

---

Bastian Strinz

## Raum- und Zeitkonstruktion bei Peter Handke: Die Wiederholung und Versuch über die Jukebox

---

Michel Foucault beschreibt in seinem Vortrag *Andere Räume* aus dem Jahr 1967 das 20. Jahrhundert als

*„die Epoche des Raumes. Wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“<sup>1</sup>*

Das Zitat Michel Foucaults führt direkt zur Fragestellung dieser Untersuchung und kann gleichzeitig als Prämisse für diese gelten: Die Problematik von Zeit und Raum im Erzählwerk Peter Handkes, der in seinen Erzählwerken Räume aufspannt, in denen sich, wie in dem von Foucault beschriebenen Netz, Punkte in einem Nebeneinander verknüpfen und durchkreuzen. Bei Handke bilden diese Punkte jedoch vergangene Zeitebenen, die entweder aus der persönlichen Erinnerung des Protagonisten Filip Kobal (*Die Wiederholung*) oder aus kulturhistorischen Merkmalen von Architektur oder der Jukebox (*Versuch über die Jukebox*) bestehen.<sup>2</sup> Die Figuren holen das Vergangene durch Erinnerung oder durch spazieren gehen an kulturell besonders aufgeladenen und verdichteten Orten zu sich in die Gegenwart. Diese vergangenen Zeitebenen werden von den Figuren bewusst durch die Praktik des Gehens und des Erzählens memoriert und bündeln sich in der Gegenwart der Erzählung. Zeit und Raum bedingen sich in den zwei Werken Handkes gegenseitig und sind untrennbar miteinander verbunden. Demnach wird zum einen die Gliederung für diese Untersuchung nicht aus der (unmöglichen) Trennung der beiden Begriffe hergeleitet, sondern aus den Unika der beiden Erzählstücke entwickelt. Zum anderen wird gezeigt, dass sich die beiden Begriffe Zeit und Raum voneinander ableiten.

Die Sekundärliteratur bietet eine Vielzahl von Raum-Definitionen, die sich aus Überlegungen mehrerer Jahrhunderte und unterschiedlicher Disziplinen speisen.<sup>3</sup> Für

---

1 Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Ders.: *Short Cuts*. Hg. v. Peter Gente u.a. Berlin 2001. S. 20-38. S. 20.

2 Zitiert wird aus: Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main 1999. Im Folgenden WH. Und aus: Handke, Peter: *Versuch über die Jukebox*. Eine Erzählung; in: Peter Handke: *Die drei Versuche*. Frankfurt am Main 2001. S. 59-138. Im Folgenden VÜJ.

3 Vgl. zusammenfassend: Ott, Michaela: *Raum*. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5 *Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart 2003. S. 113-148.

diese Untersuchung wird die Raumkonzeption Michel de Certeaus angewendet und für den speziellen Fokus auf die zwei Werke Peter Handkes leicht modifiziert. De Certeau unterscheidet zwischen Ort und Raum. Der Raum ist etwas, das aus einer Handlung heraus entsteht. Ein Ort hingegen ist „die Ordnung“, an dem sich keine „zwei Dinge an derselben Stelle befinden können. [...] [Er ist, B.S.] eine momentane Konstellation von festen Punkten.“<sup>4</sup> Ein Ort kann „etwas wie Individualität“<sup>5</sup> besitzen, beispielsweise ist es möglich, mit ihm etwas Historisches oder Anekdotisches zu assoziieren: im Sinne von „Sehen Sie, hier gab es, ..., aber es ist nicht mehr zu sehen.“<sup>6</sup>

Dagegen entsteht der Raum erst aus einem

*„Ort, mit dem man etwas macht. [...] Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn vereinheitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren.“<sup>7</sup>*

Im Raum können sich demnach verschiedene Dinge an derselben Stelle befinden und so das Nebeneinander realisieren, von dem Foucault spricht. Im Falle Handkes sind dies die verschiedenen Zeitschichten, das Vergangene, nach dem die Figuren suchen. Das, was ein Raum bedeutet, hängt davon ab, „welche Art von Aktivität man ausübt“<sup>8</sup>; bei Peter Handkes Protagonisten sind diese Aktivitäten die Praktiken des Gehens<sup>9</sup>: das physische Abschreiten der z.T. historischen Orte, deren wiederholte Benennung durch Zeichen der Sprache und schließlich auch die Erzählung selbst, durch die sich den Figuren der sie umgebende Raum erschließt.<sup>10</sup>

Diesen Raum, den Handke in seinen hier zu untersuchenden Werken aufspannt, nenne ich in Anlehnung an die Heterotopien Foucaults einen Zeit-Raum. Dieser wird verstanden als ein Raum für Zeit, in dem sich Ereignisse aus verschiedenen Zeiten bündeln, sei es die Erinnerung an Personen aus der Vergangenheit, Eindrücke der Gegenwart oder zu erwartende Ereignisse in der Zukunft. Es ist kein Zeitraum, der als Zeitspanne die verstrichene Zeit zwischen zwei Ereignissen bezeichnet.

Beide – die Heterotopien Foucaults und die Zeit-Räume Handkes – bilden

*„Gegenplatzierungen [sic!] oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze*

4 De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin 1987. S. 218.

5 Alker, Stefan: Entronnensein – Zur Poetik des Ortes. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Thomas Bernhard, Peter Handke, Christoph Ransmayr, Gerhard Roth. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 2005. S. 22.

6 De Certeau: Kunst des Handelns. S. 205.

7 Ebd. S. 218.

8 Werlen, Benno: Andere Zeiten – andere Räume? Zur Geographie der Globalisierung; in: Ott, Michala/Uhl, Elke (Hrsg.): Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung. München 2005. S. 57-72. S. 15.

9 Vgl. De Certeau: Kunst des Handelns. S. 89.

10 Für De Certeau gibt es eine „Rhetorik des Gehens“: Kunst des Handelns. S. 192.

*innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.*<sup>11</sup>

Die Heterotopien bei Foucault sind konkrete Orte, meist institutionalisiert, und erfüllen eine gesellschaftliche Funktion wie z.B. Krankenhäuser, Friedhöfe, Gefängnisse und Ähnliches. Dagegen bilden sich die Zeit-Räume Handkes im erinnernden Bewusstsein der Protagonisten und sind somit eher abstrakt und sphärisch zu denken. Doch wie die Heterotopien Foucaults sind sie an einem Ort angesiedelt, der sich außerhalb der Gesellschaft befindet und etwas beinhaltet, das außerhalb der Norm steht. Etwas Vergangenes, das im Jetzt eigentlich keinen Platz hat, versammelt sich dennoch in diesem Raum. Beispielsweise die „Schichten der Bauvergangenheit“<sup>12</sup>, in denen der Ich-Erzähler in der Wiederholung die Historie der „gegenwärtigen ‚Volksrepublik Slowenien‘“<sup>13</sup> bis in die K.u.K.-Monarchie zurück erkennt. Ebenso die Jukebox-Orte im Versuch über die Jukebox, die zunächst für jedermann zugängliche Orte des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft sind und dann durch die persönlichen Erinnerungen und Assoziationen der Figuren zu einem speziellen Zeit-Raum werden, der sich in seiner Individualität gegen das kulturelle Gedächtnis stellt.

