

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI



DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI LETTERARI E LINGUISTICI

XII CICLO

TESI DI DOTTORATO

*„Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also“.
Chronotopoi der Angst in der deutschsprachigen
Gegenwartsliteratur*

Tutor :
Ch.ma Prof.ssa
Lucia PERRONE CAPANO

Dottoranda:
Raffaella MARE
Matr.: 8884900027

Co-tutor:
Ch.ma Prof.ssa
Maria BRUNNER

ANNO ACCADEMICO 2013-2014

Ringraziamenti

Esprimo la mia sincera gratitudine alle Professoressa Lucia Perrone Capano e Maria Brunner per le ore dedicate alla mia tesi, per i numerosi consigli e per l'immane supporto durante questi tre anni di ricerca.

Ringrazio sentitamente l'Università degli Studi di Salerno per la possibilità che mi ha offerto di vivere e studiare all'estero. Grazie anche alla Pädagogische Hochschule di Schwäbisch-Gmünd per la collaborazione e l'ospitalità con la quale sono stata accolta.

Desidero inoltre ringraziare la Biblioteca dell'Università di Stoccarda per avermi fornito testi e spunti essenziali allo sviluppo del mio lavoro.

Grazie agli autori Saša Stanišić e Nicol Ljubić per il tempo dedicatomi durante le interviste.

Infine un pensiero a coloro che, magari senza volerlo, mi hanno sostenuto psicologicamente durante la realizzazione di questo lavoro. Anche a loro rivolgo i miei più sentiti ringraziamenti:

Ad Antonella Catone per le passeggiate senza uno scopo, per le lunghe discussioni e per le risate e i racconti in dialetto al tavolino di un bar di fronte ad un pezzo di torta tedesca.

Alla città di Stoccarda per tutto quel verde durante le estati piovose. Per le ore di solitudine su una panchina, per il sole la neve fitta le colline e per aver contribuito alla costruzione del mio futuro.

Alle mie nonne Lidia e Pina, che non ci sono più, ma che inconsapevolmente mi hanno accompagnata in questo percorso lungo e meraviglioso.

A mio padre Gabriele, a mia madre Romana, alle mie sorelle Micaela e Maria Gabriella e ai loro amori e miei amici Luca e Simone. Al piccolo senza nome ma già tanto amato che ancora deve nascere.

A Niko, che in questi tre anni ho conosciuto, amato e sposato. Senza il suo abbraccio tutto sarebbe stato altro.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG.....	7
1. KAPITEL: Theoretische Konzepte.....	14
1.1 Erster Teil: Literaturwissenschaftliche Kategorien.....	16
1.1.1 Von der Gastarbeiter- zur Migrationsliteratur.....	16
1.1.2 Exil, Diaspora und Grenzüberschreitungen.....	20
1.1.3 Hybridität und Postkolonialismus.....	24
1.1.4 Multi-, Inter- und Transkulturelle Literatur.....	25
1.1.5 Das Fremde.....	34
1.1.6 „Exophonien“.....	36
1.2 Zweiter Teil: Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen.....	44
1.2.1 Das Gedächtnis und seine Funktionen.....	44
1.2.2 Das individuelle und das kollektive Gedächtnis.....	49
1.2.3 Das historische Gedächtnis.....	52
1.2.4 Das kulturelle Gedächtnis und die Stabilisatoren der Erinnerung.....	54
1.2.5 Metaphorik der Erinnerung	59
1.2.6 Das Vergessen.....	62
1.2.7 Ein Epilog: Die Vergebung.....	64
2. KAPITEL: Bachtin und sein Chronotopos	66
2.1 Erster Teil: Raumzeit.....	70
2.1.1 Der Chronotopos.....	70
2.1.2 Der Chronotopos in der Literatur.....	72
2.2 Zweiter Teil: Raumtheorien.....	81
2.2.1 Gegen den Historismus.....	81
2.2.2 History takes place.....	87
2.2.3 Wo liegt die Grenze?.....	94
2.3 Dritter Teil: Aspekte der Zeit in Paul Ricoeurs Zeit und Erzählung.....	98
2.3.1 Paul Ricoeur und die Frage der Zeit.....	98
2.3.2. Aporien der Zeitlichkeit: Augustinus und Aristoteles.....	99
2.3.3 Husserl und Kant. Blumenbergs „Lebenszeit und Weltzeit“.....	102
2.3.4. Der Fall Heidegger. Das Mysterium der Zeit bleibt.....	107
2.3.5 Weinrich und Ricoeur	109
3. KAPITEL: Angst als Bild des Krieges. Chronotopoi der Vergangenheit und der Gegenwart.....	113
3.1 Melinda Nadj Abonji.....	116

3.1.1 Tauben Fliegen auf.....	118
3.1.2 Cafeteria und Krieg.....	124
3.1.3 Dalibor und die schlechten Zähne.....	128
3.1.4 Leib und Zeit.....	133
3.1.5 Chronotopos der Cafeteria	137
3.2 Maja Haderlap	146
3.2.1 Engel des Vergessens	148
3.2.2. Landschaften des Terrors.....	156
3.2.3 Die Idylle als Muster für den Chronotopos der Landschaft.....	161
3.2.4 Chronotopos des alten Hauses	165
3.2.5 Gegenwart, nichts als Gegenwart.....	168
3.3 Saša Stanišić.....	174
3.3.1 Wie der Soldat das Grammophon repariert.....	176
3.3.2 Kellerspiele.....	184
3.3.3. Asija finden, den Frieden finden.....	193
3.3.4 Steife Stadt, fließender Fluss: Chronotopoi.....	203
3.3.5 Tor und Tod.....	210
4. KAPITEL: Weitere Themen zur Differenzierung der Chronotopoi	214
4.1 Die Heimat schmecken und riechen: Essen als Dazugehören.....	217
4.2 Generation clash. Eltern vs. Großeltern.....	226
4.3 Fruchtbare Wasser, furchtbares Wasser	242
5. KAPITEL: Bewegungslos im Aquarium oder in der Zeit eingefroren. Eine andere Perspektive	248
5.1 Nicol Ljubić.....	250
5.1.1 Meeresstille. Verfremdungseffekte.....	252
5.1.2 Das Shakespeare-Motiv.....	258
5.1.3 Vaternovstellungen.....	260
5.2 Anna Kim.....	265
5.2.1 Die gefrorene Zeit. Gestörte Rhythmen.....	267
5.2.2 Untote.....	270
5.3 Für eine chronotopische Analyse	275
Schlussbemerkungen. Aporien.....	282
SCHLUSSKAPITEL: Chronotopoi der Angst. Wo ist der Krieg zu verorten?.....	285
ANHANG.....	294
LITERATURVERZEICHNIS.....	304

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Werken von Autorinnen und Autoren, die aus dem ehemaligen Jugoslawien stammen und nach den Balkankriegen in deutschsprachige Gebiete ausgewandert sind. Ausgehend von den Theorien des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin (1895-1975) hat die Arbeit im Besonderen zum Ziel, sich auf eine chronotopische Textanalyse zu konzentrieren. Der gewählte räumliche und chronologische Ausschnitt, der die Territorien des ehemaligen Jugoslawien nach den Kriegen umfasst, entspricht dem Ziel, das Motiv der Angst auf bestimmte historische Epochen und literarische Stilmittel zu fokussieren. Außerdem bezieht sich die Arbeit spezifisch auf jene neuere Generation von Autorinnen und Autoren, die den Krieg direkt oder auch indirekt erlebt haben und sich zu einer Auswanderung in den deutschsprachigen Raum entschlossen haben. In diesem Sinne stellt die vorliegende Arbeit die von den Schriftstellerinnen und Schriftstellern erlebten traumatischen Ereignisse sowie ihre literarische Gestaltung in den Mittelpunkt. Die Forschungsarbeit konzentriert sich demzufolge auf den Vergleich der verschiedenen Traumata, die der Krieg erzeugt hat. Trotz aller stilistischen und formalen Unterschiede der Werke kann man nämlich feststellen, dass die Traumata Spuren und Wunden in den Figuren hinterlassen haben, die aus ihrem Gedächtnis schwer zu löschen sind. Die Thematisierung der Versuche, diese Traumata zu bewältigen, ist aus diesem Grund von großem Interesse für die Untersuchung des Angstgefühls und spielt eine wichtige Rolle für die unterschiedliche Gestaltung des Chronotopos der Angst in den Werken. Am Ende dieser Untersuchung zeigt die Forschungsarbeit, wie sich der Krieg einem roten (und eher blutigen) Faden gleich durch die Texte hindurchzieht und wie sein Gesicht durch die entstandenen Bilder der Chronotopoi der Angst bestimmte Konturen bekommt.

In dieser Einleitung werden die grundlegenden Begriffe erläutert, die in den folgenden Kapiteln verwendet werden. Das Konzept „Chronotopos“ wird einleitend in groben Zügen skizziert und im zweiten Kapitel dann ausführlich beschrieben. Den Ursprung des Begriffs „Chronotopos“ findet Bachtin im mathematisch-physikalischen Bereich, genauer gesagt in der Relativitätstheorie von Albert Einstein, wo die Koordinaten des Raums und der Zeit als austauschbare und voneinander abhängige Variablen bezeichnet werden. Das literaturwissenschaftliche Konzept des Chronotopos wird als erstes von Bachtin eingeführt und als Metapher verstanden: Chronotopos (oder Raumzeit) repräsentiert im literarischen Text ein einheitliches System, dessen Koordinaten untrennbar und eng miteinander

verbunden sind. Der Chronotopos wird daher als Organisationspunkt des Textes verstanden, wo die räumlichen und zeitlichen Koordinaten die Ereignisse durch ein konkretes Bild anschaulich machen. Erklärtes Ziel der Arbeit ist es daher, die ausgewählten Romane einer chronotopischen Analyse zu unterziehen, den sogenannten Chronotopos der Angst in den Texten zu identifizieren und die verschiedenen Ergebnisse (d. h. die konkreten Bilder, die sich aus den Chronotopoi ergeben) miteinander zu vergleichen, um Ähnlichkeiten und Differenzen in der literarischen Thematisierung des Angstgefühls herauszuarbeiten.

Zunächst sollte aber erläutert werden, was in der vorliegenden Arbeit unter der Bezeichnung „Angst“ zu verstehen ist. In seinem 1844 unter einem Pseudonym veröffentlichten Werk hat der Philosoph Søren Kierkegaard über den Begriff Angst geschrieben¹. Seine Analyse betrifft nicht nur den psychologischen Zustand, sondern auch das menschliche Wesen im Allgemeinen. Angst ist für den dänischen Philosophen mit dem Begriff Sünde tatsächlich sehr eng verbunden. Der komplexe Mechanismus der Angst wird durch die Dynamik der menschlichen Schuld und Unschuld ausgelöst: Der Mensch hat die Möglichkeit nicht zu sündigen, er hat die Freiheit der Wahl. Genau aus dem Bewusstsein dieser Möglichkeit der Freiheit heraus entsteht die Angst. Nachdem er gesündigt hat, kann der Mensch nämlich den Schaden nicht mehr beheben. Daher hat er Angst vor dem erneuten Sündigen. Der für diese Arbeit wichtigste Aspekt in Kierkegaards Werk ist die Erläuterung des Unterschieds zwischen Angst und Furcht. Dieser Ansatz repräsentiert darum den kritischen Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung. Laut Kierkegaard ist die Angst nicht objektbezogen, d. h. sie entsteht unbegründet, sie hat keine konkrete Grundlage. Die Furcht wird im Gegenteil dazu als objektbezogen gekennzeichnet, weil sie tatsächlich eine Reaktion auf eine bestimmte Ursache darstellt.

In Anlehnung an diese Theorie sollte die genaue Bezeichnung „Chronotopos der Furcht“ und nicht „Chronotopos der Angst“ lauten. Die Wahl des Begriffs Angst statt Furcht hat andere Ursachen: In der vorliegenden Arbeit bezieht man sich nicht auf diese Tradition der existentiellen, aus dem Schwindel der Freiheit resultierenden Angst, die sich außer bei Kierkegaard auch im Werk Hegels und Heideggers findet, sondern eher auf die Freud'sche Konzeption der Realangst. In seinem Werk *Hemmung, Symptom und Angst* hat Sigmund Freud die Realangst von der neurotischen Angst unterschieden. Unter dieser Perspektive betrachtet entsteht die Realangst aus einer äußeren und konkreten Gefahr, wobei sie der Furcht im Sinne Kierkegaards entspricht:

1 Vgl. Kierkegaard, Søren, *Der Begriff Angst*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1958.

„Die Angst hat eine unverkennbare Beziehung zur Erwartung; sie ist Angst vor etwas. Es haftet ihr ein Charakter von Unbestimmtheit und Objektlosigkeit an; der korrekte Sprachgebrauch ändert selbst ihren Namen, wenn sie ein Objekt gefunden hat, und ersetzt ihn dann durch Furcht. Die Angst hat ferner außer ihrer Beziehung zur Gefahr eine andere zur Neurose (...).
Realgefahr ist eine Gefahr, die wir kennen, Realangst die Angst vor einer solchen bekannten Gefahr. Die neurotische Angst ist die Angst vor einer Gefahr, die wir nicht kennen.“²

In seinem Werk erkennt Freud ohnehin eine Beziehung zwischen Realangst und neurotischer Angst, denn auch die „äußere“ Realgefahr kann zu einer Verinnerlichung in der menschlichen Psyche führen, wenn sie für das Ich bedeutsam wird.³

Genau auf diese Beziehung weist der Begriff Angst in der vorliegenden Arbeit hin bzw. auf den Zusammenhang zwischen den beiden Definitionen, der die Zäsur zwischen Angst und Furcht aufhebt: Auch die zuerst nur „abstrakte“ Angst erzeugt nämlich ein Gefühl, das sich im Gedächtnis festsetzt und in Form eines Traumas als konkrete Bedrohung haften bleibt. Durch die Definition des „Angstgefühls“, die in dieser Arbeit auch häufig verwendet wird, ist die Angst als Empfindung gemeint, besser gesagt als Impression, die im wahrsten Sinne des Wortes einen sinnlichen Eindruck hinterlässt: Angstgefühl dient daher in der Arbeit als Definition für eine Empfindung, in der die „Angst“ noch konkretere Züge gewinnt. Immerhin ist der Begriff Angst in der vorliegenden Arbeit ausschließlich in Bezug auf den Chronotopos zu verstehen, indem sie als konkretisiertes Bild des Krieges dient.

Noch ein wichtiges Konzept soll in dieser Einleitung verdeutlicht werden; die folgenden Kapitel fokussieren den Krieg im ehemaligen Jugoslawien mit der Bezeichnung „Balkankrieg“. Balkan als geographischer Begriff wird ebenso verwendet, um sich direkt auf die Länder des ehemaligen Jugoslawien zu beziehen. Die bulgarische Historikerin und Philosophin Maria Todorova berichtet in ihren Schriften von einem „nichtjugoslawischen Balkan“, der mit den Kriegen in Kroatien, Kosovo, Bosnien und Herzegowina überhaupt nichts zu tun hat. Laut Todorova sollten im Fall des jugoslawischen Krieges die beiden Definitionen „Jugoslawien“ und „Balkan“ deutlich unterschieden werden:

„Vier Jahre nach Beginn des jugoslawischen Krieges (...) staunt man angesichts der Frechheit und Hybris von Erklärungen, dass Jugoslawien eine Evolution zwischen dem ‚Balkanbeispiel‘ und dem ‚Europäischen Entwicklungstyp‘ darstelle; sogar dem heutigen Restjugoslawien wird eine Position ‚zwischen dem Osten und dem Westen, wie die Schweiz sie zwischen Romanen und den

2 Freud, Sigmund, *Hemmung, Symptom und Angst*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig/Wien/Zürich, 1926, S. 124-125.

3 Vgl. ebd., S. 129.

Germanen hat‘, eingeräumt. Es mag für Leute unter Anspannung verzeihlich sein, sich für den Mittelpunkt der Welt zu halten, aber es ist inakzeptabel, zu glauben, sie seien der Mittelpunkt des Balkans. (...) Die anderen Balkanländer befanden sich in der Zwischenzeit nicht im Krieg und haben keine Absicht, in den Krieg zu ziehen, trotz der dauernden apokalyptischen Szenarien, welche die jugoslawische Krise unmöglich innerhalb der jugoslawischen Grenzen halten kann. Sie sind außerdem erheitert angesichts der neu (und wider Willen) entdeckten Balkanhaftigkeit einiger der ehemaligen Jugoslawen, aber sie verstehen: Es ist die Notwendigkeit einer Solidarität in der Hölle. (...) Unter den Balkannationen teilen die Bulgaren in allem die Frustrationen, balkanisch zu sein, und doch sind sie die einzigen, die ihr Balkanischsein ernsthaft erwägen, wahrscheinlich aufgrund der Tatsache, dass die Balkanberge gänzlich auf ihrem Territorium liegen. Es gibt keine andere Balkanliteratur, die dem Balkan solche Laudation gewidmet hat wie die Bulgarische; in der Tat gibt es keine, wo er wenigstens als Thema fungiert.“⁴

Als Erwiderung auf Todorovas Theorie gelten die Worte des Literaturwissenschaftlers Boris Previšić, der angesichts der Bezeichnung „Balkan“ einen Bedeutungswandel registriert, der sich im Laufe der Zeit durchgesetzt hat. Der Begriff, der ursprünglich das Gebirge in Bulgarien bezeichnete, und nach dem später die ganze Halbinsel benannt wurde, beinhaltet außer der geographischen auch andere Konnotationen:

„Wie vielen Begriffen ergeht es auch dem hier im Titel gewählten ‚Balkan‘, wenn er seine Wirkungsmacht richtig entfaltet: Was ursprünglich ein Gebirge in Bulgarien bezeichnete und immer noch bezeichnet, steht heute für eine Problemregion, die sich vom eigentlichen Ort schon lange losgekoppelt hat und für ein Trauma Europas steht, dessen Verarbeitung erst in der jüngsten Literatur einsetzt: Es geht um die Ende des 20. Jahrhunderts in Europa nicht mehr für möglich gehaltenen kriegerischen Auseinandersetzungen im ehemaligen Jugoslawien. ‚Balkan‘ wird metaphorisch gebraucht und hier mit Bedacht auch so verwendet, denn – so fragt Peter Handke – ‚welch erwachsener Leser verbindet heutzutage überhaupt noch etwas Wirkliches mit solch einem Wort?‘ Was mit dem Prädikat ‚balkanesisch‘ (...) versehen wird, entspricht einem kulturellen Konstrukt, das sich in einem Abgrenzungsprozess ausformte, welcher in einem ersten Schub während der beiden Balkankriege 1912 und 1913 entstand, aber erst Ende der 80er Jahre in der Diskussion um ‚Mitteleuropa‘ fortgesetzt wurde und sich während dem Zerfall Jugoslawiens nochmals verstärkte. Die bulgarischstämmige Maria Todorova geht in ihrer bewusst gewählten provozierend-ironischen Schreibweise hingegen wieder so weit, den jüngsten Kriegen der 90er Jahre die Zuschreibung ‚Balkankonflikte‘ abzusprechen, da alle

4 Todorova, Maria, *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1999, S. 84-85. Dazu siehe auch ebd., S. 264: „Warum also wird dann ‚Balkan‘ für ein Krieg führendes Land benutzt, das vor den traurigen Ereignissen darauf bestand, nicht balkanisch zu sein und vorher auch nicht als balkanisch etikettiert, sondern von seinen westlichen Anhängern für den leuchtenden Stern Osteuropas gehalten wurde? Ist ‚Balkan‘ ein solches *Schimpfwort* geworden, dass man hofft, jene, auf die es angewendet wird, seien entsetzt? Die Psychologie sollte Politiker und Journalisten überreden, dass es noch nie ein gutes Abschreckungsmittel war, die Hauptlast eines kollektiven Stigmas zu tragen.“

übrigen Länder der Balkanhalbinsel wie Albanien, Bulgarien, Griechenland und Rumänien im Unterschied zum Beginn des 20. Jahrhunderts nicht daran beteiligt waren.“⁵

Der Begriff „Balkan“ hat sich laut Previšić von seiner ursprünglichen historischen und geographischen Konnotation entfernt und ist heute als stigmatisierter Begriff zu verstehen. Balkan repräsentiert demzufolge eine Metapher, ein kulturelles Konstrukt, das die Vorstellungen der (vor allem) deutschen Bevölkerung im Laufe der Zeit mit einem einzigen Wort umfassen kann. In der vorliegenden Arbeit verwendet man die Bezeichnung „Balkan“ nicht als „Schimpfwort“, wie Todorova provozierend meint, sondern eben im Sinne Previšićs als assoziative, sozial und kulturell konstruierte Nebenbedeutung, die im Unterschied zu seiner politisch korrekten Bezeichnung „Südosteuropa“ den fremden (deutschen) Blick deutlicher aufspürt und zugleich entlarvt.

Die Arbeit besteht aus fünf Kapiteln; jedes Kapitel verfügt über eine kurze Einführung, die die bedeutendsten Fragestellungen zusammenfasst. Das erste Kapitel liefert eine Orientierung über jene theoretischen Konzepte, die sich als Begriffe literarisch in den Werken niederschlagen: Migration, Exil, Fremde, Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen werden in den beiden Teilen des ersten Kapitels (1.1 und 1.2) unter einer literaturwissenschaftlichen Perspektive betrachtet, um die Bedeutung und Relevanz dieser Koordinaten in den ausgewählten Texten zu konkretisieren. Das zweite Kapitel betrifft den Begriff Chronotopos und fokussiert Bachtins Werk (2.1) und die auf ihn folgenden wissenschaftlichen Arbeiten über Raum (2.2) und Zeit (2.3). Angesichts der umfangreichen Literatur zum Thema werden nur die bedeutendsten Theorien präsentiert und den beiden Abschnitten zugeordnet. Insbesondere in Abschnitt 2.3 konzentriert sich die Arbeit auf die Aspekte der Zeitlichkeit in Paul Ricoeurs Werk *Zeit und Erzählung*. Schwerpunkt des Interesses des dritten Kapitels ist die chronotopische Analyse der ausgewählten Romane.

Drei Texte werden unter die Lupe genommen: *Tauben fliegen auf* von Melinda Nadj Abonji (3.1), *Engel des Vergessens* von Maja Haderlap (3.2) und *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić (3.3). Hier werden die Werke untersucht und zwar immer unter Berücksichtigung der spezifischen Sekundärliteratur, aber auch mit großer Aufmerksamkeit für die Verarbeitung des Traumas und das Angstgefühl, das mehr oder weniger deutlich aus dem Text herauszulesen ist. Die relevantesten Chronotopoi, die sich

5 Previšić, Boris, *Eine Frage der Perspektive: Der Balkankrieg in der deutschen Literatur*, in E. Zemanek/S. Krones (Hg.), *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, transcript, Bielefeld, 2008, S. 95-106, hier S. 95; Für das Handke-Zitat siehe Handke, Peter, *Abschied des Träumers vom Neunten Land*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 16; Vgl. auch Todorova, Maria (Hg.), *Balkan Identities. Nation and Memory*, New York University Press, New York, 2004.

direkt auf die allgemeine Kategorie des Chronotopos der Angst beziehen, werden in den ausgewählten Romanen identifiziert und unter einer gemeinsamen Perspektive miteinander verglichen. Im vierten Kapitel wird ein Vergleich zwischen den ausgewählten Werken und den verschiedenen Verarbeitungen des Traumas und des Angstbegriffs dargestellt, um die unterschiedlichen Thematisierungen des Chronotopos der Angst aufzuzeigen. In diesem Sinne werden nur jene Thematiken ins Visier genommen, die in den Romanen für die Duplizität der Wahrnehmung von verschiedenen Räumen und Zeiten (Heimat und Zielland, Vergangenheit und Gegenwart) ihren Niederschlag finden. Drei Themen dominieren besonders als Leitmotive der Narration: Erstens das Essen in der Heimat (4.1), das mit seinem Geruch und Geschmack die Aufbewahrung der Vergangenheit leistet, und das von den Protagonisten ständig verglichen wird mit dem geschmacklosen Essen im Zielland; zweitens die besondere Struktur der Familienkonstellation (4.2), wobei sich die jüngere Generation der Eltern von derjenigen der Großeltern eindeutig unterscheidet und für eine bestimmte Raumzeit repräsentativ wird; als chronotopisches Bild gilt schließlich auch das Element Wasser (4.3), das in Form von Meer, See oder Fluss mit seinem ewigen Fließen die Zeitlichkeit umfasst und verschiedene Orte in der gleichen Zeit verbinden kann. Als abschließender Teil untersucht das fünfte Kapitel die Romane von zwei ausgewählten Literaturschaffenden, die den Krieg im ehemaligen Jugoslawien dokumentiert haben: Nicol Ljubićs *Meeresstille* (5.1) und Anna Kims *Die gefrorene Zeit* (5.2) bieten dem Leser eine „Perspektive von außen“ auf die Kriegsereignisse an, die sich über dem schwierigen Prozess der Erinnerung entwickelt. In diesem Kapitel werden die Verfremdungseffekte untersucht, die dem Leser gegenüber zu einer ständigen Spannung zwischen Nähe und Distanz führen. Im Abschnitt 5.3 werden die beiden Romane chronotopisch analysiert. Die Chronotopoi der Erzähler Robert und Nora unterscheiden sich von denen der Protagonisten Ana und Luan. Auch in diesem Kapitel verfißt die raumzeitliche Untersuchung die These der Dichotomie der Zeitebenen der Vergangenheit und der Gegenwart im Fall der erzählerischen Figuren, die den Krieg direkt erlebt haben.

Im Schlusskapitel werden die Leitfragen der vorliegenden Arbeit wieder aufgegriffen und die Ergebnisse der Untersuchung zusammenfassend formuliert. Die sich aus den Werken ergebenden Chronotopoi der Angst werden geschildert und einander gegenübergestellt, um die verschiedenen Thematisierungen des Angstgefühls nachdrücklich zu betonen. Die unterschiedliche Gestaltung der Chronotopoi und ihre Bedeutung innerhalb der einzelnen Romane wird daher durch die ebenfalls unterschiedliche Wahrnehmung der Raumzeiten der Vergangenheit und der Gegenwart erläutert. In Abonjis und Stanišićs ausgewählten Romanen

sind die vergangenen Zeiten in der Heimat eng mit den schönen Erinnerungen an die Kindheit verbunden, während die Gegenwart im Zielland das schwierige Erwachsenwerden in der Fremde repräsentiert. Sowohl in *Tauben fliegen auf* als auch in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* wird die Kindheit im Gedächtnis der Hauptfiguren als Arkadien bewahrt, und die Chronotopoi der Angst überschatten die Erlebnisse in der Gegenwart, sobald die Hauptfiguren die wirklichen Umstände anerkennen und sich damit auseinandersetzen müssen. Im Maja Haderlaps *Engel des Vergessens* ist die Gestaltung der Chronotopoi der Angst und der entsprechenden Wahrnehmung der Vergangenheit und der Gegenwart umgekehrt. Diese Strukturierung bezeugt, dass die Protagonistin des Romans die Kindheit als feindselig erlebt, während die Gegenwart sich weit von den Landschaften des Terrors wegbewegt und sich hoffnungsvoll entwickelt. Auf alle Fälle vervollständigen sich aber die Bewältigungsversuche der Traumata in den drei Texten gerade durch den Akt des Schreibens – und des Erzählens.

Auf eine ähnliche Art und Weise gestalten sich die Chronotopoi der Angst von Ana in *Meeresstille* und von Luan in *Die gefrorene Zeit*. Die beiden Charaktere empfinden die Vergangenheit in der Heimat mit den geliebten Personen als idyllische Raumzeit. Das plötzliche Auftreten des Krieges repräsentiert daher die Fraktur, die sie von der Idylle endgültig entfernt. Aus diesem Grund wird die Dimension der Gegenwart nach dem Krieg völlig verdrängt und nicht angenommen. Erhebliche Differenzen ergeben sich aus dem Vergleich mit den Chronotopoi der Ich-Erzähler Robert und Nora, die im Gegensatz dazu eine Betrachtungsweise nach außen auf die Kriegereignisse im ehemaligen Jugoslawien anbieten.

Im Anhang befinden sich Transkripte der selbst geführten Interviews mit den Autoren Nicol Ljubić und Saša Stanišić, deren Hauptthemen die Grenzen von Schuld und Verantwortung umkreisen.

1. KAPITEL: Theoretische Konzepte

Der erste Teil des Kapitels (1.1) behandelt die Themen Exil, Migration und Fremde. Sie stellen nämlich einen Eckstein in den biographischen Erfahrungen und literarischen Verarbeitungen derjenigen Autorinnen und Autoren dar, die aus politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Gründen ihre Heimat haben verlassen müssen. In dieser Hinsicht versucht man, sich an den zahlreichen Begriffen zu orientieren, die seit eh und je die (nicht nur) deutsche Literatur kategorisiert haben. Viele Definitionen wurden tatsächlich benutzt, um das Phänomen jener deutschen Literatur zu bezeichnen, die von nicht-deutschen Autorinnen und Autoren geschrieben wird. Die meisten Definitionen (z. B. „Ausländerliteratur“, „Literatur von außen“, „Gastarbeiterliteratur“ usw.) sind aber sehr umstritten und mehrdeutig, da sie auch wörtlich die Idee der fehlenden Integration, der Grenze, des „Anderen“ gegen das „Eigene“ oder sogar, wie im Fall der Gastarbeiterliteratur, das Konzept der gesellschaftlichen Marginalisierung enthalten.

Andere Definitionen haben allerdings versucht, der Problematik der fehlenden Integration und der Exklusion zu entgehen, wie „Literatur von innen“, „Literatur in der Fremde“, „Migrationsliteratur“, die im Kontext der Literaturwissenschaft immer noch verwendet werden. Mithilfe der aktuellsten literaturwissenschaftlichen Theorien werden daher die Dynamiken der Integration und Kollision untersucht, sowie das dem Migrationserlebnis inhärente Fremdheitsgefühl. Instrument der Analyse wird demzufolge der neuere Begriff „Exophonie“ sein. Wegen seiner eher neutralen Kennzeichnung setzt sich der Begriff im heutigen literarischen und literaturwissenschaftlichen Panorama durch: Er bezieht sich nämlich auf keine spezifische Sprachgruppe, verweist auf kein besonderes Thema und erlaubt eine komparatistische Studie ohne Exklusion anderer Migrationskontexte. Der Begriff „Exophonie“ betrifft Autorinnen und Autoren, die ausgewandert sind oder weiter wandern und aus einem mehrsprachigen Kontext stammen. Sie werden zu transnationalen Botschaftern. Aber das Konzept trifft nicht für alle Autorinnen und Autoren gleichermaßen zu. Wie sollte man denn die von ihnen produzierten Literatur einordnen? Und sollte man sie überhaupt einordnen? Wäre es nicht leichter, sie ausschließlich als „deutsche“ Autorinnen und Autoren, ohne weitere Klassifizierungen, zu bezeichnen? Diese Fragestellungen zeigen, dass die Problematik der Verwendung dieser Definitionen noch nicht gelöst ist.

Der zweite Teil dieses Kapitels (1.2) beschäftigt sich mit bestimmten Koordinaten, die unentbehrlich für die folgende Untersuchung sind. In den gewählten literarischen Werken

treten nämlich Konzepte wie Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen *de facto* als Grundlage sowohl für die Entwicklung der Handlung als auch für die Darstellung der Raum- und Zeitkonstellation auf und müssen deswegen berücksichtigt werden. Aufgrund der erheblichen Schwierigkeiten, das Gedächtnis, die Erinnerung und das Vergessen im engeren Sinne als literaturwissenschaftliche Begrifflichkeiten ohne weitere (z. B. psychologische und soziologische) Implikationen einzukreisen sowie eine ausführliche Bibliographie der wichtigsten Beiträge zum Thema zu liefern, konzentriert sich die vorliegende Arbeit nur auf einige bedeutenden Studien. Als Grundlage dienen die Überlegungen des französischen Philosophen Paul Ricoeur, der nicht nur das Gedächtnis und das Vergessen, sondern auch die Kategorie der Geschichte untersucht hat. In seinen Werken bezieht sich Ricoeur auf verschiedene philosophische Theorien, die für die vorliegende Arbeit sehr nützlich sind. Außerdem dient als Basis die Theorie des Philosophen und Soziologen Maurice Halbwachs über das kollektive Gedächtnis und über seine Korrelationen mit dem Individuellen, die die Voraussetzung der modernen Gedächtnisforschung darstellt. Als gemeinsamer Horizont der Kategorien von Gedächtnis, Vergessen und Geschichte tritt die Vergebung in Ricoeurs Werk hervor, die Zweck einer gesunden Erinnerungsarbeit ist und dem Individuum dabei hilft, sich mit den traumatischen Ereignissen seiner Vergangenheit zu versöhnen.

1.1 Erster Teil: Literaturwissenschaftliche Kategorien

1.1.1 Von der Gastarbeiter- zur Migrationsliteratur

In unterschiedlicher Art und Weise und aus unterschiedlichen Gründen haben die Autorinnen und Autoren, die in dieser Studie untersucht werden, eine sogenannte Migrationsgeschichte. In diesem Kapitel werden Konzepte wie Exil, Migration, Fremdheitsgefühl und Kultur betrachtet, die Teile einer Migrationserfahrung sind. Der Ansatz zum Thema ist in dieser Arbeit offensichtlich ein literarischer und literaturkritischer, d. h. man versucht, sich an den zahlreichen Kennzeichnungen zu orientieren, mit denen sich die Literaturwissenschaftler im Laufe der Zeit beschäftigt haben. Es gibt tatsächlich auf diesem Gebiet viele Versuche, die Literatur von Autorinnen und Autoren mit Migrationsgeschichte zu erfassen und als „einheitliches Produkt“ zu verstehen. Einige Kennzeichnungen haben sich für Jahrzehnte durchgesetzt, einige wurden als problematisch angesehen und nicht mehr verwendet, andere sind aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit noch sehr umstritten, manche werden heute noch oft benutzt.

In seinem Essay *Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blickes auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland* verweist Volker Dörr gerade auf einige dieser Definitionen. Dörr zitiert einen Beitrag seines Kollegen Karl Esselborn, der 1997 eine Liste dieser Begriffe geschrieben hatte:

„Gastarbeiterliteratur‘, ‚Emigranten‘- und ‚Im[m]igrantenliteratur‘, ‚Migrationsliteratur‘, ‚Ausländerliteratur‘, ‚Gastliteratur‘, ‚eine nicht nur deutsche Literatur‘, ‚Literatur der europäischen Arbeitsmigration‘, ‚Minderheiten-Literatur‘, ‚inter-/multi-/mehrkulturelle Literatur‘, ‚Literatur im interkulturellen Kontext‘, ‚Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde‘, ‚Literatur(en) in Deutschland‘ usw.“⁶

Der Begriff „Gastarbeiterliteratur“ bezeichnete zum Beispiel jene Literatur, die von den nicht-deutschsprechenden Arbeitern in Deutschland produziert wurde. In den 70er Jahren wurde die Zeitschrift «Südwind Gastarbeiterdeutsch» gegründet und Franco Biondi,

6 Esselborn, Karl, *Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blickes auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland*, in «Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache», 23, 1997, S. 45-75, hier S. 49, in D. Heimböckel et al. (Hg.), *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un) vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, Fink, München, 2010, S. 71-86, hier S. 71.

Suleman Taufiq, Jussuf Naoum und Rafik Schami waren die Mitglieder und Vorläufer⁷. Sie wurden zu den Vertretern der sogenannten „Migrantenliteratur“, ein Genre, für das sich das Interesse vor allem seit den 70er Jahren formierte, auch weil sich die Gesellschaft Fragen der Integration und des Zusammenlebens verschiedener Kulturen stellte. Trotzdem war die Diskriminierung leider kein isoliertes Phänomen. In ihrem 1989 abgeschlossenen Beitrag *Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde* hat die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel die wichtigsten Linien der Gastarbeiterliteratur nachgezeichnet sowie die Entstehung der Migrantenliteratur fokussiert. Über die Gastarbeiterliteratur schreibt sie:

„Gleichzeitig wurde mit der Reihe «Südwind Gastarbeiterdeutsch» im Bremer CON-Verlag ein *Publikationsforum* geschaffen, das Kontinuität ermöglichte. Die Zusammensetzung der Herausgebergruppe (...) und der Reihentitel sind Programm: Die Schaffung eines polynationalen Literaturforums, das die Erfahrungen der Arbeitsemigranten zum Ausdruck bringt und ihre Interessen organisiert. (...) In einem programmatischen, folgenreichen Artikel von Biondi/Schami wurde der Begriff der ‚Gastarbeiterliteratur‘, der die Misstöne in der Bezeichnung als *Gastarbeiter* ironisch zitieren soll, mit dem Konzept der ‚Betroffenheitsliteratur‘ verbunden. Priorität haben dabei politische Ziele, insbesondere der Zusammenschluss von Migranten unterschiedlicher Herkunft sowie ihre Gemeinsamkeit mit deutschen Arbeitern. In kritischer Abgrenzung gegenüber einer Reduzierung der kulturellen Identität von ‚Gastarbeitern‘ auf folkloristische Momente und mit der Zuordnung ihrer Texte zur ‚oppositionellen Literatur‘ profiliert sich dieses Programm als Entwurf einer Gegenöffentlichkeit.“⁸

7 Biondi in seinem Interview mit der Journalistin Lerke von Saalfeld: „Ein italienisches Ghetto, das die Landleute dazu aufruft, nur bestimmte Klischees zu reproduzieren, was Leben in der Fremde ausmacht, (...) so dass ich mich aufgefordert gefühlt habe, in Kontakt mit Leuten zu treten, die ähnliche Erfahrungen wie ich haben und die eigentlich auch ein ähnliches Vorhaben planten, nämlich die Literatur und die Kunst der Minderheiten in Deutschland darzustellen und zu fördern, ihnen ein Podium zu geben als Möglichkeit, sich bekannt zu machen. (...) Wir hatten in unserer Gruppe auch eine ästhetische Diskussion, wir haben uns mit Fragen der Form beschäftigt. Wenn Sie meine persönliche Biographie betrachten, dann sehen Sie, dass ich immer von der Sprache her argumentiert habe. Schon mein erstes Gedichtbuch heißt *Nicht nur Gastarbeiterdeutsch*, das ist ein Hinweis, dass ich mich nicht reduzieren lassen wollte auf das Gastarbeiterdeutsch.“ Und dann, über die Diskussion über die Begriffe dieser Literatur: „Man kann das als Einwandererliteratur bezeichnen, aber es ist auch Weltliteratur. Wir können sagen, ich bin Immigrant, ich bin Minderheitsangehöriger – das ist eine Seite der Medaille. Die andere Seite ist, ob Literatur entsteht, die qualifizierte ästhetische Kategorien erfüllt. Und das ist der Fall.“ Im Interview mit Lerke von Saalfeld erläutert Rafik Schami: „Es war eine geschichtliche Notwendigkeit, dass diese Gruppe entstand, und genauso ist es eine Notwendigkeit gewesen, dass sie unterging. (...) Es war ein Bedürfnis aller isolierten Schriftsteller, zusammenzukommen. (...) Das sind die Verdienste dieser Gruppe, sie hat Mut gegeben, Bewusstsein gestärkt, wir mussten uns nicht schämen und darauf warten, bis die deutschen Autoren uns sagen, wie es uns geht.“ Beide Interviews in Von Saalfeld, Lerke (Hg.), *Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, Bleicher, Gerlingen, 1998, S. 146-151; 33.

8 Weigel, Sigrid, *Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde*, in R. Grimminger (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 12, Hanser, München/Wien, 1992, S. 182-229, hier S. 210. In diesem Beitrag analysiert Weigel die ersten Reaktionen der Deutschen gegenüber der Lage der Migranten. Am Anfang war der Blick der Deutschen so, dass sie Minderheitskultur wie von außen anschauten. Auf Seite 187 erzählt sie von einer späteren Umkehrung der

Später wurde die Definition „Gastarbeiterdeutsch“ bei denselben Autoren bewusst vermieden, weil sie das Konzept der gesellschaftlichen Marginalisierung auch wörtlich enthielt. Diese Autoren sind nämlich weder Gast noch Arbeiter, die meisten haben einen akademischen Hintergrund, einige sind Psychologen, andere Journalisten, Schriftsteller usw. Das Verschwinden der Definition „Gastarbeiterliteratur“ war deswegen ein wichtiger Schritt für jene Schriftsteller, die nach der Anerkennung durch das deutsche Publikum keine freiwillige Ghettoisierung mehr in Kauf nehmen wollten, sondern Teil einer internationalen Literatur ohne thematische Beschränkungen wurden.

Im oben zitierten Abschnitt verweist Sigrid Weigel auf eine Publikation von Biondi und Schami, in der sie den Begriff „Literatur der Betroffenheit“ prägen⁹. Mit dieser Definition wollten die Literaturwissenschaftler (und die Schriftsteller) eine Brücke zwischen den Gastarbeitern und jenem Teil der Gesellschaft schlagen, der als „Randgruppe“ oder „Minderheit“ gekennzeichnet wurde (Homosexuelle, Gefangene, aber auch Frauen und Jugendliche). Diese „Randgruppe“ hatte während der 70er Jahre eine Vielfalt von Verständigungs- und Erfahrungstexten produziert¹⁰. Die Anwendung der Kategorie der Betroffenheit auch im Fall der Literatur ausländischer Autorinnen und Autoren ist laut Immacolata Amodeo „ein wesentliches Symptom für das Schweigen über die Ästhetik dieser Literatur.“¹¹

„Im Gegensatz zum ästhetischen Anspruch, den die ausländischen Autoren selbst propagierten, näherte sich die literarische Öffentlichkeit den Texten mit einem Desinteresse an der ästhetischen Beschaffenheit oder mit einer fast grenzenlosen

Perspektive: „Voraussetzung wird wohl sein, dass Deutsche nicht länger die Position der Herausgeber, Interviewer oder Autoren einnehmen, um Ausländer und ihre Situation zum Gegenstand der Darstellung zu machen, dass sie stattdessen ihre *eigenen* kulturellen Normen, Handlungsmuster und Werturteile befragen und vor allem eine Neugier entwickeln zum Entziffern und zur Lektüre der Zeichen anderer Kulturen (...).“

9 Biondi, Franco/Schami, Rafik, *Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur*, in C. Schaffernicht (Hg.), *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*, Fischerhude, Atelier im Bauernhaus, 1981, S. 124-126.

10 Vgl. Amodeo, Immacolata, *Die Heimat heißt Babylon. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1996, S. 23-25: „Literaturen der Betroffenheit unterstellt man, dass sie aus einem autobiografischen Impuls heraus entstehen und dass sie, ob sie nun von Frauen, von Gefangenen, von Homosexuellen oder von Jugendlichen geschrieben sind, auf die Darstellung einer persönlichen Lebenssituation zielen. (...) [Diese Lebenssituation wird] als (rand-)gruppenspezifische beschrieben und auch als solche rezipiert. Die Texte haben innerhalb der (Rand-)Gruppe die Funktion, den *status quo* darzustellen, dadurch ein Gruppenbewusstsein zu schaffen und die eigene Gruppe anderen Gruppen und der Gesellschaft gegenüber zu definieren und abzugrenzen. (...) Literaturen der Betroffenheit als literarisches Phänomen und als literaturwissenschaftlicher Gegenstand entstehen in einem politisch-kulturellen Klima – nämlich im Anschluss an die 68er Studentenbewegung – ,die in dem Widerstreite mehr und mehr eine moralisch negative Wertung erhalten und Kommunikation, Verständigung und Konsens die gesellschaftlichen und deshalb moralisch wertvollen Angebote sind. (...) [Betroffenheit] ist keine textimmanente Kategorie, sondern eine moralische.“

11 Ebd., S. 22.

Großzügigkeit im ästhetischen Urteil. (...) Durch die Kategorie Betroffenheit wurde es für die Literaturgeschichtsschreibung und -wissenschaft möglich, an der Selbstkritik der Nation mitzuwirken, moralisch auf die Gesellschaft einzuwirken und sich bestimmten (Rand-)Gruppen zu nähern. (...) Die Anwendung der Kategorie Betroffenheit ist mit zahlreichen Gefahren verbunden: Texte werden ‚verwaltet‘, indem sie als Texte von Betroffenen, d. h. von bestimmten (Rand-)Gruppen, kategorisiert werden. (...) [A]ufgrund der Beurteilung der Texte nach moralischen (und nicht nach ästhetischen) Kriterien setzen sich die Ausschlussmechanismen und Marginalisierungen, mit denen die vermeintlich Betroffenen lebensweltlich oft ohnehin konfrontiert sind, innerhalb der Institution Literatur fort.“¹²

Mit anderen Definitionen hat man allerdings im Laufe der Zeit versucht, zentrale Aspekte dieser Literatur zu erfassen, wie zum Beispiel „Immigranten-“, „Emigranten-“, „Migranten-“ und „Migrationsliteratur“¹³. Diese Definitionen sind repräsentativ für eine Phase am Ende des 20. Jahrhunderts, in der die Kontakte zwischen Menschen durch die sogenannte Globalisierung erleichtert wurden. Öfter wurde auch darauf hingewiesen, dass das Phänomen der Globalisierung eine spezifische Art und Weise von Bewegung schafft, die anders ist als in der vergangenen Ära der Kolonisierung¹⁴. Das Ausbrechen des Ersten und des Zweiten Weltkriegs, die politischen und religiösen Kollisionen, die wissenschaftliche Krise und die zunehmende Armut haben die Menschen gezwungen, ihr Land zu verlassen und ein neues Leben in der Fremde zu beginnen. Nach Deutschland wurden aus anderen Ländern Arbeitskräfte geholt, anfangs nur kurzfristig, schließlich aber konnten die Immigranten ihre Familien aus ihren Heimatländern nachholen. Mütter, Großeltern, Cousins und Geschwister haben sich dann in Deutschland niedergelassen, um zusammen mit ihren Männern, Söhnen, Verwandten oder Brüdern zu leben.

Die soziale Segregation und die Neigung, sich nur innerhalb der eigenen Gruppe aufzuhalten und nur mit Angehörigen Umgang zu pflegen, ohne sich mit den Deutschen abzugeben, hat eine Reihe von Vorurteilen und Stereotypen im Zielland nach sich gezogen¹⁵. Die Entwicklungsprozesse einer Person oder einer ganzen Familie mit Migrationsgeschichte sind aber immer unterschiedlich, jede oder jeder hat seine Eigenheit, jede oder jeder erreicht sein eigenes Ziel, entweder Integration im neuen Land oder Marginalisierung und Rückkehr

12 Ebd., S. 195-196.

13 Auch in diesem Fall scheint Weigel an jenen Versuchen zu zweifeln, bei denen man die *deutschsprachige* Literatur mit der einheitlichen und vereinfachten Definition der *deutschen* Literatur umfasst. Stattdessen schlägt sie die Definition einer „kleinen Literatur“ in Bezug auf Deleuze und Guattaris Studie vor: In diesem Sinne bedeutet „kleine Literatur“ eine von einer Minderheit geschriebene Literatur, die aber die Sprache der Mehrheit benutzt.

14 Vgl. Gutjahr, Ortrud, *Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von der Theoriedebatte zur Analyse kultureller Tiefensemantiken*, in D. Heimböckel et al. (Hg.) (2010), *Zwischen Provokation und Usurpation*, S. 28 ff.

15 Vgl. ebd., S. 29.

nach Hause, entweder gelingender oder nicht gelingender Spracherwerb. Für einige Migranten wird das Schreiben die einzige Waffe gegen die empfundene Gleichgültigkeit der Bevölkerung des Ziellandes. In dieser Hinsicht ist darum die Linie der „Gastarbeiterliteratur“ zu verstehen: Erstens eine programmatische, selbstbezogene Isolierung der neuen Bewegung von Autoren, die sich selbst „Gastarbeiterschriftsteller“ nennen, dann aber eine Öffnung und Hoffnung auf eine internationale Anerkennung. Als moderner Begriff scheint demnach „Migrationsliteratur“ für einen Teil der Literaturwissenschaftler die Texte am besten zu fassen, die von Migranten geschrieben werden und mit der kulturellen Erfahrung in und mit der Fremde zu tun haben. Der Begriff „Migration“ meint daher für sie eine spezifische Metaphorik:

„(...) [D]enn Migration meint nicht allein Bewegung im Raum, sondern auch einen psycho-sozialen Veränderungsprozess, der prinzipiell unabschließbar ist. (...) Migration kann daher auch als kulturdifferent ergänzender Sozialisierungsprozess gefasst werden, der sich unter Werthorizonten und Bedeutungsgebungen vollzieht, die nicht der Primärsozialisation entsprechen.“¹⁶

Abgesehen von der reinen Definition von Migration, und von der Debatte, ob sich dieser Begriff nicht nur auf eine geografische Bewegung, sondern auch auf eine Metaphorik des Wanderns bezieht, bleiben einige Fragen offen: Soll die Migrationsliteratur nur von Migration erzählen? Sollen zu ihr nur die Schriftstellerinnen und Schriftsteller zählen, die Migration erlebt haben, oder können ihr auch Vertreter der jüngsten Generation der Nachkommen angehören, die in Deutschland geboren sind? Was haben sie denn mit der Migration überhaupt zu tun? Was bedeuten eigentlich „Migrationsgeschichte“ und „Migrationshintergrund“?

1.1.2 Exil, Diaspora und Grenzüberschreitungen

Neben „Migrationsliteratur“ wird der Begriff „Exilliteratur“ verwendet, der aber ebenfalls missverständlich ist: Während „Emigration“ ziemlich neutral den Wechsel des Wohnortes von einem Land in ein anderes bezeichnet, repräsentiert das Zielland im Exilfall eher einen Zufluchtsort. Der Fokus der exilierten Autorinnen und Autoren auf Heimat- und Zielland ist daher unterschiedlich, und er kann nicht auf andere Migrationserlebnisse angepasst werden. Darüber hinaus wird der Begriff „Exilliteratur“ auch für jene literarischen

16 Ebd., S. 30.

Werke verwendet, die als „verbotene Texte“ in Exilverlagen erscheinen müssen, auch wenn z.B. der Verfasser in seiner Heimat bleibt und kein Emigrant im strengen Sinne ist.¹⁷

Ohnehin haben sich die Begriffe „Gastarbeiter-“, „Migrations-“ oder „Exilliteratur“ oft nicht nacheinander, sondern eben nebeneinander entwickelt, d. h., sie wurden und werden noch heute diskutiert und sind sozusagen Konzepte *in fieri*, die keine unilateralen Antworten geben können. Man kann sich z. B. auch in seinem eigenen Land exiliert fühlen, und Exil kann sowohl gewollt als auch ungewollt (d. h. erzwungen) sein. Einerseits scheint sich der Begriff „Exil“ zwar nur auf die Destination und nicht auf den Startpunkt zu konzentrieren, andererseits beinhaltet aber das Wort zweifellos auch unbewusste oder indirekte Hinweise auf die ferne Heimat, die verlassen wurde. Diese Hinweise sind nicht so stark im Fall einer nicht erzwungenen Migrationserfahrung.

Im Exil ändert sich für die meisten Schriftstellerinnen und Schriftsteller die Perzeption des Raums und der Zeit. Das bedeutet, dass sowohl die geografischen als auch die zeitlichen Koordinaten (das „Hier-und-jetzt-sein“) zur Entfremdung und Nicht-Anerkennung des Individuums beitragen. Es gibt eine Vergangenheit in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort (bzw. in der eigenen Heimat), die nicht vergessen werden kann und durchaus ein Ziel repräsentiert. Der Exilant hofft immer auf eine Rückkehr in seine idealisierte Heimat. Ist es nicht konkret möglich, dann vollendet sich der Prozess durch die Literatur, d. h. durch den Text, der das Zurückkommen als eine Reise in die vergangenen Zeiten und Orte darstellt. Was sich daraus ergibt, ist eine fast zyklische Empfindung und Wahrnehmung der Zeitfolge: die Vergangenheit wird dann die „goldene“ Zeit (die oft mit der Kindheit verbunden ist), während Gegenwart nur für eine transitorische Phase gehalten wird. Die Zukunft ist schließlich der Traum einer perfekten Versöhnung mit dem Ursprung.

Mit dem Exil ist das Konzept der „Diaspora“ verwandt, weil es ähnliche Züge enthält: Ursprünglich in Griechenland benutzt, „wo er ganz spezifisch für die Vertreibung der Juden aus Palästina nach der Zerstörung des Tempels im Jahre 70 nach Christus stand“¹⁸, konnotiert dieser Begriff später für das jüdische Volk seine ganze Existenz und Identität. Auch im Fall

17 Zum Thema „Exilliteratur“ vgl. auch Strelka, Joseph, *Exil, Gegenexil und Pseudoexil in der Literatur*, Francke, Tübingen, 2003; Ders., *Exilliteratur. Grundprobleme der Theorie. Aspekte der Geschichte und Kritik*, Peter Lang, Bern/Frankfurt am Main/New York, 1983; Stephan, Alexander/Wagener, Hans (Hg.), *Schreiben im Exil: zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945*, Bouvier, Bonn, 1985; Stammen, Theo, *Exil und Emigration – Versuch einer Theorisierung*, in «Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch», 5, 1987, S. 11-28; Shedletzky, Itta/Horch, Hans Otto (Hg.), *Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen, 1992; Schreckenberger, Helga (Hg.), *Ästhetiken des Exils*, Rodopi, Amsterdam, 2003; Durzak, Manfred (Hg.), *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Reclam, Stuttgart, 1973; Benz, Wolfgang, *Widerstand im Exil - Exil als Widerstand*, Gedenkstätte Dt. Widerstand, Berlin, 1991.

18 Reiter, Andrea, *Diaspora und Hybridität: Der Exilant als Mittler*, in «Zwischenwelt», 10, 2006, S. 36-51, hier S. 40.

der diasporischen Schrift (hier nicht nur jüdisch gemeint), wird die ideale Vorstellung der Vergangenheit in Kontrast zur Gegenwart in der Fremde hervorgehoben.

Letztlich haben die Kulturwissenschaftler das alte Schema der Dichotomie zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Nation und Fremde neu bearbeitet, und diese aus einer postmodernen Perspektive analysiert:

„Im Rahmen der Globalisierungs-Debatten verhandeln auch die Diskurse über Exil und Diaspora neue Modelle. Während ältere Konzepte von Diaspora und Exil durchaus wertend auf dyadische Vorstellungen stützen, wie Zentrum vs. Peripherie oder diasporische Gegenwart vs. nationale Vergangenheit, operiert die jüngste Debatte mit Begriffen, die die soziale Nähe gegenüber der geografischen Distanz privilegiert bzw. eine diachrone Vorstellung durch eine der Gleichzeitigkeit ersetzt. (...) ‚Diaspora‘ wird also zu einem Begriff, der nicht mehr nur spezifisch Geografisches denotiert, sondern vielmehr die Palette von Einstellungen des Individuums zu seiner kontemporären und lokalen Umgebung bezeichnet.“¹⁹

In der postmodernen Ära wird nämlich das binäre Denken verbannt, die Kategorien werden aufgelöst und überwunden, der Relativismus neuer Perspektiven dominiert über den Despotismus älterer Methoden und Institutionen. Gleichermaßen stürzen auch einige Definitionen und Theorien ein, die für einschränkend gehalten werden und man strebt nach neuen Vorstellungen. Deswegen repräsentieren für die heutige Literaturwissenschaft Begriffe wie „Diaspora“ und „Exil“ keine Eingrenzungen mehr, sondern Ausgangspunkte für einen anderen Blick über die von Exilanten produzierte Literatur.

In diesem Sinne spielt der Begriff „Grenze“ eine sehr wichtige Rolle: Historisch gesehen als *limen*, Limitierung durch eine Linie, von den Römern ursprünglich benutzt, um den Bereich des Zuhauses vor dem bedrohlichen Draußen zu verteidigen, kennzeichnet das Wort Grenze in der heutigen Literaturwissenschaft eher einen konkreten Raum als eine Linie²⁰. In seiner Einleitung zum Text *Grenzgänger zwischen Kulturen* verweist Hans-Joachim Gehrke auf verschiedene Vorstellungen der Grenze, die offensichtlich von den Unterschieden zwischen den Fächern und Bereichen abhängig sind: Als bloße Linie ist die Grenze in Sinne des „Nebeneinander“ konzipiert, die grundsätzlich Oppositionen und Exklusion des Anderen schaffen; als Raum ist hingegen die Grenze im Sinne des „Ineinander“ zu verstehen, die „von der Perspektive des Innen und Außen, von Endosphäre

19 Ebd., S. 36-37. Vgl. auch Huyssen, Andreas, *Diaspora and Nation: Migration into Other Pasts*, in «New German Critique», 88, 2003, Sonderband *Contemporary German Literature*, S. 147-164.

20 Gehrke, Hans-Joachim, *Artifizielle und natürliche Grenzen in der Perspektive der Geschichtswissenschaft*, in Ders./M. Fludernik (Hg.), *Grenzgänger zwischen Kulturen*, Ergon, Würzburg, 1999, S. 27-33, hier S. 27-28. Vgl. auch Borsò, Vittoria, *Grenzen, Schwellen und andere Orte. „La geographie doit bien au coeur de ce dont je m'occupe“*, in Dies./R. Göring (Hg.), *Kulturelle Topographien*, Metzler, Stuttgart, 2004, S. 13-41.

und Exosphäre, von Heimat und Außenwelt, des Zuhause und des Fremden [geprägt ist]“. In diesem Fall werden nämlich die Grenzen als „Räume gradueller Übergänge konzipiert.“²¹ Der letzte Blick über die Grenze, den Gehrke untersucht, ist rein psychoanalytisch, und hat mit der Lacan'schen Theorie der *extimité* zu tun, die sich auf die Koexistenz des Fremden im Eigenen bezieht: In diesem Fall wird die Grenze in einem Innenraum gestellt.²²

Die Vorstellung der Grenze als Raum wird im literaturwissenschaftlichen Bereich auch mit dem Wort *frontier* bezeichnet. In ihrem Beitrag *Diaspora und Hybridität: Der Exilant als Mittler* erläutert Andrea Reiter, dass dieser Begriff „ohne den Bezug auf eine imaginierte ‚Heimat‘ auskommt und lediglich auf sich selbst verweist“ und jenen Grenzbereich repräsentiert, „der alle Parteien dazu zwingt, ihr Selbstverständnis an der Erfahrung mit den anderen herauszubilden.“²³

Der allgemeine und derzeit dominierende Fokus der Literaturwissenschaft ist jener der Grenzüberschreitung; im Fokus steht die Sprache, entweder die Muttersprache oder die während des Exils erworbene Sprache und sogar eine Kombination von beiden oder von dritten Sprachen. Nicht nur die Sprache, sondern auch der Text und schließlich auch der Akt des Lesens wird zur Grenzüberschreitung²⁴: alle drei Elemente stellen Zwischenzonen dar, wo der Leser/Sprecher dem Autor/Gesprächspartner begegnet und sich mit ihm auseinandersetzt. So gesehen versteht man unter dem Akt der Lektüre eine Form von Kommunikation/Interaktion von Leser und Werk: Das Lesen repräsentiert eine Reise in ein fremdes Land, von dem im Text erzählt und dessen Welt schon im Akt des Lesens immer neu konstruiert wird.²⁵

21 Gehrke, Hans-Joachim, *Einleitung: Grenzgänger im Spannungsfeld von Identität und Alterität*, in Ders./M. Fludernik (Hg.) (1999), *Grenzgänger zwischen Kulturen*, S. 15-24, hier S. 15-16.

22 Vgl. ebd.

23 Reiter, Andrea, *Diaspora und Hybridität: Der Exilant als Mittler*, in «Zwischenwelt» (2006), S. 37. Vgl. auch Gilman, Sander L., *The Frontier as a Model for Jewish History*, in Ders., *Jewish Frontiers. Essays on Bodies, Histories and Identities*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, S. 1-34.

24 Vgl. Riehl, Claudia Maria, *Grenzen und Sprachgrenzen*, in H.J. Gehrke/M. Fludernik (Hg.) (1999), *Grenzgänger zwischen Kulturen*, S. 41-56; Goetsch, Paul, *Grenzen und Grenzüberschreitungen in der Literatur aus der Perspektive des Lesers*, in ebd., S. 63-74.

25 Vgl. ebd., S. 64. Vgl. auch Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München, 1976. In seinem Werk erläutert der Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser seine Theorie über das Lesen. Die Verwirklichung des Textes ist nämlich nur durch den Leser möglich, der eine ständige Interaktion mit dem Werk inszeniert: Der Text suggeriert ihm bestimmte Bilder und Vorstellungen, die der Leser mit seinen eigenen Kriterien interpretiert. Dann aber kehrt er immer zum Text zurück, um seine Vorstellungen mit denen des Verfassers abzugleichen. Im Akt des Lesens konkretisieren sich die Bilder durch diese kontinuierliche Oszillation zwischen Werk und Leser. Das Werk ist als „virtuell“ gekennzeichnet, das heißt, sein Sinn nimmt weder durch den Autor noch durch die Literaturwissenschaft Gestalt an. Ohne den Leser existiert das Werk in der Wirklichkeit überhaupt nicht.

1.1.3 Hybridität und Postkolonialismus

Grenze, Diaspora und Exil sind keine negativ konnotierten Begriffe mehr, sie bedeuten im postmodernen (und vor allem im postkolonialen) Kontext keine Entwurzelung und keinen Verlust der Heimat und/oder der Sprache mehr. Diese Kategorien existieren noch, sie werden zwar nicht abgelehnt, aber aus einer ganz anderen Perspektive gesehen. Begriffe wie „Hybridität“, „Dritter Raum“²⁶, „Dialogizität“²⁷ spielen eine wichtige Rolle in der Interpretation und Produktion der literarischen Werke, während die ehemaligen Oppositionen wie Marginal/Zentral, *Insider/Outsider*, Eigenes/Fremdes usw. nicht mehr als dichotomisch angesehen werden. Die Hybridität stellt sich als (post)moderne Methode der Wahrnehmung der Welt heraus, die als durchaus heterogen empfunden wird, im Gegensatz zu einer homogenen Vorstellung der Wirklichkeit. Der traditionelle Kulturbegriff kann aus diesem Grund nicht mehr gültig sein, stattdessen entsteht der sogenannte *Third Space* (der dritte Raum), wo jeder Identitätskonflikt aufgelöst und sinnlos wird.²⁸

„ (...) [F]or me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the ‚third space‘ which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom. (...) The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of meaning and representation.“²⁹

Es gibt verschiedene Relativierungen der sogenannten postkolonialen Theorie, da ihr vorgeworfen wurde, das Problem der Migration und der Lage des Migranten oberflächlich betrachtet zu haben, wie Andrea Reiter bemerkt: „In ihrer Kritik an der strategischen Ortlosigkeit, die insbesondere für Homi Bhabha kennzeichnend sei, haben Gegner der postkolonialen Theorie angemerkt, dass Intellektuelle unzulässigerweise ihre eigene privilegierte Stellung verallgemeinerten und darüber die realen Zwänge, denen Migranten

26 Siehe Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London/New York, 1969; Ders., *Culture's In-Between*, in S. Hall/P. Du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London, 1996, S. 53-60. Zum Postkolonialen vgl. auch Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands. Essay and Criticism 1981-1991*, Granta, London, o.J.; Hall, Stuart, *Old and New Identities. Old and New Ethnicities*, in A. Kings (Hg.), *Culture, Globalization and the World-System*, Macmillan, London, 1991, S. 41-68; Ders., *Wann gab es „das Postkoloniale“? Denken an der Grenze*, in S. Conrad/S. Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Campus, Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 219-246; Said, Edward, *Orientalism*, Vintage, New York, 1979.

27 Siehe Bachtin, Michail, *Discourse in the Novel*, in M. Holquist (Hg.), *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1981, S. 259-422.

28 Vgl. auch Hansen, Klaus P., *Kultur und Kulturwissenschaft*, Francke, Tübingen/Basel, 2011, S. 278 ff.

29 Rutherford, Jonathan, *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in Ders. (Hg.), *Identity, Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London, 1990, S. 207-221, hier S. 211.

ausgesetzt seien, verharmlosten.“³⁰

Noch schärfere Kritik übt Volker Dörr an den Konzepten der „Hybridität“ und der „Postmoderne“ im Allgemeinen:

„Wenn nicht das Problem bestünde, dass eigentlich nie klar geworden ist, was ‚Postmoderne‘ eigentlich sein soll, wenn man obendrein nicht den Verdacht haben musste, dass – was immer sie sein soll – sie inzwischen schon wieder beendet ist, so könnte man ‚hybrid‘ mit Fug und Recht als *die* Parole (oder vielleicht nur als das Mantra) der Postmoderne bezeichnen. (...) ‚[H]ybrid‘ [ist] ein Zauberwort – wenn auch nur als Abwehr böser Geister in Form von Kohlendioxid, das aus Auto-Auspuffen stammt. (...) [D]ie Postkoloniale Theorie muss sich zuweilen fragen lassen, welcher Natur eigentlich das Präfix ‚post-‘ ist oder konkreter: Ob nicht vielleicht der notwendige kritische *Rück*bezug auf koloniale Strukturen, die natürlich auch über das Zeitalter des Kolonialismus hinaus weiter existieren, durch das falsche Bewusstsein ersetzt wird, das Machtgefüge des Kolonialen *hinter* sich gelassen zu haben.“³¹

Die postkolonialen Ansätze haben jedoch dazu beigetragen, dem Migranten³² ein neues Gesicht zu geben, seine eigene Gestalt unabhängig von den herrschenden Diskursen zu fokussieren und eine andere Beziehung zu allem, was „draußen“ ist, zu verwirklichen.

1.1.4 Multi-, Inter- und Transkulturelle Literatur

Grenzen zu überschreiten bedeutet auch Kulturen zu überschreiten. Ab Ende der 80er Jahre orientiert sich nämlich die Literaturwissenschaft immer mehr an Konzepten wie denen der „Interkulturalität“ und der „Interkulturellen Literatur“³³. Die Interkulturelle Literatur beschäftigt sich zwar mit den oben zitierten Begriffen wie Migration, Exil, Kolonialismus und Postkolonialismus, sie analysiert sie aber mit einem sozusagen „globalisierten Blick“: Der literarische Text repräsentiert den Raum, in dem sich die verschiedenen Kulturen und Modi des Lebens begegnen und neue Formen ausgehandelt werden. Lesen bedeutet darum, eine (virtuelle) Reise in die Fremde zu unternehmen, der Fremde/dem Fremden zu begegnen

30 Reiter, Andrea, *Diaspora und Hybridität: Der Exilant als Mittler*, in «Zwischenwelt» (2006), S. 44.

31 Dörr, Volker C., *Multi-, Inter-, Trans- und Hyper-Kulturalität und (deutsch-türkische) ‚Migrantenliteratur‘*, in D. Heimböckel et al. (Hg.) (2010), *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, S. 80-81. Vgl. auch Buden, Boris, *Der Schacht von Babel. Ist Kultur übersetzbar?*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2005; Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2006.

32 Im Folgenden wird die männliche Form als generisches Maskulin verwendet; damit werden weibliche und männliche Personen erfasst.

33 Vgl. Gutjahr, Ortrud, *Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von der Theoriedebatte zur Analyse kultureller Tiefensemantiken*, in D. Heimböckel et al. (Hg.) (2010), *Zwischen Provokation und Usurpation*, S. 17 ff.

und es durch die Protagonisten zu erleben, um schließlich die Widersprüche der eigenen Welt und Kultur gegenüber eventuell aufzulösen. So gesehen umfasst der Begriff „Interkulturelle Literatur“ nicht nur die „Reise-“, „Exil-“ oder „Migrationsliteratur“, sondern auch jene Texte, „die auf Differenzkonstruktionen und kulturspezifische Bedeutungszuschreibungen hin untersucht werden. So wurde ein Forschungsspektrum entfaltet, das von der Untersuchung kultureller Differenzkonstruktionen in frühen Reiseberichten bis zur zeitgenössischen Migrationsliteratur (...) reicht.“³⁴

Aber was bedeuteten eigentlich „interkulturell“ und „Interkulturalität“? Das Wort Interkulturalität besteht aus dem lateinischen Präfix „Inter-“ („Zwischen“) und aus dem Wort „Kultur“. Die selbstverständliche Frage „Was ist Kultur?“ kann jedoch nicht mit wenigen Worten beantwortet werden, weil das Konzept von Kultur nicht eindeutig ist und der Kulturbegriff im Laufe der Zeit einem tiefgreifenden Wandel unterworfen war. Kultur umfasst nämlich viele Bereiche, von ethnographischen Aspekten bis hin zu wissenschaftlichen und letztlich auch zu literaturwissenschaftlichen Sichtweisen; aus diesem Grund ist es unmöglich, eine Definition der Kultur *tout court* zu geben³⁵. Eines steht aber fest: Die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts spielen für die kritische Diskussion und Dekonstruktion des traditionellen Kulturbegriffs eine wichtige Rolle. Die Semiotik gibt insbesondere den Ton für eine Kulturanalyse an, wo Zeichen und Symbole an der Konstruktion derselben Kultur Anteil haben und daher berücksichtigt werden müssen.

Eine Verknüpfung zwischen Ethnologie und Literaturwissenschaft wird von dem amerikanischen Ethnologen Clifford Geertz repräsentiert, der ein semiotisches Konzept der Kultur entwirft. Die Kultur wird deswegen zu einem Zeichensystem, das interpretiert werden muss, ein „selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe“³⁶, das nach Interpretation verlangt. Laut Geertz besteht nämlich die Operation der Ethnologie nicht in der empirischen Beschreibung, sondern gewissermaßen in einer Hermeneutik der Kultur, d. h. in der Dechiffrierung dieses

34 Ebd., S. 21.

35 Zum Thema Kultur vgl. Schößler, Franziska, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Francke, Tübingen/Basel, 2006, S. 3-27; Hansen, Klaus P. (2011), *Kultur und Kulturwissenschaft*, S. 223-287; Posner, Roland, *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Begriffe*, in A. Assmann/D. Harth (Hg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991, S. 37-74.

36 Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, S. 9.

„Gewebes“³⁷. Daher lautet der Titel seines Werkes *Dichte Beschreibung*³⁸. Es geht darin um eine Berücksichtigung der Kontexte eines kulturellen Aktes durch Interpretation der Symbolstrukturen der Gesellschaft, in der dieser Akt ausgeübt wird. Die Kultur stellt ein öffentliches symbolisches Handeln dar, das vom Zuschauer interpretiert werden muss. Im literarischen Text solle es um denselben hermeneutischen Prozess gehen. In ihrem Werk *Kultur als Text* versucht Doris Bachmann-Medick, die Strategien des ethnographischen Berichts mit einem literarischen Blick zu untersuchen und die Wissenschaft mit einer Textwissenschaft zu verknüpfen³⁹. Da es sich bei der Ethnologie um „Übersetzungsmöglichkeiten des Anderen in der eigenen Kultur“⁴⁰ handelt, versucht sie, „Kultur als komplexe Form der Übersetzung“⁴¹ zu definieren. Literatur wird schließlich auch Medium einer besseren Verständigung der dargestellten kulturellen Systeme, wo Symbole, Rituale, soziale Praktiken usw. eine spezifische Bedeutung erwerben.⁴²

Andere Ansätze haben sich im Laufe der Zeit durchgesetzt: Z. B. sind Kulturen für den Soziologen Ronald Hitzler „Sinnwelten“, da sie der Gesellschaft Orientierung geben, Entscheidungen erleichtern, Einfachheit statt Komplexität bevorzugen und Normalität (im Sinne von Objektivität, Faktizität, Wirklichkeit und Richtigkeit) schaffen⁴³. Auch der Psychologe und Soziologe Alexander Thomas liefert eine optimistische Vorstellung von

37 Zur Definition der Kultur als „selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe“ merkt Klaus P. Hansen an: „Wenn man sie unter die Lupe nimmt, besteht diese Definition aus drei Teilbehauptungen. (...) Ein Gewebe ist kein System und setzt keine Homogenität voraus, vielmehr können in den Verknüpfungen Widersprüche und Differenzen eingearbeitet sein. (...) Bedeutung verweist auf das semiotische Potenzial und erklärt den Menschen zu einem Bedeutungen konstruierenden und wirklichkeitsdeutenden Wesen, das es vorzieht, in einer geistig geordneten und verstehbaren Realität zu leben. (...) Selbstgesponnen meint (...) transindividuell, intersubjektiv und kollektiv gesponnen (...).“ In Hansen, Klaus P. (2011), *Kultur und Kulturwissenschaft*, S. 266-267.

38 Geertz verwendet hier die Definition des Philosophen Gilbert Ryle. Ryle unterscheidet zwischen „dünnere“ und „dichter Beschreibung“ und erklärt die beiden Konzepte mit dem Akt des „Zwinkerns“. In einer „dünnen Beschreibung“ wird das, was eine Person tut (das Augenlid schnell bewegen) deskriptiv beschrieben. Eine Beschreibung wird „dicht“, wenn dieses Tun in seiner Bedeutung im jeweiligen kulturellen Kontext dargestellt wird, wenn der „öffentliche Code“, der diesem Zeichen unterliegt, geknackt wird. Vgl. Ryle, Gilbert, *Collected Essays 1929-1968*, Routledge, University of Oxford, 2009.

39 Schöbler, Franziska (2006), *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, S. 166. Vgl. auch Bachmann-Medick, Doris (Hg.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Fischer, Frankfurt am Main, 1996.

40 Schöbler, Franziska (2006), *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, S. 166.

41 Ebd.

42 Vgl. Bachmann-Medick, Doris, *Kulturanthropologische Horizonte interkultureller Literaturwissenschaft*, in A. Wierlacher/A. Bogner (Hg.), *Handbuch interkulturelle Germanistik*, Metzler, Stuttgart, 2003, S. 439-448, hier S. 442: „[Geertz' Dichte Beschreibung] (...) knüpft die Beschreibung der sozialen Wirklichkeit ausdrücklich nicht nur an die Faktizität von Handlungen, Abläufen und Ereignissen, sondern auch an die darin verdichteten Bedeutungsstrukturen, mit denen die soziale Wirklichkeit selbst gleichsam wie ein Text auf ein kulturelles Symbolsystem verweist. ‚Dichte Beschreibung‘ eignet sich ebenfalls für die Literaturinterpretation. Sie richtet die Aufmerksamkeit auf Prozesse der Selbstausslegung und kann somit in den Texten selbst eigene verdichtete Formen ethnographischer Beschreibung aufspüren, aber auch eine spezifisch literarische Form kultureller Selbst- und Fremdauslegung.“

43 Vgl. Hansen, Klaus P. (2011), *Kultur und Kulturwissenschaft*, S. 268 ff.

Kultur als „Orientierungssystem“, wo Ordnung und Sinn herrschen. Dagegen stellt sich Marshall Sahlins: Der Ethnologe bezieht sich auf die von Ferdinand de Saussure theoretisierte Arbitrarität des Zeichens und stellt fest, dass Kultur willkürlich mit einer objektiven Wirklichkeit verbunden ist. Die Einstellung zum kulturellen Akt als „praktisch“ oder „vernünftig“ für die Gesellschaft wird daher total abgelehnt.⁴⁴

In der Ära der Globalisierung nimmt der Kulturbegriff immer wieder neue Züge an. Verschiedene Kulturen kommen ständig in Kontakt miteinander, was zu Auseinandersetzungen und Konflikten führen kann. In dieser Hinsicht wird Kultur als Netz von komplexen und vielfältigen Bedeutungen empfunden, wo das Konzept der Homogenität keinen Platz mehr finden kann. Im gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Panorama erscheinen Definitionen wie „Multikulturalität“ und „Interkulturalität“.

Mit diesen neuen Theorieansätzen setzt sich der Philosoph Wolfgang Iser⁴⁵ auseinander, wobei er das Konzept der Differenz zwischen Kulturen als Fundament der eigenen Identität stark kritisiert⁴⁶. Den Begriff „Multikulturalität“ lehnt er ab, weil er „implizit von der Koexistenz voneinander separierter Kulturen innerhalb ein und derselben Gesellschaft ausgehe und damit lediglich der Verlagerung einer Vorstellung von homogenen Kulturen in viele kleine Partikulkulturen hinein gleichkomme⁴⁷“. Dasselbe gilt auch für den Begriff „Interkulturalität“: Mit einer solchen Konzeption von Kultur wird laut Iser der interkulturelle Dialog zu einer Fassade, einem Akt der Kosmetik. Scharfe Kritik übt er an den Definitionen von „Multi-“ und „Interkulturalität“, die immer mit dem traditionellen Konzept der „kugelartigen“ (isolierten und in sich selbst homogenen) Kultur verbunden sind. Genau in diesem traditionellen Konzept besteht das Problem, das den gestörten Blick der Wissenschaftler gegenüber der Wirklichkeit geschaffen hat, aber auch gleichzeitig seine Lösung. Nach Iser sollte man den Kulturbegriff *hinaus* und *hindurch* denken, d. h., man sollte *transkulturell* denken⁴⁸. Er geht davon aus, dass die gegenwärtigen Kulturen durch ständige Hybridisierung und Kontakte gekennzeichnet sind, deswegen trifft seiner Meinung nach das neue Konzept der „Transkulturalität“ dieses Gefühl der Durchdringung am besten. Das Präfix „Trans-“ hält Wolfgang Iser nämlich für „transversal“ (sowohl im Sinne von

44 Siehe Sahlins, Marshall, *Culture and practical reason*, University of Chicago Press, Chicago, 1976.

45 Iser, Wolfgang, *Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*, in *Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung*, Mainzer Universitätsgespräche, Mainz, Sommersemester 1998, S. 45-72.

46 Vgl. Gutjahr, Ortrud, *Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von der Theoriedebatte zur Analyse kultureller Tiefensemantiken*, in D. Heimböckel et al. (Hg.) (2010), *Zwischen Provokation und Usurpation*, S. 23 ff.

47 Ebd., S. 23.

48 Iser, Wolfgang, *Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*, in *Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung* (1998), S. 51.

Mischung der Kulturen als auch im Sinne von „jenseits“, d. h. zugleich im Hinblick auf die Zukunft und auf die vergangene Verfassung der Kulturen untereinander)⁴⁹.

Welsch bezeichnet die moderne Lebensform als transkulturell und lehnt die traditionelle Definition von separatistischen und in sich homogenisierenden Kulturen ab. Dieses Konzept von Kultur als eine „Tätigkeit eines Volkes“ wurde bereits von Johann Gottfried Herder verstärkt, der einerseits Kultur als vereinheitlichendes Konzept beschreibt (die Kultur ist immer jene eines Volkes), sie aber andererseits auch separatistisch meint (die Kultur eines Volkes muss sich von einer anderen abgrenzen). So gesehen ist Kultur bei Herder „ein Konzept innerer Homogenisierung und äußerer Abgrenzung“⁵⁰ zugleich. Welsch führt weiter aus, dass es in der Moderne keine Homogenität mehr gibt, vielmehr hat es sie in der Geschichte vielleicht auch nie gegeben. Immerhin stellt er aber das Konzept der Kultur als Einheit fest: Diese Einheiten sind die Ausgangspunkte seines Diskurses der Überschreitung und der Vernetzung derselben Kulturen⁵¹. Die separierende Idee von Kultur wird faktisch durch die externe Vernetzung der Kulturen überholt.

„Das Konzept der Transkulturalität zielt auf ein vielmaschiges und inklusives, nicht separatistisches und exklusives Verständnis von Kultur. Es intendiert eine Kultur und Gesellschaft, deren pragmatische Leistungen nicht in Ausgrenzung, sondern in Anschluss- und Übergangsfähigkeit bestehen. Stets gibt es im Zusammentreffen mit anderen Lebensformen nicht nur Divergenzen, sondern auch Anschlussmöglichkeiten, und diese können entwickelt und erweitert werden, sodass sich eine gemeinsame Lebensform bildet, die auch Bestände einbegreift, die früher nicht anschlussfähig schienen.“⁵²

Diese Theorie wurde allerdings von Kritikern als viel zu optimistische moderne Weltanschauung definiert, vor allem dort, wo Kulturen kontinuierlich durch Prozesse der Hybridisierung gekennzeichnet und ständig vernetzt und verflochten werden, ohne Prozesse der Marginalisierung und Segregation zu erleben:

„Zum einen ist die Ersetzung des Begriffs der ‚Interkulturalität‘ durch denjenigen der ‚Transkulturalität‘ weder notwendige noch hinreichende Bedingung für ein

49 Vgl. Welsch, Wolfgang, *Transkulturalität, Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen*, in I. Schneider/C. W. Thomsen (Hg.), *Hybridkultur: Medien – Netze – Künste*, Wienand, Köln, 1997, S. 67-90.

50 Welsch, Wolfgang, *Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*, in *Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung* (1998), S. 48.

51 Siehe Mecklenburg, Norbert, *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, Iudicium, München, 2008. Vgl. auch Gutjahr, Ortrud, *Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von der Theoriedebatte zur Analyse kultureller Tiefensemantiken*, in D. Heimböckel et al. (Hg.) (2010), *Zwischen Provokation und Usurpation*, S. 24-25.

52 Welsch, Wolfgang, *Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*, in *Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung* (1998), S. 56.

weniger unterkomplexes Verständnis von Kulturalität selbst; (...) Tendenziell lässt sich sagen, dass institutionelle Kontexte eher mit dem Begriff ‚Interkulturalität‘ und seinen Derivaten operieren (...): So tragen etwa Studiengänge oder Universitätsinstitute das Attribut ‚interkulturell‘ im Namen (...); während mit der Wahl des Begriffs ‚Transkulturalität‘ als Etikett für das eigene Tun ein Bezug auf postkoloniale Theoriebildungen etwa der *Cultural Studies* signalisiert wird. Das bedeutet aber wiederum nicht, dass sich Konzeptualisierungen von Interkulturalität solchen Orientierungen verschließen würden oder gar müssten, weil sie auf hermeneutische Zugänge *verpflichtet* wären.“⁵³

Zum Thema Globalisierung, erläutert Klaus P. Hansen ausgehend vom Kulturbegriff von Wolfgang Welsch:

„(...) Welsch [geht] vom traditionellen Kulturbegriff aus, um zu demonstrieren, dass die Wirklichkeit ihm entwachsen sei. Im Umkehrschluss bedeutet diese These aber, dass vor der Globalisierung Kulturbegriff und Wirklichkeit übereinstimmten. Obwohl Welsch zugibt, ‚Transkulturalität ist historisch zwar keineswegs neu‘, bleibt diese Entschuldigung ohne konzeptionelle Konsequenz. Wenn Transkulturalität (...) für das römische Weltreich, die Völkerwanderung und den Kolonialismus [galt], dann besteht die Wirkung der Globalisierung allein darin, dass immer schon Vorhandene zu steigern. Mit anderen Worten, der traditionelle Kulturbegriff war immer schon falsch, und unter dieser Voraussetzung ist es müßig, ihn an der globalisierten Wirklichkeit noch einmal bloßzustellen. Konstruktiver wäre gewesen, ihn durch einen besseren zu ersetzen.“⁵⁴

Diese Diskurse und die umfangreichen Publikationen zum Thema Interkulturelle Literaturwissenschaft bezeugen, dass die Definitionen von Globalisierung, Hybridisierung, Migration usw. heutzutage noch offene und in ihrer Bedeutungskomplexität zirkulierende Begriffe sind.

„Interkulturell“ ist aus diesen Gründen ein Begriff, der gewiss nicht nur mit Literatur verknüpft ist: „Als Verständigungsbegriff über kulturelle Kontakte und Konfliktlagen in den unterschiedlichsten Feldern des öffentlichen Lebens“⁵⁵ wirkt Interkulturalität als „Forschungsparadigma für zahlreiche Wissenschaftszweige“⁵⁶. Auf das Kompositum „interkulturell“ haben wir schon früher hingewiesen; mit der Definition dieser beiden Begriffe

53 Dörr, Volker C., *Multi-, Inter-, Trans- und Hyper-Kulturalität und (deutsch-türkische) ‚Migrantenliteratur‘*, in D. Heimböckel et al. (Hg.) (2010), *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, S. 73-74. Dazu vgl. auch Hofmann, Michael, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Fink, Paderborn, 2006.

54 Hansen, Klaus P. (2011), *Kultur und Kulturwissenschaft*, Francke, S. 283.

55 Gutjahr, Ortrud, *Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von den Theoriedebatten zur Analyse kultureller Tiefensemantiken*, in D. Heimböckel et al. (Hg.) (2010), *Zwischen Provokation und Usurpation*, S. 17.

56 Ebd.

haben sich selbstverständlich besonders die Literaturwissenschaftler befasst. Norbert Mecklenburg setzt sich mit dem Konzept von Kultur sowohl über negative als auch positive Merkmale und Definitionsversuche auseinander:

„(...) [I]nterkulturelle Literaturwissenschaft [arbeitet] am besten mit einem Kulturbegriff, der Kultur als eine Dimension, ein Feld, ein Teilsystem von Gesellschaft bestimmt. (...) In Hinblick auf Kunst und Literatur ist es wichtig zu beachten, dass Kultur nicht nur eine Quelle von Distinktion, Abgrenzung, Konflikt, sondern auch ein Feld von Kontakt, Austausch, Diffusion und Integration sein kann. (...) Gegenstand interkultureller Literaturwissenschaft sind interkulturelle Aspekte der Literatur und ihrer Rezeption. Diese können sich an den Texten selbst zeigen, sei es als thematische Aspekte wie Darstellung von Kulturbegegnungen und Kulturkonflikten in Texten, sei es als formale Aspekte wie Gattungsadaptation, sprachliche Vielstimmigkeit, Intertextualität und Hybridität jeweils über Kulturgrenzen und -differenzen hinweg.“⁵⁷

„Kulturbegegnungen“ und „Kulturkonflikte“ sind laut Mecklenburg in ihrem Zusammenspiel für die Interkulturelle Literaturwissenschaft determinierend. Alois Wierlacher stimmt mit Mecklenburg überein, indem er das Präfix „inter-“ erklärt:

„Die Theoriearbeit interkultureller Germanistik [hat] in der Absicht, das *Wechselverhältnis* und den *Wechseltausch* der kulturdifferenten Perspektive konzeptuell und methodisch zu untermauern, schon sehr früh die Kategorien *Internationalität* und *Interkulturalität* miteinander verknüpft, das Formativ *inter* im Sinne seiner ursprünglichen Wortbedeutung als *zwischen*, *reziprok* und *miteinander* gefestigt und die beiden Leitbegriffe auf dieser Basis semantisiert. ‚International‘ soll Germanistik also nicht mehr bereits deshalb heißen, weil sie über den ganzen Erdball verbreitet ist, sondern weil sie sich zugleich dazu versteht, die deutsche Kultur einschließlich ihrer Sprache und Literatur im Wechseltausch kulturdifferenten Perspektiven zu erforschen und zu lehren.“⁵⁸

Der Ausgangspunkt ist zwar auch in diesem Fall die Anerkennung der verschiedenen Kulturen als gesellschaftliche Zellen der Identitätskonstruktion, aber was in diesen Theorien hervorgehoben wird, ist eine Kontaktzone, wo die Differenzen durch Wechsel und Tausch ihre festen Konturen lösen⁵⁹. So gesehen ist ein interkultureller Ansatz etwas, das

57 Mecklenburg, Norbert, *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, in A. Wierlacher/A. Bogner (Hg.) (2003), *Handbuch interkulturelle Germanistik*, S. 433-439, hier S. 433-434.

58 Wierlacher, Alois, *Interkulturelle Germanistik. Zu ihrer Geschichte und Theorie. Mit einer Forschungsbibliographie*, in Ders./A. Bogner (Hg.) (2003), *Handbuch interkulturelle Germanistik*, S. 1-45, hier S. 22.

59 „(...) [E]ine germanistische Kulturwissenschaft mit Eigenschaften einer vergleichenden Kulturanthropologie (intercultural german studies), die von der in ihrem Umfang noch ungeklärten Kultur(en)gebundenheit germanistischer Arbeit in Forschung und Lehre ausgeht, die Dimensionen und historischen Wandlungen dieser Gebundenheit reflektiert, die kulturhermeneutische Vielfalt nicht für einen Nachteil oder ein Handicap, sondern für eine Bereicherung der wissenschaftlichen Tätigkeit hält und als Teil eines interkulturellen Polylogs praktisch werden will, um auch zu Weltproblemen und Fragen vorzustoßen,

„Kulturunterschiede mitdenkt und somit zugleich über Kulturgrenzen hinausdenkt.“⁶⁰

Das Problem wird komplizierter, wenn die Perspektive nicht nur global wird, sondern auch in gewisser Weise „glokal“, also im Sinne von lokalen Kulturen in Hinblick auf das Globale⁶¹. In seinem Essay über Interkulturalität und Regionalität unterscheidet Wilhelm Amann zwischen einem „alten“ und einem „neuen“ Typ von Regionalität: Der erste Typ verweist auf den traditionellen Begriff des Regionalen, (z. B. Baden-Württemberg, Bayern usw. im Fall Deutschlands), wo sich „ein regionales Bewusstsein“ entwickelt und tradiert hat. Laut Amann kann Regionalität in dieser Perspektive eine Art Monokulturalität sein, da „dieser Begriff des Regionalen auf das Heimatliche verweist und vermutlich noch wirksamer als der des Nationalen die essentielle Bindekraft des Räumlichen für die Konstitution einer Gesellschaft und ihrer Kultur auf eine geradezu selbstverständliche Weise zu betonen scheint“⁶². Dieser Art Regionaltyp ist deswegen gegenüber dem Anderen diskriminierend und wird heutzutage als obsolet empfunden. Unter dem „neuen“ Typ des Regionalen versteht hingegen Amann einen Prozess, der unter dem Vorzeichen der globalisierten Gesellschaft eine „Rekonfiguration sozialer Räumlichkeiten“ erlaubt, wodurch die Regionen als „Dispositive“, aber auch als konstruierte soziale und kulturelle Räume erlebt werden: „Diese Räume sind zwar noch an Territorialität gebunden, sie haben aber im Grunde nichts mehr mit einer Anpassung an die physische Welt zu tun, sondern beziehen sich rekursiv auf die Entwicklung eines Ausschnitts der Gesellschaft“⁶³. Aufgrund ihrer heterogenen und flexiblen Konstitution bieten diese neuen Regionen keine monokulturelle Einheit der Zugehörigkeit, sondern sind offene Zonen, die sich an transitorischen Routinen und Normalitäten orientieren.⁶⁴

Nicht nur Regionen, sondern auch Sprachen können unter einer interkulturellen

die wir alle gemeinsam haben.“ In ebd., S. 15.

60 Ebd., S. 25.

61 Siehe Robertson, Roland, *Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*, in U. Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 192-220. Vgl. auch Amann, Wilhelm, *Interkulturalität und Regionalität*, in D. Heimböckel et al. (Hg.) (2010), *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, S. 149-161, hier S. 155: „Glokalisierung‘ ist allerdings ein kaum operationales Kompositum aus zwei abstrakten Konzeptbegriffen. Es ließe sich dem gegenüber zeigen, dass parallel zur reflektierten Wahrnehmung von Globalisierungspänomenen etwa seit den 1970er-Jahren in Europa neue Regionalitätsdiskurse entstehen, die zunächst von ‚unten‘ als Protest gegen den Zentralismus intendiert waren, aber dann im Zuge der Auflösung klarer Zentrum-Peripherie-Strukturen und der wachsenden Bedeutung supra- sowie subnationaler Größen selbst institutionalisiert wurden.“ Statt Glokalisierung bevorzugt Amann die Kategorie der Regionalität für seinen Diskurs, weil der Begriff Region einen bestimmten (auch geografischen, also konkreten) Raum umfasst, dessen Wandlungen und Ordnungen analysiert werden können.

62 Ebd., S. 151.

63 Ebd., S. 156.

64 Vgl. ebd.

Perspektive verstanden werden. Sprache und Kultur sind durchaus verbundene Kategorien, die Sprache ist ein interkulturelles Konstrukt in sich selbst, wo sich Elemente anderer Kulturen (und Regionalkulturen) überlappen⁶⁵. In seinem Beitrag über Multilingualität bezieht sich Manfred Schmeling auf einen Begriff der Mehrsprachigkeit in einem literarischen Text, die keinen bloßen Sprachenwechsel, sondern die Präsenz einer „Fremdbestimmtheit“ durch Varianten, Dialekte, fremdsprachliche und berufsspezifische Idiome meint.⁶⁶

Was ist der Unterschied zwischen „Multi-“, „Inter-“ und „Trans-“, zwischen diesen Präfixen also, die mit dem Begriff „Kultur“ in so komplexer Weise kombiniert werden? Der Literaturwissenschaftler Ottmar Ette versucht, diese Definitionen zusammenzufassen:

„So ist (...) mit Blick auf die Analyse kultureller Phänomene zwischen einem *multikulturellen* Nebeneinander verschiedener Kulturen, die sich in räumlicher Hinsicht etwa in verschiedenen Vierteln oder Zonen einer Stadt ansiedeln, und einem *interkulturellen* Miteinander zu unterscheiden, das Begegnungen jeder Art zwischen den Angehörigen von Kulturen bezeichnet, die sich zwar austauschen, dabei aber nicht ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kultur oder kulturellen Gruppe in Frage stellen. Die *transkulturelle* Ebene grenzt sich (...) von den beiden vorangegangenen dann insofern ab, als es hier um unterschiedliche Kulturen querende Bewegungen und Praktiken geht: um ein ständiges Springen zwischen den Kulturen, ohne dass sich eine stabile und fixierbare Beziehung zu einer einzigen Kultur oder kulturellen Gruppe ausmachen ließe.“⁶⁷

Theoretisch handelt es sich dann um ein multikulturelles Nebeneinander, ein interkulturelles Miteinander und um ein transkulturelles Durcheinander. In seinem Essay verweist Ette nicht nur auf die „Multi-“, „Inter-“ und „Transkulturalität“, sondern auch auf andere Begriffe, die sich mit denselben Präfixen definieren lassen, zum Beispiel die Sprache (über „multi-“, „inter-“, „translinguale“ Prozesse) und die Medien. Auch die Koordinaten

65 Siehe Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation*, Metzler, Stuttgart/Weimar, 2005. Vgl. auch Sieburg, Heinz, *Die deutsche Sprache als interkulturelles Konstrukt*, in D. Heimböckel et al. (Hg.) (2010), *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, S. 349-358. Zum Thema Sprache und Interkulturalität vgl. auch Schmitz-Emans, Monika (Hg.), *Literatur und Vielsprachigkeit*, Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, Heidelberg, 2004.

