Leopold Federmair

Nicht nichts

Ex-jugoslawische Reisen deutschsprachiger Autoren

I. Die Literaturgeschichte quillt über von Werken über den Krieg, aus dem Krieg, mit dem Krieg, gegen den Krieg. Ein Heldenepos schien jahrhundertelang nicht anders denkbar denn als Erzählung von Kämpfern, Kriegern, Eroberern. Noch Don Quijote ist ein Ritter, wenn auch ein bücherlesender, in Phantasien verstrickter. Erst der »bürgerliche Roman« – fast ein Pleonasmus – handelt mehr von privaten Konflikten in häuslichen Szenerien. Im 20. Jahrhundert entstehen, oft im Widerspruch zu solcher Privatisierung, neue Formen, mit dem Krieg, der dieses Jahrhundert noch entsetzlicher traf als vorhergegangene, literarisch fertig zu werden: Dokumentation, Erlebnisbericht, Lautgedicht, Medienkritik, aber auch Schriften, in denen Kriegskameraderie als Alternative zur bürgerlichen Lebenswelt erscheint. Die Jugoslawienkriege der neunziger Jahre haben Europa auch außerhalb der unmittelbar betroffenen Gebiete erschüttert. Innerhalb der deutschsprachigen Literatur haben sich in den letzten Jahren nicht wenige Autoren mit zeitgenössischen Kriegen befaßt. Aus der Fülle von Texten greife ich drei nicht-fiktionale heraus; drei Reiseberichte, wenn auch höchst unterschiedlicher Natur, von Angehörigen verschiedener Generationen verfaßt. Peter Handke ist ein Kriegskind, 1942 geboren; Juli Zeh, Jahrgang 1974, hat die Jugoslawienkriege als Jugendliche über die Medien mitbekommen; Peter Waterhouse, Jahrgang 1956, steht zwischen den beiden Generationen, sein Vater war sowohl im Zweiten Weltkrieg wie auch im Kalten Krieg in einer Weise aktiv, die für den Autor Beweggrund zu vielerlei Fragen ist. Ein Ergebnis der folgenden Vergleiche und Betrachtungen vorwegnehmend möchte ich betonen, daß die drei Texte verschiedene Grade – sofern sich in diesem Bereich überhaupt etwas messen läßt – an Poetizität oder Poetisierung aufweisen, so daß der Einwand naheliegt, hier werde Unvergleichbares verglichen.

II. Juli Zeh hat Bosnien im Sommer 2001 bereist, nachdem sie zuvor Kroatien durchquert hatte. Sie reiste mit dem Zug, dem Bus und schließlich mit einem Leihwagen, immer in Begleitung eines Hundes. Die Anwesenheit des Hundes gibt der Reise in einem ganz und gar nicht entspannten Gebiet etwas Entspanntes, mitunter auch Komisches. Erwähnt werden soll auch, daß sich Zeh als junge Frau mit dem Drängen, fallweise auch mit sexueller Belästigung von Männern

auseinanderzusetzen hatte. Fast unvermeidlich scheint es, daß sich ein Reisender in einer Nachkriegslandschaft vor Fragen gestellt sieht, die nicht ohne weiteres zu beantworten sind. Solche Fragen findet man auch in Zehs Bericht *Die Stille ist ein Geräusch*, aber in viel geringerem Maß als in Handkes *Winterlicher Reise* und auch weniger als in Waterhouse' *E 71*, wo der Fragehorizont durch den fragmentarischen Charakter der Stücke aufgebaut wird (in seinem Prosabuch *(Krieg und Welt)* herrschen Fragesätze über weite Strecken vor). Bei Handke lautet das Verdikt einer in Serbien an der Grenze zu Bosnien lebenden Serbin: »Zwar seien ab und zu Journalisten aus dem Westen aufgetaucht, aber die hatten alles schon im voraus gewußt, und dementsprechend seien auch ihre Fragen gewesen . . .« Dasselbe Verdikt läßt sich zwar nicht auf Juli Zeh anwenden, aber ihr Fragen ist doch viel weniger drängend als dasjenige der beiden anderen Autoren. Der Fragenkatalog, den sie im ersten Teil des Buchs aufstellt, hat, wie so viele ihrer Sätze, einen nicht ganz ernsten Tonfall: »So geht es nicht weiter. Ich werde System in die Sache bringen. Folgende Fragen gilt es zu beantworten: / Wo wachsen die Melonen. / Wie grün ist der Neretwa-Fluss. / Warum war hier Krieg. / Wer hasst wen und wie sehr.« Etwas später fügt sie eine fünfte Frage hinzu: »Warum gibt es keinen McDonald's?«[1] An diesem Katalog fällt auf, daß die Autorin scheinbar harmlose oder nicht ganz ernst gemeinte Fragen mit ernsten, das Schicksal von Land und Leuten betreffenden kombiniert. Der komische Effekt, der sich daraus ergibt, ist zweifellos kalkuliert.

Auf ihre Fragen erhält oder gibt sich Zeh dann verschiedene Antworten, von denen keine restlos überzeugt. Die Ablehnung der geläufigen Antwort auf eine der zwei ernsten Fragen, daß es sich bei den Kriegen um ethnische Konflikte gehandelt habe, scheint Zeh sympathisch zu sein, auch wenn die alternativen Antworten den Leser und wohl auch die Autorin ratlos lassen. Zweimal wird die Theorie vorgebracht, der Konflikt sei zwischen Bauern und Städtern ausgebrochen. Ein bosnischer Serbe gibt folgende Meinung wieder: »Manche sagen: Weil die Bauern faul geworden sind. Im Krieg kannst du reich werden, als Berufssoldat, als Plünderer oder auf dem Schwarzmarkt. Ein Lastwagen voll Zigaretten brachte zweihundert Millionen Mark, da haben Gott und Allah Pause. Nachts am Fluss oder in den Bergen verkaufst du den Gegnern die Waffen, mit denen du am nächsten Tag erschossen wirst.« Zeh geht nicht auf das offenkundige Problem ein, daß diese Darstellung der Dinge Ursache und Wirkung vertauscht: zuerst Krieg, dann Schwarzmarkt, nicht umgekehrt; zuerst Konflikt, dann gewalttätige Auseinandersetzung. Die vorgetragene Meinung stellt den Krieg als Selbstzweck dar. Sieht man von der Sorglosigkeit ab, mit der die Autorin fremde Stimmen wiedergibt, erinnern solche Passagen an die Schilderung der kriegsbedingten Mangelwirtschaft in Handkes *Winterlicher Reise*. Handke sieht in solchem Wirtschaften bzw. Handel-Treiben eine Chance, sich der westlichen Überflußgesellschaft und ihrer Gleichgültigkeit zu entziehen. Bei Zeh erscheinen die