Diese Zeit-Räume gestaltet Peter Handke nicht als eine mögliche Utopie, die in der Zukunft ihren Platz hat, sondern als ein Konkretum, denn Handke möchte erzählen „nicht in dem Sinn ‚es war einmal‘, sondern eines ‚Fang an!‘“<sup>14</sup> Die Figuren Handkes erleben die verschiedenen Ebenen der Vergangenheit, als wäre es ihre eigene Gegenwart, und kreieren den Zeit-Raum – analog zur Raumvorstellung De Certeaus – zu einem Brennpunkt, in dem sich Zeit in verschiedenen kulturellen und privaten (Zeit-)Ebenen gleichzeitig bündelt. Die Erzählung selbst wird dadurch zu einem Zeit-Raum, in dem das Nebeneinander (Foucault) der kulturellen aber auch persönlichen Codes seinen Platz hat.

### **Die Wiederholung**

Um den Begriff der Zeit im Erzählwerk Peter Handkes aufzuspüren, braucht man nicht lange zu suchen, denn schon die titelgebenden Worte Die Wiederholung implizieren einen Ablauf von Zeit: eine unbestimmte Zeitspanne zwischen mindestens zwei gleichen Handlungen oder Ereignissen, von denen das eine vor dem anderen stattgefunden hat. Auch Filip Kobal ist in einem Prozess der Wiederholung: Er ist dabei, sich auf die Suche nach seinem verschollenen Bruder zu machen und von ihm zu erzählen. Er begibt sich auf die Reise nach Slowenien, auf die gleiche Wegstrecke, die sein Bruder mutmaßlich bereits vor ihm passiert hat und die der zwanzigjährige Filip Kobal direkt nach der Schule ebenfalls schon einmal zurückgelegt hat. Im ersten Kapitel der Wiederholung („Das blinde Fenster“) schildert Kobal die Erinnerung an seine Familie, die in ihm bildlich aufsteigt, während er die Landschaft Sloweniens und die dort lebenden Personen vor sich sieht. So erinnert ihn eine Kellnerin an seine Mutter: „Im Betrachten dieser Lider [der Kellnerin, B.S.] bewegte sich unversehens, gespenstig leibhaftig, die Mutter vor

---

11 Foucault: Andere Räume. S. 26.

12 WH S. 127.

13 Ebd. S. 127.

14 Ebd. S. 285.

mir<sup>15</sup>, und ein Waldhügel außerhalb des Dorfes Rinkenberg erinnert ihn an den Abschied von seinem Vater: „Dagegen bedachte ich, vollkommene Gegenwart, die auch heute, nach fünfundzwanzig Jahren, wieder ganz Gegenwart wird, den Morgen [...] mit dem Abschied vom Vater, auf dem Waldhügel, von dem das Dorf Rinkenberg seinen Namen hat“<sup>16</sup>. Diese Vorgehensweise erinnert an die *mémoire involontaire*, die unfreiwillige Erinnerung vergangener Ereignisse wie sie Proust in seinem Romanzyklus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (*À la recherche du temps perdu*) aus den Jahren 1913 bis 1927 prominent vertritt. Alle Sinne können diese Erinnerung anregen; so wird Marcel, der Erzähler und Protagonist der *Recherche*, durch verschiedene Sinneseindrücke an Erlebnisse in seiner Kindheit erinnert: z. B. durch den Geruch eines Lindenblütentees an den damit verbundenen Verzehr eines Madeleine-Gebäcks, durch Schattenspiele einer *laterna magica* an einer Wand, oder durch bestimmte Geräusche. Doch anders als Proust lässt Handke in *Die Wiederholung* mit der Erinnerung die Personen aus seiner persönlichen Vergangenheit wieder lebendig werden und holt sie in eine „vollkommene Gegenwart, die auch heute, nach fünfundzwanzig Jahren, wieder ganz Gegenwart wird“.<sup>17</sup> Entscheidend bei Handke ist nicht der Erinnerungsprozess an sich,

*„sondern gerade im Gegenteil das Überblenden von Vergangenheit und Gegenwart in einer einzigen Wahrnehmung, die die Vergangenheit aufhebt und in eine überzeitliche ‚Jetztzeit‘ übersetzt, deren Erfahrung der eigentliche Gegenstand der Phantasie und der Erzählung ist.“*<sup>18</sup>

Gleich der erste Satz der *Wiederholung* führt programmatisch in dieses Modell des Zusammenfalls und der Überblendung der verschiedenen Zeitschichten in einer einzigen Jetztzeit ein: „Ein Vierteljahrhundert oder ein Tag ist vergangen, seit ich, auf der Spur meines verschollenen Bruders, in Jesenice ankam.“<sup>19</sup>

In diesem Satz berichtet der Erzähler, Filip Kobal, von einem Ereignis in der Vergangenheit: seiner Reise nach Slowenien, die er rund 25 Jahre zuvor unternommen hat. In ein und demselben Satz wird diese Zeitspanne des vergangenen Vierteljahrhunderts durch die Gleichsetzung mit der Zeitspanne nur eines Tages relativiert, und so scheinen beide Zeitspannen austauschbar. Die subjektive Erinnerung Filip Kobals lässt Jahre zu einem Tag zusammenschrumpfen und führt, wie in der eingangs zitierten Passage Foucaults, das (zeitlich) Nahe und Ferne in der Gegenwart zueinander. Diese Gegenwart findet ihren Platz im Zeit-Raum der Erzählung des Filip Kobal. Denn das Reisen, das Sammeln von Eindrücken aus der (persönlichen) Vergangenheit ist hierbei gleichbedeutend mit der Erzählung und umgekehrt: „Die Wahrnehmung der Wiederholung und die Wiederholung

---

15 WH S. 18.

16 Ebd. S. 13.

17 Ebd. S. 116.

18 Stiegler, Bernd: Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos; in: Dasselbe noch einmal; in: Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hrsg.): Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung. Wiesbaden 1998. S. 245-258. S. 246.

19 WH S. 9.

der Wahrnehmung zielen nicht auf die Erinnerung, sondern auf die Erzählung.<sup>20</sup> Und so muss Kobal von seinen Erlebnissen unmittelbar berichten, da die Erzählung unabdingbar ist für seine Identität: Er bewegt sich nicht nur als Reisender zwischen den Orten, ohne eigentliche Zugehörigkeit zu ihnen, sondern auch als Individuum, da er sich bei seiner Brudersuche auch auf die Suche nach seiner eigenen Identität begibt, die er in Slowenien zu finden hofft. Und so findet sich dann auch in seinem Namen, dessen Etymologie ihm ein slowenischen Zöllner offenbart: „Kobal sei doch ein slawischer Name, ‚kobal‘ heiße der Raum zwischen den gegrätschten Beinen, der ‚Schritt‘; und so auch ein Mensch, der mit gespreizten Beinen dastehe“<sup>21</sup>, eine deutliche Anspielung auf diese Zwischenbereiche, in denen er sich auf seiner Reise befindet.