66 Schmeling, Manfred, *Multilingualität und Interkulturalität im Gegenwartsroman*, in M. Schmitz-Emans (Hg.) (2004), *Literatur und Vielsprachigkeit*, S. 221-235. Zum Begriff Mehrsprachigkeit vgl. auch Knauth, Alfons, *Multilinguale Literatur*, in ebd., S. 265-289, hier S. 266-267: „Die Terminologie (...) schwankt in den einzelnen Sprachen zwischen den Quasi-Synonymen *Multilingualismus*, *Bilingualismus*, *Colingualismus*, *Plurilinguismus*, *Polyglossie*, *Interlingualismus* sowie *Mehr- oder Mischsprachigkeit*. Die Termini Mehr- und Mischsprachigkeit geben am klarsten den begrifflichen Unterschied von intertextuellem und innertextlichem Multilingualismus wieder, wobei Mischsprachigkeit ausschließlich die in einem Text vorkommende Mischung verschiedener Sprachen benennt, während Mehrsprachigkeit sowohl die in verschiedenen an sich einsprachigen Texten desselben Autors vorliegende Sprachvielfalt als auch die Mischsprachigkeit einzelner Texte bezeichnen kann.“

67 Ette, Ottmar, *Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2005, S. 20-21.

Zeit und Ort können in diesem Kontext betrachtet und analysiert werden: Das „Multitemporale“ bedeutet dann, verschiedene und distinkte Zeitebenen nebeneinander zu stellen, während man unter „Intertemporalität“ die wechselseitige Korrespondenz dieser Zeitebenen versteht. Zum Schluss repräsentieren „transtemporale“ Prozesse „ein unablässiges Queren unterschiedlicher Zeitebenen“, ein „Verweben von Zeiten“⁶⁸. Dasselbe gilt auch für die „multi-“, „inter-“ und „transspatialen“ Prozesse⁶⁹. In der vorliegenden Arbeit wird deutlich gemacht, dass sich diese Koordinaten sehr häufig in den interkulturellen Texten sowohl als Phasen eines Integrationsprozesses als auch als Bestimmtheit der Identitätsbalance der Protagonisten niederschlagen. Inwiefern sich diese Prozesse in einem Text tatsächlich niederschlagen können, wird in den folgenden Kapiteln dieser Studie aufgezeigt werden.

Aber zurück zum Thema Interkulturelle Literatur. Ottmar Ette schlägt eine neue Definition dafür vor, die die Diskurspraktiken der interkulturellen Literaturwissenschaft bereichern will, und zwar „Literatur ohne festen Wohnsitz“:

„Der Begriff Literatur ohne festen Wohnsitz darf nicht mit dem Begriff der ‚Migrationsliteratur‘ oder (noch enger) der ‚Exilliteratur‘ gleichgesetzt oder in diesen rückübersetzt werden. (...) [Der Begriff Literatur ohne festen Wohnsitz dynamisiert] das oftmals statische Konzept einer Migrationsliteratur, die nicht länger in der (biographischen) Migration ihre einzige Bedingung findet (...). Andererseits problematisiert eine vertiefte Analyse der Literaturen ohne festen Wohnsitz ein homogenisierendes Konzept von Weltliteratur, gerade weil eine solche Untersuchung immer neue – freilich quer- und übersetzbare – Grenzen und Grenzziehungen sichtbar zu machen vermag. Es wäre folglich ein weiteres gravierendes Missverständnis, wollte man die Literaturen ohne festen Wohnsitz als eine ‚Literatur ohne Grenzen‘ begreifen. Denn der Blick auf die Phänomene jenseits und quer zur Nationalliteratur versteht sich gerade nicht als schrankenlos entgrenzend: Keine Literatur ohne Grenzen.“⁷⁰

1.1.5 Das Fremde

Der Begriff „Transkulturalität“ scheint unscharf zu sein, vor allem wenn man sich auf

68 Ebd., S. 22.

69 In Bezug auf Raum und Bewegungsräume unterscheidet Ette zwischen fünf Ebenen: translokalen (Bewegungen zwischen urbanen und/oder ruralen Orten); transregionalen (Bewegungen zwischen Landschaften oder Regionen); transnationalen (Nationalstaaten); transarealen (*Areas*, z.B. Osteuropa); transkontinentalen (Kontinenten). Laut Ette wäre die Aufgabe der Literaturwissenschaft, auf eine transareale Ausrichtung zu zielen und, mithilfe verschiedener Disziplinen (Politik, Ökonomie, Geschichte usw.), die Relationen und Kommunikationen zwischen den Ebenen und ihre entsprechende Kombinatorik zu untersuchen. In ebd., S. 23 ff.

70 Ebd., S. 14-15.

die von den meisten Migranten produzierte Literatur bezieht: In diesen Fällen sind Gefühle wie Dislokation und Entfremdung evident und einleuchtend. Schon 1989 hatte die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel die wichtigsten Merkmale der Migrantenliteratur zusammengefasst. In ihrem oben zitierten Essay *Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde* beschreibt sie die wesentlichen Kennzeichen einer sogenannten „Metaphorik der Migration“: Das Motiv der Reise als Lebensform, das Gefühl des „Dazwischenseins“ und das Scheitern von Versuchen der Zugehörigkeit im Zielland, der Verlust der eigenen Identität, die Heimatlosigkeit, die schmerzhaft empfundene Entwurzelung usw.⁷¹ Die häufigste Bildproduktion dieser Literatur setzt deswegen die eigene emotional positiv besetzte Heimat mit Deutschland als „Kaltland“⁷² auseinander, wo die Migranten keine Wärme finden können.

„Der fremde Blick“ gegenüber der Wirklichkeit erweist sich deshalb als Kennzeichnung der Weltwahrnehmung der Migranten. In seinem Beitrag zählt der Literaturwissenschaftler Michael Hofmann vier Modi des Fremderlebens⁷³ auf, die im gesellschaftlichen Kontext registriert werden:

1. Fremde als jene ursprüngliche Qualität, ohne die das Konzept der Eigenheit der Individuen nicht möglich wäre: „Das Eigene ging erst durch (...) einen Abfall aus der ursprünglichen, undifferenzierten Ganzheit hervor, die nun als Außenseiter und Hintergrund verfremdet wird und hierdurch der eigenen Identität die Kontrastfläche bietet.“⁷⁴
2. Fremde als „Gegenbild“, woraus sich die Einstellung ergibt, dass das Fremde und das Eigene keinen gemeinsamen Ursprung haben und stark differenziert werden. Die Gesellschaft zeichnet eine fiktive Grenzlinie zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Das Fremde gehört nicht zum Eigenen, es stellt alles dar, was „draußen“, schmutzig und bedrohlich ist. Diese Konzeption ist repräsentativ für eine Gesellschaft, die die Fremde nicht annehmen will oder nicht angenommen hat, und sich daher Phänomene wie Nationalismus und Rassismus entwickeln können.
3. Fremde als „Ergänzung“, worunter das Individuum das Fremde als Eigenheit für die Konstruktion des Selbst versteht und es konsequent verinnerlicht: „Das Eigene wird

71 Weigel, Sigrid, *Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde*, in R. Grimminger (Hg.) (1992), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, S. 216-219.

72 Ebd., S. 218.

73 Hofmann, Michael, *Klimaforschung im tropischen Deutschland. Interkulturelle Reflexionen zur Identität unserer Einwanderungsgesellschaft und zu deutsch-türkischen Konstellationen*, in O. Iljassova-Morger/E. Reinhardt-Becker (Hg.), *Literatur – Kultur – Verstehen. Neue Perspektiven in der interkulturellen Literaturwissenschaft*, Universitätsverlag Rhein-Ruhr, Duisburg, 2009, S. 43-63.

74 Ebd., S. 46.

nicht mehr als statische Größe begriffen, sondern als sich entwickelnd gedacht; und für diese Entwicklung ist die Aufnahme von Fremden entscheidend⁷⁵. Die eigene Identität ist ein Prozess *in fieri*, der ständig das Fremde in sich selbst entdeckt und akzeptiert. Diesen Prozess hält Hofmann für die Ausgangsbasis des interkulturellen Diskurses.

4. Fremde als Komplementarität. Dieser Typ von Fremderfahrung kennzeichnet hingegen eine postmoderne Weltanschauung. Im Unterschied zu den anderen Erfahrungen wird das Fremde in diesem Fall von der Gesellschaft tatsächlich radikal anders wahrgenommen. Diese Fremderfahrung entwickelt sich daher im Sinne der Differenz und der Konfrontation mit dem Anderen und mit der Auffassung einer Welt, wo keine Universalien mehr existieren. Das Fremde wird nicht negiert oder abgewehrt, Identität und Fremde sind keineswegs als Oppositionen oder Antonyme definierbar (wie im Fall des Fremden als Gegenbild). Die postmoderne Welt stellt sich eine polyzentrische und ständige Bewegung zwischen dem Eigenen und dem Fremden vor, wo wechselseitige Beziehung und Austausch als Kategorien zählen und das Selbst konstituieren.⁷⁶

1.1.6 „Exophonien“

Die Divergenzen der verschiedenen Fremderfahrungen zeigen, wie schwierig es ist, von einer Literatur der Fremde *tout court* zu sprechen. Einige Fragen bleiben offen: Was ist eigentlich das Fremde? Ist es eine Eigenschaft des Migranten oder eine Kategorie, die uns alle betrifft? Und ist es eine konstruktive oder eine negative Kategorie? Was bedeutet „in der Fremde leben“ und kann diese existenzielle (und durchaus schöpferische) Form ein literarisches Genre eingrenzen? Sollen alle Autorinnen und Autoren, die zwar in den

75 Ebd., S. 47.

76 Zum Thema das Fremde/das Eigene und zur Verflechtung beider Begriffe vgl. auch, Waldenfels, Bernhard, *Heimwelt und Fremdwelt*, in *Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung* (1998), S. 101-118. Im Bezug auf Husserl erklärt Waldenfels die drei Formen der Andersheit: Zuerst die Andersheit des Anderen (Intersubjektivität), die einen originären Eigenbereich darbietet, wo sich das Wechselspiel zwischen Ich und Anderen entwickelt; dann die Andersheit meiner selbst (Intrasubjektivität), die von einer Ich-Spaltung, d.h. von einer Scheidung in *I* und *Me*, charakterisiert ist; schließlich die Andersheit der fremden Ordnung (Interdiskursivität), worunter man zwar keine homogenisierenden, aber auch keine differenzierenden Kulturen versteht. Die Gesellschaften befinden sich in einem sogenannten Zwischenbereich: „Die verschiedenen Kulturen können weder auf die eigene Kultur zurückgeführt noch einer allgemeinen Kultur einverleibt werden, denn es ist kein Zentrum im Sicht, weder ein Makro- noch ein Mikrozentrum, wo alle Fäden des interkulturellen Gewebes zusammenlaufen. Dies führt uns zu dem Schluss, dass es weder eine Lebenswelt im Singular gibt noch viele Welten im Plural, als könnten Welten gezählt werden wie Dinge. Statt dessen haben wir es mit einer Verflechtung und Verschränkung verschiedener Lebenswelten zu tun, die einander auf vielfältige Weise durchdringen und beunruhigen“. In ebd., S. 114.

deutschsprachigen Gebieten leben, aber keine deutschen Muttersprachler und Muttersprachlerinnen sind, über das Fremde und ihre eigenen Fremderfahrungen erzählen?

Die Suche nach einer allgemein akzeptierten Definition für diese Literatur geht weiter. In ihrem Beitrag *Writing in the „Grey Zone“: Exophonic Literature in Contemporary Germany* hat Chantal Wright das neue Konzept der „Exophonie“ untersucht⁷⁷. Sie geht davon aus, dass die bisher verwendete Terminologie dem Phänomen der von den Autorinnen und Autoren nicht in der eigenen Sprache geschriebenen Werke nicht völlig angemessen war: Die Literaturwissenschaftlerin zitiert als Exempel jene Kritiken, die von den zur Debatte stehenden Schriftstellerinnen und Schriftstellern stammen. So zum Beispiel lehnt die aus Kroatien stammende Schriftstellerin Dubravka Ugrešić, die derzeit in Holland lebt, den Begriff „Exil“ wegen seiner zu vagen Bedeutung ab. Denn Exil kann nämlich selbstgewählt oder erzwungen sein. Stattdessen erwähnt Ugrešić die Metapher der „grauen Zone“, d. h. ein Gebiet, das sich außerhalb der nationalen Grenzen befindet, und wo die zeitgenössische Literatur endlich Platz finden kann. Diese Literatur befindet sich daher zwischen der nationalen Literatur und jener des Gastlandes⁷⁸. Andere Definitionen werden in der literaturwissenschaftlichen Abhandlung von Chantal Wright stark kritisiert, darunter auch die Begriffe *axial writing*, *postnational writing*, *postcolonial writing*.

Die Definition des Begriffs *Axial writing* entsteht aus einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung der University of Wales, Swansea⁷⁹. Dem Koordinator Dr. Tom Cheesman zufolge bezieht sich der Begriff auf jene Schriftstellerinnen und Schriftsteller, zu deren Leben die Wegstrecke einer (eingebildeten oder realen) Migration gehört:

„Axial writing imaginatively spans the distances across which transnational communities are dispersed. In literature, cinema and other art forms, it thematises traffic on the routes or <axes> which connect localities of diaspora origin and settlement; the work also in fact travels on these axes. It promotes dialogues

77 Wright, Chantal, *Writing in the „Grey Zone“: Exophonic Literature in Contemporary Germany*, in «GFL-Journal», 3, 2008, S. 26-42, auch online auf der Website <http://www.gfl-journal.de/3-2008/wright.pdf>, gesehen am 27.03.2012. Vgl. den Abstrakt: „This article argues for the adoption of the term ‚exophony‘ (and its derivative adjective ‚exophonic‘) as a useful and appropriate description of the phenomenon of writing by nonnative speakers of a language, in this case of German. ‚Exophony‘ avoids the thematic prescriptiveness of older terms used in the German context such as ‚Ausländer-‘ and ‚Migrantenliteratur‘, and of more recent thematically motivated terminology such as ‚axial‘ and ‚postnational‘. It allows an important distinction to be drawn between the differing contexts of production of writing by non-native-speakers and native-speakers of hybrid identity, calling attention to the politics of style in non-native-speaker writing.“

78 Vgl. ebd., S. 27-28.

79 Die Untersuchung der Gruppe der University of Wales wurde 1997-2003 durch das ESRC-funded Transnational Communities Programme, University of Oxford, gefördert. Zum Programm vgl. auch <http://www.transcomm.ox.ac.uk/>, gesehen am 23.03.2012.

which can engage national just as much as diaspora cultures: dialogues about travel and translation, ethnic identities and cultural syncretisms, historical legacies and present hopes and fears. It provokes questions about the shifting meanings of ‚belonging‘ and ‚roots‘, ‚home‘ and ‚abroad‘, ‚local‘ and ‚global‘, ‚here‘ and ‚there‘. It draws attention to factors affecting cultural changes in and around diasporas: issues of power and hierarchy, representation and inclusion; differences of class, gender, sexuality, and generation; differences of geographical and social places and trajectories; and mixed intra- and inter-ethnic affiliations.”⁸⁰

Der Begriff *axe* bezeichnet eine Linie, die „the asymmetric pattern of transnational cultural traffic“⁸¹ nachzeichnet, zum Beispiel London-Delhi oder Berlin-Istanbul. „Axialleben“ bedeutet nämlich, an zwei Orten zu leben oder besser gesagt sich auf der imaginären Linie, die zwei Orte verbindet, zu bewegen. Die axialen Autoren und Autorinnen bewegen sich im zweideutigen Territorium zwischen den Polen, sie sind *cultural commuters*, die ständig zwischen den beiden Ländern wechseln oder pendeln. Infolgedessen stellt ihr Schreiben einen Synkretismus der beiden Sprachen und Kulturen dar. Aber die Konsequenzen ihrer Bewegung von der Fremde zur Heimat und zurück sind nicht nur positive, sondern auch negative, weil sie unter Abgrenzung und Exklusion leiden und die Fremde in sich selbst (er)tragen müssen.

Für Chantal Wright ist diese Definition korrekt, wenn es um Gastarbeiterliteratur geht, z. B. im Fall Franco Biondi, aber der Begriff *axial writer* kann nicht mit der Erfahrung anderer Schriftsteller, wie z. B. der Yoko Tawadas, in Einklang gebracht werden. Tawada „was not part of a wave of mass migration to Germany, and as such does not share the same burden of representation carried by German-Italian and German-Turkish writers“⁸². Die Art und Weise der Repräsentation und Interpretation des Anderen (Landes) ist aus diesem Grund total unterschiedlich. Und das gilt nicht nur für Tawadas Werk:

„The problem with using axialism as a descriptive term for the work of non-native-speaker writers is not, however, that it does not provide a neat thematic fit. Rather it is problematic precisely because it is a thematic rather than a stylistic categorisation. This type of categorisation does not consider, for example, that a text which appears to refuse to deal with axial issues on a thematic level may be dealing with them stylistically instead. It does not differentiate between native and non-native speakers of German and therefore ignores key differences in the production and reception of texts written by different ‚types‘ of author. It also categorises by writer rather than by text and therefore does not allow for thematic

80 <http://www.transcomm.ox.ac.uk/wwwroot/cheesman.htm> , gesehen am 27.03.2012.

81 Ebd.

82 Wright, Chantal, *Writing in the „Grey Zone“: Exophonic Literature in Contemporary Germany*, in «GFL-Journal» (2008), S. 29.

(or stylistic) variations within an author's oeuvre. A further problem with thematic categorisations is that they run the risk of being as prescriptive as the term *Gastarbeiterliteratur*, which was used in the emergent days of non-native-speaker writing in German, thus extending the burden of representation – whether this is refused, embraced, or something in-between the two – to all hyphenated writers.”⁸³

Axial writing bietet daher nur eine thematische Orientierung an. Keine wichtige Rolle spielen Stil und die Herkunft der Autorinnen und Autoren: Es gibt nämlich keine Unterschiede zwischen Muttersprachlern und Nicht-Muttersprachlern, solange sie sich in einer axialen Perspektive erkennen. Beim *axial writing*, sagt Wright, handelt es sich um eine normative Definition, die scheinbar Grenze und Kulturen überschreiten will, in Wirklichkeit aber nur eine weitere strenge theoretische Kategorie darstellt.

Die Definition des Begriffs *Postnational writing* von Claire Thomson⁸⁴ erklärt eine Schreibweise in einer Zeit, in der die Grenzen zwischen Nationen endlich abgeschafft worden sind. Sie fährt mit ihrer Untersuchung fort, indem sie das Konzept *postnational* statt *postcolonial* verwendet, da das zweite für die moderne reiche europäische Gesellschaft eher obsolet und nicht mehr treffend ist. Wright aber erwidert: „The term postnational, however, appears overly optimistic in its assumption of the steady decline in the primacy of the nation state as a core unit of identity and power. It also suggests a cultural fluidity within the borders of the nation state which does not (yet) hold true for the German cultural context”⁸⁵. „Postnationale Literatur“ entspricht daher nur einer bestimmten Elite, die die Probleme der Migration, die (oft traumatische) Begegnung mit der Fremde und das Streben nach Emanzipation und Anerkennung in der Gesellschaft schon gelöst oder gar nicht gelebt hat.

Der postkoloniale Diskurs des Begriffs *Postcolonial writing* stimmt laut Wright mit dem heutigen deutschen literarischen Panorama nicht überein. Die Geschichte des Kolonialismus in Deutschland verlief ganz anders als z. B. die des britischen, deswegen sind die beiden Länder, was koloniale Traditionen und Literaturen angeht, gar nicht miteinander vergleichbar. Die Migranten, die heutzutage in Deutschland leben und auf Deutsch schreiben, kommen nicht aus den ehemaligen Kolonien, ihre Geschichten entstehen nicht aus dem Verlangen, über die schwierige und wechselseitige Beziehung zwischen Kolonisator und Kolonisierten zu schreiben, zumindest nicht im strikten Sinne.⁸⁶

83 Ebd., S. 29-30.

84 Siehe Thomson, C. Claire, „*Slainte, I goes, and he says his word*“: *Morvern Callar undergoes the trial of the foreign*, in «Language and Literature», 13, 1, 2004, S. 55-71.

85 Wright, Chantal, *Writing in the „Grey Zone“: Exophonic Literature in Contemporary Germany*, in «GFL-Journal» (2008), S. 30.

86 Immerhin gibt Chantal Wright in ihrem Beitrag zu, dass Vergleiche zwischen Gastarbeiterliteratur und einigen Formen des Postkolonialen gestellt werden können. Einige Strategien der Aneignung der Sprache

“Contemporary Germany is not a postcolonial society, nor a former imperial power of any significance, but rather a European nation state where until very recently citizenship was defined exclusively in terms of ethnicity, giving rise to a situation of political, social and cultural inequality. (...) The colonial discursive turn in contemporary Germany is imperialist or neo-colonial rather than colonial in the strict sense, but it does highlight the fact that colonial discursive practices are far from ‚post-‘.”⁸⁷

Stattdessen findet Wright den Begriff „Exophonie“ am treffendsten, die anderen Definitionen bezeichnet sie entweder als thematisch einschränkend, elitär oder geschichtlich unpassend. Aber woher stammt der Begriff „Exophonie“? Was ist sein Ursprung, und was ist seine Richtung? „Exophonie“ war anfangs als Definition nur für jene afrikanische Literatur verwendbar, die in verschiedenen Sprachen (darunter auch europäischen) geschrieben wurde. 2002, auf einer Konferenz in Dakar mit dem Titel „AFRIKA-EUROPA. Transporte, Übersetzungen, Migrationen des Literarischen“⁸⁸ hat Yoko Tawada zum ersten Mal das Wort „Exophonie“ gehört, und *Exophonie* ist der Titel ihrer ein Jahr später veröffentlichten Sammlung von Essays auf Japanisch. Im Januar 2005 folgt ein Kolloquium in Berlin über dasselbe Thema, dessen Beiträge in einer Veröffentlichung präsentiert wurden. Der Titel des Buches lautet *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*.

Warum das literarische Panorama Afrikas neu beleuchtet wurde, erläutern die Herausgeber in ihrer Einleitung wie folgt: „Wie das Kolloquium in Dakar, so soll auch der vorliegende Band nicht allein dazu beitragen, Afrika besser kennenzulernen, sondern auch, ganz ‚egoistisch‘, dazu, den Blick zurück auf Europa zu schärfen“⁸⁹. Europa mit seinen inneren Bewegungen und Oszillationen widerlegt die traditionelle Vorstellung des alten Kontinents als einheitliches und homogenes Territorium. Genau wie Afrika ist Europa heutzutage ein Kompositum verschiedener Kulturen und Völker, die die Grenzen der Nationen überschreiten und das Patchwork der schriftlichen und sprachlichen Kombinationen vervielfältigen. Die Entscheidung der Autorinnen und Autoren, sich in einer von ihnen ausgewählten Sprache zu äußern, ist für die meisten nicht einfach zu treffen: Man kann z. B. die Exilsprache entweder aus politischen Gründen wählen oder bloß aus ökonomischen

und zugleich der Entfremdung der Sprache (die Sprache gehört niemandem, sie kann bearbeitet und modelliert werden) sind tatsächlich ähnlich.

87 Wright, Chantal, *Writing in the „Grey Zone“: Exophonic Literature in Contemporary Germany*, in «GFL-Journal» (2008), S. 36.

88 An der Konferenz haben auch das Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) in Berlin und das Goethe Institut InterNationes kollaboriert. Vgl. auch die Website <http://www.zfl-berlin.org/das-zfl.html>, gesehen am 28.03.2012.

89 Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (Hg.), *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2007, S. 11.

(wenn man sich an ein bestimmtes Publikum richten will). Doch auch zwei (oder mehrere) Sprachen werden von den Schriftstellerinnen und Schriftstellern oft gewählt; schließlich kann man ausschließlich in der eigenen Muttersprache schreiben, auch wenn man im Ausland lebt, um sich an seinen eigenen Wurzeln zu orientieren. Immerhin hat die Sprachwahl ganz bestimmte Ursachen:

„Eine Typologie von Gründen und Kriterien der Sprachwahl (...) kann bei der Unterscheidung von objektiven und subjektiven Gründen heuristische Dienste leisten, aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es zwischen Exil, Migration und Diaspora, zwischen politischer Verfolgung, ökonomischer Not und kultureller Neugierde fließende Übergänge gibt.“⁹⁰

Der Begriff „Exophonie“ arbeitet darum in die Richtung, die Konzepte der Exil- und der Migrationsforschung neu zu formulieren, immer in Bezug auf die unterschiedlichen Gründe der Aus- und Einwanderung.⁹¹

Die Vorsilbe „exo-“ bedeutet „hinaus“, im Sinne von (Grenz-)Überschreitung, während „-phonie“ sich auf die Wichtigkeit der Stimme bezieht, wobei sie die traditionelle phonozentristische Tradition evoziert, die eine Sprache aus dem Laut, und nicht aus der Schrift ableitet⁹². „Exophonie“ wird auch als „Heraustreten aus der Stimme“ aufgrund der Wichtigkeit der Schrift in der Literatur definiert. Daher schlagen einige Literaturwissenschaftler den Begriff „Exographie“ statt „Exophonie“ vor⁹³; eine andere Übersetzung des Wortes, die auch im Titel erscheint, ist „Anders-Sprachigkeit“⁹⁴. „Anders-

90 Ebd., S. 11-12.

91 Ebd., S. 12: „Beim Vergleich dieser beiden Hauptrichtungen der Migration ist selbstverständlich zu berücksichtigen, dass der Zwang, während des NS-Regimes das Deutsche Reich oder Österreich zu verlassen, unerbittlicher war als die meisten anderen Motive zum Wechsel des Landes seither gewesen sind. Für die zweite Phase hat sich deshalb auch – nach inzwischen verabschiedeten Bezeichnungen wie ‚Literatur der Gastarbeiter‘ oder ‚Ausländerliteratur‘ – der Terminus ‚Interkulturelle Literatur‘ eingebürgert, wohingegen noch eine jüngste Veröffentlichung auf dem Begriff ‚Migrationsliteratur‘ insistiert [Die Herausgeber beziehen sich auf Schenk, Klaus/Todorow, Almut/Tvrđik, Milan (Hg.), *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Francke, Tübingen/Basel, 2004]. Für beides gibt es gute Gründe: Konzeptionen der ‚interkulturellen‘ – oder, mit stärkerer Hervorhebung der gegenseitigen Durchdringung: ‚transkulturellen‘ – Literatur betonen, dass die Migrationsliteratur nicht einfach additiv zur Nationalliteratur hinzukomme, sondern diese von innen heraus in grundlegender Weise verändere. Würde jedoch der Unterschied ganz aufgehoben, so drohte dies, die ökonomischen politischen und sozialen Triebkräfte von Exil und Migration zu verschleiern. Auch heute sind ja manche Schriftsteller in ihrem Herkunftsland vom gewaltsamen Tod bedroht.“

92 Vgl. ebd., S. 17 ff.

93 Vgl. ebd.

94 Vgl. ebd., S. 22: „Gegenüber dem Fachterminus *Exophonie* besitzt das schlichte deutsche Wort die Vorzüge, die räumlichen Konnotationen der Vorsilbe *exo-* ebenso abzustreifen wie die Etymologie der Stimme im Stamm- Morphem *phonie*. Zwar legt auch das ‚Anders-‘ nahe, es gäbe das ‚Eine‘ oder gar ‚Eigene‘, von dem dessen ‚Anderes‘ trennscharf abzugrenzen wäre. Zugleich jedoch trägt es dem Sachverhalt Rechnung, dass Grenzen eben permanent gezogen werden, so wenig sie sich auf sachliche Begründungen beziehen können: Kultur besteht aus *Konstruktionen des Eigenen und des Fremden (...)*“.

Schriftlichkeit“ wäre die dementsprechende Übersetzung der „Exographie“. So gesehen repräsentiert die Literatur wegen ihrer inneren Spaltung zwischen Schriftlichkeit und Sprachlichkeit (Niemand schreibt, wie er spricht) die Verkörperung der exophonischen Erfahrung *par excellence*. Die Anders-Sprachigkeit *in* der Literatur, die durch das Schwanken zwischen Sprachen und Kulturen sichtbar wird, wäre dann nur ein Fall der Anders-Sprachigkeit *der* Literatur im Allgemeinen.

„Exophonie“ scheint also als Begriff für eine Autorin oder einen Autor mit einem mehrsprachigen Hintergrund passgenau und nicht diskriminierend zu sein, trifft aber nicht auf alle Fälle zu. Der Journalist und Schriftsteller Nicol Ljubić stammt aus einer Familie, wo der Vater Kroat und die Mutter Deutsche ist, er ist in Zagreb geboren und wegen der Arbeit des Vaters als Flugzeugtechniker hat er seine Kindheit in Griechenland, Russland und Schweden verbracht. In dieser Zeit hat er immer deutsche Schulen besucht, jetzt wohnt er in Berlin mit seiner Freundin. Er hat nur Grundkenntnisse in Griechisch und Kroatisch. Deutsch ist zweifellos seine Muttersprache. Aber er wird ständig mit Fragen und Aussagen konfrontiert, wie z. B.: „Woher kommst du?“, „Du sprichst aber gut Deutsch!“, „Schreibst du deine Bücher allein?“ Unter anderem wurde er mit dem Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis der Robert-Bosch-Stiftung ausgezeichnet, der für deutsch schreibende Autoren nicht-deutscher Muttersprache gedacht ist. In dem von ihm herausgegebenen Text *Schluss mit der Deutschenfeindlichkeit* verweist er auf seine problematische Lage als sogenannter „Schriftsteller mit Migrationsgeschichte“; es ist dieselbe Lage, unter der viele andere Autorinnen und Autoren leiden. *Schluss mit der Deutschenfeindlichkeit* ist eine Anthologie von Beiträgen über Migration und Integration. „Geschichte aus der Heimat“ lautet der Untertitel des Werkes. Neben anderen ist darin die schöne Geschichte der Schriftstellerin Maria Cecilia Barbetta durchaus erhellend. Sie fungiert hier als Repräsentantin für die Stimmung der meisten Autorinnen und Autoren, die sich gegen die „Schubladen“ der literaturwissenschaftlichen Kategorisierungen wehren:

„Diese gern gestellte Fang-Frage bezieht sich nämlich auf eine wie auch immer geartete Prägung meines Schreibens aufgrund meines Migrationshintergrundes, und da kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, man möchte mich darauf reduzieren bzw. mich da festschreiben. Irgendwann im Laufe meiner Entwicklung wollte ich ja nach Deutschland, erkläre ich. (...) Argentinien verließ ich nicht aus politischen Gründen, keine Regierung legte mir die Ausreise nahe oder Ähnliches. (...) Dieser Hintergrund unterscheidet mich von der Gruppe von Kolleginnen und Kollegen, die gezwungen wurden, ihr Herkunftsland zu verlassen, und infolgedessen in Deutschland leben und schreiben. (...) Wenn wir uns aber darauf einigen könnten – und dafür plädiere ich –, dass Literatur mehr

kann als der Autor, dann könnten wir uns sofort von Herkunftszuschreibungen, von allzu einfachen Etikettierungen, die über das Wesen eines literarischen Textes nichts aussagen, und von verkappt despektierlichen Begriffen wie Migrationsliteratur mitsamt ihrer Varianten (alles verwandt mit Ausdrücken wie Schwulenliteratur, Frauenroman u. ä.) ein für allemal verabschieden und diesen keine Tränen nachweinen. Stattdessen könnten wir verkünden, dass Literatur dazu da ist, Grenzen zu verwischen, Gewissheiten zu hinterfragen, dank ihrer sprengenden Kraft eingleisigen Zuordnungen zu trotzen und Erwartungen zu unterminieren.⁹⁵

95 Barbeta, Maria Cecilia, *Der Fehler im System, oder Wie man lernt, aus der Not eine Tugend zu machen*, in N. Ljubić (Hg.), *Schluss mit der Deutschenfeindlichkeit*, Hoffmann und Campe, Hamburg, 2012, S. 29-46, hier S. 41-45. Vgl. auch Sievers, Wiebke, *Zwischen Ausgrenzung und kreativem Potenzial: Migration und Integration in der Literaturwissenschaft*, in H. Fassmann/J. Dahlvik (Hg.), *Migrations- und Integrationsforschung – multidisziplinäre Perspektiven*, V&R unipress, Göttingen, 2011, S. 189-210; Strasser, Sabine, *Über Grenzen verbinden: Migrationsforschung in der Sozial- und Kulturanthropologie*, in ebd., S. 33-55.

1.2 Zweiter Teil: Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen

1.2.1 Das Gedächtnis und seine Funktionen

Als Ausgangspunkt gelten die Überlegungen des französischen Philosophen Paul Ricoeur, der in seinen Werken *Zeit und Erzählung*, in *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen* sowie in *Das Rätsel der Vergangenheit: Erinnern – Vergessen – Verzeihen*⁹⁶ die Untersuchung der verschiedenen Formen des Gedächtnisses und des Vergessens mit der Problematik der Geschichte, der historischen und der erzählten Zeit verknüpft hat. Die Analyse der Phänomenologie des Gedächtnisses konzentriert sich in Paul Ricoeurs Werk auf das direkte Objekt des Gedächtnisses, d. h. auf die Erinnerung. Die Erinnerung schafft ein Bild, das die Repräsentation eines Ereignisses in der Vergangenheit kondensiert und als Konsequenz die Präsenz des Vergangenen in der Gegenwart anschaulich macht. Dieses Bild, das sich aus dem Prozess der Erinnerung ergibt, enthält laut Ricoeur eine gewisse Wahrhaftigkeit gegenüber der Vergangenheit; das bedeutet, dass aus der Erinnerung ein „Treuebestreben, in dem die Wahrheitsfunktion des Gedächtnisses zusammengefasst ist“⁹⁷, resultiert. In seinem Werk richtet sich Ricoeur gegen die philosophische Tradition des Empirismus, die das Gedächtnis als eine „Provinz der Einbildungskraft“⁹⁸ betrachtet, indem es nur mit der Funktion des „In-Erinnerung-Rufen[s]“ in Beziehung steht⁹⁹. Mit der Reduzierung des Gedächtnisses als Produkt der Imagination und seiner entsprechenden Entwertung, deren Theoretisierung bis zu Descartes führt, setzt sich Ricoeur auseinander:

„Die leitende Idee dabei ist die einer – eidetisch zu nennenden – Differenz

96 Siehe Ricoeur, Paul, *Zeit und Erzählung*, Bd. 1, *Zeit und historische Erzählung*, Fink, München, 1988; Bd. 2, *Zeit und literarische Erzählung*, Fink, München, 1989; Bd. 3, *Die erzählte Zeit*, Fink, München, 1991; Ders., *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, Fink, München, 2004; Ders., *Das Rätsel der Vergangenheit, Erinnern – Vergessen – Verzeihen*, Wallstein, Göttingen, 1998.

97 Ricoeur, Paul (2004), *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 25.

98 Ebd., S. 23. Für den Literaturwissenschaftler unterscheiden sich das erinnerte und das phantastische Bild eben wegen des Wahrheitsanspruchs (oder des Wahrheitsstrebens) des ersten. Die Phantasie entspricht daher der Ein-Bildung(s)-Kraft, d. h. jener Kunst, die phantastische Bilder (*simulacres*) kreiert, und nicht dem Gedächtnis, aus dem Erinnerungen entstehen, die mit der Wahrnehmung der Vergangenheit zu tun haben. Siehe auch ebd., S. 79: „Wir haben immer wieder gesagt, dass die Anwesenheit des Abwesenden das gemeinsame Merkmal von Einbildungskraft und Gedächtnis ist, während ihr Unterscheidungsmerkmal auf der einen Seite in der Suspendierung jeglicher Realitätssetzung und der Vorstellung eines Irrealen, auf der anderen Seite in der Setzung eines vorgängigen Realen besteht.“

99 Laut Ricoeur hat der niederländische Philosoph Spinoza zu dieser irrenden Verwechslung zwischen Gedächtnis und Phantasie auch beigetragen: „Wenn zwei Affektionen durch Kontiguität verbunden sind, dann bedeutet die Tatsache, die eine davon zu evozieren – also sich vorzustellen –, auch die andere zu evozieren, also sich an sie zu erinnern.“ In ebd.

zwischen zwei Ausrichtungen, zwei Intentionalitäten: die eine, die der Einbildungskraft, ist auf das Phantastische, die Fiktion, das Irreale, das Mögliche, das Utopische ausgerichtet; die andere, die des Gedächtnisses, auf die vorhergehende Realität, wobei das ‚Vorher‘ die zeitliche Markierung par excellence der ‚erinnerten Sache‘, des ‚Erinnerten‘ als solchem, darstellt.“¹⁰⁰

Die Problematik einer mangelnden Differentiation zwischen Erinnern und Imaginieren reicht bis zur platonischen Theorie zurück, wo das Gedächtnis noch nicht als Phänomen in Bezug auf die vergangene Zeit angesehen wird¹⁰¹. In seinem Werk stellt Ricoeur hingegen die „Spezifität der im eigentlichen Sinne verzeitlichenden Funktion des Gedächtnisses“¹⁰² fest.

Platon und Aristoteles sind für Ricoeur die Prämissen seines Entwurfs einer Phänomenologie des Gedächtnisses, die als kritischen Punkt das Verhältnis zwischen Erinnerung und Bild in den philosophischen Beiträgen von Husserl, Bergson und Sartre zu erfassen versucht¹⁰³. Trotz der verschiedenen Zugänge zum Thema werden Erinnerung und Bild ohnehin miteinander (oft auch auf verwirrende Weise) verglichen. Als theoretische Voraussetzung für seine Analyse des Gedächtnisses stellt sich Ricoeur die Frage der sogenannten Wahrheitsfunktion des Gedächtnisses, d. h. die Frage seiner Zuverlässigkeit:

„Diese Frage stand im Hintergrund unserer ganzen Suche nach dem Unterscheidungsmerkmal, das Gedächtnis und Einbildungskraft voneinander trennt. Am Ende unserer Untersuchung (...) können wir behaupten, dass in der Ausrichtung auf die vergangene ‚Sache‘, das früher Gesehene, Gehörte, Empfundene, Gelernte *Was*, eine spezifische Wahrheitsforderung impliziert ist. Diese Wahrheitsforderung spezifiziert das Gedächtnis als kognitive Größe. Genauer gesagt wird diese Wahrheitsforderung im Moment des Wiedererkennens erhoben, mit dem die Anstrengung des Erinnerns endet. (...) Wir wollen diese Wahrheitsforderung als Treue oder Zuverlässigkeit (*fidelité*) bezeichnen.“¹⁰⁴

Das Gedächtnis wird als kognitive Größe gekennzeichnet. Aber Ricoeur fügt ihm nun einen pragmatischen Charakter hinzu: „Sich erinnern heißt nicht nur, ein Bild des

100Ebd., S. 24.

101Auch wenn auf unterschiedliche Art und Weise verwechseln sowohl die platonische als auch die aristotelische Theorie die Erinnerungs- mit der Einbildungsfähigkeit. In Aristoteles wird aber das Bild (*eikôn*) der Sphäre der Zeitlichkeit zugeteilt, indem er schreibt: „Das Gedächtnis ist mit Vergangenem verbunden“. In Aristoteles, *Über Gedächtnis und Erinnerung*, in ders., *Kleine naturwissenschaftliche Schriften*, Reclam, Stuttgart, 1997, S. 88. Vgl. auch Platon, *Theätet*, Reclam, Stuttgart, 1989; Ricoeur, Paul (2004), *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 26-46.

102Ebd., S. 24.

103Vgl. ebd., S. 79-94. Zur weiteren Studie siehe auch Husserl, Edmund, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Meiner, Hamburg, 1985; Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis*, Meiner, Hamburg, 1991; Sartre, Jean-Paul, *Das Imaginäre*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1971.

104Ricoeur, Paul (2004), *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 93-94.

Vergangenen aufzunehmen, zu empfangen, sondern auch, es zu suchen, etwas zu ‚tun‘¹⁰⁵. Die Praxis des Gedächtnisses betrifft zwar seinen Gebrauch, aber auch seinen Missbrauch, der in der folgenden Untersuchung von großer Bedeutung für die Analyse der literarischen Texte ist. Zuerst berichtet Ricoeur über die sogenannte *ars memoriae*, worunter man die kulturelle Praxis des Rezitierens (oder des Auswendiglernens) und der Rhetorik versteht. In dieser Hinsicht entspricht der *ars memoriae* ein künstliches Gedächtnis, dessen Missbrauch sowohl durch ein „Zuviel“ als auch durch ein „Zuwenig“ der Praxis des Memorierens¹⁰⁶ repräsentiert ist. Dann befasst sich der Philosoph mit dem Missbrauch des natürlichen Gedächtnisses, indem er sich auf seine drei Ebenen bezieht: auf einer pathologisch-therapeutischen Ebene betrachtet er zuerst das „verhinderte Gedächtnis“, dann auf einer politischen Ebene das „manipulierte Gedächtnis“, schließlich auf einer ethischen Ebene das „verpflichtende Gedächtnis“.

Das verhinderte Gedächtnis. Mithilfe von Freuds Aufsätzen *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten* und *Trauma und Melancholie*¹⁰⁷ versucht Ricoeur, die pathologische Kategorie der Verdrängung von Traumata in einen historischen Bereich zu versetzen. In *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten* präsentiert Freud die Identifizierung des hauptsächlichsten Hindernisses, das bei der Deutungsarbeit während der Rekapitulierung traumatischer Erinnerungen als Verdrängungswiderstand auftaucht. Solche Verdrängungswiderstände seien laut Freud Wiederholungszwänge. Konsequenz dieser Wiederholungszwänge ist, dass der Patient Vergessenes oder Verdrängtes nicht durch Erinnern, sondern durch Agieren reproduziert, auch wenn diese wiederholten Tätigkeiten unbewusst vollzogen werden. In dem zweiten oben zitierten Aufsatz beschreibt Freud den Unterschied zwischen Trauer und Melancholie: die Trauer wird als regelmäßige Reaktion auf den Verlust eines Liebesobjekts definiert. Die Trauerarbeit besteht darin, dass das trauernde Subjekt realisieren muss, dass das von ihm begehrte Objekt nicht länger real ist. Durch die Trauerarbeit begreift das Subjekt, dass der Verlust unwiederbringlich ist, es kann daher die Libido von der geliebten Person endlich abziehen und sie auf ein neues Liebesobjekt richten. Im Fall der Melancholie erfährt der Patient hingegen eine Störung und Erniedrigung des

105Ebd., S. 95.

106Die Philosophen Giordano Bruno und Jean-Jacques Rousseau dienen im Text als Muster beider Tendenzen des Missbrauchs des sogenannten künstlichen Gedächtnisses: Während die Mnemotechnik nach Bruno dem Gelehrten eine unbegrenzte, fast magische Kraft verleiht, stellt dieselbe für Rousseau die Gefahr des Verschwindens des Genies (*ingenium*) dar. Aus diesem Grund soll Rousseaus Emile „(...) nie etwas auswendig lernen, nicht einmal Fabeln, nicht einmal die von La Fontaine, so harmlos und liebenswürdig sie auch sein mögen.“ Zitiert von ebd., S. 112.

107Beide Aufsätze befinden sich in Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Fischer, Frankfurt am Main, 1974, S. 126-136; 428-446.

Ichgefühls, sodass er Anklagen gegen sich selbst und verschleierte Beschuldigungen gegen das verlorene Liebesobjekt erhebt. Die Trauer wird demzufolge als positiv bezeichnet, während die Melancholie jenen selbst-zerstörenden Prozess repräsentiert, der zu keiner Befreiung vom Trauma führen kann.

Die Kategorien der Verdrängung sowie der Trauer und der Melancholie lassen sich laut Ricoeur auf das kollektive Gedächtnis übertragen. Die Gesellschaft wird infolgedessen als kollektives Subjekt dargestellt, das sein Liebesobjekt verloren hat. Dem Objekt kann zum Beispiel der Verlust des Ideals oder die Niederlage der eigenen Nation entsprechen. Genauso wie der Freud'sche Patient erfährt die verletzte und traumatisierte Gemeinschaft den Zwang der Verdrängung. Sonst kann sich die Nation von der Niederlage nicht lösen, sie kann mit ihr nicht produktiv umgehen, kein neues Selbstwertgefühl bilden und keine Energien für die Zukunft freisetzen. Die Verletzungen, die die Niederlage in der Gemeinschaft ständig erzeugt, sollen durch Zeremonien zyklisch und offensichtlich wiederholt werden, um sie nicht zu vergessen. Die Zeremonie repräsentiert daher jenen Wiederholungszwang, der durch die Aktion den Prozess der Kommemoration zu Ende bringt. Statt *Erinnerungsfähigkeit* begünstigt der Verlauf der Wiederholung von Traumata die *Erinnerungstätigkeit*: in extremen Fällen kann sich die teilnehmende Gemeinschaft an den Grund der Zeremonie tatsächlich gar nicht erinnern. Jeder Niederlage entspricht auch ein Sieg für eine andere Gemeinschaft, und auch in diesem Fall muss es durch wiederkehrende Kommemorationen gefeiert und erinnert werden. Diese beiden pathologischen Formen nennt Ricoeur „das Zuviel“ und „das Zuwenig“ an Gedächtnis; während das „Zuviel an Gedächtnis“ die Erinnerung an das Trauma immer erneut wiederholen muss, ist dieselbe Erinnerung im Fall des „Zuwenig an Gedächtnis“ so schmerzhaft, dass die Vergangenheit gar nicht oder kaum erinnert wird:

„Das *Zuviel an Gedächtnis* erinnert insbesondere an den *Wiederholungszwang*, von dem Freud sagt, dass er dazu führt, das Agieren an die Stelle echter Erinnerung zu setzen, durch die die Gegenwart mit der Vergangenheit versöhnt werden könnte: Die Welt ist voller Gewalttaten, die als *acting out* ‚an Stelle der‘ Erinnerung gelten! Wenn man will, kann man solche düsteren Zelebrationen als wiederholendes Erinnern (*mémoire répétition*) bezeichnen.

(...) Wenn dies der Fall ist, dann lässt sich das *Zuwenig an Gedächtnis* derselben Reinterpretation unterziehen. Was die einen mit verdrossenem Genuss kultivieren und wovor die anderen aus schlechtem Gewissen fliehen, ist ein und dasselbe wiederholende Erinnern. Die einen wollen sich ihm völlig ergeben, die anderen haben Angst davor, in ihm zu versinken.“¹⁰⁸

Das manipulierte Gedächtnis. Einem praktischen Niveau schreibt Ricoeur das

108 Ricoeur, Paul (2004), *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 129.

manipulierte Gedächtnis zu, dessen Entstehungsmotiv hauptsächlich in einer Schwäche oder Fragilität der (eigenen und kollektiven) Identität liegt. Die Gründe für diese Fragilität bestehen für Ricoeur erstens in dem schwierigen Verhältnis der eigenen Identität zum Vergehen der Zeit und zu den Veränderungen der genannten Konditionen, zweitens in der Konfrontation mit dem Anderen, schließlich mit der Annahme der Tatsache, dass es keine historische Gemeinschaft gibt, die ohne Anwendung von Gewalt entstanden ist. Die Manipulation betrifft hier sowohl das Gedächtnis als auch das Vergessen, und sie wird von der Autorität ausgeführt. Um diesen Zweck zu erreichen, benutzt die Autorität einen beunruhigenden Faktor, die Ideologie:

„Die Ideologie (...) springt genau in die Bresche zwischen dem Legitimitätsanspruch, der von einem Autoritätssystem ausgeht, und unserer Antwort in Begriffen des Glaubens. Die Ideologie würde unserem spontanen Glauben eine Art Mehrwert *hinzufügen*, dank dessen dieser Glaube die Autoritätsansprüche befriedigen könnte. In diesem Stadium bestünde die Funktion der Ideologie darin, die Glaubwürdigkeitslücke zu schließen, die alle Autoritätssysteme aufreißen, nicht nur das charismatische System – weil das Oberhaupt von oben gesandt ist – und das auf die Tradition gegründete System – weil es schon immer so gemacht wurde –, sondern auch das bürokratische System – weil man dem Experten Wissen zuschreibt.“¹⁰⁹

Instrument der Gewalt für die Manipulation des Gedächtnisses, die eine bestimmte Strategie von Erinnern und zugleich von Vergessen betrifft, ist nach Ricoeurs Angaben die Erzählung:

„Herrschaft beschränkt sich bekanntlich nicht nur auf physischen Zwang. Selbst der Tyrann braucht einen Rhetor, einen Sophisten, um sein Verführungs- und Einschüchterungsunternehmen mit Hilfe von Worten zu vermitteln. (...) Gründungserzählungen, Erzählungen von Ruhm und Schmach nähren den Diskurs der Schmeichelei und der Angst. (...) Auf dieser offensichtlichen Ebene ist das aufgezwungene Gedächtnis mit einer ihrerseits ‚autorisierten‘ Geschichte, der offiziellen Geschichte, der gelernten und öffentlich gefeierten Geschichte bewaffnet. (...) Zum erzwungenen Memorieren treten vereinbarte Weisen des Gedenkens hinzu. Auf diese Weise kommt es zu einem gefährlichen Bündnis zwischen dem Erinnern (*remémoration*), dem Memorieren (*mémorisation*) und dem Gedenken (*commémoration*).“¹¹⁰

Das verpflichtende Gedächtnis. Der letzte Missbrauch des Gedächtnisses, den Ricoeur untersucht, betrifft die ethische und politische Ebene, d. h. wenn der Imperativ „sich

109Ebd., S. 134-135. Ricoeur beruft sich auf die Theorien über Herrschaft und Ordnung von Max Weber, in ders., *Wirtschaft und Gesellschaft*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1972.

110Ricoeur, Paul (2004), *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 137-138.

zu erinnern“ als Befehl von außen kommt (z. B. von der Autorität), und nicht vom Individuum selbst. Dieser Imperativ, der die Nationen zu Erinnerungszwängen antreibt, korrespondiert für Ricoeur mit dem Gefühl der Gerechtigkeit. Die Pflicht zur Erinnerung ist also eine Pflicht zur Gerechtigkeit. Das bedeutet nicht, dass diese Pflicht nicht mehr zu einem weiteren Missbrauch führen könnte, denn auch die Idee der Gerechtigkeit kann missbraucht werden.

1.2.2 Das individuelle und das kollektive Gedächtnis

Die Untersuchung des Gedächtnisses führt offensichtlich zur Frage des Unterschieds zwischen kollektivem und individuellem Gedächtnis. Für Ricoeur sind die beiden Formen zwar voneinander beeinflusst, sie bleiben aber doch voneinander getrennt. Seine Theorie beruft sich auf die Überlegungen des Philosophen Edmund Husserl. Er geht nämlich davon aus, dass das *Ego* immer schon die Dimension der Erinnerung und der Zeitlichkeit trägt und zugleich die Idee des Anderen impliziert. Das bedeutet, dass das kollektive Gedächtnis in ihm schon angelegt ist, sodass das öffentliche Gedenken (*commémoration*) und das private Erinnern (*remémoration*) anschlussfähig sind¹¹¹. Während Husserl dem Leser einen intimen Blick auf das Gedächtnis von einer subjektiven zu einer kollektiven Wahrnehmung anbietet, neigt die Untersuchung des Philosophen Maurice Halbwachs zu einer ganz anderen Perspektive: In seinem posthum erschienenen Text *Das kollektive Gedächtnis* (1950) hat Halbwachs die These entwickelt, die einer Gemeinschaft oder einer Gruppe sowohl das

¹¹¹Ricoeur setzt Husserl in die Tradition des „intimen Blicks“, d. h. in die sogenannte Tradition der Innerlichkeit, die den privaten und individuellen Charakter des Gedächtnisses hervorhebt. Diese Theorie hat ihre Wurzeln in Augustinus. In seinen *Bekenntnissen* hat der lateinische Philosoph die Analyse des Gedächtnisses mit der der Zeit verbunden und vom Geist (*animus*) als Messung der Zeit geschrieben. In dieselbe Richtung weisen auch die Beiträge des englischen Denkers John Locke, für den allein das Bewusstsein die Identität einer Person ausmacht. Die Begriffe von Gedächtnis, Bewusstsein und Identität verlieren in Lockes Werk langsam an Konturen, bis zum Punkt, wo sie voneinander nicht mehr zu unterscheiden sind. Wie im Titel seines Werks *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* bereits erwähnt ist, ist das Bewusstsein auch im Fall Husserl etwas Intimes, das die eigene Identität und die Wahrnehmung der Zeit beeinflusst. Doch in seiner fünften *Meditation* führt er das Konzept der „Intersubjektivität“ ein, das für Ricoeur als Ausgangspunkt für eine Analyse des kollektiven Gedächtnisses gilt, auch wenn es den Begriff im wörtlichen Sinne in Husserls Werk eigentlich nicht gibt: „Die letzten Abschnitte der berühmten fünften Meditation führen in der Tat das Thema der ‚Vergemeinschaftung‘ der Erfahrung auf all ihren Bedeutungsebenen ein, vom Fundament einer Vergemeinschaftung der physischen Natur (...) bis hin zur berühmten Konstitution der ‚höheren intersubjektiven Gemeinschaften‘ (...), einer Konstitution, die aus einem Prozess ‚sozialer Vergemeinschaftung‘ hervorgeht.“ In ebd., S. 182. Vgl. auch ebd., S. 151-185; Zur weiteren Studie siehe auch ders., *Zeit und Erzählung*, Bd. 3, *Die erzählende Zeit* (1991), S. 72 ff; Augustinus, *Bekenntnisse*, Reclam, Stuttgart, 1989; Locke, John, *Über den menschlichen Verstand*, Meiner, Hamburg, 1976; Husserl, Edmund (1985), *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*.

Gedächtnis als auch die Geschichte zuschreibt. Auf diese Weise repräsentieren das kollektive Gedächtnis und die Geschichte die wesentlichen Angaben, durch die sich der Einzelne mit seiner eigenen Gruppe identifizieren kann. Das Kollektiv gewinnt die Qualität des eigenen Subjekts. Halbwachs, so die Darstellung Ricoeurs, löst „den Bezug auf das kollektive Gedächtnis von der Arbeit des individuellen Gedächtnisses, das sich seine Erinnerungen wachruft.“¹¹²

Die Überlegungen zur Existenz eines kollektiven Gedächtnisses wurden schon in den 20er Jahren von Halbwachs eingeführt; dann wurden sie aufgrund seiner Deportation am 23. Juli 1944 ins KZ Buchenwald und seines tragischen Todes (1945) unterbrochen. Im Geleitwort seines Werkes erläutert der Philosoph das Konzept des kollektiven Bewusstseins, das mit seinen Normen und Regelungen das Verhalten, das Denken sowie die Vorstellungen der Individuen bestimmt und beeinflusst. Selbst die Erinnerungen der Individuen orientieren sich an einem sozialen Zusammenhang:

„ (...) [U]nsere Erinnerungen bleiben kollektiv und werden uns von anderen Menschen ins Gedächtnis zurückgerufen – selbst dann, wenn es sich um Ereignisse handelt, die allein wir durchlebt und um Gegenstände, die allein wir gesehen haben. Das bedeutet, dass wir in Wirklichkeit niemals allein sind. Es ist nicht notwendig, dass andere Menschen anwesend sind, die sich materiell von uns unterscheiden: denn wir tragen stets eine Anzahl unverwechselbarer Personen mit und in uns. (...) Als ich zum ersten Mal in London war (...) brachten mir viele Eindrücke die Romane von Dickens in Erinnerung, die ich in meiner Kindheit gelesen hatte: So ging ich dort also mit Dickens spazieren. (...) Andere Menschen haben diese Erinnerungen mit mir gemeinsam gehabt. Mehr noch, sie helfen, mir diese ins Gedächtnis zurückzurufen: (...) Ich füge mich von neuem in ihre Gruppe ein, der ich auch weiterhin angehöre, da ich immer noch ihre Einwirkungen erfahre und in mir manche Vorstellungen und Denkweisen wiederfinde, die ich allein nicht hätte entwickeln können und durch die ich mit diesen Menschen in Verbindung bleibe.“¹¹³

Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe ist in diesem Sinne ausschlaggebend: Die anderen Mitglieder dienen als Zeugen, die unserer Erinnerungsfähigkeit helfen, sie vervollständigen und sogar ersetzen können, wenn sie mangelhaft ist. Wenn wir aber dieser Gesellschaft aus verschiedenen Gründen ausweichen, dann ist das erinnerte Bild, das sich aus dem Vergangenen ergibt, mit dem der Gruppe nicht mehr übereinstimmend. Grundbasis für das Entstehen eines kollektiven Gedächtnisses ist daher die Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder einer Gesellschaft. Als Beispiel führt Halbwachs die Geschichte zweier Personen an, die in der Vergangenheit dieselben Erfahrungen gemacht haben, die aber jetzt zwei

112Ricoeur, Paul (2004), *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 187.

113Halbwachs, Maurice, *Das kollektive Gedächtnis*, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1967, S. 2-3.

verschiedenen (z. B. politischen, literarischen oder religiösen) Gruppen angehören. Wenn sich die beiden noch einmal treffen und sich über ihre Erinnerungen unterhalten, stellen sie fest, dass sich diese Erinnerungen nicht mehr gleichen: „(...) [Es] fehlt ihnen zum gegenseitigen Verständnis und zum gegenseitigen Bestätigen der Erinnerung an diese gemeinsam gelebte Vergangenheit die Fähigkeit, die Schranken zu vergessen, die sie gegenwärtig trennen“¹¹⁴, erläutert Halbwachs. Er gibt aber zugleich zu, dass das kollektive Gedächtnis nicht alle Erinnerungen erklären kann und führt die Möglichkeit eines „strikt individuellen“¹¹⁵ Gedächtnisses an, in dem das Wiederauftauchen bestimmter Erinnerungselemente aus der rein individuellen Erinnerung zu beobachten ist. Diesen individuellen Bewusstseinszustand nennt er *intuition sensible*. Ein typischer Fall dafür sind die Kindheitserinnerungen. Halbwachs stellt sich nämlich die Frage, ob sie wirklich subjektive Erinnerungen sind oder ob sie von der Familie ständig aufbewahrt und tradiert werden. Und außerdem: Wie sollte man eine Erfahrung klassifizieren, die von einem Kind allein erlebt wurde? War es wirklich „allein“? Es hat sicher an seine Eltern denken müssen, aber trotzdem sind seine Erinnerungen subjektiv. Halbwachs geht von der Theorie aus, dass die Kindheitserinnerungen nicht *per se* entstehen, weil sie sich mit dem Erwachsenwerden kontinuierlich ändern. Genauer gesagt arbeiten im Fall der Kindheitserinnerungen verschiedene Formen des Gedächtnisses: die kollektive Form, die *intuition sensible* und schließlich die historische Form des Gedächtnisses:

„So ist es besser (...) nicht zu unterscheiden zwischen einem persönlichen Gedächtnis, das unsere damaligen Eindrücke unverändert wiedergeben würde, das uns nicht aus dem engen Kreis unserer Familie, der Schule und unserer Freunde herausführen würde, und einem anderen Gedächtnis, das man historisch nennen würde, in dem nur die nationalen Ereignisse enthalten wären, von denen wir damals keine Kenntnis haben konnten. (...) Nicht auf die gelernte, sondern auf die gelebte Geschichte stützt sich unser Gedächtnis. Unter Geschichte ist dann nicht eine chronologische Folge von Ereignissen und Daten zu verstehen, sondern alles, was bewirkt, dass eine Epoche sich von der anderen unterscheidet und wovon die Bücher und Berichte uns im allgemeinen nur ein sehr schematisches und unvollständiges Bild bieten.“¹¹⁶

Das historische Gedächtnis ist deswegen ein Teil des kollektiven Gedächtnisses, und die beiden Formen kooperieren zusammen mit persönlichen Erinnerungen. Genau aus dieser Durchdringung der verschiedenen Perspektiven ergibt sich das erinnerte Bild und es gewinnt

114Ebd., S. 13.

115Ebd., S. 14.

116Ebd., S. 42.

seine Bedeutung. Die Erinnerung kommt in Form von Bildern, die sich im Kopf des Kindes ursprünglich eingeprägt haben und die erst später Zusammenhänge mit der Geschichte enthüllen¹¹⁷. Das Kind wird größer, es wird Teil einer Gesellschaft; von diesem Punkt an ist sein Denken „zwischen der Flut ganz persönlicher Eindrücke und verschiedenen kollektiven Denkströmungen geteilt.“¹¹⁸

Zurück zur Differenzierung zwischen subjektivem und kollektivem Gedächtnis im Werk Halbwachs. Er zählt nämlich zwei Typen von Erinnerungen auf: Die ersten gehören der Allgemeinheit an, wohingegen die zweiten individuell sind. Während die ersten für das Individuum leicht zugänglich sind, sind die zweiten komplexer, es ist schwerer auf sie zurückzugreifen. Den zweiten entsprechen nämlich die persönlichen Erinnerungen, d. h. alles, was der Gemeinschaft nicht vertraut ist. Wegen der Spuren, die die Individuen in sich tragen, können diese Erinnerungen trotzdem sichtbar werden. Jeder Dualismus wird in der Theorie von Halbwachs negiert, denn die Auseinandersetzungen vertraut/Fremde, innerlich/äußerlich, persönlich/sozial dienen hier nur als Kategorien, die aber nicht als Antinomien wahrgenommen werden sollen. Das individuelle Gedächtnis bezeichnet Halbwachs als „Ausblickspunkt“ auf das kollektive Gedächtnis.

1.2.3 Das historische Gedächtnis

Die andere Form des Gedächtnisses ist, wie bereits erwähnt, die historische, die mit der Geschichte korrespondiert. Das Individuum trägt einen Bestand historischer Erinnerungen in sich, die nicht direkt erlebt, sondern gelesen und erlernt wurden. Beim historischen Gedächtnis handelt es sich um ein entliehenes Gedächtnis, das fremde Bilder generiert. In diesem Fall gibt es nämlich keine Zustimmung der Gesellschaft, die als Zeugin der Erinnerungen dient, und bei der Evokation dieser Bilder erlebt das Individuum ein Paradox: Es hat an den historischen Ereignissen zwar nicht teilgenommen, als Mitglied einer bestimmten Gruppe fühlt es sich aber damit allein. Das kollektive Gedächtnis liegt daher an der Schwelle zwischen der Fremdheit, die sich aus den historischen Ereignissen erzeugt, und der Vertrautheit, die die Gruppe dem Mitglied anbietet. In einer kollektiven Perspektive

¹¹⁷Selbst in der Familie hat das Kind die Gelegenheit, sich der umgebenden politischen und historischen Welt anzunähern. In dieser Hinsicht sind die Berührungen mit den Eltern und vor allem mit den Großeltern für die Entwicklung bestimmter Ideen und Vorstellungen durchaus entscheidend. Die Großmutter/der Großvater gelten deswegen als Repräsentation jener Epoche, die man sonst nur durch Bücher und Gemälde kennt. Sie sind konkretisierte Geschichte, erlebte Vergangenheit. Siehe ebd., S. 45-55.

¹¹⁸Ebd., S. 45.

verändert sich daher die rein chronologische Folge des Geschehens: Die Vergangenheit als Dimension der Geschichte existiert nur im Gedächtnis einer Gruppe, und als Teil des kollektiven Gedächtnisses wird sie bewahrt und überliefert. Das kollektive Gedächtnis stellt dem Individuum aber keine objektive Darstellung der Ereignisse in Aussicht, weil es nicht alle Ereignisse aufbewahren kann und weil es viel vergessen will¹¹⁹. Das ist der Grund, warum der Lauf der Geschichte mit dem universalen Gedächtnis überhaupt nicht korrespondiert: Das kollektive Gedächtnis arbeitet nur an den Vorstellungen *einer* bestimmten Gruppe, deswegen könnte man sagen, dass es mehrere kollektive Gedächtnisse gibt. Ein universales Gedächtnis, das die Erinnerungen der ganzen Welt und aller Zeiten und Orte moduliert, gibt es aber laut Halbwachs überhaupt nicht.

In den folgenden Kapiteln seines Werks beschreibt Halbwachs das Verhältnis zwischen Gedächtnis und Zeit- und Raumkoordinaten. Das Zeitgefühl hilft dem Gedächtnis, es bildet nämlich einen Rahmen, wo die Erinnerungen leichter zurückgerufen werden können. Halbwachs unterscheidet zwischen einer abstrakten mathematischen Zeit und einer konkreten, sozialen Zeit. Die erste wird als homogen und leer gekennzeichnet, während die zweite heterogen und vielfältig ist, da sie in Stunden, Minuten, Sekunden usw. eingeteilt wird. Die Einteilungen der sozialen Zeit haben eine starke kollektive Bedeutung und repräsentieren eine unverzichtbare Messung für die Gesellschaft. Neben der abstrakten Zeit und der sozialen Zeit gibt es auch eine historische Zeit, deren Untergliederungen aber hauptsächlich für die Historiker wichtig sind. Die historische Zeit stellt eine chronologische Folge der wichtigsten Ereignisse dar, die aber für keine der Gruppen die Wirklichkeit repräsentiert. Am Ende dieser Konstellation tritt schließlich auch die kollektive Zeit auf, die hingegen eine gewisse Stabilität innerhalb der Gruppe versichert. In diesen kollektiven Zeiträumen geschieht im Gegenteil zur historischen Zeit nichts Besonderes. Es gibt langsame und unmerkliche Veränderungen, die die Historiker nicht in Anspruch nehmen können. Den Einteilungen der kollektiven Zeit entsprechen die Bedürfnisse einer Gruppe (z. B. Arbeitszeit, Ferien usw.). Auf diesen kollektiven Rahmen hat auch das persönliche Zeitgefühl einen großen Einfluss. Wichtig ist, dass Halbwachs nicht gegen eine subjektive/individuelle Zeitdauer ist; diese Kategorie ist aber (wie auch im Fall des Gedächtnisses) in einem größeren Rahmen enthalten – und zwar im sozialen Kontext:

„Jenseits dieser veränderlichen Spanne der Zeit oder genauer: der kollektiven Zeiten, gibt es nichts mehr; denn die Zeit der Philosophen ist nichts als eine leere

¹¹⁹Vgl. ebd., S. 66-77.

Form. Die Zeit ist nur in dem Maße reell, als sie einen Inhalt hat, d. h. als sie dem Denken eine aus Ereignissen bestehende Materie darbietet. Sie ist begrenzt und relativ, aber voller Wirklichkeit. Sie ist im übrigen weit genug, um jedem Individuum einen hinreichend dichten Rahmen zu bieten, in dem es seine Erinnerungen anordnen und wiederfinden kann.¹²⁰

Die Analyse der Beziehungen zwischen Gedächtnis und Raum ist im Text weniger bemerkenswert als jene zwischen Gedächtnis und Zeit. Hier stellt Halbwachs hauptsächlich die Bindungsfunktion des Ortes fest. Die Gruppe erkennt und spiegelt sich nämlich an einem bestimmten Ort, d. h. eine Wandlung des Ortes modifiziert auch den Umfang der Gruppe. Halbwachs' Überlegungen gelten in der vorliegenden Arbeit als Ausgangspunkt für eine moderne Forschung über Zeit und Raum. Weitere Studien zum Thema werden in den folgenden Kapiteln zitiert und untersucht.

Am Ende seines Kapitels über das Gedächtnis, dessen Untersuchung zwischen dem inneren Blick (Augustinus, Locke, Husserl) und dem äußeren Blick (Halbwachs) schwankt, zeigt Ricoeur, wie sich die Phänomenologie des individuellen Gedächtnisses und die Soziologie des kollektiven Gedächtnisses mit ihren Theorien als entgegengesetzte Pole gegenüberstehen. Ziel seiner Analyse ist es darum, eine Brücke zwischen den beiden Ansätzen zu schlagen. Er entwickelt ein System, das die Polarität zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis überwindet und dem Gedächtnis drei Koordinaten zuschreibt: das Selbst, die uns Nahestehenden (*les proches*) und die Anderen:

„Gibt es zwischen den beiden Polen des individuellen und des kollektiven Gedächtnisses nicht eine mittlere Bezugsebene, auf der die konkreten Austausch stattfinden zwischen dem lebendigen Gedächtnis individueller Personen und dem öffentlichen Gedächtnis der Gemeinschaften, denen wir angehören? Diese Ebene ist die der Beziehung zu den uns Nahestehenden, jene Menschen, die für uns zählen und für die wir zählen, befinden sich auf einer Skala variierender Distanzen innerhalb der Beziehung zwischen dem Selbst und den anderen. (...) Die Nähe wäre so die Antwort auf die Freundschaft, jene in der Antike gefeierte *philia*, auf halbem Wege zwischen dem einsamen Individuum und dem Bürger, der durch seinen Beitrag zur *politeia*, zum Leben und Handeln der *polis*, definiert ist.“¹²¹

1.2.4 Das kulturelle Gedächtnis und die Stabilisatoren der Erinnerung

Einen anderen Zugang zum Thema schlägt die deutsche Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann vor, die das Gedächtnis als transdisziplinären

120Ebd., S. 126.

121Ricoeur, Paul (2004), *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 204.

„Forschungsgegenstand“ betrachtet. In ihrem Beitrag *Vier Formen des Gedächtnisses*¹²² zielt sie auf eine Grenzüberschreitung zwischen den Disziplinen, indem sie die Gedächtnisformationen mit einem neugierigen, integrativen Blick zu analysieren versucht. Sie unterscheidet zwischen vier Stufen dieser Formationen: das Gedächtnis des Individuums, der Generation, des Kollektivs und der Kultur.

Das Gedächtnis des Individuums ist offensichtlich ein individuelles Gedächtnis, grundsätzlich perspektivisch, d. h. spezifisch für jedes Individuum. Die Erinnerungen, die aus dem individuellen Gedächtnis entstehen, sind für sich genommen fragmentarisch und flüchtig, sie repräsentieren Momente ohne vorher und nachher, sie ändern sich und können auch verloren werden. Das individuelle Gedächtnis wird als das „dynamische Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung“¹²³ bezeichnet, aber Assmann besteht ohnehin auf dem kommunikativen Charakter dieses Gedächtnisses, dessen Erinnerungen keinen isolierten Prozess darstellen, sondern mit den Erinnerungen der anderen vernetzt sind: „Durch ihre auf Kreuzung, Überlappung und Anschlussfähigkeit angelegte Struktur bestätigen sie sich gegenseitig. Damit gewinnen sie nicht nur Kohärenz und Glaubwürdigkeit, sondern sie wirken auch verbindend und gemeinschaftsbildend“¹²⁴. Aufgrund seiner Beziehungen mit dem Raum (der Gesellschaft) sind das Sich-Erinnern und das Fließen der Zeit eher kommunikative Prozesse (auch im Sinne von Halbwachs, der im Text mehrmals zitiert wird). Assmann unterstreicht auch den erzählerischen Charakter dieser Erinnerungen: „Durch Erzählen, Zuhören, Nachfragen und Weitererzählen dehnt sich der Radius der eigenen Erinnerung aus.“¹²⁵

Das Generationen-Gedächtnis ist jene soziale Form des Gedächtnisses, die nicht nur im Bezirk der Familie, der Bekannten und Freunde, sondern in einer größeren Gemeinschaft bestätigt wird. Sie ist ausschlaggebend für die Konstitution der Identität des Individuums. Das kollektive Gedächtnis ist im Gegensatz zu dem individuellen nicht fragmentiert oder labil, sondern festgeschrieben und stabil. Dieses Gedächtnis beteiligt sich an der Identität eines Landes oder an jener seiner Institutionen, deswegen ist es nicht spontan, sondern intentional verfasst und konstruiert. Es stützt sich auf Mythen und Legenden, beruht auf symbolischen Zeichen und hat eine vereinheitlichende Funktion, die durch Rituale und Kommemorationsen ständig tradiert wird¹²⁶. „Es ist ein Gedächtnis des Willens und der

122 Assmann, Aleida, *Vier Formen des Gedächtnisses*, in «EWE», 13, 2, 2002, S. 183-190.

123 Ebd., S. 184.

124 Ebd.

125 Ebd., S. 185.

126 Vgl. Dazu Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 2003.

kalkulierten Auswahl¹²⁷, erläutert Assmann. Aber es gibt auch eine besondere Ähnlichkeit zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis, die vor allem im Prozess des Vergessens zu erkennen ist. Beide Formen von Gedächtnis wirken nämlich willkürlich, sodass sie aus der Selektion jener Erinnerungen bestehen, die wesentlich für die Konstruktion der eigenen (oder der staatlichen, nationalen) Identität sind.¹²⁸

Das kulturelle Gedächtnis wird durch die Generationen bestätigt, aber sie benutzt im Gegenteil zur kollektiven Form von Gedächtnis andere Instrumente, um die Erinnerungen zu stabilisieren, vor allem die Auslagerung des Wissens und der Erfahrungen auf materielle (externe) Datenträger wie Texte, Bilder, Filme usw. Der gesamte Bestand des kulturellen Gedächtnisses ist vielfältig und lässt sich nicht leicht vereinheitlichen und für politische Zwecke instrumentalisieren, wie im Fall des kollektiven Gedächtnisses; außerdem erlaubt dieser Bestand die Kommunikation zwischen den Generationen in „langfristiger historischer Perspektive“¹²⁹. Offensichtlich hat das kulturelle Gedächtnis auch seine Probleme, die wesentlich die Auslagerung und Konservierung der Bestände betreffen: Diese werden nämlich individuell selektiert, wahrgenommen und geschätzt¹³⁰. Das kulturelle Gedächtnis besteht aus zwei anderen Formen, die in ständiger Wechselbeziehung stehen und nicht als Gegenbegriffe betrachtet werden sollten: das Funktionsgedächtnis und das Speichergedächtnis:

„Dem Speichergedächtnis entspricht das kulturelle Archiv, in dem die materiellen Überreste vergangener Epochen auch dann noch fortbestehen können, wenn sie ihre lebendigen Bezüge und Kontexte verloren haben. (...) Solche visuellen oder verbalen Dokumente sind stumme Zeugen der Vergangenheit (...). Die im Speichergedächtnis aufgehobenen Überreste unterscheiden sich markant von den

127Assmann, Aleida (2002), *Vier Formen des Gedächtnisses*, S. 186.

128Im Rahmen des kollektiven Gedächtnisses unterscheidet Assmann zwischen einem Opfergedächtnis, einem Gedächtnis der Besiegten und einem Tätergedächtnis. In ihrem Text erläutert sie zuerst den wesentlichen Unterschied zwischen den Opfern und Besiegten, indem sie die entsprechenden Gegenbegriffe in Anspruch nimmt; das Gegenteil von Besiegten sind nämlich Sieger, während das Gegenteil von Opfern Täter sind. Das Opfergedächtnis ist von einer traumatischen und beleidigenden Erfahrung betroffen, die in dem Prozess der Identitätsform nicht ohne Probleme integriert werden kann. Normalerweise wird dieser Prozess erst nach einer langen Zeitspanne durch symbolische Rituale und Kommemorationsen vervollständigt – im Abwesenheit dieser Rituale bleibt das Trauma als ungeheilte Wunde und wird auch den folgenden Generationen weitergegeben. Im Fall des Gedächtnisses der Besiegten entwickelt sich hingegen ein ethischer „Selbstverpflichtungscharakter“ („Du sollst nicht vergessen“), der nach Anerkennung und Restitution strebt. Beim Tätergedächtnis handelt es sich hauptsächlich um eine Abwehr von Erinnerung, die von Mechanismen des Schweigens und Verschweigens ausgelöst wird. So schreibt Assmann in Bezug auf das Opfer- und Tätergedächtnis: „Erlittenes Leid und erfahrenes Unrecht schreiben sich über Generationen tief ins Gedächtnis ein, Schuld und Scham dagegen führen zum Abdecken durch Schweigen.“ In ebd., S. 188. Vgl. auch die oben zitierte Theorie des Brauchs und Missbrauchs des Gedächtnisses, in Ricoeur, Paul (2004), *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 95-146.

129Assmann, Aleida (2002), *Vier Formen des Gedächtnisses*, S. 189.

130Zur mündlichen und schriftlichen Überlieferung der Bestände siehe auch Assmann, Ian, *Das kulturelle Gedächtnis*, in «EWE» (2002), S. 239-247.

im Funktionsgedächtnis aufgehobenen Artefakten, die durch gesellschaftliche Selektionsprozesse der Kanonisierung hindurchgegangen sind (...). Während das Speichergedächtnis materielle Spuren der kulturellen Vergangenheit sichert, bildet das Funktionsgedächtnis ein Reservoir übergreifender Botschaften aus der Vergangenheit.¹³¹

Aleida Assmann geht in ihrem Werk davon aus, dass diese Gedächtnisformationen (individuelles, kollektives, kulturelles und Generationsgedächtnis) sehr eng miteinander verbunden sind; sie durchdringen einander. In ihrem Text *Erinnerungsräume*¹³² stellt sie diese These vor, indem sie auch auf eine andere Form von Gedächtnis, das historische Gedächtnis, Bezug nimmt. Auch die Geschichte hat deswegen Anteil an dem Prozess der Durchdringung verschiedener Formen des Gedächtnisses¹³³. Assmann wehrt sich gegen die Polarisierung zwischen Geschichte und Gedächtnis bzw. gegen die Theorien von Friedrich Nietzsche, Maurice Halbwachs und Pierre Nora¹³⁴. Geschichte und Gedächtnis repräsentieren für Assmann zwei Modi der Erinnerung, die im Text auch als „unbewohntes“ und „bewohntes“ Gedächtnis gekennzeichnet werden. In der folgenden Passage verwendet sie auch die oben zitierten Kategorien des Funktions- und Speichergedächtnisses:

„Das bewohnte Gedächtnis wollen wir das Funktionsgedächtnis nennen. Seine wichtigen Merkmale sind Gruppenbezug, Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung. Die historischen Wissenschaften sind demgegenüber ein Gedächtnis zweiter Ordnung, ein Gedächtnis der Gedächtnisse (...) Dieses (...) schlage ich vor, Speichergedächtnis zu nennen. (...) das Speichergedächtnis kann

131 Assmann, Aleida (2002), *Vier Formen des Gedächtnisses*, S. 189-190.

132 Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München, 1999.

133 Für Maurice Halbwachs differenzieren sich hingegen das kollektive und das historische Gedächtnis stark: vielmehr wirkt die Geschichte für das Individuum als äußerlich und nicht vertraut. Paul Ricoeur verdeutlicht diese These, wobei er auch Kritik daran übt: „[Halbwachs] versetzt sich in die Situation des Geschichte lernenden Schülers. (...) In diesem Stadium (...) wird die Geschichte durch den Schüler in der Hauptsache als ‚äußerlich‘ und tot wahrgenommen. (...) Zu Beginn (...) wird eine bestimmte, von außen kommenden Gewalt auf das Gedächtnis ausgeübt. Die Entdeckung dessen, was historisches Gedächtnis heißen wird, besteht in einer wahrhaften kulturellen Anpassung an die Äußerlichkeit. Diese kulturelle Anpassung ist die eines allmählichen Vertrautwerdens mit dem Unvertrauten, mit dem Unheimlichen der geschichtlichen Vergangenheit. (...) Zwei Unterscheidungsmerkmale der Geschichte werden für irreduzibel gehalten. So wird der Kontinuität des lebendigen Gedächtnisses zunächst einmal die Diskontinuität gegenübergestellt, die sich aus der für die historische Erkenntnis eigentümlichen Arbeit der Periodisierung ergibt; eine Diskontinuität, die den abgelaufenen, aufgehobenen Charakter der Vergangenheit unterstreicht (...). Das zweite Unterscheidungsmerkmal: Es gibt mehrere kollektive Gedächtnisse. (...) Der Text von Maurice Halbwachs beschreibt somit eine Krümmung: Von der Geschichte in der Schule (...) hat man sich in einem historischen Gedächtnis erhoben, das idealerweise im kollektiven Gedächtnis aufgeht, das es im Austausch dafür vergrößert, und man mündet *in fine* in eine Universalgeschichte ein, die sich für die Epochenunterschiede interessiert und die Mentalitätsunterschiede unter einem von nirgendwo herkommenden Blick beseitigt. Verdient eine auf diese Weise neu betrachtete Geschichte noch den Namen eines ‚historischen Gedächtnisses‘? Sind nicht Gedächtnis und Geschichte zu einer zwangsweisen Kohabitation verdammt?“ In Ricoeur, Paul (2004), *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 605-611.

134 Vgl. auch Nora, Pierre, *Zwischen Gedächtnis und Geschichte*, Wagenbach, Berlin, 1990.

als ein Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse gesehen werden. (...) [E]s ist eine grundsätzliche Ressource der Erneuerung kulturellen Wissens und eine Bedingung der Möglichkeit kulturellen Wandels. Ebenso wichtig ist die Bedeutung des Speichergedächtnisses für die Gegenwart einer Gesellschaft als Korrektiv für aktuelle Funktionsgedächtnisse.¹³⁵

Wichtig ist, dass es immer Austausch zwischen den beiden Formen von Gedächtnis gibt, sonst kann die Gesellschaft die Erneuerung nicht zum Ausdruck bringen und es kommt zur Verabsolutierung und Fundamentalisierung des Gedächtnisses.

Bisher richtete sich die Aufmerksamkeit der Untersuchung auf die Funktion des Gedächtnisses; aber wie kommt es zu günstigen Bedingungen, die es erlauben, dass eine Erinnerung an ein bestimmtes Ereignis im Gedächtnis haften bleibt? Die sogenannten „Stabilisatoren der Erinnerung“ sind nach Assmanns Angaben die Sprache, der Affekt, das Symbol und schließlich das Trauma. Die Sprache tritt als erster Stabilisator auf: „An das, was wir einmal versprochen haben, können wir uns viel leichter erinnern als an das, was nie zur Sprache gefunden hat. Wir erinnern uns dann nicht mehr an die Ereignisse selbst, sondern eher an unsere Versprechungen von ihnen“¹³⁶. Unter Affekt versteht man alles, was uns in eine bestimmte Stimmung versetzt, deshalb ist er offensichtlich für die Stabilisierung der Erinnerung ausschlaggebend. Die Erinnerung prägt sich nämlich durch den Affekt im Gedächtnis so eindringlich ein, dass sie nicht mehr vergessen wird. „Der Affekt als Potenzierer von Wahrnehmung konserviert Erinnerungselemente, die als Teile ohne Ganzes oder eingefaltete Mikro-Erzählungen ins Speichergedächtnis eingehen und dort beziehungslos nebeneinanderstehen“, erläutert Assmann.

Im Fall des Symbols wird der Erinnerungsprozess hingegen anders definiert: Eine Erinnerung, die im Gedächtnis zum Symbol wird, gewinnt ihre Bedeutung für das Individuum erst nach einem Prozess der Deutungsarbeit an der eigenen Lebensgeschichte. Dieser Prozess vervollständigt sich normalerweise im späten Alter. Deswegen schreibt Assmann, dass der Affekt die Erinnerungen der Jugend und das Symbol jene des Alters einprägt¹³⁷. Auch eine traumatische Erfahrung kann die Erinnerung stabilisieren¹³⁸; in diesem

135 Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 134; 140.

136 Ebd., S. 250. Die Rolle der Sprache in der Erinnerung hat auch Halbwachs hervorgehoben: einem Gegenstand einen Namen zu geben verstärkt das Zugehörigkeitsgefühl des Individuums zu einer Gruppe und bedeutet für es zugleich die Annahme, sich den Vorstellungen der Gruppe zu unterwerfen.

137 Vgl. ebd., S. 257.

138 Der französische Philosoph Jean-François Lyotard hat sich mit dem Thema Trauma und Gedächtnis intensiv beschäftigt. In seinem Essay *Heidegger und „die Juden“* (1988) nobilitiert er in gewisser Weise den Begriff, indem er das Trauma als Stabilisator der Erinnerung an den Holocaust bezeichnet. Das Trauma als „unbefriedigtes Vergessen“ ist daher die Voraussetzung der Einprägung und Kontinuierung des Holocaust im kulturellen Gedächtnis. Vgl. ebd., S. 258-268. Zum Thema siehe auch Kühner, Angela, *Trauma und kollektives Gedächtnis*, Psychosozial-Verlag, Gießen, 2008.

Fall aber entzieht sich die Erfahrung der sprachlichen und deutenden Bearbeitung. Das traumatische Erlebnis bewegt sich nämlich zwischen Abwehr und Bedarf an Worten:

„Die Worte (...) verhüllen mit einem Schleier der Verallgemeinerung und Trivialisierung. Sie entbehren der Schärfe, sie ätzen nicht, wie es jene Erinnerung tut, die nicht aufhört, wehzutun. Worte können diese körperliche Gedächtnis-Wunde nicht repräsentieren. Sprache verhält sich dem Trauma gegenüber ambivalent: Es gibt das magische, das ästhetische, das therapeutische Wort, das wirksam und lebendig ist, weil es den Schrecken bannt, und es gibt das blasse verallgemeinernde und trivialisierende Wort, das die leere Hülse des Schreckens ist.“¹³⁹

1.2.5 Metaphorik der Erinnerung

Den zweiten Teil ihres Werkes widmet Assmann der Metaphorik des Gedächtnisses, d. h. Bildern, die in den literarischen Texten und in den literaturwissenschaftlichen Studien die Erinnerungsfähigkeit verdeutlicht haben. In der vorliegenden Arbeit werden nur jene Metaphern in Anspruch genommen, die für die folgende Analyse der ausgewählten literarischen Texte nützlich sein werden: Das „Ausgraben“ ist zweifellos ein konkretes Bild, das das Streben des Individuums nach seiner „verschütteten“ Erinnerung anschaulich macht¹⁴⁰. Das Bild folgt einem Modell der „Gedächtnistiefe“, worin die Erinnerung begraben und dem Individuum momentan unzugänglich ist¹⁴¹. In Anlehnung an diese Theorie ist daher das Vergessen mit dem Akt des „Begrabens“ verbunden. Ausgraben und Begraben entwickeln eine räumliche Metaphorik, in der aber die Zeit ohnehin deutliche Spuren hinterlässt; die Erinnerung bleibt in der Sphäre der Vergangenheit verschüttet, aus dieser Tiefe wird sie hervorgerufen, endlich erscheint sie plötzlich als konkretes Bild im Kopf des

139 Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 260.

140 Eine ähnliche Metaphorik der Erinnerungsfähigkeit findet man in Walter Benjamins Werk: „Die Sprache hat es unmissverständlich bedeutet, dass das Gedächtnis nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen ist, sondern das Medium. Es ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die alten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. (...) Im strengen Sinne episch und rhapsodisch muss daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muss, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene andern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.“ In Benjamin, Walter, *Ausgraben und Erinnern*, in H. Schweppenhäuser/R. Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, S. 400-401.

141 Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 162. Zum Gedächtnismodell der Tiefe siehe Freud, Sigmund, *Konstruktionen in der Analyse*, in A. Freud et al. (Hg.), *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Fischer, Frankfurt am Main, 1961, S. 41-56; De Quincey, Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, Penguin, London, 2003.

Individuums. Auch das „Auftauchen“, zusammen mit seinem Gegenbegriff des „Einfrierens“, stellt eine Metapher des Gedächtnisses dar. In diesem Fall wird die Latenz als Aspekt der Erinnerung hervorgehoben: Ein Bild taucht aus der Oberfläche des Bewusstseins auf, wenn es erinnert wird, während es einfriert, wenn es vergessen wird. Im Vergleich zu den anderen Bildern verstärken das Auftauchen und das Einfrieren die zeitliche Komponente in der Metaphorik, auch wenn sie allerdings eine räumliche Dimension transportieren (das Auftauchen enthält nämlich eine gewisse Bewegung von der Tiefe bis zur Oberfläche).

Am Ende ihrer Untersuchung über das Gedächtnis behandelt Assmann das Thema des Gedächtnisses des Orts¹⁴². Der Ort repräsentiert nämlich für sie ein Medium der Erinnerung, genauso wie andere Koordinaten, wie das Bild, die Schrift und der Körper. Vielmehr wird der Ort als Subjekt der Erinnerung betrachtet, das über eine spezielle Gedächtniskraft verfügt. Das ist der Fall bei den sogenannten Generationenorten, d. h. jenen Orten, wo die Mitglieder einer Familie, über eine lange Zeit betrachtet, ununterbrochen geboren und begraben wurden. Diese Räume bezeugen die Bindung zwischen Mensch und Boden, die man auch in der heutigen Welt trotz der modernen Mobilität als sehr eng empfindet. Während die Generationenorte dem Individuum eine gewisse Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart versichern, sind die Gedenkorte¹⁴³ von Diskontinuität geprägt bzw. von einer abgebrochenen Geschichte, die sich dort als Rest oder Ruine zeigt. Diese Relikte und Ruinen verweisen auf etwas Vergangenes, sie sind tatsächlich die anwesenden Zeugen des Abwesenden. An Gedenkorten wurde „exemplarisch gelitten“¹⁴⁴, d. h., sie repräsentieren unvergessliche Orte, an denen Tod und Niederlage einen besonderen Stellenwert im Gedächtnis einer Gruppe gewinnen.

Die Gedenkorte unterscheiden sich von den traumatischen Orten eben wegen dieser positiven Konnotation von Begriffen wie Blut, Opfer und Schmerz, die von der Gruppe als Teil der eigenen Identität empfunden werden. „Während der Erinnerungsort stabilisiert wird durch die Geschichte, die von ihm erzählt wird, wobei der Ort seinerseits die Erzählung stützt und verifiziert, kennzeichnet den traumatischen Ort, dass seine Geschichte nicht erzählbar ist“¹⁴⁵. Die traumatischen Orte sind daher Orte des Unsagbaren, wo die Erinnerungsarbeit von Prozessen der Verdrängung der Traumata blockiert wird. Um die

142Die Koordinaten des Orts werden in den folgenden Kapiteln zusammen mit denen der Zeit weiter besprochen.

143Siehe Nora, Pierre, *Erinnerungsorte Frankreichs*, Beck, München, 2005; Ders. (1990) *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*.

144Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 328.

145Ebd., S. 329.

Erinnerungen an diesen Orten im historischen Gedächtnis einer Gruppe aufzuzeichnen, werden sie konserviert und zu Museen verwandelt; mit Hilfe von schriftlichen und visuellen Medien versucht man, den Besuchern die Geschichte zu vermitteln, und sie dort gewissermaßen noch einmal erlebbar zu machen. Der Ort dient daher als Schauplatz, wo sich die Besucher die historischen Ereignisse vorstellen müssen. Laut Assmann misslingt der Prozess der Musealisierung der Erinnerungsorte, weil sie einen Widerspruch in sich selbst enthalten:

„Die Konservierung dieser Orte im Interesse der Authentizität bedeutet unweigerlich einen Verlust an Authentizität. Indem der Ort bewahrt wird, wird er bereits verdeckt und ersetzt. Das geht gar nicht anders. Nur ein kleiner Teil des Bestandes kann als repräsentativ erhalten werden, und auch hier muss Baufälliges in der Substanz erneuert und ausgetauscht werden. (...) [Für die Zeugen] besitzen diese Orte nicht nur keine Erinnerungskraft, sie verstellen obendrein die Erinnerung. Man braucht Phantasie, um an ihnen vorbeizusehen, um sich ihrer Suggestion zu entziehen. Die musealisierten Erinnerungsorte sind für sie zu Deckerinnerungen geworden. (...) Der Hiat zwischen dem Ort der Opfer und dem der Besucher muss sinnfällig gemacht werden, wenn das affektive Potenzial, das der Erinnerungsort mobilisiert, nicht zu einer ‚Horizontverschmelzung‘ und illusionären Identifikation führen soll.“¹⁴⁶

Was an diesen Orten überhaupt nicht reproduzierbar ist, das ist die besondere Aura von Erinnerungsorten. In Bezug auf Benjamin versteht Assmann unter dem Begriff Aura ein „sonderbare[s] Gespinst aus Raum und Zeit“¹⁴⁷, das mit einem Gefühl der Unnahbarkeit und der Fremdheit umgeben ist. Ein auratischer Ort ist deswegen ein Ort, wo die unnahbare Vergangenheit anschaulich und sinnlich wahrgenommen wird. Durch ihre Aura dienen die Gedächtnisorte als Mittler von Vergangenheit und Gegenwart, als „Kontaktzonen“, wo man Verbindung mit den Geistern der Vergangenheit herstellt. Worin besteht die Aura, die an diesem Orten als quasi magische Bindungskraft erscheint? „Im Falle des Generationenortes beruht sie auf der Verwandtschaftskette der Lebenden und der Verstorbenen, im Falle der Gedenkorte auf der wiederhergestellten und weitertradierten Erzählung, im Falle der Erinnerungsorte auf rein antiquarisch-historischem Interesse, im Falle der traumatischen Orte auf einer Wunde, die nicht vernarben will.“¹⁴⁸

146Ebd., S. 333-334.