Folgen der Kriegswirtschaft nur als desaströse – wobei sie dem Desaströsen selbst freilich eine romantische Seite abgewinnen kann, die allen Widerwärtigkeiten zum Trotz ihre Zuneigung zu Land und Leuten weckt (die Kapitelüberschrift »Tag des Römers« ist wohl in diesem trivialromantischen Sinn gemeint).

Am Ende zeigt sich, daß auch die behauptete Systematik des Fragens nicht ernst gemeint war – aber auch nicht ironisch, das eigene Tun kaum in Frage stellend, sondern einfach nur als Scherz, allenfalls mit dem Ziel, das Grauenhafte, das hinter Fassaden zu ahnen ist, darstellbar zu machen. »Keine meiner Fragen habe ich beantwortet«, schreibt sie, und es klingt fast, als wäre sie dessen zufrieden. »Wasser, denke ich«, fügt sie hinzu, »hat doch gar keine Farbe.« Das wußte Zeh natürlich schon vorher; immerhin konnte sie in ihrem Text ein paar Farbadjektive ausprobieren, zum Beispiel »chirurgengrün«, das sich anbietet, weil die Flußfarbe sie an einen Chirurgenkittel erinnert. Vergleicht man dieses Spiel mit Handkes epischem Tonfall, den er vor allem durch archaisierende Epitheta und durch alte, in Märchen anzutreffende Formeln wie »gar sehr« erzielt, springt der Unterschied zwischen einer bei aller Ironie und Wut erhabenen Schreibweise und einer auf schnelle, witzige Formulierungen bedachten ins Auge. »Keine meiner Fragen habe ich beantwortet«: genau dieses – negative – Ergebnis hat die Autorin angestrebt. Überraschenderweise ist sie damit Peter Waterhouse näher als dem doch immer wieder an Antworten interessierten Handke. Bei Waterhouse ist die Unmöglichkeit, auf Fragen Antworten zu finden, allerdings eine philosophische, die sich nicht nur auf Kriegsfälle und Kriegsgebiete beschränkt. In einem der in *E 71* auftauchenden Zitatfragmente spricht ein Priester: »Manchmal ist es schwierig für uns / Antworten auf die einfachsten Fragen / zu geben«. Fragen nach Melonenfeldern? Wohl nicht. Ein Einheimischer könnte sie im Nu beantworten.

In einem Radio-Interview verrät Juli Zeh die Naivität, mit der sie ihre Reise durchführte und den Bericht abfaßte: »Weil ich einfach dahin komme, ich habe keine Ahnung, ich bin kein Balkanexperte oder irgendwas, sondern guck's mir einfach an und schreibe einfach nieder, was ich erfahren habe.« Schwer zu sagen, inwieweit diese unbedarfte Haltung einer absichtlichen Wahrnehmungs- und Schreibstrategie entspricht. Jedenfalls entspricht ihr der reflexionsfreie, oft umgangs- und jugendsprachliche Duktus mit Elementen von Pop und Comix, welcher Prägungen durch die herrschende Spaßkultur der neunziger Jahre – die Zeit der Jugoslawienkriege! – verrät. Hier einige Beispiele: »Bergab ist am schwierigsten, das wagen wenige, und nur die Harten komm'n in' Garten«. »Sieben Jahre Unglück. Wenn das nicht witzig ist« (der Satz steht am Ende eines allegorisierenden Stücks). »Auf die erste Moschee reagiert mein Zwerchfell mit Freudenstichen. Nie hatte ich etwas mit Allah am Hut. Seit neuestem fühle ich mich besser in seiner Gegenwart.« Einige Dialog-Passagen erinnern an journalistische Interviews. Überhaupt kann der Text trotz gelegentlicher Medienschelte – eine

»dicke Journalistin«, englischsprechend und besserwisserisch, geistert als Symbolfigur durch Bosnien und den Reisebericht – seine Nähe zum journalistischen Genre der Reportage nicht leugnen.

III. Solche Nähe ist nach meinem Dafürhalten nicht von vornherein schändlich, sie wirkt sich jedoch auf der eingangs erwähnten imaginären Poetizitätsskala aus. In *(Krieg und Welt)* leistet Peter Waterhouse Ansätze zu einer Dekonstruktion von Schreibhaltungen im Grenzbereich von Journalismus und Literatur. Die Kritik vom Standpunkt der Dichtung, und um Kritik handelt es sich, auch wenn Waterhouse dieses Wort und das zugehörige Konzept meidet, diese genuin *literarische* Kritik fußt auf einer Abgrenzung gegen formelhafte Wahrnehmungsweisen und klassifizierendes Denken, also auf einer Verweigerung vorgegebener Zuordnungen, die eine selbstbewußte, nicht bloß faktengeile Literatur zu vermeiden bzw. aufzubrechen hat. Waterhouse nennt keine Namen, er bezieht sich aber unzweifelhaft auf Autoren wie Hans Christoph Buch und Karl-Markus Gauß. Anspielungen auf Peter Handke konnte ich in *(Krieg und Welt)* nicht erkennen, wohl aber einige Parallelen, was die Ästhetik – als Wahrnehmungslehre und Kunsttheorie – der beiden Autoren betrifft. Handke seinerseits, zornig und angriffslustig im Vergleich zu Waterhouse, hält sich bei seiner Medienkritik nicht zurück und nennt immer wieder Namen. Zahlreiche Formulierungen, auch unter den scheinbar »nur« poetischen, sind auf die Trotzhaltung zurückzuführen, in der seine *Winterliche Reise* geschrieben ist.[2] Handke hat diesen Reisebericht in einer Zeit verfaßt, als die Selbstinfragestellung in bezug auf das Wahrnehmen, Denken und Formulieren bereits zur Methodik seines Schreibens gehörte (es ist dies eines der Merkmale, das seine Poetik mit der von Waterhouse verbindet). Die Trotzhaltung bezeichnet Handke selbst als »grotesken Mechanismus«, und er fragt sich, ob dieser nicht »unzulässig« sei. Dennoch bedient er den Mechanismus, passagenweise nicht ohne ein Lustgefühl, das sich auf den Leser als positive oder negative Energie übertragen mag. In der älteren poetologischen Diskussion wurde die Problematik der Satire – damals »Strafschrift« genannt – mit dem sprachlichen Ausleben von instinktgeleiteten Gefühlen begründet. Handke ist in diesem Sinn ein gefährlicher, ein streitbarer Autor, dem Dichter und Reiseschriftsteller Heinrich Heine, der sich ebenfalls nicht scheute, Namen zu nennen, durchaus verwandt.