Das Ich des Protagonisten erfährt eine Zugehörigkeit zur Welt oder in ihr, indem es die Dinge um sich herum mit Worten benennt. Denn Sprache bildet die Dinge nicht einfach ab, sie bringt sie mit ihrer für Handke „welterzeugende[n] Kraft“<sup>22</sup> vielmehr erst hervor. Und so bildet sich die Identität Kobals erst durch das Aussprechen des Erlebten und des Gesehenen von seiner eigenen Reise bzw. von den Erlebnissen des Bruders, der die gleichen Orte Jahre zuvor bereiste. Die Eindrücke dieser Brudersuche formen sich unmittelbar zu einer Erzählung, die bereits während ihres Erlebens im Kopf des Filip Kobals Gestalt annimmt:

*„Und jetzt vor dem Bahnhof entdeckte ich, daß ich schon seit meiner Ankunft der Freundin im stillen den Tag erzählte. Und was erzählte ich ihr? Weder Vorfälle noch Ereignisse, sondern die einfachen Vorgänge, oder auch bloß einen Augenblick, ein Geräusch, einen Geruch. Und der Strahl des kleinen Springbrunnens jenseits der Straße, das Rot des Zeitungskiosks, die Benzinschwaden der Laster: Sie blieben, indem ich sie im Stillen erzählte, nicht mehr für sich, sondern spielten eins ins andere. Und der da erzählte, das war gar nicht ich, sondern es, das Erleben selber. Und dieser stille Erzähler, in meinem Innersten, war etwas, das mehr war als ich. Und das Mädchen, dem seine Erzählung galt, verwandelte sich dabei, ohne zu altern, in eine junge Frau, so wie auch der Zwanzigjährige, mit dem Gewahrwerden des Erzählers in sich, zum alterslosen Erwachsenen wurde.“<sup>23</sup>*

Die Erinnerung Kobals vereint ungleichzeitige Eindrücke aus den vergangenen Jahren und verändert zugleich auch die Wahrnehmung der Personen, die den Erzähler umgeben. Das Mädchen, dem die Erzählung galt, verwandelt sich in der Vorstellung des Erzählers in einem Satz, ohne tatsächlich zu altern, zu einer herangewachsenen Frau und auch der Erzähler erfährt den gleichen Prozess „zum alterslosen Erwachsenen“, während er in einem die Perspektiven dreier Zeitschichten vereinenden Zustand über die slowenische

---

20 Stiegler: Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung. S. 249.

21 WH S. 9f.

22 Borgards, Roland: Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert. München 2003. S. 214, 218.

23 WH S. 16.

Talschaft berichtet: „Ein Kind bestaunt sie [die Talschaft in Slowenien, B.S.], ein Zwanzigjähriger beschaut sie, ein 45-jähriger überblickt sie, und alle drei sind sie in diesem Augenblick eins und alterslos.“<sup>24</sup>

Christoph Bartmann nennt diese Zeitlosigkeit, diese Alterslosigkeit der dargestellten Figuren, die zu einem bestimmten Zeitpunkt verschiedene erlebte und gewesene Zeitschichten in sich zu bündeln scheinen, eine „ahistorische Jetztzeit“<sup>25</sup>. Ahistorisch deswegen, da der Erzähler Vergangenes aus verschiedenen historischen Abschnitten mit den aktuellen Eindrücken seiner Umgebung vermischt und neu kombiniert, so dass daraus die Erzählung entsteht, in der die einzelnen Zeitschichten schließlich nicht mehr voneinander zu trennen sind – alle Personen sind „in diesem Augenblick eins und alterslos“. In den jeweiligen Zeitschichten reift das Ich des Erzählers durch die veränderte Wahrnehmung der Landschaft, die er mit jeder wiederholten Begegnung anders erlebt: zunächst in jugendlicher Naivität „bestaunt“, als Heranwachsender „beschaut“ und schließlich als gereifter Mann „überblickt“. Auf diese Weise macht sich der Erzähler den Raum der Landschaft durch das Begreifen und durch eine Transformation in einen überzeitlichen Zeit-Raum letztendlich zu eigen. Dieser Zeit-Raum Handkes, den er in der Wiederholung als das „Jetzt“, als den „Paradiesesgedanke[n] [sic!]“<sup>26</sup> bezeichnet, ist allerdings in höchstem Grad abhängig von topographischen Orten, die eine notwendige Bedingung für einen solchen Zeit-Raum stellen. Nicht große Vorfälle oder historische Ereignisse strukturieren dabei die Erzählung, „sondern die einfachen Vorgänge“ oder Impressionen wie ein „Geräusch“, ein „Geruch“, die auf Kobal aus der direkten Umgebung des Ortes, an dem er sich befindet, einströmen. Diese Methode Handkes, die durch das Benennen der Gegenstände und Eindrücke in der direkten Umgebung die Erinnerung auslöst und so den Zeit-Raum aufspannt, wird an einer anderen Stelle der Wiederholung noch deutlicher. Mit einem ihm eigenen Weckruf versichert sich der Erzähler allmorgendlich der Dinge um ihn herum, ihrer räumlichen Ordnung und dadurch seiner Potenz, einen Zeit-Raum durch sie aufspannen zu können:

*„Eoae!“, das ist, wo ich bin, am Morgen, beim ersten  
Blick aus gleich welchem Fenster, ein lauter oder auch nur  
gedachter Weckruf geworden, wodurch sich die aus mir  
hinausschwingenden Vokale rückübersetzen sollen in den  
Umkreis der Dinge draußen, den Baum hier, das Nachbarhaus  
dort, den Straßenzug dazwischen, den Flugplatz dahinter,  
die Horizontlinie; mir die Sinne öffnen sollen für den neuen  
Welttag, das Buchstäbliche, das Beschreibliche.“<sup>27</sup>*

Die hinaus schwingenden Vokale sollen sich in die Dinge rückübersetzen, die Dinge ordnen. Zunächst auf der sprachlichen Ebene, denn mit der Benennung der direkten Umwelt durch ein System aus Zeichen (Baum, Nachbarhaus, Straßenzug,...) schafft der Erzähler

---

24 WH S. 152.

25 Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang.  
Handkes Werk als Prozeß. 1984. S. 158.