147Vgl. Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996.

148Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 337-338.

1.2.6 Das Vergessen

Die Untersuchung der Konzepte von Gedächtnis und Erinnerung, die in den ausgewählten theoretischen Werken ohnehin nur durch einige Aspekte und Koordinaten beleuchtet werden, gipfelt in ihrem entsprechenden Begriff des Vergessens. Der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Harald Weinrich hat die Definition des Begriffs in seinem Werk *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* erläutert:

„Das Element *-gessen* (vgl. englisch *-get in forget*) drückt wortgeschichtlich eine Bewegung aus, die her zu mir verläuft: ich ‚kriege‘ etwas. Diese Bewegung wird aber nun (...) durch die Silbe *ver-* in die Gegenrichtung verkehrt. Jetzt drückt das Wort ein <Wegkriegen> aus. Es liegt etwas Irritierendes in dieser Umkehrbewegung, die auf andere Weise auch darin zum Ausdruck kommt, dass *vergessen* in der deutschen Sprache ein Aktives Verb ist, also eine Tätigkeit bezeichnet, während doch unsere innere Wahrnehmung von Vorgängen des Vergessens eher darauf deutet, dass uns das Vergessen ohne unser aktives Zutun widerfährt oder ereilt.“¹⁴⁹

Das Verb „vergessen“ ist aktiv und transitiv, und es behebt den semantischen Mangel des Wortes „Gedächtnis“, das paradoxerweise über kein zugehöriges Verb verfügt; die Negation des Vergessens (z. B. in der Bezeichnung „Vergiss mich nicht“) dient daher als „verbale Einsatz- und Suppletivform im Paradigma des Gedächtnisses“¹⁵⁰. Genauso wie das Erinnern hat auch das Vergessen eine eigene Metaphorik entwickelt, die sich von den räumlichen bis hin zu den zeitlichen Koordinaten ausweitet. Bestimmte Bilder haben sich in den literarischen Texten besonders durchgesetzt: Die Dunkelheit/das Finstere im Gegensatz zum Licht der Erinnerung, das Loch im Gedächtnis, der Schlaf, die *tabula rasa*, die Metapher der Auslöschung usw. Den größten Teil seines Werkes widmet Weinrich einem chronologischen Exkurs der wichtigsten Theorien über das Vergessen, die von Platons Metapher der Wachstafel über das Kantische „aufgeklärte Vergessen“ bis hin zum Freud'schen Konzept des Vergessens als Unbewusstes reichen. Aus dieser Untersuchung resultiert es dann ganz eindeutig, wie sowohl die Philosophie als auch die Literaturwissenschaft zur Erweiterung und Bereicherung des Konzepts wesentlich beigetragen hat, auch wenn sich die verschiedenen Theorien oft grundsätzlich voneinander unterscheiden.

In seinem Werk betont Weinrich die Wichtigkeit, einen literaturwissenschaftlichen Diskurs über das Vergessen zu führen. In dieselbe Richtung weisen auch Paul Ricoeurs

¹⁴⁹Weinrich, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Beck, München, 1997, S. 11-12.

¹⁵⁰Ebd., S. 13.

Überlegungen, die sich mit dem Thema Vergessen sehr intensiv beschäftigen. Der Philosoph entfernt sich von einer traditionellen Vision des Begriffs, worunter man das Vergessen als entgegengesetzte Pole des Gedächtnisses versteht. Die Frage Paul Ricoeurs, die für die vorliegende Forschungsarbeit interessante Anregungen bezogen auf das Thema Gedächtnis aufgreift, lautet: „Welche Modalitäten des Vergessens hat die gemeinsame Praxis von Gedächtnis und Vergessen aufgedeckt?“¹⁵¹. Diese Frage führt zur Untersuchung des Gebrauchs und Missbrauchs des Vergessens. Ricoeur bezieht sich noch einmal auf die oben zitierten Missbräuche des Gedächtnisses, diesmal aber mit einem neugierigen Blick auf das Vergessen. Das verhinderte Gedächtnis wird daher als „vergessliches Gedächtnis“¹⁵² gekennzeichnet, weil Wiederholungszwang in diesem Fall, wie Freud an seinen Patienten bemerkte, die Erinnerungsarbeit blockiert. Im Fall des manipulierten Gedächtnisses ist es hingegen die Erzählung, welche die Missbräuche des Gedächtnisses mit jenen des Vergessens verbindet; die Erzählung ist nämlich von Prozessen der Selektion charakterisiert und kann sich deswegen dafür entscheiden, was die Gesellschaft erinnern und vergessen soll.

Schließlich korrespondiert das verpflichtende Gedächtnis mit einem befohlenen Vergessen, dem in der Tat die Amnestie entspricht. Diese verkörpert laut Ricoeur die Form des institutionellen Vergessens, das „an die eigentlichen Wurzeln des Politischen und durch diese hindurch an das tiefste und verborgenste Verhältnis zu einer mit Verbot belegten Vergangenheit [rührt]“¹⁵³. Die phonetische und semantische Nähe zwischen den Wörtern „Amnestie“ und „Amnesie“ zeigt endlich ihre innere Verbundenheit: In beiden Fällen wird nämlich die Grenze zwischen Vergessen und Vergeben überschritten, und der heilende Prozess des Vergebens scheitert, indem beide Formen ihn zu simulieren versuchen¹⁵⁴. Diese Bemerkungen zeigen, dass der Imperativ des Vergessens genauso wie der des Gedächtnisses unangemessen ist. Stattdessen schlägt Ricoeur vor, durch die Erinnerungsarbeit, die die heilenden Kräfte der Trauerarbeit und des Vergebens in sich trägt, die Grenze zwischen Amnestie und Amnesie zu bewahren; so werde die Amnestie „nur einem sozialtherapeutischen Notfallplan entsprechen, der unter dem Zeichen der Nützlichkeit steht und nicht dem der Wahrheit.“¹⁵⁵

151Ricoeur, Paul (2004), *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 678.

152Ebd., S. 680.

153Ebd., S. 691.

154Vgl. ebd.

155Ebd., S. 696.

1.2.7 Ein Epilog: Die Vergebung

Zum Schluss seiner Untersuchung über Geschichte, Gedächtnis und Vergessen behandelt Ricoeur das Thema der Vergebung als Kreuzungspunkt oder besser gesagt als gemeinsamen Horizont dieser Kategorien. Die Vergebung nennt Ricoeur „schwierig; weder leicht noch unmöglich“¹⁵⁶ und verbindet sie mit dem Konzept der Schuld: zwischen diesen Polen löst sich nämlich der Mechanismus der Vergebung aus bzw. zwischen der Tiefe der Schuld und der Höhe der Vergebung¹⁵⁷. Wenn die Schuld innerhalb der gesellschaftlichen Institutionen anerkannt wird, dann kommt noch eine Koordinate im Rahmen des Systems der Vergebung ins Spiel, d. h. die Strafe: „Es handelt sich um folgendes Axiom: In dieser sozialen Situation kann man nur dort vergeben, wo man strafen kann; und man darf nur dort strafen, wo eine Übertretung gemeinsamer Regeln vorliegt“¹⁵⁸. Die Vergebung der kriminellen Schuld ist daher nur dort möglich, wo die Schuld von der Autorität bestraft wird. In Bezug auf die kriminelle Schuld behandelt Ricoeur das Thema der Unverjährbarkeit¹⁵⁹ der Verbrechen gegen die Humanität (Kriegsverbrechen, Verbrechen des Völkermords). „Indem es die Fristen der Strafverfolgung aufhebt, gestattet das Prinzip der Unverjährbarkeit, die Urheber dieser ungeheuren Verbrechen unbefristet zu verfolgen“¹⁶⁰. Die Gründe eines solchen Prinzips liegen in der besonderen „Schwere“ der Verbrechen und in ihrer perversen Planung und Organisation, die die unbefristete Verfolgung der Täter rechtfertigen¹⁶¹. Ricoeur verneint aber die Frage, ob unverjähbare Verbrechen auch unverzeihlich sind; seine Antwort investiert Vertrauen in die Gerechtigkeit, die die Schuldigen bestrafen muss.

156Ebd., S. 699.

157„Diese Polarität ist für die Gleichung der Vergebung konstitutiv: unten das Bekenntnis der Schuld, oben der Hymnus auf die Vergebung.“ In ebd., S. 699. Vgl. auch ebd., S. 702-716. Ricoeur bezieht sich auf die Theorie des Philosophen Karl Jaspers und beschäftigt sich meistens mit der kriminellen Schuld, d. h. dem Ergebnis jener Handlungen, die gegen das Gesetz verstoßen. Diese Art von Schuld hat deswegen eine gesellschaftliche Konnotation und ist auch von hohem Interesse für die vorliegende Arbeit. Zum Thema Schuld siehe auch Jaspers, Karl, *Die Schuldfrage*, Piper, München, 1979; Améry, Jean, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, DTV, München, 1988.

158Ricoeur, Paul (2004), *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, S. 717.

159„Die Frage der Unverjährbarkeit stellt sich, weil es für alle Delikte und Verbrechen de jure eine Verjährung gibt (...). [Die Verjährung ist] eine erstaunliche Einrichtung, die nur mühsam durch die Annahme begründet wird, dass die Zeit sich auf Verpflichtungen auswirkt, von denen man eigentlich annimmt, dass sie die Zeit überdauern. Im Unterschied zur Amnestie, die (...) danach strebt, die psychischen oder sozialen Spuren auszulöschen, so als ob nichts geschehen sei, besteht die Verjährung im Verbot, die strafrechtlichen Konsequenzen der begangenen Handlung, das heißt das Recht und sogar die Pflicht zur Strafverfolgung in Betracht zu ziehen. (...) Die Spuren werden nicht verwischt oder beseitigt: Was verboten wird, ist der Weg zu ihnen, was im Wort ‚Erlöschen‘ zum Ausdruck kommt, das in Zusammenhang mit Schulden und der Strafverfolgung verwendet wird.“ In ebd., S. 719-720.

160Ebd., S. 722.

161Dieser Teil ist relevant für die Thematisierung von Verantwortung, Schuld und Sühne in Nicol Ljubićs Roman *Meeresstille*.

„Nun wird aber auch dem Schuldigen etwas geschuldet. (...) Die Täter haben ein Recht auf Nachsicht und Beachtung, weil sie Menschen wie ihre Richter bleiben; in diesem Sinne gelten sie bis zu ihrer Verurteilung als unschuldig (...). Nachsicht und Beachtung sind aber weder auf den Rahmen des Prozesses noch auf den des Strafvollzugs beschränkt. Sie ziehen sich durch sämtliche Operationen im Umgang mit der Kriminalität. (...) In noch charakteristischerer Weise betreffen sie jedoch den Geist, in dem man an die Probleme der Kriminalität angehen sollte.“¹⁶²

Ricoeur geht einerseits von einer Idee der Gerechtigkeit aus, wo Achtung und Beachtung statt Verachtung und Missachtung eine wichtige Rolle spielen. Andererseits lobt er aber den „menschlichen“ Charakter unseres Wesens, der auf das Böse punktuell reagiert: „Dass das Erschrecken über ungeheure Verbrechen verhindert, diese Nachsicht und Achtung auf deren Urheber auszudehnen, bleibt ein Zeichen unserer Unfähigkeit, absolut zu lieben“¹⁶³. Die Vergebung dient in Ricoeurs Untersuchung als Ausgangspunkt für eine Versöhnung mit der Geschichte, mit dem individuellen und kollektiven Gedächtnis sowie mit dem Vergessen. Als „aktives Vergessen“¹⁶⁴ kann man die Vergebung kennzeichnen, die zu einer gesunden Balance zwischen Erinnerungsfähigkeit und Vergessen verhilft.

Ebenso stellt die positive Dimension der Vergebung im Rahmen der individuellen und kollektiven Geschichte und des Gedächtnisses den Zielpunkt der literarischen Texte dar, die in der vorliegenden Arbeit analysiert werden. Die Thematisierung des Angstgefühls in den Texten orientiert sich nämlich an einer Befreiung des Individuums von den bösen Geistern der Vergangenheit, um mit seinem eigenen Schicksal (und vor allem mit sich selbst) endlich Frieden zu schließen.

162Ebd., S. 724.

163Ebd., S. 725.

164Vgl. auch Ricoeur, Paul (1998), *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*.

2. KAPITEL: Bachtin und sein Chronotopos

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem Konzept des Chronotopos. In diesem Abschnitt wird es nämlich um das Werk von Michail Bachtin (2.1) und die bedeutendsten wissenschaftlichen Arbeiten über Raum (2.2) und Zeit (2.3) gehen. Angesichts der umfangreichen Literatur zum Thema werden diese Arbeiten programmatisch untersucht und ausdifferenziert. Einerseits wurden diesem Kapitel die Theorien über den Raum, andererseits jene über die Zeit zugeordnet, ohne aber eine markante Zäsur zwischen den beiden genannten Koordinatensystemen zu setzen. Der Begriff Chronotopos stellt sich hier als Ausgangspunkt einer neuen Vision der Beziehungen zwischen Raum und Zeit dar, die im Laufe der Zeit je nach den jeweiligen wissenschaftlichen und philosophischen Theorien entweder voneinander isoliert oder deren wechselseitiger Einfluss praktisch ignoriert wurde. Die Raumzeit ist daher eine alternative Betrachtungsweise gegenüber der ewigen Dichotomie zwischen Geographie und Geschichte, indem sie als Kategorie neue Horizonte auch für die Literatur- und Kulturwissenschaften offenbart.

Im zweiten Teil des Kapitels werden demzufolge die wichtigen Ansätze vorgestellt, die eine maßgebliche Rolle für die Entwicklung späterer Raumtheorien spielten. In diesem Sinne sind die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts durchaus tonangebend; Edward Soja setzt dem sogenannten Historismus Widerstand entgegen, der angeblich Schuld an der Abwertung der Raumsozialanalyse im 18. und 19. Jahrhundert hatte. Seitdem wurde nämlich der Raum durch das philosophische Denken (z. B. durch Bergson und den westlichen Marxismus) in seiner Bedeutung herabgesetzt, während die Zeit einen immer höheren qualitativen Wert erlangte. Soja kämpft gegen eine Vision des Raums als bloß physikalisch-mathematisches Konzept, als leere messbare Oberfläche, die mit Dingen und Menschen gefüllt wird. Seine leidenschaftliche Verteidigung des Raums will aber die Zeitkategorie nicht negieren und zielt auf einen vernünftigen Ausgleich zwischen den beiden Begriffen. Er identifiziert die theoretische Grundlage der Raumanalyse schon in den 60er Jahren, besonders in den Werken von Michel Foucault, John Berger und vor allem in den Arbeiten von Henri Lefebvre. Als Erste haben diese Autoren, auch wenn meistens isoliert und noch nicht völlig unabhängig von den dominierenden Philosophen, den Raum für ein soziales Produkt gehalten, d. h. für eine Funktion, die sich durch die Gesellschaft und ihre sozialen Beziehungen gestaltet.

Sojas Werk hat zusammen mit den Werken von Harvey, Gregory, Massey und anderen Wissenschaftlern zu einer neuen Orientierung in den Kultur- und Sozialwissenschaften

beigetragen, die mit der Bezeichnung *spatial turn* in Erscheinung tritt. Diese „Raumwende“, die sich hauptsächlich um eine Aufwertung des Raumbegriffs und der Geographie als unabhängige Disziplin bemüht, wurde später mit neuen interessanten Perspektiven bereichert; in diesem Sinne versteht man z. B. Saids *imaginary geographies*, Sojas *third space*, Appadurais *ethnoscapes*, Foucaults „Heterotopien“ und Augés *non-lieux*.

Auf Karl Schlögel wurde auch im zweiten Teil des Kapitels Bezug genommen, der in seinem Werk die Raumkategorie als konkrete Visualisierung der historischen Ereignisse beschreibt, und die Kartographie für eine Hauptwissenschaft und nicht mehr für eine Hilfswissenschaft hält. Die geographischen Karten repräsentieren für Schlögel erfasste Zeit im Raum. Karten lesen bedeutet daher, die Zeit durch die räumlichen Zeichen zu entziffern und ihre Geschichte zur Anschauung zu bringen. So gesehen werden die Karten zu Manuskripten, zu erzählenden Bildern, zum „kartographischen Narrativ“, wie Schlögel behauptet. Die Grenze wird aber nicht als Trennungslinie, sondern als Bereich konzipiert, der einerseits eine bestimmte Innenwelt von einer Außenwelt umschließt und unterscheidet, andererseits aber als Übergangszone eine *frontier*, einen Horizont oder eine Schwelle erschließt, die von dem Individuum während seines Lebens mehrmals überschritten werden muss, um seine eigene Identität durch die Begegnung mit der Alterität zu bilden.

Der dritte Teil des Kapitels betrifft die schwierige Frage nach der Zeit. Anhand Paul Ricoeurs dreibändigem Werk *Zeit und Erzählung* wird auf den Ursprung des philosophischen Denkens über die Zeit verwiesen, auf Aristoteles und Augustinus bis zu modernen Theorien von Kant, Husserl und Heidegger. Ricoeurs Theorie lautet, dass sich die philosophischen Theorien über die Zeit widersprochen und zur Verschärfung der Dialektik objektive/subjektive Zeit beigetragen haben. Diese Philosophen geraten nämlich laut Ricoeur in die Auseinandersetzung zwischen einer kosmologischen und einer phänomenologischen Zeit: Aristoteles und Kant sind, wenn auch in unterschiedlicher Art und Weise, die Vertreter eines kosmologischen oder objektiven Ansatzes, der die Zeit als eine physikalische und messbare Größe ansieht, die sich in gewisser Weise „draußen“ befindet, in der Natur und nicht im menschlichen Verstand; demgegenüber stellen die Aufsätze von Augustinus und Husserl einen Eckstein für die Entwicklung eines phänomenologischen Ausblicks auf die Zeit dar. Husserls Entdeckung der Retention und der Protention des Jetzt nähert sich der augustianischen Theorie der „dreifachen Gegenwart“, wo die Elemente des Vergangenen und des Zukünftigen als Erinnerung und Erwartung in der Gegenwart erscheinen. Diese Kategorien sind offensichtlich subjektive und werden in der Seele (*animus*) gemessen. Der Ort der Zeit ist auch aus Sicht von Augustinus die menschliche Seele, laut Husserl wird sie

im menschlichen Bewusstsein verortet.

Die Konfrontation zwischen „Zeit der Natur“ und „Zeit der Seele“ – oder, mit Blumenbergs Worten, „die Schere der Lebenszeit und Weltzeit“ – hat sich nach Ricoeurs Angaben immer mehr verschärft und hat zugleich Fragen aufgeworfen. Denn es ist nicht möglich, eine Perspektive ohne die andere zu denken, es sei denn, wenn man die andere in gewisser Weise „vergisst“. In dieser Hinsicht hat Husserls Entdeckung der Protention und der Retention mit dem Vergessen einer „externen“, physikalischen Zeit rechnen müssen. Kant hat auf die Frage des Fließens der Zeit gegenüber der Konzeption der Zeit als unbeweglichem Begriff *a priori* nicht ausreichend antworten können. Die von Ricoeur benannten „Aporien der Zeitlichkeit“ konnten demzufolge nicht aufgelöst werden, sie wurden hingegen deutlicher, gerade aufgrund der Widersprüche zwischen diesen Theorien.

Im Vergleich dazu scheint die hermeneutische Phänomenologie Martin Heideggers das Problem der Zeit der Seele und der Welt zu überwinden, indem er die Zeitlichkeit als Qualität des Seins betrachtet. Das Sein gerät in die Dialektik Subjektivität/Objektivität nicht, weil es für Heidegger eine umfassende Kategorie ist; und trotzdem kann er die Problematik zwischen der Ganzheit des Seins und seiner Sterblichkeit nicht ausschalten: Einerseits ist das Sein ein Ganzes und als solches verfügt es über die Zeitlichkeit; andererseits muss es aber mit seiner Sterblichkeit (das Sein-zum-Tode) rechnen, d. h. es ist in der Zeit durch Geburt und Tod begrenzt.

Ricoeurs Analyse zielt auf eine andere Zeitperspektive, die die Aporetik der Zeit mit einer Poetik der Erzählung ersetzt. Genau die narrative Erzählung mit der Entdeckung einer „dritten Zeit“ und der narrativen Identität als Garant der Fabel kann nämlich auf die vielen Aporien der Zeitlichkeit eine (partielle) Antwort geben. Ohnehin kann die Erzählung aber nicht die eindeutige Lösung sein; am Ende seiner Bemerkungen muss nämlich Ricoeur – auch wenn mit einer gewissen Faszination – zugeben, dass das tiefe Rätsel der Zeit als solches bleibt.

Als Letztes wird in diesem Abschnitt die Theorie von Harald Weinrich unter die Lupe genommen, die sich aus verschiedenen Gründen als Alternative zur Theorie Ricoeurs zeigt. Während es für den französischen Philosophen eine wechselseitige Beziehung zwischen Zeit und Erzählung durchaus gibt, ohne die keine Erzählung existieren könnte, geht Weinrich von der absoluten Inkongruenz zwischen fiktionaler und reeller Zeit aus. Das grammatikalische Tempus hat nichts mit der Zeit zu tun, sie haben keine Korrelation miteinander. Die rein linguistische Untersuchung von Weinrich besteht auf der Selbständigkeit der Narrativität, die ihre eigene Logik hat, abgesehen von der realen Zeit.

2.1 Erster Teil: Raumzeit

2.1.1 Der Chronotopos

Als 1937-38 sein Aufsatz *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* entstand, war Michail Bachtin auf literaturwissenschaftlichem Gebiet noch eine fast unbekannte Größe. Der Vertreter von Konzepten wie Dialogizität, Polyphonie, Karnevalismus und Intertextualität wurde tatsächlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eher distanziert aufgenommen. Nach den ersten ruhigen Jahrzehnten, wo er in Leningrad mit anderen Literaturwissenschaftlern arbeitete, wurde er als Intellektueller aufgrund widriger Umstände eine immer isoliertere Figur: 1929 wurde er vom stalinistischen Regime wegen mutmaßlicher Untergrundaktivitäten nach Kasachstan verbannt, und dann brach der Zweite Weltkrieg aus. Darüber hinaus litt er schon früh unter einer chronischen Knochenkrankheit. Trotzdem war diese Zeit in Kasachstan Bachtins produktivste Phase, wo er sich auf die Romantheorie und auf seine literaturwissenschaftliche Analyse konzentrierte. 1941, während der deutschen Invasion in Russland, wurde seine Studie über den Bildungsroman verbrannt, ein Jahr zuvor hatte er seinen Text über Rabelais beendet, der aber viele Kontroversen auslöste und der Grund dafür war, warum Bachtin erst 1951 den Dokortitel erhielt. Eine überarbeitete Fassung dieser Dissertation wurde 1965 mit dem Titel *Das Schaffen von François Rabelais und die Volkskultur des Mittelalters und der Renaissance* veröffentlicht. Seit Ende der 60er Jahre wurden seine Schriften auch endlich in Europa verbreitet und durch die Re-Lektüre von Julia Kristeva in eine poststrukturalistische Perspektive gesetzt. Die Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin Kristeva spielt nämlich die Rolle der Vermittlerin in der Rezeption Bachtins in Paris (und folglich auch im Rest Europas), wobei sie bestimmte Züge seines Werkes – z. B. den Karneval als Bruch mit den Konventionen und Traditionen – besonders hervorhebt und für subversiv, antiideologisch und antirationalistisch hält¹⁶⁵. Seitdem wurde Bachtins Werk erforscht und er wurde schließlich als einer der wichtigsten Intellektuellen des 20. Jahrhunderts anerkannt.

Das Werk *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* ist zum ersten Mal 1975

¹⁶⁵In der vorliegenden Arbeit wird auf die oben genannten Begriffe nicht eingegangen. Zum Karnevalismus im Roman vgl. Bachtin, Michail, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 2000. Zur Rezeption Bachtins und des russischen Formalismus vgl. auch Kristeva, Julia, *Le mot, le dialogue et le roman*, in Dies., *Semeiotike. Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, S. 143-173; Todorov, Tzvetan (Hg.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Seuil, Paris, 1965.

als Essay in Bachtins letztem Buch *Fragen der Literatur und Ästhetik. Studien aus verschiedenen Jahren*¹⁶⁶ erschienen; erst später wurde es als kleine Monographie in andere Sprachen übersetzt und veröffentlicht. Infolgedessen blieb der Begriff Chronotopos bis in die 80er Jahre relativ unbekannt, zumindest in Deutschland, wo der Essay zuerst in der DDR (1986), dann in der BRD (1989) ins Deutsche übersetzt wurde.

Das Potential der chronotopischen Textanalyse, in der es wesentlich um die Verknüpfung zwischen den zeitlichen und räumlichen Koordinaten im Roman und um ihre konsequente künstlerische Gestaltung geht, ist auch heutzutage noch nicht völlig erforscht. In der vorliegenden Arbeit versucht man, sich an die letzten Worte der Schlussbemerkungen des Textes zu halten, wo Michail Bachtin sein Vertrauen in eine Form „chronotopischen Herangehen[s]“¹⁶⁷ in zukünftigen literaturwissenschaftlichen Werken setzt.

Aber was bedeutet eigentlich Chronotopos, was sind seine Kennzeichnungen und wie kann er in literarischen Texten erkannt und untersucht werden? Schon am Anfang seines Werkes bezeichnet Bachtin den Chronotopos als „den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfassten Zeit-und-Raum-Beziehungen“ (CHR 7). Der Terminus hat griechische Wurzeln und stammt aus dem Gebiet der Physik und Mathematik bzw. aus der Relativitätstheorie von Albert Einstein¹⁶⁸. Im literaturtheoretischen

166Die in der vorliegenden Arbeit verwendete Version ist die Neuauflage des Essays (übersetzt von Michael Dewey), *Chronotopos*, Suhrkamp, Berlin, 2008. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke.

167Bachtin, Michail, *Chronotopos*, S. 196. Von diesem Punkt an wird das Werk im Fließtext mit der Abkürzung CHR und der entsprechenden Seite des Zitats bezeichnet.

168Vgl. Wegner, Michael, *Die Zeit im Raum. Zur Chronotopostheorie Michail Bachtins*, In «Weimarer Beiträge», 35, 8, 1989, S. 1357- 1367, hier S. 1361: „So wie die vierdimensionale Raum-Zeit-Grundlage Einsteins gegenüber dem dreidimensionalen Raum und der physikalischen Zeit der klassischen Physik einen entscheidenden Fortschritt bedeutete, so war auch der Bachtinsche Denkansatz, wonach die Zeit- und Raumbeziehungen in ihrer untrennbaren, wechselseitigen Verflechtung und Bedingtheit als eine einheitliche Kategorie betrachtet werden müssen, von bemerkenswerter Produktivität. Dieser Denkansatz ließ die Genesis, Entfaltung und Struktur der epischen Genres, namentlich den Roman, in einem neuen Licht erscheinen und eröffnete generell vielversprechende und originelle Zugänge zum tieferen Verständnis von Literatur und ihren Mikrostrukturen.“ Außer auf Einstein, verweist Bachtin auch auf zwei andere Denker und Philosophen: Uchtomskij und Kant. Die Einstein'sche Vorstellung der raumzeitlichen Koordinaten stellt fest, dass Raum und Zeit keineswegs unveränderlich sind und dass sie in einer ständigen Abhängigkeit voneinander stehen. Sie geht auch auf die sogenannte Theorie vom Minkowski-Raum zurück. Raum und Zeit werden in dieser Hinsicht Variablen, die sich je nach Bewegung des Beobachters verändern: Bei großen Geschwindigkeiten verkürzt sich z. B. der Raum, während sich die Zeit ausdehnt. Abgesehen von den mathematischen Resultaten, die sich aus dieser Theorie ergeben, ist es für Bachtins Interpretation des Begriffs Chronotopos wichtig, dass Raum und Zeit in einem voneinander abhängigen System stehen, und dass sie infolgedessen immer in Relation zueinander untersucht werden sollen. Mit der Kant'schen Definition von Raum und Zeit stimmt Bachtin überein, indem er auch die beiden Koordinaten für den Grund der Erkenntnis und der Wahrnehmung der Welt hält. Trotzdem sind sie für den russischen Literaturwissenschaftler keine transzendentalen Kategorien, sondern konkrete Formen der Wirklichkeit. Mit dem russischen Professor und Denker Uchtomskij teilt Bachtin hingegen das Konzept der „Dominante“. Dies entspricht dem Erregungszentrum des Nervensystems, das auf Außenreize reagiert und den Organismus koordiniert. Bachtin zufolge löst die Dominante einen chronotopischen organisatorischen Prozess aus, der als Mittler zwischen der Umwelt und dem Subjekt fungiert. Vgl. CHR 207-217 (Nachwort).

Kontext wird aber das Wort im übertragenen Sinn als metaphorischer Begriff verwendet. Unter diesem Begriff versteht Bachtin den untrennbaren „Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raums)“ (CHR 7). Die Definition des Chronotopos findet der Leser schon auf den ersten Seiten des Textes:

„Wir verstehen den Chronotopos als eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur (...). Im künstlerisch- literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. (...) In der Literatur ist der Chronotopos für das *Genre* von grundlegender Bedeutung. Man kann geradezu sagen, dass das Genre mit seinen Varianten vornehmlich vom Chronotopos determiniert wird, wobei in der Literatur die Zeit das ausschlaggebende Moment des Chronotopos ist. Als Form-Inhalt-Kategorie bestimmt der Chronotopos (...) auch das Bild vom Menschen in der Literatur; dieses Bild ist in seinem Wesen immer chronotopisch.“ (CHR 7-8)

2.1.2 Der Chronotopos in der Literatur

Bachtin beschreibt den Chronotopos als eine literarische Kategorie für die Analyse des Romans, wo sich Zeit und Raum verschmelzen und *sichtbar* werden. Der Chronotopos schafft im Roman ein konkretes Bild, wo sich die abstrakten Koordinaten anschaulich gestalten. Bachtin versteht dieses Bild als künstlerische Einheit des Werks, die das Genre desselben Werks determinieren kann. Folglich untersucht er einige Romane, von den Romanen der griechischen Antike bis zu den zeitgenössischen Romanen seiner Zeit. Diese Analyse prägt Bachtins Werk, und sie gilt als Beispiel und Exemplifikation des Begriffs des Chronotopos bzw. seiner Ausformungen in unterschiedlichen Zeiten und Genres. Bachtin fängt mit der Analyse des griechischen Romans an, wobei er davon drei Typen unterscheidet: Den abenteuerlichen Prüfungsroman, den abenteuerlichen Alltagsroman und die Biographie und Autobiographie (die beiden Gattungen werden zusammen betrachtet). Jedes Genre erschafft entsprechende Chronotopoi, die er manchmal auch „Motive“ nennt.

Der abenteuerliche Prüfungsroman hat sich zwischen dem 2. und 4. Jahrhundert entwickelt und wird von Abenteuerromanen wie *Aithiopika* von Heliodor oder *Leukippe und Kleitophon* von Achilleus Tatios repräsentiert. Diese Romane sind von einer vereinfachten Handlung gekennzeichnet: Ein Junge und ein Mädchen sind ineinander verliebt, sie sind schön und keusch. Sie wollen heiraten, aber eine Anzahl von unerwarteten Hindernissen

verhindert dies, die beiden verlieren einander und finden sich mehrmals wieder, es folgen Reisen, Schiffbruch, Rettungen, Kriege, Schlachten, Verkleidungen, Verrat. Am Ende des Buches treffen sich die beiden Verliebten, endlich bleiben sie zusammen und heiraten. Die wichtigen Punkte dieses Genres sind die erste und die letzte Begegnung der Helden, d. h. am Anfang, wenn sie sich ineinander verlieben, und am Ende des Buches, wenn sie heiraten. Dazwischen breitet sich die ganze Romanhandlung mit ihren Abenteuern aus, die aber keine Momente der Wandlung der Charaktere darbieten: am Ende sind sie schön, jung und keusch wie am Anfang. Die Abenteuer repräsentieren einzelne Abschnitte, in denen die räumlichen und zeitlichen Koordinaten meistens nach einem strengen Muster organisiert sind: Es ist wichtig, in einem bestimmten Moment an einem bestimmten Ort zu sein, rechtzeitig von einem Land entfliehen zu können usw. Die Wörter „plötzlich“ und „gerade“ kennzeichnen dieses Zeit- und Ortssystem, wo jede Sekunde zählt, um das Leben der Protagonisten zu retten. Am Ende dieser Abschnitte ist die Prämisse der Erzählung noch gültig: Dies bedeutet konkret, dass eine Pause während der Abenteuer – zwischen den wichtigsten Momenten (der ersten und letzten Begegnung) – entsteht. Es gibt dazwischen eine achronische Periode, wo sich die biographische Zeit nicht bewegt. „In dieser Zeit“, erläutert Bachtin, „verändert sich nichts: Die Welt bleibt so, wie sie war; auch biographisch wandelt sich das Leben der Helden nicht, und ihre Gefühle bleiben die gleichen, die Menschen altern in dieser Zeit nicht einmal. Diese leere Zeit hinterlässt nirgends die geringsten Spuren“ (CHR 14).

Diesem temporalen Hiatus entspricht auch ein Raum, der völlig abstrakt ist und keine Verbindung mit den Protagonisten hat. Um sich zu entfalten, brauchen die Abenteuer viel Raum (Festland, Meer, Inseln, Wüste usw.), aber dieser ist immer undeterminiert, hat keine spezifische Gestaltung oder Dimension, daher kann der Leser eine Landschaft geografisch weder erkennen noch bestimmen. Alles ist dem Leser, aber auch – und vor allem – den Protagonisten wildfremd. Eine fremde Welt, markiert Bachtin, ist in diesem Fall keine exotische Welt: „Bei der Exotik wird *das Fremde* vorsätzlich *dem Eigenen gegenübergestellt*, die Fremdheit des Fremden wird betont, gleichsam ausgekostet und vor dem Hintergrund dessen, was als das Eigene, Gewohnte und Bekannte impliziert wird, eingehend dargestellt. Das gibt es im griechischen Roman nicht. Dort ist alles fremd, auch das Heimatland der Helden“ (CHR 25). Was sind denn die bereits erwähnten Koordinaten des Chronotopos des Abenteurers im griechischen Roman? Eine „*technische, abstrakte Verbindung von Raum und Zeit, die Umkehrbarkeit der Momente der Zeitreihe und deren Austauschbarkeit im Raum*“ (CHR 24).

Dieser Mangel an Konkretisierung liefert die Basis einer Weltanschauung, wo der

Zufall eine absolute Macht hat. Der Zufall ist jene irrationale Kraft, die die Helden aus unerklärten Gründen voneinander entfernt, sie mit vielen schweren Prüfungen konfrontiert und endlich für immer verbindet. Dieser Chronotopos ist laut Bachtin nicht nur abstrakt, sondern auch statisch: Es gibt in der Tat keine Entwicklung oder kein Wachstum, sowohl die Welt als auch die Helden bleiben unverändert, und sogar ihre Identität erweist sich als dieselbe von Beginn an bis zum Ende der Erzählung.

Zusammen mit dem Chronotopos der Abenteuer identifiziert Bachtin andere „Motive“, die ohnehin als chronotopisch bezeichnet werden: U. a. die Motive der Begegnung und des Weges, die miteinander sehr eng verbunden sind:

„Begegnungen finden im Roman gewöhnlich ‚unterwegs‘ statt. Der ‚Weg‘ ist zumeist der Ort der zufälligen Begegnungen. Auf dem Wege („der Landstraße“) überschneiden sich in einem einzigen zeitlichen und räumlichen Punkt die zeitlichen und räumlichen Wege der verschiedenartigsten Menschen (...). Hier kann es zufällig zu Begegnungen zwischen denjenigen kommen, die normalerweise durch die soziale Hierarchie und durch räumliche Entfernungen voneinander getrennt sind (...). Das ist der Punkt, von dem aus die Ereignisse ihren Anfang nehmen, und der Ort, an dem sie vonstatten gehen. Die Zeit ergießt sich hier gleichsam in den Raum und fließt durch ihn hindurch (wobei sie Wege entstehen lässt).“ (CHR 180-181)

Eine weitere Charakteristik des Chronotopos ist, wie aus der zitierten Passage hervorgeht, seine gestalterische Bedeutung. Wie in der brillanten Metapher der Straße, deren Wegstrecken durch das Fließen der Zeit entstehen, gewinnt der Chronotopos immer anschaulichere Züge, er wird ein konkretes Bild, dessen Ereignisse „mit Fleisch umhüllt und mit Blut gefüllt“ (CHR 188) werden.

Das zweite Genre, das von Bachtin untersucht wird, ist der sogenannte abenteuerliche Alltagsroman, der von Autoren wie Petronius und Apuleius repräsentiert wird. Die Kennzeichnung dieses Genres verweist laut Bachtin auf die besondere Verknüpfung zwischen Abenteuerzeit und Alltagszeit, die von dem ersten Romantyp abweicht und einen neuen Chronotopos schafft. Die abstrakte Zeit des griechischen Romans verwandelt sich nämlich in eine Zeit, die unauslöschliche Spuren in den Charakteren hinterlässt: Die Abenteuerzeit besteht wie immer aus ungewöhnlichen Ereignissen, das Fließen der Alltagszeit erlaubt aber, dass diese Ereignisse eine besondere Auswirkung auf die Protagonisten haben, sodass sie am Ende des Textes psychisch und physisch verändert sind. Raum und Zeit verlieren jenen abstrakten Charakter, der typisch ist für den griechischen Roman, und es entstehen konkrete und reale Bezüge zum Alltagsleben der Protagonisten. Die

Rolle des Zufalls wird reduziert, stattdessen tritt die Kategorie der Selbstinitiative auf: Im Fall des Buches *Der goldene Esel* von Apuleius ist tatsächlich der Held Lucius an seiner unglücklichen Verwandlung selbst schuld. Von dieser Schuld muss sich der Protagonist durch eine Reihe von Abenteuern befreien. Die Handlung folgt daher der Logik Schuld-Strafe-Wiedergeburt. Am Ende hat der Held aus seinen Erfahrungen etwas gelernt, und er wird ein anderer Mensch. Er ist auf seinem Weg aber hauptsächlich allein, die Metamorphose wird als intim erfahren und ist von der Welt, die den Helden umgibt, völlig unabhängig. Die Abenteuer, die er erlebt, sind außerordentlich und gehören nur ihm.

Inwiefern kombinieren sich daher diese intime Abenteuerzeit und die Alltagszeit miteinander, eine Alltagszeit, die sozusagen „außerhalb“ des Helden steht und doch im Text ständig fließt? Der Alltag wird im Text als „niedere Sphäre des Seins“, als eine „Etappe dieses Weges“ (CHR 48) präsentiert, von der der Held sich zu entbinden versucht. Als Fremder erkundet er das alltägliche private Leben anderer Menschen: In einen Esel verwandelt belauscht Lucius die Geheimnisse der anderen und bringt das Private unverhüllt zur Schau¹⁶⁹. Der Chronotopos des abenteuerlichen Alltagsromans unterscheidet sich von dem des griechischen Romans eben wegen einer konkreteren Verknüpfung zwischen Zeit und Raum, wo Momente wie Begegnungen, Abschiede usw. eine tiefere Bedeutung in der Entwicklung der Protagonisten darstellen. Die Anfangsinitiative des Helden verursacht eine Reihe von ungewöhnlichen Abenteuern, die sich zum Teil auch im Alltagsleben entfalten, wo der Held als Dritter die Ereignisse heimlich beobachtet und versteht, sodass er seine Metamorphose vollenden kann. Zum Schluss hat er etwas gelernt und wird als neuer und erfahrener Mensch wiedergeboren.

Folglich analysiert Bachtin den dritten Typ des antiken Romans, d. h. das biographische und autobiographische Genre, das für den Literaturwissenschaftler von den *Dialogen* Platons bis zu den *Bekanntnissen* des Augustinus reicht. Die charakteristische Besonderheit dieses Genres besteht darin, dass es in den Texten weder eine Innerlichkeit noch Privatheit des Sujets zu beobachten gibt; in der Literatur der Antike existieren diese Koordinaten tatsächlich nicht, weil der Mensch ständig zur Extrovertiertheit und zur

¹⁶⁹Die Position, die Lucius einnimmt, ist jene spezifische des „Dritten“; sie erlaubt dem Protagonisten, das private Leben heimlich zu beobachten und bietet dem Leser eine andere Perspektive in der Lektüre an. Im Laufe der Zeit hat sich die Tradition des Dritten in den literarischen Texten wohl verstärkt: Die Figur des Dieners tritt zum Beispiel in zahlreichen Werken als „Mitwisser par excellence“ auf. Vgl. CHR 49-56. Dieselbe Funktion haben andere Figuren wie die Prostituierte, die Kurtisane, der Schelm, der Narr, der Parvenü und im Allgemeinen jene, die noch keinen gesicherten Platz in der Gesellschaft eingenommen haben. Eine wesentliche Rolle im späteren Roman des Mittelalters spielen laut Bachtin die Figuren des Schelms, des Narren und des Tölpels. Alles in ihnen ist öffentlich, sie leben auf dem Platz und ihre Funktion besteht in einem Veräußerlichen des Seins im übertragenen Sinne. Mit ihrer parodistischen Kraft entlarven sie Laster und Tadel der Gemeinschaft. Vgl. CHR 87-95.

Öffentlichkeit neigt: „Noch gab es keinen inneren Menschen, keinen ‚Menschen für sich‘ (ich für mich) und keine besondere Einstellung zu sich selbst. Die Einheit des Menschen und sein Selbstbewusstsein waren ganz und gar öffentlich. Der Mensch war – und dies im buchstäblichen Sinne des Wortes – *ganz und gar außen*“ (CHR 60). Aus diesem Kontext, wo alles sichtbar und hörbar für die Gemeinschaft ist, entsteht laut Bachtin der Chronotopos des Marktplatzes. An diesem Ort treffen sich die Menschen, sie sprechen und kommunizieren miteinander, sie äußern sich, sie bleiben im engen Verhältnis miteinander. Die Form des Gesprächs, auch wenn es wie im Fall Platons wie ein Gespräch mit sich selbst erscheint, verweist in Wirklichkeit immer auf eine dialogische Rede mit dem anderen und mit der Kollektivität. Raum und Zeit überlappen sich auf dem Marktplatz, wo die Beziehungen zwischen Menschen auf die Zeitgenossen gerichtet sind, und wo sich die Gespräche auf dem Niveau der Gleichzeitigkeit entwickeln.

Anders ist der Fall der römischen Autobiographie, die als Genre zwar noch öffentlich bleibt, die Grundlage ihrer Extrovertiertheit liegt aber in der Rolle der Figuren als Teil der Familie (*gens*). Die römische Familie kann nicht mit dem modernen Konzept der bürgerlichen Familie gleichgesetzt werden, denn sie repräsentiert eine direkte Verbindung mit dem Staat, mit der Nation und mit ihren politischen, ethischen und religiösen Idealen. Ihre Mitglieder identifizieren sich mit diesen Idealen, sie sollen die althergebrachten Traditionen schriftlich dokumentieren und sie an die nachfolgenden Generationen weitergeben. Das bedeutet, dass diese Texte hauptsächlich „als Bindeglied zwischen den toten Vorfahren und den Nachkommen, die noch nicht im politischen Leben stehen“ (CHR 65) fungieren. Qualitativ erlangt der Chronotopos in diesem Fall eine besondere Historizität, die es in der griechischen Biographie nicht gab.

Der langsame Prozess der Privatisierung des Menschenbildes, in dem das private Selbstbewusstsein immer deutlicher wird, löscht die Figur des Menschen als Medium des Volkes aus und öffnet neue Perspektiven im künstlerischen und literarischen Bereich. Die *Bekenntnisse* von Augustinus, zum Beispiel, zeigen die neue Tendenz an den sogenannten *soliloquia* (einsame Gespräche mit sich selbst), bei denen die persönlichen Ereignisse ein besonderes Gewicht gewinnen und eine wichtige Rolle in der Analyse des Selbst spielen. In diesen analysierten Texten, erläutert Bachtin, handelt es sich um eine relative und naive Einsamkeit des Sujets; aber wie gesagt steht der öffentliche und rhetorische Charakter der Biographie und Autobiographie der Antike im Zentrum fest.

Die Romananalyse in Bachtins Werk bezieht auch die Untersuchung des Ritterromans ein, wie z. B. *Parzival* von Wolfram von Eschenbach. Auch dieses Genre besteht aus einer

Reihe von Abenteuern, deren Struktur sich an die Abenteuerzeit der Antike annähert; die Abenteuer sind nämlich segmentiert, die Zeit ist technisch organisiert, der Raum wirkt abstrakt, die Helden müssen ihre Identität und ihren starken Willen durch schwere Prüfungen ausformen. Im Vergleich zu den anderen Texten nehmen die Helden des Ritterromans ihre Welt anders wahr: „Die ganze Welt wird wunderbar, und das Wunderbare wird selbst zu etwas Gewohntem (ohne deshalb aufzuhören, wunderbar zu sein). Das, was seit eh und je als überraschend galt, ist nun nichts Unerwartetes mehr. Man erwartet das Unerwartete, und man erwartet nur dieses“ (CHR 80). Auch der Zufall zeigt sich in Gestalt fabelhafter Feen oder Zauberer, die dem Helden den richtigen Weg zeigen oder ihn in Schwierigkeiten geraten lassen. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Helden ihren individuellen Zielen folgen und dass sie die vielen Belastungen bis zum Ende durchstehen, um Ruhm zu erlangen. Wie gestaltet sich der Chronotopos in einer solchen wunderbaren Welt? Der Ritterroman erlebt „ein subjektives Spiel mit der Zeit“ sowie „eine subjektiv-emotionale und zum Teil symbolische Verzerrung des Raumes“ (CHR 83): Das bedeutet, dass die zeitlichen und räumlichen Koordinaten je nach Perspektive des Helden länger oder kürzer werden.

Im größten Teil seines Werkes beschäftigt sich Bachtin mit dem Chronotopos in den Texten des französischen Schriftstellers François Rabelais, die er für die bedeutendsten Werke der Romanliteratur der Renaissance hält, die in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht berücksichtigt werden können. Am Ende seiner Überlegungen analysiert der russische Literaturwissenschaftler noch die Idylle, die als Genre auch einen entsprechenden Chronotopos generiert. Die Idylle ist von einer Welt charakterisiert, wo Generationen von Vätern und Vorvätern seit eh und je in demselben Raum gelebt haben; es handelt sich um eine begrenzte und sich selbst genügende Mikrowelt, in der die Menschen im Einklang mit der Natur leben, meistens ohne Kontraste, und sich dort auf die grundlegenden Realitäten des Lebens (Geburt, Tod, Liebe usw.) konzentrieren. Der Zeitrhythmus verläuft zyklisch und stört den Prozess des progressiven Wachstums; in dieser Welt entwickelt sich nichts, alles bleibt wie zuvor und verharrt in einem ewigen Augenblick. Aus diesem Grund ist der Chronotopos der Idylle durch die Ausdehnung der Zeit sowie durch die Verkürzung des Raums gekennzeichnet. Dieser Chronotopos hat nach Bachtins Angaben die Geschichte des Romans stark geprägt, vor allem durch die Häufigkeit seiner Varianten und Nachfolge-Werke. Sogar der berühmte Roman *Madame Bovary* von Gustave Flaubert lässt sich unter einer idyllischen Perspektive betrachten: In der kleinen Provinzstadt, wo die Protagonistin wohnt, spielt sich eigentlich nichts Besonderes ab. Die Stadt wirkt aber in der Psyche Madame Bovarys derart bedrohlich und unterdrückend, dass dieser „idyllische“

Mikrokosmos eine zerstörerische Welt enthüllt, wo nur der Tod herrscht.

Bachtins Studie zeigt, dass jedes künstlerisch-literarische Bild unter einer chronotopischen Perspektive analysiert werden kann. Jedes Werk enthält eine Vielzahl von Chronotopoi in sich selbst, die in ständiger Wechselbeziehung zueinander stehen; Bachtin spricht von einer „dialogischen“ Beziehung, die die Verflechtungen und Gegenüberstellungen zwischen den Chronotopoi ermöglicht. Der Mechanismus des Dialogs wird aber nicht in der dargestellten (fiktionalen) Welt des Werkes ausgelöst, sondern „außerhalb“ des Werkes, in der „Welt des Autors, des interpretierenden Künstlers und (...) der Zuhörer und Leser“ (CHR 190). Durch die Analyse des Romans erweitert nun Bachtin seinen Begriff des Chronotopos bis zu einer universellen Kategorie¹⁷⁰; nicht nur die Fiktion, sondern auch die von uns empfundene reelle Welt ist grundlegend chronotopisch, und diese Welten kommunizieren miteinander:

„Das Werk und die in ihm dargestellte Welt gehen in die reale Welt ein und bereichern sie, und die reale Welt geht in das Werk und in die in ihm dargestellte ein, und zwar im Schaffensprozess wie auch im Prozess seines späteren Lebens, in dem sich das Werk in der schöpferischen Wahrnehmung durch die Hörer und Leser ständig erneuert. Dieser Austauschprozess ist natürlich selbst chronotopisch: Er vollzieht sich vor allem in der sich historisch entwickelnden sozialen Welt, wobei er sich jedoch gleichfalls nicht von dem sich wandelnden historischen Raum löst. Man kann sogar auch von einem besonderen *schöpferischen* Chronotopos sprechen, in dem dieser Austausch zwischen Werk und Leben vor sich geht und in dem sich das besondere Leben des Werkes abspielt.“ (CHR 192)

Die reale Welt des Autors und die fiktional dargestellte Welt des Textes arbeiten zusammen mit den Welten der Leser/Hörer am Prozess der Wahrnehmung eines Werkes. Die aus jeder Welt entstandenen Chronotopoi verflechten sich und verschmelzen miteinander, aus

¹⁷⁰Dieser Ansatz erscheint erst am Ende seines Werkes, in den Schlussbemerkungen, die eigentlich kurz vor seinem Tod verfasst wurden (1973). Der Unterschied zwischen den beiden Texten zeigt, dass sich Bachtin auch später mit dem Chronotopos ständig beschäftigte, und dass der Begriff inzwischen von den neuesten Theorien über Zeit und Raum beeinflusst und bereichert wurde. Vgl. auch Wegner, Michael (1989), *Die Zeit im Raum. Zur Chronotopostheorie Michail Bachtins*, S. 1358-1359: „(...) Bachtins ‚Schlussbemerkungen‘ (...) [stammen] aus dem Jahre 1973, also fast vierzig Jahre später als die genannte Abhandlung geschrieben wurde. Dieser Umstand ist für ein Gesamturteil über die Bachtinische Schrift nicht irrelevant. In den ‚Schlussbemerkungen‘ versieht Bachtin die Chronotopos-Problematik mit einer ganzen Reihe von neuen Akzenten, die erkennen lassen, dass er sich entschieden um eine Aktualisierung und Präzisierung seines Chronotoposkonzepts bemühte. Dies geschah vor allem aus der Sicht der vor sich gegangenen internationalen Wissenschaftsentwicklung (...), aber auch unter dem Eindruck der kritischen Einwände, die gegen seine romantheoretischen Ansichten in den sechziger Jahren vorgetragen wurden. Wenn zum Beispiel Bachtin in den ‚Schlussbemerkungen‘ hervorhebt, dass der literarische Chronotopos immer ein wertendes Moment einschließt, dass alle künstlerischen Zeit- und Raumbestimmungen stets emotional-wertmäßig gefärbt sind, so reagierte er mit dieser Position in einer konstruktiven Weise auf kritische Stimmen, die seinerzeit meinten, er verfechte eine abstrakt-strukturalistische Literaturbetrachtung.“

diesem Austausch ergeben sich andere Chronotopoi, die den literarischen Blick auf das Werk kontinuierlich erneuern. Diese neue Betrachtungsweise weist darauf hin, dass Bachtin in seinen vierzig Jahre später verfassten Schlussbemerkungen den Chronotoposbegriff ausgehend von den Theorien der Rezeptionsästhetik der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts (u. a. Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss) erweitert hat.¹⁷¹

Auch die moderne Sprachtheorie prägt Bachtins späteren Aufsatz, indem er die Sprache als „Schatzkammer der Bilder“ (CHR 188) chronotopisch nennt und direkt auf Ernst Cassirer hinweist. Im ersten Teil seiner *Philosophie der symbolischen Formen* untersucht der deutsche Philosoph Cassirer die Sprache als „Bildwelt“, deren Vorstellungen gerade durch die Anschauungen von Raum, Zeit und Zahl eine konkrete Form annehmen:

„Die Materie der Empfindung ist niemals rein an sich und ‚vor‘ aller Formung gegeben, sondern sie schließt schon in ihrer ersten Setzung eine Beziehung auf die Raum-Zeit-Form ein. (...) [D]ie bloße ‚Möglichkeit des Beisammen‘ und die ‚Möglichkeit des Nacheinander‘ entfaltet sich zum Ganzen des Raumes und der Zeit, als einer zugleich konkreten und allgemeinen Stellenordnung.“¹⁷²

Die Anschauung, die diese Behauptung deutlich macht, ist laut Cassirer offensichtlich die räumliche. Die Kennzeichnung der deiktischen Partikeln (z. B. „hier“ und „dort“) in verschiedenen Sprachen liefert ein Beispiel dafür: In den meisten untersuchten Sprachen werden nämlich dieselben Laute verwendet, um die Bezeichnung des Fernen und Nahen zu bestimmen. Nicht nur Vokale, sondern auch Konsonanten oder Gruppen von Konsonanten zeigen entweder eine zentripetale oder eine zentrifugale Tendenz¹⁷³. Cassirer unterstreicht, dass sich der Prozess als Ausdruck räumlicher Bezeichnungen von innen nach außen bewegt; das bedeutet, dass das Individuum zuerst seinen eigenen Körper und dann die Außenwelt erkennt und erkundet.

„Die ‚Unterscheidung der Gegenden im Raume‘ nimmt ihren Ausgang von dem Punkt, in welchem sich der Sprechende selbst befindet, und sie dringt von hier aus in konzentrisch sich ausbreitenden Kreisen zur Gliederung des objektiven Ganzen, des Systems und Inbegriffs der Lagenbestimmungen vor. Die

171Vgl. ebd., S. 1359.

172Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil, Die Sprache*, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft Darmstadt, Darmstadt, 1953, S. 149.

173Vgl. ebd., S. 153: „Schon in den ersten Lallwörtern der Kindersprache scheiden sich scharf die Lautgruppen mit wesentlich ‚zentripetaler‘ Tendenz von denen mit ‚zentrifugaler‘ Tendenz. Das *m* und *n* trägt ebenso deutlich die Richtung nach innen, wie die nach außen sich entladenden Explosivlaute, das *p* und *b*, das *t* und *d*, das entgegengesetzte Streben bekunden. In dem einen Falle bezeichnet der Laut ein Streben, das auf das Subjekt zurückweist; im anderen schließt er eine Beziehung auf die ‚Außenwelt‘, ein Hinweisen, Fortweisen, Zurückweisen in sich.“

Unterschiede des Ortes sind anfangs aufs engste verknüpft mit bestimmten materiellen Unterschieden – und von diesen ist es insbesondere die Unterscheidung der Gliedmaßen des eigenen Leibes, die als Ausgangspunkt aller weiteren Ortsbestimmungen dient. Nachdem sich für den Menschen das Bild des eigenen Körpers einmal scharf ausgeprägt hat, nachdem er ihn als einen in sich geschlossenen und in sich gegliederten Organismus erfasst hat, dient er ihm gleichfalls zum Modell, nach welchem er sich das Ganze der Welt aufbaut.“¹⁷⁴

Bezeichnungen wie „vorne“, „hinten“, „oben“, „unten“, „innen“, und „außen“ haben nämlich einen unmittelbaren Bezug zum menschlichen Körper. Nach seinem Modell organisiert der Mensch die ihn umgebende Welt, durch die Sprache „platziert“ er Gegenstände und Gefühle und setzt sich selbst in wechselseitige Beziehung zu ihnen.

Die Bezeichnung der zeitlichen Verhältnisse durch die Sprache ist laut Cassirer eine schwierigere Aufgabe, da die Momente der Zeitvorstellung, das „Jetzt“, „Früher“ und „Später“, nicht so anschaulich geschildert werden können wie im Fall der räumlichen „hier“ und „dort“. Diese Begriffe repräsentieren nämlich keine bloßen Trennungslinien oder räumlichen Punkte, sondern besitzen eine gewisse Dauer, die ohnehin vom individuellen Bewusstsein abhängig ist. Das Verb stellt sich aber ohne Zweifel als jene sprachliche Kennzeichnung vor, die durch die verschiedenen *Tempora* als Träger der zeitlichen Bestimmungen (vollendete, unvollendete, dauernde Handlung usw.) dient. Der wichtige Aspekt in Cassirers Betrachtungen besteht darin, dass die beiden sprachlichen Sphären, die räumliche und die zeitliche, eine untrennbare Einheit bilden: „Man hat dies damit zu erklären gesucht, dass die räumliche und die zeitliche Nähe oder Ferne objektiv einander bedingen; dass das, was sich in räumlich entfernten Gegenden abgespielt hat, auch zeitlich in dem Augenblick, in dem von ihm gesprochen wird, ein Vergangenes und weit Zurückliegendes zu sein pflegt.“¹⁷⁵

Diese und andere Studien über Raum und Zeit bestätigen, dass der Begriff Chronotopos vom literaturwissenschaftlichen Bereich ausgehend zu einer umfassenden Kategorie hin erweitert werden kann und daher eine neue Betrachtungsweise der zeitlichen und räumlichen Koordinatensysteme ermöglicht. In dieser Hinsicht greift das Konzept Chronotopos weit aus und auch in jenes naturwissenschaftliche Gebiet zurück, aus dem es ursprünglich stammt.

174Ebd., S. 159.

175Ebd., S. 171.

2.2 Zweiter Teil: Raumtheorien

2.2.1 Gegen den Historismus

Die Arbeit des amerikanischen Geographen Edward Soja repräsentiert durchaus einen wesentlichen Beitrag zu den Theorien über den Raum und seine entsprechenden Beziehungen zur Gesellschaft. In seiner 1989 veröffentlichten Sammlung von Essays *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* erklärt nämlich Soja sein Ziel schon im Vorwort:¹⁷⁶

„My aim is to spatialize the historical narrative, to attach to *durée* an enduring critical human geography. Each essay in this volume is a different evocation of the same central theme: the reassertion of a critical spatial perspective in contemporary social theory and analysis. (...) [A]t the very core of each essay is an attempt to deconstruct and recompose the rigidly historical narrative, to break out from the temporal prisonhouse of language and the similarly carceral historicism of conventional critical theory to make room for the insights of an interpretive human geography, a spatial hermeneutic.“¹⁷⁷

Was sich hier als massiver Angriff gegen die Zeit und ihre unmittelbare Tochter, die Geschichte, zeigt, stellt sich in Wirklichkeit jedoch als ein überlegter Versuch dar, der Geographie ihren zuständigen „Raum“ zu geben. Soja behauptet nämlich, dass während des 19. und teilweise während des 20. Jahrhunderts Zeit und Geschichte weltweit eine Sonderstellung im Rahmen der theoretischen Diskurse hatten. Die Denkströmung des westlichen Marxismus¹⁷⁸ hat dem Autor zufolge zu einer philosophischen Weltanschauung beigetragen, wo die geographischen Koordinaten als eine „unnötige Komplikation“

¹⁷⁶Eigentlich handelt es sich um ein Vorwort und ein Nachwort zugleich; Soja macht es schon am Anfang seines Werkes ganz deutlich, dass er die traditionellen Bedingungen der Zeitfolge nicht beachtet. Seine Intention ist „to shake up the normal flow of the linear text to allow other, more ‚lateral‘ connections to be made.“ In Soja, Edward, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London/New York, 1989, S. 1.

¹⁷⁷Ebd., S. 1-2.

¹⁷⁸Unter dem Begriff „Westlicher Marxismus“ versteht man jene Strömung von Intellektuellen, die kurz nach dem Ersten Weltkrieg besonders in Europa die Theorien des Marxismus nicht mehr auf die Politik, sondern auf das philosophische Denken applizierten. Die Theoretiker des westlichen Marxismus (u. a. Georg Lukács, Antonio Gramsci, Herbert Marcuse, Walter Benjamin und Henri Lefebvre) waren daher Philosophen, meistens an den Theorien der Erkenntnis und der Ästhetik interessiert, und von den ersten Impulsen der russischen Arbeitsklasse daher ziemlich weit entfernt. Der Terminus wurde vom französischen Philosoph Maurice Merleau-Ponty in den 50er Jahren erstmals verwendet, doch durch das Werk von Perry Anderson verbreitet. Zur Sekundärliteratur zum Thema vgl. Anderson, Perry, *Über den westlichen Marxismus*, Syndikat, Frankfurt am Main, 1978; Haug, Wolfgang F., *Westlicher Marxismus? Kritik eines notwendigen Versuchs, die marxistische Theorie zu historisieren*, in «Das Argument», 110, 1978, S. 484-502.

(„unnecessary complication“¹⁷⁹) in den Sozialtheorien auftraten. Sojas scharfe Kritik wird daher am sogenannten Historismus deutlich, d. h. an jener Geschichtsbetrachtung, die alle Geschehnisse aus historischen Bedingungen heraus zu verstehen versucht. Bei der Lektüre des Textes versteht man aber, dass Soja die Wichtigkeit der Zeit nicht negieren will; seine Analyse fängt wie gesagt mit einer heftigen Kritik am Historismus an, und nicht an der Geschichte. Wie in der oben zitierten Passage schon angedeutet, richtet sich die Dekonstruktion des rigiden historischen Denkens auf eine neue Konstruktion, in der Zeit und Raum als Koordinaten am Prozess der Formation der Gesellschaft teilnehmen. Anhand der Texte von Michel Foucault, John Berger, Ernest Mandel, Henri Lefebvre und anderen, die zwar der westlichen marxistischen Strömung angehören, aber schon damals fruchtbare Anregungen für die sogenannte *human geography* gegeben hatten, weist Soja auf ein radikales Umdenken in der Dialektik Zeit-Raum-Gesellschaft hin.

Der westliche Marxismus hat laut Soja die Entstehung der Raumsozialtheorie aus verschiedenen Gründen ignoriert. Für den amerikanischen Geographen ist der erste Grund dafür in der späteren Erscheinung der marxistischen *Grundrisse* zu finden. Die Übersetzung dieses Textes, der mehrere explizite Angaben über die geographische Untersuchung enthält, wurde nämlich wohl erst nach dem Zweiten Weltkrieg weltweit verbreitet. Das aus zwei Bänden bestehende Werk wurde erstmals 1939 in Russland, dann 1953 in Deutschland und zwanzig Jahre später in Großbritannien veröffentlicht. Deswegen wurde währenddessen das „nicht-spatialisierte“ System des Kapitals nachdrücklich betont, und erst später erkannten einige Theoretiker wie Ernest Mandel das Problem des Raums in der kapitalistischen Gesellschaft (ungleichmäßige ökonomische Entwicklung der Welt, geographische Verbreitung des Kapitalismus usw.). Der zweite Grund für die mangelnde Berücksichtigung der Raumtheorie im westlichen Marxismus liegt in der „antispatialen“ Tradition, der das Raumbewusstsein als etwas Irreführendes erschien: Der Raum ist von Staat und Kapital manipuliert, weil sie die Aufmerksamkeit der Staatsbürger von der Arbeiterklasse abzulenken versuchen¹⁸⁰. Schließlich hängt der dritte und letzte Grund von der Tatsache ab, dass sich die Umstände der kapitalistischen Ausbeutung heutzutage stark verändert haben:

„Exploitation of labour time continues to be the primary source of absolute surplus value, but within increasing limits arising from reduction in the length of

179Soja schreibt dieses Zitat Karl Marx zu, ohne aber einen deutlicheren Hinweis dafür zu geben. Vgl. dazu Harvey, David, *The Limits to Capital*, Basil Blackwell, Oxford, 1982; Elden, Stuart, *Politics, Philosophy, Geography. Henri Lefebvre in Recent Anglo-American Scholarship*, in «Antipode», 2011, S. 809-825.

180Vgl. Soja, Edward (1989), *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, S. 86-87. Vgl. dazu auch Lukács, Georg, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Luchterhand, München, 1979.

the working day, minimum wage levels and wage agreements, and other achievements of working-class organization and urban social movements. (...) This has required the construction of total systems to secure and regulate the smooth reproduction of the social relations of production. In this process, the production of space plays a crucial role. It is this switch in significance between the temporality and spatiality of capitalism that provoked Lefebvre to argue that ,industrialization, once the producer of urbanism, is now being produced by it'.¹⁸¹

Nicht nur der westliche Marxismus, sondern auch einige frühere philosophische Ansätze sind an der Abwertung des Raums schuld; Soja spricht von einer „verwirrenden Kurzsichtigkeit“ („confusing myopia“), die den Raum nur als Ansammlung von Dingen, als bloße Oberfläche interpretierte. Die positivistische Philosophie und Wissenschaft haben sich seit eh und je mit einem Raumkonzept als objektiv messbarer Struktur beschäftigt; modernere Anregungen dieser Theorien wurden vor allem durch den französischen Philosophen Henri Bergson formuliert. Für Bergson, so Soja, spiegeln sich die Realität und das menschliche Bewusstsein gerade in der *durée*, die aus diesem Grund auch die Trägerin einiger positiver Qualitäten wie z.B. Kreativität, Bedeutung und Gefühl ist. Andererseits übt der Raum die Funktion der Orientierung des Bewusstseins anhand der Kategorien Quantität und Messung aus. Qualität vs. Quantität, Bedeutung vs. Messung; Zeit und Raum werden einander dichotomisch gegenübergestellt: „Space is thus seen as pulverizing the fluid flow of duration into meaningless pieces and collapsing time into its own physical dimensionalities.“¹⁸²

Eine andere Gefahr, in der das philosophische Denken oft geraten ist, besteht laut Soja in einer täuschenden Weitsichtigkeit gegenüber der Idee der Räumlichkeit, die die Produktion des Raums als kognitives und mentales Konstrukt erfasst. Die Ursprünge dieser zweiten Theorie sind zweifellos platonisch, auch wenn Philosophen wie Leibniz und vor allem Kant dazu beigetragen haben, der Raumkategorie einen ontologischen und transzendentalen Zug zu geben. Myopie und Hyperopie charakterisieren daher diese beiden Ansätze, wo der Raum entweder als sachlich objektive oder als idealistische subjektive Größe erscheint. Nach Sojas Angaben sind aber beide irreführende Theorien.

Die Kritik der Abwertung des Raums konzentriert sich in Sojas Werk auf den Historismus, der als „overdeveloped historical contextualization of social life and social theory that actively submerges and peripheralizes the geographical imagination“¹⁸³ definiert wird. Erst in den 60er Jahren behauptet Soja, dass sich einige Theoretiker endlich der

181Soja, Edward (1989), *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, S. 88.

182Ebd., S. 123.

183Ebd., S. 15.

Untersuchung des Raums zuwandten. „The bold spatial turn“¹⁸⁴ war aber in den meisten Fällen isoliert und von dem noch dominierenden Historismus nicht völlig abhängig. Ein treffendes Beispiel dafür wird vom Werk des französischen Philosophen Michel Foucault repräsentiert, in dem er auch der geographischen Analyse die ersten entscheidenden Impulse gegeben hat. Die ersten Beobachtungen Foucaults über den Raum bot er 1967 in einer Vorlesung mit dem Titel *Les espaces d'autres* dar, die bis zur fast zwanzig Jahre späteren Veröffentlichung in der Zeitung «Architecture-Mouvement-Continuité» praktisch unbekannt blieb; die englische Übersetzung kam erst 1986 heraus. In diesem Text erklärt Foucault seinen Begriff der „Heterotopie“, ein spezieller Ort mit sonderbaren Eigenschaften, der in enger Verbindung mit der Gesellschaft ist und daher diese gesellschaftlichen Verhältnisse in seinem Raum kondensiert und anschaulich macht. Foucault unterscheidet zuerst zwischen Utopie und Heterotopie; die Utopien sind unwirkliche Räume, „Platzierungen ohne wirklichen Ort: die Platzierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft“¹⁸⁵. In Anlehnung an die Utopien gibt es dann die Heterotopien:

„(...) [W]irkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*.“¹⁸⁶

Als exemplarische heterotopische Räume nennt Foucault den Friedhof, das Theater, das Kino, den Garten, das Museum, die Bibliothek und das Bordell. Die Heterotopien werden als eine Konstante jeder menschlichen Gruppe bezeichnet und sie verfügen über die Qualität der Verwandlung; d. h., jede Heterotopie kann ihre Funktion im Laufe der Zeit in einer Gesellschaft verändern. Der Friedhof z. B., ein sehr wichtiges Merkmal der abendländischen Kultur, hat sich bis Ende des 18. Jahrhunderts in der Stadtmitte befunden; die spätere Verlegung des Friedhofs an den äußeren Rand der Stadt reflektiert einen Kulturwandel: Die Welt der Toten hat keine direkte Verbindung mit jener der Sterblichen mehr, der Tod wurde während der bürgerlichen Ära individualisiert und verinnerlicht, sodass sich der Mensch auf

184Ebd., S. 16.

185Foucault, Michel, *Andere Räume*, in K. Barck et.al. (Hg.), *Aisthetis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Reclam, Leipzig, 1992, S. 34-46, hier S. 38-39.

186Ebd., S. 39.

der Erde jetzt allein fühlt. Die Angst vor dem Tod und vor den Krankheiten hat den Menschen aus praktischen und unbewussten Gründen gezwungen, den Friedhof weit weg von der familiären Umgebung zu legen.¹⁸⁷

Foucaults Heterotopien sind heterogen und stehen immer in Beziehung mit anderen Orten und mit der Gesellschaft. Sie sind, erläutert Edward Soja, weder mit kognitiven Intuitionen gefüllte Formen noch physikalische Gegenstände, die nur durch Messungen beschrieben werden. Mit seinem Werk hat Michel Foucault einen anderen Blick auf den Raum geworfen; in einem Interview mit der französischen Zeitung „Herodote“, das auf Englisch als *Question on Geography*¹⁸⁸ übersetzt wurde, bestätigt Foucault nach mehr als zehn Jahren seine Beobachtungen:

„A critique could be carried out of this devaluation of space that has prevailed for generations. Did it start with Bergson, or before? Space was treated as the dead, the fixed, the undialectical, the immobile. Time, on the contrary, was richness, fecundity, life, dialectic. For all who confuse history with the old schemas of evolution, living continuity, organic development, the progress of consciousness or the project of existence, the use of spatial terms seems to have the air of anti-history. If one started to talk in terms of space that meant one was hostile to time. (...) They didn't understand that to trace the forms of implantation, delimitation and demarcation of objects, the modes of tabulation, the organization of domains meant the throwing into relief of processes – historical ones, needless to say – of power.“¹⁸⁹

In dieselbe Richtung weisen die Beiträge des britischen Schriftstellers und Kunstkritikers John Berger: Beide sind nämlich davon überzeugt, dass das kritische Denken ganz restrukturiert werden muss, indem man die historische Entwicklung der Gesellschaft mit einer ähnlichen Analyse der Raumbeziehungen erklärt. Das bedeutet aber nicht, dass die Durchsetzung des Raums zu einer Subordination der Zeit und der Geschichte führt; es handelt sich hingegen um einen Versuch, Zeit- und Raumbestimmtheiten zusammen mit den sozialen Bedingungen der menschlichen Existenz im Einklang zu bringen. Während sich Foucault mit „Mikroräumen“ wie z. B. dem Gefängnis beschäftigt, um die Relationen mit den Begriffen der Gewalt und der Disziplin zu untersuchen, richtet sich Bergers

187Der Friedhof stellt sich für Foucault als ein „eminent heterotopischer Ort“ dar, weil er auch einer sogenannten Heterochronie verbunden ist: „Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihren herkömmlichen Zeiten brechen. (...) [Der Friedhof] beginnt mit der sonderbaren Heterochronie, die für das Individuum der Verlust des Lebens ist und die Quasi-Ewigkeit, in der es nicht aufhört, sich zu zersetzen und zu verwischen.“ In ebd., S. 43.

188In C. Gordon (Hg.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Pantheon, New York, 1980, S. 63-77. In der vorliegenden Arbeit wurde zitiert aus: Crampton, Jeremy W., Elden, Stuart (Hg.), *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography*, Ashgate, England/USA, 2007, S. 173-182.

189Ebd., S. 177-178.

Aufmerksamkeit eher auf einen künstlerischen und ästhetischen Diskurs; auch die erzählenden Strukturen der Texte sollten nämlich neu konfiguriert werden:

„We hear a lot about the crisis of the modern novel. What this involves, fundamentally, is a change in the mode of narration. It is scarcely any longer possible to tell a straight story sequentially unfolding in time. And this is because we are too aware of what is continually traversing the storyline laterally. (...) Such awareness is the result of our constantly having to take into account the simultaneity and extension of events and possibilities.

There are so many reasons why this should be so: the range of modern means of communication: (...) the unevenness of economic development (...). All this play a part. Prophecy now involves a geographical rather than historical projection; it is space not time that hides consequences from us. (...) Any contemporary narrative which ignores the urgency of this dimension is incomplete and acquires the oversimplified character of a fable.“¹⁹⁰

Die Kategorie des Miteinanders setzt sich im Fall des modernen Romans gegen jene des Nacheinanders durch. Die Gleichzeitigkeit ist das Merkmal der Modernität, die vom Individuum als Raum simultaner Impulse und Erlebnisse wahrgenommen wird.

Michel Foucault, John Berger aber vor allem Henri Lefebvre haben laut Soja die Grundlage für die Entwicklung eines kritischen geographischen Denkens geschaffen. In seinem Werk¹⁹¹ hat Lefebvre den sozialen Charakter des Raums besonders hervorgehoben: Raum ist tatsächlich ein soziales Produkt, ein Konstrukt, das von der Gesellschaft organisiert wird und sie zugleich beeinflusst. So gesehen richtet sich der Fokus seines ganzen Diskurses nicht mehr auf einen abstrakten Raumbegriff, sondern auf die komplizierten Prozesse an der Basis seines Werkes; Lefebvre stellt nämlich die These auf, dass die Produktion des urbanen Raums in der modernen Welt von der kapitalistischen Hegemonie beherrscht wird, die den Raum (aus)nutzt, um ihre dominierende Position ständig durchzusetzen.¹⁹²

Diese anregenden Ansätze zum Raumbegriff sollten laut Soja nicht voneinander isoliert, sondern miteinander verglichen werden; eine stimulierende Rekonstruktion soll dieser „flexiblen“ Dekonstruktion folgen, um neue interessante Perspektiven in der Raumanalyse zu eröffnen. „The most important postmodern geographies are thus still to be produced“¹⁹³, schreibt Soja mit Blick auf die zukünftige Forschung.

190Berger, John, *The Look of Things*, The Viking Press, New York, 1974, S. 40.

191Vgl. Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Gallimard, Paris, 1974; Ders., *Die Stadt im marxistischen Denken*, Maier, Ravensburg, 1975.

192Diese These wurde auch von dem italienischen marxistischen Philosophen Antonio Gramsci verfochten.

193Soja, Edward (1989), *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, S. 75.

2.2.2 History takes place

Die Theorien des Geographen Edward Soja, zusammen mit den wissenschaftlichen Arbeiten von David Harvey, Derek Gregory, Doreen Massey¹⁹⁴ und anderen, stellen einen Eckpunkt in der geographischen Forschung der 80er Jahre dar. Seitdem erlebt man nämlich in den Kultur- und Sozialwissenschaften eine Wiederentdeckung des Raums, der als Kategorie zu dominieren scheint, indem er sich von seiner erzwungenen Abhängigkeit von der Zeit zu befreien versucht. Diese Neuorientierung, dieser „Aufruf zur Verräumlichung“¹⁹⁵, hat ihre Wurzeln eben in den politischen und gesellschaftlichen Änderungen am Ende der 80er Jahre: Die Blockbildungen des Kalten Kriegs werden aufgehoben, die Grenzen nach Osten werden geöffnet und der allgegenwärtige Kapitalismus führt zur ökonomischen Globalisierung der Welt. Offensichtlich ist der alte Raumbegriff mit seinen Polaritäten und Grenzkonstellationen nach solchen Ereignissen nicht mehr vorstellbar; Raum und Zeit, Geographie und Geschichte müssen neu untersucht werden. Die deutsche Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick erklärt in ihrem Werk die politischen und ökonomischen Umbrüche, die ein Umdenken der alten Raum- und Zeitbestimmtheiten verursachten:

„Ausgangspunkt war die Einsicht, dass die globalen Entwicklungen nicht mehr von individuellen nationalstaatlichen Akteuren gesteuert werden können, sondern dass sie von einer Konstellation wechselseitiger Abhängigkeiten und Beziehungsnetzwerke geprägt sind. Vernetzung als Eigenschaft von Globalisierung macht die Raumperspektive unvermeidlich. Die Zeitkategorie in ihrer Verknüpfung mit der europäischen Ideologie evolutionärer Entwicklung und deren Konzeption als Fortschrittsgeschichte ist jedenfalls nicht mehr in der Lage, solche globalen Gleichzeitigkeiten und räumlich-politischen Verflechtungen zwischen Erster und Dritter Welt zu erfassen. (...) Der Raum kehrt zurück!“¹⁹⁶

Diese „Rückkehr“ des Raums kennzeichnet eine entscheidende Wende, die im Anschluss an die neuen Orientierungen *spatial turn* genannt wird¹⁹⁷. Bachmann-Medick stellt

194Vgl. Harvey, David, *The Limits to Capital*, Basil Blackwell, Oxford, 1982; Gregory, Derek, *Geographical Imaginations*, Basil Blackwell, Oxford, 1994; Massey, Doreen, *Spatial Divisions of Labour: Social Structures and the Geography of Production*, Macmillan, London, 1984.

195Vgl. Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek, Rowohlt, 2006, S. 284.

196Ebd., S. 287.

197Bachmann-Medick identifiziert verschiedene *turns* und unterscheidet zwischen *interpretive turn*, *performative turn*, *reflexive turn*, *postcolonial turn*, *translational turn*, *graphic turn*, *iconic turn*, *spatial turn*. Ausgangspunkt dieser Theoriewenden bleibt ohnehin für sie der *linguistic turn*. Charakteristik dieser Theorien ist es, dass sie die Grenzen zwischen den Disziplinen überwinden und vielmehr, dass sie auch die gesellschaftliche Praxis spiegeln; so gesehen bleiben diese Wenden keine bloßen abstrakten Theorien,

fest, dass die postkoloniale Perspektive gegen Eurozentrismus, dichotomische Raumkonstruktionen und Abgrenzung anderer Kulturen als Basis für ein neues Raumverständnis fungiert. Die postkoloniale Kritik an der hegemonischen Raumpolitik der imperialistischen Länder hat nämlich dazu beigetragen, andere Theorien über das Verhältnis zwischen Geographie und Macht entstehen zu lassen. Akzentuiert Edward Soja den sozialen Charakter des Raums und die Notwendigkeit der Entstehung einer *human geography*, fokussiert Edward Said das Spannungsverhältnis zwischen den zentralen europäischen Räumen und den kolonialen Peripherien in den literarischen und kulturellen Vorstellungen¹⁹⁸. In dieser Hinsicht erwirbt der Raum neue Aufladungen, die ihn von der leeren Abstraktion immer weiter entfernen: Der Raum wird zur soziokulturellen Kategorie, wo sich gleichzeitig ungleiche Territorien und versteckte Hierarchie überschneiden sowie Konstruktionen und Projektionen des anderen aufeinandertreffen¹⁹⁹. Dieser Prozess gestaltet ein Ganzes von auf der Landkarte unsichtbaren Linien und Zeichen, die mit Saids Konzept der „imaginären Geographie“ korrespondieren²⁰⁰. Unter den vielen gegebenen Bedingungen und Betrachtungsweisen gesehen scheint es klar, dass der *spatial turn* nicht unter einer einzigen Perspektive subsumiert werden kann: Er lässt sich hingegen mit neuen Ansätzen ständig bereichern.

„In diesem Horizont schraubt sich der *spatial turn* in eine Spirale der Konzeptbildung hinein, die anregend ist, dabei aber leicht ihre Bodenhaftung verliert. Denn die Raumperspektive erstreckt sich hier auf Räume, die nicht nur mehr real, territorial und physisch, auch nicht mehr nur symbolisch bestimmt sind, sondern beides zugleich und damit potenziert zu einer neuen Qualität: ‚Heterotopien‘, so nennt sie Foucault, unter ‚imaginary geography‘ fasst sie Said, als ‚global ethnoscaples‘ bezeichnet sie Appadurai, ‚Thirdspace‘ bzw. ‚real-and-imagined place‘, so nennt sie Soja.“²⁰¹

Auf Heterotopien und *imaginary geography* wurde in der vorliegenden Arbeit schon hingewiesen²⁰². Was sind aber die *global ethnoscaples*? Der aus Indien stammende

sondern konkrete Repräsentationen der politischen, ökonomischen und kulturellen Umwandlungen. Gerade weil sie die (post)moderne Gesellschaft spiegeln, folgen diese Wenden nicht aufeinander, sondern nebeneinander, sodass man sich auch mit mehreren Wenden zugleich beschäftigen muss.

198Vgl. Said, Edward W., *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994.

199Siehe Bachmann-Medick, Doris (2006), *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, S. 291 ff.

200Siehe auch Said, Edward W., *Orientalismus*, Ullstein, Frankfurt am Main, 1981.

201Bachmann-Medick, Doris (2006), *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, S. 297-298.

202Der Literaturwissenschaftler Michael Frank geht davon aus, dass Saids Kritik am Orientalismus von den Theorien Foucaults stark beeinflusst wurde. In *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* (französische Aufgabe 1961) erklärt Foucault den Mechanismus der Ausgrenzung des „Anderen“ in einer bestimmten Gesellschaft. Jede Kultur gründet sich nämlich auf die Entstehung

Kulturanthropologe Arjun Appadurai führte die Raumforschung zu einer transnationalen Richtung; in der heutigen Welt haben die Grenzen zwischen den Staaten ihren Sinn verloren und zur Vernetzung mehrerer Kulturen geführt. Angesichts der neuen globalisierten Phänomene ist laut Appadurai das alte Schema der Dichotomie in Zentrum und Peripherie als Erklärung für die Beziehungen zwischen kulturellen Identitäten nicht mehr gültig; stattdessen schlägt er den Begriff der „globalen ethnischen Räume“ (*global ethnoscapas*) vor, d. h. moderne fließende Landschaften, wo sich Migranten, Exilanten und diasporische Gesellschaften bewegen²⁰³: „Dies sind Räume, die von spezifischen Gruppenidentitäten geprägt werden, Erfahrungsräume, die in der Diaspora entstehen, welche trotz Deterritorialisierung und ‚displacement‘ verstreute Migrantengruppen zusammenhalten: Vielschichtige, komplexe Räume einer trans- und multilokalen Zivilgesellschaft“²⁰⁴, so Bachmann-Medick.

Als „Unterströmung des spatial turn“²⁰⁵ bezeichnet Bachmann-Medick den *topographical turn*, bei dem der Raum wesentlich als ein Konstrukt geographischer und territorialer Zeichen repräsentiert und untersucht wird. Sigrid Weigel hat in ihrem Aufsatz versucht, dem topographical turn einen spezifischen technischen Charakter zu verleihen. Weigel betont den Unterschied zwischen den Ansätzen der amerikanischen *Cultural Studies* und den europäischen Kulturwissenschaften; während die *Cultural Studies* an einem Konzept des Raums als postkolonialem Ort arbeiten, wo es hauptsächlich um die Auseinandersetzung zwischen „Ich“ und „anderem“ geht, befasst sich die kulturwissenschaftliche Forschung mit einem konkreten Raumbegriff, der kartographisch beschrieben werden muss:

„In der europäischen Theoriebildung beschreibt der ‚topographical turn‘ eine andere Konstellation als in den Cultural Studies. Hier ging es weniger um die Formierung eines topographischen Dispositivs im theoretischen Diskurs als um die Rekonzeptualisierung des Raums und seiner (Be-) Deutung. Dabei liegt die Betonung der topographischen Wende auf ‚graphisch‘. (...) Der Raum ist hier

verschiedener Grenzen, die sie von einer anderen Kultur unterscheiden. Diese Prozesse sind offensichtlich ausschließend gegenüber der anderen Kultur. Zu den Bereichen der Ausgrenzung in der westlichen Kultur zählt Foucault den Traum, den Wahnsinn, die Sexualität und den Orient. Sowohl auf Foucault als auch auf Said lässt sich schließlich Sojas Theorie des *thirdspace* zurückführen. Vgl. Frank, Michael C., *Imaginative Geography as a Travelling Concept. Foucault, Said and the Spatial Turn*, in «European Journal of English Studies», 13, 1, 2009, S. 61-77.

203Die *ethnoscapas* sind eine der fünf Sphären, auf die sich Appadurai bezieht: Die anderen Sphären sind *mediascape*, *ideoscape*, *technoscape*, *financescape*. Sie berufen sich auf Benedict Andersons These der *imagined communities*, die auch das Konzept der Nation als kulturelles Artefakt, als vorgestelltes oder eingebildetes Konstrukt erklärt. Siehe Appadurai, Arjun, *Globale ethnische Räume*, in U. Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 11-40; Anderson, Benedict (2003), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*.

204Bachmann-Medick, Doris (2006), *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, S. 296.

205Ebd., S. 299.

nicht mehr Ursache oder Grund, von der oder dem die Ereignisse oder deren Erzählung ihren Ausgang nehmen, er wird vielmehr als eine Art Text betrachtet, dessen Zeichen oder Spur semiotisch, grammatologisch oder archäologisch zu entziffern sind.²⁰⁶

Auch der deutsche Historiker Karl Schlögel geht in seinen Schriften davon aus, dass sich die Geschichte immer in einem bestimmten Raum entwickelt, der gewissermaßen ihren Schauplatz darstellt. Die Geschichte wird im Raum anschaulich gemacht, deswegen repräsentiert die Raumanalyse einen wesentlichen Schritt für die historiographische Forschung. Gerade die geographischen Karten, wie schon Weigel erwähnte, formen komplizierte Zeichensysteme, die zum Ziel haben, die Geschichte und ihre Verhältnisse mit anderen sozialen Bereichen (z. B. mit den ökonomischen oder mit den politischen) räumlich zu visualisieren:

„Karten (...) verweisen auf einen Umstand von viel grundsätzlicherer Bedeutung: wir haben es zu tun mit der Geschichtlichkeit räumlicher Repräsentationen (...). Die Geschichtlichkeit der Kartenbilder lenkt uns auf einen zentralen und dramatischen Aspekt: dass Karten, als geschichtliche Dokumente aufgefasst, uns etwas vom Drama des Auftauchens und Wiederverschwindens von Orten, Räumen und Raumbildern sagen, dass Karten immer, nicht nur in den dramatischen Momenten der Abwicklung eines alten Zustandes, Zeit in Karten gefasst darstellen, in Konturen und Schraffuren. Sie sind nicht nur Repräsentationen der Gegenwart, mit Karten kann man Vergangenheiten sichtbar machen. Zuweilen sind sie sogar das Einzige, woran sich Menschen, überrollt von der rasenden Zeit, noch halten können. In ihnen sind Grundrisse aufbewahrt und Spuren fixiert, die sonst gelöscht und vergessen worden wären. Indes sind Karten nicht nur passives Abbild, Abdruck oder Ausdruck dieser Zeit, sondern auch Konstruktion, Projekt und Projektion in die Zukunft. (...) In Karten sind Zeiten aufbewahrt; Vergangenheiten, Gegenwarten, Zukünfte – je nachdem. Wir merken es in der Regel immer erst, wenn eine Zeit zu Ende geht, wenn Karten alt geworden und die neuen noch nicht gezeichnet sind.“²⁰⁷

In seinem anregenden Text verweist Schlögel auf die Eigenheit der geografischen Karten, nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit bildhaft zu erklären; durch den Prozess des Kartenlesens erfahren wir Zeiträume, die sonst unter die dicke Schicht des Vergessens geraten könnten. Man muss nur an die ptolemäischen Karten denken, die ein geozentrisches Weltbild darstellten und als Träger einer bestimmten Kultur, Philosophie und (wörtlich gemeint) Weltanschauung galten. Von entscheidender Bedeutung ist auch Schlögel's

206 Weigel, Sigrid, *Zum „topographical turn“*. *Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in «Kulturpoetik», 2, 2002, S. 151-165, hier S. 159-160. Vgl. auch Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.

207 Schlögel, Karl, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Hanser, München/Wien, 2003, S. 86-87.

Verweis auf die Zukunft: Gerade als Projektion wird in diesem Fall die geographische Karte aufgefasst, indem sie sich nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit ausdehnt; entweder als klar eingegrenzte Projekte oder als ehrgeizige Visionen werden dann neue Städte und Länder geschaffen, konkrete Landschaften der Zukunft, die viel von Herrschaft, Gewalt, Geopolitik und individuellen Leidenschaften erzählen können. „So gibt es Karten von Weltreichen, die noch entstehen werden, von Städten, die noch errichtet und von Wohnungen, die komfortabler und schöner als alles je zuvor eingerichtet sein werden“²⁰⁸. Der besondere Aspekt der Karten, Zeit im Raum zu erfassen und die Geschichte lebhaft vorzustellen, um gerade davon etwas zu sagen, macht sie zu historischen Bildern, die über eine starke erzählende Kraft verfügen. Schlögel spricht demzufolge von einem kartographischen Narrativ.²⁰⁹

Ein charakteristisches und auch für das Thema der vorliegenden Arbeit vollkommen treffendes Beispiel ist die Karte der Stadt Sarajevo während ihrer Belagerung in den Jahren 1994-1998²¹⁰. Schlögel unterstreicht, wie gut sich die Belagerer in der Stadt auskannten – sie waren nämlich Mitglieder der Jugoslawischen Volksarmee und Teil der bosnisch-serbischen Einheiten – und wie sie mit Flugzeugen oder von den Hügeln aus die totale Kontrolle über Sarajevo hatten. Die Karte ist deswegen eine Kriegskarte: Man kann nämlich mit den Augen der Feinde aus einer höheren Position heraus die ganze Stadt dominieren. Wenn es eine andere Karte gäbe, diejenige der Belagerten, würden zweifellos die zwei Repräsentationen der Stadt nicht miteinander übereinstimmen:

„Während die Belagerer den Luftraum beherrschten und so die Stadt kontrollieren, gehört den Belagerten der Untergrund. Hier sind sie fast unangreifbar, und wenn sie aushalten, bis Hilfe von draußen kommt, auch unbesiegbar. Das Sarajevo der Belagerer hat seine Topographie: Der Berg Imam, der Fernsehturm, der jüdische Friedhof, Optja und andere Punkte. Das Sarajevo der Belagerten hat seine Topographie: Die Krankenhäuser, die Kirchen, die Tunnel. Sie werden unauslöschlich in den Köpfen der Bewohner bleiben. Sie brauchen keine Karten, denn sie sind Ortskundige des Ausnahmezustandes und des verminten Geländes. Die Sarajevokarten sind post festum gezeichnet. Für die Belagerten von einst war topographische Kenntnis indes lebens-, überlebenswichtig. Eine ganze Stadtbevölkerung wurde zum Spezialisten in Stadttopographie und Terrainkunde.“²¹¹

Das Beispiel der Kriegskarte der Belagerung von Sarajevo zeigt, dass jede Karte ihre

208Ebd.

209Vgl. ebd., S. 90.

210Vgl. ebd., S. 110-116.