Zorn spürt man schon in den ersten Sätzen der *Winterlichen Reise*; Handke scheut sich nicht, Leser, die an massenmedial verbreiteten Stereotypen festhalten, von der Lektüre abzuschrecken: »Und wer jetzt meint: ›Aha, proserbisch!‹ oder ›Aha, jugophil!‹ – das letzte ein *Spiegel*-Wort (Wort?) –, der braucht hier gar nicht erst weiterzulesen.« Der Groll Handkes richtet sich in erster Linie gegen bestimmte Medien; in manchen Absätzen stellt Handke seine Wortgewalt, seinen Einfallsreichtum beim Erfinden von charakterisierenden Beiwörtern, in

den Dienst der Satire: »Nichts gegen so manchen – mehr als aufdeckerischen – *ent*deckerischen Journalisten [. . .], hoch diese anderen Feldforscher! Aber doch einiges gegen die Rotten der Fernfuchtler, welche ihren Schreiberberuf mit dem eines Richters oder gar mit der Rolle eines Demagogen verwechseln und, über die Jahre immer in dieselbe Wort- und Bildkerbe dreschend, von ihrem Auslandshochsitz aus auf ihre Weise genauso arge Kriegshunde sind wie jene im Kampfgebiet.« Das Bemühen Handkes, mitten in Kriegszeiten ein anderes, nämlich poetisches, auch urtümliches, vorgeschichtliches Land aufscheinen zu lassen, ist von einem ziemlich dicken Rahmen der Medienschelte umgeben. Der Versuch, ein Friedensepos, seit langem das zentrale Vorhaben Handkes, wenigstens zu skizzieren, ist selbst nicht frei von kämpferischen Impulsen. An einer Stelle seines Reiseberichts berichtet er von Mordlustgefühlen, die er gegen den »bosnischen Serbenhäuptling« – Anklang an alltägliche Beschimpfungssprache – Radovan Karadžič empfand. Man denkt hier an die Mordszene in Handkes Roman *Der Chinese des Schmerzes*, wo die erzählernahe Hauptfigur einen Hakenkreuzschmierer den Salzburger Mönchsberg hinunterstößt. Diese Handlung ist zwar ethisch nicht zu rechtfertigen, durch die politischen und geschichtlichen Implikationen wird sie aber zumindest verständlich.

Juli Zeh referiert in ihrem Bosnien-Buch zwar derlei Diskussionen über politische Themen, sie nimmt aber letzten Endes nicht Stellung, begnügt sich vielmehr mit der Formulierung einer formelhaften, aus zahllosen Schriften über die nationalsozialistischen Genozide bekannten Verwunderung, daß friedliche und kultivierte Leute zu Gewaltverbrechen fähig gewesen und vielleicht immer noch dazu fähig seien. Waterhouse hingegen vermeidet, strikt und vorsätzlich in *E 71*, aber im Grunde auch in *(Krieg und Welt)*, jede Einmischung in aktuelle politische Auseinandersetzungen. Der von Handke selbst erwähnte Trotzmechanismus bringt ihn manchmal in die Nähe von »politischen Positionen« – ein fast unvermeidliches Journalistenwort –, denen er »eigentlich« abgeneigt ist. Einmal berichtet er von einem Gespräch unter Intellektuellen in Belgrad, wo er für den »Aufschrei« eines gegen das Miloševič-Regime kritisch eingestellten Serben zwar Sympathie empfindet, dessen Kritik aber letztlich unangebracht findet: Handke will »seine Verdammung der Oberherren nicht hören; nicht hier, in diesen Räumlichkeiten, und auch nicht in der Stadt und in dem Land; und nicht jetzt, wo es vielleicht doch um einen Frieden ging, nach einem Krieg, der mit ausgelöst und zuletzt wohl entschieden worden war auch noch durch fremde, ganz andere Mächte.« Was hier von Handke beschworen wird, ist die Einheit der Serben gegen die ausländischen Mächte; eine Einheit, in der an sich berechtigte Einwände gegen die serbischen Machthaber zu schweigen haben. In einem 1992 geführten Gespräch bezeichnet Handke das serbische Regime unumwunden als totalitär, als »allein-beanspruchend«, und er verweist auf die Unterdrückung nicht-serbischer Stimmen im jugoslawischen Konzert.[3] Nach der Rückkehr von

seiner »winterlichen Reise« fragt ihn niemand anderer als seine Lebensgefährtin: »Du willst doch nicht auch noch das Massaker von Srebrenica in Frage stellen?« Die Antwort ist zunächst »Nein«, aber dieses Nein wird im Gestus der allgemeinen Methodik der Bedenklichkeit und des Infragestellens dann aufgeweicht. Die »Ursachen-Ausforschung«, die er fordert, mag ihre Berechtigung haben, im Kontext dient sie dennoch dazu, die Faktizität des wenige Monate zuvor Geschehenen an den Rand des Blickfelds zu schieben.