26 WH S. 285.

27 Ebd. S. 116f.

eine sprachliche Ordnung, die dann schließlich auch eine räumliche Ordnung herstellen kann: Die genannten Gegenstände ordnen sich auf diese Weise schließlich in einem räumlichen Hier, Dort, Dazwischen, Dahinter. Handke verwendet diese Lokaladverbien wie Vektoren, ganz so, wie es De Certeau als Bedingung für die Entstehung eines Raumes sieht: „Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt.“<sup>28</sup>

Doch die willentlich gesteuerte Produktion dieser Räume um Kobal herum funktioniert nur solange, wie er seine Welt, Handke nennt es die „Oberwelt“<sup>29</sup>, mit seinen eigenen Augen wahrnehmen und ihr durch die Benennung mit der Sprache eine Bedeutung verleihen kann. Pia Janke bemerkt folglich treffend, „daß Raumerfahrung [bei Handke, B.S.] überhaupt erst durch das Wort möglich wird. Ist das Wort abwesend, so ist auch die Raumerfahrung gestört.“<sup>30</sup>

Ein Beispiel dafür ist die Erfahrung Kobals in einem Eisenbahntunnel, in den er sich zurückzieht, um sich dort auszuruhen. Er fällt dabei in einen kurzen Schlaf, aus dem er erst in der Dunkelheit wieder erwacht. In der Nacht verliert er den Kontakt zu den Dingen um ihn herum, sie erschließen sich ihm nicht mehr:

*„So außerhalb der menschlichen Gesellschaft hatten auch die Dinge keine Sprache mehr und wurden zu Widersachern, ja Vollstreckern. [...] Zwar sah ich die Stange gebogen in der Form des Buchstabens S, der Zahl 8, eines Notenschlüssels, aber das war einmal; das Märchen von der ‚S, der Acht und dem Notenschlüssel‘ hatte seine Zeichenkraft verloren.“<sup>31</sup>*

Die Umkehrung des Satzes von Pia Janke gilt genauso, denn in der Nacht verlieren die Gegenstände ihre für Handkes Protagonisten und seinen Weltbezug so wichtige Kraft der Zeichen. „Die Nacht ist ohne Profile“<sup>32</sup> und es ist Kobal keine bewusste Benennung im „Umkreis der Dinge“ möglich, denn es herrscht dort „Sprachlosigkeit“<sup>33</sup>. So hat die Nacht, genau wie die Sprachlosigkeit, etwas Mystisches, dem Verstand Verschlossenes, denn – so verrät Merleau-Ponty – „ebenso ist es freilich der Träumer, der ich diese Nacht war, von dem allein ich die Erzählung des Traumes verlangen kann, doch der Träumende selbst erzählt nichts, sondern der Erwachte.“<sup>34</sup>

Kobal bemerkt diese Divergenz zwischen bewusster – erwachter – Wahrnehmung und der Wahrnehmung des Halbschlafes – als Träumender – im nachtdunklen Eisenbahntunnel, in dem er nichts mehr von seiner Umgebung sehen kann. Wie ein Träumender erlebt er nun die Dinge um ihn herum, die sich einer eindeutigen Zuordnung entziehen:

---

28 De Certeau: Kunst des Handelns. S. 218.

29 WH S. 113.

30 Janke, Pia: Der schöne Schein. Peter Handke und Botho Strauß. Wien 1993. S. 40.

31 WH S. 111f.

32 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966.  
Phänomenologisch-psychologische Forschungen. Bd. 7. Hg. v. C. F. Graumann  
und J. Linschoten. Photomechanischer Nachdruck 1974. S. 329.

33 WH S. 112.

34 Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. S. 340.

*„Sehe ich deshalb jetzt den kleinen Knäuel der im  
Gras vor dem Tunnel hockenden Leuchtkäfer zu einem  
feuerspeienden Drachen aufgeblasen, der den Zutritt in  
eine Unterwelt bewacht – ich weiß nicht, um von einem  
Schatz dort abzuhalten oder zu meinem Schutz?“<sup>35</sup>*

Es kann hier mit der Vorstellung vom „System des Willkürzugs“<sup>36</sup> gearbeitet werden, das Hans Blumenberg auf den Mythos bezieht: „Der Mythos ist eine Ausdrucksform dafür, daß der Welt und den in ihr waltenden Mächten die reine Willkür nicht überlassen ist“<sup>37</sup>, denn mit der Benennung der Götter mit ihren Namen wird Ordnung in das „Chaos des Unbenannten“<sup>38</sup> gebracht, welches dem Menschen die Angst vor eben diesem Unbekannten, dem Numinosen nimmt. Genau wie es dem antiken Menschen ein Befreiungsgefühl verschaffte, sich der Willkür der Götter durch deren namentliche Benennung zu entziehen, so bereitet es Filip Kopal ein Gefühl der Sicherheit, eine Form der Stabilität, bei Tageslicht die Dinge um ihn herum benennen zu können. Ist dies in der Nacht durch die fehlende, dazu notwendige Wahrnehmung nicht möglich, so erscheinen ihm die Leuchtkäfer in ihrer ungeordneten Gesamtheit als ein die „Unterwelt“ behütender „feuerspeiender Drache“, als eine mythische und deshalb bedrohlich wirkende Figur.

Ob diese „Unterwelt“, im Gegensatz zur „Oberwelt“, Segen oder Fluch für ihn sein wird, wagt der Protagonist selbstzweifelnd nicht zu entscheiden. Jedoch gewinnt die Tatsache, dass in der Nacht die Dinge ein Eigenleben unkontrollierbarer Willkür entwickeln, die er nicht mehr mit den Zeichen der Sprache benennen kann, eine bedrohliche Qualität.

Der Erzähler empfindet die ihn umgebende „außerweltliche Sprachlosigkeit“ als „Bestrafung“ und so steht er sprachlos der beinahe beliebig gewordenen Austauschbarkeit der Zeichen und ihrer Bedeutungen gegenüber. Da die Leuchtkäfer sich dieser eindeutigen Zuordnung der Zeichen entziehen, erscheinen sie ihm nicht als amorphes Knäuel von schwirrenden Insekten, sondern als ein feuerspeiender Drache, der in seine (sprachlich) geordnete „Oberwelt“ nicht hineinpasst.

Filip Kopal muss die Gegenstände in seiner direkten Umgebung benennen können, nur so ist es ihm möglich, den für ihn identitätsbildenden Zeit-Raum aufzuspannen. Dieser Vorgang der sprachlichen Benennung selbst entwickelt sich in einem Prozess, der die „Dinge im Umkreis“ zunehmend rationalisiert und den der älter werdende Kopal als einen Reifungsprozess erlebt: Der Jugendliche „bestaunt“, der Heranwachsende „beschaut“ und der gereifte Mann „überblickt“ schließlich die Landschaft seiner Heimat Slowenien. Doch nicht nur, um sich an die vergangenen Ereignisse in dieser Landschaft zu erinnern, sondern um sie in einem gegenwärtigen Zeit-Raum zu versammeln und einer Ordnung zu unterziehen sowie in der wiederholten Reflektion bewusst werden zu lassen:

*„Was der Zwanzigjährige erlebt hatte, war noch keine  
Erinnerung. Und Erinnerung hieß nicht: Was gewesen war;  
kehrte wieder; sondern: Was gewesen war, zeigte, indem es*

---

35 WH S. 112f.

36 Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 5 [1979]. S. 50.

37 Ebd.

38 Ebd. S. 40.



*wiederkehrte, seinen Platz. Wenn ich mich erinnerte, erfuhr ich: So war das Erlebnis, genau so!, und damit wurde dieses erst bewusst, benennbar, stimmhaft und spruchreif, und deshalb ist mir die Erinnerung kein beliebiges Zurückdenken, sondern ein Am-Werk-Sein, und das Werk der Erinnerung schreibt dem Erlebten seinen Platz zu, in der es am Leben haltenden Folge, der Erzählung, die immer wieder übergehen kann ins offene Erzählen, ins größere Leben, in die Erfindung.“<sup>39</sup>*

Die eigene Erinnerung wird für Filip Kobal so zu einem aktiven Gestalten der eigenen Gegenwart, zu einem „Am-Werk-Sein“, das sich sogar bis in die Zukunft erstreckt. Denn ist einmal der Erzähler Kobal nicht mehr, so bleibt jedoch die Erzählung für seine Nachfahren erhalten: „Nachfahr, wenn ich nicht mehr hier bin, du erreichst mich im Land der Erzählung, im neunten Land.“<sup>40</sup>

Das „neunte Land“ ist für Kobal die Erzählung, in der sich der Zeit-Raum aufspannt und die eine chronologische Zeitabfolge überwindet, indem sie die verschiedenen Zeitschichten der Vergangenheit, der Gegenwart und auch der Zukunft verbindet.