211Ebd., S.113.

eigene Geschichte hat. Jede Karte erzählt ihren eigenen Roman aus ihrer eigenen Perspektive; Karten haben ihre Autoren, ihre Schrift- und Zeichensysteme, und sie sind mit den historischen und kulturellen Kontexten, in denen sie entstehen, sehr eng verbunden. Die Fragen der Relevanz bestimmter Argumente entsprechen den Intentionen der Autorschaft, die zugleich andere Themen aus praktischen oder rein individuellen Gründen vernachlässigen kann. Kurzum, Karten haben ihre eigene Sprache und, damit man sie dechiffriert, muss man auch zwischen ihren Zeilen lesen: „Karten sind wie Texte oder Bilder Repräsentationen von Wirklichkeit. Karten sprechen die Sprache ihrer Verfasser, und sie verschweigen das, wovon der Kartograph nicht spricht oder nicht sprechen kann. Karten sagen mehr als tausend Worte. Aber sie verschweigen auch mehr, als man in tausend Worten sagen könnte.“²¹²

In seinem Werk weist Schlögel auch auf seine Theorie der heißen und kalten Orte hin, die einen direkten Bezug auf die *non-lieux* von Marc Augé²¹³ haben. Der französische Ethnologe und Anthropologe Augé richtet seine Aufmerksamkeit auf jene Räume, die sich zwar als moderne Gebäude oder Konstruktionen beweisen, die aber im Wesentlichen keine definitiven Orte sind, sondern nur Provisorien, wo sich Menschen für eine Weile aufhalten, sich hin und her bewegen, um diese Provisorien schließlich zu verlassen. Nichtorte sind Bahnhöfe, Flughäfen, Kaufhäuser, Tankstellen und im Allgemeinen jene Räume, die im Gegensatz zu den anthropologischen Orten nicht durch „Identität, Relation und Geschichte“²¹⁴ gekennzeichnet sind. Aus diesem Grund bleiben die Nichtorte anonyme Räume, wo die Menschen normalerweise keinen persönlichen Kontakt mit den Mitmenschen herstellen. Trotzdem schreibt Augé den Nichtorten keine negative Qualität zu; Nichtorte werden nicht dichotomisch den anthropologischen Orten entgegengesetzt, sie repräsentieren keine moderne Form der Entfremdung oder der Auflösung der menschlichen Beziehungen. Sie werden hingegen in seinem Werk als ein neues Forschungsgebiet für den Anthropologen behandelt²¹⁵. Schlögel betont jene positive Eigenschaft der Nichtorte, die für ihn

212Ebd., S. 95.

213Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994.

214Ebd., S. 92.

215„Die Ethnologie hat es stets zumindest mit zwei Räumen zu tun: Mit dem des Ortes, den sie untersucht (ein Dorf, ein Unternehmen), und mit dem größerem Raum, in den der Ort eingebettet ist und von dem Einflüsse oder Zwänge ausgehen, die nicht ohne Auswirkungen auf das interne Spiel der lokalen Beziehungen bleiben (die Ethnie, der Staat). Der Ethnologe ist dadurch zu methodologischem Schielen verdammt; er darf weder den unmittelbaren Ort seiner Beobachtung noch die Grenzen der umgebenden Regionen aus dem Blick verlieren. In der Situation der Übermoderne besteht ein Teil dieser Umgebung aus Nicht-Orten und ein Teil dieser Nicht-Orte aus Bildern. Die Frequentierung von Nicht-Orten gibt heute Gelegenheit zu einer historisch neuen Erfahrung einsamer Individualität und nichtmenschlicher Vermittlung zwischen Individuum und Öffentlichkeit. (...) Entscheidend an der Erfahrung des Nicht-Ortes ist dessen Anziehungskraft, die sich umgekehrt proportional zur Anziehungskraft des Territoriums wie auch zum Gewicht des Ortes und der Tradition verhält.“ In ebd., S. 138-139.

ausschlaggebend für eine Gesellschaft ist, und zwar die Bewegung:

„In den *non-lieux* ist alles noch im Fluss, alles noch provisorisch, alles noch Bewegung oder in Bewegung. So gesehen, sind es gerade die *non-lieux*, die zentral sind, von denen die entscheidenden Impulse ausgehen, in denen die Lebensenergie zusammenstößt und die Reibungshitze erzeugt wird, die Städte, Gemeinwesen, Räume unter Strom setzen und mit Energie versorgen. (...) Vielleicht ist es daher passender, wenn wir nicht zwischen Orten und Nichtorten, sondern zwischen flüssigen und festen, zwischen heißen und kalten Orten unterscheiden.“²¹⁶

Die heißen Orte (die Nichtorte) sind daher Orte *in statu nascendi*, unfertige Räume mit Energie ausgefüllt, Proto- oder Inkubationsräume²¹⁷, die nur aus Bewegung und Flüssigkeit bestehen. Das Wichtigste an heißen Orten ist, dass sie eben wegen ihrer instabilen Konstitution improvisierte Räume schaffen, die aber später auch verschwinden können: „Dieser vibrierende Raum löst sich auf, wenn die Masse sich nach allen Seiten verlaufen hat, wenn sich die Energie verteilt hat, wenn sie angekommen ist: zu Hause, bei der Arbeit, an den Orten, wo man hingehört (...). Hier kühlt sich die Energie zur Durchschnittstemperatur herunter.“²¹⁸

Heiße Orte können immer kalt werden, indem sie sich in gewisser Weise stabilisieren und ihren ursprünglichen Impuls verlieren. Als Historiker betrachtet Schlögel die meisten heißen Orte als geschichtliche Räume, wo sich die Vergangenheit abgespielt hat; er zählt Fabriken, Peripherien, Schlachtfelder, Grenzzräume und Städte auf, die als Schauplatz bestimmter historischer Ereignisse dienten (Verdun, Stalingrad, Auschwitz). Diese Orte waren buchstäblich mit Menschen, Bewegungen, Kriegen, Revolutionen und Massentötungen erhitzt. Danach kommt die Historiographie, die diese Orte untersucht und zur Kenntnis nimmt. Sie werden dann zu Orten der Kultur, die im Kopf der Menschheit und in den historischen Büchern festgehalten werden. Schlögels Worte über die heißen und kalten Orte lassen fast keine Zweifel an einer starken Polarisierung der beiden Begriffe zu: „Dort, wo einmal heiße Zonen waren, breitet sich heute Stadt aus, abgekühltes Gelände, das ohne Trieb und Vibrationen ganz gut existieren kann. (...) Dort ist die heiße Phase der Geschichte abgeschlossen, und ihre Kulturwerdung, ihre Musealisierung hat begonnen. Kultur ist Tod von etwas.“²¹⁹

216Schlögel, Karl (2003), *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, S. 293-294.

217Vgl. ebd., S. 296.

218Ebd., S. 298.

219Ebd., S. 299.

2.2.3 Wo liegt die Grenze?

Eine Studie über den Raum und über die grundlegenden modernen Raumtheorien soll die Kategorie der Grenze nicht unberücksichtigt lassen. Bei diesem Abschnitt handelt es sich wesentlich um die Bezeichnung der Grenze nicht als bloße Trennungslinie, sondern als Übergangszone: Das bedeutet, der Grenze wird ein bestimmter Raum zugeschrieben, der eine neue Beziehung zwischen Mensch und seiner Umgebung, zwischen Identität und Alterität darstellt²²⁰. Wie schon in den vorigen Kapiteln erwähnt²²¹, gibt es für das Wort „Grenze“ keine umfassende Definition, da es in einer Vielfalt von verschiedenen Bereichen verwendet wird; von der Geographie bis zur Geschichte, von der Sprach- bis zur Literaturwissenschaft, von der Wirtschaft bis zur Politik. In seinen Aufsätzen, die im Buch *Grenzgänger zwischen Kulturen* erschienen, bemerkt der Althistoriker Hans-Joachim Gehrke ohnehin, dass jede Grenze, besser gesagt jede Grenzziehung, genauso wie im Fall des Raums ein soziales Konstrukt ist.²²²

Die Konstruktion einer Grenze von einer bestimmten (z. B. einer sprachlichen, politischen, ökonomischen) Gruppe bewirkt einen Prozess der Identifizierung von Unterschieden, die eine „Innenwelt“ von einer „Außenwelt“ trennen: Sprache, Moral, Ethik, Religion und wirtschaftliche Systeme werden demzufolge stark territorialisiert, während alles, was „anders“ ist, beseitigt und wörtlich marginalisiert wird. Das Andere wird daher etwas Fremdes, Unvertrautes, das von dem Individuum/der Gruppe als Begriff entweder für faszinierend und interessant (mit der Gefahr aber, in Stereotypen und Vorurteilen zu geraten²²³) oder für verachtend und vernichtend gehalten wird. In diesem Fall verwandelt sich

220Vgl. Fludernik, Monika, *Grenze und Grenzgänger: Topologische Studien*, in H.-J. Gehrke/M. Fludernik (Hg.) (1999), *Grenzgänger zwischen Kulturen*, S. 99-108, hier S. 99: „Grenzen sind in unserer Kultur prototypisch als geographisch-politische Entitäten verankert. Ein Grenzgänger kann danach sowohl jemand sein, der eine solche Grenze *überschreitet*, wie auch jemand, der sich auf der *Grenzlinie* bzw. im *Grenzbereich* bewegt. Im ersteren Fall wird die Grenze als Trennlinie konzeptualisiert: Was diesseits der Linie liegt, ist grundlegend von dem getrennt, das jenseits angesiedelt ist. (...). Im Fall des Grenzgängers hingegen gibt es einen Grenzbereich, eine *Zone*, die sowohl überschritten wie auch als eigener Seinsbereich aufgefasst werden kann (...). Im zweiten Modell ist also die Grenze nicht nur eine ideelle Linie, sondern eine eigenberechtigte topologische Größe mit Ausdehnung.“ Die Grenze wird daher eine mehrdimensionale Instanz, die theoretisch nur auf der Karte als Linie erscheint. Das gilt nicht nur für die Geopolitik, sondern auch für die anderen Wissenschaften, wie im Fall der Linguistik. Claudia Maria Riehl betont, dass die Sprachgrenzen als Linie auf der Karte nur Artefakte sind und, dass Grenzen in einigen Fällen (z. B. bei den genetisch verwandten Sprachen) in Wirklichkeit überhaupt nicht existieren, da die Dialekte „ein Kontinuum über Staatsgrenzen hinweg bilden“. Vgl. Riehl, Claudia Maria, *Grenzen und Sprachgrenzen*, in H.-J. Gehrke/M. Fludernik (Hg.) (1999), *Grenzgänger zwischen Kulturen*, S. 41-56, hier S. 41.

221Vgl. 1.1.1.

222Siehe Gehrke, Hans-Joachim, *Artifizielle und natürliche Grenzen in der Perspektive der Geschichtswissenschaft*, in Ders./M. Fludernik (Hg.) (1999), *Grenzgänger zwischen Kulturen*, S. 27-33.

223Wie z. B. im Fall des sogenannten Orientalismus. Vgl. Gehrke, Hans-Joachim, *Einleitung: Grenzgänger im Spannungsfeld von Identität und Alterität*, in Ders./M. Fludernik (Hg.) (1999), *Grenzgänger zwischen Kulturen*, S. 15-24, hier S. 20.

die Grenzziehung, die seit eh und je eine (zum Teil auch unbewusste) Geste der Sondierung ist, zwischen allem, was dem Individuum gehört oder nicht, in Ausgrenzung, Diskriminierung und Marginalisierung des Anderen.

Grenzen kann man aber nicht nur schaffen, um auszugrenzen, sondern man kann sie auch überschreiten; viele Nationen haben in der Vergangenheit ihre Grenzen durch Kriege oder politische Strategien erweitert. Man kann jedoch damit auch die eigenen Grenzen erkennen, denn alles hat nämlich seine Grenze. Was ist eigentlich mit der Bezeichnung Grenze gemeint? Der deutsche Philosoph Bernhard Waldenfels erläutert einige Unterschiede, die durch den Vergleich mit der französischen und englischen Sprache verständlicher werden:

„Die Aporetik der Grenze muss mit entscheidenden Differenzen rechnen wie Raumgrenze, Verbotsgrenze und Begriffsgrenze. Nicht umsonst unterscheiden unsere westlichen Nachbarsprachen zwischen *limite*, *frontière* und *borne* bzw. zwischen *limit*, *frontier* und *boundary*. Weiterhin macht es einen Unterschied aus, ob etwas in Grenzen *existiert*, ob es Grenzen *hat* oder sie gar als Grenze *deutet*.“²²⁴

Daraus ergibt sich, dass auch die Grenzziehung verschiedene Nuancen annimmt; Grenzziehung kann zwar Abgrenzung, aber auch Ein- und Ausgrenzung bedeuten. Die Abgrenzung besteht in einem „normalen“ Prozess der Ordnung der Dinge, durch den man ein Ding von einem anderen unterscheidet; Abgrenzung repräsentiert die Grundlage jeder antiken Kosmologie oder Philosophie, die z. B. die Nacht von dem Tag, die Dunkelheit von dem Licht, das Chaos von der Ordnung absonderte. An diesem Prozess wird demzufolge ein Ding differenziert und im wörtlichen Sinne *definiert*, d. h. durch Limitation bestimmt. Gerade durch die Abgrenzung, durch die Differenzierung und die Trennung von einem Ganzen, erlangen die Dinge ihre Qualitäten.²²⁵

Anders ist es bei der Ein- und Ausgrenzung:

„Sofern das Sich, das sich gegenüber anderem aussondert, einen Innenraum umschreibt, indem es bei sich ist und nicht vielmehr anderswo, kommt es zu einer gleichzeitigen *Ein-* und *Ausgrenzung*. Die Grenze verbindet, *indem* sie trennt, ohne dass ein verbindendes Ganzes vorausginge wie im Falle der bloßen Abgrenzung. Dabei sondert sich Zugehöriges und Zugängliches von Unzugehörigem und Unzugänglichem, mit anderen Worten: *Eigenes* tritt *Fremdem* gegenüber. (...) Zur Ein- und Ausgrenzung gehört schließlich ein Mehr

224Waldenfels, Bernhard, *Schwellerfahrung und Grenzziehung*, in H.-J. Gehrke/M. Fludernik (Hg.) (1999), *Grenzgänger zwischen Kulturen*, S. 137-154, hier S. 138.

225Vgl. ebd., S. 139-140.

oder Weniger an *Offenheit* und *Geschlossenheit*, je nachdem wie sich die Zugangs- und Zugehörigkeitsbedingungen gestalten. Auf diese Weise zeichnet sich eine ortsbildende *Topologie* des Eigenen und des Fremden ab, die mit der definitorischen *Terminologie* des Selben und des Anderen nicht zu verwechseln ist. Du bist nicht bloß anders als ich, sondern du bist dort, wo ich nicht sein kann, ohne ein Anderer oder eine Andere zu werden. Wäre ich, wo du bist, so wäre ich nicht ich.²²⁶

Waldenfels erklärt, dass die Prozesse der Ein- und Ausgrenzung dichotomische Systeme schaffen, indem man z. B. das Gute durch die Absenz des Bösen definiert. Dasselbe gilt auch für Geschlechts- und Kulturdifferenzierungen und im Allgemeinen für jene Konstellationen, die einen Innenraum von einem Außen unterscheiden und beide als positiv markieren. Denn dieser Prozess folgt einem Muster der „Präferenz in der Differenz“: „[W]as sich unterscheidet, ist markiert, im Gegensatz zu dem, *wovon* es sich unterscheidet und was unmarkiert bleibt.“²²⁷

Das Interessanteste an der Grenzerfahrung besteht darin, dass Grenzen von denselben Subjekten und nicht von einem Dritten gezogen werden: So unterscheiden sich Männer von den Frauen, Erwachsene von Kindern, Gesunde von den Kranken, Lebende von den Toten usw. Unter dieser Perspektive betrachtet verwandelt sich die Grenzziehung in eine Selbsteinschließung und eine Ausschließung von einer externen, immer bedrohlicheren und unheimlicheren Welt.

Zum Schluss seines Aufsatzes betrachtet Waldenfels eine weitere Kategorie, die immerhin zum begrifflichen Umfeld der Grenze gehört: Die Schwelle. Auch im Fall der Schwellenerfahrung befindet sich das Individuum vor einer Trennungslinie oder Trennungszone, die ein asymmetrisches Drinnen-Draußen-System schafft. Aber der Ort, den sie umfasst, ist ein „Niemandsort“, „der Fremdheitsort par excellence“²²⁸, der eine Art Verwandlung des Individuums bewirkt: „Wer eine Schwelle überschreitet, gelangt nicht nur anderswohin, sondern wird ein anderer“²²⁹, behauptet Waldenfels. Die Schwellenerfahrung repräsentiert sozusagen einen Übergangsritus, einen bestimmten Zeitraum des menschlichen Lebens, der übertreten werden muss, um seine eigene Existenz anders zu sehen, sie in gewisser Weise übersehen zu können. Schwellen erfährt jeder, wenn man einen noch unbekanntem Bereich übertritt, z. B. im Fall eines neuen Berufs, eines neuen Lebensabschnitts (von der Adoleszenz zum Erwachsensein) oder auch im Fall einer Reise, bei der man die kulturellen und staatlichen Grenzen überschreiten kann, um in einer anderen

226Ebd., S. 141-142.

227Ebd., S. 146.

228Ebd., S. 153.

229Ebd., S. 152.

Welt heimisch zu werden.

2.3 Dritter Teil: Aspekte der Zeit in Paul Ricoeurs *Zeit und Erzählung*

2.3.1 Paul Ricoeur und die Frage der Zeit

Was ist die Zeit? Seit eh und je haben Philosophen und Wissenschaftler auf diese Frage zu antworten versucht. Die antiken Betrachtungsweisen haben sich mit immer neueren Perspektiven angereichert, das Wissen über die Zeit hat sich stets erweitert und doch ist die Zeitanalyse oftmals in einen Teufelskreis von entgegengesetzten Begriffen, philosophischen Zwängen und Ausweglosigkeit geraten.

In diesem Abschnitt wird es um Paul Ricoeurs Überlegungen gehen bzw. um sein dreibändiges Werk *Zeit und Erzählung*²³⁰, das sich für eine Analyse einiger der bestimmenden Zeittheorien besonders erhellend erweist. In *Zeit und Erzählung* behauptet nämlich der französische Philosoph, dass die vielen Versuche, die Frage nach dem Sinn der Zeit zu beantworten, die Vermehrung und Verwirrung der Aporien²³¹ über die Zeit selbst als Konsequenz hatten. Er examiniert die bedeutendsten Theorien von Aristoteles, Augustinus, Kant, Husserl und Heidegger, um zu beweisen, dass sie sich oft gegenseitig „verdeckt“ haben, d. h. sie haben nur partielle Ergebnisse zur Folge gehabt, die durch die Konfrontation mit den anderen sowohl ihre Stärke als auch ihre Schwäche gezeigt haben.

Nach Ricoeurs Angaben ist die Geschichte der Zeitanalyse – trotz aller philosophischen, wissenschaftlichen oder linguistischen Unterschiede – hauptsächlich den Spuren zweier Ansätze gefolgt: Einer kosmologischen und einer phänomenologischen. Im ersten Fall wurde die Zeit nämlich als eine „vorgegebene“ physikalische Größe dargestellt, die mit dem Subjekt nichts zu tun hat und in erster Linie von den Bewegungen der Planeten repräsentiert und gemessen wird; im zweiten Fall wurde die Zeit dagegen als eine dem Subjekt eingeschriebene Qualität betrachtet. Kurzum stehen diese zwei Perspektiven, die durchaus entgegengesetzt zu sein scheinen, einerseits für eine objektive, andererseits für eine subjektive Konzeption der Zeit. Die Auseinandersetzung beider Theorien hat sich im Laufe der Zeit immer mehr verschärft und die beiden Anschauungen haben sich aufgrund eines kurzsichtigen Denkens gegenseitig verborgen. Erklärtes Ziel von Ricoeurs Text ist es, eine

²³⁰Ricoeur, Paul, *Zeit und Erzählung*, (1988), *Zeit und historische Erzählung*, (1989), *Zeit und literarische Erzählung*, (1991), *Die erzählte Zeit*.

²³¹Aporie bedeutet für Ricoeur die Unmöglichkeit, eine philosophische Frage zu lösen, weil sie widersprüchliche Begriffe umfasst, die sich als Paradoxe ergeben.

Brücke zwischen den beiden Formen des Ausblicks auf die Zeit zu schlagen, d. h. zwischen kosmologischer und phänomenologischer Zeit, und dem Leser eine Lösung der vielen Aporien der Zeitlichkeit anzubieten. Wie kann man die entgegengesetzten Pole der objektiven und der subjektiven Zeit unter einen Hut bringen und die Kennzeichnungen der Kosmologie mit denen der Phänomenologie endlich vereinen? Die Lösung des Problems liegt laut Ricoeur in der erzählten Zeit: Die Erzählung hält er nämlich für den „Hüter der Zeit“²³², weil ohne den Prozess der erzählten Zeit auch keine Zeit *tout court* denkbar wäre. Er stellt sich die Frage der Konfiguration und der ihr entsprechenden Refiguration der Zeit durch den Akt der Erzählung, um schließlich die „Aporetik der Zeit“ durch eine „Poetik der Erzählung“ aufzulösen. Am Ende seiner intensiven Untersuchung erkennt er aber, dass die Erzählung auf die vielen Fragen der Zeit nicht vollständig antworten kann und dass selbst die Erzählung ihre Grenzen nicht überschreiten kann.

Hans Blumenbergs Theorie der Lebenszeit und der Weltzeit bereichert einigermaßen die Theorie von Ricoeur, da sie auch versucht, einen Trennpunkt zwischen der subjektiven und der objektiven Zeit herzustellen. Blumenberg findet eine Lösung der Dichotomie in der *memoria*, d. h. in der kollektiven Erinnerung. Der Wunsch des Individuums, nicht vergessen zu werden, wird durch die intersubjektive Erinnerung gelöst: Der Mensch existiert nur im Bezug auf die äußere Welt, wo sich die Mitmenschen befinden und wo sie zusammenleben. Durch die Intersubjektivität wird das Individuum unsterblich, da seine sterbliche Lebenszeit in die universelle Weltzeit mündet. Das Verlangen nach Unsterblichkeit muss sich aber mit der Ungültigkeit der Welt gegenüber dem Menschen konfrontieren.

Die Theorie von Harald Weinrich dient im Gegensatz dazu als Kontrapunkt zu Ricoeurs Lösung: Die erzählte Zeit (*Tempus*) hat mit der realen Zeit überhaupt nichts zu tun. Die Auswahl der *tempora* im literarischen Text zielt hauptsächlich darauf, etwas zu erzählen oder zu besprechen, sie ist Konsequenz eines linguistischen Aktes, der mit den Zeitebenen der realen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft keine Korrelation haben kann.

2.3.2. Aporien der Zeitlichkeit: Augustinus und Aristoteles

Im ersten Teil des dritten Bandes untersucht Ricoeur zuerst jene philosophischen Zeittheorien, die ständig als Formen kosmologischer und phänomenologischer Diskurse miteinander in Konfrontation geraten sind. Die erste wichtige Auseinandersetzung spielt sich

²³²Ricoeur, Paul (1991), *Die erzählte Zeit*, S. 389.

offensichtlich zwischen der aristotelischen *Physik* und dem XI. Buch der *Bekenntnisse* des Augustinus²³³ ab. In seinem Werk fragt sich Augustinus kontinuierlich nach der Bedeutung der Zeit in ihrer Beziehung mit der Seele. Er stellt sich die Frage der Verortung und der Messung der Zeit. Wo befindet sich die Zeit, und kann man sie überhaupt messen? Nach seinen Angaben ist der Ort der Zeit die Seele (*animus*), d. h. das Zeitverständnis ist durch die subjektiven Bedingungen des menschlichen Bewusstseins eingeschränkt. Dies ergibt sich nämlich durch einen Prozess der *intentio animi* und der *distentio animi*, der einen subjektiven Eindruck generiert. Dieser Prozess löst auch die schwierige Fragestellung der Zeitmessung: In seinem Geist misst der Mensch den Eindruck der Dinge, der bleibt, auch wenn die Dinge vorübergegangen sind. Messen kann man nur die Eindrücke in der Gegenwart, die aber auch flüchtig und rein subjektiv sind, sodass ihre Länge oder Kürze nie dieselbe sein kann.

Alles vergeht im Bewusstsein des Menschen: die Vergangenheit ist nicht mehr, die Zukunft ist noch nicht und sie kann daher nicht konkret gemessen werden; schließlich ist die Gegenwart auch im Vorübergehen und ausdehnungslos, weil sie sonst nicht mehr Zeit, sondern Ewigkeit wäre. Um die Aporie der Unmöglichkeit der Zeitlichkeit zu lösen, entwirft Augustinus eine Theorie der dreifachen Gegenwart, durch die die Qualitäten des Vergangenen und des Zukünftigen gerade im gegenwärtigen Moment existieren: So gesehen zeigt sich die Vergangenheit in Form von Erinnerung, während das zukünftige Element als Erwartung in der Gegenwart erscheint. Erinnerung und Erwartung als vorübergehende und kommende Eindrücke, die sich in der vergänglichen Gegenwart einprägen, repräsentieren daher die größte Entdeckung der augustinischen „Zeit der Seele“²³⁴. Aber diese zweifellos

233 Zur Bibliographie von Augustinus und Aristoteles siehe Ricoeur, Paul (1988), *Zeit und historische Erzählung*, S.15, Anm. 1, u. S. 56, Anm. 3.

234 „Erinnerung“ und „Erwartung“ im Sinne von Augustinus repräsentieren auch bei Husserl und später bei Koselleck die Ausgangspunkte für die Entwicklung ihrer Theorien der Zeit. In seinem 1979 erschienenen Werk *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* weist Reinhart Koselleck auf die beiden Kategorien hin. Der deutsche Historiker konzentriert sich aber nicht auf die Zeit der Seele oder auf die Zeit der Natur, sondern auf die Zeit der Geschichte; er betrachtet die Erfahrung (die Erinnerung hielt er für einen Teil der Erfahrung) und die Erwartung als Erkenntniskategorien, die die geschichtliche Zeit thematisieren können. Kosellecks These lautet, dass es ohne sie gar keine Geschichte gäbe, weil sie diejenigen Bestimmtheiten des Menschen darstellen, die das Laufen der historischen Zeit verändern. Sie werden daher Indikatoren für die Wandlungen der geschichtlichen Zeit: „Erfahrung ist gegenwärtige Vergangenheit, deren Ereignisse einverleibt worden sind und erinnert werden können. Sowohl rationale Verarbeitung wie unbewusste Verhaltensweisen, die nicht oder nicht mehr im Wissen präsent sein müssen, schließen sich in der Erfahrung zusammen. (...) Ähnliches lässt sich von der Erwartung sagen: Auch sie ist personengebunden und interpersonal zugleich, auch Erwartung vollzieht sich im Heute, ist vergegenwärtigte Zukunft, sie zielt auf das Noch-Nicht, auf das nicht Erfahrene, auf das nur Erschließbare. Hoffnung und Furcht, Wunsch und Wille, die Sorge, aber auch rationale Analyse, rezeptive Schau oder Neugierde gehen in die Erwartung ein, indem sie diese konstituieren.“ [In Koselleck, Reinhart, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, S. 354-355]. Erfahrung und Erwartung bei Koselleck sind daher keine schlichten Ergänzungsbegriffe für die Vergangenheit und die Zukunft, sondern Kategorien, die die Geschichte ändern können. In seiner Untersuchung bemerkt auch Koselleck, dass die räumlichen Begriffe im Fall der Erfahrung und der Erwartung eine wichtige Rolle spielen. Mit Absicht verwendet er räumliche Metaphern und spricht von „Erfahrungsraum“ und

subjektiven Komponenten der Zeit setzten sich hier mit der festen Überzeugung auseinander, dass die Zeit von Gott geschaffen ist, und dass sie deswegen nie rein subjektiv sein kann. Die Zeit liegt in der Seele, das Zeitverständnis wird durchaus von dem Bewusstsein bestimmt und kreiert und trotzdem bleibt die Zeit etwas Äußeres und Übermenschliches. Hier sieht man die Grenzen des Zeitdenkens bei Augustinus am deutlichsten: Im Unterschied zu Platon nimmt der Philosoph die Idee der Zeit als Bewegung von Himmelskörpern nicht an, kann aber die äußere, von Gott kreierte Zeit mit dem inneren Prozess der Zeitlichkeit leider nicht überzeugend im Einklang bringen.

Im diesem Sinne repräsentiert Aristoteles' Zeitanalyse, auch wenn grundsätzlich früher konzipiert, eine einleuchtende Ergänzung zu der des Augustinus; der Zeit der Seele stellt Aristoteles eine Zeit der Welt gegenüber, wo die Bewegung (als Veränderung eines Zustands betrachtet) eine wesentliche Rolle spielt. Ohne Bewegung gibt es nach Aristoteles auch keine Zeit, und andersherum, ohne Zeit gibt es keine Bewegung. Das bedeutet, dass die Zeit zwar auf die Bewegung bezogen ist, aber sie kann mit der Bewegung nicht einfach identifiziert werden: „Die Veränderung (oder Bewegung)“ – erläutert Ricoeur – „ist jeweils im veränderlichen (oder bewegten) Ding, während die Zeit auf gleiche Weise überall und in allem ist; die Veränderung kann langsam oder schnell sein, während die Zeit keine Geschwindigkeit haben darf, wenn sie sich nicht durch sich selbst definieren will, denn die Geschwindigkeit setzt ja die Zeit voraus.“²³⁵

Die Vision von Aristoteles ist demzufolge durchaus eine kosmologische: Die Zeit umgibt, umschließt und beherrscht uns. Sie liegt nicht in der Seele, sondern „draußen“, in der Natur. Sie wird von dem Menschen als Abfolge von „Jetztpunkten“ wahrgenommen, d. h. als Abfolge von Zeitpunkten, deren Länge mithilfe von Himmelskörpern gemessen wird. Das „Jetzt“ unterscheidet sich laut Aristoteles von einem „Früher“ und von einem „Später“, von einem „Vorher“ und von einem „Nachher“, die aber im Buch nie als Vergangenheit und Zukunft bezeichnet werden. Demnach bilden die beiden Philosophen ihre eigenen Theorien der Zeit ausgehend von zwei unterschiedlichen Voraussetzungen: Einerseits vom

„Erwartungshorizont“: „Dass die aus der Vergangenheit herrührende Erfahrung räumlich sei, ist zu sagen sinnvoll, weil sie sich zu einer Ganzheit bündelt, in der viele Schichten früherer Zeiten zugleich präsent sind, ohne über deren Vorher und Nachher Auskunft zu geben. Es gibt keine chronologisch messbare (...) Erfahrung, weil sie sich jederzeit aus allem zusammensetzt, was aus der Erinnerung des eigenen und aus dem Wissen um anderes Leben abrufbar ist. Chronologisch macht alle Erfahrung Sprünge über die Zeiten hinweg, sie ist keine Kontinuitätsstifterin im Sinne additiver Aufbereitung der Vergangenheit. (...) Umgekehrt ist es präziser, sich der Metapher eines Erwartungshorizontes zu bedienen statt der des Erwartungsraumes. Der Horizont meint jene Linie, hinter der sich künftig ein neuer Erfahrungsraum eröffnet, der aber noch nicht angesehen werden kann. Die Erschließbarkeit der Zukunft stößt trotz möglicher Prognosen auf eine absolute Grenze, denn sie ist nicht erfahrbar.“ In ebd., S. 356.

235Ricoeur, Paul (1991), *Die erzählte Zeit*, S. 20.

Unterschied zwischen „Zeit der Seele“ und „Zeit der Welt“, d. h. zwischen subjektivem und objektivem Zeitverständnis, und den dementsprechenden Verortungen der Zeit im menschlichen Bewusstsein und in der physikalischen Umgebung; andererseits von der Bewegung (oder der Veränderung), die für die beiden zweifellos mit der Zeit nicht identifiziert wird, die aber eine wichtige Priorität in den Worten von Aristoteles gewinnt; schließlich von der Konzeption der Zeitfolge, wo die Grundbegriffe „Gegenwart“ und „Jetzt“ nicht miteinander gleichzusetzen sind:

„Das Aristotelische *Jetzt* verlangt zu seiner Denkbarkeit nicht mehr, als dass der Geist einen Schnitt in die Kontinuität der Bewegung legt, sofern diese zählbar ist. Dieser Schnitt kann aber ein beliebiger sein: *egal welches* Jetzt sich also dazu eignet, die Gegenwart zu sein. Aber eine Augustinische Gegenwart (...) ist nur dasjenige Jetzt (*instant*), das vom Sprecher als das ‚Jetzt‘ (*maintenant*) seines *Aussageakts* bezeichnet wird. Dass das Jetzt ein beliebiges ist, die Gegenwart hingegen ebenso einzigartig und bestimmt ist wie der Aussageakt, in dem sie enthalten wird, ist ein Unterscheidungsmerkmal, aus dem sich für unsere eigene Untersuchung zwei Konsequenzen ergeben. Einerseits genügen aus Aristotelischer Sicht die Schnitte, durch die der Geist zwei Jetzt unterscheidet, um ein Vorher und Nachher allein durch den Verlauf der Bewegung – nämlich von der Ursache zur Wirkung – zu bestimmen (...). Andererseits gibt es aus Augustinischer Sicht Zukunft oder Vergangenheit nur in Bezug auf eine Gegenwart, das heißt auf ein Jetzt, das durch den Aussageakt, der es bezeichnet, näher bestimmt wird.“²³⁶

Während das Jetzt für Aristoteles eine physikalische Größe, ein messbarer Zeitpunkt im Verlauf der Bewegung ist, wird die Gegenwart für Augustinus vom Subjekt bezeichnet, und ihre Ausdehnung wird nur durch die persönlichen Impressionen, die die Dinge im Bewusstsein hinterlassen, bestimmt. Daraus folgt, dass auch das Verhältnis des Nacheinanders der Zeit grundsätzlich unterschiedlich ist: Vorher und Nachher sind aus aristotelischer Sicht gerade Verläufe, Zeitintervalle derselben Bewegung; aus augustinischer Sicht gibt es Vergangenheit und Zukunft erst, wenn eine bestimmte (und nicht irgendeine) Gegenwart von dem Subjekt wahrgenommen wird, die in Form von Erinnerung und Erwartung im Bewusstsein erscheinen. Der Unterschied zwischen einem „kosmologischen Jetzt“ und einer „erlebten Gegenwart“ könnte nicht deutlicher sein.

2.3.3 Husserl und Kant. Blumenbergs „Lebenszeit und Weltzeit“

Ricoeur untersucht das Werk von zwei weiteren Denkern, deren philosophische

236Ebd., S. 29.

Überlegungen durchaus zu seiner späteren Entwicklung der Zeitanalyse beigetragen haben, die aber auch in die Dialektik Phänomenologie/Kosmologie geraten sind. Es handelt sich um Edmund Husserl und Immanuel Kant²³⁷. Auch in diesem Fall verfolgt Ricoeur mit seinem Werk einen innovativen Ansatz, indem er die beiden Philosophen nicht in chronologischer, sondern in umgekehrter Reihenfolge vorstellt, um die „Verdeckung“ gegenüber den anderen Theorien nachzuweisen. Wie im vorigen Fall, wird Kant in gewisser Weise auf die Fragen seines Nachfolgers antworten, ohne aber leider die Aporien eindeutig aufzulösen.

Die Theorie von Husserl kann in der vorliegenden Arbeit nicht ausführlich berücksichtigt werden; was aber ohne Zweifel für den Vergleich mit Kant wichtig erscheint, ist der phänomenologische Ansatz Husserls, was das Zeitverständnis betrifft. Die größte Entdeckung von Husserl ist laut Ricoeur die Fortdauer des Zeitpunkts, sein Ausharren trotz der Sukzession der Zeit. Diese Fortdauer konkretisiert sich durch die sogenannte Retention und durch die Protention des Jetzt:²³⁸

„Husserls Entdeckung besteht an dieser Stelle darin, dass sich ihm das ‚Jetzt‘ (*,maintenant‘*) nicht zu einem punktuellen Jetzt (*instant*) zusammenzieht, sondern (...) eine *Längsintentionalität* aufweist, kraft deren es zugleich es selbst ist und die Retention der Tonphase, die ‚soeben‘ abgelaufen ist, wie auch die Protention der gerade bevorstehenden Phase.“²³⁹

So gesehen ist die Zeit eine innere und subjektive Struktur, die im Bewusstsein entsteht. Vielmehr ist die Zeit endgültig und absolut mit dem Bewusstsein verbunden. Als reiner Phänomenologe versteht Husserl den Zeitbegriff auf anschaulicher Basis: D. h., dass die Zeit nicht mehr als Oberbegriff, als Konzept *a priori* betrachtet wird, sondern sie wird auf reine Anschauung zurückgeführt und dann begründet. Hier bleibt anzumerken, dass die Konzeption Kants diametral entgegengesetzt ist. Für Kant erscheint nämlich die Zeit nicht; sie ist – wie auch der Raum – eine transzendente Größe, eine Form *a priori*, die aber durch den menschlichen Verstand ihren Sinn gewinnt. Sie befindet sich in der physikalischen Natur und nicht in der Seele oder im Bewusstsein, daher ist sie ein objektiver Begriff. Aber im

237Siehe Husserl, Edmund, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (Hg. von Rudolf Boehm), in *Husserliana*, Bd. X, Nijhoff, Den Haag, 1966; Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Meiner, Hamburg, 1998.

238Vgl. Ricoeur, Paul (1991), *Die erzählte Zeit*, S. 42-43: „Um seine Analyse der Retention überhaupt aufnehmen zu können, behilft sich Husserl mit der Wahrnehmung eines möglichst bedeutungslosen Gegenstands: Es ist dies ein *Ton*, also ein Etwas (...), aus dem Husserl kein mir gegenüberliegendes Objekt, sondern ein empfundenes Objekt machen will. Vermöge seiner selbst zeitlichen Natur ist der Ton sein eigenes Anheben, sein eigenes Nacheinander, seine eigene Fortdauer, sein eigenes Aufhören. (...) Diesem Minimalobjekt (...) gibt Husserl den merkwürdigen Namen *Zeitobjekt* (...), um dessen ungewöhnlichen Charakter zu unterstreichen.“

239Ebd., S. 44.

Gegensatz zur platonischen und im Allgemeinen zu den Theorien des Idealismus behauptet der deutsche Philosoph, dass jeder Begriff, also jede Vorstellung *a priori* ohne den menschlichen Verstand leer ist. Gerade im menschlichen Verstand werden die leeren Vorstellungen wahrgenommen, verarbeitet und „mit Sinn erfüllt“. Jedes Objekt wird aus der Sicht Kants durch das Subjekt begründet, das als Garant der Objektivität fungiert. Die Zeit ist zwar die Zeit der Natur, deren Objektivität aber durch das subjektive „Gemüt“ definiert ist. Bei Husserl und bei Kant ist also der Prozess der Ableitung des Zeitverständnisses unterschiedlich: Von dem idealisierten Begriff zur subjektiven Anschauung im Fall Husserls, von der blinden Anschauung zum konkreten Begriff im Fall Kants, dessen Objektivität nur durch den Prozess der menschlichen Verarbeitung bestimmt werden kann.

Die Polarität zwischen Husserl und Kant spiegelt sich in der Konfrontation zwischen Augustinus und Aristoteles wider. Auch in diesem Fall genügt weder die phänomenologische noch die transzendente Perspektive allein, sodass jede auf die andere zurückweisen muss, um ihre eigene Problematik auszuschalten. Jede der beiden Theorien kann man tatsächlich nur annehmen, wenn man die andere irgendwie „vergisst“. Husserls Entdeckung der subjektiven Retention und Protention des Jetzt hat mit dem Vergessen der physikalischen Natur rechnen müssen; daher haben die kantischen Überlegungen jene Eigenschaft der Zeitlichkeit außer Acht gelassen, die die Beziehungen zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft bilden. Die Frage der Subjektivität und der Objektivität der Zeit, die die Dichotomie zwischen „Zeit der Seele“ und „Zeit der Welt“ verschärft, ähnelt für den französischen Philosophen Ricoeur einer Münze, deren beide Seiten mit einem Blick nicht erfasst werden können, und trotzdem unentbehrliche Teile desselben Gegenstandes sind²⁴⁰. Man kann nämlich das kosmologische „Jetzt“ ohne die phänomenologische „Gegenwart“ nicht denken, und umgekehrt.

Einige Jahre vor der Veröffentlichung des dritten Bandes von *Zeit und Erzählung* hatte auch der deutsche Philosoph Hans Blumenberg die Divergenz zwischen den beiden hier präsentierten Ansätzen betont; der transzendental-ästhetischen Theorie der Zeit wurde eine phänomenologische gegenübergestellt, bei der die Zeit nicht als etwas Vorgegebenes, sondern als etwas im Bewusstsein Entstehendes repräsentiert wurde. Auch in Blumenbergs Text erscheint nämlich die Problematik zwischen subjektiver und objektiver Zeit, die er jeweils mit den Begriffen der „Lebenszeit“ und der „Weltzeit“ bezeichnet. Genauso wie Ricoeur untersucht Blumenberg die Philosophie Husserls, in der die Inkongruenz zwischen der im Bewusstsein produzierten Zeit und der in der Natur vorgefundenen Zeit (kurzum zwischen

240Vgl. ebd., S. 93.

Lebenszeit und Weltzeit) nachgewiesen wird²⁴¹. Die Lösung der Problematik liegt nach Husserls Angaben in der Kategorie der intersubjektiven Zeitlichkeit, die als Leitfaden zwischen Lebenszeit und Weltzeit dargestellt wird.

Was bedeutet „intersubjektive Zeitlichkeit“ und wie kann sie die subjektive Anschauungszeit auf die objektive Weltzeit abstimmen? Husserls Antwort liegt gerade in der Tatsache, dass die Menschen in einer Welt mit anderen Menschen leben, deswegen sind ihre eigenen Formen von Zeitbewusstsein voneinander keineswegs isoliert:

„Der erste Schritt zur phänomenologischen Klärung des Problems der Weltzeit besteht in der deskriptiven Klärung, was ‚Welt‘ sei. Denn der Besitz einer Welt ist gegründet auf die Evidenz von der Erfahrung der anderen, die als Subjekte mit gleicher immanenter Zeitkonstitution erfasst werden. Darin liegt, dass sie nicht nur ihre eigene immanente Zeit genauso haben wie ich die meine, sondern dass die subjektiven Zeiten in Weltbeziehungen zueinander stehen. So flüchtig eine Fremdwahrnehmung, die eines anderen Subjekts in seiner Leibhaftigkeit, sein mag, sie hat als Wahrnehmung wie jede andere ihre Zeitbestimmtheit: Ihren Zusammenhang von Urimpression, Retention und Protention, ihr endgültiges Vorher und Nachher, das ihre Bestimmtheit für jede Erinnerung ausmacht.“²⁴²

Der Fall der Fremdwahrnehmung erweist sich als besonders treffend, um die intersubjektive Zeit zu verdeutlichen: Während des Prozesses der Wahrnehmung des Anderen müssen sich die beiden Subjekte nämlich eine gemeinsame Welt teilen. Vielmehr: „Sie müssen sich in ein und derselben Welt *befinden*. Denn eine Fremdwahrnehmung haben zu können impliziert genau dies, dass das wahrgenommene Subjekt nicht nur in meiner Welt vorkommt, sondern in ihr die Subjektfunktion mit mir teilt. Erst infolge dieser Teilidentität hat es überhaupt Bedeutung für die Objektivierung meiner Welt als einer *unabhängig von mir* existierenden“²⁴³. Der Mensch muss erkennen, dass es auch ohne ihn eine äußere Welt gibt und dass der Mensch vergänglich auf der Welt ist; er muss seine eigene Lebenszeit erkennen, die durch Geburt und Tod begrenzt ist. Die einzige Lösung, als Mensch nach seinem Tod nicht vergessen zu werden, ist laut Blumenberg die *memoria*, die Erinnerung, die den Knotenpunkt in der Auseinandersetzung zwischen Lebenszeit und Weltzeit darstellt:

„*Memoria* ist auch so etwas wie die *intersubjektive Retention* der Lebenszeit. Sie ist nicht unendlich, aber ihre Endlichkeit kann nicht als bestimmte vorgestellt werden: Wann endet die Erinnerung an einen, der da war, endgültig? Diese Unbestimmtheit wird zur *subjektiven Protention* der Lebenszeit in die Intersubjektivität hinein: der Wunsch, die Erwartung des individuellen Subjekts,

241 Vgl. Blumenberg, Hans, *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, S. 295 ff.

242 Ebd., S. 299.

243 Ebd., S. 300.

nicht vergessen zu werden. (...) [D]ie Anderen sind (..) die, die uns überleben werden, und ebenso die, die wir überlebt haben. Hier besteht dieselbe Symmetrie wie bei Retention und Protention der immanenten Konstitution des Zeitbewusstseins. Was man eine ‚Kultur‘ der Retention nennen könnte: Die Pflicht gegenüber den Gewesenen als *memoria*, als ‚Geschichte‘ bis hin zur Prähistorie und Archäologie, geht als erlernte und erlernbare Form ein in die Kultur der jeweils uns Überlebenden. So wird sie zur ‚Kultur‘ der Protention.“²⁴⁴

Die Erinnerung ist die einzige Form des Bleibens auf der Welt. Jedes Subjekt ist demzufolge nicht nur Träger seiner eigenen Erfahrungen, sondern auch Mitträger der intersubjektiven Erinnerung; in diesem Sinne löst sich das Problem der Inkongruenz zwischen Lebenszeit und Weltzeit aus phänomenologischer Sicht: Die Intersubjektivität bietet sich dem Individuum durch die Erinnerung jener Unsterblichkeit an, die es sonst als isoliertes Subjekt nicht erreichen konnte. Aber genau in dieser Spannung identifiziert Blumenberg die Grenze des phänomenologischen Denkens, das die „Schere der Lebenszeit und der Weltzeit“ noch mehr öffnet, und die dementsprechende Enttäuschung der Intersubjektivität:

„Der Gegenpol zur Intersubjektivität ist als Grenzwert in die Erwartung eingegangen, ist Hoffnung geworden: Den Tod anders zu sehen, nicht unter dem Aspekt der Furcht, sondern unter dem des Lebenkönnens ohne die Kontingenz der Lebenszeit. Wie der Weltgeist, so wäre die Masse Trägerin der Weltzeit; sie machte es dem Einzelnen gleichgültig, nicht weiterleben zu können. Dass sie, im totalen Verzicht auf Subjektivität, auch die Objektivität zerstörte, macht keinen Einwand auch für den, der gerade darin die Chance zur Überwindung der Indifferenz der Welt gegenüber dem Menschen sieht.“²⁴⁵

Aber kehren wir zu Ricoeur und zur Analyse der Zeit der Seele und der Zeit der Welt zurück: Er hat in seinem Text die Polarität zwischen objektiver (kosmologischer) und subjektiver (phänomenologischer) Zeit unter die Lupe genommen. Die meisten Denker unserer Zeit, die ohnehin auf die vielen Fragen der Zeitlichkeit nur partiell geantwortet haben, indem sie die anderen Vorstellungen verborgen haben, sind in diese Dichotomie geraten. Daraus folgte, dass die Aporien der Zeitlichkeit nur vermehrt und nicht aufgelöst wurden. Husserl und Kant wiederholen die Auseinandersetzung zwischen Augustinus und Aristoteles, d. h. zwischen Subjektivität und Objektivität der Zeit. Was verbindet aber die „reine“ Phänomenologie Husserls mit dem augustinischen subjektiven Ausblick auf die Zeit? Gewiss haben die beiden Philosophen die Theorie der sogenannten dreifachen Gegenwart gemeinsam, die in beiden Fällen aus dem Bewusstsein stammt und in Husserls Werk mit den

244Ebd., S. 301-303.

245Ebd., S. 311-312.

Begriffen Retention und Protention bezeichnet wird. Das Verhältnis zwischen Aristoteles und Kant gestaltet sich hingegen durch das Konzept der Objektivität der zeitlichen (und räumlichen) Bestimmtheit. Wie Ricoeur erläutert:

„Die behauptete Nähe Kants zu Aristoteles ist schwerer zu akzeptieren, ja überhaupt zu bemerken. Steht nicht Kant, wenn er in der Ästhetik die transzendente Idealität von Raum und Zeit behauptet, dem Augustinus näher als dem Aristoteles? Stellt das transzendente Bewusstsein nicht den Gipfelpunkt einer Philosophie der Subjektivität dar, die mit Augustinus begonnen hat? Wie also soll uns die Kantische Zeit zu der des Aristoteles zurückführen? Dies hieße jedoch den Sinn des Kantischen Transzendentalen vergessen, dessen ganze Funktion letztlich die ist, die Bedingungen der Objektivität zu begründen. Das Kantische Subjekt, könnte man sagen, erschöpft sich darin, die Möglichkeit des Objekts zu garantieren.“²⁴⁶

2.3.4. Der Fall Heidegger. Das Mysterium der Zeit bleibt.

Martin Heidegger²⁴⁷, der letzte Philosoph, den Ricoeur in seinem Werk behandelt, spricht nicht von einem dialektischen Bezug zwischen Zeit der Seele und Zeit der Welt, weil er die Frage nach der Zeit mit dem Konzept des Seins direkt verbunden hat. Das Sein gerät deswegen nicht in die Dichotomie der Begriffe des Psychischen und Physischen. Dieser Konflikt scheint in seinem Werk tatsächlich überwunden zu sein, da er die Welt als einen Teil des Daseins darstellt. Es gibt auch keine Antinomie zwischen innerem Bewusstsein und objektiver Zeit. Das Sein ist ein In-der-Welt-Sein, d. h., es ist als Sein begründet, gerade weil es sich in der Welt befindet, und dadurch wird die Problematik Subjekt/Objekt und Seele/Natur überwunden²⁴⁸. „Jenseits des Dilemmas von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Zeit zeichnet sich der Weg einer hermeneutischen Phänomenologie ab, in der das Sehen dem Verstehen den Vortritt lässt, oder, wie es auch heißt, einer Freilegung, die sich leiten lässt vom antizipierten Seinssinn jenes Seienden, das wir selbst sind, und die eben jeden Sinn freilegen, das heißt vom Vergessen und von der Verdeckung befreien soll“²⁴⁹. Zwischen direkter (phänomenologischer) Anschauung und indirekter (kosmischer) Voraussetzung scheint Heidegger eine Gleichsetzung gefunden zu haben.

Aber zu dieser kosmischen Zeit fügt er eine endliche Zeit des Daseins hinzu: Das Sein-zum-Tode. Er schafft daher eine Aporie: Einerseits denkt er an das Dasein als ein

246Ricoeur, Paul (1991), *Die erzählte Zeit*, S. 94.

247Vgl. Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 2006.

248Vgl. Ricoeur, Paul (1991), *Die erzählte Zeit*, S. 98 ff.

249Ebd., S. 99-100.

Ganzes, wo auch die Zeitlichkeit eingeschrieben wird; andererseits aber impliziert die Idee des Seins-zum-Tode die Tatsache, dass das Sein sterblich ist, also in der Zeit begrenzt. Auch Heidegger gelingt es daher nicht, die Aporien der Zeit hinter sich zu lassen.

Welche sind denn diese Aporien, die das philosophische Denken über die Zeit nicht aufgelöst haben? In seinen Schlussfolgerungen nennt Ricoeur drei verschiedene Typen von Aporien, die eigentlich miteinander eng verbunden sind und die für die jeweiligen Auseinandersetzungen repräsentativ sind: Die erste Aporie der Zeitlichkeit besteht in der Divergenz von phänomenologischer und kosmischer Zeit; in diesem Sinne repräsentieren die entgegengesetzten Ergebnisse von Augustinus und Aristoteles, Kant, Husserl und Heidegger treffende Beispiele der gegenseitigen Verbergung der Theorien; die zweite Aporie der Zeitlichkeit hat hingegen ihr Wesen in der Frage nach der Totalität der Zeit. Die Zeitlichkeit wird in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgespalten und trotzdem wird die Zeit seit jeher als etwas Kollektives gedacht. Die Frage nach der Einzigartigkeit der Zeit wird in den Texten von Aristoteles und Augustinus noch nicht problematisiert. Für beide handelt es sich immerhin um eine einheitliche Zeit, auch wenn sie in ein Vorher und Nachher unterteilt wird. Erst seit Kant und Husserl wird die Totalität der Zeit als philosophisches Problem diskutiert. Für Kant ist die Zeit eine transzendente Anschauung *a priori*, und doch verlangt er ihr keine Bewegung ab. Die Zeit Kants verläuft sich paradoxerweise nicht. Bei Husserl fließt hingegen die Zeit, die Retention und die Protention sind tatsächlich Teile desselben Fließens. Aber inwiefern, fragt sich Ricoeur, können Retention und Protention als partielle Totalitäten aus dem Ganzen des Ablaufs fließen? Sowohl für Kant als auch für Husserl scheint es klar zu sein, dass die Aufspaltung der ganzen und der absoluten Zeit in partielle Zeitlichkeiten (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) die schwierigste Aufgabe ist.

Bei Heidegger verstärkt sich die zweite Aporie im Konflikt zwischen der Totalität des Seins und der Sterblichkeit des Seins-zum-Tode immer mehr. Die Zeit ist nicht mehr unendlich und fixiert wie bei Kant, sondern ein Merkmal der Endlichkeit des Menschen. Die Zeit ist der Ganzheit des Seins eingeschrieben, und doch begrenzt sie mit Geburt und Tod das Leben des Menschen. Die Frage nach der Totalität der Zeit betrifft auch in diesem Fall jene der Totalität des Seins. Die letzte, dritte Aporie der Zeitlichkeit bezieht sich auf die Unerforschlichkeit der Zeit. Nachdem all die Bemühungen der philosophischen Zeittheorien gegenüber der Auflösung der Aporien gescheitert sind, ist es dann überhaupt möglich, an die Zeit zu denken, sie zu erforschen? Diese Fragestellung ist deutlich in Aristoteles und Augustinus erkennbar; anders ist es bei Kant, dessen Überlegungen die konkrete Erforschung jedes Phänomens zum Ziel haben, „und doch gerieten wir in Erstaunen angesichts der

Erklärung, dass die Veränderungen in der Zeit geschehen, die Zeit selbst aber sich nicht verläuft²⁵⁰. Demgegenüber hat Husserl Schwierigkeiten, die Ganzheit der Zeit aus der Kontinuität der Prozesse abzuleiten. Während seiner Untersuchung erfährt er mehrmals die Ohnmacht der Sprache gegenüber seiner Theorie: „Für all das fehlen uns die Namen“²⁵¹. In Heidegger erschwert sich die Frage der Zeiterforschung schließlich durch den Versuch, aus der Zeitlichkeit des Daseins (in Gewesenheit, Gegenwart und Zukunft aufgespalten) eine absolute Zeit zurückzuführen.²⁵²

Diese Aporien bleiben teilweise unaufgelöst; auch Ricoeurs Lösung, die eine Poetik der Erzählung gegen die Aporetik der Zeitlichkeit vorschlägt²⁵³, muss ihre eigenen Grenzen schließlich erkennen. Am Ende seiner Schlussfolgerungen stellt Ricoeur fest, dass das sogenannte „Mysterium der Zeit“ noch heute als solches bestehen bleibt. Diese Schlussfolgerung stellt trotzdem kein Ende des philosophischen Forschens dar, ganz im Gegenteil: „Das Mysterium der Zeit bedeutet nicht, dass nun ein Redeverbot verhängt wird. Es impliziert vielmehr die Forderung, mehr zu denken und anders zu reden.“²⁵⁴

2.3.5 Weinrich und Ricoeur

Mit seinem 1964 veröffentlichten *Tempus* hat der deutsche Linguist und

250Ebd., S. 425.

251Ebd., S. 428.

252Zur Theorie der Zeitlichkeit in Heidegger vgl. ebd., S. 96-157; Römer, Inga, *Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricoeur, Phaenomenologica*, Bd. 196, Springer, Wien, 2010.

253Ricoeurs Lösung wird in der vorliegenden Arbeit in wenigen Worten zusammengefasst: Auf die erste Aporie der Zeitlichkeit, die sich mit einer kosmischen und einer phänomenologischen Zeit auseinandersetzt, antwortet Ricoeur mit der narrativen Entdeckung einer „dritten Zeit“, die die objektive Geschichte und die subjektive Erzählung überkreuzt. Genauer gesagt realisiert die dritte Zeit eine Durchdringung von geschichtlicher und fiktiver Zeit. Die narrative Identität ist laut Ricoeur jene einzige Bestimmtheit, die für die Vereinigung beider Perspektiven dient. Sie, auch narrativer Charakter benannt, kann entweder ein Individuum oder auch eine Gemeinschaft repräsentieren. Gerade weil sie eine solche Vermittlungsfunktion zwischen Geschichte und Erzählung hat, antwortet die narrative Identität auf die erste Aporie der Zeitlichkeit. Und trotzdem stellt sie auch das Scheitern der Lösung dar, indem sie nicht stabil ist und daher als Garant der Gleichsetzung von Geschichte und Fiktion nicht gelten kann. Auf die Fragestellung der Aufspaltung der Zeitlichkeit in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft angesichts der Idee der Ganzheit der Zeit, die die zweite Aporie konstituiert, antwortet Ricoeur mit der Einheit der Geschichte. Diese wird im Text als Kollektivsingular gedacht und dennoch nicht als leerer Oberbegriff. Ricoeur weist auf Kosellecks Theorie des Erfahrungsraums und des Erwartungshorizontes hin. Die logische Erwiderung besteht aber darin, dass diese Antwort allein das historische Denken und nicht die Narrativität im strengen Sinne betrifft. Schließlich stößt die Erzählung auf ihre eigenen Grenzen offensichtlich in der dritten Aporie der Zeitlichkeit, die die Unerforschlichkeit der Zeit betrifft. Denn wie kann man das Unerforschliche erzählen oder besser gesagt, wie kann man es durch die Erzählung refigurieren? In diesem Fall konfrontiert sich die Erzählung mit jener Konzeption der Zeit, die alles umfasst, schließlich auch mit der Erzählung selbst. Aber der Versuch, an die Zeit zu denken und sie weiter zu erforschen, ist dem französischen Philosophen zufolge immer produktiv und nie fehlgeschlagen.

254Ricoeur, Paul (1991), *Die erzählte Zeit*, S. 437.

Literaturwissenschaftler Harald Weinrich zu einem innovativen Ansatz zum Forschungsgegenstand dieses Kapitels wesentlich beigetragen. Seine Arbeit beinhaltet nämlich eine Trendwende in der Perspektive auf die Zeitproblematik, die sich direkt auf den Text und auf die Analyse der Benutzung der Tempora in der Erzählung konzentriert. Schon am Anfang seines Werkes macht Weinrich klar, dass der Begriff „Tempus“ nichts mit dem Begriff „Zeit“ zu tun hat. Zeit ist nämlich ein außersprachliches Phänomen, während die Tempora die sprachliche Formen repräsentieren, durch die die Menschen sich ausdrücken und die Welt bezeichnen. Auch der Unterschied zwischen den Adjektiven „zeitlich“ und „temporal“ sowie zwischen den Begriffen „Vergangenheit“, „Gegenwart“ und „Zukunft“ und den Tempus-Nomenklaturen „Präteritum“, „Präsens“ und „Futur“ spiegelt diese Differenz wider²⁵⁵. Was bedeutet dieser Unterschied für die Erzählung, wie kann man die Formen der Tempora im Text unterscheiden und bewerten und was sind die konkreten Folgen dieser Theorie? Weinrichs Antwort besteht im Wesentlichen darin, dass die erzählende Form gerade durch die unterschiedliche Benutzung der Tempora der Verben eine eigene Selbständigkeit gegenüber der Zeit als Oberbegriff hat. Das bedeutet, dass die Tempora der Erzählung mit der Zeitlichkeit der äußeren Welt nicht unbedingt übereinstimmen müssen:

„Die Hypothese lautet: Es gibt einen Gesichtspunkt, unter dem die Tempora einer Sprache, nämlich der bisher ausschließlich besprochenen deutschen Sprache, in zwei Tempus-Gruppen unterschieden werden können. Ich nenne die beiden Gruppen provisorisch die Tempus-Gruppe I und die Tempus-Gruppe II. Zur Tempus-Gruppe I gehören im Deutschen solche Tempora wie Präsens, Perfekt, Futur und Futur II. Zur Tempus-Gruppe II gehören andere Tempora der deutschen Sprache, solche nämlich wie Präteritum, Plusquamperfekt, Konditional und Konditional II. (...)

Es soll nun weiterhin im Rahmen dieser Hypothese gesagt werden, dass in der überwiegenden Mehrzahl der mündlichen oder schriftlichen Texte der deutschen Sprache entweder die Tempus-Gruppe I oder die Tempus-Gruppe II eindeutig dominiert.“²⁵⁶

Später im Text wird Weinrich die Tempus-Gruppe I als „Tempora der besprochenen Welt“ und die Tempus-Gruppe II als „Tempora der erzählten Welt“ bezeichnen. Die sogenannten besprechenden Tempora sind demzufolge Präsens, Perfekt und Futur, während die erzählenden Tempora von den Formen Plusquamperfekt, Präteritum und Konditional repräsentiert sind. Erklärtes Ziel der wissenschaftlichen Arbeit ist es, zu beweisen, dass die verbalen Formen im Text ihre eigene Logik haben, und zwar, etwas zu erzählen oder zu

255In anderen Sprachen existiert eine gewisse Homonymie, die zur Verwirrung zwischen den Begriffen führen kann: z. B. im Fall des italienischen Wortes *tempo*.

256Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Beck, München, 2001, S. 30.

besprechen und dass sie aus diesem Grund mit der Zeit der realen Welt nicht im Einklang stehen. Durch ihre Benutzung und ihre syntaktische Position innerhalb des literarischen Textes weisen die Tempora auf besondere Absichten des Verfassers hin, sie verweisen auf die Relevanz bestimmter Ereignisse und sie sind direkte Konsequenz eines puren linguistischen Aktes.

Weinrich zitiert zwei berühmte Beispiele der englischen und der deutschen Literatur; das erste ist Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und es beweist die Benutzung des Perfektes im Deutschen als Rahmenerzählung. Weinrich bemerkt, dass die Bezeichnung „Perfekt“ für dieses Tempus eher ungeeignet ist, da es keine beschlossene Vergangenheit erzählt, sondern in die Vergangenheit hineinwirkt, und sie schließlich bespricht. Z. B. am Schluss des Werkes: „Der Alte folgte der Leiche und die Söhne. Albert vermocht's nicht. Man fürchtete für Lottes Leben. Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet“. Der letzte Satz ist nicht mehr Erzählung“, erläutert Weinrich. „Er nimmt Stellung zum Selbstmord und zur Stellungnahme der Geistlichen zum Selbstmord. Der Satz ist besprechend. Eben darum schließt er die Erzählung ab“²⁵⁷. Folglich untersucht er das Präteritum, das als grammatikalisches Tempus nicht nur auf etwas Vergangenes, sondern sogar auf die Zukunft verweisen kann, wie im berühmten Fall George Orwells: Im 1949 geschriebenen Roman *Nineteen-Eighty-Four* setzt der Schriftsteller absichtlich die Formen des Präteritums neben das damals zukünftige Datum 1984: „He dipped the pen into the ink and then faltered for just a second. A tremor had gone through his bowels. To mark the paper was the decisive act. In small clumsy letters he wrote: April 4th, 1984. - He sat back. A sense of helplessness has descended upon him. To begin with he did not know with any certainty that this was 1984.“²⁵⁸

Die linguistische Analyse des literarischen Textes erweist aus der Sicht Weinrichs, dass Tempus durchaus nichts mit Zeit zu tun hat. Tempora und Zeiten stimmen daher nicht überein, sie haben keine Korrelation miteinander. In gewisser Hinsicht kann seine Theorie als Kontrapunkt zu Ricoeur betrachtet werden; während Weinrich die beiden Sphären der Zeit und der Erzählung für gegenteilige Pole hält, identifiziert Ricoeur die Lösung der Aporien der Zeitlichkeit eben in der erzählten Zeit:

257Ebd., S. 86.

258Ebd., S. 63. Siehe auch Hamburger, Käthe, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart, 1957. Weinrich weist mehrmals auf Hamburgers Konzept des epischen Präteritums hin, wo es wesentlich um die Divergenz zwischen fiktionaler und realer Zeit geht; Hamburger spricht von einer „Zeitlosigkeit der Fiktion“, die später oft sehr stark kritisiert wurde. Weinrich aber erweitert und entwickelt ihre Theorie auch für die anderen Tempora, nicht nur für das Präteritum.

„Der Zeitpunkt ist nun gekommen, die beiden vorhergehenden, voneinander unabhängigen Untersuchungen miteinander zu verknüpfen und meine grundlegende Hypothese auf die Probe zu stellen, die nämlich, dass zwischen dem Erzählen einer Geschichte und dem zeitlichen Charakter der menschlichen Erfahrung eine Korrelation besteht, die nicht rein zufällig ist, sondern eine Form der Notwendigkeit darstellt, die an keine bestimmte Kultur gebunden ist. Mit anderen Worten: *Dass die Zeit in dem Maße zur menschlichen wird, indem sie sich nach einem Modus des Narrativen gestaltet, und dass die Erzählung ihren vollen Sinn erlangt, wenn sie eine Bedingung der zeitlichen Existenz wird.*“²⁵⁹

Die zwei Betrachtungsweisen könnten nicht konträrer sein: Ricoeur besteht auf der wechselseitigen Beziehung zwischen realer und fiktionaler Zeit, die sonst keinen Sinn hätte. Die Erzählung zielt auf die Konfiguration und Refiguration der Lebenserfahrung, die tatsächlich als Modell für die Gestaltung der Fabel eines literarischen Textes gilt. Darüber hinaus spielt auch der Leser eine wichtige Rolle: Beim Akt der Lektüre treffen sich Autor, Text und Leser, die zusammen an der Nachvollziehbarkeit der Erzählung teilnehmen. Vielmehr macht der Leser bei der Konfiguration und der Aktualisierung des Textes mit, sodass der Text in gewisser Weise gerade durch diesen Prozess „lebendig“ wird.²⁶⁰

²⁵⁹Ricoeur, Paul (1988), *Zeit und historische Erzählung*, S. 87.

²⁶⁰Ricoeur weist auf Wolfgang Iser's *Der Akt des Lesens* hin. Vgl. Ricoeur, Paul (1988), *Zeit und historische Erzählung*, S. 135.

3. KAPITEL: Angst als Bild des Krieges. Chronotopoi der Vergangenheit und der Gegenwart

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit ausgewählten Werken derjenigen Autorinnen und Autoren, die aus dem ehemaligen Jugoslawien stammen und in das deutschsprachige Gebiet ausgewandert sind. In Deutschland bzw. Österreich und der Schweiz haben sie Deutsch gelernt und auf Deutsch schreiben sie auch heute. In diesen Ländern sind sie eingebürgert worden, und dennoch haben sie über ihre Heimat und über den Krieg geschrieben, auch wenn sie ihn nicht alle direkt erlebt haben.

In diesem Abschnitt werden drei Texte unter die Lupe genommen, die von Schriftstellerinnen und Schriftstellern verfasst wurden, die aus verschiedenen Gebieten des ehemaligen Jugoslawien (heute sind es autonome Staaten) stammen: Es handelt sich um *Tauben Fliegen auf* von Melinda Nadj Abonji, *Engel des Vergessens* von Maja Haderlap und *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić. Maja Haderlap stellt sich als besonderer Fall dar, da sie zwar in Kärnten geboren ist, aber zur slowenischen Minderheit in Österreich gehört. Daher wird in der vorliegenden Arbeit Haderlaps Verwurzelung in der slowenischen Kultur und Sprache (ihre Muttersprache ist nämlich das Slowenische) in Anspruch genommen, und nicht ihre geografischen Wurzeln wie im Fall der beiden anderen Autoren.

Für jeden Text werden die zeitlichen und räumlichen Bedingungen und ihre wechselseitigen Beziehungen untersucht, die für die Entstehung und für die Anschaulichkeit des Chronotopos der Angst wesentlich sind. Durch die chronotopische Untersuchung der ausgewählten Romane wird die Spaltung der Raumzeiten der Vergangenheit und der Gegenwart hervorgehoben; die Kindheit in der Heimat und das Erwachsenenalter im Zielland treten nämlich als gegensätzliche Chronotopoi hervor, indem ihnen einseitig positive oder negative Eigenschaften zugeschrieben werden. Das Gedächtnis der Protagonisten verstärkt diese Polarisierung der Raumzeiten, wobei die Erinnerungsfähigkeit durch das Erzählen bestimmte Erfahrungen aus der Kindheit fokussiert, die als grundlegend für die geistige Entwicklung der Helden fungieren.

Melinda Nadj Abonji stammt aus der Region der Vojvodina im Norden Serbiens, sie gehörte zur ungarischen Minderheit in Serbien und ihre Muttersprache ist Ungarisch. Schon als Kind ist sie zusammen mit ihrer Familie in die Schweiz umgesiedelt, d. h. lange vor dem Krieg in Ex-Jugoslawien. Sie ist Schriftstellerin und Musikerin und sie arbeitet seit Jahren

mit dem Schweizer Rapper Jurczok 1001. In ihrem letzten Buch *Tauben fliegen auf*, das 2010 im Verlag Jung und Jung erschien, berichtet sie von der Familie Kocsis, die aus der Vojvodina in die Schweiz kommt, um für ein besseres Leben für die Schwestern Ildikó und Nomi zu arbeiten. Der Inhalt des Buches thematisiert den Konflikt zwischen dem von Ildikó erinnerten Heimatdorf und der Schweiz – d. h. zwischen süßen Kindheitserinnerungen und der schweren Zeit als Ausländerin in der neuen Heimat – und beweist, dass die Bindung der Ich-Erzählerin an ihre Vergangenheit auch nach vielen Jahren noch nicht vollständig gelöst ist.

Maja Haderlap gehört zur slowenischen Minderheit in Kärnten und sie hat seit ihrer Studienzeit in Wien für die Rechte der Kärntner Slowenen gekämpft. Angesichts der historischen Umstände in Österreich verlangt die Autorin von der Regierung eine andere Perspektive gegenüber der slowenischen Volksgruppe, die als Teil der Geschichte und Kultur Österreichs betrachtet werden soll. Mit ihrem ersten Roman *Engel des Vergessens* schafft es Maja Haderlap, den Kärntner Slowenen endlich eine Stimme und ein Gesicht zu geben. Im Text geht es hauptsächlich um den Zweiten Weltkrieg und um den Versuch der Bewältigung von kriegsbedingten Traumata. Obwohl der Krieg im ex-jugoslawischen Gebiet in der Narration erst später angebrochen wird, bedeutet der Ausbruch des Konflikts für die Familie der Ich-Erzählerin das schmerzvolle Zurückkommen der alten Kriegstraumata. Durch die Erinnerungen an die Verschleppung der Großmutter ins Lager, die Erzählungen der Nachbarn und die psychischen Ausfälle des Vaters hat sich auch die Ich-Erzählerin, obwohl sie am Anfang der erzählten Geschichte ein Kind ist, die Vergangenheit ihrer Familie angeeignet. *Engel des Vergessens* thematisiert den langsamen Prozess des Erwachsenwerdens eines Kindes, das sich mit dieser Vergangenheit zu versöhnen versucht, damit es die eigene Gegenwart betreten und leben kann.

Saša Stanišić wurde 1968 in Višegrad geboren, einer Kleinstadt im östlichen Bosnien, die am 6. April 1992 durch serbische Einheiten belagert und beschossen wurde. Die Mutter stammt aus Bosnien, der Vater aus Serbien. Als 14-Jähriger erlebte Stanišić die Belagerung seiner Heimatstadt und die Schrecken des Krieges, dann flüchtete er mit seiner Familie nach Deutschland. *Wie der Soldat das Grammofon repariert* wurde 2006 veröffentlicht. Auch in diesem Fall ist die Hauptfigur ein Kind, das im Laufe der Narration heranwächst. Die Thematisierung des Bosnienkrieges vervollständigt sich in diesem Roman durch eine besondere Verknüpfung zwischen Leichtigkeit und Grausamkeit, die das kindliche Auge mit derselben Intensität aufnimmt. Soldaten, die zwischen den Fronten Fußball spielen, dann ein Grammofon reparieren und Badewannen auf ihren großen Köpfen tragen; Frauen wie

Marienkäfer; das Foto von Josip Broz Tito, das mehrmals stirbt und dringend geputzt werden muss, weil der Feldmarschall dreckig ist; ein Fluss, der plätschernd spricht und ein Fest für das neue Innenklo; und währenddessen wuchert der Krieg überall, sowohl als Kinderspiel als auch als echter Konflikt auf den Straßen Višegrads, und unterdrückt lebende Wesen, Landschaften und Erinnerungen.

3.1 Melinda Nadj Abonji

Melinda Nadj Abonji kam im Alter von fünf Jahren zusammen mit ihrer Familie aus der Vojvodina in die Schweiz. Die Region Vojvodina ist heute eine autonome Provinz der Republik Serbien mit der Hauptstadt Novi Sad, die bis zum Ende des Ersten Weltkrieges zu Österreich-Ungarn gehörte. Ab 1918 stimmte die Vojvodina aufgrund der absoluten Mehrheit der serbischen Bevölkerung für den Anschluss an Serbien. Während des Zweiten Weltkrieges litt die Region unter den ungarischen Truppen, die das Gebiet aufteilten und viele Zivilisten erschossen. Nicht nur die ungarischen Truppen, sondern auch die Partisanen von Tito und die kroatischen Faschisten hinterließen eine blutige Spur in der Geschichte der Vojvodina, die erst 1945 befreit und autonom wurde. Aber diese Autonomie, die Tito 1974 erweiterte, wurde 1989 vom serbischen Präsidenten Slobodan Milošević stark eingeschränkt. Erst 2002 begann in der Vojvodina der Prozess in Richtung Autonomie, der 2006 in der serbischen Verfassung auch finanziell anerkannt wurde. 2008 beschloss das Parlament in Novi Sad eine Erweiterung der Autonomie der Region, um den Status Quo, der vor Miloševićs Amtszeit herrschte, wieder durchzusetzen. Die Opposition fürchtet aber eine separatistische Politik, die auf eine zukünftige Abspaltung von Serbien zielt. Bis heute gibt es deswegen heftige Konflikte mit der Regierung in Belgrad, die alle Autonomiebestrebungen der Vojvodina im Namen der Einheit des Staates bislang verhindert hat. Gründe dafür liegen offensichtlich in der zentralistischen Politik Serbiens sowie in dem enormen Potenzial der Provinz, deren Wirtschaftskraft fast 40 Prozent der ganzen Nation beträgt. Die Vojvodina ist seit ihrer Entstehung ein Patchwork verschiedener Kulturen und Ethnien: Es gibt nämlich sechs anerkannte Sprachen (Serbisch, Ungarisch, Kroatisch, Slowakisch, Rumänisch, Russisch) und sechszwanzig Volksgruppen. Die Mehrheit ist offensichtlich serbisch, die Minderheiten bestehen u. a. aus ungarischen, kroatischen, deutschen, slowakischen, rumänischen, russischen und bulgarischen Gruppen.²⁶¹

Zur ungarischen Minderheit gehört Melinda Nadj Abonji, die 1968 in der Stadt Bečej (im heutigen Serbien) geboren ist. Im Jahr 1973 ist sie und ihre Familie in die Schweiz ausgewandert, nach Zürich, wo sie die Schule besucht und Deutsch gelernt hat. In Zürich studierte sie Geschichte und Germanistik an der Universität und 1997 schloss sie ihr Studium mit einer Arbeit über Marieluise Fleißer ab. Gerade diese deutsche Schriftstellerin habe ihr

²⁶¹Siehe Sundhaussen, Holm, *Geschichte Serbiens: 19.-21. Jahrhundert*, Böhlau, Wien/Köln/Weimar, 2007; Razumovsky, Dorothea, *Chaos Jugoslawien: Historische Ursachen – Hintergründe – Perspektiven*, Piper, München, 1991.

Werk stark beeinflusst, zusammen mit W. G. Sebald und dem Schweizer Autor Klaus Merz. Melinda Nadj Abonji ist auch Musikerin und Textperformerin: Seit 1998 arbeitet sie als Sängerin und Violinistin mit dem „Rappoet“ und Beatboxer Jurczok 1001²⁶². Die Musik ist nämlich für sie der Knotenpunkt, an dem sich die Wörter verzweigen, eine Geschichte entwickeln oder ein Musikstück ergeben: „Schreiben ist für mich Musik, immer. Wenn ich den Text anfangen, dann höre ich dem Text zu. Wie klingt das? Stimmt die Abfolge der Vokale? (...) Die Musik ist für mich das Erdstück, wirklich.“²⁶³ Und ihre Texte klingen durchaus musikalisch, d. h. ihre zahlreichen literaturwissenschaftlichen Beiträge für Zeitschriften und Anthologien und vor allem ihre zwei Romane.²⁶⁴

Zum Schreiben kam sie schon sehr früh, u. a. schrieb sie autobiographisch geprägte Geschichten. 2004 erschien der Roman *Schaufenster im Frühling*, die Geschichte von Luisa, Mitte zwanzig, die in Wien wohnt. Die junge Frau hat wenige Freunde, eine unklare Liebesbeziehung und muss sich in ihrem alltäglichen Leben ständig mit den Erinnerungen an ihre Vergangenheit konfrontieren; es sind Erinnerungen an ihre Kindheit, meist von Gewalt geprägt. Der Machtmissbrauch des Vaters, die stumme Hilfslosigkeit der Mutter, die Kindheitstraumatisierungen wirken nach und brechen plötzlich als Episoden in ihr Leben ein. Im Schaufenster schläft im Frühling der Hund von Herrn Zamboni, dem Friseur des kleinen Dorfes, wo Luisa aufgewachsen ist, und der als einziger Beschützer ihrer Kindheit erscheint. Herr Zamboni repräsentiert nämlich noch alles, was in der Vergangenheit gerettet werden kann. Denn in Luisas Kopf, wo sich das Vergangene mit dem Gegenwärtigen verwebt, offenbaren sich plötzlich nach Herrn Zambonis Tod die Gewalttaten des Vaters und die ihrer Liebhaber, das Schreien und die Schläge, das Weinen der Mutter, die vielen beleidigenden Worte und ihr rachsüchtiges Schweigen. *Schaufenster im Frühling* wurde vom Schriftsteller und Literaturkritiker Martin Ebel für den Bachmannpreis vorgeschlagen, aber die Reaktionen der Jury nach der Lesung eines Abschnittes waren sehr kritisch. Man reagierte mit Unverständnis auf die Geschichte, und die Wiederholungen und die plötzlichen Sprünge zwischen Vergangenheit und Gegenwart wurden kritisiert. Das Buch wurde als „Ratespiel“ und als „Dilemma“ bezeichnet, und angesichts des Textes wurde ein gewisses Unbehagen artikuliert.²⁶⁵

262 Siehe Melinda Nadj Abonji & Jurczok, auf <http://www.masterplanet.ch/jm>, gesehen am 14.11.2012.

263 Deutscher Buchpreis 2010: „Tauben fliegen auf“ von Melinda Nadj Abonji, auf

<http://www.youtube.com/watch?v=wB1K9zZnzAM>, gesehen am 13.11.2012.

264 Abonji hat zahlreiche Essays, Kurzprosa und Erzählungen in Literaturzeitschriften verfasst sowie Theaterstücke und Textperformances. Andere Beiträge wurden auch online veröffentlicht. Zu einer bibliographischen Auswahl siehe auch Melinda Nadj Abonji, *Literatur*, auf <http://www.masterplanet.ch/page/5/news?cid=574>, gesehen am 13.11.2012.

265 Siehe Frank, Barbara Johanna (Diskussion zusammengefasst von), *Ratlosigkeit bei Nadj Abonji*, auf

3.1.1 Tauben Fliegen auf

Mit ihrem zweiten Roman erhielt Abonij die ganze Aufmerksamkeit des Publikums und der Kritik: *Tauben fliegen auf* wurde 2010 veröffentlicht und im selben Jahr mit dem Schweizer Buchpreis ausgezeichnet. Als erste Schweizerin wurde ihr auch der renommierte Deutsche Buchpreis verliehen²⁶⁶. In *Tauben fliegen auf* geht es hauptsächlich um eine Reise. Die Reise der Familie Kocsis von der Vojvodina in die Schweiz; die Reise der halbwüchsigen Töchter Ildikó und Nomi zusammen mit ihrer Großmutter, um nach langer Zeit endlich mit den Eltern zusammen zu leben; dann die Reisen von der Schweiz in die Vojvodina, um die Verwandten zu besuchen; schließlich auch die mentalen Reisen der Protagonistin Ildikó, die ständig an ihre Heimat denkt und die Erinnerungen mit ihrem Alltag in der Schweiz verknüpft. Mit einer Reise fängt der Text an, wobei auch der Leser in Bewegung gesetzt wird: Die Familie Kocsis – der Vater Miklós, die Mutter Rózsa, die Schwester Nomi und die Erzählerin Ildikó – fährt anlässlich der Sommerferien in die Vojvodina. Sie haben einen hochmodernen, schokoladenbraunen Chevrolet, der für die kleinen Gassen der serbischen Kleinstadt zu breit ist.

Ziel der Fahrt ist es, die geliebte Großmutter Mamika und die anderen Verwandten zu besuchen, aber diese Reise hat für die Erzählerin Ildikó einen anderen Grund: „[Z]ur Mittagszeit also fahren wir ein, recken unsere Häse, um zu sehen, ob alles noch da ist, ob alles noch so ist wie im letzten Sommer und all die Jahre zuvor“²⁶⁷. Es ist 1980, ein historisches Datum für das ehemalige Jugoslawien: Josip Broz Tito, Staatspräsident Jugoslawiens von 1953, ist am 4. Mai gestorben. Genau drei Monate später, am 4. August, heiraten die Cousins Valéria und Nándor, und genau aus diesem Grund fahren die Kocsis nach Serbien. Tito hatte Jugoslawien bis zum Ende seines Lebens diktatorisch geführt und die Auseinandersetzungen und Konflikte zwischen den Ethnien und Kulturen sowie zwischen den politischen Ansprüchen der einzelnen Regionen mit Repressionen und Verhaftungen bekämpft. Draußen, vor dem Zelt des Brautpaars, wo die Gäste essen und tanzen, wo die Frauen kochen und schwitzen, politisieren die Männer. Gut gekleidet und mit vollen

<http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis/texte/stories/14495/>, geschrieben am 11.02.2010, gesehen am 14.11.2012.

²⁶⁶Siehe *BuchBasel 2010: Schweizer Buchpreis 2010*, auf <http://www.youtube.com/watch?v=DxoWD9AkSRI>; *Deutscher Buchpreis 2010: Preisverleihung an Melinda Nadj Abonji*, auf <http://www.youtube.com/watch?v=ojIojjOjJg4>, gesehen am 15.11.2012.

²⁶⁷Abonji, Melinda Nadj, *Tauben fliegen auf*, Jung und Jung, Salzburg/Wien, 2010, S. 5. Von diesem Punkt an wird das Werk im Fließtext mit der Abkürzung TFA und der entsprechenden Seite des Zitats bezeichnet.

Schnapsgläsern in den Händen, satt nach dem opulenten Mahl, ärgern sich einige über die Menschengrausbeutung durch das kapitalistische System, sie schwärmen für den Kommunismus, während andere stumm bleiben, da sie den Ausbruch des Krieges vorhersehen. Einige fluchen, als Miklós Kocsis dem Brautpaar gratuliert, so ein schönes Datum, um zu heiraten, drei Monate, nachdem Tito ins Gras gebissen hat! Giftig ist das Politische, flüstern die Frauen, die eigentlich nicht daran interessiert sind, da sie etwas Wichtiges zu erledigen haben: Suppen, Palatschinken, Fleisch, Brot, Pogácsa, Salami, Pilze, geröstete und frittierte Kartoffeln werden in dämpfenden Tellern gebracht, dazu Wein, Schnäpse und die unwiderstehliche Traubisoda für die Kinder. Alle essen und trinken und beflecken ihre neuen Kleider mit Rotwein und Schweiß.

Für die halbwüchsigen Schwestern Ildikó und Nomi hat sich glücklicherweise auch in diesem Sommer, im Sommer nach Titos Tod, nichts geändert. Die beiden fürchten jedoch, dass diese idyllische Welt der Kindheit plötzlich verschwinden und nicht mehr zurückkommen könnte; Nomi fragt ihre Großmutter ständig nach den Tieren im Hof, ob sie noch die Schweine, die Hühner, die Gänse und die Enten züchtet, sie fragt nach den Gemüsesorten im Garten, sie fragt, ob der Garten des Nachbarn noch voll von Unkraut ist. Nach der Ankunft bei der Großmutter inspiziert Ildikó das Haus und den Innenhof bis in die hintersten Ecken, um zu sehen, ob alles noch da ist, genauso wie früher:

„Gott hat euch gebracht, Mamika, die nicht lächelt, die nicht weint, die diesen Satz mit der ihr eigenen zarten Stimme sagt, uns einzeln die Wangen streichelt, auch meinem Vater, ihrem Kind, Gottes Gunst, die uns in ihr Wohnzimmer, das gleichzeitig ihr Schlafzimmer ist, führt, seine Gnade, die uns Traubisoda, Tonic, Apa Cola und zwischendurch ein Schnäpschen serviert, Papst Johannes Paul II., der uns wie immer in Form eines farbigen Bildchens anlächelt, und ich, die in ängstlicher Genauigkeit das Zimmer inspiziert, mit einem Blick die Kredenz, den Haussegel, die Flickenteppiche sucht, hoffe, dass alles noch so ist wie früher, weil ich, wenn ich an den Ort meiner frühen Kindheit zurückkehre, nichts so sehr fürchte wie die Veränderung: Das Erkennen der immergleichen Gegenstände, die mich vor der Angst schützt, als Fremde in dieser Welt dazustehen, von Mamikas Leben ausgeschlossen zu sein, ich muss, so schnell es geht, zum Innenhof zurück, um meine ängstlichen Inspektionen fortzusetzen: Alles noch da?“ (TFA 12-13)

In diesem Abschnitt sind schon einige Merkmale von Abonjis Stil kondensiert: Die langen Relativsätze, die aufeinanderfolgen wie Motive in einer Melodie und sie fortsetzen, während die Blicke der Erzählerin auf den Vater, auf die Getränke auf dem Tisch, auf das Bild des Papstes, auf die Einrichtung und auf die kleinen Dinge des Hauses einen musikalischen Kontrapunkt bilden; der Satz klingt wie ein Lied und gestaltet gleichzeitig die

Erzählung, indem er sie anschaulich und lebendig wie ein Bild schildert. Das Auge des Kindes zeichnet Mamikas Gesicht auf, sowie ihre zarte Stimme, den Kontakt der Wange mit ihrer Hand und das Kind wird von der Großmutter ins Haus geführt. Sorgfältig registriert es die Objekte im Haus und im Innenhof und es stellt beruhigt fest, dass alles noch an seiner Stelle ist. Die Angst vor der Veränderung des früheren Zustandes ist die verständliche Reaktion eines Kindes, das sich nur in jener serbischen Kleinstadt zuhause fühlt, nur zwischen den Leuten und Gegenständen aus der Kindheit, auch wenn es dort nicht mehr wohnt, sondern sehr weit weg, in der Schweiz.

In einem Aufsatz über *Tauben fliegen auf* bemerkt Bettina Spoerri, dass diese panische Angst gegenüber der Veränderung der Zustände in der Heimat einen der Identifikationsmomente für die Hauptfigur und ihre Schwester darstellt, womit die beiden Mädchen zwischen Herkunftsland und Zielland unterscheiden:

„Während ihre Eltern mit ihrer Bemerkung ‚hat sich nichts verändert‘ ihrer Resignation Ausdruck verleihen, dass sich in der Vojvodina eben niemals wirklich etwas zum Besseren ändern könnte, ist die Unverändertheit von allem für Nomi und Ildikó entscheidend. Mit ihrem fokussierten Kinderblick arbeitet der Text hier als einem Kunstmittel, mit dem die Fragilität der Herkunft und des Bodens, auf dem die Mädchen stehen, noch einmal herausgestellt werden kann. (...) Für Ildikó und Nomi *muss* alles so sein wie immer, die Zeit soll während ihrer Abwesenheit stillgestanden sein. Gegenüber den vielen Veränderungen und den Unsicherheiten, denen die beiden Kinder durch ihre Migration ausgesetzt sind, dem ständigen Druck, sich anzupassen, bietet das Wiedererkennbare, diese Art von Stabilität, einen Halt – eine Art Heimat, die sich durch dieses Mosaik einiger weniger unverrückter Elemente bildet.“²⁶⁸

Die Reise von der Schweiz in die Vojvodina repräsentiert daher eine Rückkehr in die vergangenen Zeiten und in die Orte der Kindheit, eine Reise, die nur noch wenige Jahre lang möglich sein wird. Denn der Ausbruch des Krieges und das gleichzeitige Erwachsenwerden des Kindes werden die unerbittliche Entfernung der beiden Welten zur Folge haben.

Bis jetzt ist aber Ildikó noch in ihrem schokoladenfarbenen Chevrolet, zusammen mit ihrer Familie, in Richtung Serbien unterwegs. Die Eltern sehen durch die Fensterscheibe die Zigeuner, die im Freien leben und ohne Matratzen schlafen, ihre Kinder, die auf einem Müllberg spielen, die allgemeine Verwahrlosung der Gegend und sie schütteln entrüstet ihre Köpfe: „Diese armen Dinger, sagt meine Mutter, als würden wir fernsehen, und statt dass wir

268Spoerri, Bettina, *Eine mnemografische Landschaft mitten in Europa – eine narrativ-analytische Lektüre von Melinda Nadj Abonjis ‚Tauben fliegen auf‘*, in «Aussiger Beiträge», 6, 2012, S. 65-80, hier S. 76. In ihrem Aufsatz analysiert Spoerri die Thematisierung der Identitätsfrage im Roman und beschreibt die Landschaften im Text als mnemografische Felder, die eine Art „dritten Ort“ im Sinne Bhabhas schaffen, in dem kulturelle Spaltungen und ethnische Abgrenzungen relativiert werden können.

den Sender wechseln, fahren wir vorbei, fahren wir weiter in unserer Kühlbox, die eine Stange Geld gekostet hat, uns so breit macht, als würde die Straße uns gehören.“ (TFA 8-9)

„Nichts hat sich verändert“, derselbe Satz, der von den Mitgliedern der Familie Kocsis ausgesprochen oder gedacht wird, erhält deswegen unterschiedliche Bedeutungen: Der Vater drückt ihn mit leiser Stimme aus, enttäuscht, empört und genervt zugleich, während Ildikó und Nomi auf die verlotterte Umgebung entspannt reagieren, da die ersten Bilder für sie schon den Geschmack und die vertrauten Gerüche von Zuhause tragen. Noch ein Ort zeigt sich durch das Autofenster: Der Friedhof, wo die Verwandten väterlicherseits und mütterlicherseits begraben sind, dieser Ort, der kurz vor dem Dorf liegt und mit seinen Einwohnern, den Verstorbenen, das Eingangstor für das Dorf darstellt. Paradoxe Weise muss man zuerst die Toten begrüßen, bevor man die Lebenden erreicht. Der Friedhof dient an dieser Stelle im Text auch als dunkles Vorzeichen des zukünftigen Geschehens:

„Und wir ahnten damals nicht, dass in wenigen Jahren die Grabsteine umgestoßen, die Granitplatten zerpickelt, die Blumen geköpft werden würden, weil es im Krieg eben nicht reicht, die Lebenden zu töten, und hätten wir es geahnt, hätten wir vermutlich am Grab unserer Verstorbenen die Köpfe gesenkt, darum gebeten, dass unser leiser Singsang sich zu einem magischen Schutz verdichtet, damit die Toten in ihrer ewigen Ruhe, wie man sagt, nicht gestört würden, aber wir hätten auch darum bitten können, dass die Regenwürmer, die Engerlinge, die Springschwänze, die Tausendfüßler und Käfer aller Art nicht durch die plötzliche Lichtveränderung wild durcheinanderkrabbeln und -kriechen, um dann, nach dieser Störung, endlich wieder ins schützende Dunkel zu flüchten.“²⁶⁹ (TFA 11-12)

Die Reisen in die Vojvodina werden während des Krieges plötzlich abgebrochen. Von diesem Punkt an können sich die Kocsis nur durch das Fernsehen oder durch die wenigen auf das Wesentliche beschränkten Anrufe über den Verlauf des Krieges und über das Schicksal der Familie informieren. Aber während dieser kleinen idyllischen Episoden in der Heimat haben Ildikó und Nomi noch die Gelegenheit, die Geschichte ihrer Eltern und ihrer Verwandten aus dem Mund ihrer Großmutter zu hören. Diesmal reisen die Kocsis nach Hause, um Janka, die Tochter aus erster Ehe des Vaters, kennenzulernen. Die plötzliche Erscheinung der Halbschwester, zuerst in Form eines schwarz-weißen Bildes im Fotoalbum

²⁶⁹Noch ein negatives Vorzeichen der Geschichte im Text ist Tompa, der Grenzübergang zwischen Ungarn und Serbien: „Tompa, der kleine ungarisch-serbische Grenzübergang, der in ein paar Jahren heillos überlastet sein wird, weil ab Mai 1992 das Embargo gegen Serbien und Montenegro verschärft, der internationale Luftverkehr aufgehoben wird und sich deshalb hier, beim winzigen Durchgang zum schwer erreichbar gewordenen Serbien, Tag und Nacht drastische Bus- und Pkw-Duelle abspielen werden. Und hätten wir gewusst, was für ein Chaos an diesem Grenzübergang acht Jahre später, 1992, herrscht – *tompa*, das auf Deutsch ‚stumpf‘ oder ‚dumpf‘ heißt – hätten wir wahrscheinlich nicht mehr weitergespielt, aber was hätten wir getan, wenn wir gewusst hätten, was hier geschieht?“ (TFA 66-67).

und dann in Form eines Mädchens mit fleischigen Lippen, vollem Haar und schlechten Zähnen, die sich während ihres herzhaften Lachens zeigen, bringt Ildikó und Nomi durcheinander. Die beiden Kinder wussten überhaupt nicht, dass sie eine Halbschwester hatten, denn sie haben noch keine Ahnung vom früheren Lebens ihres Vaters. Im selben Sommer, als sie Janka getroffen haben, erkundigen sich Ildikó und Nomi darum bei Mamika nach der Geschichte des Vaters, Mamikas Sohn.