Anders als Zeh, anders als Waterhouse hat Peter Handke enge biographische, literarische und, um das gefährliche Wort zu bemühen, ethnische Beziehungen zum ex-jugoslawischen Raum (in der Bezeichnung »Ex-Autor« für die Hauptfigur der *Morawischen Nacht*, einer anderen *road novel*, schwingt ein Echo dieser Vorgeschichte mit).[4] Zunächst war Slowenien für ihn das zugleich utopische und wirkliche, wirklichkeitsgesättigte Land; beispielhaft beschrieben hat er diese Realitätsutopie in der Erzählung *Die Wiederholung* (1986). Nach dem Unabhängigkeitskrieg und dem Austritt Sloweniens aus Jugoslawien sah sich Handke enttäuscht, nicht nur von den politischen Vorgängen, sondern auch von der Veränderung jener Wirklichkeit im Sinne einer Unterwerfung unter europäische, teils auch spezifisch deutsche Standards. Handke hat seine ursprüngliche Zuneigung zu Slowenien, die dann einer allgemeineren Slawophilie gewichen ist, mehrfach als Illusion bezeichnet, wobei er Illusionen als solche meist im selben Atemzug in Schutz nahm (»ohne Illusion ist man depressiv«). Eine Zeitlang nahm Serbien die Stelle Sloweniens als »neuntes Land« ein. Seine große Reiseerzählung *Die morawische Nacht* (2008) hält an dieser serbischen Illusion fest, trotz aller Skepsis, Ironie und Selbstironie, mit denen die schönen Bilder umgeben sind. Mehr als früher scheint Handke im voraus mit der Enttäuschung der Illusion zu rechnen.

Nachdem er seit 1991 die slowenische Realutopie zerfallen sieht, empfindet Handke einen »Phantomschmerz«: ein Teil seiner selbst ist abhanden gekommen. Es ist kein Zufall, daß er den serbischen Ersatz für das verlorene neunte Land unter den Bedingungen einer Mangelwirtschaft findet, die scharf mit der westlichen Überfülle an Waren und der entsprechenden Gleichgültigkeit im Umgang mit diesen kontrastiert. Auf dem Belgrader Markt sieht er »viel Schönes, Erfreuliches und – warum nicht? – Liebliches«; die Namen der Dinge versieht er mit archaisierenden Epitheta, die an Homer gemahnen sollen: einförmige oder eintönige Brote, waddunkle massige Honigtöpfe, andersgelbe Nudelnester, märchenhaft dicke Flußfische usw. Der hier betriebene Handel hat nichts von der Düsterkeit des Schwarzmarkts, den die üblichen Medienberichte erwarten lassen, vielmehr findet ein »allgemeiner anmutiger Fingertanz« statt, und der ganzen Szenerie eignet »etwas Heiteres, Leichtes, wie Beschwingtes«. Wörter wie »märchenhaft« und »ursprünglich« verraten das Bemühen Handkes, die serbische Wirklichkeit als Alternative zur modernen europäischen Wirklichkeit zu

beschreiben. Die dahinter stehende Sehnsucht ist entschieden romantisch, zwar nicht fundamental antimodern, aber sehr wohl kritisch gegenüber den Zwängen der modernen, konsumgesteuerten Lebensform. In seinen mehr theoretischen Stellungnahmen schwankt Handke zwischen dem Wort »Geschichtslosigkeit« als Bezeichnung für den angestrebten, zuweilen auch als wirklich beschriebenen utopischen Zustand und dem Konzept einer »anderen Geschichte«, einer Friedensgeschichte, die durch die Literatur vielleicht auf den Weg gebracht werden könnte. In der *Winterlichen Reise* vergißt Handke nicht, daß die von ihm beschworene Schönheit aus dem Mangel, der Entbehrung geboren ist: eine Schönheit des Seltenen jenseits von Massenkultur und »Nachknappheitsgesellschaft« (Anthony Giddens). Handke »*erwischt* sich sogar bei dem Wunsch, die Abgeschnittenheit möge andauern; möge andauern die Unzugänglichkeit der westlichen oder sonstwelchen Waren- und Monopolwelt.« Ich hebe das Wort »erwischen« hervor; es zeigt an, daß Handke sich der Wirklichkeitsferne bewußt ist, die seine ex-jugoslawischen Realitätsbeschwörungen grundiert.

IV. Seine Reise nach Serbien hat Peter Handke, anders als üblich, in Begleitung unternommen. Er hat, anders als bei früheren Reisen, darauf verzichtet, »mitzuschreiben«, also Wahrnehmungen in der jeweiligen Gegenwart zu notieren. Beide Voraussetzungen wirken auf den Text, der weniger detailorientiert und gesprächsfreudiger ist als andere Reiseerzählungen Handkes. Juli Zeh hat auf ihrer Bosnien-Reise nach eigenem Bekunden viel notiert, auch während der Autofahrten im Leihwagen. Sie ist vielen Menschen begegnet und scheint auch, trotz mancher Skepsis, den Kontakt zu Vertretern internationaler Organisationen gesucht zu haben. Organisationen, die in Serbien 1995 gar nicht anwesend waren, bei Handke jedenfalls nicht vorkommen, in Waterhouse' kroatischem Reisepoem *E 71* aber sehr wohl – wir werden sehen, in welcher Weise.[5] Der schwer zu rubrizierende Text von Waterhouse bezeichnet sich im Untertitel als »Mitschrift«, der Autor hat also mitgeschrieben: Sätze, Schriftzüge, aber auch, in geringerem Maß, Bilder (einige Stücke des Bandes sind Bildnotate oder Abwesenheitsnotate). Ob Waterhouse allein reiste oder in Begleitung, läßt sich durch die Textlektüre allein nicht entscheiden. Obwohl mehrmals Stimmen – oder wenigstens Worte, die Stimmen voraussetzen – zu hören sind, wirkt die Textlandschaft weitgehend menschenleer, jedenfalls nicht so bevölkert, wie man sich gewöhnlich eine »zivilisierte« Gegend vorstellt. Eher: entvölkert; ein Eindruck, der auch durch die weiße Leere hervorgerufen wird, welche die spärlichen, teils fragmentarischen Worte umgibt. Anführungszeichen lassen direkte Reden beginnen, die dann nicht enden, das Schlußzeichen fehlt. Zum Beispiel (die Rede ist hier, nicht ganz verbindlich zwar, einem Priester zugeordnet):

»Manchmal ist es schwierig für uns / Antworten auf die einfachsten Fragen / zu geben