### **Versuch über die Jukebox**

Noch deutlicher als in Die Wiederholung kommt die Versammlung von verschiedenen vergangenen Zeitebenen in einem Zeit-Raum in Versuch über die Jukebox zum Ausdruck.

Die Ereignisse der Jukebox finden im historischen Jahr 1989 statt<sup>41</sup> und haben den geographischen Ort der spanischen Kleinstadt Soria sowie deren Umgebung als topographischen Untergrund, auf dem sich die Erzählung abspielt. Auch hier, ähnlich wie in der Wiederholung gibt es eine mythische Überwindung der Zeit in einer Jetztzeit; „Das Jetzt“<sup>42</sup>, ein Überblenden von Vergangenheit und Gegenwart und deren Bündelung in der Gleichzeitigkeit eines Zeit-Raums. Doch sucht die Hauptfigur hier, anders als in der Wiederholung, nicht nach Natureindrücken und Personen, um sie zu einer persönlichen Erinnerung zu memorieren, sondern nach kulturellen Eindrücken, die ihm Jukeboxen und die Architektur von Soria verschaffen sollen.

Der Erzähler möchte über verschiedene, noch existierende Jukeboxen schreiben und so macht er sich auf die weltweite Suche nach ihnen. Eher durch Zufall kommt er dabei nach Soria „in diese [...] von Steppen und Felswüsten umgebene [...], geschichtstaube [...] Stadt.“<sup>43</sup> Diese Stadt selbst bleibt ihm zunächst genauso verschlossen wie das „Niesel-Nebel-Niemandsland“<sup>44</sup> auf einer 2000 Meter hohen Passhöhe in der Nähe Sorias. Dort gibt es nicht nur eine vegetative Einöde, sondern es fehlen auch nennenswerte Gegenstände oder Kultur, die er mit Zeichen benennen könnte. Denn bei seinen bisherigen Reisen auf der Suche nach Jukeboxen blieb seine Wahrnehmung lediglich darauf

---

39 WH S. 101f.

40 Ebd. S. 333.

41 Vül S. 72.

42 Ebd. S. 82.

43 Ebd. S. 72f.

44 Ebd. S. 85.

beschränkt, „Jukebox-Orte“<sup>45</sup> aufzufinden, für die er „eine Art Witterung“<sup>46</sup> entwickelt hatte. Diese „Jukebox-Parade-Orte“<sup>47</sup>, wie Handke sie nennt, finden sich vor allem in Zwischenbereichen, im gesellschaftlichen Abseits:

*„Besonders heiß waren nach seinen Erfahrungen: Siedlungen an Durchgangsstraßen, viel zu ausgedehnt für Dörfer und doch ohne Stadtkern, abseits von jeder Art Fremdenverkehr, in fast relieflosen Ebenen ohne Seen in der Umgebung (und wenn es einen Fluß gab, dann weit außerhalb und die meiste Zeit des Jahres ausgetrocknet), bevölkert von unüblich vielen Fremden, ausländischen Arbeitern und/oder Soldaten (Garnisonsorte), und dortselbst ließen die Jukeboxen sich aufspüren weder in der Mitte – wenn diese auch bezeichnet war durch nichts als eine größere Regenlache – noch an den Rändern (dort, oder noch weiter draußen, an den Überlandstraßen, war höchstens die Diskothek), sondern in den Zwischenbereichen, am ehesten bei der Kaserne, beim Bahnhof, in der Tankstellenbar oder in einem einzeln stehenden Lokal an einem Kanal (natürlich in einer anrühigen Gegend, „hinter den Gütergleisen“ etwa, dem Gesicht noch der gesichtslosesten Konglomerationen.“<sup>48</sup>*

Diese von Handke beschriebenen „Zwischenbereiche“<sup>49</sup>, in die der Erzähler bei seiner Suche nach Jukeboxen geführt wird, sind entweder ähnlich wie das Land auf der Passhöhe in der Nähe von Soria: öde, menschenfeindlich und unkultiviert, oder es sind Durchgangsorte, deren einzige Konstante in dem ständig fließenden Strom von Soldaten, Reisenden oder Kunden besteht, und die so nichts Eigenes, mit dem sie etwas machen könnten<sup>50</sup>, besitzen. Marc Augé nennt diese Orte Nicht-Orte<sup>51</sup>, da sie, im Gegensatz zu den Orten De Certeaus, nichts Eigenes besitzen. Der ständige Wechsel der Menschen in ihnen verhindert es, dass diese Nicht-Orte eine Individualität oder etwas Historisches entwickeln. Doch gerade an diesen Nicht-Orten erlebt der Erzähler durch die Anwesenheit einer Jukebox eine „verstärkte Gegenwart“<sup>52</sup>, die von diesen ausgeht:

*„Hieß das aber nicht, daß er die Jukeboxen aufsuchte, um sich, wie man so sagte, aus der Gegenwart wegzustehlen? – Vielleicht. Das Gegenteil war jedoch dann in der Regel der Fall: Neben seinem Ding [die Jukebox, B.S.] bekam, was sonst*

45 VüJ S. 87.

46 Ebd.

47 Ebd. S. 89.

48 Ebd. S. 88f.

49 Vgl. dazu auch: Hafner: Expedition ins neunte Land. S. 222f.

50 vgl. De Certeau: Kunst des Handelns. S. 91.

51 Augé, Marc: Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. o. O. 1992. S. 100. Nicht-Orte sind „des espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologique et qui [...] n'intègrent pas les lieux anciens.“

52 VüJ. S. 117.

*noch herum war, eine ganz eigene Gegenwärtigkeit. Wenn möglich, nahm er in jenen Lokalen seinen Sitz dort ein, wo er den ganzen Raum und noch einen Ausschnitt von draußen im Auge hatte. Da kam es nun, im Verein mit der Jukebox, zusammen mit dem Dahinphantasieren, ohne das ihm so zuwidere Beobachten, oft zu einem Sich-Verstärken, oder eben Gegenwärtigwerden, auch der anderen Anblicke: Und was sich an ihnen vergegenwärtigte, waren weniger die Auffälligkeiten oder die Reize als die Üblichkeiten, auch nur die gewohnten Formen oder Farben, und solche verstärkte Gegenwart erschien ihm dabei als etwas Wertvolles – nichts Kostbareres und Überlieferungswürdigeres als sie; eine Art des Gewärtigwerdens wie sonst nur bei einem die Bedachtsamkeit weckendem Buch.“<sup>53</sup>*