Während eines Tanzabends hatte Miklós eine Frau namens Ibolya angeblich geküsst und sein Bruder Móric behauptete, dass er sie heiraten sollte. Papuci, der Vater von Miklós und Móric, war schon längst gestorben, daher fühlte sich Móric als älterer Mann für die Familie verantwortlich. Die zwei Brüder stritten darauf, am Ende hat aber Miklós Ibolya heiraten müssen. Es war ein großer Fehler, sagte Mamika, da Miklós nie mit seiner Frau lebte und selten zu ihr nach Hause kam. Er war stets betrunken und hat nachts im Freien geschlafen. Er war immer so betrunken, dass er keine Arbeit mehr bekam und er fing an, den Schwarzmarkt zu beliefern und als „Konterrevolutionär“ gegen den Sozialismus zu kämpfen. Mamika verstand, dass ihre beiden Söhne etwas Wichtiges verheimlichten; Mancsi, Mórics Frau, war fest davon überzeugt, dass ihr Mann in Ibolya heimlich verliebt war, aber das alles blieb nur ein Gerücht. Inzwischen wurde Ibolya schwanger, sie bekam ein Kind, eben Janka. Miklós entschloss sich schließlich zu einer Scheidung. Es war keine einfache Entscheidung, da er der Erste der Familie war, der sich hat scheiden lassen, aber er hatte schon eine Beziehung mit Rózsa. Die spätere Mutter der Kinder Ildikó und Nomi war aus einer armen Gegend und hatte einen schlechten Ruf, deswegen war Mamika wütend auf ihren Sohn. Dann aber hatte sie Rózsa kennen gelernt und sie hat ihr sofort gefallen. Die beiden wollten irgendwo anders neu anfangen, daher sind sie nach einiger Zeit in die Schweiz ausgewandert.

Die Figur des Vaters, die für Ildikó und Nomi bisher ein Geheimnis blieb, gewinnt durch die Erzählung der Großmutter eine gewisse Gestalt. Auch für den Leser, der von Ildikós Blick (genauer gesagt von Ildikós und Nomis Blick, deren Perspektiven als Kinder noch nicht divergent sind) geleitet wird, bekommt nun Miklós Form und Gewicht: Seine Flüche gegen Serbien und gegen den „primitiven“ Zustand seines Landes, sein ständiges zorniges Politisieren gegen die sozialistische Regierung, seine unkontrollierte Art und Weise, sich über den Kommunismus vor seiner ganzen Familie ungehemmt lustig zu machen, haben ganz bestimmte Ursachen. Die Schweiz repräsentiert für ihn die Rettung vor einer viel zu engen Welt, wo man alleine keine Entscheidungen treffen kann, wo man wegen der Familie oder wegen der Regierung immer konsequent handeln muss. In der Schweiz konnten er und seine Familie trotz harter Arbeit endlich in Ruhe leben. Miklós' Perspektive ist die eines

Mannes, der von seiner eigenen Heimat verletzt und verraten wurde; deswegen ist er sehr stolz auf sein Leben im schönen Westen. Daher versteht er auch nicht, wenn die pubertierenden Mädchen Ildikó und Nomi noch keine klare Idee haben, was ihre Zukunft betrifft. In jenen Momenten wird er zornig und hat kein Verständnis für Ildikós Wunsch, in die Vojvodina zurückzukehren. Sein Ärger gegen Serbien und den Sozialismus hat noch tiefere Wurzeln. So spricht Rózsa von ihrem Mann vor den Kindern, die sich wegen der „Schnapsexzesse“ des Vaters Sorgen machen:

„Nein, es wird keine Stunde dauern, dann wird die Schnapsflasche leer sein und Vaters Kopf auf der Tischplatte liegen, alle Beschwörungen und Flüche werden sich mit dem Obstgeist vermischt haben, und Vater wird im Tiefschlaf verschwunden und traumlos glücklich sein, Mutter jedenfalls glaubt, dass Vater sich mit seinen Schnapsexzessen von seinen Alpträumen befreit, was für Alpträume?, so fragten Nomi und ich, nachdem Vater sich an einem Silvesterabend noch vor Mitternacht fast bis zur Bewusstlosigkeit betrunken hatte. Wegen früher, antwortete Mutter, wegen der Geschichte. Wie, was für eine Geschichte?, und Mutter stockte, als hätten wir eine von jenen schwer zu beantwortenden Fragen gestellt, die Kinder stellen: Was ist hinter der Sonne? Warum haben wir keinen Fluss in unserem Garten? Die Kommunisten haben sein Leben zerstört, sagte Mutter in einem Tonfall, den wir noch nie bei ihr gehört hatten, aber das wird euch Vater irgendwann selbst erzählen, wenn ihr größer seid. Größer, wann ist das? Irgendwann, wenn der richtige Zeitpunkt da ist, in ein paar Jahren, wenn ihr das Ganze besser verstehen könnt.“ (TFA 28-29)

Der Satz „Die Kommunisten haben sein Leben zerstört“, der im Fluss des Textes direkt neben den merkwürdigen kindlichen Fragen erscheint, als ob er Teil davon wäre, wird erst viel später im Buch erklärt werden; und eigentlich ist es nochmals Mamika, die die Geschichte erzählt. Eines Abends in der Vojvodina fühlt sich die Großmutter „von dem verrückten Regen“ motiviert, den Kindern ein bisschen von der Geschichte von Papuci, Mamikas Mann, zu erzählen. Das Einzige, was Ildikó und Nomi von ihrem Großvater wussten, ist, dass er im Arbeitslager war und sich zum ersten Mai ein Kilo Läusepulver gewünscht hatte²⁷⁰. Sie wussten aber nicht, dass er in seinem Haus 1942 von den Faschisten bedroht wurde, weil er nicht auf ihrer Seite kämpfen wollte; sein Hof wurde zerstört, die Schweine, die Pferde und die Ernte wurden geraubt. Dann kamen die Kommunisten, 1945

270Der Vater hatte es den Töchtern erzählt, als sie in der Schweiz die Cafeteria am ersten Mai schließen wollten: „Schließen?, am Tag der Arbeit? (...) Meine lieben Töchter, der erste Mai wird für mich immer ein Kilo Läusepulver bleiben, ein zusätzliches Kilo, das die Roten erlaubt haben, an ihrem Feiertag, an dem *ich* immer arbeiten werde, und ich werde für Papuci ein Festessen kochen, das sag' ich euch! Aber ihr, wollt ihr etwas demonstrieren?, eine rote Fahne schwenken?, oder ‚Breschnew, Breschnew‘ rufen?, oder ‚Stalin?‘, oder ‚Lenin?‘, oder ‚es lebe der Kommunismus?‘, oder wollt ihr etwa ‚es lebe die Enteignung‘ rufen, gehört ihr etwa zu den Roten oder zu den Grünen? Möchte bloß wissen, welcher von euren Schweizer Freunden euch in den Kopf geschissen hat, oder habt ihr euch etwa selber in den Kopf geschissen?“ (TFA 249).

oder 1946, und erschossen am Flussufer der Stadt diejenigen, die mit den Faschisten sympathisiert hatten. „Wochenlang färbte sich das Wasser rot, die Fische, auf die wir keinen Appetit mehr hatten, vermehrten sich und wurden dick. Meine Fischsuppe, die alle so liebten und die es bei uns immer freitags gegeben hatte, konnte ich deshalb jahrelang nicht mehr kochen“ (TFA 253), berichtete Mamika. In den Augen der Kommunisten gehörte von nun an Serbien zu einem neuen Land, zur Volksrepublik Jugoslawien, die einen neuen Staat aus den Ruinen des alten Staatengebildes formte. Genauso wie die Faschisten versuchten auch die Kommunisten, ihr Volk unter ihrer Kontrolle zu halten und sie versuchten daher, von Papuci Treue der Regierung und seiner eigenen Heimat gegenüber zu erlangen. Genauso wie bei den Faschisten antwortete Papuci auch den Kommunisten, dass er daran nicht interessiert war. Aus diesem Grund wurde er verhaftet, in den Keller der Schule gebracht, wo auch der kleine Miklós damals lernte, und tagelang verhört und geschlagen. Sie haben ihn zuerst ins Arbeitslager nach Požaverac, danach ins Kohlebergwerk nach Kostolac gebracht. Als er zurückkam, konnte ihn seine Familie nicht mehr erkennen:

„Ein weißhaariger, ausgehungertes, kümmerlicher Mensch klopfte an die Tür meiner Schwester, wo ich seit Papucis Verhaftung mit den Kindern lebte. Ihr hättet euren Papuci als jungen Mann sehen sollen, seine stolze, aber nicht überhebliche Art, seine schwarzen, dichten Haare, die eher einem Tierfell ähnelten als menschlichem Haar, sein Blick, der es nie eilig hatte, der in Ruhe alles beobachtete, bevor er irgendetwas tat. Und jetzt? Was haben sie mit Ihrem Haar gemacht, fragte Miklós, eurer Vater, der schon längstens angefangen hatte, über die Kinderwelt hinauszusehen. Nicht nur ich habe gearbeitet, sondern auch die Läuse, antwortete Papuci und versuchte zu lächeln. In einer Nacht hat er erzählt, was er im Lager erlebt hat, und dann nie wieder.“ (TFA 259)

Der arme Papuci hat sich nicht mehr erholt. Im gleichen Jahr starb er, erst einundfünfzig Jahre alt.

Die Geschichte von Papuci war auch die Geschichte von Miklós, der als 11-Jähriger die Verhöre und das Schreien seines Vaters in der Schule mitanhören musste, und der den Heimkehrer Papuci nicht mehr erkannte, als er aus dem Lager zurückkehrte, und der den langsamen Tod seines Vaters hilflos mit ansehen musste.

3.1.2 Cafeteria und Krieg

Nach 13 Jahren in der Schweiz, d. h. nach 13 Jahren anstrengender Arbeit und

Integrationsversuchen, gelingt es der Familie Kocsis endlich, das *Mondial* zu pachten. Die schöne Cafeteria, eben das *Mondial*, gehörte den Tanners und wurde von den Kocsis übernommen, als die alten Besitzer Nachfolger suchten. Rózsa hatte im *Mondial* als Buffettochter gearbeitet, nachdem sie als Putzfrau, KassiererIn, Wäscherin, Büglerin und Kellnerin berufstätig gewesen war, und jetzt ist sie zu Hause, sitzt am Tisch mit dem Rest ihrer Familie und überbringt mit glänzenden Augen die gute Nachricht. Alle Mitglieder der Familie werden bei der Arbeit helfen: Miklós in der Küche, Rózsa in der Küche und im Büro, Nomi im Büffet oder im Service, und Ildikó wird an den Tagen, an denen sie nicht studieren soll, aushelfen. Am Tag der Eröffnung sind alle frisch frisiert und schlaflos vor Aufregung, alles ist vorbereitet, die Serviertöchter Anita und Christel sind schon da, die neue Hilfsköchin Dragana hilft gerade Miklós in der Küche, Kaffee und hausgemachte Kuchen und ein neues Menü sind vorbereitet worden, die ersten Gäste treten ein.

„Das Mondial wird ab dem 3. Januar 1993 von der Familie Kocsis im gewohnten Stil, mit unveränderten Öffnungszeiten weitergeführt – so schreibt die Dorfpost über unsere Geschäftsübernahme –, wir kennen die Familie Kocsis von der örtlichen Wäscherei, die sie sieben Jahre lang vorbildlich geführt hat. Die Familie, die aus dem ehemaligen Jugoslawien stammt, hat sich gut integriert und hat vor sechs Jahren die Schweizer Staatsbürgerschaft erhalten.“ (TFA 53)

Diese wenigen Zeilen aus der Lokalpresse evozieren schon alles, was die Familie in der Vergangenheit schweigend erlitten hat. Die Sätze beruhigen die dörfliche Gemeinschaft, dass sich nichts geändert hat, dass das *Mondial* auch ohne die Tanners wie üblich weitergeführt werden wird. „Gewohnt“, „unverändert“, „vorbildlich“ charakterisieren als positive Qualitäten die Arbeit der Familie Kocsis. Andererseits wirkt der Nebensatz, der dem Leser die ausländische Herkunft der Kocsis ankündigt, eher bedrohlich und wird deswegen in den besänftigenden Hauptsatz eingegliedert: „Die Familie hat sich gut integriert und hat vor sechs Jahren die Schweizer Staatsbürgerschaft erhalten.“ Nur jetzt kommt der Schweizer Leser endlich zur Ruhe und kann unbesorgt im Mondial noch einen Kaffee (dieselbe Marke wie früher) trinken.

Die Vorurteile in der Schweiz gegen Serben, Kroaten, Bosnier und Albaner haben sich nach dem Ausbrechen des Krieges auf dem Balkan verstärkt; Herr Pfister ist ein Stammkunde der Cafeteria *Mondial*, der im Text metaphorisch das Denken eines Teils der Schweizer Bevölkerung zum Ausdruck bringt. Eines Tages sitzt er gemütlich mit einem Freund am Tisch, während Ildikó versucht, den von den Kindern gestohlenen Schuh von Frau Hungerbühler zu finden. Auf der Suche nach dem Schuh kriecht Ildikó unter die Sitzbank,

während sich Herr Pfister bei ihr nach Anita erkundigt: Warum arbeitet sie nicht mehr im *Mondial*? Die Szene wirkt theatralisch, sie wird durch die Erzählung, die ohne Punkte kontinuierlich dahinfließt, durch den Klang der Worte und durch die vielen Kommata, die als einzige Pausen fungieren, anschaulich gemacht: Der Leser kann sich den Schauplatz des *Mondial* eindringlich vor Augen halten, Nomi und die anderen an der Theke, die ohne Pause arbeiten, die Tische decken, die wartenden Gäste, die Geräusche, das Kleiderrascheln, die lauten Stimmen und das Ticken der Wanduhr. Die Wiederholungen der Namen oder der Pronomen („Herr Pfister“, „ich“) stellen einen Perspektivenwechsel des Blickes der Erzählerin dar, das Fehlen von Anführungszeichen bereitet Schwierigkeiten bei der Orientierung des Lesers in den Dialogen; darüber hinaus ist das Ganze durch den inneren Rhythmus der Narration zusammengehalten, sodass es sich bei Abonji als eine besondere, schwierige Aufgabe erweist, einen Extrakt des Textes zu zitieren. Die Sprache bewegt sich rhythmisch vorwärts und drückt Ildikós Gedankenfluss aus:

„(...) [U]nd ich, die also zwischen neun und halb zehn plötzlich die Augen von Herrn Pfisters Hund vor sich sieht, dunkelbraune, schreckhafte Augen, ein schwarzes Fellknäuel, das sich unter die Sitzbank verzogen hat, ich, mit Bluse und Jupe auf Knien, habe eine nasse Hundeschnauze vor mir, und ich werde Herrn Pfister irgendwann, so wie sein Hund es tun würde, ins Bein beißen, warum? Wahrscheinlich, weil Herr Pfister sich ein bisschen bückt, unter die Sitzbank schaut, zu mir und zu seinem Hund sagt, ich bin ja selbst Arbeitgeber, ich weiß ja, dass der Schweizer heute andere Ansprüche hat, und dann, wenn die Schweizer erst mal weg sind, muss man sich mit Albanern oder sonstigen Balkanesen zufrieden geben; Herr Pfister, der jetzt irgendwas merkt, bei Ihnen, dass ist ja etwas anderes, Sie sind ja schon eingebürgert und kennen die Sitten und Gepflogenheiten unseres Landes, aber die, die seit den 90ern kommen, das ist ja rohes Material, sagt Herr Pfister und sitzt wieder aufrecht, spricht nicht mehr zu mir und seinem Hund, sondern wieder zu seinem Freund, der sicher auch Arbeitgeber ist, wissen Sie, der *homo balcanicus* hat die Aufklärung einfach noch nicht durchgemacht, sagt Herr Pfister, übrigens, mein Hund beißt nicht, ruft er mir zu, und sein Lachen erschüttert die Sitzbank, die gepolsterte gemütliche, senfgelbe, und ich finde, dass die Aussicht unter einer Sitzbank überraschend ist (...), etwas ganz anderes, unter den Bänken die Beine, Socken, Strümpfe, Croissantkrümel zu sehen, Herr Pfisters Waden, die erstaunlich dünn sind, der wuschlige Hundekopf, der mit all dem nichts zu tun hat, haben Sie ihn, zittert Frau Hungerbühlers Stimme, ja! Und nächstes mal werde ich länger bleiben, werde mich womöglich zu Herrn Pfisters Hund legen (vielen Dank!) mit meiner umständlichen Bluse und meiner Stützstrumpfhose, ich werde das tun, um das *Mondial* aus einer anderen Perspektive zu sehen, ein amüsanter Gedanke, ein erschreckender Gedanke, dass ich da liegen bleiben möchte, bei den unter den Sitzbänken unsichtbar gemachten Heizkörpern (...). Entschuldigen Sie, sagt Herr Pfister, als er aufsteht, sich sein Jackett zuknöpft, ich finde, Sie machen Ihre Sache sehr gut (danke schön, ja, ich wünsche Ihnen auch einen schönen Tag, Herr

Pfister, bis morgen!), ich, die sich trotz allem geschmeichelt fühlt, ärgere mich, über sie, die ich bin.“ (TFA, 107-109)

Herrn Pfisters Überlegenheit wird im Text durch die besondere Lage der beiden Charaktere doppelt betont: Er ist Kunde und dadurch Arbeitgeber, während Ildikó in diesem Moment die Rolle der Kellnerin spielt; darüber hinaus sitzt er am Tisch und soll sich während des Gesprächs leicht bücken, weil Ildikó auf ihren Knien unter der Sitzbank ist. Sie befindet sich neben Herr Pfisters Hund und in ihrer Vorstellung wird sie sogar mit dem Hund auf eine Stufe gestellt; es gibt nämlich keinen Unterschied zwischen den beiden, da sie sich nebeneinander auf dem Fußboden befinden, sich nicht äußern können, sonst hätten sie beide gern in Herr Pfisters Bein gebissen. Das Mädchen sehnt sich danach, ein Hund zu werden, ein Wesen, das „mit all dem nichts zu tun hat“, das mit seinen schreckhaften Augen und der nassen Schnauze das Glück kennt, die Dinge aus einer anderen Sicht zu betrachten und für die anderen Menschen meistens unsichtbar sein wird.

Inzwischen spricht Herr Pfister von den „Balkanesen“. Seinem Freund berichtet er über die Geschichte des „*homo balcanicus*“, der von der europäischen *Lumière* leider noch nicht erhellt wurde. Aber das gilt selbstverständlich nicht im Fall von Fräulein Kocsis und ihrer Familie, weil sie sozusagen zur ersten Migrationswelle gehören, die sich schon an die zivilisierte Schweiz angepasst hat. Die Migranten, die nach den 90er Jahren Schutz vor dem Krieg in Europa suchen, sind aber anders: „rohes Material“. Und genau gegen dieses Material, aus dessen Stoff auch ihre Fasern bestehen, sollen sich die Kocsis paradoxerweise verteidigen, besser gesagt gegen die Vorstellung, die die Schweizer von der zweiten Migrationsschwelle aus dem Balkan haben.

Das bedeutet vor allem für die Eltern, erneut gegen die Vorurteile der Leute zu kämpfen und auf die bisher erworbenen positiven Ergebnisse zu beharren. Ildikó kommt es vor, als ob ihre Familie immer doppelt arbeiten müsse, um eine wie auch immer geartete Würdigung der Kunden zu bekommen: Die Torten müssen süßer, die Brötchen schmackhafter, der Kaffee stärker, der Milchschaum luftiger sein als je zuvor; die Kellnerinnen sollen ihren Gästen das Frühstück fröhlich servieren, immer lächeln und keine schwarze Bluse tragen. Und übrigens, alle müssen Deutsch sprechen. Ungarisch und Serbokroatisch sollen verbannt bleiben – im Büro oder in der Küche vielleicht manchmal geflüstert, aber niemals vor den Kunden verwendet. Manchmal scheitern diese Vorsichtsmaßnahmen, denn auch ohne Ungarisch oder Serbokroatisch ist es den Gästen sonnenklar, dass die Familie Kocsis aus dem Balkan stammt, einem elenden Ort, und warum überhaupt sind alle Arbeiterinnen hier im *Mondial* aus dem Balkan? Die Antwort darauf

würde lauten „purer Zufall“, doch weder die Gäste noch die Kocsis glauben daran. „Obwohl ich im Inserat ‚Schweizerinnen bevorzugt‘ geschrieben habe, haben sich ausschließlich Ausländerinnen gemeldet (ich, die es geschrieben hat, denke an uns, an die Familie Kocsis, was es bedeutet, wenn wir Schweizerinnen bevorzugen. Nichts. Es bedeutet nichts, es ist einfach so, sage ich mir)“ (TFA 88).

3.1.3 Dalibor und die schlechten Zähne

Ildikó sollte sich endlich damit abfinden, dass sie und ihre Familie sich von dem zweiten Fluss der Migranten, jenen „Jugos“, die als Flüchtlinge nach dem Krieg in die Schweiz ausgewandert sind, irgendwie unterscheiden und dass sie Distanz halten müssen. Die Schweizer haben Angst vor dieser unzählbaren Menge von Leuten und alle scheinen für diese Angst der Schweizer Verständnis zu haben, alle außer Ildikó, die Gespräche der Politiker im Fernsehen, das Gerede der Gäste in der Cafeteria, das oberflächliche Interesse, das einige ihrer Freunde an ihrer Heimat zeigen, schwirren in ihrem Kopf zu einem Wirrwarr durcheinander.

Eines Tages erscheint Dalibor in der Cafeteria, ein Junge, der auf der Suche nach Arbeit ist, und Ildikó ist von ihm plötzlich und ganz unerwartet fasziniert. Sie fragt ihn nach seiner Telefonnummer, falls sie im *Mondial* jemanden brauchen, auch wenn sie genau weiß, dass ihre Familie nur nach Arbeiterinnen sucht. Kurz danach ruft sie ihn an, und bis dahin hat sie nur an ihn gedacht, den ganzen Tag. Plötzlich packt Ildikó helle Begeisterung für einen Jungen, der sich mit ihr in der Cafeteria ein bisschen auf Englisch unterhalten hat und dann verschwunden ist. Mehr als in sein Aussehen, an das sie sich allerdings nicht gut erinnern kann, verliebt sie sich sofort in seinen Namen, Dalibor Bastic, der so fremd und gleichzeitig so vertraut klingt, und in seine verlorenen Augen, die zu einem direkten Blick, ganz ohne Scham, fähig sind. Dalibor repräsentiert für Ildikó ihre Verbindung mit der Heimat, die sie nicht kennt und trotzdem als eigenen Schutzraum empfindet, die Heimat nach dem Krieg. Die Tage zusammen mit Dalibor am See vergehen schnell, erste Körperkontakte und Erzählungen über andere Zeiten und andere Orte lösen sich ab:

„Mein Land ist im Sterbebett, sagt er, und ich bin ein *Flüchter*, du bist ein Flüchtling, sage ich, und wenn ich ihn korrigiere, lacht er, zeigt seine schiefen Zähne. (...)

Wir sitzen also auf einer der Bänke am See, ein zerfleddertes Wörterbuch zwischen uns, das uns verbindet, und wir denken uns weg vom gegenüberliegenden Ufer, malen uns den Horizont aus, *the sea*, das Meer, das Dalibor so vermisst, dass er nachts aufwacht und die salzige Luft an seiner Zunge schmeckt (das schöne Wort für Meer in seiner Sprache: *more*), er erzählt mir von seinem Meer bei Dubrovnik, und ich erzähle ihm von meinem Fluss, ich habe hier noch nie jemandem von meinem Fluss erzählt, sage ich, und er fährt mir mit seinen ausgesprochen schönen Fingern über die Stirn, und die kleinen Furchen auf deiner Stirn sind wie die winzigen Rinnsale eines Flusses, sagt er, seine Finger, die Zeit haben, so weiß sind, und trotzdem kann ich deine Adern nicht sehen, sage ich, und doch sollten wir baden, sagt er, auch wenn *my fantastic body* sich gegen Süßwasser sträubt (und ich werde Nomi von Dalibor erzählen, ich werde ihr haarklein alles beschreiben, dass er von *my fantastic body* spricht, dabei so kindlich lächelt, dass sich seine stolze Überheblichkeit sofort an eine annehmende Naivität verliert, Dalibor, der so dichtes Haar hat wie Onkel Piri, dessen Augen so sehend sind, dass ich sie immer anschauen möchte, ein Blick, dem ich schon lange nicht begegnet bin) (...); und Dalibor steht auf, krempelt seine Hose hoch, macht ein Paar Schritte Richtung Seeufer, und ich schaue ihm zu, dem *Flüchter*, wie er seinen Körper fallen lässt (...), Dalibor, der sich wieder zu mir dreht, (...) erzähl mir etwas von dir, von deiner Familie in der Vojvodina (...), erzähl mir das, was du weißt.“ (TFA 185-187)

Und Ildikó erzählt von den Briefen, die sie bekommen, sie erzählt wie Tante Icu, die Schwester ihrer Mutter, sich stundenlang anstellen muss, um ihre Rente zu bekommen, sie erzählt, dass das Geld der Rente eigentlich nichts wert ist, wie das Geld so plötzlich an Wert verloren hat, dass es kein Benzin oder keine Kohle zum Heizen gibt, dass die Schulen halbleer sind, weil die Familien das Busticket nicht bezahlen können, dass Tante Icus Sohn Béla den Einmarschbefehl bekommen hat, dass der Mann ihrer Tochter Csilla nach Ungarn geflüchtet ist ... Es ist kein Zufall, dass sich die Fragen Dalibors spezifisch auf Ildikós Vergangenheit beziehen, auf ihre Familie in der Vojvodina, und nicht auf ihre Gegenwart in der Schweiz. Aber das stört Ildikó nicht, denn endlich kann sie mit jemandem über ihre Familie sprechen, über ihre Ängste und Hoffnungen für die Zukunft ihrer Heimat. In der Cafeteria ist das Thema Krieg verboten, die Eltern wollen darüber überhaupt nicht diskutieren, zumindest nicht mit ihren Töchtern und nicht vor den Gästen. Aber Dalibor streichelt Ildikós Wange, küsst ihre Hand und wartet auf ihre Worte, er küsst sie und redet dann weiter von seiner Heimat.

Während des Erzählens treten die Worte in engen Kontakt mit den Körpern, als ob ihr Elend dadurch gelindert werden könnte; die Berichte über den Krieg, die Verzweiflung, die Angst und die inneren Verwundungen verlieren durch das zärtliche Streicheln der Hände über das Haar und über die Arme ihren Schrecken. Der Schmerz wird erträglicher, zärtliche Worte und Körperberührungen ergänzen einander während dieser Begegnungen am See, wo sich

Ildikó endlich glücklich fühlt, nicht mehr in die Gegenwart verstrickt, sondern hin und her schwankend zwischen bittersüßer Vergangenheit und hoffnungsvoller Zukunft. Mit Dalibor holt Ildikó aus der Tiefe der Wörter (wenn auch in verschiedenen Sprachen und mithilfe eines Wörterbuches) ihre Vergangenheit zurück und fühlt sich noch enger mit ihrer Vojvodina verbunden.

Eigentlich hat Ildikó ihre eigene Gegenwart in der Schweiz bis dahin gar nicht gelebt. Genauer gesagt hat sie alles nur passiv angenommen: Die Arbeit in der Cafeteria, das abgebrochene Studium der Geschichte an der Universität, weil sie ihrer Familie im Mondial helfen wollte, die seltenen Abende als Freizeit mit Nomi, das Tanzen in der Diskothek mit ihrem Freund Mark, das Trinken und das Rauchen, nichts hat ihr wirklich Spaß gemacht. Angenehme Erinnerungen und Wahrnehmungen gehören nämlich zur Welt der Vergangenheit in der Vojvodina, wie z. B. die geliebte Traubisoda, die es nur im Osten zu trinken gab, der Akazienhonig in Mamikas Küche, der bunte Garten mit Blumen und der Stallgeruch. Dalibor ist der Faden, der sie wieder damit verbindet, vor allem jetzt, da der Krieg ausgebrochen ist und keine Reise in die Vojvodina mehr möglich ist, vor allem jetzt, da das dramatische historische Geschehen plötzlich die Angst weckt, dass sich dort alles verändert hat.

Nicht umsonst ist ihre erste (und bis dahin auch ihre einzige) Liebe ein Junge, den sie in der Vojvodina getroffen hat; es handelt sich um Matteo, einen Italiener, der aber kurz danach ohne ein Wort verschwindet, weil er mit seiner Familie nach Sizilien zurückkehrt. Damals war Ildikó erst 13 Jahre alt. In der Schweiz ist sie mit Mark zusammen, aber diese Beziehung bleibt im Text immer am Rand der Geschichte. Nach Jahren der Passivität wählt Ildikó schließlich, und sie wählt Dalibor:

„Du kannst mir nicht erzählen, dass da nichts läuft, sagt Mark, schaut mich an, direkt, vergisst, seine Maske aufzusetzen, streckt seine Hand aus, du bist für mich ... sagt Marks Mund, Mark, sage ich und berühre seine ausgestreckte Hand mit meinen Fingerspitzen, es geht nicht, ich fühle – nichts, willst du sagen, unterbricht mich Mark, nicht genug, so ich. (...) [U]nd ich will blindlings durch die Stadt gehen, so lange, bis ich bei Dalibor bin, und ich werde ihm in die Arme laufen, davon bin ich überzeugt, und wenn wir uns heute nicht wiedersehen, dann sehen wir uns nie wieder, denke ich, und dieser Gedanke muss schnell wieder weg, ich muss mich auf ihn konzentrieren, auf seine weiße Haut, auf die Art, wie er seine Zigarette zwischen Daumen und Zeigefinger hält, seine Lippen, die immer leicht zittern, wenn sie erzählen, (...) Dalibors Ohren, die so aussehen wie weiche, verletzte Wesen, Schmückstücke, habe ich zu ihm gesagt, ihm das Wort auf Englisch zu erklären versucht, meine Ohren sind wertvoller als Diamanten, hat er geantwortet, gelacht, die dunklen Spuren auf seinen Zähnen, der schiefe Rhythmus seiner Zähne, ein Klavier im Mund haben, so sagt man, das Bild stimmt nicht, denke ich, warum fängt meine Liebe zu ihm bei den Zähnen

an, frage ich mich, die Augen, ja, logisch, aber die Zähne? (...)

Dalibor sitzt, wie ich gehofft habe, am See, da, wo wir uns bis jetzt meistens getroffen haben, auf den Steinen sitzt er mit angezogenen Beinen, raucht, singt eine kleine Melodie vor sich hin. (...) Als es eine ganze Weile wieder still ist, am gegenüberliegenden Seeufer nur noch wenige Lichter brennen, frage ich Dalibor, worüber hast du gesungen? Dalibor, der sich umdreht – und ich bin mir sicher, dass es die weich gesungenen Töne sind, die seine Gesichtszüge verändert haben –, mein Lieblingslied, sagt Dalibor, es erzählt vom Meer, dass es tief ist, weit und grausam, und er streckte seine Hände nach mir aus, wir umarmen uns, flüstern uns einzelne Worte ins Ohr, wir küssen uns, zum ersten Mal, es ist schön, dass du hier bist, wir küssen uns mehrsprachig, ich habe mich in dich verliebt, auf Ungarisch, Deutsch, Serbokroatisch, Englisch.“ (TFA 193-198)

Häufig wird im Text Dalibors Aussehen beschrieben: Der zarte Körper, die erstaunlich weiße Haut, die zitternden Lippen, die tiefen dunklen Augen, der direkte und stolze Blick, das kindliche Lächeln. Alles an ihm scheint Ildikó sensibler als bei anderen Jungen zu sein, daher sind Dalibors Gesichtszüge nuanciert, wie in einem Aquarell oder in einer Zeichnung mit einem sehr weichen Stift. Seine schmale Figur bewegt sich rasch in der Erzählung, sie erscheint und verschwindet plötzlich. Als Ildikó ihren Freund Mark in der Stadt trifft, verspürt Dalibor ein tiefes Unbehagen vor den anderen Leuten, er fühlt sich am besten nur im Freien am See. Die Zärtlichkeit des Körpers von Dalibor und seiner Gedanken, das Gefühl der Einsamkeit und der Verwirrung, die man neben ihm empfinden kann, zusammen mit der Tatsache, dass er und Ildikó sich normalerweise immer allein treffen, stellt ihn als eine flüchtige Figur dar, eben als einen *Flüchter*, wie er es mit seinem geringen deutschen Wortschatz (statt „Flüchtling“) benennt. Auch seinem Traumberuf entspricht Dalibors Neigung zur Freiheit hoch oben in der Luft: „(...) [U]nd ich wäre heute ein fliegender Mensch, ein Akrobat, der ich eigentlich werden wollte (...), ein Artist der Lüfte, Ildi, das wäre ich und kein *Flüchter*, der sich in seiner endlosen Zeit dauernd vergeblich vorbetet, dass er zum Töten gezwungen worden ist“ (TFA 268). Die Elemente Luft und Wasser, das Wasser seines Sees in Kroatien, kennzeichnen Dalibors Charakterzüge. Als Soldat hat er in der Armee gegen diejenigen gekämpft, die vor dem Krieg seine Freunde waren, er hat den Tod mit eigenen Augen gesehen und er ist am Ende davon geflogen. Doch Dalibors Verwundungen blieben in der Tiefe seines Bewusstseins meistens versteckt; nur manchmal steigen sie im Form von Albträumen und Angstanfällen an die Oberfläche. In diesen Szenen sind Dalibor und Ildikó wie üblich am Seeufer, und plötzlich fängt Dalibor wie besessen an, Steine auf die Enten und die Schwäne im Wasser zu werfen:

„Hör auf, rufe ich Dalibor zu, was soll das?, *leave those creatures in peace!*, und

ich springe auf, renne auf ihn zu, und als ich wenige Schritte hinter ihm bin, dreht er sich um, fixiert mich, mit einem anderen Blick, mit einem mir unbekanntem Blick, bleib da, wo du bist, schnauzt er mich an, sonst bist du an der Reihe – weißt du, wie es ist, wenn sogar die Natur eine Fratze bekommt?, weißt du, wie es ist, wenn du schießen musst, und wenn du es nicht tust, wirst du erschossen? Nein, ich habe keine Ahnung, antworte ich. Weißt du, wie es ist, wenn du deinem besten Freund eine Kugel in den Kopf schießt, und dann siehst du dir sein Gesicht in aller Ruhe an, ohne dass du nur das Geringste empfindest? Und dann erschlägst du sein Gesicht, das Gesicht deines besten Freundes im Traum, weil er dich verfolgt mit seiner Ruhe, seiner Stille, weil er dir sogar verzeiht, du musst ihn nochmals töten, weil er dich verrückt macht mit seinem erlösten Gesicht, beruhige dich, sagt sie, die ich bin, und ich streckte meine rechte Hand aus (...), wir lieben doch beide das Wasser, sage ich, irgendwann wirst du mir dein Meer zeigen, sage ich, versuche, ruhig zu atmen, ich möchte dir meinen Fluss zeigen (...), es wird die Zeit kommen, wo wir wieder hinfahren können (...).

Wir haben uns ziemlich genau ein halbes Jahr getroffen, Dalibor und ich, meistens am See, im Bootshaus, das nicht mehr benutzt wird, haben wir uns ausgezogen, manchmal hastig, um der Scham nicht genügend Zeit zu lassen, wir haben uns selten geküsst, weil es die intimste aller Berührungen ist, so sagte er, so sagte ich; und ich blicke verstohlen auf seinen Körper, auf seine Hüften, die verboten schlank waren, auf Arme, die in ihrer muskulösen Ausgezehrtheit eine andere Geschichte erzählen als: Wir werden dich über die Schwelle tragen. (...)

Und er, der Flüchtler, zog mich zu sich hin, verbarg seine Augen hinter den Lidern, verschwand mit seinem Mund an meiner Schulter, schluchzte, sein nackter Körper, der die unbändige Sehnsucht hatte, ganz nah bei mir zu sein (...). Und ich, die in den nächsten Tagen nach der Arbeit am Bahnhof stand, in der Telefonzelle, versuchte, Dalibor anzurufen, wählte die Zahlen, die Nummer, ich hängte auf, wenn sich eine fremde Stimme meldete, Dalibors Cousin, die Stimme, die irgendwann einmal, ohne dass ich gefragt hätte, sagte, Dalibor ist nach Dubrovnik gefahren, er lässt Sie grüßen, und er kommt zurück, ganz bestimmt.“ (TFA 263-269)

Wie der Sizilianer Matteo, Ildikós erste Liebe, ist auch Dalibor ohne ein Wort zu sagen verschwunden. Die beiden, auch wenn sie versprochen haben, ganz bestimmt zurückzukommen, kehren in der Tat nie mehr zurück. Das unvermittelte Ende der ersten Liebesbeziehung wiederholt sich in Ildikós Leben; Dalibor war die erste wahre Liebe in ihrem neuen Leben in der Schweiz, der Einzige, der ihre Leidenschaft erweckt hatte, und plötzlich war er wieder weg. Dalibor war es gelungen, sie mit ihrer Heimat zu verbinden. Ohne Dalibor versinkt Ildikó wieder in ihr passives Leben in der Cafeteria. Trotzdem hat das Scheitern dieser Liebesbeziehung eine Änderung bewirkt, sodass sie abweisend auf lästige Kunden und auf die kulturelle Beschränktheit der Schweizer Kleinstadt im Allgemeinen reagiert: Immer deutlicher spürt sie nun, dass sie weg muss.

Noch etwas fällt an Dalibors Beschreibung offenkundig auf: er hat schlechte Zähne. Es sind schiefe Zähne, mit dunklen Spuren darauf. In einer der oben zitierten Textstellen

fragt sich Ildikó verstört, warum sie sich gerade von Dalibors Zähnen so fasziniert fühlt. Die schlechten Zähne entwickeln sich tatsächlich zum Leitmotiv in der ganzen Erzählung: Nicht nur Dalibor, sondern auch Csilla, Ildikós Cousine, hat schlechte Zähne; und auch im Mund ihrer Halbschwester Janka sind die riesigen Vorderzähne mit Zwischenräumen deutlich erkennbar; schließlich sollen Ildikó, Nomi und ihre Familie doch immer aufpassen, dass die Arbeiterinnen in der Cafeteria gute Zähne haben. Glorija wurde z. B. eben wegen ihrer perfekten weißen Zähne sofort angestellt. Auch Ildikós Onkel haben meistens schlechte Zähne, während Csillas Zähne ein wichtiges Thema für die ganze Familie ist: „Csilla, Tante Icus und Onkel Piris Tochter, die jetzt Mitte dreißig ist, an einer Hautkrankheit leidet, keinen einzigen Zahn mehr im Mund hat und auch kein Geld für ein Gebiss“ (TFA 90). Die Cousine hatte auch für einen Sommer im *Mondial* gearbeitet, aber sie musste in der Küche im ersten Stock bleiben, wo niemand sie sehen konnte, und selbstverständlich sollte sie auf der Straße nie den Mund öffnen, „Die Schweizer sind so was nicht gewöhnt“ (TFA 91), sagen ihr Nomi und Ildikó.

Die schlechten Zähne sind daher eine Signatur der Familie Kocsis, genauer gesagt sind sie in der Vorstellung der Protagonistin ein Merkmal der Leute aus dem Balkan. Diese Charakteristik, zusammen mit dem Schweiß und dem Mangel an Hygiene, ist Teil der Kindheitserinnerungen der Protagonistin, die zum alltäglichen Leben gehören: In der Nacht singen die Zigeuner, während ihre Kinder zwischen Müllbergen spielen; am Tag ihrer Heirat tanzen Valéria und Nándor mit den anderen Gästen, auf Blusen und Hemden zeigen sich in der Hitze die Schweißflecken; und jetzt, in der Schweiz, blitzen Dalibors Schweißperlen unter der Sonne auf seinem nackten Rücken, und neben ihm kann Ildi seinen sauren Geruch riechen. Sein Lächeln hat eine eigene Melodie, es erzeugt einen eigenen Akzent durch den Wechsel der Farben Weiß und Schwarz, seine schlechten Zähne gleichen einem Instrument mit Tasten, die für Ildi ein schönes altes Stück spielen.

3.1.4 Leib und Zeit

In Dalibors Körper, in den dunklen Spuren seiner Zähne, in der Tiefe seiner Augen, zwischen seinen kaum sichtbaren Brusthaaren, in der Berührung mit seinen Ohren und seinen zitternden Lippen kann Ildi ihre verlorene Zeit noch einmal zurückgewinnen, jene Zeit, die sich während ihres Aufenthalts in der Schweiz eigentlich noch nicht vorwärts bewegt hat. Die Zeit fließt nun in Ildikó wie das Blut in Dalibors Adern und sie möchte immer in seiner

Nähe sein, um seine Wärme zu empfinden. Mit seinem Körper wärmt Dalibor die Protagonistin, ihre kalten Füße, ihre Hände, ihre Arme. Ihre erstarrten Glieder werden wieder heiß, sie wird ein warmes Wesen, endlich wird sie wieder lebendig.

Dalibors Leib macht Zeit- und Raumkoordinaten in der Erzählung erkennbar, er gilt als Knotenpunkt, wo sich seine eigene Geschichte mit der der Protagonistin verbindet, zusammen mit der Geschichte des Balkankrieges, die den Hintergrund beider Erzählungen repräsentiert. Die historische Zeit sowie Ildis und Dalibors Zeit bewegen sich im Schweizer Raum, beide Formen der Zeit sozusagen im neutralen Raum, und trotzdem überlappen sich vergangene und gegenwärtige Räume durch die Erzählungen der Protagonisten: Am Ufer des Sees erinnert sich Dalibor an seinen See in Kroatien und der Geruch der Akazienblüten lässt Ildikó an den Honig der Großmutter denken. Kurzum wird in *Tauben fliegen auf* Dalibors Leib im wörtlichen Sinne zum chronotopischen Bild in der Analyse Bachtins:

„Fragen wir nach der Bedeutung der hier behandelten Chronotopoi, so fällt vor allem ihre Relevanz für das *Sujet* ins Auge. Sie sind Organisationszentren der grundlegenden Sujetereignisse des Romans. Im Chronotopos werden die Knoten des Sujets geschürzt und gelöst. Man kann ohne weiteres sagen, dass ihnen eine erstrangige sujetbildende Bedeutung zukommt.

Was gleichzeitig in die Augen springt, ist die *gestalterische* Bedeutung der Chronotopoi. Die Zeit nimmt in ihnen sinnlich-anschaulichen Charakter an; die Sujetereignisse werden im Chronotopos konkretisiert, mit Fleisch umhüllt und mit Blut gefüllt. (...) Der Chronotopos nun liefert die entscheidende Grundlage, auf der sich die Ereignisse zeigen und darstellen lassen. Und das eben dank der besonderen Verdichtung und Konkretisierung der Kennzeichen der Zeit – der Zeit des menschlichen Lebens, der historischen Zeit – auf bestimmten Abschnitten des Raumes.“ (CHR 187-188)

In der Tat ist Dalibors Körper und sein Sprechen stark chronotopisch geprägt; auf seinem Körper häufen sich die Zeichen des Krieges und Ildis Erinnerungen an die Vergangenheit, die in Ildis Gegenwart wie durch einen Mechanismus ausgelöst und lebendig gemacht werden. Auch wenn er aus Kroatien kommt, und eine andere Sprache spricht – es handelt sich um Serbokroatisch, aber Ildi kann diese Sprache nicht, weil sie zur ungarischen Minderheit in Serbien gehört – ist Dalibor Träger jener fernen Heimat, von der Ildi noch träumt. Sein schmaler Körper ist der zarte Körper ihrer Großmutter, der Körper ihrer Cousine Csilla, die sich in einen Zigeuner verliebt hat und jetzt allein in einem elenden Haus mit ihren Zwillingen wohnt, weil ihr Mann wegen des Krieges über die Grenze geflüchtet ist, der Körper ihrer geliebten Vojvodina und im Allgemeinen der Körper des Balkans, von blinden Nationalismen zerrissen. Als die serbische Armee eines Tages in der Morgendämmerung Ildis

Cousin Béla, Csillas Bruder, vom Haus abholte, „soll Béla geflucht haben, auf Serbokroatisch, aber sagt mir vorher noch, für welche Nation ich sterben soll. Für Serbien! Für Großserbien!, rief einer der Soldaten, für wen denn sonst, du weltfremder Taubenzüchter!“ (TFA 266)

Béla beschäftigt sich tatsächlich mit Tauben, er liebt diese Tiere und züchtet sie auf der Terrasse seines Hauses. Das einzige, was ihn richtig glücklich macht, ist es, die Tauben auffliegen zu sehen. Die Tauben dienen im Text als Zeichen für Freiheit und Leichtigkeit, ein Gefühl, das während des Krieges nicht mehr möglich und erlaubt ist: Béla muss seine geliebten Tauben verlassen, er muss sich von seiner Familie, seiner Frau und seinen Kindern rasch verabschieden, auf ein Wiedersehen hoffen, schnell seine Sachen einpacken und einigen unbekanntem bewaffneten Männern ohne ein Wort folgen. Er soll für seine Heimat kämpfen, womöglich sogar für seine Heimat sterben. In ihrem Text betont Abonji die Unsinnigkeit der Propaganda der Nationalisten, die blind waren im Angesicht der vielen Unterschiede zwischen den Völkern, Religionen und Traditionen auf dem Balkan: Für die stolze serbische Armee ist z. B. Béla einberufen worden, weil er sich offensichtlich als Ungar und nicht Serbe fühlt; ein anderes treffendes Beispiel dafür ist nochmals Dalibor, der gegen seine eigenen Freunde kämpfen musste, weil er ein Serbe ist, der in Kroatien wohnt.

Durch die Betrachtung von Dalibors Körper kann Ildi (und mit ihr auch der Leser) die ferne Heimat sehen, Dalibors Wunden und Narben deuten und seine Geschichte mit der eigenen verbinden; Dalibors Körper macht daher schließlich nicht nur die Raum- und Zeitbestimmtheiten für die ganze Erzählung anschaulich, sondern er zeigt auch, dass diese beiden Bestimmtheiten in der Erzählung selbst untrennbar verbunden sind. Ohne seinen Körper, der als kondensierter Raum gilt und durch Ildis Augen auch für den Leser präsentiert wird, wäre die Verknüpfung der verschiedenen Zeitebenen nicht vorstellbar. Auch in diesem Fall bezieht sich die vorliegende Arbeit auf Bachtins Bemerkungen, die sich gegen jene Theorien richten, die entweder alleine die Zeit- oder die Raumangaben in der Analyse eines Romans hervorheben:

„Der Chronotopos bestimmt die künstlerische Einheit des literarischen Werkes in dessen Verhältnis zur realen Wirklichkeit. Daher schließt der Chronotopos im Werk immer ein Wertmoment in sich ein, das aus dem Ganzen des künstlerischen Chronotopos nur in einer abstrakten Analyse herausgelöst werden kann. In der Kunst und Literatur sind alle Zeit- und Raumbestimmungen untrennbar miteinander verbunden und stets emotional-wertmäßig gefärbt. Das abstrakte Denken kann sich freilich Zeit und Raum jeweils separat vergegenwärtigen und von ihrem emotional-wertmäßigen Moment abstrahieren. Aber die lebendige

künstlerische Betrachtung (...) trennt nichts und abstrahiert von nichts. Sie erfasst den Chronotopos total, in seiner Ganzheitlichkeit und Fülle. Kunst und Literatur sind durchdrungen von chronotopischen Werten unterschiedlichen Grades und Umfangs. Jedes Motiv, jedes gesonderte Moment eines Kunstwerks ist ein solcher Wert.“ (CHR 180)

Das Motiv des Körpers in *Tauben fliegen auf* schafft daher einen Chronotopos, der in der vorliegenden Arbeit als „Chronotopos des Körpers“ bezeichnet wird. Wie lässt sich ein solcher Chronotopos erkennen und welche sind seine Koordinaten? Der Raum verdichtet sich in Dalibors Körper, während die Zeit zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin und her schwebt. In demselben begrenzten Raum begegnen sich verschiedene Zeitebenen, und zwar Dalibors Zeit und Ildis Zeit zusammen mit der historischen Zeit. Fiktion und Geschichte verschmelzen im Text und werden durch Dalibors Leib erkennbar. Insbesondere ist es Dalibors Mund, der die ganze Fülle des Chronotopos des Körpers auf engstem Raum deutlich kondensiert: Sein Mund erzählt von seiner traumatischen Erfahrung als Soldat während des Krieges und als Flüchtling (oder „Flüchter“, wie er sagt) in der Gegenwart neben Ildi; sein Mund öffnet sich, um weiterzuerzählen, und Ildi kann Dalibors schlechte Zähne sehen, die ihre Familie in der Vojvodina evozieren; sein Mund spricht weiter vom Krieg, und Dalibors Lippen zittern leicht, als Anzeichen einer verschwiegenen Verwundung; aus seinem Mund kommt der leise Singsang einer anderen Sprache, die Ildi so stark anlockt, und sein Kuss vereinigt schließlich seine Welt mit derjenigen von Ildikó, die jetzt aus ihrem langen Schlaf erwacht und endlich ihre innere Zeit mit der äußeren Gegenwart in Verbindung bringen kann.

Dalibors Körper ist nicht die einzige chronotopische Figur im Text; wie schon in der oben zitierten Passage von Bachtin hervorgehoben wurde, ist jedes gesonderte Moment eines Kunstwerks von chronotopischen Werten geprägt. Die vorliegende Arbeit wird sich daher auf die einprägsamen Chronotopoi konzentrieren, die die Knoten der Handlung durch ihre Anschaulichkeit lösen. Durch die Analyse des Chronotopos des Körpers versteht man beispielsweise, warum sich Ildi in Dalibor, in seine Zähne und in seine besonderen Formen so hoffnungslos verliebt; für Ildi ist Dalibor nicht nur ein Junge, sondern die Verknüpfung mit den Zeiten und Orten ihrer Vergangenheit, die durch Dalibors Erzählungen evoziert werden. Ihr Bedürfnis, neben ihm zu sein und ihn zu berühren, entspricht dem Verlangen nach Konkretheit: Der Kontakt mit Dalibors Körper ist auch tatsächlich ein Versuch, nochmals mit ihrer Heimat und mit ihrer Vergangenheit Kontakt aufzunehmen, damit sie endlich in ihrer Gegenwart leben kann. Während der Begegnungen am See, im Bootshaus, wo das Paar unzählige Stunden nebeneinanderliegend verbringt, bedeutet die Berührung

paradoxerweise für Ildi auch Bewegung nach der erstarrten Zeit in der Schweiz.

3.1.5 Chronotopos der Cafeteria

Ildi arbeitet ständig im *Mondial* bei ihrer Familie, wo ein eigenes Zeitgefühl herrscht, das von den Kunden bestimmt wird: Die ersten Stunden des Morgens vergehen nämlich ziemlich schnell, wohingegen die dreißig Minuten zwischen halb zehn und zehn für Nomi und Ildi eine Ewigkeit zu dauern scheinen. Während der Arbeit wird ab und zu der Fernseher eingeschaltet und die Bilder des Krieges sind auf dem Bildschirm zu sehen; man hört manchmal den Kunden zu, die sich miteinander angeregt über Themen wie Krieg und Balkan unterhalten; gleichzeitig, in der Küche, nimmt man die Stimmen der Arbeiterinnen wahr, alle zufälligerweise aus dem Balkan stammend, die aufgeregt über ihre eigenen Länder diskutieren. Langsam schleicht sich der Krieg in die Cafeteria ein, auch wenn die Familie Kocsis nicht darüber sprechen will, und Ildis Eltern verhalten sich so, als ob der Krieg und die tragische Lage des Rests der Familie in der Vojvodina verbotene Themen wären. Eines Tages fragt Ildi ihre Mutter, ob sie schon an die Gelegenheit gedacht hat, dass Tante Icu in der Küche des *Mondial* arbeiten könnte. Die heftige Reaktion der Mutter, über die Ildi etwas verblüfft ist, entlarvt für einen Augenblick die oberflächliche Maske von Gleichgültigkeit, die die Eltern bisher gewahrt haben:

„Meinst du, ich habe noch nie daran gedacht, was ich tun könnte für Tante Icu? Doch schon, sage ich, aber Mutter lässt mich nicht weiterreden, ihre Augen, die mich ohrfeigen, weißt du, was ich nachts tue? Weißt du, ob ich schlafe? (...) und was meinst du würden Onkel Piri und Csilla tun ohne sie?, wie soll sie denn ausreisen, wie sollen wir ein Visum für sie bekommen?, meinst du, ich zerbreche mir nicht den Kopf darüber, was wir tun könnten, weißt du, wie oft ich schon vergeblich mit der serbischen Botschaft telefoniert habe, seit 1991 der Krieg ausgebrochen ist? Glaubst du, das lässt mich kalt, was unsere Familie ertragen muss? (...) [I]ch will nicht über den Krieg – *háború* – reden, hört ihr, wir können hoffen, dass es bald vorbei ist, das ist das Einzige, was wir tun können, Ildi, ich kann nicht verstehen, dass du so was fragst, ich kann nicht verstehen, dass du mitten in der Arbeit mit so was anfängst, so leichtfertig (...) Die Pause ist fertig, sagt Mutter, steht auf, schaut mich nicht mehr an, weder mich noch Nomi, und wahrscheinlich ist es ihr Kleid, die Art wie ihr Kleid seitlich und energisch ausschwingt, die mir verrät, dass es eine fast unmenschliche Energie braucht, um die Normalität, den Alltag hier aufrechtzuerhalten – eine Energie, die ich nicht werde aufbringen können. (TFA 93-94)

Die Familie, das Geschäft, das Leben selbst muss jedenfalls weitergehen. Die Familie

Kocsis sitzt am Tisch beim Abendessen, sie sieht fern, hört sich die Berichte des Krieges an, Miklós schimpft gegen Milošević und gegen die verdamnten serbischen Kommunisten, vielleicht vergisst er für einen Moment, dass die Vojvodina zu Serbien gehört und dass die Maßnahmen, die der UN-Sicherheitsrat gegen den Kriegsverbrecher Milošević und sein Land beschlossen hat, auch seine eigene Familie unmittelbar treffen: 1992 verursacht das Embargo gegen Serbien und Montenegro die Schließung der Geschäfte mit drastischen Auswirkungen für den Handel und den alltäglichen Bedarf an Lebensmitteln und Erdöl. Jetzt, wo es praktisch nichts zu kaufen gibt, hat das Geld keinen Wert mehr, berichten die immer selteneren Briefe von Tante Icu. Aber die Kocsis können nichts tun, sie sitzen auf dem Sofa vor dem Fernseher und erläutern sporadisch die Bilder mit eigenen Kommentaren; in der Cafeteria versuchen sie, die Gespräche der Kunden zu ignorieren, auch wenn sie offenkundig beleidigend sind; endlich treffen sie die Entscheidung, über den Krieg überhaupt nicht zu sprechen, es hilft tatsächlich sowieso niemandem, darüber zu spekulieren. Die junge und empfindliche Ildi schwankt zwischen dem Bedürfnis, alles über die Ereignisse in ihrer geliebten Vojvodina zu wissen, und der kompletten Ablehnung gegenüber der Wirklichkeit; als sie frühmorgens von der verzweifelten Tante Icu per Telefon darüber informiert wird, dass der Cousin Béla in die jugoslawische Volksarmee eingezogen worden war, schweigt Ildi. In einigen Stunden muss sie im *Mondial* sein, die Kunden anlächeln, es gibt daher keine Zeit, um an Béla zu denken. Sie öffnet den Kleiderschrank, um etwas Passendes anzuziehen, und plötzlich sieht sie Béla dort, der ihr blass und erschrocken mit einem Handzeichen bedeutet, den Schrank wieder zu schließen. Ildi schließt ihn wieder zu.

Von diesem Moment an will sie keine Nachrichten mehr hören, keine Zeitungen mehr lesen, keinen Fernseher mehr im *Mondial* einschalten; doch das Leben muss weitergehen, ein Satz, der für sie eher bedrohlich klingt, und sie muss sich mit den Kunden höflich unterhalten, meistens über den Krieg, als ob es ein Thema wäre, das man nach dem Eintunken des Croissants in den Milchkaffee angemessen und ganz nebenbei erfassen könnte:

„Tito hatte Jugoslawien im Griff, muss man sagen, wiederholt Herr Berger (...), während ich am Tisch stehe, darauf warte, was Herr Berger und Herr Tognoni bestellen wollten (...). Der Balkan ist eine einzige Krise, Herr Tognoni bestellt ein großes Frühstück ohne Konfitüre, dafür mit Drei-Minuten-Ei, der Balkan ist aber keine Einheit, Herr Berger, dessen Rauchzeichen in meine Nase steigen, meine breiten Nasenflügel kitzeln (Sie haben fast eine Afro-Nase, sagte einmal jemand, ein Gast, Ihre Nase würde gut zu einem schwarzen Gesicht passen. Ja finden Sie, finden Sie wirklich?) (...). Waren Sie schon einmal in Jugoslawien? Ja wirklich? Und Herr Tognoni war schon einmal in Jugoslawien, in Ljubljana,

gar nicht weit von Italien entfernt, erzählt er, während ich aufdecke, Tischset, Serviette, Messer und Löffel, Ljubljana sei nicht zu verachten, habe was zu bieten, Slowenien sei ja mit dem Rest des Balkans gar nicht vergleichbar, Österreich-Ungarn habe da einen entscheidenden Einfluss gehabt, das dürfe man nicht vergessen. (...) (Die Bergers, die sich letzte Woche höflich erkundigt haben, von welchem Teil des Balkans wir herkämen. Aus dem Norden von Jugoslawien, südlich von Ungarn, antwortete ich, und Ungarn ist immer die Rettung (...) man kennt die Puszta, Béla Bartók, ach, die feurige Musik, die uns doch allen so viel gibt! (...) Dann sind Sie gar nicht vom Balkan? Nicht eigentlich, antwortete ich, aber doch irgendwie, dachte ich. Herr Berger, der seine Stirn abrupt in Falten legte, seine Frau Annelis belehrte, siehst du, ich hab's doch gesagt, die vom Balkan haben andere Hinterköpfe).“ (TFA 237-241)

Die Vorurteile der Kunden, die Leichtigkeit, mit der sie über ein solches Thema diskutieren, die „Afro-Nase“ und die angeblich verschiedenen Hinterköpfe; das Verb „verachten“, das Herr Tognoni kombiniert mit einer Form der Negation benutzt (*nicht* zu verachten ist die Hauptstadt von Slowenien); derselbe Herr Tognoni, der eigentlich ein Italiener ist, in den 70er Jahren als Gastarbeiter angekommen, und der es beruflich geschafft, aber plötzlich vergessen hat, dass die Schweizer die Italiener abwertend als „Tschinggen“ bezeichneten und sie diskriminierten; Ildis Position, die als Kellnerin immer eine unterwürfige Haltung einnimmt und ihre Irritation verbergen muss, als die Herren fragen, ob sie aus dem Balkan stammt: Der Krieg mit seinen Auseinandersetzungen ist ohne Zweifel in der Cafeteria angekommen.

Auch das *Mondial* ist daher in seiner Repräsentation als chronotopisch einzustufen, denn es schafft im Text den „Chronotopos der Cafeteria“, der sich aber von dem oben erwähnten Chronotopos des Körpers deutlich unterscheidet: Während der Chronotopos des Körpers nur die persönliche Geschichte und die Wahrnehmung von Ildi und Dalibor einkreist, stellt der zweite Chronotopos eine Überlappung von Zeiten und Orten dar, die nicht nur die Familie Kocsis, sondern auch die anderen Kellnerinnen und sogar die Gäste des *Mondial* direkt betrifft. Man könnte sagen, dass die Cafeteria im Text als Bühne des Lebens erscheint – aus diesem Grund ist auch vielleicht die Auswahl der Bezeichnung „Mondial“ zu deuten –, wo die Akteure mit ihren Lastern und Tugenden direkt und mitten im Leben für den Leser bildhaft dargestellt werden. Die Szenen, die in der Cafeteria spielen, machen nämlich durch ihre besondere Darstellungsweise immer einen theatralischen Eindruck auf den Leser, und in *Tauben fliegen auf* wird die Bezeichnung des Theaters als Ort des Konflikts schlechthin wörtlich gemeint. Denn im *Mondial* werden die scharfen Auseinandersetzungen zwischen den Kellnerinnen, die Kontraste zwischen Ildi und Nomi und ihren Eltern sowie die erbitterten Diskussionen der Gäste über die sogenannten „Balkanesen“ für den Leser

öffentlich gemacht.

Die Kategorie, die den ganzen Mechanismus der Auseinandersetzungen auslöst, ist zweifellos der Krieg; auch wenn geografisch weit von der Schweiz entfernt, tritt der Balkankonflikt nämlich als Protagonist in der Cafeteria auf und leitet den Ablauf der Ereignisse. Der Krieg zeigt sich im *Mondial* nicht als handelnde Person wie die anderen Protagonisten, sondern als eine Stimme, die aus dem Fernseher kommt und sich in die Ohren der Leute langsam einschleicht: „Vor einem Jahr hat die Belagerung von Sarajevo begonnen, sagte gestern die Stimme im Fernsehen, am 5. April 1992.“ (TFA 150) Die Kocsis hören die Nachricht und Nomi muss an Dragana denken, an die Kellnerin des *Mondial*, deren Familie angeblich in Sarajevo wohnt. Die Kocsis wissen eigentlich nicht, ob Dragana Serbin oder Kroatin ist, nur, dass eben ihr Kind in Sarajevo wohnt. Dragana, die während der Woche den ganzen Tag in der Küche der Cafeteria und am Wochenende als Putzfrau mit ihrem Mann arbeitet, kann ihre Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung nicht mehr unterdrücken. In der Nacht hört sie die Stimmen des kleinen Sohns, der Verwandten und sogar der Bekannten, die sie in der Heimat ab und zu in der Stadt traf:

„Ildi, hörst du nicht, wie sie rufen? (...) hörsch du sie au am Nacht? Am Schlimmste isch es, wenn der Mond so rund und blöd isch, dann spucken sie mir alle ins Ohr, meine Schwester, mein Sohn, meine Tanten, sie spucken in mein Ohr und rufen nach mir, Dragi, Dragi, hast du uns vergessen? (...)

Dragana dreht sich von mir weg, packt den Sparschäler, rüstet Kartoffeln und Karotten, die einfachsten Tätigkeiten, die nicht mehr für sich stehen, nur davon zeugen, dass wir hier nichts tun, denke ich, sagt sie, und ich sehe es plötzlich klar vor mir, die beiden Welten, die einander gegenüberstehen und sich nicht vereinbaren lassen, wir hier in der Schweiz und unsere Familie in Jugoslawien (...). Dragana und ich, zwei Tiere, die sich in die Augen schauen, wir, die Todfeinde sein müssten, weil Dragana bosnische Serbin ist oder serbische Bosnierin? Und ich zur ungarischen Minderheit in Serbien gehöre (...) und es ist absurd und absolut möglich, dass einer meiner Cousins desertiert, weil er als Ungar nicht in der jugoslawischen Volksarmee kämpfen will, es kann sein, dass ihn einer von Draganas Cousins erschießt, weil er bei der jugoslawischen Volksarmee kämpft und Deserteure erschossen werden; es kann aber auch sein, dass einer von Draganas Cousins desertiert, weil er sich als Bosnier fühlt, als bosnischer Serbe nicht in der jugoslawischen Volksarmee kämpfen will, es kann sein, dass dann mein Cousin Draganas Cousin erschießt, weil mein Cousin nicht desertiert ist, für die jugoslawische Volksarmee kämpft, um vielleicht sein eigenes Leben zu retten; aber möglicherweise werden beide erschossen, von einem Muslimen, einem Kroaten, einem Blindgänger, von einer Mine zerfetzt, irgendwo, an einem unbekanntem Ort, im Niemandsland, während wir hier zusammen Brötchen streichen, in unserer Küche.

(Unsere Gäste, sind sie deutsche Schweizer oder schweizerische Deutsche?)“
(TFA 151-158)

Dragana hört die Stimmen ihres eigenen Sohns und ihrer Bekannten, Ildi erinnert sich an das leise Singen von Mamika und sie hat noch die schönen Sätze im Kopf, die ihr Dalibor ins Ohr geflüstert hat, Miklós und Rózsa hören per Telefon die Stimmen von Tante Icu und von den anderen Verwandten, alle hören die Kriegsberichte im Fernsehen und die Gespräche der Leute, während die Gäste den starken Akzent in den Stimmen der Kellnerinnen erkennen. Die akustische Wahrnehmung erweist sich in der Cafeteria als wesentliches Hilfsmittel, das der allgemeinen Kommunikation dient. Der Inhalt der Nachrichten, der Gespräche der Kunden und der Kriegsberichte aus dem Balkan wirkt sich aber nicht immer vorteilhaft aus, im Gegenteil: Der Inhalt des Gehörten ist schädlich vor allem für die Protagonistin Ildikó, die schließlich die Entscheidung trifft, nichts mehr über den Krieg und über die Vojvodina hören zu wollen. Das Motiv des Ohrs in *Tauben fliegen auf* ist daher der rote Faden, der das Geschehen der Familie Kocsis in der Schweiz mit demjenigen der Verwandten verbindet. Darüber hinaus betrifft die Verknüpfung der zwei Welten nicht nur die Kocsis, sondern auch im Allgemeinen die Gäste des *Mondial*, die die Nachrichten im Fernsehen hören und von den Kellnerinnen mehr über den Krieg erfahren möchten. In diesem Sinne kann das Ohr auch als chonotopisches Bild bezeichnet werden, das die unterschiedlichen Zeiträume der Schweiz und des Balkans in die Vertiefungen der Ohrmuschel lenkt.²⁷¹

Ohren und Mund, Hören und Sprechen charakterisieren das Leben in der Cafeteria, wo alles wie in einem Theaterstück zur Schau gestellt wird. Beispielsweise erfährt der Leser durch einen Streit zwischen Dragana und Glorija, dass der Balkankrieg mit seinen strategischen Allianzen sinnlos ist, weil die Politiker mit der extremen Vielfalt von Religionen, Völkern und Sprachen in den verschiedenen Staaten nicht gerechnet haben. Oft fehlt nämlich das Zugehörigkeitsgefühl der Einwohner des ehemaligen Jugoslawien den eigenen Staaten gegenüber: Die Familie Kocsis gehört zur ungarischen Minderheit in Serbien; Ildis Cousin Béla fragt die Soldaten, für welche Heimat er eigentlich sterben muss; Dalibor ist ein Serbe, der aber in Kroatien gewohnt hat; Dragana kommt aus Bosnien, ihre Familie lebt jetzt aber unter der serbischen Regierung in Sarajevo. Die rassistischen Gespräche zwischen den Gästen sowie die Konflikte zwischen den Kellnerinnen, die

²⁷¹Das Motiv des Ohrs evoziert auch jenes Kunstwerk, das durch ein vergiftetes Ohr die Unmöglichkeit des Wortes und der Aktion für den Protagonist inszeniert: *Hamlet* von William Shakespeare. Zum Thema vgl. auch Anderson, Mary, *Hamlet: The Dialectic Between Eye and Ear*, in «Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme», 27, 4, 1991, S. 299-313; Cummings, Peter, *Hearing in „Hamlet“: Poisoned Ears and the Psychopathology of Flawed Audition*, in «Shakespeare Yearbook», 1, 1990, S. 81-92; Pollard, Tanya, *Vulnerable Ears: „Hamlet“ and Poisonous Theater*, in *Drugs and Theatre in Early Modern England*, Oxford UP, Toronto, 2005, S. 123-143; Robson, Mark, *Looking with Ears, Hearing with Eyes: Shakespeare and the Ear of the Early Modern*, in «Early Modern Literary Studies», 7, 1, 2001, S. 10.1-23. Auch online auf <http://purl.oclc.org/emls/07-1/robsears.htm>, gesehen am 17.01.2013.

manchmal nur im Flüsterton, manchmal aber mit lauter Stimme und in der eigenen Sprache ausgetragen werden, sind im *Mondial* Zeugnisse des Scheiterns des Nationalismus auf dem Balkan, der die Identifizierung des Volkes mit seinem jeweiligen Staat und seinem Anführer anstrebt:

„(...) ich höre also plötzlich die verbotene Sprache (...), *Tuđman!*, höre ich, *Milošević!*, und ich wische meine Hände an der Schürze ab, gehe mit raschen Schritten in die Küche, um zu sehen, was los ist. (...) Ildi, sag doch was, Milošević ist doch der größte Verbrecher aller Zeiten, ich würde mich umbringen, wenn der der Chef wäre von meinem Land, das habe *ich* zu Dragana gesagt, so Glorija, Ildi, du musst mir doch Recht geben, Milošević und Tuđman, das ist wie Schwarz und Weiß (...). Milošević ist ja nicht der Staatschef von Bosnien, sage ich (...), sie sei eine Bosnierin, sagt Dragana, so ich, und du hast mir einen Kaffee zu wenig getippt. Ildi, bosnisch, das ist eine Erinnerung, die Erinnerung an etwas Falsches (...), Dragana ist Serbin, ob sie will oder nicht.“²⁷² (TFA 219-222)

Was könnte aber jemand, der in der Schweiz wohnt, gegen die Unsinnigkeit des Krieges tun? Was kann Dragana für ihren Sohn, was die Kocsis für den Rest ihrer Familie, was kann Ildi für Dalibor tun, der aus Stolz oder Verzweiflung nach Kroatien zurückgekehrt ist? Die Antwort lautet leider: Nichts, überhaupt nichts. Man muss das eigene Leben weiterleben. Das hat auch Ildi beschlossen, als sie den Schrank in ihrem Zimmer, worin sie den Cousin Béla blass und traurig gesehen hat, wieder zumachte. Eines Tages geschieht dann aber plötzlich das Unerwartete: Die Herrentoilette im *Mondial* wurde absichtlich mit Exkrementen beschmutzt und die Wände wurden verschmiert.

Als Ildi ins Klo eintritt und alles mit großen Augen sieht, bricht es unvermittelt aus ihr heraus: Sie versteht, dass sie und ihre Familie für die Schweizer immer nur Ausländer bleiben werden, und dass das Streben nach einem besseren Leben und nach Integration in einem neuen Land nur eine Täuschung ist. Plötzlich zerbröckelt die Welt in der Schweiz vor Ildis Augen und sie zeigt ihre Schwachstellen und ihre Mängel: Unter ihrem gesunden und

²⁷²Bettina Spoerri bezeichnet das Café *Mondial* als „dritten Ort“, wo sich eine Möglichkeit für kulturelle Hybridität eröffnet; sich auf Bhabha beziehend kennzeichnet Spoerri die Struktur der Erzählung in Abonji, die durch die Erinnerungen der Protagonistin entsteht, als hybriden Raum: „Die Erinnerungen, die Imagination und Assoziationen in *Tauben fliegen auf* halten sich nicht an das Gesetz von Nähe und Distanz, an die geographische Trennung eines Hier und Dort. Vielmehr schaffen sie einen hybriden Raum, in dem ein Prozess symbolischer Interaktion verhandelt wird und sich vieles gar gleichzeitig ereignet. Die Logik einer chronologisch-hierarchischen Systemstruktur wird aufgehoben, die Unterschiede zwischen Vergangenheit und Gegenwart und bisweilen auch der Zukunft verwischen sich. Dadurch entsteht in *Tauben fliegen auf* eine mnemografische Landschaft, in der sich Erzählelemente überlagern, die alternierend in der Schweiz und in der Vojvodina angesiedelt sind. (...) Die Positionen eines ‚Hier‘ und ‚Dort‘ interagieren und überlagern sich.“ Spoerri, Bettina (2012), *Eine mnemografische Landschaft mitten in Europa – eine narrativ-analytische Lektüre von Melinda Nadj Abonjis ‚Tauben fliegen auf‘*, in «Aussiger Beiträge», S. 78. Aus meiner Sicht ergibt sich hingegen ein Bild des *Mondial* eher als Ort des Konflikts, wo Kulturen und Identitäten miteinander kollidieren, meistens, ohne sich in einen Versuch der Integration zu entwickeln.

vertrauenswürdiges Aussehen versteckt die westliche Gesellschaft – hier als Schweizer Dorf repräsentiert – ihre Angst gegenüber dem anderen. Angst spürt jetzt auch Ildi vor der dörflichen Gemeinschaft, die von einem Augenblick zum anderen beängstigend und gefährlich erscheint: „[U]nd ich habe noch nie darüber nachgedacht, was an dieser Anständigkeit, die mit aufrechter Haltung und gedämpfter Stimme einen Kaffee bestellt (...), wirklich bedrohlich ist, aber jetzt, wo ich nichts fühle, aber putzend denke, verstehe ich mich, dass das Nette, Wohlanständige, Kontrollierte, Höfliche eine Maske ist, und zwar eine undurchdringliche.“ (TFA 283) Paradoxerweise wird die Schweiz als unsicherer Ort repräsentiert, wo Ildi sich bedroht fühlt, während die Vojvodina als Ort der Kindheit und der schönen Erinnerungen erscheint. Als Knotenpunkt der Ängste von Ildi dient die Cafeteria, wo die Stimmen der Schweizer zusammen mit den Kriegsberichten konvergieren; im Gegensatz zur Vojvodina ist für die Protagonistin das *Mondial* der wahre Ort des Konflikts.

Da sich die Ereignisse im *Mondial* meist in der Gegenwart abspielen, gestaltet sich der Chronotopos der Cafeteria anders als der Chronotopos des Körpers; die Zeit, vor der man Angst hat, ist nämlich die Gegenwart, während sich die Raumbestimmungen zwischen der Schweiz und dem Balkan alternieren. Das Fernsehen ermöglicht diese unmittelbaren Sprünge durch die Bilder und die Stimmen der Journalisten und der Opfer. Obwohl es ein Schweizer Raum ist, dient das *Mondial* als Bühne, wo sich zwei verschiedene Räume gleichzeitig befinden. Das Verhältnis zwischen den Zeit- und Raumkoordinaten des Chronotopos der Cafeteria sind deswegen im Vergleich zum Chronotopos des Körpers gerade umgekehrt: Es gibt nur *eine* Zeitebene bzw. die Gegenwart, wo sich die Ereignisse in der Schweiz und im Balkan abwechseln. Im Fall des Chronotopos des Körpers ist nämlich der Raum sehr eng, gerade auf Dalibors Körper (oder sogar auf Dalibors Mund) konzentriert, aber er umfasst verschiedene Zeitebenen: Ildis Vergangenheit, Dalibors Vergangenheit, die historische Zeit zusammen mit der Gegenwart in der Schweiz, die die beiden Jugendlichen zusammen verbringen.

In der Cafeteria gibt es hingegen für die Protagonistin Ildi kein Pendeln zwischen Gegenwart und Vergangenheit mehr, denn es ist keine Reise in die vergangene Landschaft der Vojvodina durch Dalibors Körper mehr möglich; Dalibor ist weg, in die Vergangenheit zurückgekehrt, weil er zur Vergangenheit gehört, und Ildi soll jetzt ihre Gegenwart allein leben. Aus diesem Grund hält sie das *Mondial* für den Ort der Angst, weil sie dort ihre schöne Kindheit nicht mehr finden kann. In der Cafeteria hört Ildi die leise Stimme ihrer geliebten Mamika nicht, sondern nur das Schreien im Fernsehen und die Konflikte der Kellnerinnen in der Küche; alles, was sie sieht, stimmt mit ihren Erinnerungen an die

Vojvodina nicht überein: Das Fernsehen überträgt die Bilder von zerstörten Städten, zerbombten Gebäuden, weinenden Müttern und bewaffneten Kämpfern, die mit dem Geruch von Mamikas Garten überhaupt nichts zu tun haben. Die Unversöhnlichkeit der zwei Zeitebenen der Gegenwart und der Vergangenheit bedeutet für die Protagonistin auch eine ähnliche Dissonanz zwischen den Räumen, zwischen der Schweiz und dem Balkan, die paradoxerweise jeweils als Ort des Konflikts und Ort des Friedens einander gegenübergestellt werden. Wenn Ildi sagt, dass sie zurück in die Vojvodina will, meint sie, zurück in *ihre* Vojvodina, d. h. in das Land ihrer Kindheit. Nach dem Krieg und nach Dalibors Rückkehr fühlt sie sich aus diesem Land verbannt, deswegen ist sie im *Mondial* so fehl am Platz, und aus diesem Grund ist ihre Reaktion auf die verschmierte Toilette so heftig: Sie muss von dem Schweizer Dorf und aus dem *Mondial* endgültig weggehen.

Aber wohin? Wo befindet sich der Ort, der sie mit ihrer Vergangenheit noch verbinden und versöhnen kann? Wo ist die Vojvodina ihrer Kindheit geografisch festzumachen? Ildi ist fest davon überzeugt, dass man einen solchen Ort auf der Landkarte nicht finden kann, aber ihre Lösung – zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen der Schweiz ihrer Jugend und der Vojvodina ihrer Kindheit – liegt sozusagen in der Mitte. Sie wohnt jetzt in einer winzigen Wohnung einer Schweizer Stadt, die sich in der Nähe der Autobahn befindet: „[T]ausend Autos und hundert Lastwagen fahren stündlich an mir vorbei, (...), ich, auf meinem Bett sitzend, denke an Wörter wie ‚Verkehrsstrom‘ oder ‚Verkehrsfluss‘.“ (TFA 302) Da sie wegen des Krieges momentan noch nicht in die Vojvodina reisen kann, ist es eben die äußere Welt, die sich für sie bewegt. Den Fluss ihres heimatlichen Dorfes, den sie nicht wiedersehen kann, hat sie daher zurzeit durch den Verkehrsfluss ersetzt; das heißt, dass der Verkehr auf der Autobahn statt die Rückkehr in die Heimat momentan das einzige Bewegungsmittel (im übertragenen Sinn) für die Protagonistin darstellt. Ildis Lage ist demzufolge eine vorübergehende Phase im wörtlichen Sinne: Alles fließt um sie herum, alles bewegt sich außer ihr, die mittlerweile noch zögert, bis sie endlich in den Fluss des Lebens eintaucht. Auch die zwei Wörter „Verkehrsstrom“ und „Verkehrsfluss“, an die die Protagonistin in der oben zitierten Passage denkt, beziehen sich auf eine Veränderung des vorigen Zustandes durch eine Zwischenphase, in der die Protagonistin endlich erwachsen werden kann.

Mit einer Reise beginnt und endet *Tauben fliegen auf*: Am Anfang des Textes handelt es sich um die Reise der Familie Kocsis in die Vojvodina, während es am Ende um die Reisen unbekannter Personen geht, die auf der Autobahn verkehren. Der ganze Text ist durch Bewegung geprägt: Die Reisen der Kocsis in die Vojvodina und zurück in die Schweiz, die

Reisen der Flüchtlinge wie im Fall Dalibors, die Repräsentation der Schweiz als Land der Einwanderung, die viele Generationen von Migranten empfangen hat und, nicht zuletzt, die Bewegung der Schrift, die langsam fließt wie der Verkehrsfluss vor Ildis Augen.

3.2 Maja Haderlap

Maja Haderlap wurde an einer Grenze geboren, und zwar 1961 in Bad Eisenkappel/Železna Kapla in Kärnten, dem südlichsten Bundesland Österreichs, das an Italien und Slowenien grenzt. In ihrer Familie hat sie immer Slowenisch gesprochen, und erst in der Schule konnte sie die deutsche Sprache richtig lernen. Nach dem Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien hat sie als Dramaturgin und Produktionsassistentin in Triest und Ljubljana gearbeitet. Ab 1989 war sie als Lehrbeauftragte an der Alpen-Adria-Universität in Klagenfurt tätig, und von 1992 bis 2007 war sie Chefdramaturgin am Stadttheater Klagenfurt unter der Intendanz des österreichischen Theaterregisseurs Dietmar Pflegerl. Maja Haderlap beschäftigt sich aber nicht nur mit Theaterwissenschaft, sondern auch mit dem literaturwissenschaftlichen Diskurs: Sie hat nämlich zahlreiche literarische Essays geschrieben sowie viele Texte aus dem Slowenischen ins Deutsche übertragen. Von 1989 bis 1992 war sie auch Redakteurin der slowenischen Literaturzeitschrift «mladje» in Kärnten.

Schon früh hat Maja Haderlap mit dem Schreiben angefangen: Ihre ersten Gedichte auf Slowenisch erscheinen 1983 mit dem Titel *Žalik pesmi*. Zur Option für Lyrik als erste Ausdrucksform erläutert sie in einem Videoporträt: „Das Schreiben von Gedichten war keine bewusste Entscheidung. (...) Ich denke, vielleicht hat es etwas damit zu tun, dass die Lyrik einen besonderen Stellenwert in der slowenischen Literatur hat, und als ich angefangen habe, zu schreiben, kam für mich eigentlich nur diese Form in Frage“²⁷³. 1987 folgt ein weiterer Gedichtband, *Bajalice*. Das bewegende Motiv in Haderlaps Lyrik bleibt die Darstellung des Lebens in Kärnten, wo ihr Volk mit der bitteren Erinnerung an die Vergangenheit leben muss, ohne sich damit versöhnen zu wollen²⁷⁴. In ihren Gedichten geht es hauptsächlich um den Kampf des Subjekts, hin- und hergerissen zwischen Verbundenheit und Ablehnung gegenüber der slowenischen Kultur, d. h., es geht um das Ringen mit der eigenen Identität, die nach Einheit sucht. Allerdings zeigt die Veröffentlichung des Buches *Gedichte – Pesmi – Poems* (1998), dass die Autorin zur Überwindung der Dichotomie Slowenien/Österreich neigt, um ihre eigene Identität auf der Basis der beiden Kulturen zu entwickeln; diesmal tritt

273 Siehe ORF Kärnten, *Tage der deutschsprachigen Literatur, Maja Haderlap*, Videoporträt, auf <http://bachmannpreis.eu/de/texte/3336>, gesehen am 28.01.2013.

274 Zum Thema siehe Bogataj, Mirko, *Die Kärntner Slowenen: Ein Volk am Rand der Mitte*, kitab, Klagenfurt, 2008; Moritsch, Andreas (Hg.), *Kärntner Slowenen 1900-2000. Bilanz des 20. Jahrhunderts*, Mohorjeva/Hermagoras, Klagenfurt/Celovec/Ljubljana/Wien, 2000; Vgl. auch Greiner, Ulrich, *Maja Haderlap „Engel des Vergessens“*. *Gerechtigkeit für die Slowenen*, auf <http://www.zeit.de/2011/30/L-Haderlap>, geschrieben am 22.07.2011, gesehen am 21.01.2013.

nämlich noch eine andere Sprache auf, das Englische: „Mit der zusätzlichen Ebene ist der Konflikt zwischen dem Deutschen und dem Slowenischen (...) etwas gemildert; kein poetologischer Ortstafelstreit wird entfacht, vielmehr findet ein trilinguales Ereignis statt.“²⁷⁵ Erst später wechselt Maja Haderlap zur Prosa: 2011 erscheint ihr Roman, *Engel des Vergessens*, der sich mit der Geschichte von verschiedenen Generationen der Kärntner Slowenen beschäftigt. Die Ich-Erzählerin, ein Kind, wächst im Laufe der Narration auf, und ihre Perspektive ändert sich von Anfang bis zum Ende des Buches. Schließlich ist das Kind eine erwachsene Frau geworden, die sich von den Gespenstern ihrer Kindheit befreit hat. In vielen Interviews hat die Autorin mehrmals angedeutet, dass die Ereignisse des Romans sie lebenslang begleitet haben, dass der Text in ihr irgendwie gereift ist und dass sie längst das unmittelbare Gefühl spürte, dieser Geschichte ihre bestimmte Form zu geben. Dem Wechsel der literarischen Gattung entspricht in diesem Fall für Haderlap auch ein Wechsel der Sprache; sie hat nämlich den Roman auf Deutsch geschrieben. Nach dem Grund der Auswahl gefragt, antwortete die Autorin: „Das Slowenische bildet sicher die erste Schicht (...), es ist meine erste Sprache, meine Affektsprache, dann kommt das Deutsche, aber im Laufe der Jahre habe ich das Gefühl, dass sich auch andere Sprachen darüber lagern, auch die Sprache des wissenschaftlichen Diskurses zum Beispiel. Den Text, den ich jetzt geschrieben habe, habe ich auf Deutsch geschrieben, weil mir in dem Fall die deutsche Sprache geholfen hat, Distanz zum Thema zu halten.“²⁷⁶

2011 wird Maja Haderlap für den Beitrag *Im Kessel* aus ihrem Buch *Engel des Vergessens* der Ingeborg-Bachmann-Preis verliehen. Vor der Lesung ihres Textes betont die Autorin die Multikulturalität und Mehrsprachigkeit ihrer Region, um den Austausch zwischen der slowenischen und der deutschen Sprache in Kärnten als Teil des alltäglichen Lebens hervorzuheben, gegen jene Vorstellungen der Politik in Österreich, die seit eh und je die Slowenen in Kärnten vom Rest der Gesellschaft zu isolieren versucht haben. Ihrer Meinung nach träumen einige Politiker noch von einem einsprachigen Land und sie arbeiten mit alten nationalen Kategorien, wo die Grenzen eines Landes auch die Grenzen einer Sprache sind. Aber „Sprachen bergen einen großen Schatz an Erfahrung“, und der Verlust der slowenischen Sprache wäre der Verlust eines Teils der Kultur und der Geschichte

275 Siehe Kastberger, Klaus, *Maja Haderlap: Gedichte – Pesmi – Poems*, auf <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1525&L=0>, geschrieben am 26.02.1999, gesehen am 22.01.2013.

276 Siehe ORF Kärnten, *Tage der deutschsprachigen Literatur, Maja Haderlap*, Videoporträt, auf <http://bachmannpreis.eu/de/texte/3336>, gesehen am 28.01.13; Vgl. auch Schröder, Christoph, *Bachmann-Preis für M. Haderlap. Die deutsche Sprache ist ihr Schutzschild*, auf <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-07/literatur-preis-bachmann>, geschrieben am 10.07.2011, gesehen am 28.01.2013.

Österreichs: „Ich glaube, es wäre ganz gut, dass man das Bewusstsein vor allem in Kärnten aber auch in Österreich schärft dafür, dass die Kärntner Slowenen von Anfang an bei diesem Staat und bei der Bildung dieses Staates der Republik Österreich dabei waren (...), und dass man sie nicht ausschließen kann“²⁷⁷. Gerade für mehr Integration der Kärntner Slowenen in Österreich kämpft Maja Haderlap: Diese Integration sollte aber nicht nur politisch sein, sie sollte nämlich auch auf eine sprachliche und kulturelle Beachtung dieser Volksgruppe zielen: „Ich habe versucht mit diesem Text das Thema der Parteipolitik zu entwenden und darüber so zu schreiben, dass die Betroffenen auch die Möglichkeit haben, ihre Geschichten zu erzählen.“²⁷⁸

3.2.1 *Engel des Vergessens*

„Großmutter gibt mir ein Zeichen mit der Hand, ich solle ihr folgen“²⁷⁹. Schon das *incipit* in *Engel des Vergessens* fungiert als Verdeutlichung des ganzen Inhalts: Es geht um die Großmutter der Ich-Erzählerin, um die Geschichten, die sie während der gewöhnlichen Hausarbeit ständig erzählt; und es geht hauptsächlich um Großmutter's Geschichte, die sich die Protagonistin im Laufe der Zeit angehört und als Teil ihres eigenen Selbst verinnerlicht hat. Schon am Anfang werden daher die Erzählstränge des Romans verständlich gemacht, wobei sich die Perspektive der Protagonistin an der Figur der Großmutter orientiert:

„Kaum setzt sie sich in Bewegung, folge ich ihr. Sie ist meine Bienenkönigin und ich bin ihre Drohne. Ich habe den Duft ihrer Kleidung in der Nase, den Geruch nach Milch und Rauch, einen Hauch von bitteren Kräutern, der an ihrer Schürze haftet. Sie gibt mir den Rundtanz vor und ich tänzle ihr nach. Ich passe meine kleinen Schritte ihren schleppenden an, ich summe eine zarte Melodie aus Fragen und sie spielt den Bass.“ (EV 7)

Das Wort „Lager“ erscheint schon früh im Fluss der Narration, sodass der Leser erfahren kann, dass die Großmutter im Lager in Ravensbrück war und dass sie dort in der Küche gearbeitet hat. Zu Allerseelen, während sie das Brot in Scheiben schneidet, erzählt sie ihrer Enkelin von dem furchtbaren Leben im Lager, von dem ewigen Hunger und von den Toten; danach stellt sie etwas zum Essen und Trinken für die Toten auf den Tisch, damit sie

277 Siehe Maja Haderlap (mit Michael Kerbler) - *Sprache und Welt* (2012.10.09), auf https://www.youtube.com/watch?NR=1&v=GCw5_SXUkHk, gesehen am 22.01.2013.

278 Vgl. Maja Haderlap bei RavensBuch, 31.05.2012 – *Lesung: „Engel des Vergessens“*, auf https://www.youtube.com/watch?v=atZuU_6tNmY, gesehen am 23.01.2013.

279 Maja Haderlap, *Engel des Vergessens*, Wallstein, Göttingen, 2011, S. 5. Von diesem Punkt an wird das Werk im Fließtext mit der Abkürzung EV und der entsprechenden Seite des Zitats bezeichnet.

auch speisen und die Lebenden in Ruhe lassen. Das Auge des Kindes registriert alles mit Aufmerksamkeit und Respekt, obwohl es seine Zweifel an einer Rückkehr der Toten hat. Die Großmutter „ist vertraut mit dem Tod. Sie hat ihn damals gesehen, als er sich gezeigt hat jeden Tag und jede Stunde“ (EV 11), also kann sich die Großmutter in den Augen des Kindes nicht irren.

Die Großmutter erscheint dann als Hauptfigur und Drehpunkt der gesamten Geschichte. Sie ist eine ältere, stolze Frau, die noch den Haushalt der ganzen Familie führt, und die sich auch im Namen ihrer Erfahrung als absolutes Familienoberhaupt durchgesetzt hat. Sie hat vieles erlebt, die Deportation und das Lager, den Zweiten Weltkrieg und die Angst um ihre Familie, aber sie hat immer für ihr Leben gekämpft und sie ist fest davon überzeugt, dass den jüngeren Generationen ein Bild der damaligen Zeit vermittelt werden muss. Ihre Berichte über den Krieg und die Verschleppung repräsentieren daher ihr persönliches Erbe für die kleine Enkelin, ihr eigenes Denkmal als personifiziertes Ausdenken und Gedächtnis der Vergangenheit. Aus der Perspektive des Kindes wird die Großmutter als Heldin vorgestellt, die den Tod nicht fürchtet, weil sie ihn im Lager kennengelernt hat, und die mit der Welt der Toten eine besondere, fast mystische Beziehung unterhält. Die Großmutter glaubt nämlich an die Wirksamkeit von übernatürlichen Kräften, die einen Kontakt zwischen den zwei Welten der Lebendigen und der Toten, der Gegenwart und der Vergangenheit herstellen können.