In einem Fall ist das schließende Anführungszeichen vorhanden, doch von der Rede ist nur ein einziges Wort übrig, das öffnende Anführungszeichen fehlt, irgendwo in der Leere der Seite oder der Nachbarseite verlorengegangen. Ein seltsames Gedicht, sofern man dieses Bruchstück dem Genre »Gedicht« zuordnen kann; verstörend, wenn man ihm ins Weiße hinein nachsinnt:

Kinder«

Auf dieser Doppelseite – im Buch fehlt die Paginierung, als wären auch Seitenzahlen ein Zuviel, Störung der notwendigen Leere – steht links unten, gegenüber von *Kinder«*, kein Text, die Erwartung des Lesers enttäuschend, da sonst jede Doppelseite von vier Bruchstücken, jeweils an den Ecken des Feldes, besetzt ist. Der gesamte Zyklus beschreibt ein Wenigerwerden, ein Verlöschen, eine Detextualisierung; auf zwei der Doppelseiten wird die Leere noch einmal zugespitzt. Im Textfeld, das sich nun fast als Leerfeld zu erkennen gibt, entstehen mögliche, aber unrealisierte, vom Leser zu realisierende Zusammenhänge zwischen den Wort-Ecken. Eine Frage stellt sich dabei: Soll man zuerst das obere Stück lesen, dann das untere, oder von links nach rechts, um erst dann nach unten zu gehen und von hier zurück zur vorhergehenden Seite? Also im Rechteck, das zum Kreis wird, was dann hieße, daß man das Textfeld dieser zwei Seiten gar nicht mehr verlassen kann? Spiralförmig, mit einer Drehung nach innen, zur Leere hin, wo keine Wörter mehr sind? Sich aufsaugen lassen, als Leser selbst verlöschen? Und vielleicht ist da, je nach den Assoziationen, den Zusammenhängen, die der jeweilige Leser herzustellen gewillt oder imstande ist, etwas wie eine Erzählung, unbestimmt zwar, man erfährt nichts Konkretes, das Konkrete ist abstrakt geworden, die Worte zu Leere und Stille: Kukuruz essen; nichts mehr essen; zuviel Kukuruz gegessen (weil sonst nichts verfügbar); Kinder (die nicht mehr da sind, von denen die Rede ist, *weil* sie nicht da sind: Anführungszeichen). Kukuruz, ein österreichisches Wort, das jeder Österreicher kennt. Stammt aus einer anderen Sprache, vielleicht Ungarisch, auch im Kroatischen geläufig, im Serbischen. Serbokroatisch? Kakanisch?

geschwächt / von Kukuruz

Waterhouse' *Mitschrift* wirkt durch die visuelle Anordnung, welche die Leere inszeniert, aber auch durch das Aussparen von Wortmaterial, welches der Stille Platz schafft. Sie ist visuelle Poesie und Lautdichtung in einem. Das »Klangtal«, von dem in *(Krieg und Welt)* mehrmals die Rede ist, hat hier die Form eines Stilletals oder Stillefelds. Derlei Poetik ist nicht ganz ohne Vorläufer, gerade die expressionistische und dadaistische Dichtung der ersten Weltkriegszeit hat sich vergleichbarer Mittel bedient.

Haidekampf
Sonne Halde stampfen keuche Bange
Sonne Halde glimmet stumpfe Wut
Sonne Halde sprenkeln irre Stahle
Sonne Halde flirret flaches Blut
Blut
Und
Bluten
Blut
Und
Bluten Bluten
Dumpfen tropft
Und
Dumpfen
Siegt und krustet
Sonne Halde flackt und fleckt und flackert
Sonne Halde blumet knosper Tod.

Dieses Gedicht von August Stramm verknappt ebenfalls, wenngleich in viel geringerem Maß, als dies bei Waterhouse geschieht; Stramm bewerkstelligt dies durch grammatische Entschlackung und Zusammenziehungen von Wörtern. Die Wirkung ist dabei höchst dramatisch, lautstark, der Text beschreibt durch das rhythmische und lautliche Arrangement einen kriegerischen Vorgang. Waterhouse hingegen berichtet von den Verheerungen *nach* den Kämpfen und von der Stille, in der sich trotz aller Zerstörung ein Weniges – zwar nicht Menschliches – behauptet: »Die Straße gibt es / Die Natur gibt es«.

Bei einem Text, der mehr löscht als setzt, darf es nicht verwundern, daß es leichter fällt, anzugeben, was er nicht ist, als was er ist. *E 71* ist keine Dokumentation, kein Collagetext. Die meisten seiner Bruchstücke lassen keine sicheren Zuordnungen zu, und zwar weder in die Richtung einer Referenzebene noch in die Richtung eines Kontextes. Damit werden die Bedeutungen der Sätze, Satzteile und Wörter zunehmend unbestimmt, die Tatsächlichkeit – das, was der Fall ist, um mit Wittgenstein zu sprechen – wird löcherig, durchlässig für eine andere Wirklichkeit, die der Text selbst mitsamt seinem Daneben, der leeren Stille, konstituiert. Während August Stramm ein schroffes Nebeneinander beschreibt, in dem immer noch Verknüpfungen stattfinden, löst Waterhouse mehr und mehr die Verknüpfungen. Während Handke den Krieg durch Friedensgeschichten »exorziert«, die neue Zusammenhänge entstehen lassen, berichtet *E 71* von der Auflösung in dem, was sich dem Bericht – oder der »Dokumentation« – entzieht.

Jahreszahlen ohne Namen. Jahreszahlen, die zu einem ausgeklammerten Leben gehören.

1967 - 1992
19- - 1992
1952 - 1994
1957 - 1994
1956 - 1993
1957 - 1993
1957 - 1993
1960 - 1993
1956 - 1993
1956 - 1993
1956 - 1993
1958 - 1993
1960 - 1993
1963 - 1993
1963 - 1993
1967 - 1993

Gehören sie zu einem Leben? Vermutlich. Wir haben die Freiheit, sie uns vorzustellen. Wir haben die Freiheit, uns unser eigenes Leben vorzustellen, als abgebrochenes, frühzeitig oder nicht. Wir haben die Freiheit, Zusammenhänge herzustellen. Wir haben die Freiheit, zu denken, daß keine dieser Personen sehr alt geworden ist (außer bei einer, da haben wir Zweifel, ihr Geburtsjahr ist unbekannt). Zu denken, daß vier dieser Personen im Geburtsjahr von Peter Waterhouse geboren sind, drei in unserem eigenen (1957). Daß nach 1994 niemand mehr gestorben ist. Daß jetzt vielleicht die Stille des Friedens herrscht. Oder Grabesstille. Oder Friedensstille. Der Text selbst dokumentiert nichts. Die Zahlen selbst verbinden nichts, nicht einmal Geburt und Tod.