Die auf der ganzen Welt verstreuten Jukebox-Orte, die der Erzähler in seinem Leben nach und nach aufsucht, spannen ein weltweites Netzwerk, einen Seinsraum der verstärkten „Gegenwärtigkeit“ auf. Jede einzelne Jukebox bildet einen Knotenpunkt in diesem Netzwerk und die Reisen des Protagonisten, die an Pilgerfahrten zu geheiligten Stätten erinnern, sind Verbindungen zwischen den Knotenpunkten. Die Wahrnehmung für die zwischen den magischen Jukeboxorten liegende restliche Welt bleibt dem Erzähler jedoch verschlossen. Anders ist das in Soria, der Kleinstadt in der Öde des spanischen Hochlands, denn es gibt dort keine einzige Jukebox, wie der Erzähler berichtet, und

*„das einzige Mal, daß er in Soria sein Ding [die Jukebox, B.S.] zu Gesicht bekam, war im Kino ‚Rex‘, in einem englischen Film, der zu Anfang der sechziger Jahre spielte: Da stand es, im Hinterzimmer, für den Moment, in dem der Held auf dem Weg zum Pissoir daran vorbeiging.“<sup>54</sup>*

Obwohl in Soria sein begehrtes Objekt: die Jukebox, nicht anwesend ist, erfährt der Protagonist im Laufe der Erzählung hier die gleiche Gegenwärtigkeit wie an einem für ihn magischen Jukeboxort, denn er entschließt sich, die Stadt durch tägliche Spaziergänge nach und nach zu erkunden: „Täglich zog er seinen Bogen an der Fassade von Santo Domingo vorbei.“<sup>55</sup> „[D]anach aber würde er sich dem Krach, samt ruhigeren Winkeln, der Stadt überlassen; keine Passage, kein Friedhof, keine Bar, kein Sportplatz durften in ihrer jeweiligen Eigenheit unwahrgenommen bleiben.“<sup>56</sup>

Durch die Praktik des Gehens<sup>57</sup> auf diesen mnemotechnischen<sup>58</sup> Wanderungen durch Soria lernt er das Städtchen langsam kennen. Dieses Stadt-Erlebnis steht im Gegensatz

53 Vül S. 116f.

54 Ebd. S. 136.

55 Ebd. S. 127.

56 Ebd. S. 83.

57 Vgl. De Certeau: Kunst des Handelns. S. 89, S. 220.

58 (grch. technai: das Können τέχνη, mneme das Gedächtnis μνήμη, mimneskomai: sich erinnern μιννήσκομαι).

zu seinen Erfahrungen in anderen Städten, wo er nur den von der Jukebox aufgespannten Raum von Lokalen und Kneipen in den Zwischenräumen der Gesellschaft wahrnimmt. Diese „Wanderungen sind Wiederholungen von bereits gegangenen Wegen. Sie sind Entdeckungsreisen einer bereits kulturell codierten Welt.“<sup>59</sup> Auf seinen täglichen Spaziergängen benennt der Erzähler die Gegenstände mit Zeichen der Sprache und enträtselt so die Codes der kulturellen Welt. Und auch hier findet sich das Motiv der Wiederholung, nicht im Sinne des Suchens, sondern des Erzählens; dieses Mal nicht vom verschollenen Bruder, wie Filip Kobal es tat, sondern von der baugeschichtlichen Vergangenheit des Städtchens Soria und dessen Umgebung: „Er wiederholte seine Wege, fügte nur täglich eine Variante hinzu; dabei erschien es ihm, als warteten auch alle sonstigen Wege darauf, begangen zu werden.“<sup>60</sup>

Der Protagonist liest in den Zeitschichten aus den memorierten Gebäuden sowie der Landschaft und schafft sich so wie bei der weltweiten Suche nach den Jukeboxen aus den einzelnen Punkten seiner Spaziergänge ein Netzwerk:

*„Im Vorrübergehen ein wenig in der Landschaft lesen zu können, war erdend, und er erfuhr, in Spanien sei die Geographie immer eine Dienerin der Geschichte gewesen, der Eroberungen und Grenzziehungen, und erst jetzt werde mehr auf die „Botschaften der Orte“ geachtet.“*<sup>61</sup>

Schließlich glaubt er, „zu fast jedem Winkel der Stadt abgebogen zu sein (er memorierte diese „rincones“, als seien es Vokabeln).“<sup>62</sup>

Er schreibt so mit Hilfe des mnemotechnischen Lesens von immer wieder erinnerten Gedächtnisorten eine mentale Landkarte der Stadt, die ihm mehr und mehr Vertrautheit mit Soria verschafft. „Das stärkste Ortsgefühl hatte er unten an der Brücke über dem Fluß, weniger angesichts der Steinbögen und des dunkel dahinziehenden Winterwassers als des Schildes auf dem Brückenzenit: Rio Duero.“<sup>63</sup>

Mit der Entschlüsselung der kulturellen Codes spannt der Erzähler den Fokus eines Zeit-Raums auf, in dem anders als in der Wiederholung nicht persönliche, familiäre Erinnerungen ihren Platz finden, sondern sich verschiedene kulturelle Zeitschichten bündeln. Genau wie die Apparatur der Jukebox den möglichen - allerdings nicht topographisch fixierten - Ort für einen solchen Zeit-Raum stellt, ist die Stadt Soria ein solcher Ort: Alle kulturellen Repräsentationen der verschiedenen Zeiten bündeln sich an dem einen geschichtsträchtigen, topographischen Ort wie in einem Brennpunkt. Es handelt sich dabei gerade nicht, wie Bernhard Stiegler es nennt, um einen „geschichtslosen Ort“<sup>64</sup>, sondern um einen zeitlosen Raum, denn der Raum ist voll von Geschichte, die jetzt jedoch

59 Stiegler: Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung. S. 245.

60 VüJ S. 128.

61 Ebd. S. 130.

62 Ebd. S. 134.

63 Ebd. S. 130.

64 Stiegler: Dasselbe noch einmal. S. 249.

gleichzeitig, komprimiert auftritt, und sich in einer „ahistorischen Jetztzeit“ verdichtet.<sup>65</sup> Die Zeitschichten der verschiedenen architektonischen und kulturgeschichtlichen Epochen konfigurieren sich in dem Städtchen Soria zu einer Gleichzeitigkeit der „Ungleichzeitigkeit“<sup>66</sup>

Das Einflechten der Zitate von Jorge Luis Borges oder Karl Valentin sind solche Verdichtungen von Kultur, und ebenso die Zeitschichten, die der Protagonist an den Gebäuden abliest. Es entsteht so eine Art überzeitlicher Kulturraum, der – ebenso wie die Apparatur der Jukebox – durch die Verdichtung der längst vergangenen kulturellen Eindrücke einen „ungleichzeitige[n] Rest“<sup>67</sup> besitzt und daher von einer eigentümlichen Aura erfüllt ist.

Die Jukebox muss zunächst im Sinne Augés, genau wie die Orte in den Zwischenbereichen, als ein Nicht-Ort gesehen werden.<sup>68</sup> Sie ist transportabel und nicht an einen geographischen Ort gebunden; dennoch besitzt sie einen um sie herum aufgespannten auratischen Zeit-Raum, in dem sich die kulturellen Vertreter der Popkultur bündeln. Die Platten der Jukebox können beliebig ausgetauscht werden und machen die Jukebox zu einem Transitort, den – ähnlich den Zwischenbereichen – ein ständig wechselnder Strom von Eindrücken durchläuft.