„Großmutter vertraut nur ungewöhnlichen Zeichen am Himmel und kann sie deuten. Sie glaubt an die Quatemberfeiertage und an den 8. Mai, an dem sie jedes Jahr zur Messe geht, um sich für das Ende der Nazizeit zu bedanken. Sie glaubt an die Sprache, die an den Willen gerichtet ist, nicht an das menschliches Ohr. Sie sagt, dass Worte über eine große Macht verfügen, dass sie Gegenstände verzaubern und Menschen heilen können, dass ein besprochenes, mit einer Fürbitte versehenes und bedachtes Brot in Krankheit und Not helfen könne. (...) Das gesprochene Brot, das verzehrte Wort.“ (EV 27-28)

Von Aberglauben geprägte Bräuche und religiöse Riten vermischen sich hier im Text mit politischen Ereignissen wie dem 8. Mai, Jahrestag der Befreiung vom Nationalsozialismus; diese Rituale sind für die Großmutter alle verehrungswürdig, alle „heilig“ in ihrer eigenen Art und Weise. Nicht zuletzt glaubt sie auch an die Macht der Sprache, die die Menschen entweder heilen oder krank machen kann. In diesem Sinne ist die Großmutter, mehr als jede andere Figur im Text, mit der Sprache eng verbunden: Als „Sprache“ wird hier aber „gesprochene Sprache“ gemeint, „denn die Wirkung liege im Gesprochenen, nicht im Geschriebenen“ (EV 29). Das Sprechen ist mit dem Akt des

Erzählens verknüpft sowie mit dem Gespräch und ist mit dem Spruch und sogar dem Zauberspruch auch wörtlich verwandt. Die Großmutter dient daher als Personifikation der gesprochenen Sprache, der kulturellen und sprachlichen Vermittlung (sie spricht immer slowenisch mit der Enkelin) und der direkten mündlichen Überlieferung der Vergangenheit. Aber wie werden im Text die anderen Mitglieder der Familie präsentiert? Die Mutterfigur gestaltet sich durch die Konfrontation mit der Großmutter: „Sie trägt hellere Schürzen als Großmutter und liebt es, während der Arbeit zu singen. (...) Ihre Zärtlichkeiten sind ungestüm. Sie greift nach mir wie Großmutter nach den Hühnern greift, und zieht mich an sich, sie kitzelt und beißt mich, wenn ich versuche, ihr zu entkommen. Ist sie einmal niedergeschlagen, lässt sie mich nicht an sich heran.“ (EV 11-12) Trotz der helleren Kleider und des Singens während der Arbeit hat die Mutter einen schwermütigen und unausgeglichene Charakter; sie ist ungeschickt und die Großmutter traut ihr nur, wenn es um die Vorbereitung des Teigs geht. Sogar im Kontakt zu ihrem Kind wirken ihre Hände eher unbeholfen, und ihre Beziehung schwankt zwischen wilden Umarmungen und innerer Zurückweisung. „Zuweilen finde ich Mutter weinend im elterlichen Schlafzimmer“ (EV 12) erzählt die Protagonistin. Als Kind kann sie aber den Kummer ihrer Mutter nicht verstehen: Das Bild der Mutter, die mit ihren schmutzigen Gummistiefeln auf dem Bett sitzt und deren Figur so seltsam in Kontrast zur bunten Bettdecke steht, wird daher am Anfang nicht erklärt.

Ihr Verhalten wird von der Ich-Erzählerin schlicht und einfach beschrieben, ohne weitere Deutungsversuche und Implikationen, genauso wie die anderen Protagonisten: Die Perspektive am Anfang des Textes ist wie gesagt jene eines Kindes, das sich keine Fragen stellt und aus dessen Fokus das Leben in Kärnten durch ausführliche Beschreibungen dargestellt wird; die Großmutter spielt offensichtlich eine wichtige Rolle in der Betrachtungsweise des Kindes, das oft und gern von ihr geführt wird, aber die Narration wirkt im Allgemeinen im ersten Teil des Textes ziemlich objektiv. Die Sprache ist sachlich, sie bezieht sich immer auf die Außenwelt, auf die Einrichtung im Haus, auf die Küche und auf die Lebensmittel, auf die Tiere im Hof und auf die ländliche Arbeit. Es ist eine Sprache, die den Schmutz anschaulich macht in der Darstellung der Hände, die nach den Schweinen riechen, nach Schweiß, den langen und furchtbaren Zungen der Kälber, der tropfenden Milch im Eimer während des Melkens.

Die Hauptfiguren werden dem Leser vorgestellt, über konkrete Handlungen, durch Aussagen von ihnen oder die Art ihrer Kleidung. Die Mutter trägt zum Beispiel eine hellere Schürze als die Großmutter, und dieser Unterschied repräsentiert schon das erste Anzeichen einer tieferen Auseinandersetzung zwischen den beiden; noch eine weitere Unterscheidung

betrifft die religiösen Praktiken: Während die Großmutter ihr Vertrauen in den antiken Volksglauben setzt, verlässt sich die Mutter nur auf Gott und auf die Schutzengel. Okkulter Aberglaube einerseits und blinder Katholizismus andererseits prägen die unterschiedlichen Züge der beiden Frauen, die oft miteinander in Konflikt geraten. Es ist allerdings leicht zu verstehen, welche der beiden ihre Persönlichkeit durchsetzt: Eines Tages, nachdem die Großmutter ihrer Enkelin stolz erzählt hat, dass der Großvater ein Partisan war, fragt das Kind die Mutter nach der Bedeutung des Wortes:

„Nachdem wir allein sind, will ich wissen, was ein Partisan sei. Mutter ist überrascht. Hat dir Großmutter wieder ihre Geschichten erzählt? Die Partisanen haben in Erdbunkern gelebt und sich vor den Deutschen versteckt, antwortet sie. Das sei lange her und müsse mich nicht beschäftigen. Großvater, habe Großmutter gesagt, sei auch einer gewesen, sage ich.

Mutter geht wortlos ins Haus. Gleich darauf sehe ich Großmutter ins Freie treten. Von dir lasse ich mir nicht vorschreiben, wie ich das Mädchen zu behandeln habe, von dir nicht, sagt sie vorwurfsvoll und setzt sich an den Brunnen vor der Haustür. Mutter bleibt auf der Hausschwelle stehen. Ich drehe meinen Kopf zu ihr und habe auch Großmutter im Blick. Unmerklich zieht es das niedrige Hausdach zu Boden. Im Brunnen plätschert das Wasser minutenlang in unser Schweigen.

Großmutter beschließt, meine Erziehung zu übernehmen. So könne es nicht weitergehen mit dem Lied-Larifari und den unnützen Geschichten, findet sie. Sie beargwöhnt meine Begeisterung für die Bücher, die ich aus der Schule mitbringe. Was willst du mit dem Blödsinn, sagt sie, wenn sie mich beim Lesen erwischt, ein Mädchen soll nicht nur lesen können. Tanzen zum Beispiel sei ebenso wichtig. Nach der Befreiung aus dem Lager habe sie den jungen Mädchen das Tanzen beigebracht. Wann immer jeder aufspielte, habe sie sich eine Frau geschnappt und sich mit ihr im Kreis gedreht. Das war ein Lachen und Jauchzen, nachdem wir dem Teufel entkommen sind, sagt Großmutter.“ (EV 31-32)

Die Proxemik spielt eine wesentliche Rolle in der oben zitierten Szene; die beiden Frauen halten nämlich auch räumlich eine gewisse Distanz. Die Einstellungen gegenüber der Erziehung des Mädchens können nicht gegensätzlicher sein. Die Mutter neigt zu einer Erziehung, die die geistige Entwicklung des Kindes durch christliche Prinzipien fördert. Dem Kind sollte man nichts Schreckliches erzählen, man sollte es mit Sorgen und Verantwortungen nicht belasten. Durch Lieder und Gedichte soll das Kind heranwachsen; diese Einstellung beinhaltet aber auch die Idee, dass das Kind noch kein vernünftiges Lebewesen ist. Aus diesem Grund sollte man mit ihm nicht vertraulich umgehen. Dagegen ist die Großmutter fest davon überzeugt, dass das Kind freundlicher und vertrauensvoller behandelt werden muss und dass eine gute Erzieherin mit ihm über alles sprechen darf. Von grausamen Details bleiben daher die Berichte der Großmutter durchaus nicht verschont,

damit das Kind durch das Exempel der Vergangenheit eine Erwachsene wird. Darüber hinaus verwenden sowohl die Mutter als auch die Großmutter das Wort „Geschichten“ im oben zitierten Abschnitt mit einer negativen Konnotation: In den Augen der Mutter sind die Geschichten der Großmutter etwas, was das Kind nicht betreffen sollte, deswegen wird ihre Erklärung des Wortes „Partisan“ nur kurz angedeutet; im Gegensatz dazu repräsentieren die Geschichten der Mutter für die Großmutter reines Geschwätz.

Entweder als halb entwickeltes Lebewesen, das bei der Arbeit den Eltern zwar hilft, das aber geistig noch nicht „vollkommen“ ist, oder aber schon als kleiner Erwachsener betrachtet werden kann, wird dem Kind in *Engel des Vergessens* die Leichtigkeit der Kindheit in jedem Fall unterschlagen.

Der Konflikt zwischen den Frauen verbirgt allerdings etwas Tieferes, das erst später im Text enthüllt wird: Die Mutter ist nämlich das einzige Mitglied der Familie, das unter dem Krieg, dem Hunger oder der ständigen Angst nicht besonders gelitten hat. Sie hat nämlich in ihrem Leben nichts vergleichbar Schweres durchgemacht wie die Großmutter oder auch wie ihr Mann, der Vater der Ich-Erzählerin. Ein tiefes Misstrauen gegenüber der Mutter empfindet daher nicht nur die Großmutter, sondern auch der Vater:

„Aber auch Vater ist anderswo freundlicher als zu Hause. Solange er nicht betrunken ist, lächelt er einnehmend. Er stützt seine Arme auf eine gelassene Art an den unterschiedlichen Rücken- und Sessellehnen ab. Er ist gesprächig, sagt ich und ich habe und ich.

In mir wächst die Vermutung, dass er sich unwillkürlich zu jenen hingezogen fühlt, die von den Nazis gejagt worden sind, und dass ihm jene verdächtig vorkommen, die, wie er sagt, vorgeben, etwas Besseres zu sein. Ich wundere mich nicht, ich kann mich nicht daran erinnern, mich je darüber gewundert zu haben. Auch hört er nicht auf, sich zu beschweren, dass Mutter etwas Besseres sein möchte, dass sie keine Ahnung von den Menschen und von der Welt habe, weil sie in ihrem Leben noch nie gelitten habe, weil sie keine Vorstellung von Leid habe. Ich überlege, ob ich im schwelenden Streit zwischen Großmutter und Mutter Stellung beziehen müsste, und entscheide mich, letztlich auf Großmutter Seite zu stehen, weil sie im Leben viel durchgemacht hat und Mutter zu viel an mir auszusetzen hat.“ (EV103-104)

Die dreieckige Konstellation Großmutter/Mutter/Vater gestaltet sich im Text daher als ein eingeschlossenes System, in sich selbst relativ stabil und unveränderlich. Das Kind befindet sich außerhalb des Dreiecks und kann es kaum beeinflussen. Die Großmutter und die Mutter stellen die Basis dar, während der Gipfel von der Figur des Vaters repräsentiert ist. Auf den Vater ist nämlich die Aufmerksamkeit der gesamten Familie gerichtet, an seinen Bedürfnissen und an seinen Wünschen orientieren sich die drei Frauen. Der Vater spielt aber

die Rolle des Hausherrn überhaupt nicht, ganz im Gegenteil; er scheint die Kontrolle über den Hof und über die ländliche Arbeit ständig zu verlieren, er delegiert alles an seine Mutter und spricht kaum mit seiner Frau. Nicht zum Reden besonders aufgelegt bleibt er oft und gern allein, er lacht selten und ist immer in seinen Gedanken verloren. Auch mit seiner Tochter benimmt er sich seltsam: Mit Wohlbehagen genießt er es, wenn die Tochter voller Furcht ins Bienenhaus tritt, und im Allgemeinen scheint er sich nur wohl zu fühlen, wenn sie sich besorgt und ängstlich umblickt. Die Angst umhüllt die Figur des Vaters im Text: Ein Gefühl, das er nicht nur provoziert, sondern auch innerlich empfindet; die Frauen der Familie haben daher Angst vor ihm, vor seinen heftigen und unkontrollierten Reaktionen. Angst charakterisiert das ganze Leben auf dem Hof und bedroht andauernd das Sicherheitsgefühl der Familie. In der folgenden Szene ist der Vater mit dem Motorrad gestürzt. Er liegt eher unschlüssig am Boden und wehrt sich ablehnend gegen Hilfe. Besorgt betrachtet die Hauptfigur den blutigen Körper des Vaters:

„Erschrocken stelle ich eines Morgens nach dem Aufstehen fest, dass mein Vater vom Himmel gefallen oder von einer Brücke gestürzt sein könnte. Er liegt mit blutüberströmtem Gesicht auf dem Küchenboden (...)

Wir können ihn doch nicht hier liegen lassen, sagt Mutter mit hoher Stimme.

Lass ihn doch, wenn er will, bestimmt Großmutter und drängt Mutter zur Seite.

Als Vater bemerkt, dass ich mich verstört an den Herd drücke, lächelt er. Ein kleiner Blutschwall rinnt aus seinem Mund die Wange hinunter und versickert im hellen Hemdkragen, der schon mit Blut getränkt ist.“ (EV 14-15)

Das ist das allererste väterliche Bild, das dem Leser angeboten wird. Obwohl der Vater aus Zufall vom Motorrad gestürzt ist, hat man den festen Eindruck, dass er es absichtlich gemacht hat. Die Selbstmordversuche des Vaters vermehren sich während der Narration, sodass sein Verhalten die Großmutter, die Mutter und die Tochter ständig in Panik versetzt. Auf diese Versuche reagiert die Tochter immer verwirrter, sie versteht den Grund nicht und denkt, dass es in ihrem Vater einen „Knoten“ gibt, der aber mithilfe der Familie gelöst werden kann. Aus diesem Grund fragt sie sich immer, wie sie ihrem Vater behilflich sein kann, und sie fühlt sich schuldig, wenn er nicht aufhört, an den Tod zu denken.

„An einem Sonntagvormittag stürzt Mutter weinend in die Küche. Sie bittet Großmutter mit ihr zu kommen, sie wisse nicht mehr, wie sie Vater helfen könne. Großmutter scheint zu ahnen, worum es geht, und befiehlt mir, eine Weidenrute vom Dachboden zu holen. Sie kratzt mit dem Schürhaken die Glut aus dem Herd in eine gusseiserne Pfanne, zerbricht die Weidenrute, die ich ihr reiche, in kleine Stücke und legt sie zusammen mit ein paar Kräutern auf die Glut. Sofort beginnt es zu rauchen. Mutter ist schon auf den Balkon des Auszugshäuschens gerannt

und zeigt auf das Bienenhaus, in dem sich Vater aufhält. Großmutter hastet mit der rauchenden Pfanne an uns vorbei. Ich höre Vater im Bienenhaus singen; *Vigred se povrne*, ein trauriges Lied über den Frühling, der dieses Jahr wiederkehrt und alles zum Leben erweckt, nur für ihn werde es keinen Frühling mehr geben, singt er, weil er sterben werde. Ich frage Mutter, was mit Vater los sei, doch sie schüttelt nur den Kopf und presst sich ein Taschentuch auf die Lippen. Großmutter bewegt die Räucherpfanne vor dem Bienenhaus und kommt gleich darauf ohne Räucherpfanne zurück. Sie geht, ohne ein Wort zu sagen, in die Küche. Ich starre auf die offene Bienenhaustür und glaube Vater mit einem Gewehr in der Hand zu erspähen. Er tritt allerdings ohne Waffe ins Freie, setzt sich auf die Schwelle und stützt den Kopf in die Hände. Mutter flüstert, dass man sich Sorgen um ihn machen müsse. Ich frage, was ich für ihn tun könne, und Mutter sagt: beten. Du sollst für ihn beten! Also bete ich für Vater ein Vaterunser.“ (EV 53)

Das Kind ist von den Selbstmordabsichten des Vaters völlig terrorisiert, auch weil es sie nicht begreifen kann, und es lebt in einem ständigen Zustand des Schreckens, bis es einmal vor Erschöpfung zusammenbricht: Der Vater ist diesmal aus dem Hof seufzend mit einer Schlinge in der Hand zurückgekehrt. Schon dieses Bild, das in sich selbst noch gar nichts Seltsames hat, bedeutet dagegen für das Kind, dass der Vater wieder einmal sich zu erhängen versucht hat; das verzweifelte Kind fängt an, zu weinen, und nur in diesem Moment scheint der Vater endlich die Gefühle der Tochter zu begreifen: „Aber Mädchen, sagt er, du musst doch nicht weinen! Ich habe nur daran gedacht, es zu tun, aber als ich es tun wollte, als ich die Schlinge um meinem Hals gelegt hatte, spürte ich, dass mich etwas zurückhält. Eine Art Engel, weißt du.“ (EV 115). Diese Aussage des Vaters kann aber das Kind nicht beruhigen; vielmehr empfindet es immer noch Angst, weil der Vater von der Szene des sich Erhängens bis ins kleinste Detail berichtet hat. Der Versuch, das Kind zu trösten, gelingt dem Vater leider nicht, und macht die einzige männliche Figur im Text immer isolierter von dem restlichen familiären Kontext.

Aber warum will sich der Vater umbringen? Über die tiefen Gründe seines Verhaltens erfährt der Leser – sowie die Ich-Erzählerin – erst viel später im Text. Der Vater hat nämlich den Zweiten Weltkrieg als Kind erlebt, als Zehnjähriger hat er der Verschleppung der Mutter nach Ravensbrück und der Verhaftung des Vaters (er war Partisan) durch die Deutschen ohnmächtig zusehen müssen. Später hat er auch als Partisan gegen die Nazis gekämpft, und er hat sich mit den anderen Partisanen im Wald verstecken müssen. Gewalttaten und Machtansprüche der Deutschen hat er an seiner eigenen Person erlebt, und er hat den Tod seiner engsten Freunde mit eigenen Augen gesehen. Kurzum, er ist durch seine Vergangenheit lebenslänglich traumatisiert worden. In der Nacht der Totenwache der Großmutter, als die Ich-Erzählerin schon eine Erwachsene ist, sprechen die Bekannten und

einige Verwandte am Tisch. Der Vater ist auch da und hört sich die Erzählungen der anderen an. Es geht, wie immer, um Krieg und um Tod. Die Protagonistin ist schon längst an diese Erzählungen gewöhnt, sie ist mit den Stimmen der Vergangenheit groß geworden, und sie wundert sich nicht mehr über den nüchternen Ton der Darstellungen, die von Racheakten, Bluttaten und Gewalt der Deutschen gegen die Partisanen berichten. Diesmal spricht man aber über Zdravko, ihren Vater. Leni, eine Schwester des Großvaters, erklärt, dass Zdravko völlig durcheinander war, als die deutschen Polizisten ihn verhörten, und dass seine Mutter nach einer Woche auch verhaftet wurde. Die Hauptfigur wird plötzlich auf die Geschichte aufmerksam:

„Was ist passiert, frage ich. Na, aufgehängt haben sie ihn, sagt Leni. Wen, will ich wissen. Deinen Vater, sagt sie. Wieso, frage ich, weil mir nichts anderes einfällt. Erzähl doch, sagt Leni zu Vater, dem es plötzlich unangenehm ist. Er kratzt sich am Kopf und sagt, sie wollten halt wissen, ob Großvater zu den Partisanen gegangen ist und ob er hin und wieder nach Hause kommt, das war alles. Was alles, frage ich. Die Polizei ist aus Eisenkappel zu uns auf den Hof gekommen, ganz früh, ich habe noch Kühe gehütet, bevor ich zur Schule gehen wollte, da haben sie mich umstellt, dort unten, neben der Mühle. Sie haben nach Großvater gefragt und ob ich wisse, wann er nach Hause komme, erzählt Vater und blickt in die Runde, um zu prüfen, ob man seine Geschichte überhaupt hören wolle. Er bemerkt mein erstauntes Gesicht und fährt fort. Nachdem ich mehrmals beteuert habe, dass ich nichts weiß, haben die Polizisten Seile aus den Rucksäcken gezogen und mir eines um den Hals gelegt. Dann haben sie mich auf einen Ast gehängt, einen Ast des Nussbaums, der neben der Mühle gestanden ist. Sie zogen mich mit dem Seil hinauf, bis mir schwarz vor den Augen wurde, und ließen mich dann wieder hinunter. Dann zogen sie mich wieder hinauf, drei Mal hintereinander. (...) Um zwei Uhr in der Nacht hätten sie ihn auf den Polizeiposten gebracht und ihn auf den nackten Boden schlafen lassen. (...) In der Früh haben sie mich in ein anderes Zimmer geführt und mich an den Kleidern auf einen Haken an der Wand gehängt, auf eine Art Kleiderhaken. Dann hat mich ein Polizist mit der Peitsche geschlagen (...). Während der Polizist auf ihn einschlug, habe er ihn immer wieder gefragt, ob Großvater zu Hause gewesen sei. Ich habe aber nichts gesagt, beteuert Vater. Also habe man ihn freigelassen. (...) So eine Angst habe ich gehabt, sagt Vater und wirkt ein wenig verwundert, weil er so lange geredet hat. (...) Seine Erzählung ist zu mir geworden, stelle ich fest, obwohl ich in diesem Augenblick gar nichts feststelle, nur das Gefühl habe, dass er mir einen Teil meiner eigenen Geschichte erzählt hat. (EV 153-155)

Zdravko hat hier zum ersten Mal von sich selbst erzählt; in der Narration wechseln sich seine Äußerungen mit denen der Tochter ab, die plötzlich die Geschichte des Vaters wiedergibt. Die alternierende Verwendung des Verbs im Indikativ Präsens (im Fall der Erzählung des Vaters) und im Konjunktiv Präsens (im Fall der Erzählung der Tochter) ist im Text das Symptom eines inneren Kampfs der Ich-Erzählerin: Die Benutzung der dritten

Person in der Schilderung der Ereignisse repräsentiert nämlich den Versuch, eine gewisse Distanz zu schaffen; dieser Versuch scheitert aber zum Teil, wobei die Stimme des Vaters in der ersten Person spricht. „Seine Erzählung ist zu mir geworden, stelle ich fest, obwohl ich in diesem Augenblick gar nichts feststelle, nur das Gefühl habe, dass er mir einen Teil meiner eigenen Geschichte erzählt hat“, schreibt die Tochter. Die tragische Geschichte des Vaters wird zur persönlichen Geschichte der Protagonistin, und sie wird in *Engel des Vergessens* nicht nur inhaltlich, sondern auch grammatikalisch verinnerlicht.

Das Wort „Geschichte“ wiederholt sich im übrigen mehrmals im Text, obwohl es in verschiedenen Kontexten und Bedeutungen verwendet wird: Die „unsinnigen“ Geschichten der Mutter, die Lieder, Gedichte und Erzählungen von Schutzengeln; die Geschichten der Verwandten und der Freunde der Familie, die manchmal zu Besuch kommen und über den Krieg berichten; die Geschichten der Großmutter als Erbe für die Enkelin, das im Gedächtnis haften bleiben muss; die Geschichte als historisches Konzept, das dem gesamten Text einen Rahmen gibt; letztlich die fiktionale Geschichte des Romans.

3.2.2. Landschaften des Terrors

„Das Verreisen kommt in Lepena in Mode. Die Nachbarn sind plötzlich vom Reisefieber befallen. Sie denken laut darüber nach, wohin sie immer schon fahren wollten (...). Am ausführlichsten werden die Ausflüge zu den Marienwallfahrtsorten Brezje und Monte Luschari sowie zu den Konzentrationslagern Mauthausen und Ravensbrück besprochen“ (EV 43). Die Formen von „Reisefieber“ der Kärntner Slowenen betreffen seltsamerweise nur jene Orte, die mit den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges irgendwie verbunden sind: Wallfahrtsorte, wie im Fall von Brezje in Slowenien und von Monte Luschari an der Grenze Italiens, und Konzentrationslager wie im Fall von Mauthausen und Ravensbrück. Alle repräsentieren Erinnerungsorte²⁸⁰ für die Slowenen. Die Großmutter

²⁸⁰Über die Thematik der Erinnerungsorte wurde in der vorliegenden Arbeit schon geschrieben. In der Textanalyse wird aber dieses Thema nicht betrachtet. Man erkennt ohnehin die Funktion des Lagers als chronotopischen Ort, indem es die vergangene Zeit auf einen bestimmten Raum konzentriert, sodass sich die Vergangenheit für die Besucher anschaulich macht. Ein semiotischer Ansatz der Analyse des Lagers zweifelt aber an dem Wirklichkeitsstreben der Darstellung der Vergangenheit, das durch die sogenannte Musealisierung des Lagers erschwert wird. Die Besucher betreten das Lager *nach* seiner ursprünglichen Benutzung, d. h. nachdem es seine Funktion (die Vernichtung des Menschen bzw. seiner Identität als Mensch) ausgeübt hat. Mit der programmatischen Ausstellung der Vergangenheit wird das Lager zum Museum und verliert seine ursprüngliche Bedeutung. Zum Thema siehe auch Bertrand, Denis, *L'écriture de l'expérience extreme*; Violi, Patrizia, *Ricordare il futuro. I musei della memoria e il loro ruolo nella costruzione delle identità culturali*, beide Artikeln in «E/C», Rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici, 2, 2005, auch online auf <http://www.ec-aiss.it/pages/info.html>, gesehen am 25.01.2013.

entscheidet sich für Ravensbrück und für das slowenische Dorf Begunje; die Burg Katzenstein, im Zentrum des Dorfes, wurde als Hauptquartier der Gestapo genutzt. Viele Slowenen wurden dort verhaftet, einige wurden erschossen, während andere ins Lager geschickt wurden. Die Burg wurde 1945 von den Partisanen befreit, aber sie diente ohnehin nach dem Krieg als Gefängnis für die Slowenen und auch für die Kärntner Slowenen, die gegen die Regierung in Slowenien opponierten. Auch die Ich-Erzählerin soll an diesen Ausflügen teilnehmen und die tragischen Erlebnisse der Überlebenden blieben ihr auch in diesem Fall nicht erspart:

„Wir steigen vor einer hohen weißen Wand aus dem Auto und treten in das Innere des ehemaligen Schlosses, in dem die Nazis Gefängniszellen eingerichtet hatten. An den Wänden des Gefängnistrakts hängen Listen mit den Namen der Erschossenen, unterzeichnet vom Kärntner Gauleiter. Eine Frau führt uns durch die Räume und schaltet, bevor wir eine dunkle Kammer betreten, ein Tonband ein, auf dem man die Schreie eines Kindes hört, das verzweifelt nach seiner Mutter ruft. (...) Ich greife nach Großmutter's Hand, weil mich die Schreie des Kindes verstören. Sie legen sich über alles, was es zu sehen gibt, wie eine Lärmdecke, die das Sichtbare zudeckt und das Verborgene an den Tag zerrt. (...) Der Schrecken hat mittlerweile die Stärke eines Sturms erreicht. Als wir endlich ins Freie treten, habe ich das Gefühl, dass mir die Hälfte des Kopfes fehlt, dass ich von außen betrachtet wie ein Haus aussehe, dem der Sturm das Dach weggerissen hat. (EV 47-48)

Vor der Schwelle einer dunklen Kammer schaltet die Führerin die Tonbandaufnahme mit den furchtbaren Schreien eines Kindes ein. Die Bilder des Gefängnisses zusammen mit den Erzählungen der Großmutter über die Häftlinge und die Stimme des Kindes versetzen die Ich-Erzählerin in Panik; das grausame Spiel mit den verschiedenen Sinnen (Augen und Ohren), das die Leiterin inszeniert hat, um eine gewisse Atmosphäre zu schaffen, ist für das Kind traumatisierend. Im Text scheint die Neigung zu den düsteren Details das gesamte slowenische Volk zu charakterisieren; die „Todessehnsucht“ (EV 40), die die Ich-Erzählerin der Großmutter zuschreibt, ist aber auch in den Selbstmordversuchen des Vaters zu erkennen und außerdem in den Erzählungen der Nachbarn, in den Wallfahrten zu den Konzentrationslagern und in jener übertriebenen Verehrung der Toten, aus der die slowenische Gemeinschaft einen Kult gemacht hat.

Durch die Perspektive des Kindes, das zu einer globalen Wahrnehmung tendiert, erstreckt sich diese Todessehnsucht auch auf die Landschaft: Der Hof, die ihn umgebenden Felder, die grünen Wiesen und die Berge in Kärnten scheinen nämlich vom Tod besessen zu

sein. Besonders im Wald hat sich der Tod angesiedelt und er harrt dort aus. In den folgenden Szene beschreibt die Ich-Erzählerin den Wald als etwas Bedrohliches, das über alles herrscht, sogar über die Gedanken:

„Das Wäldchen hinter unserem Haus, das ich auf dem Weg zu Michi und zu seiner Familie durchqueren muss, wenn ich fernsehen will, wuchert aus. Ich glaubte es gut zu kennen. (...) Nun hat das Wäldchen seine Vertrautheit verloren. Er hat sich dem großen Wald angeschlossen und sich in ein grünes Meer verwandelt, voll spitzer Nadeln und scharfkantiger Schuppen, mit einem wogenden, ausufernden Unterholz aus rauen Borken. Kaum schaue ich aus dem Schlafzimmerfenster, drängt sich der Wald in mein Auge oder lauert mit seiner geriffelten und gezackten Oberfläche hinter der Wiese. Eines Tages wird er über seine Ufer treten, fürchte ich, und die Waldraine verlassen, er wird unsere Gedanken überfluten, wie ich schon jetzt das Gefühl habe, dass der Wald die Gedanken der Männer besetzt, die mit meinem Vater arbeiten oder uns besuchen, um mit ihm auf die Jagd zu gehen.

In den Wald zu gehen bedeutet in unserer Sprache nicht nur, Bäume zu fällen, zu jagen oder Pilze zu sammeln. Es heißt auch, wie immer erzählt wird, sich zu verstecken, zu flüchten, aus dem Hinterhalt anzugreifen. Man habe im Wald geschlafen, gekocht und gegessen, nicht nur in Friedenszeiten, auch im Krieg seien Männer und Frauen in den Wald gegangen. (...) Die Wälder seien der Zufluchtsort vieler Menschen gewesen, eine Hölle, in der Wild gejagt worden sei und in der sie gejagt wurden wie Wild.

Die Erzählungen kreisen um den Wald, wie auch der Wald um unseren Hof kreist.“ (EV 75-76)

Der Wald fungiert als Metapher für das gefährliche Leben als Partisan während des Krieges. Der Wald repräsentiert daher als direkter Zeuge die Vergangenheit, die in Kärnten so stark „in das Auge drängt“. Im letzten Satz wird vielmehr der Wald in den Erzählungen der Leute aufgenommen und dem Hof, der das Haus umgibt, angeglichen. Dieses Bild, das von der klassischen Vorstellung des Waldes als idealisiertem Ort stark divergiert, hat sich im kollektivem Gedächtnis der Kärntner Slowenen eingepreßt und kann nicht so einfach vergessen werden. Dem Wald, wo das Vergangene und der Tod spuken, kann man nicht trauen, er ist unheimlich geworden und breitet sich überall aus: „Der Wald wächst nur langsam und mit dem langen Atem der Bäume aus der Vergangenheit in die Gegenwart, aber er wächst“ (EV 250). Die dunkle Spur der Geschichte quält nicht nur ihre direkten Protagonisten, d. h. die Partisanen, die für die Freiheit gekämpft hatten, und ihre wartenden Mütter und Frauen, sondern auch die jüngere Generation, die an dem Krieg nicht teilgenommen hat; die Vergangenheit wird in *Engel des Vergessens* durch das heranwachsende Kind als schwere Last erfahren, als Erbe der Vorfahren, das aber wie eine Krankheit genetisch übermittelt wird.

Alles im Haus und auf dem Hof, im Wald und in der umgebenden Landschaft betrifft den Tod. Für die Protagonistin und für ihren kleineren Bruder wirkt sogar die Dimension des Spiels fast immer unheimlich und grenzt oft an das Gefühl der Bedrohlichkeit. Manchmal geraten die zwei Dimensionen durcheinander und können im Spiel nicht mehr voneinander unterschieden werden:

„Wir spielen Partisanen, wenn Vater wieder einmal laut schreiend mit einem Jagdgewehr in der Hand droht, uns alle zu erschießen. Wir rennen den Hang hinauf in den Wald, kauern uns hinter die Haselsträucher, robben mit einer unsichtbaren Waffe im Anschlag den Waldrand entlang und blicken im Gras liegend auf das Elternhaus, erwägen, wann wir die Deckung verlassen und unsere Zimmer wieder aufsuchen können. (...) Ich blicke auf meinen Bruder und hoffe, dass er das alles nicht begreift, aber ganz sicher bin ich mir nicht. (...) Eine ruhende Gefechtsmasse, ein nicht detoniertes Geschoss hat sich aus der Vergangenheit auf unseren Hof verirrt und sucht Zuflucht unter den Zwetschgenbäumen, in unserem Wald. Wir sind die versehentlichen Ziele, die wir nie hätten sein dürfen, aber in der Hitze des Kampfes gezwungen werden, sie darzustellen.“ (EV 95-96)

Die fragile psychische Lage des Vaters spielt offensichtlich eine wichtige Rolle in der geistigen Entwicklung der Protagonistin, die für ihn manchmal Aversion, manchmal Mitleid empfindet. Eines Tages gehen Vater und Tochter zusammen bis über die slowenische Grenze, um einige Freunde des Vaters zu besuchen. Sie werden in die Bauernstube eingeladen, wo sich das Kind immer mehr Berichte des Krieges anhört. Der Vater hat inzwischen viel getrunken, und die Tochter soll während der Rückkehr nach Hause auf ihn aufpassen. Sie queren den dunklen Wald mit einer Taschenlampe, aber der Vater rutscht plötzlich in die Tiefe hinunter und die Lampe hört auf zu leuchten. Mit aller Kraft gelingt es der Tochter, den Vater hochzuziehen und die beiden bleiben für eine Weile auf dem Waldboden liegen, die Tochter erschöpft und erschrocken, während der Vater in einen tiefen Schlaf versinkt. Mitten in der Dunkelheit fürchtet die Ich-Erzählerin das Schweigen des Waldes:

„Der Wald und die Dunkelheit lassen alle Gespenster auf mich los, die wie verrückt an mir reißen. Ich hebe meinen Kopf und versuche den Mond auszumachen, der sich in dieser Nacht bedeckt hält. Eine dunkle Kugel scheint sich aus dem Himmel auf mich herabzusenken. Ich fürchte, sie mit meinem Weinen heruntergeholt zu haben und schließe die Augen. Die Dunkelheit erfasst mich und strömt berauschend in meiner Brust. (...) Mutter erwartet uns aufgebracht und besorgt in der Küche. (...) Ich fürchte, dass sich der Tod in mir eingenistet hat, wie ein kleiner schwarzer Knopf, wie eine dunkle Spitzenflechte, die sich unsichtbar über meine Haut zieht.“ (EV 91)

Die Begegnung mit dem Wald repräsentiert für die Protagonistin im Text nicht nur einen Kampf gegen die eigenen Ängste eines Kindes, sondern vielmehr gegen die Gespenster der Toten aus dem Volk der Kärntner Slowenen, die sich im Laufe der Zeit im Wald versammelt haben und die durch die Erzählungen immer präsent und lebendig bleiben werden.

Der Wald verwandelt sich daher in einen Ort des Terrors, dem es zu entgehen versucht. Allgemein betrachtet wird die gesamte Landschaft zur „Thanatographie“²⁸¹, zum Land des Todes, das paradoxerweise in den Augen der Ich-Erzählerin mit den Orten der Kindheit übereinstimmt.

„Wie konnte ich den Schauplatz meiner Kindheit an mich ziehen? Wie mir seine Formen vergegenwärtigen? Sollte ich damit beginnen, dass der Talgraben als Landschaftssackgasse entworfen worden ist, in der die Wiege und Straßen an einem toten Punkt auslaufen? Behaupten, dass er aussieht wie ein nach oben hin offener Strumpf, der zwischen die Hügel gepresst wurde, um sie auseinanderzuhalten? (...)“

Ich denke an Großmutter, wie sie jeden Morgen die Landschaft in Augenschein genommen hat (...). Ihre geheime Landschaft wurde mit eigenen Namen markiert (...). Die der Sonne zugewandten Wiesen und Hänge hatten Lichtnamen und die schattseitigen Kuppen und Plätze Schattennamen, die in keiner Landkarte verzeichnet sind. Die Waldsteige führen an Todesorten vorbei, hier wurde Fritz von einem Ast erschlagen, wusste Großmutter, hier habe der Blitz drei Männer verkohlt, auf der Donnerlichtung neben der Todesbuche am Bach, die schreienden Mädchen unter der Posetquelle, wo die Toten herumgehen und klagen der Wilde Graben, wo man den Totenkopf fand.“ (EV 190-193)

Der „Schauplatz der Kindheit“ trägt dann für die schon erwachsene Protagonistin nur noch brutale Züge, und er erweckt im Gedächtnis nur Gefühle der Ausweglosigkeit und der Beschränktheit. Der Mangel an Raum kennzeichnet ohne Zweifel die Erinnerung an die Bühne, auf der sich die Kindheit der Ich-Erzählerin abgespielt hat²⁸²: „Alles Weitläufige hat

281 Das Wort „Thanatographie“ wurde vom Literaturwissenschaftler Norbert Otto Eke verwendet, um die Landschaften des Todes in der Prosa von Herta Müller zu bezeichnen. Siehe Eke, Norbert Otto, „Überall, wo man den Tod gesehen hat“. *Zeitlichkeit und Tod in der Prosa von Herta Müller*, in Ders. (Hg.), *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*, Igel, Paderborn, 1991. Auch Karl Schlögel in seinem schon zitierten Text schreibt von den „Topographien des Terrors“, in K. Schlögel (2003), *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, S. 431-434.

282 Die Metapher des Theaters, der Bühne und des Lebens als Spiel wiederholt sich mehrmals im Roman, auch aufgrund des Studiums der Theaterwissenschaft, das nicht nur die Ich-Erzählerin, sondern auch die Autorin selbst aufgenommen hat. Vgl. EV 174: „Ich beschließe, Theaterwissenschaft zu studieren, weil ich nach vielen Theaterbesuchen überzeugt bin, dass die Bühne für mich ein Raum werden könnte, wo ich allen Verzweiflungen und Verstrickungen gefahrlos begegnen würde. Die Katastrophen auf der Bühne sind begrenzt, alle Protagonisten überleben, auch wenn sie noch so oft zu Tode gebracht werden. Sie stellen ihre Enttäuschungen, Bosheiten, Träume, ihre Liebe und ihren Hass zur Schau, sie können ihren Gefühlen und ihren quälendsten Befürchtungen nachgeben. Eine Vorstellung kann nur mit einem Anfang beginnen und muss kein gutes Ende haben. Ein Ende hat sie in jedem Fall. Das Theater kann einen nicht hinterrücks überfallen wie das Leben, auch wenn es um sich schlägt. Alles ist Spiel, alles in Schweben.“

sich aus dieser Landschaft zurückgezogen“ (EV 191). Die besondere Darstellung dieser Orte, die das Kind umgeben und ihm zugleich vertraut und unheimlich erscheinen, generiert einen Chronotopos, der in der vorliegenden Arbeit als Chronotopos der Landschaft bezeichnet wird. Trotz der Beschreibung der weiten Felder in Kärnten und des unbegrenzt scheinenden Waldes wirkt der Raum im Chronotopos besonders eng, erdrückend und fast erstickend. Um die zeitlichen Koordinaten im Chronotopos der Landschaft zu erkennen, sollte man sich zuerst die Zeittheorie von Ricoeur und die Aporien der Zeitlichkeit ins Gedächtnis zurückrufen; in *Engel des Vergessens* spaltet sich nämlich die Zeit in zwei verschiedene Ebenen: Einerseits gibt es die physische Zeit, der die aristotelische Zeit der Welt oder die objektive Zeit Kants entspricht; andererseits gibt es aber die innere Zeit, deren Koordinaten mit der Zeit der Seele bei Augustinus oder mit der subjektiven Zeit Husserls korrespondieren, d. h. jene persönliche Wahrnehmung der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Während die erste Zeit (wenn auch sehr langsam) vorwärts schreitet und es dem Kind endlich erlaubt, eine Erwachsene zu werden, beschränkt sich die innere Zeit ausschließlich auf die Vergangenheit. In diesem Sinne gibt es im Chronotopos der Landschaft kein Wachstum, es sei denn das biologische Wachstum des Kindes, das aber, wie gesagt, relativ lange Zeit in Anspruch nimmt.

3.2.3 Die Idylle als Muster für den Chronotopos der Landschaft

Dieses raumzeitliche Koordinatensystem evoziert ein chronotopisches Modell, das von Bachtin in seinem Werk entworfen wurde; es handelt sich um den idyllischen Chronotopos. Ein ganzes Kapitel widmet Bachtin diesem Chronotopos, und zwar das neunte Kapitel. Der russische Literaturwissenschaftler schildert die Entwicklung der Idylle von der Antike bis zu seiner Zeit. Trotz aller Unterschiede gestaltet sich dieser Chronotopos mit einigen gemeinsamen Kennzeichen: Sie betreffen die Vorstellung des Raums als etwas Einheitliches, oft der Heimat entsprechend; zweitens die Idee der Zeit als zyklisch, wo „Generationen von Menschen (...) am selben Ort die immer gleichen Erfahrungen [machen]“ (CHR 226); schließlich den inneren Zusammenhang zwischen Mensch und Natur und die konsequente Konzentration des Menschen auf die wesentlichen Ereignisse des Lebens – Geburt, Tod, Arbeit, Essen usw.²⁸³. Aufgrund der Problematisierung des Konzepts der Zeit im

²⁸³In diesem Sinne sind die Worte Bachtins für die Analyse des Romans von Haderlap besonders erhellend:

„Wie verschieden die Typen und Spielarten der Idylle auch sein mögen, sie alle haben (...) einige gemeinsame Züge, die sich aus dem ihnen gemeinsamen Verhältnis zur durchgängigen Einheit der Folklorezeit ergeben. Das findet in der Idylle vor allem in einem besonderen Verhältnis der Zeit zum Raum

18. Jahrhundert habe die Idylle in der Literatur eine immer wichtigere Rolle gespielt; Bachtin besteht nämlich auf den Einfluss der Idylle auf die Entwicklung des Romans, der das Leben in seiner Zeit viel anschaulicher als die anderen Genres schildern konnte.

„Eine bestimmende Rolle spielt das idyllische Moment auch im Generationenroman (Thackeray, Freytag, Galsworthy, Thomas Mann). Das Hauptthema ist hier jedoch zumeist die Zerstörung der Idylle und der idyllisch-familiären und patriarchalischen Beziehungen. (...) Die klassische Hauptlinie dieses Themas (...) fasst die zerstörte idyllische Welt nicht als bloßes Faktum der zu Ende gehenden feudalen Vergangenheit, das historisch ganz und gar begrenzt ist, sondern sie fasst sie mit einer gewissen philosophischen (...) Sublimation: In den Vordergrund rückt die Tiefe *Menschlichkeit* des idyllischen Menschen und die Menschlichkeit in den Beziehungen zwischen den Menschen, ferner die *Ganzheit* des idyllischen Lebens, seine organische Verbindung mit der Natur, speziell herausgestellt werden die nichtmechanisierte idyllische Arbeit und schließlich die *idyllischen Gegenstände*, die von der eigenen Arbeit nicht getrennt, sondern mit ihr und dem idyllischen Alltag unlöslich verbunden sind. Gleichzeitig wird die Enge und die Abgeschlossenheit der idyllischen Mikrowelt hervorgehoben.“ (CHR 169)

In dieser Hinsicht dient die zerstörte Idylle in *Engel des Vergessens* als Muster für den Chronotopos der Landschaft. Der Chronotopos der Landschaft ist eine Variante, die das Motiv der Zerstörung der Idylle anders thematisiert; im Roman sollte nämlich die Darstellung des Lebens auf dem Land in Kärnten als idyllisch geschildert werden, trotz aller Bemühungen misslingt aber der Versuch. Schon am Anfang des Romans werden die Protagonisten „an ihrem Arbeitsplatz“ präsentiert: Die Großmutter ist mit der Küche beschäftigt, der Vater kümmert sich um das Bienenhaus, die Mutter melkt die Kühe im Stall.

Ausdruck: Das Leben und seine Ereignisse sind organisch an einen Ort – das Heimatland mit all seinen Fleckchen und Winkeln, die vertrauten Berge, Täler und Felder, Flüsse und Wälder, das Vaterhaus – gebunden, mit ihm verwachsen. Das idyllische Leben mit seinen Ereignissen ist nicht zu trennen von diesem konkreten räumlichen Fleckchen, wo die Väter und Vorfäter lebten, wo die Kinder und Enkel leben werden. Diese räumliche Mikrowelt ist begrenzt und genügt sich selbst (...). Die Einheit des Lebens der Generationen (...) wird in der Idylle zumeist wesentlich durch die *Einheit des Ortes* bestimmt, durch die jahrhundertelange Bindung des Lebens der Generationen an einen einzigen Ort, von dem dieses Leben mit all seinen Ereignissen nicht zu trennen ist. (...) Die Einheit des Ortes führt zu einer Annäherung und Verschmelzung von Wiege und Grab (die sich ja auf dem gleichen Fleckchen Erde befinden), von Kindheit und Alter (dasselbe Wäldchen, dasselbe Flüsschen, dieselben Linden, dasselbe Haus), sie vereint das Leben verschiedener Generationen, die ebendort, unter den gleichen Bedingungen gelebt und dasselbe gesehen haben. Diese aus der Einheit des Ortes resultierende Abschwächung aller Zeitgrenzen trägt auch wesentlich zur Entstehung des für die Idylle charakteristischen zyklischen Zeitrhythmus bei. Eine andere Besonderheit der Idylle besteht darin, dass sie sich strikt auf einige wenige grundlegende Realitäten des Lebens beschränkt. Liebe, Geburt, Tod, Ehe, Arbeit, Essen und Trinken, Altersstufen (...). Doch alle diese grundlegenden Realitäten des Lebens werden in der Idylle nicht auf nackt realistische Weise dargeboten (...), sondern in gemilderter und bis zu einem gewissen Grade sublimierter Form. Schließlich ist noch eine dritte Besonderheit der Idylle zu nennen, die mit der ersten in einem engen Zusammenhang steht: Die Verquickung des menschlichen Lebens mit dem Leben der Natur, der einheitliche Rhythmus beider sowie die gemeinsame Sprache für die Naturerscheinungen und die Ereignisse des menschlichen Lebens“. Vgl. CHR 160-179, hier 160-161.

Alle werden beschrieben in dem Moment, indem sie etwas tun. Arbeit und Natur sollten durch das Auge des Kindes, das das alles wahrnimmt, miteinander verschmelzen und schließlich konvergieren, aber die Bewegungen der Protagonisten während der Arbeit wirken automatisch und gefühllos, sodass die gesamte Darstellung eine dunkle Seite gewinnt:

„Mutter beginnt mit dem Melken. Mit einem Tuch reinigt sie das Euter der ersten Kuh, dann hockt sie sich auf den Schemel und stemmt ihren Kopf gegen die Flanke des Tiers. Ihr Griff nach den Zitzen fördert einen kräftigen Milchstrahl zutage, der laut auf den Boden des Eimers prallt. (...) Nach dem Melken der ersten Kuh gibt Mutter den Katzen zu trinken. Sie gießt die Milch in ein Gefäß, das Vater aus einem Stück Holz geschnitzt hat. Rosa Katzenzungen fahren schlabbernd in die weiße Flüssigkeit, die Mäuler der Katzen sind milchnass. Die Milch wird von den über das Fell fahrenden Zungen aufgefangen und abgeleckt. Ich stehe in einem Dunstschleier aus Behaglichkeit und lasse meine Blicke über die dreckigen Wände streifen. Meine Hände riechen nach den Schweinen, die nach dem Fressen ihre massigen Körper gegen das Gitter gedrückt haben in der Hoffnung, dass ich sie kratze. Der Hund Piko hat seinen Tagesschweiß in meinen Rock gewischt. Auf meinen Wangen kleben schon milchfeuchte Katzenhaare. Ich frage Mutter, wann wir das nächste Kalb bekommen, weil ich es liebe, die Tiere mit der Flasche zu füttern. Ihre stoßenden Kopfbewegungen während des Saugens bringen mich immer zum Lachen. Nach dem Füttern lasse ich mir von den Kälbern die Hände ablecken, bis ich Angst bekomme, meine Arme könnten zur Gänze im warmen Schlund hinter ihren noppenbesetzten Zungen verschwinden. Du wirst es schon erwarten können, sagt Mutter. Vater bleibt vor der Stalltür stehen und schaut in den Himmel. Das Wetter wird schön, sagt er, wir werden uns morgen beeilen müssen, das Wetter wird schön!“ (EV 17-18)

In *Engel des Vergessens* ist es besonders die Sprache, die neutral wirkt und auf eine objektive Darstellung der Ereignisse zielt. Der Roman ist in der ersten Person erzählt, aber mit einem betont fremden Blick nimmt das Kind seine Umwelt wahr, als ob es sich von den Orten seiner Kindheit distanzieren wollte. Die oft erzwungene Nähe zur Welt der Natur und der Tiere, zusammen mit ihren Exkrementen und ihren Gerüchen, ist für das Kind eher irritierend als faszinierend. Darüber hinaus erzeugen die psychische Instabilität des Vaters, die fragile Beziehung mit der Mutter und die geistige Beschränktheit der Umgebung eine verstörende Atmosphäre in der zugleich doch zeitweise idyllischen Kindheit.

Was bleibt dem Kind nach der Zerstörung der idyllischen Welt der Kindheit? Ihm bleibt nur der brennende Wunsch zu verschwinden, um der Landschaft des Terrors endlich zu entgehen. Dem Wunsch zu sterben, der unvorstellbar für ein Kind sein sollte, entspricht das Bedürfnis, die Welt der lebenden Toten schließlich zu verlassen, diese Untoten, die im Wald und in der Landschaft noch herumirren und durch die Erzählungen ständig zum Leben erweckt werden. Statt zu verschwinden wird aber das Kind langsam zum Mädchen:

Am Abend bleibt das Kind hinter dem Haus auf der Wiese stehen, am geöffneten Tor zur Nacht, die als Königspalast aufgeht über der Landschaft, mit klingendem Sterngefunkel, mit dem Atem des Waldes und dem Plätschern des Baches am Grabengrund. (...) Es denkt, zwischen den Zeiträumen stehend, dass es eigentlich sterben möchte (...). Es will seine Toten begraben, die ertrunkene Küchengehilfin, die Erschlagenen, Erschossenen und Aufgehängten, die unbekanntenen Toten aus Großmutter's Erzählungen.

Das Kind will zurück zu den unvermittelten Dingen, wo sich kein Wort zwischen es und die Welt drängte, wo nichts, was es berührte, sich ihm entzog. Es will die Worte von den Dingen pflücken, den Namen Wiesenschelle von der Wiesenschelle und Taubnessel von der Taubnessel.

Das Kind hat sich nach innen geworfen, in die Kuhle, die es noch wärmt und hält und verbirgt.

Das Mädchen, das sich aus dem Gras erhebt, mit seinem ungelenten, biegsamen Körper, dürfte wohl ich sein, das fremde Ich, das das Weinen entdeckt, als Quelle, die alles aus den Tiefen des Körpers schwemmt, was sich dort angesammelt hat (...). Ich lerne in dieser Nacht, schluchzend zu etwas Samtigem und Warmem vorzudringen, zu etwas Dunklem und Hellem, das mich zermalmt und versöhnt, das mich das Kind sehen lässt, fern von mir, wie in mir.“ (EV 133-134)

Dieser Abschnitt stellt die bedeutendste Phase des Romans dar: Das Kind wächst auf, es wird zum Mädchen, das in die Schule gehen soll. Dieser Moment wird nicht schmerzlos überwunden, vor allem nicht von den anderen Mitgliedern der Familie; der Vater will die Ich-Erzählerin nicht loslassen, und ihre Mutter soll dauernd auf ihn einreden, damit sie endlich nach Klagenfurt in die Schule gehen kann. Auch die Beziehung mit der Großmutter ändert sich. Die beiden beginnen nämlich sich voneinander zu entfernen. Die Großmutter wird älter und gebrechlicher und sie lässt sich von ihrer Enkelin nicht mehr küssen. Aus der Sicht der Protagonistin wird die Großmutter kleiner, gerade während die Protagonistin selbst nicht aufhört, zu wachsen: „Ihr Kopf ist kleiner geworden, Nase und Kinn ragen aus dem Schädel hervor wie zwei spitze Erhebungen. Großmutter sieht aus wie ein Konzentrat ihrer selbst. (...) Jetzt ist sie am Ziel angelangt, sagt sie, jetzt sehe sie endlich aus wie eine KZ-Frau.“ (EV 142-143)

Interessant an der oben zitierten Passage, dass der Ort, wo das Kind zum Mädchen wird, außerhalb des Hauses liegt. Das Kind befindet sich nämlich in der freien Natur, es ist von dem Wald, dem Bach und dem Tal umgeben. Im Chronotopos der Landschaft, „zwischen den Zeiträumen stehend“, weint das Kind und wächst es auf. Ein weiteres Element, das sich auf den Chronotopos der Landschaft direkt bezieht, ist daher das Wasser. Das Wasser dient auch in diesem Roman wie in *Tauben fliegen auf* als Metapher der Veränderung und des Anderswerdens, obwohl es von dem Kind nicht immer als positiv empfunden wird.

Manchmal symbolisiert es die Trauer durch das Weinen, manchmal das Unheimliche durch die Repräsentation des Waldes; denn in Wasser verwandelt sich der Wald durch die Einbildungskraft des Kindes, er verwandelt sich in trübes Wasser, das eines Tages über seine Ufer treten und die Gedanken der Menschheit überfluten wird.²⁸⁴

3.2.4 Chronotopos des alten Hauses

Die Eltern wollen ein neues Haus bauen, sie wollen „etwas Eigenes haben“ (EV 63). Die Tatsache, dass das alte Haus bis auf die Fundamente abgerissen wird, ist aus der Sicht der Großmutter ein Übel: Im alten Haus, das mit den vergangenen Ereignissen, Freunden, Verwandten und Bekannten bewohnt ist, versammelt sich nämlich ihr gesamtes Leben. Die Großmutter versteht nicht, warum sich ihr Sohn und seine Frau die Mühe geben, alles wegzuwerfen und neue und nutzlose Möbelstücke kaufen, und sie irrt im Haus wie ein Gespenst herum, um die alte Einrichtung noch ein letztes Mal zu betrachten, bevor alles zerstört wird. Während dieser Expeditionen folgt die Enkelin ihrer Großmutter und sie weint verzweifelt neben ihr, als der Bagger auf den Hof fährt, um das alte Haus wegzuräumen. Um die Großmutter ein bisschen zu beruhigen, wird vom Vater der Entschluss gefasst, den Keller stehen zu lassen und das neue Haus auf dem Fundament des alten Hauses zu bauen. „Der alte Keller überdauert den Abriss wie ein störrischer Backenzahn, der nicht mehr herauszubrechen ist“ (EV 64). So gebaut stellt sich aber das neue Haus aus der Sicht des Kindes als etwas Merkwürdiges dar, das ständig wackelt und einzustürzen droht.

„Das neue Haus steht auf unbehütetem Fundament. (...) Wo früher ein Weg so nah an der Hinterseite des Hauses vorbeiführte, dass man sich mit der Hand an der Mauer abstützen konnte, klafft eine Böschung. Wie ein ausgeräumter Rachen, dem man die Kiefer herausgerissen hat. In diesem Rachen steht der Neubau ohne

²⁸⁴Siehe EV 75. Noch ein Beispiel für die Wichtigkeit des Wassers als Element in *Engel des Vergessens* ist von einem Ereignis repräsentiert, das die Ich-Erzählerin traumatisiert. Das Kind verbringt den Sommer bei seinem Onkel, der auf einem Schloss bei einem Grafen arbeitet. Eines Tages geht das Kind mit seiner Cousine und mit der Küchengehilfin Iris zum Teich. Iris sollte auf die Kinder während des Badens aufpassen, plötzlich geschieht aber das Unerwartete: „In der Mitte des Teiches sackt Iris plötzlich unter mir zusammen und krallt sich an meinen Schultern fest. Wir sinken augenblicklich, uns hartnäckig aneinander festhaltend, und versuchen immer wieder aufzutauchen. (...) Ich stoße mich ab und schwimme oder bewege mich auf eine Weise, die dem Schwimmen nahekommt; das Wasser um mich eine geleeartige Masse. (...) Sie ist ertrunken, sagt jemand, ich habe sie umgebracht, denke ich. (...) Zwei Jahrzehnte später wird mir meine Tante (...) erzählen, dass Iris Epilepsie erlitten und im Wasser einen Anfall bekommen habe. (...) Hätte ich das gewusst, ich hätte als Kind mein Überleben leichter ertragen (...). Ich wäre nicht nächtelang im dunklen Wasser gelegen, fern von allen und unsichtbar, eine winzige Leiche, die spricht und unter Menschen lebt, die sich an ihr stoßen.“ (EV 67-74). Iris stirbt im Wasser, und vor dem Wasser wird das Kind jahrelang immer Angst haben. Auch in diesem Fall wird die Flüssigkeit als bedrohliches Element erlebt.

Rückendeckung da und kommt nicht zur Ruhe. Die schlecht isolierten Mauern können die Wärme nicht speichern. Im Stiegenhaus zeigen sich bald erste Flecken und Schimmelspuren. Der alte Keller weckt mit jedem Betreten die Erinnerung an früher. Im Wechsel der Jahreszeiten stößt er fremdartige Gerüche aus, die das darübergestülpte Bauwerk zu durchdringen versuchen. Die neuen Mauern leiten jedoch alles ins Freie, schieben von sich, was sie nicht bewahren können. Duftschleier irren im Hof umher, modrig, apfelsauer, erdäpfelsüß.“ (EV 66-67)

Das neue Haus wird hier im Text zur Metapher für die eigene Konstruktion der Gegenwart, die das junge Paar aus dem Nichts erstehen lassen will; Vater und Mutter der Ich-Erzählerin wünschen sich nämlich, einen neuen Anfang zu machen. Das alte Haus abzureißen bedeutet daher, die Vergangenheit zur Seite zu schieben, und für die Gegenwart ein bisschen aufzuräumen. Das alte Haus enthält zu viele Erinnerungen an die Vergangenheit, es ist die Verkörperung der Vergangenheit, und der neue Bau repräsentiert einen Versuch, die alten Traumata zu überwinden und die bösen Geister endlich zu beschwören. In dieser Hinsicht sind die Reaktionen der Mitglieder der Familie im Text von ausschlaggebender Bedeutung für die persönliche Beziehung mit der Vergangenheit: Während die Mutter sich auf das neue Haus freut, gerät die Großmutter dagegen in einen Zustand völliger Hoffnungslosigkeit. Schließlich entscheidet sich der Vater für eine Zwischenposition: Das neue Haus muss zwar gebaut werden, es soll aber auf dem Fundament des alten Hauses bzw. auf dem alten Keller stehen. Das Resultat ist ein Gebäude, das „auf unbehütetem Fundament“ steht, „ein ausgeräumter Rachen“, der nicht zur Ruhe kommt.

Das neue Haus ist kalt, die Wände leiten die Wärme und die Gerüche, die aus dem Keller kommen, ins Freie. Mit dem neuen Bau hat die Familie auf einen Teil der Vergangenheit verzichten wollen und jetzt geht sie mit schwankenden Schritten in die Zukunft. Das Bild des wackelnden Neubaus repräsentiert für die Ich-Erzählerin das traurige Memento, dass die Vergangenheit nicht vergessen werden kann, auch wenn sie erdrückend ist und schwerer als die Gegenwart wiegt. Obwohl der Zweite Weltkrieg, der Partisanenkampf und die Befreiung Österreichs vom Nationalsozialismus nicht ihre unmittelbare Vergangenheit ist, sondern jene der Großmutter und des Vaters, muss diese von der Protagonistin berücksichtigt werden; die andere Option wäre sonst nämlich, in der Kälte des erloschenen Gedächtnisses zu leben.²⁸⁵

285Interessante Anregungen zum Thema kommen auch aus der Architektur und der Urbanistik: Die Literaturwissenschaftlerin Judith Kasper analysiert z. B. das Projekt des Glashauses von Le Corbusier in Frankreich (das Projekt wurde auch von der Gruppe Bauhaus in Deutschland unterstützt). Kasper interpretiert das Glashaus als gescheiterten Versuch, nicht nur das Gedächtnis, sondern vor allem die unheimliche Dimension des Hauses auszulöschen. Vgl. Kasper, Judith, *Trauma e nostalgia. Per una lettura del concetto di „Heimat“*, Marietti, Genova/Milano, 2009, S. 62-82. Auch der deutsche Philosoph und

Mit seiner Belastung durch die Vergangenheit schafft das alte Haus einen Chronotopos, der sich aber von dem vorigen nicht wesentlich unterscheidet; man könnte nämlich den Chronotopos des alten Hauses als eine andere Form des Chronotopos der Landschaft betrachten: Beide tragen nämlich dazu bei, die familiäre Idylle zu zerstören. Im Fall des Chronotopos des alten Hauses ist der Raum noch enger und er stimmt mit den Grenzen des Hauses überein. Später, als das neue Haus gebaut wird, reduziert sich der Raum auf ein Minimum, sodass nur der Keller als Erinnerung an früher bleibt. Im alten Haus dominiert die vergangene Zeit, während die Gegenwart wie auch im Fall des Chronotopos der Landschaft völlig negiert wird. Auch in diesem Fall bewegt sich die innere Zeit nicht, d. h., dass die subjektive Perzeption der Ich-Erzählerin gegenüber den verschiedenen Zeitebenen (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) immer nur an der Vergangenheit festhält, während die äußere biologische Zeit nach dem Takt ihrer Langatmigkeit verläuft. Die Dimension der Gegenwart scheint für die Ich-Erzählerin und für die anderen Protagonisten des Romans verbannt zu sein; alle müssen nämlich mit der Vergangenheit irgendwie abrechnen und wer sich davon befreien will, der verwandelt sich in ein Ungeheuer ohne Fundament, ohne wohltuende Erinnerungen und ständig wackelnd wie das neue Haus. Das Thema der Zerstörung der Idylle wiederholt sich demzufolge außerhalb und innerhalb des Hauses, d. h. sowohl in der Landschaft als auch zwischen den Wänden des alten Gebäudes. In bestimmten Räumen des Hauses herrscht die Vergangenheit besonders deutlich, wie im Fall des Schlafzimmers der Großmutter:

„Großmutterns Schlafzimmer ist ein Gedächtnisort, eine Königinzelle, in der alles in eine milchige Flüssigkeit eingetaucht scheint, eine Brustzelle, in der ich mit Großmutterns Nährflüssigkeit gefüttert werde. In dieser Keimzelle werde ich, wie ich erst Jahre später begreifen werde, geformt. Großmutter richtet meinen Orientierungssinn ein. Von da an gibt es kein Vorbeikommen an ihren Markierungen. Meine Sinne werden Großmutterns Vibrationen auf die Welt übertragen und die Möglichkeit der Zerstörung in allem sehen. Sie werden auf Glücksfügungen warten, auf die wenigen Momente, in denen Veränderung möglich ist, denn die Rettung muss erhofft und vorbereitet werden, aber ohne glückliche Fügung zerfällt sie zu nichts.“ (EV 117-118)

Das Schlafzimmer wird als fruchtbarer Mutterleib erlebt, wo die Ich-Erzählerin mit den Erinnerungen der Großmutter gefüttert wird. Nochmals wird die Flüssigkeit als Element

Kulturwissenschaftler Peter Sloterdijk hat sich mit der Analyse des Hauses beschäftigt. In seiner Studie tritt die alte Aufspaltung des Hauses in Keller, Zimmer und Dach als Korrelat für die Freud'sche Dreispaltung der Psyche auf: Es, Über-Ich und Ich. Nach Sloterdijk negieren die neuen Wohnungen, meist aus einem Stock bestehend, die unbewusste Dimension des Menschen und sein Bedürfnis nach seinen eigenen internen Krypten. Vgl. Sloterdijk, Peter, *Sphären III. Schäume. Plurale Sphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004.

hervorgerufen, die das Kind umgibt und für sein Wachstum verantwortlich ist.

Die beiden Chronotopoi der Landschaft und des alten Hauses füllen deswegen die ganze Welt der Ich-Erzählerin aus, sodass kein einziger Ausweg für sie im Text erscheint. Diese kosmische Präsenz der beiden Chronotopoi, die sich wie gesagt auf den Chronotopos der Idylle²⁸⁶ direkt beziehen, schaffen die besondere bedrückende Atmosphäre, die der Leser im Laufe der Narration spürt. Nicht nur Orte, sondern auch Körper gewinnen chronotopische Züge wie im Fall des toten Körpers der Großmutter, der der Protagonistin während der Totenwache wie ein „verschlossenes Haus“ (EV 147) erscheint.²⁸⁷

Der Chronotopos der Landschaft und der Chronotopos des alten Hauses werden hier daher als Varianten der Idylle betrachtet, genauer gesagt als raumzeitliche Koordinatensysteme, wo die idyllisch-familiären Beziehungen durch die entlarvende kindliche Perspektive zerstört werden. Die einzige rettende Lösung stellt sich im Text als biologischer Prozess des Wachstums dar, der es dem Kind erlaubt, endlich heranzuwachsen und der Idylle zu entgehen. Nur als Erwachsene kann sich das Kind nämlich retten und seine eigene Richtung finden; in Klagenfurt in der Schule zuerst, dann an der Universität in Wien, wo die Protagonistin die Entscheidung trifft, Theaterwissenschaft zu studieren. Inzwischen fängt sie auch an, Gedichte auf Slowenisch zu schreiben, und langsam wählt sie das Deutsche als ihre eigene sprachliche Ausdrucksform. Das Deutsche wird die Sprache ihrer Wahl.

3.2.5 Gegenwart, nichts als Gegenwart

„Die Reisen zwischen Wien und meinem Heimatort entwickeln sich zu Zeitexpeditionen, zu Fahrten durch unterschiedliche Zeitläufe und Geschichtsvarianten, die nebeneinander existieren. Je näher ich meinem Heimatort komme, desto mehr habe ich das Gefühl, in die Vergangenheit zu reisen, und je weiter ich mich von ihm entferne, desto rascher beschleunigen sich Stunden und Tage. In diesem Hin und Her nehme ich mich als eine durch die Zeiten Geschleuderte, als eine aus der Zukunft Gefallene oder als verspätet Angekommene wahr.“ (EV 185)

286Die Idylle als literarisches Genre weist in der vorliegenden Arbeit auf Bachtins Konzeption hin, d. h. auf eine Form, die im Roman eine wichtige Rolle spielt, um die Idee der harmonischen Beziehung zwischen Mensch und Natur zu zerstören, vor allem angesichts der kapitalistischen Weltanschauung.

287Auch in *Engel des Vergessens* wie in *Tauben fliegen auf* kann man von einem Chronotopos des Körpers sprechen. Im Fall von *Engel des Vergessens* repräsentiert aber der Körper der Großmutter nur eine andere Variante des Chronotopos der Idylle, der räumlich immer beschränkter wird: Von der Landschaft zu dem alten Haus, bis zu dem Schlafzimmer der Großmutter und schließlich zum Körper der Großmutter selbst. In *Tauben fliegen auf* kriert der Körper von Dalibor hingegen einen eigenen Chronotopos, der sich als Dreh- und Angelpunkt der gesamten Narration erweist.

Die „Zeitexpeditionen“ betreffen zwei Welten, die nebeneinander aber nicht miteinander existieren, d. h. die zwei Zeitdimensionen bleiben im Gedächtnis der Protagonistin grundsätzlich getrennt. Der Heimatort repräsentiert für sie die Idylle, in der Vergangenheit festzustecken, während die Großstadt Wien, die Universität und das Studium ihre Gegenwart sind und einen festen Halt für die eigene Konstruktion der Zukunft darstellen. Die Ich-Erzählerin stellt sich als Reisende zwischen den beiden Welten dar, die aber schwer zu vereinen sind. Nicht nur sie, sondern auch ihr Vater und ihre Mutter bemühen sich vergeblich darum, ihr Zeitbewusstsein mit den Zeitebenen der Gegenwart und der Vergangenheit zu versöhnen. Der Vater besucht die Ich-Erzählerin in Wien, er verharrt aber vor dem urbanen Kontext eher distanziert, und er wirkt immer hilflos vor dem Stadtverkehr oder vor der imposanten Architektur Wiens. Auch der Protagonistin scheint der Vater in der Stadt wie ungeeignet und sie versucht, nicht an seine viel zu weite Hose und an seine auffällige Krawatte zu denken. Die Schutzlosigkeit und Verlorenheit des Vaters in Wien ist die bildliche Darstellung der gescheiterten Versöhnung der Provinz mit der Stadt. Auf der anderen Seite reagiert die Mutter auf das neue Leben der Tochter auf unerwartete Art und Weise; am Anfang hatte die Mutter selbst für die Wichtigkeit der Bildung der Tochter gekämpft. Jetzt aber ist sie allein mit ihrem Mann, dessen Ausbrüche immer heftiger werden, und fühlt sich isoliert und zu Unrecht bestraft. Sie beneidet die Tochter um ihre Freiheit und wirft ihr vor, zu viel Verständnis für den Vater zu haben. „Sie hört auf, mich zu fragen, wie es mir gehe“ (EV 205), schreibt die Ich-Erzählerin.

Eine andere bedeutende Thematik, die im Text unterschiedlich entwickelt wird und die für die Absonderung der Zeitebenen ausschlaggebend ist, ist jene der Grenze. Die Grenze verläuft in *Engel des Vergessens* zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen dem ländlichen Heimatort und der Großstadt, aber auch zwischen Österreich und Jugoslawien; in der Phantasie des Kindes gestaltet sich die Grenze als eine Linie zwischen zwei unterschiedlichen Gegenden, die miteinander überhaupt nichts zu tun haben. Die kindliche Konzeption der Grenze ähnelt jener der Schwelle, und sie zu überschreiten bedeutet für das Kind, eine andere zeitliche und räumliche Dimension zu betreten. Im Laufe der Zeit (und der Narration) ändert sich aber die Perspektive gegenüber der Grenze: In der Erinnerung erscheint sie noch als Trennungslinie, die über magische Qualitäten verfügt. Das Kind wundert sich z. B., dass die Grenze zwischen Österreich und Slowenien zwei ähnliche Erdoberflächen trennt, dass die jugoslawische Seite der österreichischen gleicht, weil diese eine „Fortführung der vertrauten Landschaft“ (EV 80) ist. Das Kind ist auch erstaunt über das Verhalten des Vaters, der den Zaun einfach überspringt und plötzlich auf der anderen

Seite der Grenze ist. Mit dem Erwachsenwerden erhält aber dieselbe Grenzlinie immer mehr politische und kulturelle Konnotationen:

„Seit ich denken kann, bewege ich mich im Kraftfeld dieser Grenze. Die Menschen sollen die Grenze hochhalten, wenn sie sich in Sicherheit wähen wollen, heißt es. Sie sollen nicht den alten Geschichten nachtrauern, denn diese wären imstande, den Frieden zu gefährden. Aber ist der Friede in dieser Gegend überhaupt heimisch geworden oder tragen die hier gesprochenen Sprachen immer noch Uniform? Ist der Friede sichtbar geworden? Kann ein slowenischer Ortsname neben einem deutschen Ortsnamen stehen, mehrdeutiger als eine Friedenstaube, ein Regenbogen, ein Monument?

Der Grenze wegen, die in den Augen der Mehrheit in unserem Lande nur eine nationale und sprachliche Grenze sein kann, muss ich mich erklären und ausweisen. Wer ich bin, zu wem ich gehöre, warum ich Slowenisch schreibe oder Deutsch spreche? Solche Bekenntnisse haben einen Schattenhof, in dem Gespenster herumstehen mit dem Namen Treue und Verrat, Besitztum und Territorium, Mein und Dein. Das Überschreiten der Grenze ist hier kein natürlicher Vorgang, es ist ein politischer Akt.“ (EV 219-220)

Der Tag, an dem das Kind und der Vater an der slowenischen Grenze sind und sie einfach überspringen, hat seine Naivität völlig verloren. Das Überschreiten der Grenze entspricht jetzt für die erwachsene Ich-Erzählerin einem politischen Akt. Die Grenze verläuft daher auf verschiedenen Niveaus, die für die Protagonistin die Konstellationen der äußeren Welt und des inneren Selbst betreffen: Einerseits korrespondiert die Grenze nämlich mit der geografischen Trennungslinie, die durch den Nationalismus markiert wird; andererseits stellt sie sich als Durchgang zwischen den beiden Welten dar, in denen sich die Protagonistin bewegt, d. h. zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Wien und dem heimatlichen Dorf, und nicht zuletzt zwischen Kindheit und Erwachsensein.

Wodurch ist bei der Protagonistin diese neue Vorstellung der Grenze zu erklären? Das Erwachsensein repräsentiert einen wichtigen Grund, das sich im Text zeitgleich mit dem Ausbruch des Krieges im Balkan einstellt. Früher, als Tito Jugoslawien noch regierte, konnte der Vater der Protagonistin die slowenische Grenze mit einem Sprung überschreiten; nach dem Ausbruch des Krieges ist dies nicht mehr möglich. Vor dem Konflikt, während der Zeit der politischen Umbrüche in Slowenien und des Kampfes um Selbständigkeit und der Ablösung von der Jugoslawischen Föderation, gelang es der Protagonistin noch, nach Ljubljana zu ziehen und diese neuen revolutionären Ideen mit anderen Intellektuellen zu teilen. Bald entpuppt sich die Revolution für sie als Chimäre: Die Ich-Erzählerin versteht nämlich, dass sie die kritische Situation in Slowenien nur „als Gast beobachtet“, weil sie nicht dazu gehört, und sie fühlt sich „wie eine ferne Verwandte (...), die ihre Angehörigen

nach langer Zeit wieder besucht und erstaunt feststellt, dass sie sich verändert haben. Es wird mir mit einem Mal bewusst, dass ich die politische Wirklichkeit Jugoslawiens nur aus der Literatur, aus wenigen privaten Erzählungen und Besuchen kenne“ (EV 220). Die Grenze ist immer noch allgegenwärtig: Die Tatsache, dass die Protagonistin eine Kärntner Slowenin ist, bedeutet aber nicht, dass sie Slowenin *tout court* ist. Der Versuch, nach Ljubljana zu ziehen und durch eine politische und kulturelle Zeitschrift „das erstarrte Gespräch zwischen den Slowenen diesseits und jenseits der Grenze zu beleben“ (EV 230), bleibt erfolglos.

Die erwachsene Ich-Erzählerin, die durch die Erzählungen der Großmutter, die Berichte der Nachbarn und die Instabilität des Vaters eigentlich als Kriegskind bezeichnet werden kann, muss jetzt mit dem kommenden Krieg in Slowenien rechnen; sie will sich mit dem slowenischen Volk einig fühlen, sie zeigt ein starkes persönliches Interesse an der Befreiung Sloweniens und engagiert sich politisch und künstlerisch dafür. Schließlich wird sie aber erkennen, dass ihr dieser Kampf fremd ist. Das Fremdheitsgefühl der Protagonistin betrifft nicht nur ihre unmittelbare Gegenwart bzw. den Balkankrieg, sondern auch jene Vergangenheit, die sie von ihrer Familie geerbt hat: Den Zweiten Weltkrieg. Diese beiden historischen Ereignisse sind ihr nämlich unvertraut, da sie beide nicht direkt erlebt hat. Während dieser kritischen Phase, obwohl sie auf ihren Zeitexpeditionen zwischen Slowenien und Österreich und zwischen Wien und dem Dorf hin und her pendelt, befindet sich die Ich-Erzählerin sozusagen außerhalb der Zeit, d. h., sie gehört weder zur Vergangenheit noch zur Gegenwart, und doch hofft sie, sich mit den beiden Dimensionen endgültig zu vereinigen.

Wie reagiert aber der Vater auf den Krieg? Für ihn ist der Konflikt eine Wiederholung der Vergangenheit, die ewige Wiederkunft des Gleichen, die das zyklische Zeitverständnis der Narration noch einmal bestätigt und die ihn in Panik versetzt:

„Vater verliert über den drohenden Krieg in Slowenien beinahe den Verstand. (...) Ungeklärte und lange unterdrückte Ängste nehmen wieder von ihm Besitz. In einem Buch lese ich über Spätfolgen eines Kriegstraumas und wende den Krankheitsbegriff, der ein Wortungetüm ist, geradezu erleichtert auf Vater an. (...) Hingegen, kann ein Wort für eine Krankheit etwas verändern? Ist es überhaupt möglich, Vaters Angstzustände zu entwirren, sie, wie es im Buch steht, in Nervenstränge, Zellkerne und Synapsen zu zerlegen? (...) Ich lese von Schwinden der Empathie im Jetzt, vom Gefangensein im eigenen Körper, in dessen Stoffwechsel die Vergangenheit eingeschlossen ist wie eine lebende Gedächtnismikrobe, die zu bestimmten Anlässen den Menschen in Besitz nimmt, ihn überwuchert und von allem Gegenwärtigen trennt. In Vaters Landschaft der verzweigten und verzerrten Angst, die von außen betrachtet manchmal größer erscheint, als sie in Wirklichkeit gewesen sein könnte, in diese Gegend kann sich ein Wort von mir allein nicht vorwagen. (...)

Ist es die Landschaft, die ihn an etwas erinnert, das ehemalige Schlachtfeld, das ihn zu erdrücken droht?

Wie sonderbar aber auch, hinter einem Stall zu kämpfen, auf dem Kartoffelfeld, unter dem Kirschbaum zu fallen, im Keller entdeckt zu werden, wie seltsam, unter einem Holunderbusch eingeschart zu werden oder unter der alten Wettertanne. Wie seltsam, wenn der Krieg eine Landschaft unterjocht.“ (EV 232-235)

Die „Landschaft der verzweigten und verzerrten Angst“, die der Vater vor seinen Augen hat, entspricht jenen Topographien des Terrors, jenen „Thanatographien“, die den Chronotopos im Text gestalten. In dieser Passage wird durch Haderlaps Schrift anschaulich geschildert, wie sich die zwei in der vorliegenden Arbeit untersuchten Chronotopoi (Chronotopos der Landschaft und Chronotopos des alten Hauses) direkt auf den Chronotopos der Angst beziehen. Der Chronotopos der Angst nimmt seine wahre Gestalt an und er wird durch die Landschaft und die Erinnerungen des Vaters an die Vergangenheit sichtbar: Die Landschaft mit ihren Bergen und Tälern, mit dem trüben Wasser des Flusses und mit dem unheimlichen Wald hat ein Nest für den Tod gebaut, der sich nicht mehr entfernen will; darüber hinaus bleibt das alte Haus trotz seines Abrisses durch den Keller immer noch präsent, der wie ein Denkmal als ewige Erinnerung an früher dient und das Fundament für das neue Gebäude repräsentiert. Der drohende Krieg in Slowenien, der sowohl zeitlich als auch geografisch immer näher rückt, lässt all die Gespenster, die die Landschaft und das alte Haus bewohnten, wieder aufstehen. Eine panische Angst vor dem Tod befällt den Vater der Ich-Erzählerin, seine Ausfälle vermehren sich nun wieder. Das Gedächtnis erscheint wie eine Mikrobe, die wie eine ansteckende Krankheit auftritt. Die Erinnerung an die Vergangenheit, den allgegenwärtigen Schmerz und den Krieg kann man nämlich übernehmen wie ein unerwartetes Erbe. Ist es unter diesen Umständen möglich, den Teufelskreis der zyklischen Zeit zu durchbrechen und die Vergangenheit und die Gegenwart endgültig in Einklang miteinander zu bringen?

Nach dem Scheitern des Versuchs, in Ljubljana zu leben und eine grenzüberschreitende Zeitschrift zu gründen, trifft die Ich-Erzählerin die Entscheidung, nach Ravensbrück zu fahren, ins Lager, wohin die Großmutter geschickt wurde. Aber die Erinnerungen, die im Laufe der Zeit aus den Erzählungen der Großmutter eine eigene Form angenommen haben, stimmen mit der Wirklichkeit nicht überein. Vor dem Lagergelände spürt die Protagonistin „Gegenwart, nichts als Gegenwart“ (EV 283). Der Appellplatz, den sie sich als eine ewige Landschaft aus Häftlingen und Toten vorstellte, ist in der Tat ziemlich klein und hat mit den grausamen Berichten der Großmutter überhaupt nichts gemeinsam. Das

Lager stellt sich als ein weites menschenleeres Feld mit leeren Baracken dar.

„Ich verlasse das Lagergelände. Keine Erleichterung stellt sich ein, als ich das Tor der Kommandantur hinter mir zufallen lasse, kein Aufatmen, kein Trost. Das ist der Ort, der in Großmutter wirkte, in dessen Magnetfeld sie lebte, an dem sie sich orientierte, der sie bestimmte und ihre Empfindungen an sich zog. Nun verliert sich der Spuk hinter meinem Rücken, eine verschwindende Erscheinung, eine sich an den Rändern auflösende, brüchige Oberfläche, unter der die Geschichte dunkel wird, in der Großmutter Erzählungen klingen wie Echos aus lange vergangener Zeit.“ (EV 285-286)

Zwei unterschiedliche Bilder des Lagers ergeben sich aus der Auseinandersetzung der Zeitebenen, ein vergangenes und ein gegenwärtiges, und sie scheinen miteinander unvereinbar zu sein. Noch einmal misslingen die Bemühungen der Ich-Erzählerin, die geerbte Vergangenheit mit ihrer Gegenwart zu versöhnen. Als Ersatz für das kranke Gedächtnis, das sich an alles erinnern will, tritt das Vergessen als einziges Heilmittel hervor, das im Text in Form eines Engels über das Lager und über den Kopf der Protagonistin fliegt:

„Der Engel der Geschichte wird über mich geflogen sein. Seine Flügel werden einen Schatten auf das Lagergelände geworfen haben. Ich habe sein entsetztes Antlitz im Halbdunkel nicht sehen können, nur kurz geglaubt, einen Flügelschlag gehört zu haben (...).

Für einen Moment fühle ich mich wie ein Kind, das der Zeit davongelaufen ist, der Zeit, die hinter mir wie ein unsichtbarer, behäbiger Gletscher über alles gleitet, was sich je ereignet hat, die alles, was unverrückbar schien, unter sich begräbt, zermalmt und zerreibt. Mit jedem Schritt trete ich tiefer in die Gegenwart, stoße und pralle auf mich, kann meine Stimme vernehmen, die Stimme einer Bekannten, die aus dem Wirrwarr der Sätze lange nicht aufgetaucht ist, die sich verborgen hielt.“²⁸⁸ (EV 286)

²⁸⁸Die Figur des Engels des Vergessens evoziert den Engel der Geschichte von Walter Benjamin, dessen Gestalt sich von dem Bild *Angelus Novus* von Paul Klee inspirieren lässt. Vgl. Raulet, Gérard (Hg.), *Walter Benjamin. Über den Begriff der Geschichte*, in C. Gödde (Hg.), *Walter Benjamin. Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, Bd.19, Suhrkamp, Berlin, 2010, S. 74-75: „Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“

3.3 Saša Stanišić

Saša Stanišić wurde 1978 in Višegrad geboren, einer Kleinstadt im östlichen Bosnien, die nur wenige Kilometer von der serbischen Grenze entfernt ist. Eben wegen ihrer geografischen Lage wurde die Stadt von Serben und Bosniaken (bosnischen Muslimen) bewohnt, die vor dem Krieg am Ufer des Flusses Drina problemlos zusammengelebt haben. Die Brücke über die Drina, die aus dem XVI. Jahrhundert stammt, wurde auch durch das Werk des Schriftstellers Ivo Andrić berühmt und ist seit 2007 UNESCO-Weltkulturerbe. Am 6 April 1992 wurde Višegrad während des Bosnienkrieges durch serbische Einheiten belagert und beschossen. Der Vormarsch der Serben hatte Proteste auf der Seite der Bosnier zur Folge, die den Staudamm der Drina besetzten und drohten, ihn zu sprengen. Am 12 April wurde die Revolte von der Jugoslawischen Volksarmee unterdrückt und die Stadt wurde erobert. Die neue Situation ermöglichte den Serben, die Kontrolle über die Stadt zu gewinnen und sie halbierte mit „ethnischen Säuberungen“ die Bevölkerung. Zusammen mit den Häusern der Nicht-Serben wurden auch die beiden Moscheen der Stadt zerstört. Aufgrund ihrer ethnischen Herkunft wurden viele Leute erschossen und ihre Leichen in die Drina geworfen.

Saša Stanišić wurde Zeuge der Zerstörung der Stadt und des sinnlosen Bürgerkrieges. Sein Vater ist Serbe und seine Mutter stammt aus Bosnien. Im Jahr 1992, als Višegrad von den serbischen Truppen belagert wurde, musste der 14-Jährige mit seiner Familie nach Deutschland fliehen. Bezogen auf den Aufenthalt in Deutschland erklärt der Schriftsteller, dass seine Familie überhaupt nicht beabsichtigte, lange in Deutschland zu bleiben²⁸⁹. Alle waren nämlich fest davon überzeugt, dass der Krieg fast zu Ende wäre und dass sie bald nach Bosnien zurückkehren könnten. Aber der Krieg dauerte noch Jahre. Diese erste Phase als Flüchtlinge in Deutschland war für Stanišić und seine Familie nicht leicht, sie sprachen kein Deutsch und wohnten am Anfang zusammen mit anderen Leuten in einem fremden Haus. Alles war fremd, alles war anders, was aber für den jungen Stanišić auch einen spannenden

²⁸⁹Siehe Anhang, „*Stärker als Schuld und Verantwortung ist für mich das Fremdsein*“. Interview mit Saša Stanišić, geführt am 25.05.2012. Vgl. auch Schrader, Carsten, *Tausendsaša*, in «U_mag», auf <http://www.umagazine.de/artikel.php?ID=27390&title=TausendSasa&artist=Sasa%20Stanisic&topic=popkultur>, gesehen am 10.03.13: „Zuerst fand ich nichts schön, nichts war lebens- oder liebenswert, ich selber eingeschlossen. Alles war bezogen auf Bosnien, auf Telefonate. Ich habe ganze Tage versucht, durchzukommen, mit Leuten zu reden, die geblieben sind. Ich habe ein Jetzt gedacht, das dort war und nicht hier. (...) Ich habe bald schon deutsche Freunde gehabt, lernte auf einer internationalen Gesamtschule sehr schnell Deutsch, das hat meine so genannte Integration sehr erleichtert. Ich bin zumindest sehr schnell angekommen, nach einem oder anderthalb Jahren war ich hier.“ Für andere Gespräche mit dem Autor siehe auch Litradio, auf <http://litradio.net/autor/stanisic-sasa/>, gesehen am 10.03.2013.

Aspekt im neuen Leben darstellte. In Heidelberg besuchte Stanišić die Internationale Gesamtschule, wo er sehr schnell und mühelos Deutsch lernte: „Es war mir von Anfang an klar, wenn ich hier bleibe, muss ich auch diese Sprache sprechen. Ich habe mich nie dagegen gewehrt“²⁹⁰, erläutert er. Während dieser Zeit begann er auch, auf Deutsch zu schreiben. Sein Deutschlehrer an der Schule war auf ihn aufmerksam geworden und er hatte sein Talent stets gefördert: „Ich habe ein Gedicht auf Deutsch übersetzt und es ihm gezeigt. Er hat mir viel zugetraut, und zu meinem Geburtstag hat er mein Gedicht in der Klasse besprechen lassen, ohne aber meinen Namen zu zitieren. Es war wie ein Geschenk für mich“²⁹¹. 2000 begann Stanišić aber richtig, auf Deutsch zu schreiben, als er nach einem Lehraufenthalt als Assistent an der Bucknell University in Lewisburg (Pennsylvania) nach Deutschland zurückkehrte und einen Text über seine Erfahrungen dort schrieb. In Heidelberg studierte er an der Universität Slawistik und Deutsch als Fremdsprache. 2004 nahm er ein Zweitstudium am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig auf und promovierte mit einer Arbeit über Fußball und Literatur.

Inzwischen hat Stanišić immer Gedichte, Essays und Kurzprosa geschrieben, für mehrere Zeitschriften gearbeitet²⁹² und in verschiedenen Anthologien veröffentlicht. 2005 wurde seine Erzählung *Was wir im Keller spielen* beim Ingeborg-Bachmann-Preis präsentiert und mit dem Publikumspreis ausgezeichnet²⁹³. Ein Jahr nach der Verleihung erschien sein erster Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, der auch Finalist für den Deutschen Buchpreis war und in mehrere Sprachen übersetzt wurde. Der bosnische Schriftsteller wurde auch mit dem Grenzgänger-Stipendium der Robert-Bosch-Stiftung (2006), mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis (2008) und mit dem Feuergriffel-Stadtschreiber-Stipendium für Kinder- und Jugendliteratur (2013) ausgezeichnet. Der Debütroman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* wurde 2006 vom Bayerischen Rundfunk als Hörbuch adaptiert und zwei Jahre später vom Schauspielhaus Graz auf die Bühne gebracht.²⁹⁴

Der Autor thematisiert im Roman das Grauen des Bosnienkrieges auf eigenartige Weise, indem er die Geschichte durch eine besondere Schreibweise darstellt, die viele Züge

290Anhang, ebd.

291Ebd.

292U. a. schreibt Stanišić für «Krachkultur», «Edit», «sprachgebunden», «U_mag». Mehrere Informationen auf seiner Webseite <http://www.kuenstlicht.de/kuenstlichtOLD.html>, gesehen am 10.03.2013.

293Siehe *Bachmannpreis.orf.at, Autoren, Saša Stanišić*, auf <http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis/autoren/stories/36391/>. Zum Text *Was wir im Keller spielen* siehe auch *Bachmannpreis.orf.at, Texte, Saša Stanišić*, auf <http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis/texte/stories/42638/index.html>, gesehen am 04.03.2013.

294Zum Trailer siehe Schauspielhaus Graz, *Wie der Soldat das Grammophon repariert von Saša Stanišić*, auf http://www.schauspielhaus-graz.com/schauspielhaus/stuecke/stuecke_genau.php?id=4788, gesehen am 14.03.2013.

mit dem magischen Realismus²⁹⁵ gemeinsam hat, und die Traumata des Protagonisten eben durch das Erzählen zu überwinden versucht. Ein kindlicher Blick am Anfang des Buches ermöglicht es, die grausamen Ereignisse naiv zu betrachten, wobei das Kind die politischen Implikationen des Krieges nicht völlig begreifen kann. Erst im Schlussteil des Romans wird der nun erwachsene Protagonist seine Erinnerungen an die Vergangenheit mit der Gegenwart vergleichen.

3.3.1 Wie der Soldat das Grammophon repariert

Der Protagonist Aleksandar Krsmanović wächst in Višegrad auf. Er ist noch klein, hat große Ohren und kann gut malen. Von seinem geliebten Opa Slavko hat er die Fähigkeit geerbt, Geschichten zu erzählen. Von Opa Slavko bekommt Aleksandar eines Morgens einen Zauberhut aus Karton und einem Zauberstab:

„Trägst du den Hut und schwingst du den Stab, wirst du der mächtigste Fähigkeitenzauberer der blockfreien Staaten sein. Vieles wirst du revolutionieren können, solange es mit den Ideen von Tito konform geht und in Übereinstimmung mit den Statuten des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens steht.

Ich zweifelte an der Zauberei, aber ich hatte keine Zweifel an meinem Opa. Die wertvollste Gabe ist die Erfindung, der größte Reichtum die Fantasie. Merk dir das, Aleksandar, sagte Opa ernst, als er mir den Hut aufsetzte, merk dir das und denk dir die Welt schöner aus. Er übergab mir den Stab, und ich zweifelte an nichts mehr.“²⁹⁶

Am selben Tag starb Opa Slavko, gerade als er vor dem Fernseher saß und den Weltrekord von dem amerikanischen Athleten Carl Lewis anschaute: „Opa starb in 9.86 Sekunden, sein Herz lieferte sich ein Kopf-an-Kopf-Rennen mit Carl Lewis – das Herz stand still, und Carl raste wie ein Wahnsinniger. Opa keuchte, und Carl riss die Arme in die Luft und warf sich eine amerikanische Fahne über die Schultern“ (WS 13). Der kleine Enkel wird den Tod seines Großvaters erst später begreifen, am Tag seiner Beerdigung, als Aleksandar schon mehrmals versucht hatte, den Opa mit seinen neuerworbenen magischen Fähigkeiten wieder zum Leben zu erwecken. Erst vor Opas Sarg versteht Aleksandar schließlich, dass er

²⁹⁵Über den magischen Realismus spricht der Schriftsteller selbst, der seine Vorliebe für jene Autoren zeigt, die mit ihren Erfahrungen spielen, ohne sie aber ins Fantastische zu verwandeln. Vgl. «Hamburger Morgenpost», *Interview Saša Stanišić, Krieg war bei uns kein Thema*, auf <http://www.mopo.de/news/interview-sasa-stanisic--krieg-war-bei-uns-kein-thema-,5066732,5523914.html>, geschrieben am 12.04.2007, gesehen am 21.03.2013.

²⁹⁶ Stanišić, Saša, *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, btb, München, 2008, S. 11. Von diesem Punkt an wird das Werk im Fließtext mit der Abkürzung WS und der entsprechenden Seite des Zitats bezeichnet.

tot ist und nicht zurückkehren kann.