Nur ein Satz ist in *E 71* vollständig zitiert, vollständig mitgeschrieben, mit Anführungszeichen vorne und hinten:

»Während des Bombardements
habe ich die Namen vergessen
meiner drei Töchter«

Wir kennen den Namen des Sprechenden nicht, er tut nichts zur Sache. Der Sprechende ist eine Person, vielleicht männlich, vielleicht weiblich, wir wissen es nicht, wir haben die Freiheit, sie uns vorzustellen, diese Person. Ein Vater, eine Mutter. Kann sein, ein ehemaliger Fremdarbeiter in einem deutschsprachigen Land, der das Partizip zu früh setzt. Oder hat der Autor hier manipulierend eingegriffen, die Mitschrift umgeschrieben im brechtianisch-erhabenen Stil? »Während des Bombardements habe ich die Namen meiner drei Töchter verges-

sen.« Namen, das ist bei Waterhouse oftmals das einzige, was bleibt. Das vollkommen Konkrete, nur Wortmaterial, ohne Referenz, ohne Wirklichkeit außerhalb der Sprache, ohne tautologische Angaben im Wörterbuch; nur mit dieser einen, einzigen Wirklichkeit für jene Personen, die den Namensträger wirklich kennen (oder für jene, die sie frei imaginieren).

Wir haben die Freiheit, bei einem der Fragmente von *E 71* an einen Roman von Heimito von Doderer zu denken.

Slunj
Slunj ist nicht mehr

Der Satz – das Gedicht – protokolliert die Abwesenheit, weiter nichts. Den »historischen Tatsachen« wird er nicht ganz gerecht, insofern das Dorf noch existiert. Im Stück davor, auf dem Textfeld diagonal entgegengesetzt, war immerhin noch von zwei alten Frauen mit Plastiksäcken die Rede gewesen, auch wenn der Sprechende, eine Art lyrisches Ich, gesagt hatte, hier gebe es nichts. Im Buch *E 71* entsteht eine Sequenz: keine Erzählsequenz, eher eine Sequenz vom Verschwinden des Erzählens. Slunj ist nicht mehr, aber vor diesem Nicht-Sein macht die Geschichte nicht halt, nein: »Die Dörfer sind nicht mehr«. Und auf der nächsten Seite, im nächsten Textfeld links oben, bevor jene akzentuierte Leerstelle auftritt, wo das Wort deutlicher fehlt als in der umgebenden Leere: »Die Menschen sind nicht mehr«. Nicht *diese* Menschen, sondern die Menschen. Nicht Namensträger, sondern die Menschen als namenlose, vor ihrer Individualität. Im Verlauf der Sequenz sind die Worte immer unbestimmter geworden, das Unbestimmte negiert. Nichts ist nicht mehr. Nein: Nicht nichts.

Die Straße gibt es
Die Natur gibt es

Die Straße ist die E 71, sie hat eine Zahl, einen Namen. Sie ist ein Individuum, identifizierbar (zum Beispiel auf einer Straßenkarte). Es gibt den Namen im Buch. Es gibt das Buch von Peter Waterhouse, es gibt die Natur, es gibt die Wasserfälle von Slunj. Es gibt das Buch von Doderer, immer noch, es gibt die Schönheit und die Naturgewalt, auch die Naturgewalt der Menschen.

In *(Krieg und Welt)*, einem fast namenlosen Buch, das die Welt und den Krieg auszuhebeln versucht, in diesem Buch also wird auch der Ort Bihac erwähnt und das Jahr 1995 und die Straße E 71. Die »Mitschrift« *E 71* ist 1995 entstanden, kurz nach dem Ende der Kampfhandlungen in den kroatisch-serbischen Gebieten, am Ende des Textes steht »Samstag, 16. September 1995«. Zehn Jahre später kehrt Waterhouse dorthin zurück, wenn auch unwillig: »Ich hatte die Reise nicht machen wollen«. Gemeint ist nicht Kroatien als Reiseland, son-

dern der Ort, an dem etwas wie ein Kongreß stattfinden soll, wohl zum Thema Krieg, Kriegsverbrechen. Welche Alternative zum Gedenken, zum Aufarbeiten, zum Erinnern hat der Dichter zu bieten? Warum will er nicht kommen – und kommt trotzdem? Ich wage eine Antwort: Weil zu viel gesagt wird, und zu wenig. Wo zu viel und zu wenig gesagt wird, ist der Dichter aufgerufen. Wo zu viel und zu wenig gesagt wird, ist der Dichter fehl am Platz. Waterhouse hat das Wenige, das zu sagen war, in *E 71* gesagt, in Form einer Inszenierung und Intonierung des Wenig-Werdens. In *(Krieg und Welt)* sagt er das Viele, welches das Wenige verdeckt: verdecken im Sinne von »bergen«, »schützen«. In zahllosen Sprech-Anläufen, von denen ein jeder abbricht, vor seiner Vollendung zurückschrekkend, ringt er sich zu einem alternativen Gesprächstext durch, für den er den Protokollstil mitsamt seinen markierten Unterbrechungen wählt. Was er empfiehlt, ist ein »Balkan-Stop«. Genug geredet: *das* ist zu sagen. Der Balkan sollte »entthematisiert« werden, vielleicht, damit ein anderes, neues, unbemerktes Balkan-Leben entstehen und weitergehen kann. Der utopische Balkan der *Morawischen Nacht*, dessen geographische Verwirklichung in der serbischen Enklave ebenso stattfinden kann wie auf der spanischen Meseta, in der Pariser Niemandsbucht wie in der Wiener Aulandschaft? Die Ziele von Waterhouse sind denen Handkes ähnlich; die Art, wie sie angegangen oder, im Falle von Waterhouse, umgangen werden, ist verschieden. Vom Thematisieren selbst als Festschreiben von Erzählverläufen, Abhandeln von Problemen, Zuweisung von Schuld und Verantwortung geht ursprünglich die Gewalt aus. Mag sein, daß die thematische Verweigerung mit politischen Diskursen, etwa zum »Thema *Wieviel Kreativität noch*«, nicht kompatibel ist – was dann auch heißt, daß jede politische Interpretation an ihnen vorbeizielen muß. In dem ihnen eigenen Aktionsfeld unterlaufen die literarischen Texte solchen Zwang, insofern sie in den eigenen oder fremden Erzählungen das Nicht-Darstellbare aufscheinen lassen, im Vielen das Wenige, im Wenigen aber auch das Viele. Die Bedeutung, die Handke dem Wort »Gerechtigkeit« gibt, scheint in diese Richtung zu weisen, auch wenn das Konzept mißverständlich, weil ambivalent ist, changierend zwischen Antijournalismus und Dichtung (Handkes Reisebericht wurde zuerst in einer großen deutschen Tageszeitung veröffentlicht). Warum nicht? Medienkritik ist einer der Böden, aus denen genuin literarische Werke erwachsen, siehe *Die letzten Tage der Menschheit*. Auch *(Krieg und Welt)*[6] enthält solche Kritik, oder genauer: das Buch enthält Passagen der Dekonstruktion von Medientexten, die sie nutzt, um aus und auf den Sprachtrümmern ihre eigene, vor und zwischen und in den Themen verharrende Poesie abseits der Klassifizierungen und sicheren Zuordnungen zu schaffen.