Doch die Einzigartigkeit der Jukebox macht ihr Anachronismus aus: Die Jukebox ist in der Entstehungszeit der Wiederholung und des Versuchs über die Jukebox, in der Kassetten, CDs und Musikvideos bereits die Verbreitung von Musik bestimmen, als mechanisches Abspielgerät von kleinen Schallplatten bereits technisch überholt, und so scheint es der Hauptfigur, „als sei die Zeit der Jukeboxen in den meisten Ländern und an den meisten Orten so ziemlich vorbei.“<sup>69</sup> Und so besitzt jede einzelne Jukebox angesichts dieses Anachronismus eine gewisse Patina, die von einer längst vergangenen Zeit zeugt.

So lässt sich eine zweifache Definition des auratischen Zeit-Raumes herleiten:

Angesichts der Patina kann die Jukebox zunächst im Sinne eines ursprünglichen Kunstwerks verstanden werden, so wie sie etwa Walter Benjamin in seinem bekannten Kunstwerk-Aufsatz beschreibt.<sup>70</sup> Jede Jukebox besitzt eine ihr eigene Ausstrahlung oder Patina und wäre demnach etwas Einzigartiges, das sich nicht wiederholen ließe, sie besitzt „das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.“<sup>71</sup>

Die Aura, die sich um die Jukebox aufspannt und den kulturellen Raum um ihren momentanen topographischen Ort bildet, kann jedoch in Anwendung eines Gedankens von Roland Barthes noch weiter gedeutet werden. Barthes sieht die Aura, gerade die von

---

65 Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. 1984. S. 158.

66 Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Gesamtausgabe Band 4. Frankfurt am Main 1962. S. 107.

67 Ebd. S. 116.

68 Vgl. Augé: Non-lieux. S. 100f.

69 VüJ: S. 64.

70 vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; in: Gesammelte Schriften. I,2. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 431-470.

71 Benjamin: Kunstwerk. S. 438.

technisierten Gegenständen, als „Idee [...] endloser Umwandlung“<sup>72</sup>. Die „Einzigartigkeit des Kunstwerks“<sup>73</sup> mit seiner ursprünglichen Aura wird so nicht zertrümmert, sondern durch bestimmte Konstellationen erst geschaffen – zumal die Jukebox selbst ein industriell gefertigtes Produkt darstellt, das beliebig oft reproduzierbar scheint und ein individuelles Merkmal in der Massenproduktion nicht auszumachen ist: „Varianten der Form kamen daher fast nur bei den von der Box ausgesendeten Lichtspielen und den Rahmenteilen in Frage.“<sup>74</sup>

Die in der Jukebox abgespielten Schallplatten an sich sind beliebig reproduzierbar genauso wie die Kombination ihres Abspielens reproduzierbar scheint; und nur in ihrer speziellen, eventuell einmaligen Konstellation bilden sie diese Aura, die dann den kulturellen Raum um den momentanen topographischen Ort der Jukebox aufspannt. Die Aura entsteht jedoch erst durch das Abspielen der in ihr gesammelten Schallplatten, die als Speichermedium das in ihr Vinyl eingeritzte, codierte kulturelle Kompendium der Popkultur transportieren. Die Jukebox an sich ist unter diesem Aspekt, der ihre natürliche Patina ausklammert, also auch nur ein Transitort ohne etwas Eigenes. Sie wird erst durch die in ihr enthaltenen Vertreter der Popkultur (Madonna, van Morrison, Beatles, Stones,...) und durch ihre Funktion als Decodierer und Verstärker dieses Inhalts für den Erzähler zu einem solchen kulturellen Brennpunkt. Denn sie kann als technische Reproduziermaschine „das Abbild des Originals [die Schallplatten der Popkultur, B.S.] in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen.“<sup>75</sup>

Doch abgesehen von der Jukebox, die in Soria ja nicht anwesend ist, benötigt Handke unbedingt den topographischen Ort, um seinen erzählerischen Zeit-Raum, die verstärkte Jetztzeit, aufspannen zu können. Er muss den topographischen Ort und seine konkreten Gegenstände mit den abstrakten Zeichen der Sprache beschreiben. Diese Tatsache erklärt auch die Wichtigkeit der Motive des Suchens und des Reisens in den beiden hier untersuchten Werken Handkes: Diese „Welterfahrungsmethode“<sup>76</sup> lässt jeden noch unbekanntem Ort zu einem Gedächtnisraum werden, in dem sich in einer „Gedächtnisarchitektur“<sup>77</sup> die – durch den Protagonisten hervorgerufenen Erinnerungen – entfalten können. Der Begriff der Welterfahrung wird hier in einem doppelten Sinn verstanden: einerseits als ein philosophisches Weltaneignungsverfahren der Figuren Handkes, das als ein Resultat der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit: der Benennung der Umwelt durch Worte, geschieht.<sup>78</sup>

*„Wir erfahren die Wirklichkeiten nur, indem wir uns mit ihnen praktisch auseinandersetzen oder dadurch, dass wir sie durch*

72 Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1964. S. 79.

73 Benjamin: Kunstwerk. S. 441.

74 VjJ: S. 66.

75 Benjamin: Kunstwerk. S. 438.

76 Michel, Volker: Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung. Würzburg 1998. S. 87.

77 Ebd. S. 56, 87.

78 Vgl.: Gehlen, Arno: Anthropologische Forschungen und sozialpsychologische Untersuchungen. Hamburg 1986. zuerst erschienen unter dem Titel: Anthropologische Forschungen. (1961). S. 33.

*die Mehrheit unserer Sinne hindurchziehen: die Gesehenen betasten, befühlen oder endlich indem wir sie ansprechen und so eine dritte Art rein menschlicher Aktivität gegen sie setzen.“<sup>79</sup>*

Zum anderen kann die Erfahrung der Welt verstanden werden als ein sich Bewegen, ein Befahren der Welt, das durch Reisen geschieht. Denn erst das Suchen nach etwas (nach dem Bruder oder nach der Jukebox) und die damit verbundene Bewegung im topographischen Raum bedingt das Einsammeln von zunächst bedeutungslosen Eindrücken an verschiedenen Orten, die dann die Erzählung ermöglichen.<sup>80</sup> Nur durch das Begehen der verschiedenen Orte, das Benennen der direkten Umwelt und das Memorieren von Eindrücken kann aus ihnen ein Zeit-Raum konstruiert werden. Und dieses Konstruieren von Räumen braucht Zeit, denn bis zur Bewusstwerdung einer Handlung vergeht immer eine – zumindest kleine – Einheit davon.<sup>81</sup> Zeit und Raum sind bei Handke also untrennbar miteinander verbunden, da sie sich gegenseitig bedingen. Und doch wird die Zeit als verstreichende in der mythischen Jetztzeit der Erzählung in einer „postapokalyptischen Utopie“<sup>82</sup> aufgehoben.