„Wie lange zeigte ich mit dem Stab auf den fünfzackigen Stern am Kopfende des Sarges, wie oft schlug ich um mich, als sie mich forttragen wollten? Was fluchte ich, wie viel weinte ich? Und werde ich jemals Carl Lewis verzeihen, dass er meine ganze Zauberkraft für seinen Weltrekord aufgebraucht hatte, so dass für Opa nichts übrig blieb? Alles für die 9,86 Sekunden am 25. August 1991, am Abend des Abends, an dem man von Megdan aus nicht hören konnte, wie eine Mutter zu ihrem Sohn flüsterte: Du hattest einen liebenden Opa, er ist jetzt nie wieder hier. Aber seine Liebe für uns ist unendlich, seine Liebe verschwindet niemals. Aleksandar, du hast einen unendlichen Opa.

Wir hatten ein Versprechen aus Geschichten, Mama, nickte der Sohn entschieden und schloss die Augen, als zauberte er ohne Stab und Hut, ein ganz einfaches Versprechen: niemals aufhören zu erzählen.“ (WS 31)

Das erste Kapitel enthält schon *in nuce* einige Topoi und Themen, die später im Roman weiterentwickelt werden. Zuerst werden die meisten Protagonisten des Textes vorgestellt. Die Krsmanović sind nämlich bei Slavkos Beerdigung in Veletovo dabei, sodass das Kind dem Leser einen kurzen Überblick über die ganze Familie liefern kann: Oma Katharina und ihr verzerrtes Gesicht, ihr verzweifertes Weinen und Schreien, während sie den Körper ihres toten Mannes umarmt; Opa Slavkos Eltern, Aleksandars Ur-Oma und Ur-Opa, die zusammen genauso alt sind, wie Onkel Bora an Gewicht wiegt. Onkel Boras Frau, Tante Gordana mit den blonden Locken, von allen Taifun genannt, „weil sie viermal lebendiger lebt als normale Menschen und achtmal schneller läuft und vierzehnmal hektischer redet“ (WS 12); Teta Amela aus dem zweiten Stock, die das beste Brot der Welt bäckt; Aleksandars Vater, ein Künstler, der sich den ganzen Tag in seinem Atelier im Keller verbirgt und der mit seinem Sohn selten spricht; Onkel Miki, der Bruder des Vaters; Aleksandars Mutter, die ihm die Geschichte seines anderen Opas, Rafik, erzählt:

„Du hattest keinen Opa, Aleksandar, du hattest einen Traurigen. Der trauerte um seinen Fluss und seine Erde. (...) Der soff und soff. Der aß Erde, würgte Erde, kroch dann auf allen vieren ans Ufer, spülte sich mit dem Flusswasser den Mund aus. Wie liebte dein Trauriger seinen Fluss! Seinen Cognac – dein Dummer, der nur lieben konnte, was er unterjocht und gedemütigt sah. Der nur lieben konnte, wenn er soff und soff. (...) Wenn er doch bloß auf uns gehört hatte und nicht auf die tiefe, unergründliche Drina!

Am Abend der Nacht, in der er starb, ritzte sein Gehetzter Buchstaben ins Ufer. Drei Liter Wein hat er getrunken, ein abgeschlagener Flaschenhals war sein Stift, er schreibt dem Fluss einen langen Brief. (...) Ausgerechnet ein Angler entdeckte den Körper flussabwärts im Schilf. Das Gesicht unter Wasser, die Füße am Ufer – seine geliebte Drina küsste ihn in den Tod, eine Trauung für deinen Traurigen, der nur ein Versprechen hielt –, er hatte sich fein gemacht für diese Hochzeit: er

trug seine Uniform mit dem Eisenbahnerwappen. So viele Nächte hatte er den Tod gesucht, besaß bis dahin den Mut nicht, ihn zu finden, behielt den Kopf nie lang genug unter Wasser, damit ihm die Drina seine einzige und letzte Träne wurde.“ (WS 19-21)

Die Figur von Opa Rafik wird mit Opa Slavko verglichen: Slavko ist vernünftig, anständig, er ist liebevoll seiner Familie gegenüber und seinem Glauben und der Partei treu; auf der anderen Seite dient Rafik im Text als eher abstrakte Figur; sein Charakter wird von den Mitgliedern der Familie immer nur angedeutet. Aleksandar kannte ihn kaum, weil er so klein war, als der Opa starb. Immer traurig, immer seufzend, immer betrunken, stellt er sich aus der Erzählung der Mutter resultierend als ein einsamer Mensch dar, der sich von der Drina so unergründlich fasziniert fühlte, dass er am Ende in ihrem Wasser ertrank. Die Geschichte von Opa Rafik wird nur am Anfang des Romans skizzenhaft dargestellt. Später verschwindet er aus dem ganzen Text, nur seine Stimme bleibt, die Aleksandar angeblich von ihm geerbt hat. In der Gegenüberstellung von Opa Slavko und Opa Rafik verliert der Letztere an Wichtigkeit und Präsenz, obwohl einige von Rafiks Zügen in Aleksandar zu erkennen sind: Die schon erwähnte Stimme, die mysteriöse Faszination für die Drina, die vertraulichen Gespräche, die Aleksandar heimlich mit dem Fluss führt.

Eine andere zentrale Gestalt im Roman ist daher die Drina, der langsame, grüne und ungezähmte Fluss, in dessen Wasser ein Teil der Geschichte der Stadt Višegrad fließt. Die Drina ist auch das Objekt des ersten Bildes und Symbol sowie Dokumentation des Unfertigen, das von Aleksandar gemalt wird. Aleksandar hat nämlich beschlossen, immer nur unvollendete Bilder zu malen: „Pflaumen ohne Kern, Flüsse ohne Dämme und Genosse Tito in T-Shirt“ (WS 24) wird er malen, und überall soll etwas Wichtiges fehlen. Das erste Bild ist eben die Drina mit ihrem Staudamm, ihren Kurven und ihrem unvorstellbaren Grün. Die schöne Drina dient aber schon am Anfang des Textes nicht nur als pittoreske Ausschmückung: Der Tod Rafiks in ihrem tiefen Wasser ist schon ein Hinweis auf die zentrale Rolle des Flusses in der Narration, der später zum hilflosen Zeugen des Krieges und der Geschichte wird.

Zusammen mit der Vorstellung der Protagonisten repräsentiert schließlich auch das erste Kapitel in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* eine Liebeserklärung an die Welt der Einbildungskraft, die der Opa so formuliert: „Die wertvollste Gabe ist die Erfindung, der größte Reichtum die Fantasie“ (WS 11). Aleksandar ist Fähigkeitenzauberer geworden, er hat seinem Großvater versprochen, niemals aufzuhören zu erzählen, und von nun an wird er seine eigene Geschichte erzählen; er wird die Augen vor der unerträglichen Konkretheit des

Todes verschließen und sich eine schönere Welt erfinden.

Das neue Innenklo wurde mit einem Fest eingeweiht. Die Familie Krsmanović und einige Freunde sind in Veletovo eingeladen, wo Ur-Oma und Ur-Opa das neue Klo am Balkon errichtet haben. Das Außenklo wurde endlich abgelöst. Auf dem Tisch wurden den Gästen Köstlichkeiten und Schnäpse angeboten. Alle singen und trinken und warten aufgeregt darauf, das Klo endlich betreten zu dürfen. Unerwartet, während die Gäste zusammen mit einer Gruppe von Musikdilettanten das alte Lied der schönen Emina singen, tritt plötzlich der junge Kamenko, ein Freund von Onkel Miki, ins Haus und droht dem Trompeter mit seiner Pistole: „Aus! Aus die Musik! Gespielt wird jetzt, was ich befehle!, befiehlt Kamenko und tritt nach der Trompete. Hat unser Volk Schlachten gewonnen, damit Zigeuner auf unsere Lieder schießen?“ (WS 48). Stille herrscht im Raum, nur das Schnarchen von Ur-Opa ist zu hören. Aleksandar hat sich unter dem Tisch versteckt und kann alles sehen:

„Kamenko stößt den Trompeter gegen die Wand und drückt ihm den Arm unter das Kinn. (...) Der Trompeter röchelt und Ur-Oma tupft sich die Mundwinkel mit einem Blatt Kopfsalat ab, zieht ihre Augenklappe auf und stellt sich breitbeinig hinter Kamenko. High Noon, Cowboy!, ruft sie ihm zu, bewaffnet mit zwei Gabeln. Ich zähle bis drei! Eins, Kamenko (...), wusstest du, dass ich deinen Großvater Kosta gestillt habe, weil die Milch seiner Mutter zu schwach war? (...) Zwei, Kamenko, mein schöner Kamenko, jetzt hast du dir dieses Haar wachsen lassen und diesen Bart, fuchtelst mit dieser Pistole herum und hast dir auf die Mütze ein Wappen genäht (...). Weißt du aber, dass dein Großvater Kosta gegen solche Mützen und die doppelköpfigen Adler auf den Mützen in den Krieg zog, dass er zweimal an derselben Schulter verwundet wurde und zweimal an derselben Wade? Drei, Kamenko (...), warum ballerst du in unser Haus? Mit diesen Händen haben wir es in den Boden gekellert und in die Wolken gerissen, und du schießt ihm mitten in den Hals, da, wo seine Seele sitzt! (...) Ur-Omas Finger spielen ungeduldig über den Gabeln in ihrem Rock. Gegen Marshall Rooster, den schnellsten Colt in Veletovo, hat Kamenko keine Chance.“ (WS 48-49)

Erneut versucht Kamenko, das musikalische Erbe der Serben gegen die Kontaminationen durch Lieder der Zigeuner und der Muslime zu verteidigen, zugleich wacht Ur-Opa aus seinem tiefen Schlaf endlich auf. Er fängt an, nochmal das Lied der schönen Emina zu singen. Und während die Vorstellung von Eminas Haar vor den Gästen im Wind spielt, halten die Männer Kamenko gegen die Wand und drücken sein Gesicht so fest, dass es blutet; Miki schreit, dass sie den Freund endlich loslassen müssen, aber Ur-Opa singt das Lied der schönen Emina weiter, und singend tanzt er um die Tische, er nimmt Kamenkos Pistole, tanzt zu den Ställen, schießt das Magazin leer und stößt die Pistole in den Mist.

Diese Szene trägt schon die ersten Spuren des sich rasch nähernden Krieges; der serbische Nationalismus wuchert überall auch in Bosnien, wo er sich durch die Demagogie von Radovan Karadžić, einem Poeten und Psychiater, immer mehr verschärft²⁹⁷. Kamenkos und Mikis Agitation, ihr Hass gegen Zigeuner und Muslime dient im Roman als Spiegelbild der instabilen Lage in Bosnien: Miki ist Serbe und wird neben Kamenko in der Jugoslawischen Armee nach Kroatien geschickt, um Großserbien „seinen Raum“ und seine Ehre zurückzugeben, und um die nicht-serbische Bevölkerung endlich zu vertreiben. Durch die Handlungen und durch die Gespräche der Protagonisten macht der oben zitierte Abschnitt in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* die Ideologie des serbischen Nationalismus deutlich spürbar. Der junge und unerfahrene Miki zum Beispiel agitiert gegen die Muslime, obwohl die Frau seines Bruders (Aleksandars Mutter) Muslimin ist, wie die taubstumme Nena Fatima, die Frau von Opa Rafik. So fasst der kleine Aleksandar die Entwicklungen der Tage nach dem Fest zusammen:

„Es gab ein Fest, es gab Drohungen, es gab eine Prügelei, es gab einen Schuss, vielleicht muss das immer so sein, wenn die Armee gegangen wird, man ist noch gar nicht richtig dort, da kommt der Krieg schon hierher. Es gibt die Sorge, Miki könnte dorthin geschickt werden, wo nicht nur in die Misthaufen geschossen wird, es gibt den traurigen Abschied von Miki, es gibt Tränen für Miki und eine Ohrfeige für Miki, du unverschämtes Balg! Die Ohrfeige gibt es, weil der morgige Soldat sagt: Kamenko hat doch Recht, wir dürfen uns nicht alles gefallen lassen, es ist an der Zeit, dass wir den Ustaschas und den Mudschaheddin die Stirn bieten, es gibt dafür die Ohrfeige, es gibt verstohlene Blicke zu meiner Mutter und zu meiner Nena Fatima; es gibt die taubstumme Nena Fatima, die in die Runde sieht, als hätte sie jedes Wort und jede Geste und jeden Schuss verstanden: beschämt und traurig.“ (WS 52)

Ein weiteres Anzeichen des kommenden Krieges, das Aleksandars große Ohren

²⁹⁷In den öffentlichen Diskursen des serbischen Staatspräsidenten Slobodan Milošević wurde auch die alte Problematik der Ustaschas oft und gern ins Gedächtnis der Serben zurückgerufen, die für sie noch eine offene Wunde repräsentierte: Die Ustaschas waren eine kroatische faschistische Organisation, die während des Zweiten Weltkrieges für die Selbständigkeit Kroatiens kämpften. Angetrieben von den nationalistischen Ideologien in Europa verfolgten die Ustaschas die Serben erbarmungslos, vertrieben sie aus dem kroatischen Gebiet oder brachten sie ins Lager (Jasenovac, das größte Konzentrationslager auf dem Balkan, wurde eben von den Ustaschas geführt). Diese Ereignisse trugen dazu bei, den Hass der Serben gegen die kroatische Bevölkerung zu verschärfen. Der Angriff Kroatiens durch die Jugoslawische Armee begann im Juli 1991. Durch ein diplomatisches Abkommen mit dem UN-Unterhändler Cyrus Vance gelang es Milošević, ein serbisches De-Facto-Regime (die Republik Serbische Krajina) in Kroatien zu gründen, und cirka ein Drittel des Landes zu kontrollieren. Die Vereinten Nationen hatten ihre Schutztruppen in Kroatien zwar stationiert, sie leisteten aber gegen Milošević keinen konkreten Widerstand. Nach dem Manöver in Kroatien wandte sich Milošević an Bosnien, wo es viele ethnische Konflikte zwischen Serben, Muslimen und Kroaten gab. Muslime und Kroaten verlangten nämlich die Unabhängigkeit Bosniens, während sich die Serben mit dem Rest Jugoslawiens vereinigen wollten. Ab April 1992 wurde die Hauptstadt Sarajevo belagert und die „ethnischen Säuberungen“ begannen. Vgl. Pirjevec, Jože, *Serbi, Croati, Sloveni. Storia di tre nazioni*, Il Mulino, Bologna, 2002, S. 68 ff.

registrieren, ist die besondere Erzählung von Milenko Pavlović, genannt Walross. Walross ist Zorans Vater, der mit Edin einer der besten Freunde Aleksandars ist. Nachdem Walross einige Stunden früher als geplant mit seinem Sohn Zoran nach Hause zurückkehrte und seine Frau zusammen mit dem Trafikanten Bogoljub Balvan erwischte, beschloss er, die Stadt für eine Weile zu verlassen. Am selben Tag verlässt auch seine Frau die Stadt, und sie zieht mit ihrem Liebhaber nach Sarajevo um. Zoran wird Tante Desa überlassen, die sich aber um ihn nicht wie um die eigenen Kinder kümmert. Auf dem Dachboden schlafend, wartet Zoran verzweifelt auf die Rückkehr des Vaters. Nach einem Jahr kam endlich Walross zurück, er kam mit einem Bus und einer nagelneuen Frau zurück. Ausführlich dokumentiert Aleksandar den Moment, als er die Frau das erste Mal sieht: „Hinter dem grinsenden Walross erschien eine junge Frau in der Bustür. (...) Rotes Haar mit schwarzen Spangen, roter Schal mit schwarzen Streifen, rote Stöckelschuhe mit schwarzen Schnallen (...); auch die weit ausgeschnittene Bluse und der Mini-Rock waren rot-schwarz. Der Marienkäfer lachte, und ich war sehr erleichtert, dass seine Zähne einfach weiß waren“ (WS 88). Zusammen mit seiner Milica schildert Walross den Kindern seine Reise: Sein Auto hatte plötzlich eine Panne, daher war er in einen Bus eingestiegen, er hatte mit dem Fahrer wegen der lauten Musik heftig gestritten und schließlich hatte er die Kontrolle des Busses übernommen.

Unter den Passagieren im Bus gab es auch die schöne Milica; Walross brachte die anderen nach Hause, und am Ende blieben nur noch Milica, der Marienkäfer, und ein alter winziger Mann mit langem Bart und großem Hut übrig, der keinen einzigen Satz beenden konnte²⁹⁸. Eines Nachts steigt der alte Mann aus dem Bus aus und verschwindet in der Dunkelheit irgendwo im slowenischen Hochgebirge. Walross und Milica bleiben allein und fahren weiter, bis sie im Radio vom Kroatien-Krieg und vom Beschuss der Stadt Osijek hören²⁹⁹. Dort wohnte der Vater von Milica, so trafen die beiden die schwere Entscheidung,

²⁹⁸Der alte Mann ist ein Rabbiner. Bevor er endlich aus dem Bus aussteigt, erzählt er Walross und Milica seine Geschichte, diesmal aber beendet er jeden Satz ohne zu zögern. Seinem dramatischen Bericht, der von der Entweihung der Synagoge und von der Zerstörung der heiligen Bücher durch die Soldaten erzählt, wird im Roman ein Kapitel gewidmet. Entkräftet und hungrig schafft es der Rabbi, mit anderen Geistlichen zu fliehen und über den eisigen See das andere Ufer zu erreichen: „[I]ch lief mit zittrigen Beinen über den See (...), an Fressen und nicht an die Torarolle dachte ich, nicht an den Talmud, nicht an die alten, ehrwürdigen Bücher, nichts habe ich mitgenommen, mit leeren Händen ging ich über den See und hinter mir brach das Eis in meinen Fußspuren durch, als würde sich mein Gewicht verspäten; ich kehrte nicht um, und als mich die Popen ans Ufer zogen, verbanden sich die Löcher meiner Schritte zu einem einzelnen gewaltigen Riss im Eis, es krachte ohrenbetäubend, als sich nun von allen Seiten neue Risse ins Eis keilten und in der Mitte des Sees aufeinander trafen, unter dem Toraschrein, er ist als Erster verschwunden, nur Sekunden, bevor alles andere, nichts habe ich gerettet, in die Tiefe sank: mein Name, meine Würde, mein Atem für lange Sätze, meine Selbstachtung, mein Vertrauen; eins wusste ich aber, während die Popen mir Wasser gaben, ich wusste, die ganze Welt ist nur ein sehr kurzer Steg, und keine Angst darf man haben vor der Tiefe darunter“ (WS 101-102).

²⁹⁹Osijek ist eine kroatische Stadt, die während des Kroatien-Krieges monatelang unter Beschuss der Serben lag. Trotz der vielen Toten, darunter auch etwa 800 Zivilisten, wurde die Stadt von den Serben nicht erobert

nach Osijek zu fahren und ihn aus der Hölle zu retten. Walross brachte Milicas Vater nach Zagreb, während sie im väterlichen Haus ungeduldig auf ihren Mann wartete. Walross kam unverletzt zurück und die beiden konnten endlich mit dem Bus nach Triest fliehen. „Und der Krieg? Fragte ich. Der Krieg war uns auf den Fersen, hatte aber kein Visum für Italien, sagte Walross. Hat er ein Visum für Višegrad?“ (WS 99). Aleksandar stellt diese Frage am 2. April 1992, als Walross zu seinem Sohn Zoran zurückkehrte. Der Kleine ahnt aber nicht, dass in wenigen Tagen auch seine Stadt Višegrad belagert und beschossen werden wird.

Sowohl Aleksandars lebhaft erzählte Geschichte über das „Klofest“, bei dem Kamenko unvermittelt eintritt, mit einer Pistole im Haus herum schießt und das Lied der schönen Emina verflucht, als auch die Geschichte von Walross und Milica auf der Flucht vor dem Krieg in Kroatien, sind klare Hinweise für den Ausbruch des Krieges auch in Bosnien. In dieser Hinsicht kann man daher die ersten Kapitel des Romans als eine Art Vorwegnahme interpretieren. Während dieser Zeit kurz vor dem Krieg werden nämlich bestimmte Vorzeichen erkennbar, die die historischen Vorgänge gewissermaßen schildern und die instabile politische Lage Jugoslawiens anschaulich machen.

Ein noch treffenderes Beispiel dafür spielt sich vor Aleksandars Augen am ersten Tag des Schuljahres ab, als der Lehrer das Bild Titos von der Wand entfernt und sagt, dass er jetzt Herr Fazlagić und nicht mehr Genosse Lehrer genannt werden muss. Das Ereignis wird von der Klasse noch nicht ganz begriffen; alle schweigen, außer dem Kameraden und Pionier Aleksandar, der mit nachdrücklicher Stimme ausruft: „Herr Fazlagić, Nicht-Mehr-Genosse-Lehrer, wie dreckig ist denn Nicht-Mehr-Genosse-Tito? (...) Nur mal angenommen, dass Tito nicht völlig verdreckt ist, dann müssten Sie ihn gar nicht wegbringen. Wir (...) schrubben unseren ehemaligen Präsidenten schnell auf dem Klo sauber!“ (WS 71). Aleksandar kann sich nämlich die Geste seines Lehrers nicht anders erklären: Das allgegenwärtige Bild Titos darf man nur von der Wand nehmen, falls es geputzt werden soll. Das ist der Beweggrund für seine lustige Frage zur Verschmutzung des Ex-Präsidenten und seinen mutigen Vorschlag, ihn auf dem Klo sauber zu machen. Durch die metonymische Ersetzung des Fotos mit Titos Körper wirken die Umstände, als ob man den dreckigen Präsidenten in Person für eine schnelle Reinigung ins Klo bringen würde. Die Entfernung des Fotos aus dem Klassenzimmer stellt für den enthusiastischen Lehrer „die Beseitigung der Überbleibsel des Personenkultes“ (WS 79) dar, zudem ist sie ein erster Schritt in Richtung Demokratisierung in Jugoslawien. Für Aleksandar repräsentiert dieses Ereignis Titos dritten

und in den folgenden Jahren diente sie als Zufluchtsort für die Nicht-Serben, die aus der serbischen Krajina vertrieben wurden.

(und definitiven) Tod.

„Seinen ersten Tod hatte Tito am 4. Mai 1980 um 15.05 Uhr. Da starb aber nur sein Körper (...).

Nach seinem ersten Tod zog Tito mit einem Kofferchen Reden und Aufsätze in unseren Herzen ein und baute sich dort eine pompöse Villa aus Ideen. Opa Slavko beschrieb die Villa so: die Wände bestehen aus Wirtschaftsprojekten, die Dachziegel aus Friedensbotschaften und durch die roten Fenster sieht man auf einen Garten mit Mohn, blühenden Zukunftsparolen und einem Brunnen, aus dem man unendlich viele Kredite schöpfen kann. Mit den Jahren machten immer mehr Leute, was sie wollten und interessierten sich immer weniger für Titos Ideen, und wenn sich niemand für eine Idee interessiert, dann ist die Idee tot.

So starb Tito das zweite Mal.

Aber er lebte weiter in Gedichten und Zeitungsartikeln und Büchern. (...)

In unseren Schulbüchern lebte Tito am längsten. (...)

Über Titos Leben im Geschichtsbuch ärgerte sich einmal ein neuer Lehrer so laut, dass man ihn aus dem Zimmer des Schuldirektors auf dem Flur hören konnte. Ich bin ein Historiker!, schrie er, kein Märchenonkel!

Ich erzählte Opa Slavko vom Historiker, und am nächsten Tag holte Opa mich von der Schule ab, mit Brille, mit Mantel, mit Gehstock, den er gar nicht brauchte, mit Hut und seinen unzähligen Parteiorden. Zuvor hatte man auf dem Flur die Stimme meines Opas gehört, die des Historikers nicht.³⁰⁰ (WS 73-76)

Die Beseitigung der Fotos des Staatspräsidenten bedeutet das offizielle Ende der Verehrung seiner Figur, zusammen mit den vielen Legenden, die sich um ihn ranken. Diese Verehrung wurde sogar in Schulbüchern praktiziert; sie enthalten Geschichten über Titos heroische Gesten für die Befreiung Jugoslawiens. Von den wertvollen Ideen Titos und von der gemeinsamen Politik der blockfreien Staaten lernte Aleksandar in der Schule und auch zuhause mit seinem geliebten Opa Slavko. Für ihn ist die jugoslawische Regierung die einzige vernünftige Alternative zum Kapitalismus, die einzige Rettung; aus diesem Grund wird Aleksandar dem Opa mitteilen, dass ein Lehrer sich bei dem Schulleiter über das Geschichtsbuch beschwert hat. Opa Slavkos Reaktion geht mit jenen Grundsätzen konform, die er lebenslang für glaubwürdig hielt: Der Lehrer muss daher aus der Schule entfernt werden.

³⁰⁰Tito wird noch ein viertes Mal sterben, als die Belagerung von Višegrad schon begonnen hat; Aleksandar und sein Freund Edin wollen ihre Schule erreichen, um zu sehen, ob sie trotz der Bombardierung noch steht. Auf der Straße, in den Läden und in den Kneipen sieht man überall Soldaten, und die Schule ist fast zerstört; alles ist nass, die Fenster sind kaputt und es gibt Glassplitter überall in den Gängen und in den Klassenzimmern. Die Bücher liegen zerfleddert herum. Im Labor treffen Edin und Aleksandar ihren Physiklehrer, der mit ihnen aufräumen und den Unterricht trotz des Chaos beginnen will. Nichts scheint aber dort in Ordnung zu sein, alles ist kaputt, auf dem Boden liegen Blutflecken. Nur Titos Bild herrscht über das Zimmer, sein Gesicht ist aber entstellt: „Im Labor ist nichts mehr an seinem Platz. Tito über der Tafel ist es. Unter meinen Sohlen knirscht es lauter, je leiser ich auftreten möchte. Titos weiße Admiraluniform. Titos Schäferhund. Titos rechtes Auge: ein Einschussloch. Tito ist schon wieder gestorben, zum vierten Mal. Diesmal wurde er erschossen“ (WS 124).

Opas Verhalten dem Lehrer gegenüber zeigt, dass er nicht immer freundlich und liebenswert ist, aber Aleksandar begreift diesen Aspekt des Großvaters erst als Erwachsener. In den Augen des jungen Enkels ist der Opa immer noch ein unversehrter Mensch, der in einer sicheren und gefahrlosen Welt lebt. Sein Tod am Anfang des Romans bedeutet für den kleinen Aleksandar schon einen Zerfall dieser Welt der Kindheit, in der die brutalste Wirklichkeit immer noch schön und verzaubert scheint: Kamenko wird von Ur-Oma-Marshall-Rooster, dem schnellsten Colt in Veletovo, zum Schweigen gebracht, Kamenkos Pistole wird vom tanzenden Ur-Opa in den Mist geworfen; Walross' Darstellung des Krieges in Kroatien ähnelt einer Far-West-Story; der dreckige Tito muss nur kurz im Klo geputzt werden, bevor er nochmal wie vorher auf der Wand im Klassenraum hängen kann; wie in einem Wettkampf gewinnt Opas Stimme über jene des Lehrers, der sich gegen das Geschichtsbuch gewehrt hatte.

In dieser Hinsicht ähneln Opas Tod und Titos Tod einander, obwohl Opas Tod auf Aleksandars private Sphäre, Titos Tod hingegen auf die politische und gesellschaftliche Sphäre Jugoslawiens große Wirkung hatte³⁰¹. Durch die Liebe und das hohe Ansehen Aleksandars für den Großvater werden seine negativen Eigenschaften ausgeblendet. In diesem Sinne kann man Aleksandars Verhalten dem Opa gegenüber als die Entsprechung des jugoslawischen Volkes interpretieren, das einen Teil der Persönlichkeit und der brutalen Handlungen Titos aus dem kollektiven Gedächtnis völlig ausgelöscht hat. Demzufolge sind sowohl Tito als auch Opa Slavko für jene Welt und Weltanschauung repräsentativ, die nicht mehr existiert und die, mit großer Sicherheit, in Wirklichkeit so niemals existierte: Die Zeit und der Raum, als noch alles in Ordnung war.

3.3.2 Kellerspiele

Wie der Soldat das Grammophon repariert ist in Kapitel aufgeteilt, die mit zwei verschiedenen Welten korrespondieren: Einerseits die Zeit, als der Opa noch lebte, wo alles

³⁰¹Vgl. Anhang, „*Stärker als Schuld und Verantwortung ist für mich das Fremdsein*“. Interview mit Saša Stanišić: „Der Opa steht im Buch für eine Welt oder eine Ideologie, die eigentlich leicht falsch ist. Der Opa scheint so gut zu sein, aber sein Konzept der Geschichte, wie sie sie lernen sollen, ist zum Beispiel nicht in Ordnung. Und genauso wurde auch Tito empfunden. Er wurde als der große Papa empfunden, aber oft wurden auch die negativen Eigenschaften seiner Diktatur ausgeblendet. Deswegen ist es eine gute Parallele. Eine Parallele, die Aleksandar natürlich am Anfang nicht versteht. Der Opa am Anfang ist der gute Opa, der Opa der Spiele und der Geschichten, erst später gibt es eine Situation, wo er mit der Großmutter ist, und sie sagt, dass er nicht so viel über seinen Großvater weiß. Und dann bröckelt das alles ein bisschen. Aber solche Brüche in der Gesellschaft und in der Geschichte machen die Nostalgie von Aleksandar noch stärker. Der Protagonist macht seinen Opa, genauso wie Jugoslawien, viel schöner als er eigentlich war.“

in bester Ordnung war, und die auch der sorglosen Kindheit des Protagonisten entspricht; andererseits die schwere Zeit nach dem Krieg, die Flucht nach Deutschland mit der Familie und die Schwierigkeiten mit der Integration in einem fremden Land. Während sich der erste Teil auf die unberührte Vergangenheit konzentriert, wo alles wie in einem Bild schön und bunt gemalt erscheint, sollte der zweite Teil über das neue Leben in Deutschland berichten, sowie über die unsichere Zukunft der Familie. Man wird ohnehin in der vorliegenden Arbeit bemerken, dass auch der letzte Teil in Wirklichkeit fast völlig der Vergangenheit gewidmet ist. Zwischen diesen beiden Teilen gibt es die zwei zentralen Kapitel über den Krieg und die Belagerung der Heimatstadt: Višegrad liegt unter Beschuss, die Truppen der Volksarmee haben die Macht über sie und suchen jetzt überall nach Muslimen, die erschossen oder deportiert werden müssen. Die Familie Krsmanović, zusammen mit Walross und seiner Liebesgefährtin, Aleksandars Freunde Edin und Zoran, die Brotbäckerin Amela, Čika Sead, Čika Hasan und andere Flüchtlinge verstecken sich im Keller. Die Soldaten kommen und gehen, sie essen alles, was die Mütter kochen, sie schreien und befehlen und sie fragen nach den Ausweisen. Pünktlich um neun Uhr dreißig am Morgen beginnen die Schüsse, zuerst weit in den Bergen, dann immer näher. Heftige Explosionen und eine unheimliche Stille wechseln sich während dieser Zeit ab, in der niemand rausgehen und jeder nur schweigen und lauschen darf.

Die Kinder schweigen aber nicht, sie spielen Krieg, und Edins Nachahmung der Repetiergewehre, die Barrikaden hinter zwei Sauerkrautfässern und die Kampfspiele gegen die feindliche Mannschaft überlagern die Ereignisse des wahren Krieges, den man nur durch den Krach und durch die verbotenen Blicke aus dem Fenster erkennen konnte:

„Die Großväter drängten ihre Köpfe dicht über ein kleines Transistorradio zusammen. (...) Heiser sprach jetzt jemand davon, dass sich unsere Truppen von ihren Stellungen zurückzogen, um sich neu zu formieren. (...) Erst als die heisere Radiostimme den Namen einer Stadt sagte, die genauso hieß wie unsere Stadt, wussten alle etwas. Auch ich wusste ein wenig – die heisere Stimme sprach ‚Višegrad‘ wie etwas aus, wovor man in keinem Versteck sicher war.

(...) Als die heisere Radiostimme jetzt Višegrad sagte, und ich mich fragte, wie kann es sein, dass eine Stadt fällt, muss das nicht ein Beben geben?, wussten selbst die Mütter nicht, was zu tun war. Sie salzten die Erbsen und rührten im Topf. (...)

Die ersten Panzer ziepten die Straße hinauf. Ihre Ketten hinterließen weiße Ritzen im Asphalt und machten, wo sie über Bürgersteige fuhren, Beton zu Kies. Es gab kein Halten mehr: wer ölt die denn, was quietschen die so?, rief ich, und schon rannten wir auf die Panzer zu – rennen, das konnten am schnellsten wir! Die Mütter griffen sich in die langen Röcke und klagten uns nach, so schnell eilten wir zu den Panzern. (...) Im kleinen Park vor der Brücke, in dem die Statue

von Ivo Andrić stand, bevor sie niedergerissen wurde, hielten wir an. Wir wollten hören, wie laut es würde, wenn die Brücke brach. (...)
Die Brücke hielt.
Edin am Ohr, mich am Ärmel zerrten uns die Mütter zurück in den Keller.“ (WS 107-109)

Die dramatische Nachricht von der Eroberung der Stadt bringt den kleinen Aleksandar ein wenig durcheinander, der aber kurz danach das Quietschen der Panzer auf den Straßen hört und mit den Freunden in ihre Richtung rennt. Aleksandar und seine Freunde scheinen im Keller keine Angst vor dem Krieg zu haben, sie spielen und kämpfen miteinander, sie eilen sorglos zu den Panzern und versuchen ständig das Fenster zu erreichen.

Die Redakteurin Iris Radisch hat in einem Artikel der Wochenzeitung «Die Zeit» gerade diesen Aspekt des Romans stark kritisiert; ihrer Meinung nach ist es nämlich dem Autor nicht gelungen, die Poesie des Kindlichen in einem Buch über den Krieg zum Ausdruck zu bringen. In ihrem Artikel *Der Krieg trägt Kittelschürze* vergleicht sie nämlich *Wie der Soldat das Grammophon repariert* mit zwei anderen Kriegsromanen, die durch eine kindliche Perspektive die traumatischen Ereignisse während des Krieges darstellen, und zwar *Der Blechtrommel* von Günter Grass und *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész. In beiden Fällen, erläutert Radisch, ist die Erzählperspektive verblüffend und überzeugend zur gleichen Zeit. Angeblich sei Stanišić hingegen in eine „Kitschfalle“ geraten, aus der sich seine Charaktere in der Erzählung nicht mehr befreien können:

„Aleksandar, das altkluge Kind aus Višegrad, das hier erzählt, versucht, in einer Sprache über seine Kriegserlebnisse zu berichten, die offenbar die Sprache eines frühpubertierenden Jungen sowohl imitieren als auch poetisch aufpolieren soll. Das erzwingt eine einerseits ganz unbedarfte, naiv anekdotische, andererseits ein wenig hochgespannte, bemüht märchenhafte Ausdrucksweise. Ein Spagat, in dem man sich leicht die Beine bricht.

Das Magische, kindlich Verzauberte, in das sich dieser Roman über den grausamen Bürgerkrieg wie in ein kostbares Gewand hüllt, hat ihm gleichwohl bisher viel Bewunderung und sogar die Nominierung für den Frankfurter Buchpreis eingetragen. Literaturkritisch ist das nicht ganz nachvollziehbar, menschlich dafür umso mehr. Denn die Verzauberung und kindliche Poetisierung des Jugoslawienkrieges, die Undurchsichtigkeit und Entrücktheit des Krieges, die in dieser manieriert kindischen Erzählhaltung beschlossen liegt, entspricht durchaus dem diffusen Gefühl, das der westeuropäische Betrachter bis heute mit diesem Krieg verbindet. Wer da eigentlich gegen wen war und ob das Ganze nicht nur eine auf ewig unaufklärbare, rätselhafte Kinderei darstellte, scheint bis heute nicht feststellbar zu sein. Der Roman von Saša Stanišić bestätigt diese nebulöse Ansicht auf rührend kindsköpfige Art und Weise. Und mit zartem melancholischem Seufzen.“³⁰²

302 Siehe Radisch, Iris, *Der Krieg trägt Kittelschürze. Saša Stanišić schreibt seinen ersten Roman über den*

Laut Radisch führt das Misslingen der kindlichen Perspektive in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* zu einer barocken Poetisierung Jugoslawiens und in die Entrücktheit des Krieges. Darüber hinaus wirft sie Stanišić vor, dem westeuropäischen Leser ein Bild über den Balkan voller Vorurteile und Klischees angeboten zu haben. Laut Radisch wäre der Krieg aus der Sicht des Autors durch eine Armee von Großvätern, Müttern und Verwandten beseitigt worden, während das Massaker in Višegrad mit „märchenonkelhafter Distanz“ aus der Sicht des Autors betrachtet würde³⁰³. Im Widerspruch zu dieser These steht die These der Literaturwissenschaftlerin Daniela Finzi: In Ihrem Aufsatz *Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird*³⁰⁴ stellt sie sich die Frage der Repräsentierbarkeit des Krieges durch den Autor und der entsprechenden Erwartungen der Leser bzw. der Rezensenten. Finzi analysiert die komplexe Konstruktion der Erzählperspektive in Stanišićs Roman, die durch die verschiedenen Textformen (Briefe, Gedichte, Aufsätze, Protokolle, Erzählungen) mehrmals variiert: Nicht nur Aleksandar, sondern auch die Mutter, die Oma, die taube Nena Fatima, der inzwischen erwachsene Zoran, Walross, der jüdische Rabbi und viele andere erzählen ihre eigene Geschichte aus ihrer eigenen Perspektive:

„Der Gestus, unterschiedlichen Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen Raum zu geben, bewirkt auf formaler Ebene eine mosaikartige Form und innerhalb der Synthesis des Heterogenen eine Perspektivierung des Geschehens. Jener Leser, der sich vom Roman Stanišićs verbindliche Aussagen über die Urheberschaft des Krieges und Schuldzuweisungen erwartet, mag mit der energischen Unvoreingenommenheit und Unparteilichkeit schwer zu Rande kommen. Aleksandars Kinderaugen nehmen die Individualität eines jeden auch noch so sehr im Namen eines Kollektivs oder Prinzips handelnden Menschen wahr, stattdessen einen jeden mit einem Vertrauensvorschuss aus.“³⁰⁵

Bosnienkrieg und stolpert über die Poesie des Kindlichen, auf <http://www.zeit.de/2006/41/L-Stanisic>, geschrieben am 05.10.2006, gesehen am 04.04.2013.

303Ebd.

304Finzi, Daniela, *Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird*. „*Wie der Soldat das Grammophon repariert*“ von Saša Stanišić, in M. Bobinac/W. Müller-Funk (Hg.), *Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südeuropäischen Raumes in ihrem deutschsprachigen Kontext*, Francke, Tübingen, 2008, S. 245-254.

305Ebd., S. 252. In ihrer Untersuchung der Textstruktur von *Wie der Soldat das Grammophon repariert* weist Finzi auch darauf hin, dass der Roman außer der erfundenen Geschichten auch viele Andeutungen von Straßen, Persönlichkeiten und Orten enthält, die sich auf die Wirklichkeit während des Bosnienkrieges und auf die Zeit danach direkt beziehen: „Für die Repräsentation des Krieges (...) bringt Stanišić unterschiedliche Strategien zur Anwendung. Da gibt es zum einen die erfundenen Geschichten, die eine mögliche Realität des Krieges zur Sprache bringen, ohne den Krieg als solchen zu schildern. Auf diese Weise begegnet Stanišić der Herausforderung der Kriegsdarstellung: mit Worten eine Welt zu umfassen, die außerhalb der Vorstellung liegt. (...) Zum anderen ist der Roman, insbesondere der zweite Teil, da sich der junge Mann Aleks an die traumatischen Erlebnisse in Višegrad 1992 erinnert, durchsetzt von Višegrader Straßen-, Orts- und Hotelnamen. ‚Ich habe Listen gemacht‘ – so lautet der Titel dieses Višegrad-Kapitels, und so lautet die zu Beginn jeder neuen Episode nahezu litaneiartig beschworene Anrufung eines

Die These der sogenannten Synthesis des Heterogenen, wodurch Stanišić die vielen Perspektiven über den Krieg ansammelt und sie dem Leser wie ein Mosaik der verschiedenen Stimmen präsentiert, wird auch von Boris Previšić vertreten. In seinem Aufsatz geht der Literaturwissenschaftler Previšić³⁰⁶ nämlich davon aus, dass Saša Stanišić schließlich mit seinem Roman als Erster die Stereotypen über den Balkanraum ausgelöscht hat. Previšić fragt nach der Möglichkeit eines *Balkan Turn*, wo die Vorurteile über den Balkan von den „deutschmuttersprachigen“³⁰⁷ Autoren und Autorinnen endlich überwunden werden können.

„Gerade der Zerfall Jugoslawiens hat Europa ins Bewusstsein gerufen, dass auch ‚bei uns‘ Krieg sein kann. Dies hat das Interesse ‚bei uns‘ geweckt, sich mit diesem Raum auseinander zu setzen, wobei meist eine einseitige, (...) eine ‚orientalistische‘ Sichtweise vorherrscht, welche zwei gegenläufige Reaktionen impliziert: Zum einen wird der Balkan exotisiert und dadurch marginalisiert, zum anderen ist aber eine große Bemühung erkennbar, diesen Raum in ‚unsere‘ Sphäre zu integrieren. So kommt es einerseits zu einer Zuschreibung von Stereotypen (Balkanisierung, Pulverfass, Wild Europe etc.), andererseits zu einer zunehmenden ökonomisch-politischen Anbindung an Europa. Das Problem liegt nun darin, dass die zwei gegenläufigen Reaktionen oftmals nicht so leicht unterscheidbar sind, da sie oft im Verbund auftreten.“³⁰⁸

Previšić untersucht die Werke von vier „deutschmuttersprachigen“ Autoren – Peter Handkes *Winterlicher Reise*, W. G. Sebalds *Ringe des Saturn*, Norbert Gstreins *Das Handwerk des Tötens* und Juli Zehs *Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien* – und zeigt, wie diese Romane und Berichte sogar noch bei der Auseinandersetzung mit dem

„Abschließenwollens“. (...) Stanišić bzw. der Narrator Aleks erklärt nicht, wofür diese Straßen-, Orts- und Hotelangaben stehen. Nichtsdestotrotz – oder vielleicht auch gerade deshalb – wird vermutlich auch jenem Leser, dem die verschiedenen Anspielungen nicht geläufig sind, bewusst, dass die erratischen Eigennamen auf konkrete Geschehnisse des Krieges in Bosnien verweisen (...). Der an Stanišić gerichtete Vorwurf (...) der ‚Entrücktheit des Krieges‘ sagt meiner Ansicht nach weniger über den Roman aus als über seinen Rezensenten: über die Erwartungshaltung, was den kriegerischen Zerfall Jugoslawiens und seine Repräsentation in fiktionaler Literatur angeht; über eine mangelnde Bereitschaft, sich auf den Text und dessen Verfahren, den unhintergehbaren Kontext hinter der mit Fantasie und Liebe zum Detail erzählten Geschichte des Aleksandar Krsmanović aufzurufen, einzulassen.“ Ebd., S. 252-254.

306Previšić, Boris, *Poetik der Marginalität. „Balkan Turn“ gefällig?*, in «Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik», 69, 2009, S. 189-203.

307Vgl. ebd., S. 203: „Gerade weil sich heute im Balkan Raum und Identität durchkreuzen, die sich nicht in einer supra- oder transnationalen Konzeption aufheben lassen, gerade weil Territorialpolitik als Produkt von lokalen, aber auch internationalen Diskursformationen zu verstehen ist, sah ich mich wider Willen gezwungen, den Neologismus ‚deutschmuttersprachige Autoren‘ zu schaffen. Es gibt dementsprechend nur eine spezifische transnationale Literatur – aber nicht als Universalliteratur. Mit anderen Worten: Die Diskursfelder (beispielsweise von Territorialisierung, *Nation Building*, Nationalismus oder Orientalisierung) wirken sich direkt auf die Theorie aus. Erst in kritischer Reflexion dieser Kategorien und in Absetzung davon – was ich in diesen Erörterungen mit der Dichotomie ‚deutschmuttersprachig‘ vs. ‚hybrid‘ aufzudröseln gedachte, überwindet die Literaturwissenschaft das rein deskriptive Moment, um auch ethnisch-politisch wirksam zu werden.“

308Ebd., S. 191-192. Zum Thema siehe auch Todorova, Maria, *Der Balkan als Analyse-kategorie. Grenzen, Raum, Zeit*, in «Geschichte und Gesellschaft», 28, 2002, S. 470-492.

Balkanraum und vor allem mit dem Krieg das Problem der Stereotypisierung noch nicht überwinden. Dem Literaturwissenschaftler Previšić zufolge scheitert z. B. bei Peter Handke der Versuch der Authentisierung, indem einige Themen wie das Massaker in Srebrenica völlig marginalisiert oder verdrängt werden: „So liegt Handkes Hauptproblem in der Bemühung, authentisch sein zu wollen, um dadurch das Eigentliche, das Dritte aufzuzeigen, womit er lediglich seine Poetologie auf einen politisch-territorialen Raum projiziert. Dadurch wird er extrem empfänglich für ideologische Vereinnahmung“³⁰⁹. Eine weitere Marginalisierung des Balkans erfährt Previšić bei der Lektüre Sebalds, wobei sich die Aufmerksamkeit des Autors nicht auf den Balkankonflikt, sondern auf den Ersten und auf den Zweiten Weltkrieg richtet. Diese Gleichgültigkeit – genauer gesagt dieser Versuch der Distanzierung – gegenüber den Balkankriegen ist auch im Werk von Juli Zeh besonders spürbar. Ihre Skepsis gegenüber der Authentisierung einer Reise durch den Balkanraum führt zu einer selbst-ironischen Distanz, wo das Ungeheuerliche nur durch Nachtträume und Statistiken zum Ausdruck kommt³¹⁰. Distanz und Nähe spielen auch eine wichtige Rolle in Gstreins *Das Handwerk des Tötens*, wo die beiden Instanzen trotz der doppelten Perspektivierung ihre Stabilität stets verlieren. Die Problematik der Distanz in der Erzählung wird jedoch in Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert* gelöst: Gerade der ständige Wechsel der Perspektive, die auch Finzi in ihrem Aufsatz zitiert hatte, sei laut Previšić jene Lösung, die endlich auf einen *Balkan Turn* hoffen lässt:

„Je nach Wahrnehmung der spezifischen Ereignisse und je nach zeitlicher Distanz dazu wird unterschiedlich erzählt. Die Position verharrt dadurch nicht in Starre. (...) [S]o wird das Verfahren bei Stanišić auf das zerfallende Jugoslawien Ende der 80er Jahre übertragen. Dem stellt er eine weitere Perspektive in der zweiten Hälfte des Romans entgegen, worin das Nachkriegsbosnien im Jahre 2002 beschrieben wird. Das Hier-Fremd-Sein wird erkennbar und ermöglicht gleichzeitig eine ergänzende und vervollständigende Außenperspektive, welche sich durchwegs von der authentisch wirkenden des ersten Teils nun auch absetzen kann. (...) Zudem geht Stanišić weit über einen authentisch wirken wollenden bzw. ironisch distanzierenden Ich-Erzähler hinaus. Denn dieser ist nicht nur der Hauptprotagonist, sondern das Ich wechselt von Kapitel zu Kapitel von einer Person zur nächsten. Dadurch entsteht ein ganzes Kaleidoskop an Stimmen, die meist unvermittelt auftreten, obwohl sie im vorhergehenden Kapitel versteckt eingeführt wurden.“³¹¹

309Previšić, Boris (2009), *Poetik der Marginalität. „Balkan Turn“ gefällig?*, in «Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik», S. 200.

310Ebd., S. 201.

311Ebd., S. 200-202. Vgl. auch ebd., S. 199: „Zusammenfassend zu den deutschen und österreichischen Autoren muss der eigentümliche Befund festgehalten werden, dass selbst großes literarisches Potential dem Themenkomplex Balkankriege nicht beikommt. Meist kollidiert die poetologische Absicht mit einer politisch gegenläufigen Konzeption, welche sowohl im Falle Handkes wie auch im Falle Gstreins im

Wie der Soldat das Grammophon repariert ist ein Kaleidoskop von Stimmen und Eindrücken, die eine Perspektive in Bewegung schafft, wo nicht nur die Charaktere, sondern auch die verschiedenen literarischen Genres einen wechselnden Blick auf den Krieg anbieten. Ein schlagendes Beispiel dafür ist die schon erwähnte Geschichte des Rabbis. Sein Bericht befindet sich im Text gleich nach der Erzählung von Walross' Flucht aus dem Krieg in Kroatien, die mit spannenden Etappen zurück nach Višegrad führt. In diesem Kapitel ändert sich der Ton der Narration, wobei er eine rührende Nuance einnimmt; die Worte des Rabbis erscheinen als eine Art intimes Bekenntnis eines Gelehrten, der seine Synagoge entweiht gesehen hat, und der seine heiligen Bücher verlassen hat, um seinen Körper zu retten. Nach diesem Kapitel, das kaum mehr als zwei Seiten lang ist und keinen richtigen Titel hat, es sei denn in Form von drei Punkten, setzt sich die Narration fort durch Aleksandars Perspektive. Das Kind schlägt einen anderen Ton an und seine Perspektive wirkt sowohl verzaubernd als auch entlarvend. Ein typisches Beispiel für diese zweiseitige Betrachtungsweise findet der Leser in einer Szene im Keller. Aleksandar ist im Keller mit seiner Familie, den Bekannten, Freunden und anderen Flüchtlingen. Auch die Soldaten sind da, sie müssen sich ernähren und müssen nach den Muslimen suchen. Ein unheimlich großer Soldat, der eine ganze Wanne und keinen Helm für seinen Kopf bräuchte, findet in Čika Seeds Wohnung ein Grammophon und versucht, das Gerät einzuschalten, aber das Grammophon funktioniert nicht. Durch seine Einbildungskraft behebt Aleksandar den Schaden, aus dem Grammophon hört man jetzt endlich laute Musik, die Soldaten umarmen sich fröhlich und fangen an, zu tanzen:

„Wäre ich Fähigkeitenzauberer.

Im Grammophon knackt es. So fein muss es klingen, wenn ein Habicht behutsam, um ihm nicht wehzutun, einen Spatz küsst. Die Nadel sticht in die Platte – Zither, Akkordeon! (...) Es ist das allen bekannte Lied – nichts darf dich zurückhalten, einander umarmen müsste man gleich! Sich aneinander klammern hier, jetzt, dazu, normalerweise, fest sich halten im Gleichschritt! Niemand rührt sich aber, bloß die Soldaten heben die Gewehre über die Köpfe und jaulen mit ihren Hunden auf. Klagen und frohlocken: joooj! Pfeifen spitz, gellen um die Wette, joooj, lauter, zacka-zacka-zacka-za! Greifen einander zärtlich um die Taille, zwei Schritte rechts, einer links, joooj!“ (WS 119)

Feuilleton ausgeschaltet wurde und immer noch wird. Dieser spezifische literarische Umgang mit dem vermeintlich Fremden zeugt von einer Nähe, von einer eigenen Geschichte (insbesondere bei den Österreichern), welche zunächst einer Distanzierung bedarf. Zumindest Juli Zeh und Norbert Gstrein sind sich dessen bewusst; darum ihre spezifischen Erzählverfahren von ironischer Reflexion bzw. verdoppelter Perspektivierung. Aber letztlich löst genau diese Literatur die interkulturell so notwendige Vermittlungsaufgabe, endlich festgefahrene Stereotypen über den Balkan aufzulösen, nicht.“

Jubel und Freude erfüllt den Keller, die feierliche Stimmung ändert sich aber gleich danach, da das Auge des Kindes noch ein Ereignis ins Visier nimmt: Vorher hatte ein Soldat mit einem goldenen Zahn die schöne Amela bemerkt und er hatte ihre schwarzen Zöpfe gelobt. Während sie den Brotteig knetete, hatte er seine Finger in den Teig mit ihren Händen getunkt. Er hatte Amelas Taille umarmt und den anderen Frauen befohlen, hinauszugehen und die Tür zu schließen. Amelas Vergewaltigung wird vom Kind entlarvt, indem es auch diesen Soldat zum Tanzen und Singen bringt:

„Singt auch der Soldat mit dem goldenen Zahn, der nach warmem Brot gierte und Teta Amelas Hände in seine presste und in den Teig tauchte. Er kommt aus Amelas Wohnung, das Lied auf den Lippen, das Hemd aufgeknöpft. Hinter ihm kniet Amela mit einem nassen Schleier aus Strähnen im Gesicht. Lauter als alle singt dieser Hungrige: ohne eine junge Zigeunerin können wir Genießer nicht. Auf seinen Fingern und Knöcheln, unter den Nägeln – gelber Teig. Er schraubt seine Feldflasche auf und setzt sie an die wunde Lippe. Ist es nicht so, Männer? Ohne Schnaps und Zigeunerinnen können wir nicht!

Wäre ich Fähigkeitenzauberer. Dinge könnten trotzen, Geländer, Grammofone, Gewehre, Genicke, geflochtene Zöpfe.“ (WS 120)

Im Keller begreift der kleine Aleksandar während der Belagerung seiner Stadt, dass das Zusammenleben mit anderen Leuten in jenem Raum wie ein Spiel mit seinen eigenen Regeln ist; am Anfang, als die Soldaten noch nicht da waren, sollten die Kinder die Vorschriften der Mütter streng befolgen: Nicht rennen, nicht schreien, nicht streiten usw. Sobald die Soldaten den Keller betreten, sollen sich jetzt alle, und nicht nur die Kinder, an die neuen Regeln halten: Man darf nicht rausgehen, nur falls man danach gefragt wird, darf man die Soldaten direkt ansprechen, ihnen den Ausweis zeigen und seinen eigenen Namen immer deutlich aussprechen; die Frauen müssen kochen, die anderen müssen meistens schweigend und geduldig warten. In diesem Sinne wird der Keller als eigene Welt mit anderen Normen und Vorschriften vorgeführt, die in den meisten Fällen unausgesprochen sind, und die man schneller lernen und beachten muss. Von einem Aufbewahrungsraum ist der Keller umfunktioniert worden in eine andere Dimension.

Die Räumlichkeiten werden so organisiert, dass man jetzt hier kochen und schlafen kann. Nicht nur der Keller, sondern auch der Rest des Gebäudes wird besonderer Umstände halber anders aufgebaut: Schlafzimmer, Treppen, Flur und Küche üben eine neue Funktion aus, d. h., sie müssen den Soldaten die Suche leichter machen. Schränke und Türen, Schubladen und Anrichten sind geöffnet, die Wohnungen sind systematisch durchsucht worden und alles ist nicht mehr an seinem Platz. Nichts darf vor den Soldaten geheim

gehalten werden und das ganze Gebäude steht für eine offene Struktur, es muss von seiner ursprünglichen Funktion befreit und entkernt werden, damit man sich nicht dort verstecken kann.

Mehr als die anderen Räumlichkeiten ist der Keller der Ort ohne Versteck *par excellence*, wo die meisten Leute bleiben sollen, während der Rest – vor allem die Wohnungen – den Soldaten gehört. In diesem umgestalteten Raum des Kellers treffen sich nun verschiedene Generationen: Die Großväter, die Mütter, die jungen Soldaten, die Kinder. Trotz der unterschiedlichen Altersschichten orientiert sich aber die Zeit im Keller nur an der unmittelbaren Gegenwart: „Die Großväter drängten ihre Köpfe dicht über ein kleines Transistorradio zusammen. Ich wünsche mir Opa Slavko hinzu. Was würde er sagen, jetzt, das alles zu unaussprechlicher Stille geworden war? Lange schon kam auch keine Musik mehr, immer redeten sie im Radio nur“ (WS 107), bemerkt Aleksandar. Die Großväter erzählen nichts mehr von ihrer Vergangenheit, sie sitzen nur schweigend eng nebeneinander und hören dem Radio zu. In diesem Sinne gehört Slavko nicht zur Gesellschaft der Großväter, da er der Beschützer und zugleich der Erfinder der guten vergangenen Zeiten ist.

Der Kellerraum ist nur mit Gegenwart gefüllt, und die Stimmen im Radio dienen als Verbindung zur Wirklichkeit draußen. Auch die Soldaten tragen im Text dazu bei, den Kontakt zwischen drinnen und draußen zu halten, sie bringen Staub und den Geruch des Krieges mit. Hier spielen die Kinder Krieg, aus dem Fenster sehen sie, wie die Panzer in die Stadt eindringen, Bomben und Gewehre und Gewalttaten sind überall. In dieser unterirdischen Mikrowelt darf man den Krieg nicht vergessen. Vielmehr lebt man im Keller ausschließlich in Funktion der Kriegsergebnisse. Eine bedrohliche Gegenwart herrscht im Raum, und jede weitere Zeitebene wird aufgrund der Umstände völlig aufgehoben. Die zeitlichen und räumlichen Koordinaten des Kellers in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* gestalten sich demzufolge nach dem strengen Paradigma des Notfalls bzw. des Kriegsausbruchs: Der Keller ist unterirdisch, er ist eng und von allen Seiten einsehbar. Die Gefühle und die Stimmungen der Bewohner des Kellers sind durchschaubar wie die geöffneten Schränke und Türen der Wohnungen im Gebäude. Die Räumlichkeiten werden anders arrangiert und fungieren als Notunterkunft für die Soldaten, die essen und schlafen und vergewaltigen wollen. Überall dominiert eine gewalttätige Gegenwart. Die Geräusche, die Detonationen der Bomben, das Knirschen der Panzer, Schüsse und Gewehrsalven und Geschrei auf der Straße, aber auch Gerüche nach Schweiß und Erbsensuppe überlagern die Dimension der Zeit: Keine Hoffnung auf die Zukunft, kein Trost durch die Erinnerungen an die Vergangenheit sind mehr möglich. Der Keller stellt sich daher als chronotopisches Bild

dar, in dem sich der Chronotopos der Angst spiegelt.

Der Keller in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* repräsentiert die bildhafte Schilderung jener Theorien, die im vorigen Kapitel der vorliegenden Arbeit unter die Lupe genommen wurden. Die Transformation des Kellers in einen Notraum, wo die Leute zusammenleben können, bestätigt nämlich die Theorie von Henri Lefebvre, der den Raum als „soziales Konstrukt“ umfasst, das von der Gesellschaft organisiert und ständig beeinflusst wird. In diesem Fall wird das ganze Gebäude von den Soldaten neu arrangiert, die in den oberen Stockwerken Platz nehmen, während die Flüchtlinge den Keller als Schutzort verwenden, wo sie die Kinder kontrollieren können und einander Trost spenden. Der Raum wird im wahren Wortsinn sozial neu produziert.

Auf ähnliche Art und Weise könnte man den Chronotopos des Kellers als eine Heterotopie im Sinne Foucaults bezeichnen, d. h. als einen von jenen „wirkliche[n] Orte[n], wirksame[n] Orte[n], die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“³¹². Die Heterotopie ist ein besonderer Ort mit eigenen Eigenschaften, der die gesellschaftlichen Beziehungen in seinem Raum kondensiert und anschaulich macht. In diesem Fall steht aber dieser Mikrokosmos nur für jene temporäre Gesellschaft, die sich im Keller gestaltet hat; so gesehen kann man den Keller als einen vorübergehenden heterotopischen Ort bezeichnen, dessen Funktion mit dem Aufhören der Notwendigkeit an Sinn verliert. Am Ende des Krieges wird sich der Keller nochmals anders arrangieren lassen, er wird erneut die Form eines Aufbewahrungsraums annehmen, und die Mikrowelt der Not wird auf der Landkarte für immer verschwinden.³¹³

3.3.3. Asija finden, den Frieden finden

Im Keller gibt es nicht nur Bekannte, sondern auch Flüchtlinge, die Schutz vor dem Krieg finden. Meistens sind es alte Männer und Mütter mit kleinen Kindern. Unter ihnen gibt

312Foucault, Michel, *Andere Räume*, in K. Barck et.al. (Hg.) (1992), *Aisthetis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, S. 39.

313Der Keller kann auch als Arjun Appadurais *ethnoscape* interpretiert werden: Ein globaler ethnischer Raum, eine fließende Landschaft, wo sich Migrantinnen und Exilanten bewegen. Die Bewohner des Kellers sind nämlich eine Mischung von Gruppenidentitäten (muslimischen, bosnischen, serbischen), die aus ihrem ehemaligen Territorium wie in eine Diaspora vertrieben worden sind. Siehe II Kap., Abschn. 2.2.2.

es einen Mann mit Schnurrbart namens Ibrahim. Er sitzt im Keller und streichelt zärtlich den Kopf eines Mädchens, das kurz nach dem Essen auf seinem Schoß einschläft. Aleksandar sieht die helle Farbe seines Haares und kann keine Entsprechung für eine solche Farbbezeichnung finden. Ibrahim, der sich als Onkel des Mädchens vorstellt, erzählt seine Geschichte: Er und seine Nichte Asija waren die Letzten aus ihrem Dorf, alle Häuser hatten die Soldaten zerstört. Entkräftet und hungrig sind die beiden auf die anderen Flüchtlinge gestoßen. „Das Mädchen ist allein auf dieser Welt“, sagt Ibrahim, während er über ihr Haar streichelt. Ibrahim will sich jetzt aber nach einer solchen Nacht zuerst ausruhen und sich dann unbedingt rasieren, da sein Bart voll von schlechten Erinnerungen ist.

Aleksandar hört sich noch diese traurige Geschichte an, die wie alle anderen Kriegsgeschichten von Gewalt und Verfolgung erzählt. Er kann das schöne Mädchen nicht aus den Augen lassen, er trifft die Entscheidung, immer bei ihr zu bleiben und sie vor dem Übel zu schützen. Am Tag, als die Panzer in die Stadt eindringen und Aleksandar mit Edin und Zoran ihnen entgegengerannt sind, kommt er aufgeregt zurück zu Asija und will ihr seine Geschichte erzählen. Aber die schöne Asija mit dem hellen Haar weint und weint:

„Asija, meine Asija, war nicht mitgelaufen. Sie saß auf der untersten Treppenstufe, da sitzt man doch, wenn man keine Munition mehr hat, Spielregel: Treppenaufgang – Waffenruhe. Ich setzte mich dazu, rieb mir die schmerzende Wange, sie rieb sich die Augen. Ich sagte: Kanonenrohr, sagte: Tarnfarbe, sagte: schneller als Edin. Asija stand auf und rannte weinend die Treppe hinauf.

Vor zwei Tagen hatte Asija schon einmal geweint. Sie hatte geweint, bis sie einschlief, ihre Hand in meiner. Asijas Onkel Ibrahim hatte es getroffen, als er sich in Čika Hasans Bad rasieren wollte und den Kopf zum Spiegel neigte. In den Hals und ein bisschen in das Kinn hatte es ihn getroffen durch das kleine Fenster im Bad. Čika Hasan erzählte es den anderen, und ich hörte an der Tür mit: minutenlang hat Ibrahim nach Luft gerungen, um Luft gekämpft, als wollte er einen unendlichen Atem schöpfen, um von all den Dingen zu erzählen, die uns bevorstehen. (...) Überall Blut, sagte er – überall die Farbe von Kirschen, stellte ich mir vor, und wie sie von den Fingern troff, die in Ibrahims Hals gebohrt wurden, damit er Luft bekam.

(...) Asija weint, weil Soldatenfäuste nach Eisen riechen und niemals nach Seife. Weil den Soldaten die Gewehre um die Nacken baumeln und Türen hinter ihren Tritten nachgeben, als gäbe es keine Schlösser. Sie weint, denn so hatten Soldaten auch in Asijas Dorf die Türen eingeschlagen, sie weint und versteckt sich auf dem Speicher, in dem wir Mäuse jagen, in dem Staub auf den Vitrinen liegt und Fahrräder rosten. Dort werde ich meine Asija gleich finden.

(...)Asija streckt die Arme nach mir aus und fragt schluchzend: hast du meine Mama und meinen Papa bei den Soldaten gesehen? Sind Mama und Papa vielleicht mit den dummen Soldaten zurückgekommen? Die haben sie mitgenommen, weil sie einen falschen Namen haben. (...) Wenn die Soldaten dich finden, nehmen sie dir deinen Ausweis ab und wenn du einen falschen Namen hast, fahren sie dich im Lastwagen mit der grünen Plane weg. Wie Mama

und Papa. Vielleicht bringen mich, hebt Asija plötzlich ihren Kopf von meinen Händen und ruft unter noch mehr Tränen, vielleicht bringen mich die Soldaten zu Mama und Papa, wenn ich ihnen meinen Namen sage, hörst du? Vielleicht ist es jetzt für mich gut, falsch zu heißen, hörst du?

Ich höre es – und ich höre Schritte, die sich nähern. Ich höre schwere Stiefel und weiß, dass ich den richtigen Namen trage. Und obwohl der Soldat mit gelbem Bart schmunzelt, obwohl er nicht nach Schweiß und Schnaps riecht wie die anderen, obwohl er nur will, dass wir ins Treppenhaus zurückgehen, schrie ich ihn an: ich heiße Aleksandar und das, das ist meine Schwester Katarina, das ist Katarina, nur meine Schwester Katarina!“ (WS 109-113)

Ohne Onkel Ibrahim ist jetzt Asija völlig allein. Das Mädchen zu beschützen wird Aleksandars einziges Ziel, das zeitweise zu einer Obsession wird. Im Treppenhaus des Gebäudes, wo die beiden nun nach dem Befehl eines Soldaten nebeneinander sitzen und sich an den Händen halten, erlischt das Licht alle zwei Minuten: „Für Sekunden verhüllt die Dunkelheit das Warten. (...) Sofort knipst jemand das Licht wieder an. Jede Dunkelheit ist ein kleines Verschwinden, eine kleine Genesung. In einer solchen dunklen Sekunde flüstert Asija: vergiss mich nicht! (...) [S]olange wir einander nicht verlieren, können wir einander nicht vergessen“ (WS115-116). Der letzte Satz, der im Mund eines Kindes etwas unangemessen klingt, fungiert als Anweisung für die Interpretation des späteren Verhaltens des jungen Aleksandar: Asija darf Aleksandar nicht verlieren, um ihn nicht zu vergessen. Das Auslöschen des Lichtes im Treppenhaus gilt in diesem Sinne als Metapher für das Auslöschen des Gedächtnisses. Gegen jede Form des Vergessens wird nämlich der nun heranwachsende Aleksandar jahrelang kämpfen, als er schon in Deutschland angekommen ist.

Einige Tage nach der Belagerung der Stadt fasst die Familie Krsmanović die schwere Entscheidung, Višegrad zu verlassen. Es ist für alle nur eine temporäre Entscheidung, die Auswanderung ist bis zum Ende des Krieges, der nicht mehr lange dauern kann, geplant. Aleksandar soll seine Sachen packen und sich von seinen Freunden schnell verabschieden. Er läuft die Treppe hinauf und ruft nach Asija, ohne aber eine Antwort zu bekommen. Alles wird gepackt und auf das Auto gestellt, Nena Fatima und Oma Katarina kommen auch mit. Der Moment der Abreise wird im Text fast nebenbei geschildert; Aleksandar ist im Auto und schaut durch den Rückspiegel nach hinten, wo sein Freund Edin allein mit dem Ball spielt. Im nächsten Kapitel ist die Familie Krsmanović schon in Serbien angekommen, in Belgrad, bei einigen Verwandten des Vaters. Schon nach dem kurzen Aufenthalt in Serbien fängt Aleksandar am 26. April 1992 an, Briefe an Asija zu schreiben. Durch diese Briefe erfährt der Leser vom Ablauf der Ereignisse; die Familie Krsmanović ist der Bombardierung

Višegrads entkommen und hat Belgrad erreicht. Aleksandar informiert Asija über die Unterschiede zwischen den bosnischen und serbischen Nachrichten: „Višegrad kam gleich im Fernsehen, hier sind diejenigen die Aggressoren, die in unserem Fernsehen die Verteidiger waren, und die Stadt ist nicht gefallen, sondern befreit worden, weil nicht ein Held, sondern ein Verrückter den Staudamm sprengen wollte“ (WS 132). In Belgrad dürfen die Krsmanović nicht bleiben, da die Nachbarn wissen, dass Aleksandars Mutter eine muslimische Bosnierin ist. Ein Junge auf der Straße nennt Aleksandar einen Bastard, weil seine Mutter das serbische Blut vergiftet hat. Die Familie fährt demzufolge nach Deutschland. Der nächste Brief an Asija wird zwei Wochen nach der Ankunft in der deutschen Stadt Essen geschrieben, wo Onkel Bora und Tante Taifun leben. Oma Katarina ist nicht da, sie ist in ihre Stadt und zu ihrem Mann zurückgekehrt. In diesen Briefen berichtet Aleksandar von den schwierigen Anfängen in Deutschland, von den ersten Kontakten mit der Sprache, von dem Essen, das gar nicht schmeckt, von dem Zusammenleben auf engem Raum mit anderen Flüchtlingen und von einem traurigen Silvestertag. Während dieser Zeit wendet sich Aleksandar ständig an Asija und er hört nicht damit auf, weiter zu schreiben und zu erzählen, auch wenn er keine Antwort bekommt. Ohne Asijas Antwort als schriftlicher Kontrapunkt zu seinen Gedanken bleiben Aleksandars Briefe Appelle, und er wartet geduldig und vergeblich auf ein Echo. Die Briefe werden immer seltener, trotzdem gibt Aleksandar nicht auf und besteht auf seiner Suche nach der verlorenen Asija. Nicht verlieren heißt nicht vergessen, das hatte Aleksandar im Keller ihr zugeflüstert, und er will sie nicht vergessen; aber woran sollte er sich erinnern? An die guten oder an die schlechten Zeiten seines Lebens? Was ergibt sich dem Streben nach Erinnerung? Diese Fragen werden im Roman in Aleksandars Briefen an Bekannte und Mitglieder der Familie gestellt. In dieser Hinsicht kann man beispielsweise die Geschichte der Großmutter interpretieren: Oma Katarina ist zwar mit dem Rest der Familie nach Belgrad geflohen, sie wollte aber unbedingt nach Višegrad zurück und fährt nicht nach Essen mit. Wie ihr Mann Slavko ist Oma Katarina als Figur im Text mit der Vergangenheit verbunden; zwischen Erinnern und Vergessen entscheidet sie sich zweifellos für das Erinnern, aber ihre Aufmerksamkeit richtet sich auf die Zeit vor dem Krieg, als ihr Mann Slavko noch lebte:

„Oma Katarina war gegen das Vergessen. Für Oma ist die Vergangenheit ein Sommerhaus mit einem Garten, in dem die Amseln zwitschern und die Nachbarinnen zwitschern und man Kaffee aus einem Brunnen schöpft, während Opa Slavko und seine Freunde um sie herum Verstecken spielen. Und die Gegenwart ist eine Straße, die wegführt von diesem Sommerhaus, unter Panzerketten wimmert, nach schwerem Rauch riecht und Pferde hinrichtet. Beides muss man erinnern, flüsterte mir Oma auf dem Rücksitz zu, die Zeit, als

alles gut war, und die Zeit, in der nichts gut ist.“ (WS 131-132)

Oma Katarina und Opa Slavko werden im Text als Opfer der schönen vergangenen Zeiten gezeigt: Slavko muss sterben, bevor er den Lärm der Panzer in der Stadt wahrnimmt, die geliebte Drina bluten sieht und die lauten Detonationen der Bomben hört; auf der anderen Seite lebt Oma Katarina mehrere Jahren nach dem Krieg weiter, ihr ist aber der Eingang in die Gegenwart sowie der Eingang nach Deutschland versperrt. Demzufolge muss sie nach Višegrad zurückkehren, an den Ort und in die Zeit der Vergangenheit. „Oma kennt keine Gegenwart mehr und hat für jeden von uns eine eigene Vergangenheit“ (WS 147), berichtet Aleksandar seiner Asija. Am Ersten Mai 1999 schickt sie Aleksandar ein Paket mit Fotos von Tito, eine Aufnahme von Opas Reden und Aleksandars Pionieruniform. In den Zeilen, die das Paket begleiten, erzählt Oma nur von der Zeit, als Slavko und Tito noch lebten.

Oma verkörpert das Erinnern an die guten Zeiten, als alles in Ordnung war. Die Dichotomie zwischen den guten und den schlechten Zeiten wird im Roman durch eine andere Figur verstärkt, die den entgegengesetzten Pol im Vergleich zur Oma darstellt: Der erwachsene Zoran, der nach Jahren mit seinem ehemaligen Freund Aleksandar telefoniert und der seinen Hass gegen alles und alle nicht verbergen kann:

„Ich hasse die Volksarmee. Ich hasse die Weißen Adler. Ich hasse die Grünen Barette. Ich hasse den Tod. (...) [I]ch hasse mich, weil ich mich oben am alten Gymnasium verstecke, und ich hasse meine Augen, weil sie nicht genau erkennen können, wer die Leute sind, die in die Tiefe gestoßen werden, vielleicht sogar schon im Flug. (...) Und ich hasse dich. Ich hasse dich, weil du weg bist, ich hasse mich, weil ich bleiben muss, hier, wo die Zigeuner es nicht für nötig halten, ihre Zelte aufzuschlagen, wo sich Hunde zusammenrotten und niemand in der Drina schwimmen geht. Du hast mir einmal erzählt, dass du mit der Drina gesprochen hast. Spinner. Ich frage mich, was sie jetzt erzählen würde, wenn sie es wirklich könnte. Was würde sie schmecken, wenn sie einen Geschmack hätte? Wie schmeckt so eine Leiche? Kann auch ein Fluss hassen, was meinst du? Mein Hass ist endlos, Aleksandar. Auch wenn ich die Augen schließe, ist alles da.“ (WS 145-146)

Genauso wie die Großmutter ist Zoran in Višegrad geblieben. Die beiden Charaktere orientieren ihre Erinnerungsfähigkeit ausschließlich an den vergangenen Zeiten, die aber durch die deutliche Zäsur des Krieges ausdifferenziert wird: Einerseits wird der Status quo ante von Oma Katarinas Gedächtnis sorgfältig aufbewahrt, wo Figuren wie Slavko und Tito in der Erinnerung schöner aussehen, als sie es in der Tat waren; auf der anderen Seite wird die Zeit gerade nach dem Ausbruch des Konflikts in Zorans Gedächtnis zurückgerufen, als die Leichen den Platz der Lebenden in Anspruch genommen haben und in der Stadt

herumschwirren, so wie sie in der blutigen Drina liegen. Trotz der Unterschiede in der Wahrnehmung der Vergangenheit bringen ohnehin Oma Katarina und Zoran im Text die Gefahr zum Ausdruck, von den eigenen Erinnerungen erdrückt zu werden. Beide erinnern sich nämlich an alles, was ihre eigene Welt betrifft, sie können nichts vergessen und nichts verdrängen. Beide sind abweichende Formen eines konstruktiven Gedächtnisses, das durch das Vergessen an einer Überwindung der Traumata arbeitet; mit der abnormen Anhäufung von Details, mit dem Aufzählen von Daten und Ereignissen, mit dem ewigen Wiederholen von Sätzen und Bildern repräsentieren Oma Katarina und Zoran die krankhaften Deviationen des Gedächtnisses, das sich in ein Ungeheuer verwandelt hat.³¹⁴

Das monströse Gedächtnis, das nichts vergessen kann, nimmt auch Aleksandars Erinnerungsfähigkeit in Besitz: Seitdem er in Deutschland angekommen ist, scheint er von seinen Erinnerungen verfolgt. „Ich habe Listen gemacht“, wiederholt er mehrmals im Buch, er schreibt sich Namen und Telefonnummern der Leute auf, die er in Višegrad kannte und er versucht, alle anzurufen. Er notiert genau alle Višegrader Straßen und alle Gegenstände, die es damals in der Schule gab und die noch nicht kaputt waren. Er will sich an jede Kleinigkeit erinnern, er will die „Vergangenheitsschablonen nachzeichnen“ (WS 219). Während dieser Zeit auf der Suche nach seiner verlorenen Vergangenheit ist für ihn die heilende Kraft des Vergessens verbannt: Wenn er sich an einen Namen oder an eine Adresse nicht mehr erinnern kann, dann sucht er sie mit Hilfe des Computers, vor dem er lange Nächte verbringt. Das elektronische Gedächtnis des Computers stellt sich als Ersatz der fehlenden Erinnerungen dar; aber diese virtuelle Ausdehnung des menschlichen Gedächtnisses arbeitet orientierungslos, sie sammelt die unterschiedlichsten Daten und Bilder und vereinigt sie auf dem Bildschirm zu einer großen Menge ohne ersichtlichen Grund.³¹⁵

Vor allem ist Asija das Objekt seiner Suche. Über sie hat er von seiner Oma erfahren, dass sie nach Sarajevo geflüchtet war. Er weiß ihren Nachnamen nicht, trotzdem versucht er, sie telefonisch zu erreichen, indem er einfach eine Nummer aus dem Telefonbuch der Stadt zufällig wählt, und nach einem Mädchen Namens Asija fragt. Die verzweifelte Suche nach

314Vgl. I Kap. , Abschn. 1.2.1, Ricoeur und die Missbräuche des Gedächtnisses: das Zuviel und das Zuwenig an Gedächtnis.

315Vgl. WS 215: „Ich scrolle durch Foren, lese mir Beleidigungen und nostalgische Schwelgereien durch, klicke und klicke und notiere mir fremde Erinnerungen, Montenegriener-Witze, Kochrezepte, Namen der Helden und der Feinde, Augenzeugenberichte, Frontberichte, lateinische Namen der Drina-Fische, lade mir eine bosnische Musik herunter, sie ist schlecht, klicke auf den ersten Link zu: ‚den haag eigentor europäische union srebrenica‘, und lese, der Kriegsverbrecher Radovan Karadžić halte sich in Belgrad auf, worauf mein Computer abstürzt. Ich drücke die Reset-Taste. Mein Gesicht spiegelt sich im schwarzem Bildschirm, und ich weiß mit einem Mal nicht mehr, wonach ich hier, in meiner Wohnung mit Blick auf die Ruhr, Tausende Kilometer von meiner Drina entfernt, suche. Das Hintergrund-Foto von der Brücke in Višegrad erscheint, aber nicht einmal das Foto habe ich selbst geschossen.“

Asija, deren Namen „Die Friedenstifterin“ bedeutet, wird im Roman zur Metapher für das Streben nach dem Frieden, den Aleksandar auch nach Jahren in Deutschland noch nicht gefunden hat: „Ich suche meine Asija und meinen Frieden finde ich nicht, solange ich nicht weiß, was mit meiner Asija ist“ (WS 221).

In ihrem Aufsatz *Balkan-Puzzle* untersucht die Literaturwissenschaftlerin Erika Hammer das Bild des Puzzles als Metapher der zerbrochenen Identität in Texten von Terézia Mora und Saša Stanišić. In *Wie der Soldat das Grammophon repariert* analysiert sie die Metaphorik des Raumes, der im Text als deutliche Ordnungskategorie dient und dessen Koordinaten über die zeitlichen Paradigmen herrschen. Der Raum wird laut Hammer dominant und kann die Brüche, die durch die Zeit entstanden sind, füllen:

„Im Roman von Saša Stanišić wird die Zeit bereits am Anfang des Romans in Entfernungskategorien gemessen, und der Tod des Großvaters mit Carl Lewis' Weltrekord im Laufen als Parallele entwickelt, der Herzstillstand dauert 100 Meter, und ist damit die schnellste Krankheit der Welt (...). Die Chronologie ist durch Brüche aufgehoben, und man ist bestrebt, darüber handeln mehrere Geschichten, diese Inkohärenz wieder durch den Raum herzustellen. (...) Raum-Metaphern und topographische Vorstellungen als kulturelle Räume und ihre Verortung sind in den Erzählungen Dreh- und Angelpunkt der Fragestellung. Geographische Festschreibungen, lokale Zuordnungen werden bemüht, um eine stimmige Ordnung, etwas Bleibendes und Festes zu finden. Dies wäre der Frieden, den es aber weder außen noch im Inneren der Person gibt, und das ist der Grund, warum die Figuren diesen Frieden suchend orientierungslos im Raum herumirren.“³¹⁶

Der Mangel an räumlicher und zeitlicher Geradlinigkeit ist für Hammer ein Zeichen der Instabilität der Identität des Individuums, das vergeblich nach Ruhe und Frieden sucht. Die Lücken in den Zeitkoordinaten finden Ordnung und Sinn nur durch die Raumkoordinaten, die aber im Text zunehmend verworren erscheinen, bis sie endlich die Konturen verlieren: „Einheitliche Gebilde verschwinden, Grenzen lösen sich auf, neue werden gezogen und die Linien der Landkarte müssen neu gezeichnet werden. Neben dem Puzzle als Metapher sind allerdings auch die Städte wichtige Erscheinungsmodi im Bereich der Raumthematik. (...) Sie können keine festen Orte, Bezugspunkte sein und die Identifikation begünstigen“³¹⁷. In ihrem Aufsatz stützt sich Hammer auf jene Theorien, die die moderne Gesellschaft als Welt des Nebeneinanders beschreiben, wo der Raum neben der Zeit eine wichtige Rolle in der Literatur- und Kulturanalyse spielt. Die Dezentralisierung der

³¹⁶ Hammer, Erika, *Balkan-Puzzle. Balkan-Bilder, virtuelle Räume, Migration und hybride Identitäten bei Terézia Mora und Saša Stanišić*, in Dies./L. Kupa (Hg.), *Ethno-Kulturelle Begegnungen in Mittel- und Osteuropa*, Dr. Kovač Verlag, Hamburg, 2008, S. 27-40, hier S. 28-29.

³¹⁷ Ebd., S. 31-32.

Raumkoordinaten, die Verwirrungen der Zuordnungen und die gleichzeitige Erfahrung einer immer komplexeren Wirklichkeit charakterisieren unsere moderne globale Welt und sie haben als Konsequenz die Zersplitterung der Identität, die durch Migration und Leben in hybriden Zwischenräumen geprägt wird. In solchen „virtuellen Landschaften“ befindet sich auch Aleksandar: „Dislokalisiert ist auch Aleksandar (...) denn sein Zuhause wird der unendliche Raum des Internet, da kann er lediglich Anhaltspunkte finden, Spuren sichern.

Diese Spuren bleiben jedoch virtuell, sind nicht mehr konkret zu lokalisieren. Das Surfen als ziellose Suche wird zur Metapher einer Bewegung, die keine Orte mehr hat, dem Zufall ausgeliefert ist auf einer (imaginären) Landkarte, die man nicht mehr beschreiten kann³¹⁸. Aber sind wirklich alle Orte in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* abstrakte Räume? Werden die Städte im Text wirklich bis zur Unkenntlichkeit verwandelt? Gewiss repräsentiert der Computer eine virtuelle Landschaft, wo man nach Spuren sucht; aber die topographischen Angaben, die Aleksandar in die Suchmaschine einträgt, sind wirkliche Orte, die die Stadt Višegrad historisch und räumlich markieren: „Café Galerie. Restaurant Mündung. Hotel Bikavac. Hotel Višegrad. Hotel Vilina Vlas“³¹⁹ (WS 214). Diese und andere Orte sowie der Fluss Drina sind konkrete Angaben. Aleksandar ist Tausend Kilometer von seiner Drina und von Asija entfernt. Statt in einem abstrakten Raum lebt er, wo er *jetzt* lebt und keine Ruhe finden kann, in einem anderen Raum, der völlig anders konnotiert ist als seine Heimatstadt. Die Analyse des Raums im Roman soll daher durch eine Analyse der Zeit ergänzt werden, eine Analyse der Chronotopoi, die die spezifische Perzeption der Räume durch die Spannung der Zeitebenen (Vergangenheit und Gegenwart) im heranwachsenden Aleksandar erklärt.

„Es kommt mir vor, als wäre ein Aleksandar in Višegrad und in Veletovo und an der Drina geblieben, und ein anderer Aleksandar lebt in Essen und überlegt sich, doch mal an die Ruhr angeln zu gehen. In Višegrad, bei seinen unfertigen Bildern, gibt es einen angefangenen und nicht zu Ende gebrachten Aleksandar.

318Ebd., S. 37.

319In ihrem Aufsatz bemerkt Daniela Finzi, wie sich diese Raumkoordinaten sowie die Angaben über bestimmte Persönlichkeiten indirekt auf Geschehnisse des Bosnienkrieges beziehen: „Es genügt schließlich, die verschiedenen Eigennamen in die gängigen Internetsuchmaschinen einzugeben, die Seiten des Internationalen Gerichtshofes für das ehemalige Jugoslawien (...) zu öffnen, um sich über die Den Haager Anklageschrift gegen Sredoje Lukić alias Pokor, Milan Lukić und Mitar Vasiljević u.a. wegen Mord und Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu informieren. Wurden die beiden Hotels [Hotel Bikavac und Hotel Vilina Vlas] zu Gefangenen- und Vergewaltigungslagern während des Frühlings und Sommers 1992 umfunktioniert, steht die Pionirska Straße für ein Mitte Juni 1992 verübtes Massaker, bei dem etwa 65 muslimische Frauen, Kinder und alte Männer in ein Haus ebendieser Straße eingeschlossen und verbrannt wurden.“ Finzi, Daniela, *Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird. „Wie der Soldat das Grammofon repariert“ von Saša Stanišić*, in M. Bobinac/W. Müller-Funk (Hg.) (2008), *Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südeuropäischen Raumes in ihrem deutschsprachigen Kontext*, S. 254.

Nicht ich bin mehr Chefgenosse des Unfertigen, das Unfertige ist mein Chefgenosse. Ich male nichts Unfertiges mehr. Ich schreibe in Omas Buch Geschichten von der Zeit, als alles gut war. Damit ich später nicht über das Vergessen klagen kann. Wäre ich Fähigkeitenzauberer, Asija, würden die Erinnerungen schmecken wie damals das Stela-Eis. Erinnerst du dich an mich?“ (WS 140-141)

Die dichotomische Perzeption der Zeitebenen führt zu einem Zwiespalt in der Identität des Protagonisten, der sich in seiner Hybridität in Deutschland als eine völlig veränderte Person empfindet. Während der ersten Jahre in Deutschland will Aleksandar mit seinem zweiten Selbst gar nicht in Kontakt treten; er spürt, dass ein Teil von ihm in seiner Heimatstadt geblieben ist und auf Befreiung wartet. Dieser Teil von ihm ist noch unfertig, wie seine Bilder damals, und Aleksandar begreift, dass er noch mit seiner Vergangenheit abrechnen muss, bevor er weitergehen kann. Daher hält er sich an seinen Erinnerungen fest, er will sie nicht loslassen, weil er auf sein Selbst in Višegrad nicht verzichten kann³²⁰. Die schöne Asija, das Mädchen mit dem hellen Haar, das seine Familie verloren hat und allein in einer Ecke des Gebäudes weint, repräsentiert für Aleksandar den wichtigsten Faden, der ihn mit seiner Vergangenheit verbindet. In dieser Hinsicht ähnelt Asija der Figur von Dalibor in Abonjis *Tauben fliegen auf*; wie Dalibor gehört auch Asija nicht zu der westlichen Welt, wo die Protagonisten nach der Auswanderung leben müssen. Dalibor kommt zwar in die Schweiz, aber er bleibt nur kurz und verschwindet spurlos aus Ildikós Leben.

Asija wird Deutschland nie erreichen, aber eine Form der Verbindung mit ihr schafft Aleksandar durch die Briefe, d. h. durch das Erzählen. Zweifellos ist Asija physisch weniger deutlich konnotiert als Dalibor, auch weil sie erst ein Kind ist, als sie sich mit Aleksandar im Keller trifft: Dalibor fasziniert die heranwachsende Ildikó mit seinem schmalen Körper, mit seinen Zähnen, die sie an die Menschen in ihrer Heimat erinnern, mit seinen großen Händen und mit den kleinen Wunden, die sich auf seinem Körper abzeichnen und die Signaturen seiner traurigen Geschichte sind. Von Asija weiß man nur, dass sie eine unbeschreiblich helle Haarfarbe hat. Sie ist klein und zart und Aleksandar spürt, dass er sie beschützen muss. Aber in seiner Erinnerung bleibt Asija immer nur ein Kind, sie wird in der Narration nie die Züge einer erwachsenen Frau annehmen. Die Konturen ihrer Figur werden im Text anfangs nur

³²⁰Siehe Anhang, „*Stärker als Schuld und Verantwortung ist für mich das Fremdsein*“. Interview mit Saša Stanišić: „Ich persönlich habe eine sehr besondere Art, um mit meiner Vergangenheit umzugehen, diese Art von schonungsloser Erinnerung. Ich wollte gerne im Buch etwas imitieren, was mir selbst auch wichtig war. 2003 habe ich mehr oder weniger angefangen, das Buch zu schreiben, und auch damals, also seit 10 oder 11 Jahren in Deutschland, war die Vergangenheit ein viel zu starker Anteil von mir. Deswegen wollte ich einen Protagonisten erschaffen, der eigentlich nicht weitergehen kann, bevor er alles endlich bearbeitet hatte. Er hat nämlich kaum mit dem Jetzt zu tun. Die Gespräche und das meiste betreffen das Leben vor dem Krieg. Und auch für mich privat wollte ich über den Krieg nicht viel wissen. Deswegen gibt es im Buch diesen Blick, der meistens zurück gerichtet ist, meistens nur in eine Richtung“.

grob nachgezeichnet, und später verwischen sie sich immer mehr in Aleksandars Gedächtnis. Asijas Leben scheint mit der Erinnerung an sie unvermittelt verbunden zu sein, genauso wie ihr der kleine Aleksandar in der Dunkelheit zuflüsterte: „Solange wir einander nicht verlieren, können wir einander nicht vergessen“ (WS 116). Vergessen heißt in diesem Fall nicht nur eine Erinnerung, sondern eine ganze Existenz zu verlieren.

Der Mangel an konkreten Zügen in der Darstellung dieser weiblichen Figur macht die Beziehung zwischen ihr und Aleksandar noch fragiler; hier liegt auch ein klarer Unterschied zur Figur Dalibor: In *Tauben Fliegen auf* kann Ildikó die Nähe von Dalibors Körper spüren und ihn berühren, während Aleksandar nur die Erinnerung an jene Nacht bleibt, wo sich die beiden Kinder in der Dunkelheit an den Händen hielten. Aleksandar hat Asija nur in der Vergangenheit berührt, die jetzt von Vergessen bedroht ist. Aus diesem Grund repräsentiert der kindliche Körper von Asija im Gegenteil zu Dalibor keinen Chronotopos im strengen Sinne. Sie hat nämlich keinen Körper, nur eine Farbe und einen Vornamen, der „die Friedensstifterin“ bedeutet. Die Suche nach einer Person verwandelt sich im Text in eine Suche nach einem Konzept, d. h. nach dem Frieden. Asija zu finden oder Asija zu erfinden macht dem Protagonisten zufolge keinen Unterschied mehr: Sie dient als zerbrechliche Verbindung mit seiner Vergangenheit, mit der er sich endlich befassen muss. So betrachtet sind dieselben Briefe, die, wie beschrieben, Aleksandars Kontakt zu Asija darstellen, stark chronotopisch konnotiert: In diesen Briefen sowie im Allgemeinen in den Erzählungen von Aleksandar treffen sich Zeitebenen und Orte, Vergangenheit und Gegenwart, Bosnien und Deutschland. Nur in der schriftlichen Form ist die Überlappung von zeitlichen und räumlichen Koordinaten möglich, wie man im Kapitel „Ich bin Asija. Sie haben Mama und Papa mitgenommen. Mein Name hat eine Bedeutung. Deine Bilder sind Gemein“ sehen kann. Hier alternieren nämlich die Zeitangaben 1992 – als Aleksandar von seinem Vater geweckt wird und erfährt, dass sie wegen des Krieges zur Großmutter fahren und sich im Keller verstecken müssen – und 2002, als der schon erwachsene Protagonist am Bildschirm des Computers nach Daten und Erinnerungen sucht:

„Vater weckt mich: Aleksandar, heute fällt die Schule aus, wir gehen zur Oma, zieh dich an, ich sage dir, was du mitnimmst.

Man wächst im Schlaf.

Gleich blitzt es. Ich erwarte, zurückversetzt zu werden an einen Tag – der Computer zeigt an: an einen Montag –, an dem ich vor meinem Vater Angst haben werde. Angst vor seiner Liste der Dinge, die ich packen soll, vor seiner Mahnung: nur das, was du brauchst. Angst, weil er nicht sagt, wofür.

Was braucht man?

Gleich blitzt es, und ein fast vergessenes Gefühl wird zum Blick auf staubverklebte Spinnweben an den Kellerwänden in Erwartung des nächsten Einschlags. Ich mache eine Liste von Gegenständen im Keller meiner Großmutter, an die ich mich erinnere. Ausgediente Bügelbretter, kopflose Puppen, Kleidersäcke mit Hemden, die nach altem Kürbis riechen, Kohlen und Kartoffeln und Zwiebeln, Motten und Katzenpisse. Unter Detonationen flackernde Glühbirnen. Gänsehaut um Gänsehaut. Nicht, weil die Angst so groß ist, sondern weil die Wahrscheinlichkeit, dass man im Frieden einschläft und im Krieg aufwacht, so klein ist.“ (WS 212-213)

Der letzte Brief an Asija wird am 11. Februar 2002 geschrieben: „Keine Briefe mehr. Ich betrinke mich und rufe Bosnien an, entschuldige die Theatralik. Die Uhr auf meinem Notebook zeigt an: ‚23:23 Montag, 11. Februar 2002.‘ (...) Keine Briefe mehr, Asija, hat es dich jemals gegeben?“ (WS 211). Gleich danach beschließt er, für einige Tage nach Sarajevo zu fliegen. Genau nach zehn Jahren kehrt Aleksandar zurück nach Bosnien, um seine unfertigen Bilder im Kopf zu Ende zu malen.