V. Im Kapitel »Durchsuchung der Felder, Waldstücke und Täler« seines großen Prosawerks dekonstruiert Waterhouse gleichsam mit dem Sprachbohrer den Satz »Es war in der Nähe des Dorfes Islam [. . .], wo ich zum ersten Mal in

ehemaliges Kampfgebiet gekommen bin.« Er kommt unter anderem zu dem Ergebnis – obwohl es letztlich kein Ergebnis geben kann, immer nur ein »Weiter« –, daß der Satzteil »Es war in der Nähe . . .« eigentlich sagen will: »Es war ich in der Nähe . . .« Die Dekonstruktion läuft, ohne ein Ergebnis anzustreben, auf die Kritik eines subjektbezogenen, das Subjekt auf eine Objektivität in Anschlag bringendes Sprechen hinaus, um in weiterer Folge den Austausch der jeweiligen Subjekt- und Objektposition zu bewerkstelligen – ein reger Austausch, den Waterhouse anderswo auch als »Übergang«, »Übersetzen« (das Wort mit zwei verschiedenen Betonungen und Bedeutungen) oder »Überlaufen« bezeichnet. Die alternative Formulierung jenes Satzes, die zumindest in Angriff genommen wird, auch wenn der Text danach seinen eigenen, anderen, mäandernden und oft mehrfachen Verlauf nimmt, enthält die alte Märchenformel »Es war einmal«. Bei allen Unterschieden erinnert Waterhouse' Verfahren an Handkes unermüdliche, zuweilen auch tollpatschige Versuche »des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere«. In dem kurzen Text, der diesen Titel trägt, stellt Handke der Gewaltgeschichte des Nationalsozialismus eine Friedensgeschichte gegenüber, die bei der schlichten Wahrnehmung von Eisenbahnern, die ihre Arbeitswege gehen, bei der Stille über den Gleisen eines Pariser Bahnhofs mit Faltern und Spatzen ihren Aufflug nimmt. Ähnliches unternimmt Waterhouse (oder der Ich-Erzähler) in *(Krieg und Welt)*, wenn er die Sprache der Selbstbehauptung, in die einst Martin Heidegger zur Zeit der Militarisierung des Zivillebens in Deutschland verfiel, jene des Märchens entgegensetzt und in vielfachen Anläufen versucht, Kinderperspektiven einzunehmen: einerseits, durch Erinnerungsarbeit, seine eigene Kinderperspektive auf den Vater, der nicht ohne Ambivalenz, aber doch als Vorläufer der Anschauung[7] anstelle der Beobachtung erscheint; andererseits durch Angleichung an die Sehweisen seiner eigenen Kinder, die einem Überläufertum aus der Erwachsenen- in die Kinderwelt gleichkommt. Eine vergleichbare Alternative bietet Handke, um nur noch ein weiteres Beispiel zu nennen, im Drehbuch zu Wim Wenders' Film *Der Himmel über Berlin*, wo die andere Welt jenseits der Zerstörung nicht die überirdische Welt der Engel ist, sondern die der Kinder, die als einzige die Fähigkeit haben, mit jenen ungeborenen Wesen in Beziehung zu treten. Der uralte Erzähler, der durch den Film geistert, will ein »Epos des Friedens« anstimmen; dieses aber ist aufs engste mit einem Kindsein verbunden, das in die Erwachsenenwelt hinein fortzuwirken vermag. »Hat die Menschheit einmal ihren Erzähler verloren, so hat sie auch ihre Kindschaft verloren« – eine, ja, apokalyptische Vorstellung.

Natürlich gibt es in einem Buch wie *(Krieg und Welt)*, das alles Bestimmte und Besondere zu löschen strebt, Beschreibungen und sogar thematische Kerne, die meist nicht kausal entwickelt werden, sondern ähnlich wie in einem Gedicht vertikale Ähnlichkeiten ins Werk setzen. Zum Beispiel bei jener Reise zum Gespräch in Kroatien – Kongreß? Balkan-Show? –, die der Erzähler eigentlich nicht

antreten, jedenfalls nicht bis zum Zielort machen möchte. Er hätte lieber »das Flugfeld bei Otocac als Endpunkt der Reise genommen, als eine ziellose Wiese, wo wir die Autofahrt unterbrochen hatten, um im *Flugfeld-Grill* Mittag zu essen, hätte gerne Islam Latinski als den Endpunkt der Reise angesehen, wo wir keinen kannten und nichts zu suchen hatten. Auf den Wiesen jenseits der Graspiste lagen offen die Landminen, vielleicht der Firma Honeywell, deren Minen seit Jahrzehnten auf der Hochebene der Tonkrüge lagen. Weit drüben ging der Mann langsam über die Wiese oder kniete weit drüben auf der Wiese oder lag bäuchlings und hatte die lange Stange mit tellergroßem Rand am unteren Ende, und er hatte hier etwas zu suchen, und wir hatten hier nichts zu suchen gehabt.« An einen Ort fahren, um nichts zu suchen: so könnte das Motto Waterhouseschen Reisens lauten.

