013).
- Bauman, Zygmunt (2009): *Gemeinschaften*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bogataj, Matej (2012): *Peter Handke: Še vedno vihar*. »mladina.si«, 30.3.2012. <<http://www.mladina.si/110786/peter-handke-se-vedno-vihar>> (Zugriff: 20.5.2013).
- Broll, Simon (2012): *Kriegsepos »Immer noch Sturm«: Die Stimme der Rechtlosen*. »spiegel.de«, 28.3.2012. <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kriegsepos-immer-noch-sturm-von-peter-handke-a-824084.html>> (Zugriff: 27.2.2013).
- Genette, Gérard (1992): *Fiktion und Diktion*. München: Fink.
- Gottwald, Herwig (2006): *Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen. Handkes Umgang mit dem Mythischen*. In: *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Hgg. K. Amann, F. Hafner, K. Wagner. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, S. 135–153.
- Gottwald, Herwig; Freinschlag, Andreas (2009): *Peter Handke*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Hafner, Fabjan (2006): *Es ist die Muttersprache, aber die Mutter ist lange tot... Slowenisches im Werk von Peter Handke*. In: *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Hgg. K. Amann, F. Hafner, K. Wagner. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, S. 47–63.
- Hafner, Fabjan (2008): *Peter Handke. Unterwegs ins neunte Land*. Wien: Zsolnay.
- Handke, Peter (1979): *Das Gewicht der Welt. Ein Journal*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Handke, Peter (1983): *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Handke, Peter (2010): *Immer noch Sturm*. Berlin: Suhrkamp.
- Hartman, Geoffrey (2012): *Zeugenschaft und Pathosnarrativ*. In: *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*. Hgg. Geoffrey Hartman, Aleida Assmann. München: Konstanz University Press, S. 41–67.
- Herwig, Malte (2012): *Stille Post vom toten Paten*. »zeit.de«, 1.10.2010. <<http://www.zeit.de/2010/39/L-Peter-Handke>> (Zugriff: 25.9.2013).
- Höller, Hans (2007): *Peter Handke*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Höller, Hans (2010): »He, ich bin noch da!«. »derstandard.at«, 15.10.2010. <<http://derstandard.at/1287099239578/Buecher-He-ich-bin-noch-da>> (Zugriff: 28.2.2013).
- Ilich, Iztok (2012): *Peter Handke: Še vedno vihar*. »ars.rtvsllo.si«, 16.7.2012. <<http://ars.rtvsllo.si/knjiga>> (Zugriff: 16.9.2012).
- Jurca Tadel, Vesna (2013): *Preveč in premalo*. »pogledi.si«, 30.5.2013. <<http://www.pogledi.si/kritike/prevec-premalo-0>>.
- Koschorke, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt/M.: S. Fischer.
- Krug, Hartmut (2011): *Ein Traumspiel, was sonst*. »nachtkritik.de«, 12.8.2011. <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5962:immer-noch-sturm-ua-&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40> (Zugriff: 27.2.2013).

- Leničar Puško, Tanja (2013): *Nič viharja, samo površno premetavanje*. »dnevnik.si«, 13.5.2013. <<http://www.dnevnik.si/kultura/nic-viharja-samo-povrsno-premetavanje>> (Zugriff: 20.5.2013).
- Lévinas, Emmanuel (2008): *Totalität und Unendlichkeit*. 4. Aufl. Freiburg, München: Karl Alber.
- Lukan, Blaž (2013): *Še vedno vihar*. »delo.si«, 13.5.2013. <<http://www.delo.si/arhiv/se-vedno-vihar.html>> (Zugriff: 20.5.2013).
- Penzkofer, Gerhard (2012): *Anamorphisches Erzählen in den Comentarios reales des Inka Garcilaso de la Vega*. In: *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*. Hgg. J. Achilles, R. Borgards, B. Burrichter. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 39–65.
- Petrič, Tanja (2012): *Na Koroškem še vedno vihar*. »m.delo.si«, 9.7.2012. <<http://m.delo.si/clanek/213439>> (Zugriff: 3.2.2013).
- Rathmanner, Petra (2011): *Aufstand gegen die Wirklichkeit*. »wienerzeitung.at«, 30.9.2011. <http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/400866_Aufstand-gegen-die-Wirklichkeit.html> (Zugriff: 28.2.2013).
- Renko, Manca G. (2011): *Še vedno vihar na nikogaršnji zemlji*. »pogledi.si«, 25.10.2011. <<http://www.pogledi.si/knjiga/se-vedno-vihar-na-nikogarsnji-zemlji>> (Zugriff: 10.3.2013).
- Šlibar, Neva (1992/a): *Auf das neunte Land ist kein Verlaß. Zur Kontroverse um Peter Handkes Slowenienbuch*. »Literatur und Kritik«, Nr. 261/262, S. 35–40.
- Šlibar, Neva (1992/b): *Handkes endgültige Abschaffung der Realitäten. Slowenien als mythisches oder sozial lebbares Projektionsland hat ausgedient*. »Die neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte« 39.5 (1992), S. 430–438.
- Spiegel, Hubert (2010): *Enkel Lear auf der Wunschtraumheide*. »faz.net«, 5.11.2010. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/peter-handke-immer-noch-sturm-enkel-lear-auf-der-wunschtraumheide-11071364.html>> (Zugriff: 25.9.2013).
- Spielplan Burgtheater 2012: *Peter Handke ›Immer noch Sturm‹*. <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1320951> (Zugriff: 25.3.2013).
- Steiner, Georg (2012): »Fruchtbare Differenz«. *Dimensionen der Fremderfahrung*. In: *Das Vertraute und das Fremde. Differenz Erfahrung und Fremdverstehen im Interkulturalitätsdiskurs*. Hgg. S. Bartmann, O. Immel. Bielefeld: Transkript, S. 135–156.
- Švabič, Lejla (2013): *Handke, Buljan, vprašanja slovenstva in manjšin*. »rtvslo.si«, 21.5.2013. <<http://www.rtvsllo.si/kultura/oder/handke-buljan-vprasanja-slovenstva-in-manjsin/309302>> (Zugriff: 25.5.2013).
- Titz, Walter (2011): *Magisches Treffen im Laub der Zeit*. »kleinezeitung.at«, 13.8.2011. <<http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/festspiele/2807962/immer-noch-sturm-sorgt-fuer-blaetterflug.story>> (Zugriff: 28.2.2013).
- Venterola, Barbara (2012): *In den Zwischenräumen des Bewusstseins. Der Halbschlaf als epistemologische, bewusstseinstheoretische und poetologische Metapher in Prousts Recherche*. In: *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*. Hgg. J. Achilles, R. Borgards, B. Burrichter. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 209–246.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Zirfaß, Jörg; Jörissen, Benjamin (2007): *Phänomenologien der Identität*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