### **Zusammenfassung**

Handke erzählt in *Die Wiederholung* und *Versuch über die Jukebox* von der Suche der Protagonisten (nach dem verschollenen Bruder bzw. nach den Jukeboxen), jedoch erzählt er diese Suche „nicht in dem Sinn ‚es war einmal‘, sondern eines ‚Fang an!‘“<sup>83</sup>

Die Erinnerung an zurückliegende Ereignisse ist nicht eine *mémoire involontaire*, eine durch unbewusste und unbenennbare Assoziationen hervorgerufene Erinnerung, sondern ein aktiver Prozess: Sie entsteht erst durch die Erzählung, durch das Benennen von Gegenständen aus der direkten Umwelt der Protagonisten. Handkes Auffassung ist es, dass Raumerfahrung überhaupt erst durch das Wort möglich wird. Ist das Wort abwesend, so ist auch die Raumerfahrung gestört.

Das Reisen bzw. das Wandern im geographischen Raum, das Filip Kobal in der *Wiederholung* unternimmt, sowie die wiederholten mnemotechnischen Spaziergänge, die der Protagonist im *Versuch über die Jukebox* durch Soria macht, sind ein aktives Memorieren zur Erstellung einer mentalen Landkarte, eines Gedächtnisraums, um durch das Einsammeln von Eindrücken, die die Orte bieten, Vertrautheit mit dem geographischen Raum zu bekommen.

Die Protagonisten „lesen“ ihre Umwelt, z.B. die Schichten der Bauvergangenheit in der *Wiederholung*, und schaffen so einen Fokus für einen mythischen Zeit-Raum, in dem sich in der „Jetztzeit“ alle vergangenen, ablesbaren Zeitschichten versammeln. Diese Zeit-Räume entstehen jedoch erst durch den aktiven Umgang der Protagonisten mit den

79 Gehlen: *Anthropologische Forschungen und sozialpsychologische Untersuchungen*. (1961). S. 33.

80 Vgl.: „Nicht Literatur machen, sondern als Schriftsteller leben“. Gespräch mit Peter Handke, Paris, 29. September 1975. In: *Schriftsteller im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold II*. Zürich 1990. S. 139-178. S. 155.

81 Vgl. Florey, Ernst: *Gehirn und Zeit*; in: Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt am Main 1991. S. 170-189. S. 171.

82 Stiegler: *Der Traum von der Überwindung der Zeit*. S. 249.

83 WH S. 285.

geographischen Orten, sie vollführen eine Praktik, sie machen etwas mit ihnen. Auch müssen sich die Protagonisten im Wachzustand und bei vollem Bewusstsein befinden, denn das Träumen ist wie die Nacht zu unwirklich, zu indifferent für eine bewusste Anwendung dieser Benennungspraktik, die Zeit-Räume konstruiert.

Ähnlich ist es im Versuch über die Jukebox, wenn sich der auratische Raum, ausgelöst durch die Anwesenheit einer spezifischen Konstellation der Schallplatten als Vertreter der Popkultur, um die Apparatur der Jukebox aufspannt, und ihre kulturellen Zeitschichten in sich bündelt. Die Jukebox, als eigentlicher Nicht-Ort, da sie von sich aus nichts Eigenes besitzt, wird durch ihre Funktion als Abspielmedium zum Brennpunkt dieser kulturellen, ebenfalls ahistorischen Zeit-Räume.

Die Zeit-Räume liegen auf geographischen Orten und werden durch die Benennung, die der Erzähler bzw. der Protagonist den ihn umgebenden Dingen gibt, zu solchen überzeitlichen, ahistorischen Räumen. Diese Art des Zur-Welt-Seins und der entsprechende Raumbezug seiner Protagonisten machen nicht nur deutlich, dass Raum und Zeit in den hier untersuchten Werken Peter Handkes voneinander abhängig sind, sondern auch, dass mit der Bündelung der lesbaren Zeitschichten in den Zeit-Räumen ein ahistorischer Raum entsteht, aus dem sich „einen Nebel der Indifferenz zurücklassend“<sup>84</sup> die Geschichte zurückgezogen hat, und der das Verstreichen einer linear ablaufenden Zeit sowie ein historisches Nacheinander unmöglich macht. Das eingangs zitierte Nebeneinanderstellen, das „Nebeneinander“<sup>85</sup>, welches Foucault der gegenwärtigen Epoche zuordnet, findet hier seinen Platz.

---

84 Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Merve Verlag Berlin 1978. S. 50.

85 Foucault: *Andere Räume*. S. 20.



---

Literaturverzeichnis

---

Handke, Peter: Die Wiederholung. Frankfurt am Main 1999.

Handke, Peter: Versuch über die Jukebox. Eine Erzählung, in: Peter Handke: Die drei Versuche. Frankfurt am Main 2001. S. 59-138.

Alker, Stefan: Entronnensein – Zur Poetik des Ortes. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Thomas Bernhard, Peter Handke, Christopf Ransmayr, Gerhard Roth. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 2005.

Augé, Marc: Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. o. O. 1992.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1964.

Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. 1984.

Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Merve Verlag Berlin 1978.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; in: Gesammelte Schriften. I,2. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 431-470.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 1996 [1979].

Borgards, Roland: Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert. München 2003.

Certeau, Michel de: Kunst des Handelns. Berlin Merve 1988.

Foucault, Michel: Andere Räume; in: Ders.: Short Cuts. Hg. v. Peter Gente u.a. Berlin 2001. S. 20-38.

Florey, Ernst: Gehirn und Zeit. In: Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Frankfurt am Main 1991. S. 170-189.

Hafner, Fabian: Expeditionen ins neunte Land. Slowenien und die Slowenen im Werk Peter Handkes; in: Fuchs, Gerhard/Melzer, Gerhard (Hrsg.): Die Langsamkeit der Welt. S. 215-227.

Janke, Pia: Der schöne Schein. Peter Handke und Botho Strauß. Wien 1993.

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966. Phänomenologisch-psychologische Forschungen. Bd. 7. hg. v. C. F. Graumann und J. Linschoten. Photomechanischer Nachdruck 1974.

Michel, Volker: Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung. Würzburg 1998.

„Nicht Literatur machen, sondern als Schriftsteller leben“. Gespräch mit Peter Handke, Paris, 29. September 1975; in: Schriftsteller im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold II. Zürich 1990. S. 139-178.

Ott, Michaela: Raum; in: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5 Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart 2003. S. 113-148.

Proust, Marcel: Combray, erster Teil des Romanzyklus Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Frankfurt am Main 1999.

Sokel, Walter H.: Das Apokalyptische und dessen Vermeidung. Zum Zeitbegriff im Erzählwerk Handkes. In: Bodi Lesli u.a. (Hrsg.): Weltbürger - Textwelten. Helmut Kreuzer zum Dank. Frankfurt am Main 1995. S. 268-287.

Stiegler, Bernd: Peter Handke: Der Traum von der Überwindung der Zeit durch die Erzählung als neuen Mythos. In: Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hrsg.): Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung. Wiesbaden 1998. S. 245-258.

Werlen, Benno: Andere Zeiten – andere Räume? Zur Geographie der Globalisierung: In: Ott, Michaela/Uhl, Elke (Hrsg.): Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung. München 2005. S. 57-72.