Durch die Erwähnung der Minen erinnert die zitierte Stelle an den Bosnien-Reisebericht von Juli Zeh, wo bei jeder Gelegenheit auf die gelben Plastikstreifen hingewiesen wird, die Gefahr signalisieren und das entsprechende Gefühl an den Leser weitergeben sollen. *Die Stille ist ein Geräusch* ist ein Abenteuerbuch, das die Erzählerin, natürlich samt ihren Ängsten und Schwächen, als tapfere Heldin auf der Suche nach der Wahrheit zeigt, die plural ist, weil die Menschen, die der Erzählerin auf der Reise begegnen, sich unterschiedliche Reime auf die Dinge machen. Waterhouse erwähnt die Minen auf unspektakuläre, wo nicht unspezifische Weise, um sogleich eine Verbindung herzustellen zu anderen Minen in einem anderen Erdteil, von einer anderen Person – dem Vater des Erzählers – zu einer anderen Zeit – Vietnamkrieg – wahrgenommen. Auch dieses Verfahren der Überlagerung verschiedener Orte gehört zur Strategie der Subversion festgefügter Erzählungen. Manchmal führt es zu Wortkondensaten wie »Jugoslawien/Laos«. Im Blick des subversiven Erzählers ist »jede Bombardierung eine weltweite Bombardierung, wie wenn jeder eingegrenzte Ort und jedes eingegrenzte Etwas definitionslos wäre und erdenweit und weltweit . . .« Die Hochebene der Tonkrüge ist einer jener Orte, von denen der weitgereiste Vater des Erzählers nicht erzählt, die er vielmehr umschreibt – und nicht einmal umschreibt, sondern ausspart, aber nicht gänzlich ungesagt läßt. In der Aussparung sind sie dennoch da, als Ahnung und bloßer Name, Unbestimmtheit und Weltort.

»Die Menschen sind nicht mehr«, hatte es in *E 71* geheißen, aber das letzte Gedicht des Zyklus lautet:

Jedes Apfelbaumblatt:
ein Menschenapfelbaumblatt
Jeder Vogel: ein Menschenvogel
Jede Wasserlache: eine Menschwasserlache
Menschenfelder Menschentäler
Menschenbäche
und Menschenleere

Selbst die Abwesenheit *der* Menschen und *des* Menschen ist noch von ihm geprägt, auch und gerade in der Unbestimmtheit dessen, was hier aufgerufen wird. Möglich, daß hinter solchen Aussagen, die sich dem Versagen nähern, die Einsicht steckt, daß alles, was benannt wird, nach menschlichem Maß benannt werden muß, weil die Sprache dies fordert. Jeder Satz über das, was nicht wir sind, ist ein Anthropomorphismus. Jede Aussage über den anderen ist eine Aussage über mich selbst, jede Behauptung eine Selbstbehauptung, auch dann, wenn ich von mir abzusehen bestrebt bin. Der Waterhousesche Erzähler ist bestrebt, von sich abzusehen. Er behauptet, er sei nicht da. Er entzieht sich, während seine Gegenstände und die eigene Vorgeschichte sich ihm entziehen. Während die Wörter – nicht immer bilden sie Sätze – in *E 71* von der sie umgebenden Leere verschont geblieben, gleichsam eingespart geblieben sind (aber noch in solcher Sparsamkeit spüren wir die Hand des Autors), setzt Waterhouse in *(Krieg und Welt)* die spärlichen Wörter, um sie zu multiplizieren und abzuwandeln. Das Vielsprechen des Prosabuchs ist die Kehrseite des Wenigsprechens des Gedichtsbuchs, beide sind voneinander nicht zu lösen. Die Wucherung ist die Kehrseite der Aussparung, mit der paradoxen Implikation, daß die Wortfülle im einen Fall nicht eine Welt mitsamt ihren Vorfällen aufklärt, sondern diese verdeckt und ihre Themen ausfrisiert, während die Worte im schweigenden Gedichtzyklus, von der Leere her betrachtet, in die der Leser sich begeben sollte, nicht nur zu tönen und zu leuchten beginnen, sondern Gewicht bekommen. Gewicht, das heißt auf dem Feld der Sprache: Bedeutung. Bedeutung, die der Leser zu bestimmen hat, sofern er nicht lieber in der Leere verharrt und das Licht, das man nicht sehen kann, anschaut und selbst, wie Waterhouse als Celan-Leser[8], zu tönen beginnt.

Anmerkungen

1 Juli Zeh: *Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien*, Frankfurt/Main 2002.
2 Peter Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina*, in: Handke: *Abschied des Träumers / Winterliche Reise / Sommerlicher Nachtrag*, Frankfurt/Main 1998 (Erstveröffentlichung in der *Süddeutschen Zeitung*, Januar 1996).
3 *Noch einmal vom Neunten Land. Peter Handke im Gespräch mit Joze Horvat*, Klagenfurt 1993.
4 Vgl. Fabjan Hafner: *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*, Wien 2008.
5 Peter Waterhouse: *E 71. Mitschrift aus Bihac und Krajina*, Salzburg–Wien 1996.
6 Peter Waterhouse: *(Krieg und Welt)*, Salzburg 2006.
7 Trotz Waterhouse' Plädoyer für die »Nicht-Anschauung« würde ich den positiven Begriff in der Tradition Goethes und Schopenhauers zur Benennung einer nicht zugreifenden, »interesselosen« Haltung verwenden wollen. Vgl. Peter Waterhouse: *Die Nicht-Anschauung*, in: Waterhouse: *Die Nicht-Anschauung. Versuche über die Dichtung von Michael Hamburger*, Wien–Bozen 2005.
8 Peter Waterhouse: *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Basel–Weil am Rhein 1998.