3.3.4 Steife Stadt, fließender Fluss: Chronotopoi

Nach einigen Tagen in Sarajevo steigt Aleksandar in einen Bus nach Višegrad ein. Er schläft sofort ein und der erste Eindruck, als er die Augen aufmacht, ist die geliebte Drina, „mein Fluss, die warmgrüne Drina, gefasst und makellos sauber“ (WS 258). Dann erkennt er die Brücke, die mit ihren Bögen erstaunlicherweise noch intakt ist. Angekommen am Busbahnhof seiner Stadt spricht er mit Boris, dem Busfahrer, der ihn bis zu Großmutter Haus zu Fuß begleitet. Das Haus wirkt viel kleiner als in der Erinnerung und trägt die Spuren des Zerfalls:

„Im Treppenhaus brennt kein Licht, die Lichtschalter sind rausgerissen. Drähte ragen aus den Löchern, dünne, kopflose Hälse, blau und rot. Die Gänge enger, die Treppen kürzer als damals, und die Luft trägt so schwer Brot, als würden alle im Haus gleichzeitig backen. Kein Name am Klingelschild, wo Teta Amela, die beste Brotbäckerin der Welt, gewohnt hat. Meine Oma hustet hinter der geschlossenen Tür, an deren Klingelschild ‚Slavko Krsmanović‘ steht. Ich klopfe nicht, ich trete hinein.“ (WS 261)

Aleksandar hat Listen gemacht, das wiederholt er obsessiv während seines Aufenthalts in Bosnien. Darauf stehen Namen von Bekannten, Häusern, Straßen und verstreute Erinnerungen an früher, mit denen er sich jetzt konfrontieren will. Nach der Großmutter besucht er Herrn Popović, seinen Musikprofessor. Der alte Mann ist froh, seinen

Schüler wiederzusehen, stellt ihm seine Frau Lena vor und lädt ihn ins Haus ein. Die beiden sprechen über die Schulzeiten und über Aleksandars Großvater, sie essen und trinken, plötzlich aber fragt Herr Popović Aleksandar, wer er sei. Aleksandar reagiert verwirrt und Frau Popović soll ihn noch einmal vorstellen; die Szene wird mehrmals gespielt, und immer wiederholt Herr Popović fast dieselben Sätze über Aleksandars Großvater und über die Zeit, als der kleine Aleksandar noch in der Schule war. Sein gestörtes Gedächtnis blockiert das Fließen der Erinnerungen, sodass er nach einigen Minuten alles immer wieder vergisst. „Vielleicht ist es besser so, sagt Frau Popović und nimmt einen Schluck Bier aus der Flasche, man kann sich vor der Erinnerung verstecken und lässt sich von dieser abscheulichen Gegenwart nicht Tag um Tag ohrfeigen“ (WS 268). Auffällig bei der Figur von Herrn Popović ist aber, dass er sich an seine Frau erinnert. Während des Gesprächs soll sie sich nämlich nicht auch immer wider vorstellen, nur im Fall Aleksandars scheint seine Erinnerungsfähigkeit zu scheitern: „Lena, sagt er zu seiner Frau, wer ist der Herr?“ (WS 267). Das Fehlen des Gedächtnisses bei seinem ehemaligen Musikprofessor betrifft demzufolge ausschließlich Aleksandar, der auf die Frage, wer er sei, immer nur mit der Wiederholung seines Namens antworten kann.

Genauso wie Herr Popović sieht auch Aleksandars Großmutter Katarina in ihm nichts anderes als das Bild von Opa Slavko. Beide erzählen von der Vergangenheit, aber die Großmutter erkundigt sich nicht nach der Zeit in Deutschland. In dieser bosnischen Stadt, mit der Aleksandar sich bislang noch identifiziert hat, scheint die Hauptfigur als Erwachsener gar nicht zu existieren, es sei denn als Verkörperung des toten Großvaters. Die Frage von Herrn Popović, „Wer ist der Herr?“, ist daher völlig gerechtfertigt.

Danach besucht Aleksandar seinen Freund Zoran, der inzwischen Frisör geworden ist. Aleksandar lässt sich sein langes Haar schneiden, dann geht er zu Zorans Haus, um zusammen mit Walross und seiner Milica zu essen. Walross erzählt die Geschichte seines Sohns, der drei Monate in einem Gefängnis in Graz verbrachte, weil er die österreichische Grenze überqueren wollte. Während der Erzählung richtet sich Zorans Blick ausdruckslos auf den Teller. Die beiden Jungen gehen zusammen ins Café Galerie.

„Zoran bestellt zwei Bier und winkt mir dann zu, als würde er mich aus einem anderen Raum zu sich rufen. Ganz nah kommt er an mein Ohr und schreit so laut, dass ich zusammenzucke: guck dich doch mal um, Aleks! Guck dich bitte mal um! Kennst du hier irgendjemanden? Du kennst ja noch nicht mal mich! Du bist ein Fremder, Aleksandar! Zoran starrt mich aus der Nähe an. Sei froh!
Ich spreche zur Seite: ich will nur meine Erinnerung mit dem Jetzt vergleichen.“
(WS 277)

Noch einmal schwankt Aleksandars Identität unter dem Gewicht der Zeit. Für Zoran, der sich im Gegensatz zur Großmutter nicht an die alte Zeit erinnern kann, ist sein ehemaliger Freund kein Bild des Großvaters Slavko, sondern einfach ein Fremder. Einerseits existiert Aleksandar in den Augen der Großmutter gar nicht als Erwachsener, da er das Vergangene zurückbringen soll. Aus diesem Grund muss Aleksandar dem Professor Popović ständig seinen Namen und Nachnamen nennen, damit der alte Mann seine Verwandtschaft mit Großvater Slavko rekonstruieren kann; andererseits ist Aleksandar in Zorans Augen ein Erwachsener aus dem Westen, der keine Verbindung mehr weder mit Bosnien noch mit Zoran selbst hat. In beiden Fällen gelingt es Aleksandar nicht, überhaupt in Kontakt mit jenem Teil von ihm, der in Višegrad geblieben war, zu treten.

Aleksandar liest seine Liste weiter. Diesmal besucht er Marija, die damals zu jung war, um mit den anderen Kindern spielen zu dürfen. Marijas Mutter macht die Tür auf und sagt, dass die Tochter im Keller ist. Aleksandar stellt sich wie ein Fremder vor, aber Marija lächelt und spricht mit ihm wie kein anderer Mensch bisher in der Stadt. Sie und ihre Mutter sind nämlich die einzigen, die ihn weder als Residuum der Vergangenheit noch als Fremden wahrnehmen. Aleksandar erfährt, dass Marija wie seine Familie mit ihrer Mutter nach Deutschland flüchtete, dass sie 8 Jahre in der Nähe von München lebten und dass sie wegen des Todes des Großvaters und der Krankheit der Großmutter schließlich zurückkehrten. Am Tisch kann Aleksandar während des Essens von seinem Leben in Deutschland erzählen und seine Impressionen mit denen der beiden Frauen konfrontieren.

Marija ist die einzige, die sich danach erkundigt, ob alles gut gehe, sie ist die einzige, die die Vergangenheit nicht erwähnt. Sie studiert Bildhauerei in Belgrad, danach will sie aber zurück nach Deutschland. Marija repräsentiert im Roman die einzige Figur, die sich aus der Vergangenheit endlich befreit hat. Sie erinnert sich nicht nur an die guten Zeiten wie Oma Katarina, sie hat sich nicht vom Hass blenden lassen wie Zoran, sie hat ihre Traumata überwunden und jetzt kann sie weiterleben. Für sie existieren keine Grenzen zwischen Bosnien und Deutschland, sie bewegt sich alternierend zwischen den beiden Welten ohne räumliche sowie zeitliche Zäsuren: Sie lebt ihre Gegenwart in Bosnien, und Deutschland repräsentiert ihre Vergangenheit, zugleich aber auch ihre Zukunft nach dem Studium in Belgrad. Marija ist im Text die einzige Figur, die sich von der Last der Vergangenheit befreit hat. Sie dient zweifellos als Vorbild für Aleksandar, der offenkundig seine Traumata noch nicht völlig durchgearbeitet hat und für den Bosnien und Deutschland wie zwei unterschiedliche Dimensionen erscheinen, jedes Land mit seinen eigenen chronotopischen

Zügen – Višegrad steht für die Vergangenheit und Essen für die Gegenwart –, die nicht zu verwechseln sind. Immer noch unter dem Gewicht der Vergangenheit leidend, sitzt Aleksandar im Keller mit Marija, schaut ihre Kunstwerke an, die dort unordentlich herumstehen, und lässt seine Erinnerungen fließen:

„Hier stritten meine Eltern.
Hier war ich der schnellste.
Hier saß die verdreckte Asija.
Hier zog ein Soldat den Gewehrlauf über die Stäbe am Geländer, klacka-klacka-klacka-klacka-klacka. (...)
Dort die Strandliegen.
Dort die Wandteppiche.
Dort die leeren Weinflaschen.
Dort brät ein Pfarrer mit Tarzan-Schürze einen Fisch.
Dort schmiert ein Junge im Tanga-Slip ein Brot.
Dort schläft die graue Katze.
Hier, ich. Spielregel: Treppenaufgang – Waffenruhe. Hier auf der Treppe neben mir saß Asija und weinte. Hier, ich, der heute Abend die Erinnerung nicht mehr vorhatte.“ (WS 282-285)

Im Keller überlappen sich die Erinnerungen an die Vergangenheit mit den gegenwärtigen Wahrnehmungen. Aleksandar weiß, dass es zwar „nur *ein* Keller“ ist, aber das Bild ist in seinem Gedächtnis chronotopisch so stark verankert, dass er nichts anderes als *jenen* Keller sehen kann. Der Raum des Kellers, dunkel und unterirdisch, füllt sich mit den vergangenen Ereignissen während der Belagerung Višegrads und wird zur universellen Raumzeit der Angst. Die Aussage „Hier, ich“ wird wiederholt, um die Existenz des Ortes in der Gegenwart und zugleich Aleksandars eigene Identität zu bestätigen; in diesem Keller, jetzt, bin ich. Später, zuhause, nimmt Aleksandar aus Omas Schlafzimmer den Karton mit den Bildern, die er als Kind gezeichnet hatte, um seine unfertige Kindheit endlich zu Ende zu bringen.

In den Augen der nun erwachsenen Hauptfigur hat die Stadt Višegrad im Roman bestimmte chronotopische Züge. In seinen Schlussbemerkungen analysiert Bachtin die Zeit- und Raumkoordinaten des Provinzstädtchens, indem er sich auf Flauberts *Madame Bovary* bezieht. Obwohl die beiden Romane aus zwei unterschiedlichen Zeiten und Kontexten stammen, sind Bachtins Beschreibungen auch für die Analyse des Chronotopos der Stadt Višegrad in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* durchaus erhellend:

„Städtchen dieser Art sind Stätten der zyklischen Alltagszeit. Hier gibt es keine Ereignisse, sondern sich nur wiederholende ‚Begebenheiten‘. Die Zeit kennt hier

keinen fortschreitenden historischen Verlauf, sie bewegt sich in kleinen Kreisen (...). Die Zeit ist hier ereignislos, so dass es scheint, sie sei fast gänzlich stehengeblieben. Hier gibt es weder ‚Begegnungen‘ noch ‚Abschiede‘. Die ist eine zähe, klebrige Zeit, die im Raum langsam dahinkriecht. Deshalb kann sie nicht die hauptsächliche Zeit des Romans sein. Die Romanautoren benutzen sie, als eine Nebenzeit, die mit anderen, nichtzyklischen Zeitreihen verwoben oder von diesen unterbrochen wird, als eine Zeit, die häufig als kontrastierender Hintergrund der ereignisreichen und energiegeladenen Zeitreihen dient.“ (CHR 185-186)

Višegrad ist keine Provinzstadt im Sinne Flauberts; diese Stadt war Schauplatz des Krieges und des Massakers an Muslimen, deren Leichen in die Drina geworfen wurden. Die Zeit ist demzufolge nicht ereignislos, sondern sie enthält historische und emotionale Konnotationen. Nichtsdestotrotz wirkt die Zeit nach dem Krieg, ungefähr zehn Jahre, nachdem Aleksandar mit seiner Familie nach Deutschland flüchtete, genauso zäh und klebrig, wie sie Bachtin in Madame Bovarys Provinzstädtchen beschrieben hat. Sie scheint sich nämlich in Kreisen zu bewegen – und das ohne ersichtlichen Fortschritt. Als Aleksandar nach Višegrad zurückkommt findet er eine Stadt vor, die so stark mit Vergangenheit überlagert ist, dass sie wie erstarrt wirkt. Figuren wie Oma Katarina und Zoran sowie auch Walross, Milica, Herr Professor Popović und die anderen, denen Aleksandar während seines Aufenthalts begegnet, leben unter dem Druck eines Gedächtnisses voller Traumata. Jeder muss nämlich seine eigene Version der Vergangenheit wiederholen: So z. B. bereitet Oma Katarina sorgfältig das Frühstück für ihren Enkel vor, genauso wie sie es früher immer gemacht hatte; auf ähnliche Weise besteht Zoran auf seinem ewigen Hass, der ihm keine Durcharbeitung des Vergangenen erlaubt; in der Vergangenheit steckt auch Professor Popović, dessen Traumata im Gegensatz zu den anderen Überlebenden durch das Vergessen erträglicher werden. Herrn Popović jedoch bleibt die Gegenwart verborgen; kurze Augenblicke, die er schnell vergisst, bilden die einzige Ausnahme. Die einzige wirklich gerettete Figur in der Stadt ist die junge Marija, die eigentlich nicht zu den Einwohnern zählt, weil sie in Deutschland gelebt hat, jetzt in Belgrad studiert und später aus Bosnien weg will. Ihr Dazwischensein als Lebensform sichert und bewahrt paradoxerweise ihre Identität, sodass sie sich weder in Bosnien noch in Deutschland als Fremde fühlt.

In dieser Stadt bleibt demzufolge die Zeit stehen und sie lastet mit ihrem Gewicht auf Višegrad, auf Monumenten und Gebäuden, Straßen und Brücken. In diesem begrenzten Raum der Stadt spielt zweifellos der Fluss eine besondere Rolle, Aleksandars geliebte Drina. Die Drina ist das erste Bild des Unfertigen, das er zeichnet; sie ist der Fluss, in den sich sein Großvater Rafik hoffnungslos verliebt hat; sie dient als stumme Zeugin des Krieges und

zugleich als Gesprächspartnerin; am Flussufer sitzt der kleine Aleksandar und spricht mit dem Gewässer:

„Der Fluss holt hier mit viel Schwung zu einer Umarmung aus, ich sitze in seiner Armbeuge. Opa Slavko sagt, die Drina sei ein dreister Fluss. Deswegen macht es mir nichts aus, wenn mich die Erwachsenen dreist nennen, ich finde Dreistigkeiten gut und schreie hinaus auf das Wasser: Sie dreister – Sie – schöner – dreister – Fluss – schöner Fluss (...). Sie hat sich geräuspert, der Wind wird stärker, Drina holt Luft und fragt: wieso denn dreist?

Ich kratze mit der Schuhspitze etwas Ufererde zusammen und trete darauf, weil das unter der Sohle so ein schönes Gefühl gibt. Ich weiß es nicht, sage ich, vielleicht weil Sie im Herbst unnahbar trüb und schnell sind, im Winter nicht gefrieren, im Frühling alles überschwemmen und im Sommer meinen Opa Rafik ertränken wie ein Kätzchen? (...)

Ich drücke die Futterkugel kurz unter die Oberfläche und schleudere sie wütend hinaus. (...) Die Kugel landet mit einem dumpfen Platschen, aus dem die Drina fragt: wie sah dein Opa aus?

Das müssen Sie besser wissen, sage ich und tauche die Hände zum Waschen ein, Sie haben ihn zuletzt gesehen und ich war noch zu klein.

Es tut mir Leid. (...)

Gegen den Felsen klagt sie, unzählige Kriege habe sie durchgemacht, einer scheußlicher als der andere. So viele Leichen habe sie tragen müssen, so viele gesprengte Brücken ruhen für immer auf ihrem Grund. (...) Auch habe sie sich nie verstecken können und vor keinem Verbrechen die Augen verschließen, schäumt sie vor Wut, ich habe nicht einmal Augenlider! Ich kenne keinen Schlaf, kann niemanden retten und nichts verhindern. Ich will mich ans Ufer klammern, kann aber nichts festhalten, ich bin ein scheußlicher Aggregatzustand! Ein unendliches Leben lang keine Hände! Wenn ich mich verliebe, küsse ich nicht und wenn ich glücklich bin, greife ich nicht in die Akkordeontasten. Ja, Aleksandar, das ist eine Menge Blick, eine Menge Blick ganz umsonst.“ (WS 207-209)

Plätschernd und schäumend spricht die Drina Aleksandar an. Sie erscheint als ewige Instanz, die die Geschichte hilflos und stumm hat vertragen müssen. Sie hat keine Hände, um die Leichen zu tragen, keine Lider, um die Augen vor dem Übel zu schließen, keinen Mund, um ihre Schrecken hinauszuschreien³²¹. Chronotopisch geprägt ist sie deshalb, weil die Geschichte der Menschheit in ihrem Wasser dahinfließt. Ihr ständiges Fließen, ohne etwas verhindern zu können, repräsentiert ihre Rettung: Auch der Fluss hat sich wie Marija von der Stagnation in der Stadt befreit. Unter dem Motto *panta rhei* bewegt sich die Drina zwischen verschiedenen Räumen und Zeiten, sie ist nicht immer dieselbe, sie besteht aus Wasser und

321 Vgl. Anhang, „*Stärker als Schuld und Verantwortung ist für mich das Fremdsein*“. Interview mit Saša Stanišić: „[Die Drina] ist für mich wie eine Person, die alles vertragen muss. Sie ist eine geschichtliche, immer anwesende Instanz, in der unsere eigenen Fehler und Ängste und Aggressionen versammelt sind. Und sie kann nichts dafür. Für die Menschen, die neben der Drina wohnen, ist sie auch eine symbolische Größe, ein symbolisches Grab, aufgeladen mit Geschichte.“

ist unbeständig. Immer neues Wasser fließt unter der Brücke der Stadt, in der die Leichen aus den Armeen der Sieger und der Verlierer der Geschichte im Fluss zusammen treiben. Die Bewegung der Drina ist zwar ihre Rettung, weil sie endlich das Übel vergessen kann, aber sie ist zugleich ihre ewige Verdammnis; das Fließen bedeutet nämlich auch, dass nichts rückgängig gemacht werden kann. Die Strömung des Flusses ist immer zur Mündung hin gerichtet, er ist zum ewigen Weiterfließen verurteilt. Aleksandar denkt darüber am Grab seines Großvaters Slavko nach, wo er mit Oma Katarina, seinen Ur-Großeltern und Onkel Miki isst und trinkt. Oma Katarina steckt eine Zigarette in die Erde, Onkel Miki zündet sich und seinem Vater die Zigaretten an. Es regnet heftig, Aleksandar trinkt und isst weiter und er wendet sich an seinen Opa: Er will das Versprechen, immer weiter zu erzählen, schließlich brechen:

„Eine gute Geschichte, hättest du gesagt, ist wie unsere Drina: nie stilles Rinnsal, sie sickert nicht, sie ist ungestüm und breit, Zuflüsse kommen hinzu, reichern sie an, sie tritt über die Ufer, brodeln und braust, wird hier und da seichter, dann sind das aber Stromschnellen, Overtüren zur Tiefe und kein Plätschern. Aber eines können weder die Drina noch die Geschichten: für beide gibt es kein Zurück. Das Wasser kann nicht umkehren und ein anderes Bett wählen so wie kein Versprechen jetzt doch gehalten wird. Kein Ertrunkener taucht auf und fragt nach einem Handtuch, keine Liebe findet sich doch, kein Trafikant wird gar nicht erst geboren, keine Kugel schießt aus einem Hals zurück ins Gewehr, der Staudamm hält oder hält nicht. Die Drina hat kein Delta.“ (WS 311-312)

Genauso wie die Drina bewegt sich die Geschichte fort, ohne die Toten aus ihren Gräben erwecken zu können. Wasser und Worte bestehen aus demselben flüchtigen Stoff, der Fluss fließt wie eine schöne Erzählung und kehrt nie zurück. Im Regen stehend, seinen Körper durchtränkt von Wasser, hört Aleksandar sein Telefon klingeln; am Apparat rauschen Stimmen wie Regen, und Aleksandar hört seinen eigenen Namen:

„Asija? Rufe ich erst leise, dann lauter: Asija? Verrauscht kommt die Antwort, ist es überhaupt eine Antwort: Aleksandar.

Wer ist da?, frage ich und meine Stimme pfeift, wer ist da?, als Echo zurück, ich muss mich setzen, ich habe unglaublich viel gegessen und getrunken und das zweimal, ich kann jetzt nicht mehr, ich lasse mich jetzt fallen, ich liege jetzt da, inmitten der summenden Süße eines Regens an Stimmen. Wo bist du?, heult es zweimillionenfach, mir ist übel, ich kann nicht mehr, über mir, einen, vielleicht zwei Meter über mir – die Wolken. Der Regen füllt mir den Mund, Stimmen wie Fliegen im Ohr.

Ja, sage ich, ich bin jetzt hier.

Aleksandar?, sagt die Frauenstimme, und ist es ein Fluss, in dem ich liege, meine eigene Regen-Drina habe ich bekommen, und ich sage: ich bin ja hier.“ (WS 312-

Zuerst sein Name, dann die zeitlichen und räumlichen Angaben („ich lasse mich jetzt fallen, ich liege jetzt da“, „über mir – die Wolken“, „ich bin jetzt hier“) bestätigen mehrmals Aleksandars Identität im Fluss des Lebens: Das Wasser dient als Veränderungselement, der Regen im Mund macht seinen Körper schwer und gegenwärtig, er ist satt von den Speisen, die seine Oma wie früher vorbereitet hatte. Voll von Gegenwart und Vergangenheit zugleich hört Aleksandar die Frauenstimme, die schließlich die beiden Welten verbindet. Ob diese Stimme Asija oder einer anderen Frau gehört, spielt in diesem Moment für die Hauptfigur keine wichtige Rolle mehr. Aleksandar *ist hier*, er hat seine Stabilität und seine Identität endlich gefunden, und jetzt bewegt er sich wie seine geliebte Drina in die Zukunft.³²²

3.3.5 Tor und Tod

In *Wie der Soldat das Grammophon repariert* spielt das Thema Sport eine wesentliche Rolle: Großvater Slavko stirbt geradeso schnell wie Carl Lewis' Weltrekord ist, Aleksandar angelt oft und gern an der Drina und sein letztes Bild im Rückspiegel des Autos, bevor er Višegrad verlässt, ist sein Freund Edin, der mit dem Ball allein auf der Straße spielt. Als er in seine Heimatstadt zurückkommt, sieht er einige Jungen, die im Hof Fußball spielen³²³. Vor

³²²In seinem Aufsatz interpretiert Norbert Wichard das Erzählen im Roman von Stanišić und im Roman des tschechischen Schriftstellers Jan Faktor als Möglichkeit der Geschichtsdarstellung, die zu einem neuen Blick auf das Konzept Mitteleuropas führt. Erzählen bedeutet daher, die historischen Verläufe anders zu gestalten, um damit einen anderen Umgang zu schaffen: „Der Abbruch des Erzählens macht deutlich, dass das Geschehen nicht rückgängig zu machen ist. Doch das Ende des Erzählens findet auf der Ebene der erzählten Welt statt; die Komposition bietet eine Fortsetzung an, zum Beispiel wenn das letzte Kapitel im ‚Buch im Buch‘ fehlt, aber namensidentisch mit dem ersten Kapitel des eigentlichen Romans ist. Dies und die Selbstthematisierung des Erzählens lassen sich als Appell verstehen, eine Sprache für die Konflikte im ex-jugoslawischen Raum zu finden: nicht zu vergessen, sondern erzählend zu verstehen. Der Roman reflektiert damit jüngste historische Ereignisse vom Rand Mitteleuropas her und führt schließlich so die positiv gestalterische Kraft der Literatur für genau dieses Konstrukt vor Augen. (...) Entscheidend ist, dass durch diesen erzählerischen Modus auch eine Metaperspektive – auf der Ebene des Erzählers, aber auch rezeptiv auf der des Lesers – etabliert wird, die einen subjektiven und produktiven Umgang mit jüngsten historischen Ereignissen ermöglicht. Die Metaperspektive ist schließlich auch für ein funktionierendes ‚Mitteleuropa‘ von entscheidender Bedeutung: Der Blick auf den anderen – von einem Land in das andere – ist nicht so fremd, dass er nicht angemessen möglich wäre. Er ist geradezu für das gegenseitige Verständnis nötig. Das leisten auch die Texte der beiden Autoren, was ihre Biographie bzw. die Wahl einer nicht-muttersprachlichen Literatursprache unterstreicht. Auch wenn man Mitteleuropa als Konstrukt versteht und den Satz ‚Mitteleuropa lässt sich nur erzählen‘ (...) ernst nimmt: Sein Referenzrahmen sind – neutral formuliert – verschiedene Nationen in Europa und ihre Menschen, die in konkreter und enger Beziehung zueinander stehen. Das literarisierte Mitteleuropa lässt diese Konstellation lesbar werden; einen solchen Blick eröffnen jeweils die Romane von Saša Stanišić und Jan Faktor.“ Wichard, Norbert, *Mitteleuropäische Blickrichtungen. Geschichtsdarstellung bei Saša Stanišić und Jan Faktor*, in «Aussiger Beiträge», 6, 2012, S. 159-175, hier S. 167;172.

³²³Siehe Haines, Brigid, *Sport, Identity and War in Saša Stanišić's „Wie der Soldat das Grammophon repariert“*, in Dies./S. Parker/C. Riordan (Hg.), *Aesthetics and politics in modern German culture*, Oxford, Peter Lang,

allem Fußball ist im Roman von ausschlaggebender Bedeutung; während seines kurzen Aufenthalts in Sarajevo besucht Aleksandar Damir Kičić, genannt Kiko, einen ehemaligen Fußballer, der von einem Fußballspiel mitten im Krieg erzählt. Ein Kapitel wird Kikos Bericht im Text gewidmet, der in der ersten Person die Ereignisse schildert, indem der auktoriale Erzähler verschwindet (wie im Fall des Berichts des Rabbis). Dieses Kapitel wird von Andreas Schütte in einem Aufsatz gründlich untersucht, um nicht nur die Metapher des Sports, sondern auch das Konzept der Grenze unter die Lupe zu nehmen; in seiner Analyse geht Schütte davon aus, dass jede territoriale sowie ethnische Grenzziehung in Stanišićs Prosa in Frage gestellt wird, und er zeigt, wie die Grenze im Roman „zum Kriegsgegenstand ohne Bestand“³²⁴ wird, da diese im Alltag völlig ignoriert wird:

„In einer Phase des Waffenstillstands springen auf einen Pfiff hin die verfeindeten Soldaten, die in Friedenszeiten oft befreundete Nachbarn waren, aus ihren Schützengräben und machen ihre selbstbestimmte Front, abseits vom Kriegsschauplatz der offiziellen Armee, zum Fußballfeld: Eine Waldlichtung, begrenzt von den zwei Schützengräben, bildet das Spielfeld. Zwei sich auf der Lichtung kreuzende Karrenwege, die ursprünglich Anlass für die kriegerische Auseinandersetzung auf der Lichtung waren, sind als Grenze demontiert worden: Ihre Umzäunung ist niedergerissen und zur Markierung eines Fußballtores verwendet worden. Kriegsschauplatz und Fußballfeld haben dieselben Koordinaten. Man spielt gegeneinander Fußball und kämpft im Spiel auch mit Waffen gegeneinander. (...) Fußballmatch und Kriegshandlung werden miteinander verwoben, so weit, dass nicht nur die Leser, sondern auch die Figuren des Textes oft nicht zu wissen scheinen, in welchem Agon man sich befindet (...). Die zwei getrennten Kontexte irritieren ihre Grenzen, indem sie ineinander geschoben werden. Man schießt (den Ball) oder schießt (die Kugel, *ballista*) (...). Man ‚schießt‘, ‚trifft‘, ‚erobert‘, ‚stürmt‘ im Krieg wie im Spiel. Es gibt keine Differenz zwischen Spiel und Krieg; wo sie dennoch angedeutet wird durch das Aussetzen des Krieges, wird schnell die andere Art der Kriegsführung eingesetzt.“³²⁵

Einerseits werden die Grenzen zwischen Ernst und Spiel ununterscheidbar, da im Text derselbe Wortschatz verwendet wird, um sowohl vom Krieg als auch vom Fußball zu sprechen; andererseits dienen die topographischen Grenzen immerhin als wichtige Referenzpunkte und sie werden zum Symbol für die Absurdität der ethnischen Konflikte in der Balkanzone. Durch die Darstellung des Kampfes in Form eines Fußballspiels zwischen Bosnien und Serbien will der Autor zeigen, dass Konzepte wie Spiel und Krieg, Bosnier und Serbe, Leben und Tod, Ernst und Leichtigkeit keiner binären Logik folgen; vielmehr

2010, S. 153-165.

324Schütte, Andreas, *Ballistik. Grenzverhältnisse in Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“*, in «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 129, 2010, S. 221-235, hier S. 221.

325Ebd., S. 226-227.

erweisen sich diese Konzepte als pure Konstrukte, in denen sich die ethnisch und historisch vielfältige Realität des Balkans keineswegs spiegelt. Ein treffendes Beispiel dafür ist der Fall von Kiko und Mikimaus; der große Milan Jevrić, genannt Mikimaus, ist ein Serbe, der in derselben Schule mit Kiko war. Die beiden sind jetzt Gegner, im Spiel sowie im Krieg. Auf dem Spielfeld prallen die beiden zusammen, ihre Konfrontation wird aber eher als Umarmung zwischen zwei alten Freunden beschrieben. Danach sitzen die beiden nebeneinander, um Luft zu holen: „Schon wollte der große Mann aufstehen, stützte sich mit der Faust ab. Die aber ergriff Kiko, flüsterte: ja, steh auf, mein Milan, nicht wieder sitzen bleiben, bloß nicht mehr sitzen bleiben“ (WS 246). Kiko und Mikimaus, „zusammenprallende Freunde und sich umarmende Feinde“³²⁶, verkörpern mit ihrer Umarmung die Unsinnigkeit der ethnischen Spaltungen, die die meisten früher nicht als bedrohlich empfanden; als Mikimaus von dem kommenden Krieg erfährt, fragt er verwirrt seine Familie: „Wo ist der Krieg?, seine Mutter antwortet: Gott sei Dank noch weit weg, er fragte: Gut, für wen sind wir?, sein Vater gab zurück: Du bist Serbe“ (WS 236).

Während Kiko und Mikimaus sich „etwas abseits“ (WS 236) umarmen, außerhalb der Grenzen des Fußballfeldes, wird der Bosnier Meho hingegen zum echten „Grenzüberschreitenden“: Während des Spiels bewegt sich nämlich Meho außerhalb und innerhalb des Feldes, er beachtet weder die territoriale noch die mentale Grenze zwischen den beiden Mannschaften; er muss aber die tragischen Konsequenzen seiner mutigen (vielleicht verzweifelten) Tat tragen, sowohl im Spiel als auch im Krieg. Im Hin und Her zwischen Fußball- und Kriegsfeld zeichnet sich Mehos Weg immer deutlicher ab:

„Der Grenzübertreter par excellence ist Meho. Er schießt den Ball ins verminte Aus, in dem tote Rinder und Menschen liegen, muss ihn selbst zurückholen aus diesem vom Tod bestimmten Aus, ‚er kackte sich [...] die Hosen voll‘, geht in den Schützengraben, in dem sein toter Freund Ćora liegt, leiht sich vom Toten die Hosen, schießt ein Tor, verlässt erneut das Spielfeld in Richtung Karrenweg, wo er vom serbischen Torwart mit einer Kugel niedergestreckt wird, und stirbt. Wenn die Grenze der Ort der Übersetzung ist, so ist es hier im existentiellen Sinne. Meho setzt von einer Seite auf die andere über an der Grenze vom Leben und Tod: Aus dem Spiel (Leben), auf den Tier- und Menschenfriedhof voller Landminen (Tod), zurück im Spiel (Leben), in den Schützengraben mit dem toten Ćora (Tod), mit dessen Hose zurück ins Spiel (Leben) und aus dem Spielfeld in den endgültigen Tod. Bezeichnend ist, dass Mehos endgültiger Tod mit seinem Tor zusammenfällt. Was phonetisch nahe liegt, wird jetzt faktisch realisiert. Meho schießt zwei Minuten vor Spielende ein Tor, womit er die Serben provoziert, ja attackiert, und wird kurz darauf vom serbischen Torwart mit drei Kugeln in den Rücken erschossen. Die letzte Übersetzung ist nicht die vom Spielfeld (Leben)

326Ebd., S. 235.

ins Aus (Tod), als keine *Übersetzung* von einem ‚Raum‘ in einen anderen sich anschließenden, sondern es ist die *Gleichsetzung* von Tor (Leben) und Tod. Nur so ist zu verstehen, warum Meho bereits auf dem Spielfeld, also im ‚Raum‘ des Lebens, in einen anderen Zustand verfällt – und bereits hier anfängt zu sterben.³²⁷

Schütte unterstreicht, dass die beiden Räume dichotomisch konnotiert sind: Einerseits das Fußballfeld, wo sowohl Fußball als auch das Leben gespielt wird; andererseits das Kriegsfeld, das „draußen“ ist, eigentlich überall außerhalb der Grenzen des Fußballfeldes. Dieser grenzenlose Raum des Krieges gehört zum Tod: Tote Tiere und Menschen charakterisieren diesen Raum, wo man sich wegen der Minen kaum bewegen kann. Das Kriegsfeld ist der Raum der Unbeweglichkeit, der Stagnation, während es innerhalb der prekären Grenzen des Fußballfeldes noch eine Möglichkeit des Lebens gibt. Auf diesem Feld bewegen sich die Soldaten, sie schreien und spielen, sie prallen zusammen, sie kämpfen und schießen für ihre Mannschaft Tore. Soweit die Spielregeln beachtet werden, gelten noch Ideale und Fairplay zwischen den Bosniern und Serben; später aber eskaliert die Situation und der serbische Torwart, von der Aktion Mehos irritiert, nimmt seine Pistole in die Hand und schießt. Für eine gewisse Zeit, die der beschränkten Zeit des Waffenstillstands entspricht, sind die Soldaten nur noch Fußball spielende Jungen; Meho als Grenzübertreter muss aber auf dem Feld des Lebens sterben, damit die anderen den Krieg nicht vergessen. Der abgegrenzte Raum des Lebens muss aufgeräumt werden, damit der Tod noch einmal Herr der Lage sein kann. Nicht nur den positiven Endpunkt der ethnischen und territorialen Trennungslinien, sondern auch die Überwindung der Grenzen zwischen Leben und Tod beobachtet man im Roman, der zu einer Herrschaft des Todes während des Krieges führt. Das Fußballfeld wird daher als idealistischer Raum des Lebens zum Chronotopos, der von einer extremen Kondensierung von Zeit und Raum gekennzeichnet wird. Die Utopie des Friedens, in dem man sich problemlos ohne Gewalt und Krieg in Raum und Zeit bewegen kann, bietet zugleich Raum (und Zeit) für den Tod.

327Ebd., S. 228-229.

4. KAPITEL: Weitere Themen zur Differenzierung der Chronotopoi

In diesem Kapitel wird ein Vergleich zwischen den ausgewählten Romanen angestellt. Aus der Analyse ergeben sich für jedes Werk die entsprechenden chronotopischen Bilder, die nach Michail Bachtins Angaben das Zentrum der Handlung repräsentieren, und ihre zeitlichen und räumlichen Koordinaten werden miteinander verglichen. Trotz aller Differenzierungen wiederholen sich viele Motive in den Texten: Im vorliegenden Kapitel werden nur jene Themen untersucht, die für die Duplizität der Wahrnehmung von Räumen und Zeiten eine wichtige Rolle spielen. In dem fiktionalen Raum der Romane überlappen sich nämlich die Raum- und Zeitangaben des Heimatlands und des Ziellands, die jeweils die vergangenen und die gegenwärtigen Zeitebenen im Leben der Protagonisten repräsentieren. Sowohl in Melinda Nadj Abonjis *Tauben fliegen auf* als auch in Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammophon repariert* ist diese Strukturierung besonders sichtbar, wobei aber die Vergangenheit paradoxerweise die Zeit der schönen Erinnerungen repräsentiert, während die Gegenwart im Zielland als feindselig wahrgenommen wird. Die Vergangenheit gehört in diesen Fällen zu einer anderen Welt, zu einer anderen Geografie, die trotz aller Bemühungen nicht mehr zu rekonstruieren ist. Die Kindheit gehört zur eigenen Heimat, die durch die kindlichen Augen der Protagonisten schöner geschildert wurde, als sie eigentlich war. Im Gespräch mit Saša Stanišić hat der Autor selbst diese Überlappung von Zeiten und Räumen in seinem Werk nachdrücklich betont, die vor allem zu einer ständigen Durchdringung der vergangenen Ereignisse in der Gegenwart führt. Diese Immanenz der Vergangenheit in der Gegenwart hat Stanišić in seinem Leben selbst erlebt, da er auch Jahre nach der Flucht nach Deutschland mit den Gespenstern seiner traumatischen Erfahrungen in Bosnien kämpfen musste. Wie im Roman hat er nämlich seine kindlichen Erinnerungen an die Heimat mit einem nachträglichen Blick als Erwachsener konfrontieren müssen.

Obwohl die Vergangenheit schwerer als die Gegenwart im Leben der Protagonisten wiegt, bleiben die beiden Raumzeiten in den Romanen deutlich getrennt: Einige Themen dienen nämlich als Zäsur zwischen diesen Welten, sie unterscheiden die Heimat vom Zielland und durch gegensätzliche Darstellungen trennen sie die Dimensionen der Kindheit und des Erwachsenseins. Die drei ausgewählten Romane können nämlich als mentaler Prozess gelesen werden, der von einer anfänglichen Auseinandersetzung erst am Ende zur Versöhnung der Erinnerungen an die Vergangenheit mit den gegenwärtigen Erlebnissen führt.

Ein treffendes Beispiel, das zur Differenzierung der Chronotopoi der Vergangenheit und der Gegenwart beiträgt, ist das Essen: In *Tauben fliegen auf* und in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* werden das Essen und Trinken in der Heimat, die Menge Lebensmittel und Getränke sowie die Gerüche der balkanischen Gerichte stark positiv konnotiert. Stattdessen hat das Essen im Zielland keinen Geschmack und wird als fremd wahrgenommen. Die Betonung der Quantität und der Qualität des Essens in der Heimat in den Romanen von Abonji und Stanišić verharrt aber meiner Meinung nach nicht in Klischees über den Balkan und ist als Liebeserklärung der jeweiligen Hauptfigur an die Heimat zu verstehen. Die Erinnerungen an Festtage, wo die Leute essen und trinken und lachen und tanzen, entstehen nämlich aus dem Gedächtnis der Protagonisten. Die negative Konnotation des Essens in Haderlaps *Engel des Vergessens*, wo die von der Großmutter angerichteten Speisen nicht appetitlich aussehen und keine schönen Erinnerungen wecken, schafft im Roman ein Bild, in dem die Heimat von der Protagonistin als feindselig wahrgenommen wird. In diesem Fall wird nämlich die Welt der Kindheit negativ gekennzeichnet und die Protagonistin strebt nach einer Veränderung ihres Lebens. Jedenfalls spielen das Essen und das Trinken eine wichtige Rolle in den drei Romanen und Festtage, Mahlzeiten und Familientreffen tauchen immer an zentralen Wendepunkten der Romane auf – kurz bevor Kamenko ins Haus eintritt und die Musiker mit seiner Pistole bedroht, am Grab des Großvaters, vor dem Fernseher während der Nachrichtensendung, in der Küche, während die Großmutter ihre Geschichte vom KZ-Leben erzählt ...

Entscheidend für die Spaltung der Zeitebenen der Vergangenheit und der Gegenwart in den Texten ist auch die Familienkonstellation: Mithilfe literaturwissenschaftlicher Studien werden nachfolgend nämlich die Romane unter der Gattungstypologie des Familienromans untersucht und die Konfrontation der Protagonisten mit den älteren Generationen (Eltern und Großeltern) unter die Lupe genommen. Aus der Analyse ergibt sich, dass das Generationenverhältnis zwischen Enkeln und Großeltern überhaupt ein produktives ist, das sich im Zeichen der Kontinuität entwickelt: Die Enkel wollen nämlich mit der Generation ihrer Großeltern nicht brechen, da sie diese als Grundlage ihrer eigenen Geschichten betrachten, auf die sie ihr neues Leben aufbauen können. Sowohl die Oma im Fall Abonjis und Haderlaps als auch der Opa im Fall Stanišićs repräsentieren nämlich die Vergangenheit, denn diese Erzählfiguren sind der Vergangenheit völlig gewidmet: Ihr Tod tritt als Zerfall des kindlichen Kosmos auf und zwingt die Protagonisten zu einem schmerzlichen Eingang in das Erwachsensein. Die Protagonisten der drei Romane, vor allem in *Tauben fliegen auf* und in *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, stehen in keinem Kontrast zu ihren Großeltern, da

diese für die positiv konnotierte Welt der Kindheit stehen. Das unerschütterliche Vertrauen zu den Großeltern führt aber zu einer Auseinandersetzung mit den Eltern. Die Dimension der Großeltern scheint nämlich mit jener der Eltern nicht vereinbar zu sein. Räumliche und zeitliche Nähe zu den Großeltern bedeutet für die Protagonisten Abstand von den Eltern zu nehmen, sodass die Eltern als Figuren marginal werden. Der Prozess der Marginalisierung der Eltern ergibt sich durch die Auswanderung. Die Eltern verlassen ihre Heimat und ihre Verwandten, um sich ein neues Leben im Ausland aufzubauen. Im Fall Stanišićs wird der Abstand noch extremer, da die Eltern auch weit weg von ihrem Sohn leben. Auch in diesem Fall repräsentiert Haderlaps *Engel des Vergessens* eine Ausnahme, da sich die Eltern von Kärnten nicht entfernen und mit der Großmutter zusammenleben. Ihnen ist die Überwindung der Vergangenheit nämlich nicht erlaubt, sodass die Protagonistin die einzige Figur im Roman ist, die ihre Zukunft woanders aufbauen kann.

Die Aufbewahrung der Vergangenheit wird immerhin dem Nachwuchs und nicht der Generation der Eltern zugetraut: Die Oralität dient für die Enkel als Verbindungselement mit ihren Großeltern und das Erzählen wird zum echten Protagonisten der Romane, Gegenstand und Beweggrund der Narration zugleich.

Zusammen mit dem traditionellen Essen und Trinken, mit der Musik aus dem Balkan und mit der zentralen Rolle der Großeltern ist auch das Wasser ein wichtiges Verbindungselement mit der verlorenen Heimat. Der Fluss im Heimatdorf in der Vojvodina, das kroatische Meer, der slowenische Wald, der einer beweglichen Masse ähnelt, sowie die schöne und wilde Drina, in deren Gewässer die blutige Vergangenheit Višegrads fließt, gehören dazu; das Wasser repräsentiert in den Erzählungen zwar die Verbindung mit der Heimat, d. h. mit der Vergangenheit, aber als unförmiges Element beinhaltet es auch die Idee der Veränderung, des Wachstums, und es ist konkrete Repräsentation der Zeit, die unerbittlich weiter fließt.

4.1 Die Heimat schmecken und riechen: Essen als Dazugehören

In den drei Romanen findet man eine ausführliche und dennoch präzise Aufzählung von Lebensmitteln und Getränken, von typischen Gerichten und köstlichen Speisen, die vor den Augen des Lesers aufeinanderfolgen. In den Texten wird nämlich vor allem gegessen. Die Mahlzeit dient zwar als übliche Metapher des familiären Zusammentreffens, aber sie hat eine tiefere Bedeutung: Das Essen wird zum Symbol und zugleich zur konkreten Repräsentation der Heimat, die dadurch im Vergleich zum Zielland noch entfernter erscheint. Insbesondere in *Tauben fliegen auf* und in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* ist diese Strukturierung sichtbar, wobei die Heimat der Ort des guten Essens ist, während das Essen im Zielland im Allgemeinen als schal und geschmacklos gekennzeichnet wird; die Eltern von Ildikó und Nomi kamen eines Tages schweigend nach Hause, sie hatten die Einbürgerungsprüfung nicht bestanden, weil sie die Fragen gar nicht verstanden hatten: „Mutter, die der Prüfungskommission ein besonders ausgefallenes Strudelrezept aufgetischt hatte, weil sie das Wort *Sudel* nicht gekannt hat, das schweizerische Wort für Fresszettel, die Beamten, die ihr angeboten haben, sie könne sich auf einem *Sudel* Notizen machen“ (TFA 146-147). In der Schule in Deutschland soll der kleine Aleksandar einen Aufsatz über seinen neuen Wohnort schreiben: Der Titel lautet „Essen, ich habe dich gern“. Statt der Beschreibung der Stadt, zieht es Aleksandar vor, über die Rezepte des Böreks sachlich zu berichten (WS 139). Ildikós Vater schmeckt die Schweizer Wurst überhaupt nicht und der Quark ist nie so körnig und aromatisch wie derjenige in der Heimat; ebenso schmeckt Aleksanders Mutter das ausländische Essen nicht, egal was sie kocht; das legendäre Getränk Traubisoda sowie das beliebte Stela-Eis sind für die Protagonisten der Erzählungen im Ausland nicht zu finden und auch mit den deutschen und schweizerischen Produkten nicht zu vergleichen.

Erstaunlich ähnliche Abschnitte in der Prosa von Abonji und Stanišić weisen darauf hin, dass insbesondere in diesen zwei Romanen das Essen und das Trinken zur Trennungslinie zwischen Heimat- und Zielland werden. Diese Grenze scheint unüberwindlich zu sein: Erlesene Speisen sowie erfrischende oder stark schmeckende alkoholische Getränke gehören zum Alltag in der Heimat, die in den beiden Romanen stark positiv konnotiert werden. Das schöne Zuhause korrespondiert mit den Erinnerungen an die Kindheit, d. h. mit jener Zeit und mit jenem Ort, als alles gut war. Eine außerordentliche Menge von Lebensmitteln und Getränken, vor allem während festlicher Gelegenheiten,

tauchen aus dem Gedächtnis der Hauptfiguren auf, und in der Erinnerung erscheinen sie vielfältiger, bunter und geschmackvoller: Während der Hochzeit von Nándor und Valéria in der Vojvodina werden vor den Augen der Gäste unzählige Gerichte präsentiert. Alle essen, und sie essen sogar dann noch weiter, obwohl sie sagen, dass sie nicht mehr können. Die Männer essen und rauchen und trinken, die Frauen essen und loben die Gerichte und kochen weiter.

„Und schon haben wir eine dampfende Suppe vor uns, eine Hühnersuppe mit beeindruckenden Fettaugen, Füßen, Herzen, Lebern, und derjenige, der das Hirn kriegt, wird so gescheit sein wie Einstein!, so ruft man sich zu; gelbe Bohnensuppe mit Essig und Sauerrahm, grüne Erbsensuppe mit Taubenfleisch, die alle großartig finden, Tante Mancì, die das Geheimnis ihres Süppchens nicht preisgibt, aber soviel verrät ich euch, bei mir kommt nur ganz junges Taubenfleisch rein!, und natürlich die Fischsuppe mit ganzen Karpfenköpfen, die in der Sommerküche in einem Kessel vor sich hinköchelt.

Und weiter geht's mit leichten Fleischgerichten: knusprig gebratene Hühner und frittierte Kartoffeln, hauchdünn geklopfte, panierte Schweineschnitzel mit Petersilienkartoffeln, und die Musiker singen, und alle singen mit, *wir treffen uns bald, wir treffen uns bald in einem andern Land ...* Kalbfleisch mit frischen Champignons, dazu Sauerrahm und Knödel, hört auf, ruft jemand, sonst können wir nicht mehr in die Kirche, dann müsst ihr die Trauung abblasen! Trotzdem wird noch *fasirt* aufgetragen, weil Tante Mancìs Hackfleischgerichte unwiderstehlich sind – wir essen beim Mittagessen schon so viel, dass Nomi schwört, sie werde den ganzen Tag nichts mehr essen können, wart's ab, meint Mamika lachend, das Fest hat erst gerade angefangen! (...)

Und irgendwann sind wir so weit, dass wir gar nicht mehr wissen, ob wir das, was wir gerade essen, nicht vor zwei, drei Stunden schon einmal gegessen haben, wieder und wieder werden Gerichte aufgetragen, es nimmt kein Ende, sondern immer einen neuen Anfang, und Nomi und ich staunen, wie viel unsere zierliche Mamika essen kann, und Mutter hat schon längstens aufgehört, ihre Lippen nachzuziehen, und Tante Mancì verwandelt sich in ein großes Huhn, als sie erzählt, wie ihr bestes Legehuhn sie vor ein Paar Tagen an der Nase herumgeführt hat, anfing, seine Eier an versteckten Orten zu legen, poooooooooooo, und alle lachen Tränen, weil Tante Mancì die Sprache der Hühner nicht nur versteht, sondern sie auch spricht, Tante Mancì, die so lange gegackert hat, bis ihr Huhn sie zu den Eiern geführt hat (...)" (TFA 34-37)

Auch in Stanišićs Roman staunt Aleksandar über die Menge an Lebensmitteln, die für das „Klofest“ vorbereitet werden:

„Es gibt Rohwurst mit rotem Paprika und Knoblauch, es gibt geräucherten Schinken, es gibt geräucherten Speck, es gibt Ziegenkäse, Schafskäse, Kuhkäse, es gibt gebratene Kartoffeln mit Lauch, es gibt gekochte Eier; Zahnstocher gibt es, die Zahnstocher stecken in der Rohwurst, im Schinken, im Käse, in den Eierscheiben; es gibt Weißbrot, es gibt goldenes Maisbrot, immer gebrochen wird

das Brot, niemals geschnitten; es gibt Knoblauchbutter, Leberpastete, Kajmak, es gibt Kohlsuppe, Kartoffelsuppe und auf der Hühnersuppe schwimmen daumengroße Fettaugen, das Brot wird in die Suppen getunkt; (...) es gibt warmes Baklawa, der Sirup aus Zucker, Zimt, Honig und Nelken trieft über die Finger auf die Hose, auf das Hackfleisch; so süß, schreit jemand, so süß, es ist Onkel Bora, er steht vor lauter Süßgenuss auf – im Stehen und mit geschlossenen Augen leckt er sich die Finger, so süß!, nicht auszuhalten!, aufhören!, mehr!; es gibt Pflaumen über Pflaumen, es gibt Pflaumenstrudel mit Vanillezucker und Pflaumenkompott, es gibt gebratene Pflaumen mit Zuckerguss; es gibt Melonen, die Fünf-Mann-Musikkapelle macht ausgerechnet für die Melonen eine Pause, es ist mir ein Rätsel, warum man sie nach ihrem misslungenen Kloauftritt wieder eingeladen hat, aber sie sind da, stürzen sich auf die Melonenstücke, schlürfen, schlotzen, schmatzen, überhaupt schlürfenschlotzenschmatzen auf einmal alle und als Erstes nach der Pause spielt die Kapelle ‚In der schönen, alten Stadt Višegrad‘. Aaah!, fährt aber Ur-Opa dazwischen vor Lust und Wut und spuckt eine Kanonade Melonenkerne in Richtung Trompete, aaah!, das geht nicht, so etwas Zartes doch nicht zur Melone, ihr Dilettanten!“ (WS 40-41)

Suppen, Kartoffeln und Fleisch alternieren sich in der Speisenfolge, wobei einige Gerichte in den beiden Texten eindrucksvoll vorgestellt werden, wie die Hühnersuppe mit den schwimmenden Fettaugen, die vor den Kindern fast lebendig wirken. Alles wird während dieser Feste maßlos übertrieben: Nicht nur die Quantität des Essens, sondern auch sein Geschmack sowie die Gerüche und die Geräusche der Gäste; sie sprechen laut, erkundigen sich neugierig nach den geheimen Rezepten, schmeicheln, loben, bewegen Teller und Gläser und Besteck, kauen und schlürfen. Während einer Pause der Musiker kann Aleksandar ihr „Schlürfenschlotzenschmatzen“ der Melonen akustisch wahrnehmen. Auch die Musik scheint zur gemeinsamen Charakteristik des feierlichen Essens auf dem Balkan zu gehören: Es wird gesungen und getanzt, meistens traditionelle Lieder. Dann kehren die Gäste zum Tisch zurück und essen weiter, bis sie sich nicht mehr rühren können. Die Übertreibung der gesamten feierlichen Stimmung in beiden Texten erreicht ihren Höhepunkt durch einige komische Figuren: Tante Mancic in *Tauben Fliegen auf*, die die Sprache der Hühner so gut verstehen und sprechen kann, dass sie sich mit ihnen lebhaft unterhält, und Opa Slavko in *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, der vor den Musikern eine Kanonade von Melonenkernen ausspuckt. Diese Fülle von Speisen, Gerüchen und Klängen trägt dazu bei, ein bestimmtes „Balkanbild“ zu schaffen: Eine surreale Dimension, wo alle freundlich wirken, maßlos essen, ausgezeichnet kochen, feierlich tanzen und genussvoll trinken.

Die slowenische Übersetzerin Amalija Maček bezeichnet dieses Bild als Klischee, indem es eine bestimmte (westeuropäische) Idee des Balkans bestätigt, zugleich wieder suggeriert und perpetuiert. In ihrem Aufsatz untersucht sie *Wie der Soldat das Grammophon repariert* von Stanišić sowie *Der Blinde Masseur* von dem aus Rumänien stammenden

Schriftsteller Catalin Dorian Florescu. Ihrer Meinung nach geht es in den beiden Romanen um eine Idealisierung und Dämonisierung des Balkanraums zugleich:

„Die Wirklichkeit und die Wahrheit scheinen hier relativ zu sein, in der Literatur erhalten die Begebenheiten jedoch schon fast surreale Züge, wie man sie sonst aus dem südamerikanischen Realismo-Mágico kennt. Dabei wird z. B. mit Personifikationen gearbeitet: (...) Die Autos werden zu Tieren, die Pflanzen bekommen menschliche Züge (...). Außerdem ist oft vom Zauber oder dem Teufel die Rede, was sowohl den Orient- als auch den Balkan-Stereotypen entspricht, die von einer Region zeugen, die bezaubernd und bedrohend zugleich ist, gastfreundlich und feindlich, leidenschaftlich und gewalttätig, vor allem aber eins: sinnlich.“³²⁸

Die sorgfältige Aufzählung der Gerichte, die Maček als „kulinarische Litanei mit märchenhaft anmutenden Wiederholungen“³²⁹ beschreibt, spielt meiner Meinung nach eine wichtige Rolle, da sie als Bindeglied zwischen Hauptfigur und Heimat fungiert. Vor allem repräsentiert das Essen das Bündnis zwischen den Hauptfiguren und den Erinnerungen an die Heimat, welche sich in der Raumzeit der Vergangenheit befindet und unerreichbar ist. Alles wird in der Heimat übertrieben, alles wirkt größer, lauter, würziger und schmackhafter, weil es mit den Augen eines Kindes wahrgenommen wird. Diese sinnlichen Impressionen werden im Gedächtnis der Protagonisten und Protagonistinnen bewahrt, sie werden in der Erinnerung intensiver, und sie betonen zweifellos den Unterschied zwischen Heimat und Zielland, das als Eigenes noch nicht angenommen wird. Das Essen, das Trinken, die laute Musik und die Freundlichkeit der Leute im Balkan sind in diesem Sinne daher keine Stereotypen, sondern „Erkenntnismomente“, durch die sich die Protagonisten als Teil einer Gemeinschaft fühlen. In beiden Romanen empfinden nämlich die Hauptfiguren von Abonji und Stanišić das Zielland und die Heimat nach dem Krieg als fremd, zumindest werden sie von den anderen als Fremde empfunden. Sie entscheiden sich daher für eine Art von Zugehörigkeit zur

³²⁸Maček, Amalija, *Balkanbilder bei Saša Stanišić und Catalin Dorian Florescu*, in S. Kabić/G. Lovrić (Hg.), *Mobilität und Kontakt. Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum*, Sveučilište u Zadru/Universität Zadar, 2009, S. 347-356, hier S. 347-348. Maček geht davon aus, dass die theoretischen Ansätze des so genannten Orientalismus auch in der literarischen Darstellung des Balkans eingesetzt werden können. Gerade aufgrund dieser Konstruktion des Balkans, die angeblich mit der westeuropäischen übereinstimmt, haben die zwei Schriftsteller Ruhm im westlichen Raum erlangt. Im Fall Stanišić: „Warum wurde dieses Buch sofort zum Bestseller und wurde in 27 Sprachen übersetzt? Saša Stanišić ist zweifelsohne begabt, einige Episoden im Buch sind wirklich einmalig, präzise beobachtet, sehr originell und humorvoll formuliert (...). Der Autor erfreut sich einer blühenden Fantasie, die wirklich der eines Kindes nahe kommt. Bei einem Leser aus Ex-Yu kommt es leicht zu nostalgischen Aha-Effekten (...). Für einen westlichen Leser, vermute ich, ist die bunte, dick aufgetragene Balkanszenerie attraktiv, wie auch der Versuch, den Krieg in Bosnien aus Exildistanz augenzwinkernd literarisch so darzustellen, wie man es gerade noch verträgt. Saša Stanišić ist als Person der ideale Zuwanderer – assimiliert, gut erzogen und gebildet, die deutsche Sprache vollkommen beherrschend, was ihn zusätzlich zum Liebling des deutschen und weltweiten Publikums gemacht hat.“ Ebd., S. 349.

³²⁹Ebd., S. 352.

Vergangenheit, wo sie sich selbst in der Erinnerung an die guten Zeiten schließlich erkennen können.

Das Essen dient demzufolge als Differenzierung zwischen den Chronotopoi der Vergangenheit und der Gegenwart. In welchem Ausmaß die heimatlichen Gerichte und Gerüche in den Erzählungen wesentlich für die Selbsterkenntnis der Hauptfiguren sind, erfährt der Leser in mehreren Passagen der beiden Romane. Ein treffendes Beispiel dafür findet man in *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, als der Protagonist, mehr als zehn Jahre später, nach Višegrad zurückkommt. Dort steht Aleksandar mit dem Rest seiner Familie vor dem Grab seines geliebten Großvaters, und er isst noch einmal mit der Oma, mit Onkel Miki und mit den Ur-Großeltern. Die Speisen und Getränke werden im Text erneut im Einzelnen beschrieben:

„Es gibt Räucherfleisch, in dicken und schiefen Scheiben, es gibt verkrusteten Schafkäse, es gibt das Brot, das Brot ist warm und weich und süß, es gibt trüben Pflaumensaft, es gibt Kajmak, Oma Katarina spült noch einmal das Besteck, und dann essen wir doch mit den Fingern; es gibt gekochte Kartoffeln, es gibt die Schalenreste auf den gekochten Kartoffeln, es gibt sieben Zahnstocher. Onkel Miki schneidet das Brot, Oma nimmt das Messer aus der Hand. Es gibt Griebenschmalz, es gibt Salz, es gibt zwei Zwiebeln, es gibt hackfleischgefüllte Paprika, es gibt Sauergurken, es gibt die Diätmarmelade aus Deutschland, es gibt Schnaps und süßen Wein, davon können Blinde wieder sehen, sagt Ur-Opa heiser und hebt sein Glas. Auf meinen Slavko, sagt er, trinkt und bleibt stehen.“ (WS 308)

Die Aufzählung stimmt mit der vorigen des „Klofestes“ fast völlig überein; Fleisch, Brot und verschiedene Arten von Käse, sogar die Zahnstocher tauchen wieder auf, sowie Kartoffeln, *Kajmak* und die Pflaumen, die Aleksandar so stark an seine Kindheit erinnern. Wieder isst Aleksandar zu viel, und er fühlt sich übel. Die exakte Wiederholung der Speisenfolge sowie das Gefühl der Übelkeit nach dem Essen dienen hier im Text demzufolge als Leitmotivtechnik für die Wiederholung des Früheren, die Aleksandar wie ein Ritual vollzieht, um sich endlich zuhause zu fühlen. Deswegen müssen die Objekte und Subjekte der Vergangenheit alle um ihn herum versammelt sein, auch wenn sie nicht mehr am Leben sind – wie im Fall des Großvaters, für den Miki eine Zigarette anzündet und in die Erde steckt. Die einzige Ausnahme, die nicht zur Heimat gehört, und die trotzdem mit den anderen Lebensmitteln aufgezählt wird, ist das Glas Marmelade für Diabetiker, die Aleksandar für seine Oma in Deutschland gekauft hat. Sie dient als Störelement und als *memento* für den Protagonisten, weil er die Vergangenheit nicht genau wiederholen kann. Trotz der veränderten Umstände – der Großvater ist tot, die Ur-Großeltern sind älter geworden,

Räume, Menschen und Dinge scheinen kleiner und fragiler geworden zu sein, die Stadt ist vom Krieg stark geprägt, die Hauptfigur hat sich inzwischen stark verändert – fühlt sich nun der erwachsene Aleksandar mit seiner Vergangenheit versöhnt: *Jetzt* ist er *dort*, fremd und zugleich Teil der Mahlzeit, geradeso wie das Glas deutscher Diät-Marmelade.

„Man könnte sagen, der Balkan riecht nach Knoblauch, Sliwowitz und Tabak“³³⁰, schreibt Amalija Maček in ihrem Aufsatz. Die klischeehafte Heimat fungiert in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* sowie in *Tauben fliegen auf* wie eine Stilisierung des Orts der Kindheit als Arkadien, als „Wiederherstellung einer imaginierten Vergangenheit“³³¹, wobei die Rückkehr als zentraler Impetus für die beiden Hauptfiguren gleichermaßen gilt.

Anders ist der Fall in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*, wo die Aufzählung der Lebensmittel in der Küche der Oma von der kleinen Protagonistin eine andere Perspektivierung erhält:

„Wir gehen durch die schwarze Küche in die Speisekammer. Am Gewölbe klebt alter Rauch wie dunkles, speckiges Harz. Es riecht nach geselchtem und frischgebackenem Brot. Ein saurer Dunst hängt über den Futterkübeln, in denen Essensabfälle für die Schweine gesammelt werden. Der Boden ist lehmig und an den häufig begangenen Stellen glänzend wie poliert.

In der Speisekammer schöpft Großmutter gehärtetes Schweineschmalz aus einem Topf und streicht es in den Bräter, dann fährt sie mit einem Löffel in die Apfelmarmelade und nimmt eine weißgraue Schimmelschicht ab, die sie zu den Abfällen wirft. *Malada* steht auf den Etiketten, die sie mit einem Brei aus Mehl, Milch und Speichel auf die Gläser geklebt hat. Ihre *Malada* ist dunkelbraun und schmeckt bittersüß. (...)

Großmutter arbeitet in der Küche. Die Speise, die sie zubereitet, schmecken nach schwarzer Küche, nach der dunklen, schlecht beleuchteten Grotte, die wir täglich ein paar Mal durchqueren. Alles Essbare, scheint mir, nimmt den Geruch und die Farbe der Rauchküche an. Der Speck und das Heidenmehl, das Schmalz und die Marmelade, sogar die Eier riechen nach Erde, Rauch und gesäuerter Luft.

Während des Kochens teilt Großmutter den Speisen Eignungen zu. Ihre Gerichte haben eine verborgene Kraft, sie können das Diesseits mit dem Jenseits verbinden, sichtbare und unsichtbare Wunden heilen, sie können krank machen.“
(EV 5-6)

Anders als in den bunten Schilderungen von Abonji und Stanišić vermitteln hier Lebensmittel ein völlig anderes Bild: Die schwarze Küche ist eine schlecht beleuchtete Grotte, in der Speisekammer klebt Harz, überall herrschen Dunkelheit und die Farben Schwarz und Grau. Insbesondere hat der Rauch in dieser Passage eine sinnbildliche Bedeutung, da er seinen Geruch und seine graue Farbe gleichzeitig auf den Leser überträgt,

330Ebd., S. 353.

331Ebd.

und seine allgegenwärtige Präsenz in der Küche weicht die Sinne auf; die Lebensmittel nehmen dieselbe Farbe und denselben Geruch des Rauchs an. Keine wohlriechenden und wohlschmeckenden Speisen werden in *Engel des Vergessens* geschildert, keine schönen Erinnerungen verstecken sich hinter einem von der Großmutter vorbereiteten Gericht. Während die schmackhafte Küche des Balkanraums bei Abonji und Stanišić dem Bedürfnis entspricht, die Heimat schöner darzustellen, wird sie bei Haderlap völlig anders konnotiert; Essen gehört zum natürlichen Biorhythmus, man muss essen, um nicht zu sterben. „Genießen“ oder „kosten“ charakterisieren das Essenserlebnis für die Ich-Erzählerin überhaupt nicht, ganz im Gegenteil: Durch die Schilderung der schwarzen Küche, des bittersüßen Geschmacks der verschimmelten Marmelade und der gesäuerten Luft im Raum hat der Leser das Gefühl, dass die Ich-Erzählerin nie hungrig ist. Statt zu essen inspiziert das Kind die Lebensmittel, die etwa unsauber erscheinen, wie der Brotteig, in den beim Kneten Mutters Schweißtropfen fallen (EV 9).³³²

Die Figur im Text, die mit dem Essen eine innige Verbindung hat, ist die der Großmutter. In der Vorstellung der Enkelin verfügt sie über magische Kräfte, da ihre Speisen die Welt der Lebenden mit jener der Toten vereinigen können. Großmutters Essen kann zwar heilen, aber auch krank machen. Für die Oma ist das Essen mit ihren Erinnerungen an das Leben im Lager eng verbunden: „Sie sagt, sie habe auch Essen gestohlen für sich und die anderen, sie habe nach jeder Kartoffelschale gesucht, nach allem, was essbar schien, damals, als sie die Kessel gewaschen hat, das war noch ein Glück, sagt sie, dass sie dahin gekommen sei, in die Küche, im Lager, ich weiß“ (EV 6-7). Diese Vergangenheit prägt die Hauptfigur, sie hinterlässt einen unauslöschlichen Eindruck in ihrem Gedächtnis und sie wird durch die Erzählungen der Großmutter langsam zu eigenem Besitz.

Die unterschiedliche Reaktion der Protagonisten der drei ausgewählten Romane auf das Essen und auf seine Gerüche ist mit der Wahrnehmung der eigenen Heimat eng verbunden: Während für die Kinder Aleksandar und Ildikó die Heimat auch durch das gute Essen als schönes Arkadien der Kindheit repräsentiert ist, wird dieselbe Heimat in *Engel des*

³³²Der Mangel an Hygiene in der Heimat wird in den Romanen von Abonji und Stanišić auch thematisiert, er wird in ihnen aber positiv konnotiert. Das spontane und natürliche Verhalten der Leute steht im Gegensatz zur übertriebenen Sauberkeit der Deutschen und der Schweizer. Besonders bei Abonji stellt sich die Sauberkeit als tiefere Auseinandersetzung der Protagonistin mit dem Zielland dar, weil sie nur eine gepflegte, verschönernde Maske ist. Vgl. die Szene, wo Ildikó die Toilette der Cafeteria mit Exkrementen verschmiert findet (TFA 283): „[I]m Mondial hat uns noch nie jemand ‚Schissusländer‘ genannt, unsere Gäste sind im Allgemeinen gepflegt gekleidet, tragen gute, saubere Schuhe und Accessoires, Schmuck, Taschen, Hunde, die zu ihrer Kleidung passen; und ich habe noch nie genauer darüber nachgedacht, was an dieser Anständigkeit, die mit aufrechter Haltung und gedämpfter Stimme einen Kaffee bestellt (samstags vielleicht noch einen zweiten), wirklich bedrohlich ist, aber jetzt, wo ich nichts fühle, aber putzend denke, verstehe ich mich, dass das Nette Wohlanständige, Kontrollierte, Höfliche eine Maske ist, und zwar eine undurchdringliche“.

Vergessens gerade durch eine entgegengesetzte Darstellung zu etwas Unterdrückendem, das schlecht schmeckt und mit übelriechender Vergangenheit und Verfall konnotiert wird. Die Tatsache, dass diese Vergangenheit durch die Geschichten der Großmutter, des Vaters und der slowenischen Gemeinde nur indirekt von der Protagonistin erlebt wird, schafft also in diesem Text eine konträre Struktur, da die Heimat anfangs als feindlich empfunden wird.

Nicht das Essen, sondern die Musik repräsentiert in Haderlaps Text das Element, das mit der Vergangenheit versöhnt. Die Großmutter, an der sich die Orientierung des Kindes blindlings ausrichtet, zeigt eine besondere Vorliebe für die Musik, und sie erzählt ihrer Enkelin, dass sie nach der Befreiung aus dem Lager einigen Mädchen das Tanzen beibrachte. Auch der Vater kann gut musizieren und manchmal, wenn er sich besser fühlt, spielt er noch seine Knopfharmonika vor den Verwandten und den Freunden. Und das Tanzen ist es auch, was die Großmutter als Erstes der Ich-Erzählerin beibringt, als sie beschließt, die Erziehung der Enkelin zu übernehmen:

„Wenn das Radio in der Stube eine Polka oder einen Walzer spielt, nimmt sie mich an der Hand und zeigt mir die Tanzschritte, während sie mich in ihre Drehung zieht. Ich klammere mich an ihre Unterarme und schaue auf ihre Beine, die in Hauspantoffeln stecken und sich im Rhythmus der Musik bewegen. Es dauert nicht lange und ich habe den Polka- und den Walzerschritt erlernt. An Feiertagen, an denen Vater die steirische Knopfharmonika spielt, fordert mich Großmutter mit einem Anflug von Stolz zum Tanz auf. Das gefällt auch den Nachbarn, die bei solchen Anlässen in unser Haus kommen. Dass in der Stube wieder einmal getanzt wird, schwärmen sie, sie hätten das Tanzen bei uns zu lange vermisst!

Ich male mir aus, während ich mich mit Großmutter im Kreis drehe, wie das Tanzen in unserer Stube, an das sich alle zu erinnern vorgeben, früher wohl ausgesehen haben mag. Wer alles getanzt hat, damals, als die Mädchen noch zu Hause waren, die Mädchen, die es in alle Winde verschlagen hat und von denen zwei nur als Asche, wie man erzählt, in den Graben zurückgeschickt worden sind. Ich liebe die beschwingte Stimmung in unserer Stube, mit der man glaubt, an etwas Früheres anschließen zu können, und freue mich am Lächeln meiner Großmutter.“ (EV 32-33)

Die musikalischen Töne verbinden die Gegenwart mit einer fernen Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, als die Slowenen noch nicht ins Lager deportiert wurden. Musik und Tanzen als positive Elemente, die den Protagonisten einige Glücksmomente schenken, findet man auch in den beiden anderen Texten. In Stanišićs Roman erhellt die Musik für wenige Augenblicke sogar den dunklen Kellerraum, wo sich die Flüchtlinge verstecken und auf das Ende des Krieges warten, auch wenn das alles eigentlich nur von Aleksandar imaginiert wird; das Kind lässt mit seinen magischen Kräften das Grammophon vom Soldaten reparieren und

fordert alle zum Tanzen auf: „Zither, Akkordeon! Zu schnell schlingert die Melodie, aber jetzt dreht der Sieger am richtigen Regler. Es ist das allen bekannte Lied – nichts darf dich zurückhalten, einander umarmen müsste man gleich!“ (WS 119). Als Friedensimpuls wirkt die Musik auch in Abonjis *Tauben fliegen auf*, besonders in der Szene, wo der Vater seine Familie und einige Freunde zum Geburtstag seiner Frau in ein Restaurant einlädt, wo auch eine Band spielt. Dort in der Schweiz tanzen die Gäste und denken an die Schwierigkeiten, die sie in der Vergangenheit hatten, die Mutter ist gerührt wegen eines bekannten Lieds aus der Heimat, das die Musiker spielen, während der Vater ihr um die Hüfte fasst und mit ihr durch den Saal tanzt. (TFA 205)

Trotz der unterschiedlichen Darstellungstiefe dienen sowohl das Essen in der Heimat als auch die traditionelle Musik in den drei Romanen als Erkenntnismomente, durch die sich die Protagonisten und Protagonistinnen mit ihrer Heimat wohl oder übel identifizieren. Übertreibungen, was die Menge und Schmackhaftigkeit der Speisen und der Getränke in *Tauben fliegen auf* und in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* betrifft, lassen die Texte dennoch nicht in Klischees über den Balkan verfallen, sondern resultieren aus einer bestimmten Kindheitsvorstellung, deren Geruchs- und Geschmackssinn sich in der Erinnerung immer mehr verstärkt und im Gedächtnis haften bleibt. Im Fall von Haderlaps *Engel des Vergessens* symbolisiert das Essen zwar die Heimat, das aber im Vergleich mit den beiden anderen Romanen ein gegensätzliches Bild der vergangenen Zeiten ergibt: das der schwarzen Küche, wo alles die Farbe und den Geschmack des Rauchs annimmt. Die Musik hingegen verbindet die drei Romane miteinander – mit ihren Liedern, deren Melodien an schöne Zeiten erinnern und die alten Wunden des Gedächtnisses augenblicklich heilen.

4.2 *Generation clash*. Eltern vs. Großeltern

Die Figuren der Großeltern sind in den drei Romanen von ausschlaggebender Bedeutung; ihre Beziehung zu den Hauptfiguren ist nämlich tonangebend für die Entwicklung der Handlung, und ihre Einstellungen und Überlegungen prägen sich ins Gedächtnis der Enkel so tief ein, dass sie unauslöschlich sind und zum Teil als eigene Ansichten empfunden werden.

Ein charakteristisches gemeinsames Zeichen in den ausgewählten Romanen ist es, dass die Konflikte der jüngeren Generation trotz aller Unterschiede und Themenvariationen fast ausschließlich aus dem Zusammenleben mit den Großeltern und nicht (oder selten) mit ihren Eltern entstehen. Die Großeltern repräsentieren nämlich die einzige Verbindung mit der vergangenen Zeit und dem heimatlichen Raum, d. h. mit den Chronotopoi der Kindheit, die für die geistige Entwicklung der Hauptfiguren grundlegend sind.

Im Wesentlichen stellt die Familie in diesen Texten einen zentralen Knotenpunkt der gesamten Narration dar. In der Familie wird gesprochen, heftig diskutiert, gelacht, gestritten und vor allem erzählt. Rund um den Tisch in der Intimität des heimatlichen Hauses, in Gesellschaft von Verwandten während eines Festes, im Garten mit Mamika oder auf dem Sofa mit Opa Slavko, in der schwarzen Küche der Großmutter oder sogar nur im Gespräch mit den Toten: die Familie ist der direkte Ansprechpartner, der Absender und der Empfänger der gesamten Erzählung zugleich. Auf alle Fälle geht es in den Romanen um die Entwicklung eines Individuums, das sich vom familiären Kern *volens nolens* entfernt, entweder weil es gezwungen wird (im Fall von Abonji und Stanišić) oder weil es diese Ablösung will (im Fall von Haderlap). Auch der kindliche Blick, der in den Texten als anfängliche Erzählperspektive verwendet wird, trägt dazu bei, die Vorstellung der Familie (insbesondere der älteren Generation) als primäre Einheit zu kennzeichnen, die sich später langsam auflöst.

Auch in Bachtins Werk *Chronotopos* spielt das Konzept der Familie im modernen Roman eine wichtige Rolle. In seiner Analyse findet der russische Literaturwissenschaftler einige Merkmale der Idylle (und ihres umgekehrten Modells der Zerstörung der Idylle) auch in dem modernen Familien- und Generationenroman. Wie schon im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit ausführlich aufgezeigt, beschreibt Bachtin die Idylle als Mikrowelt, wo verschiedene Generationen seit eh und je am selben Ort zusammenleben. In dieser Hinsicht repräsentiert der moderne Familien- und Generationenroman das idyllische Leben in der Heimat, dessen Strukturierung in den Texten meistens zwei Schemata folgt: Entweder wird

die Idylle sorgsam gehütet (auch wenn nur im Gedächtnis der Hauptfiguren), oder sie wird zerstört, sodass sich das Individuum allein in der neuen fremden Welt befindet und dort weiterlebt.

„Im Familien- und Generationenroman wird das idyllische Moment radikal umgestaltet, wobei es stark an Substanz verliert. Von der Folklorezeit und den uralten Nachbarschaften bleibt hier nur noch das, was auf der Grundlage der bürgerlichen Familie und der Familienabstammung einen neuen Sinn erhalten und bewahrt werden kann. Nichtsdestoweniger kommt die Verbindung zwischen dem Familienroman und der Idylle in einer ganzen Reihe wesentlicher Momente zum Vorschein. (...) Die Bewegung des Romans führt die Haupthelden (oder die Helden) aus der großen, doch fremden Welt der Zufälligkeiten in die zwar kleine, aber gesicherte und stabile Mikrowelt der Familie (...). Diese verengte und verarmte idyllische Mikrowelt bildet den Leitfaden und den Schlussakkord des Romans. Das ist das Schema der klassischen Variante des Familienromans, der mit Fieldings ‚Tom Jones‘ eröffnet wird (...). Nach einem anderen Schema (dessen Grundlage Richardson legte) bricht in die Mikrowelt der Familie eine fremde Kraft ein, die sie zu vernichten droht. (...)
Eine bestimmte Rolle spielt das idyllische Moment auch im Generationenroman (...). Das Hauptthema ist hier jedoch zumeist die Zerstörung der Idylle und der idyllisch-familiären und patriarchalischen Beziehungen.“ (CHR 167-169)

Diese theoretische Prämisse über die Idylle und über das Konzept der Familie schafft die Grundlage für eine Analyse der Romane von Abonji, Stanišić und Haderlap als Familienromane. Auf alle Fälle geht es in den Texten um die Geschichte einer Familie, in der die Hauptfigur heranwächst. Die spätere Entwicklung der Hauptfiguren vervollständigt sich außerhalb des familiären Kerns, trotzdem bleiben sie mit ihrer Heimat und ihrer Familie eng verbunden, und durch die Erinnerungen treten sie in ständigen Kontakt mit der Welt der Vergangenheit.

Die Romane von Abonji, Stanišić und Haderlap lassen sich auch unter der Perspektive des Familienromans untersuchen. Anhand literaturwissenschaftlicher Lexika analysieren Simone Costagli und Matteo Galli die Geschichte des Begriffs „Familienroman“, denn in den letzten Jahren präsentiert sich dieses Genre häufig auf dem Buchmarkt. Die beiden Literaturwissenschaftler gehen in ihrem Aufsatz davon aus, dass das Genre trotz seiner heutigen Popularität als Gattung bislang keine feste Definition erhalten hat, im Gegensatz zu anderen Genres, wie z. B. der „Bildungsroman“ oder „Künstlerroman“. Doch die allgemeinen Definitionen von Familienromanen, die die Lexika liefern, enthalten wichtige Hinweise für eine Gattungstypologie:

„An der Fülle der möglichen Gattungsbeispiele ist ‚Familie‘ erstens als einer der

wichtigsten Topoi in der Geschichte des modernen Romans zu erkennen (...). Diese Fülle jedoch ist thematisch nicht weiter präzisiert, denn es wird mehrmals ausdrücklich auf die sehr unterschiedlichen Themenkomplexe aufmerksam gemacht, die in den Familienromanen angesprochen werden können. An diesem Mangel an Fokussierung liegt es möglicherweise, dass sich der Begriff weniger als andere Untergattungen (Bildungs-, Künstler-, Entwicklungsroman) im literaturwissenschaftlichen Diskurs etabliert hat. Ein zweites wichtiges Ergebnis ist die Unterscheidung zwischen ‚Familienroman‘ und ‚Generationenroman‘. Ersterer kann als allgemeine Bezeichnung für Texte mit Handlungsfokus innerhalb einer Familie gelten, während der zweite Romane betrifft, die chronologisch mehrere Generationen umfassen. Es sei nebenbei bemerkt, dass gerade die dieser zweiten Bezeichnung entsprechenden Texte oft als die Familienromane schlechthin angesehen werden.³³³

In den letzten Jahren tritt der Familienroman als Genre erneut in Erscheinung und bekommt die ganze Aufmerksamkeit der Leser. Abgesehen von dem Unterschied zwischen Familien- und Generationenromanen, deren Konturen ohnehin im literaturwissenschaftlichen Diskurs oft und gern verschwimmen, besteht das Hauptprinzip dieser beiden Genres im Akt des Erzählens.

Durch den Prozess der Erzählung, der durch den Erinnerungsdiskurs zu Ende gebracht wird, setzen sich die Protagonisten der Familienromane mit der älteren Generation auseinander, sodass dank dieser Konfrontation eine bestimmte „kulturelle Dynamik“ entsteht, die sich nicht nur an der eigenen Vorstellung der Heimat und der Familie, sondern auch an der Geschichtsdarstellung im Allgemeinen abarbeitet³³⁴. Gerade wegen der besonderen Struktur dieser Romane, die die Familie nicht nur als thematischen Kern, sondern vielmehr als raumzeitliche Konstellation behandeln, weisen Costagli und Galli darauf hin, dass die Familie als „räumlich-synchrones Konstrukt“³³⁵ in der modernen Literatur interpretiert werden kann. Als Topos ist demzufolge hier die Rede vom Chronotopos.

Die Analyse des Familienromans verweist hier also auf die Rolle des Chronotopos und gelangt zum selben Fazit: Der Begriff „Familie“ ist von seinen räumlichen und zeitlichen Beziehungen im Text untrennbar, er macht diese Einheit durch die Repräsentation der Familienmitglieder, der Feste usw. anschaulich und er stellt einen Knotenpunkt in der Handlung dar, der für den Ablauf der Ereignisse wesentlich ist.

Der Literaturwissenschaftler Martin Hielscher hat in einem Aufsatz diese „auffallende

333Costagli, Simone, Galli, Matteo, *Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman*, in Dies. (Hg.), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, Fink, München, 2010, S. 7-20, hier S. 8-9. Zum Thema siehe auch Weigel, Sigrid, *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, Fink, München, 2006; Assmann, Aleida, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, Beck, München, 2007.

334Vgl. Costagli, Simone, Galli, Matteo, *Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman*, in Dies. (Hg.)(2010), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, S. 12 ff.

335Ebd., S. 18.

Renaissance des Familien- und Generationenromans in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur³³⁶ gründlich analysiert. In seiner Theorie geht er davon aus, dass aus historischen Gründen eine Differenzierung zwischen gegenwärtigen Familienromanen deutscher und nicht-deutscher Autoren gemacht werden muss:

„Die vielen zuletzt erschienenen Romane und autobiographischen Berichte bzw. Erinnerungsbücher, die NS-Geschichte als Familiengeschichte behandeln, zeugen von der Problematik genealogischen Erzählens in der deutschen Literatur nach 1945. Die Generation der Väter und Großväter, Mütter und Großmütter ist für diejenigen, die erzählen – erst sind es die Kinder, dann verstärkt die Enkel –, belastet, stigmatisiert, zweifelhaft, oft wird als Familiengeheimnis enthüllt, was zu befürchten war: Dass man es mit Tätern und Mitläufern zu tun hat, mit Menschen, die an unvorstellbaren Verbrechen teilgenommen oder sie gebilligt, die weggeschaut und verdrängt haben.

Waren die diesem Thema gewidmeten Bücher zunächst Zeugnisse der Anklage und des Verwerfens, so sind sie mittlerweile eher Dokumente des Fragens und Suchens, des Versuchs einer Erklärung, eines Verständnisses geworden, das, jedenfalls in den meisten Fällen, keineswegs Schuld und Verstrickung in Abrede stellen will. Aber es bleibt die Hürde für die deutschen Autorinnen und Autoren, dass eine Versöhnung mit der Familiengeschichte (...) nur über eine Art schmerzhaften Zeugnisses möglich ist. Man kann sich in die Familiengeschichte nur einreihen, indem man gleichzeitig gewissermaßen mit ihr bricht.“³³⁷

Dieses Misstrauen, das die jüngere Generation in Deutschland gegenüber der älteren Generation empfindet, verschwindet Hielscher zufolge in der Prosa der sogenannten „Migranten“: Während für die deutschen Schriftsteller und Schriftstellerinnen die Konfrontation mit den Großeltern aufgrund ihrer Verwicklungen in die Verwerfungen der deutschen Geschichte und in den Nationalsozialismus traumatisch sein kann, wird das Generationenverhältnis im Fall der Migranten völlig umgestaltet. In diesem Sinne repräsentieren die Großeltern die Verbindung der Enkel mit der schönen fernen Heimat. Diese besondere Konjunktur wird im Fall der nicht-deutschen Autorinnen und Autoren gerade durch das Erzählen gefördert. Die Oralität dient als Verbindungselement zwischen den zwei Generationen. Erzählen bedeutet, das Schicksal der ganzen Familie mitzuerleben, und die Enkelgeneration fungiert als Träger und Ermittler dieser jahrhundertlangen Tradition. In dieser Hinsicht ist daher Opa Slavkos Aufforderung an seinen Enkel in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* zu verstehen: Aleksandar solle niemals aufhören, zu erzählen³³⁸. Das

336Hielscher, Martin, *Kontinuität und Bruch der Genealogie. Die Inszenierung archaischer Familienstrukturen im Roman der „Migranten“*, in S. Costagli/M. Galli (Hg.) (2010), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, S. 195-206, hier S. 195.

337Ebd.

338Ebd., S. 196: „In den Berichten und Reflexionen, den Romanen und Erzählungen deutscher Autoren seit 1945 wird immer wieder auf das Phänomen des ‚Schweigens‘ in den Familien hingewiesen, was einerseits

mündliche Erzählen der Großeltern, die Geschichten aus der fernen Heimat über deren Familienmitglieder, die zu Helden werden, bilden den Kontrapunkt zur Haltung des Schweigens und Verdrängens der deutschen Großelterngeneration, die der Nachwuchsgeneration die Last der Vergangenheitsbewältigung überlässt. Aus diesem Grund wird Hielscher zufolge das Generationenverhältnis in den Familienromanen deutscher Autorinnen und Autoren im Vergleich mit den Romanen der Migranten auf gegensätzliche Art und Weise thematisiert: In den ersteren Texten erscheint nämlich der anfängliche Bruch mit der Familie als einzige Lösung, um sich schließlich wieder mit ihr zu versöhnen; in den letzteren tritt hingegen die Kontinuität mit der älteren Generation als literarische Kategorie auf, die die beiden Zeiträume (Vergangenheit/Heimat und Gegenwart/Zielland) miteinander verknüpft. Trotz – oder vielleicht gerade wegen – der räumlichen und zeitlichen Entfernung fühlen sich die nicht-deutschen Autorinnen und Autoren mit ihren Großeltern innerlich verbunden, und in ihren Büchern bringen sie die alten Erzählungen, ihre persönlichen Erinnerungen zusammen mit den schönen Bildern aus der Kindheit zum Ausdruck.

Ein gemeinsames Merkmal der drei ausgewählten Werke von Abonji, Stanišić und Haderlap ist gerade das unerschütterliche Vertrauen zu den Großeltern, das die Protagonisten der Romane nicht nur als Kinder, sondern auch als Erwachsene empfinden; als charakteristisches Beispiel dafür dient *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, wo die Verstrickungen des Großvaters Slavko in die Machenschaften der Kommunistischen Partei von Aleksandar völlig außer Acht gelassen und vor allem anfangs teilweise negiert werden.³³⁹

In den Romanen fungieren die Großeltern als Erzieher der Hauptfiguren. Aus diesem Grund werden ihr Aussehen, ihre Stimmen und sogar ihre Bewegungen vom kindlichen Blick sorgfältig registriert und später in Form von Erinnerung im Gedächtnis aufbewahrt. Ganz im Gegenteil dazu werden die Eltern in den Texten dargestellt, die erheblich weniger positiv konnotiert sind und die oft als Gegenfiguren auftreten. Die Distanz zu den Eltern wird in den Romanen auf unterschiedliche Art und Weise thematisiert; durch diese Distanz markiert z. B.

heißt, dass in diesen Familien tatsächlich über die Verstrickung in den Nationalsozialismus und etwaige Kriegsverbrechen, an denen man teilgenommen hat, nicht gesprochen oder andererseits so obsessiv über den eigenen Opferstatus als Vertriebene oder Bombenopfer geredet wurde, dass der schuldhafte Anteil an den Schrecken der Geschichte ebenfalls in einer Art sekundärem Schweigen versank. In den Migrantenfamilien aber wird umgekehrt gerade über die Familiengeschichte gesprochen und erzählt, um sich der eigenen Geschichte in der ‚Fremde‘ zu vergewissern und um sich eine neue, komplexe, hybride Identität konstruieren zu können (...). Man muss sprechen und erzählen, um herauszufinden, wer man überhaupt ist oder sein könnte.“

339 Siehe Anhang, „*Stärker als Schuld und Verantwortung ist für mich das Fremdsein*“. Interview mit Saša Stanišić: „Der Opa am Anfang ist der gute Opa, der Opa der Spiele und der Geschichten, erst später gibt es eine Situation, wo er mit der Großmutter ist, und sie sagt, dass er nicht so viel über seinen Großvater weiß. Und dann bröckelt das alles ein bisschen. Aber solche Brüche in der Gesellschaft und in der Geschichte machen die Nostalgie von Aleksandar noch stärker. Der Protagonist macht seinen Opa, genauso wie Jugoslawien, viel schöner als er eigentlich war.“

die Protagonistin Ildikó in *Tauben fliegen auf* den Unterschied zur Großmutter, die von der Enkelin als einzige Erzieherin wahrgenommen wird. In der vorliegenden Passage spricht die nun erwachsene Ildi in ihren Gedanken mit der toten Großmutter Mamika, und sie erinnert sich an den Tag der Ankunft in der Schweiz:

„Mutter und Vater haben am Bahnhof auf uns gewartet, auf dem Bahnsteig, Mutter hat gewinkt, als sie mich aussteigen sah. Ich habe Ihnen beim Aussteigen geholfen, Nomi, Sie und ich, wir standen schon da mit unserem Gepäck, als Mutter und Vater ihre Arme öffneten, lange nichts sagten oder vielleicht nur: Endlich seid ihr da!, und ich weiß, dass sich die Arme um mich schlangen, dass ich Freude spürte, die Erleichterung meiner Eltern, aber ich weiß, dass ich Ihre Hand nicht loslassen wollte, ich weiß nicht, ob ich noch etwas anders wollte, als in Ihrer Nähe bleiben, Mutter, die Tränen in den Augen hatte, Vater, der Nomi hoch in die Luft warf; ich weiß nicht, ob ich es mir einbilde oder ob es so war, dass ich damals schon, als wir angekommen sind, geahnt habe, dass es zwischen mir und meinen Eltern eine unaufholbare Zeit geben würde (...).

An den Abenden saßen wir zusammen am Küchentisch, aßen das, was Nomi, Sie und ich gekocht haben, Gerichte, die wir sowieso schon immer zusammen gekocht hatten; das ist schön, am Abend nach Hause zu kommen, in eine warme Küche, hat Mutter gesagt und wollte mich umarmen, ich hängte mich an Ihren Rockzipfel, drehte mein Gesicht weg, in den warmen, dunklen Stoff Ihres Rockes, weg von Mutters Wunsch, mir nah zu sein, denke ich heute, meine grausame Direktheit, Mutter zu zeigen, dass nicht sie meine Mutter war, sondern Sie, Mamika, und wenn Vater sagte, du bist groß genug, um Mamikas Rockzipfel zu lassen, habe ich ihm in die Augen geschaut, es war mir vollkommen gleichgültig, was Mutter und Vater sagten, und Sie, Sie haben nur gesagt, lasst das Mädchen in Ruhe, sie braucht Zeit.“ (TFA 272-275)

Die „unaufholbare“ Zeit, die Ildi zwischen sich und ihren Eltern empfindet, ergibt sich aus einer räumlichen Diskrepanz, die aus der Sicht des Kindes festgehalten werden muss: Als Ildi mit Nomi und Mamika zusammenlebte, befanden sich die Eltern in räumlicher und zeitlicher Ferne, d. h., sie waren weit vom familiären Kern entfernt. Das Kind hatte sich an diese Distanz gewöhnt und jetzt, da alle zusammen in der Schweiz am Bahnsteig sind, muss der Abstand zwischen ihnen unbedingt neu vermessen werden. Das Einnehmen einer bestimmten Distanz von den Eltern bedeutet für die kleine Ildi, ihnen ein spezifisches Signal zu geben, um sie darauf hinzuweisen, dass Mamika „wichtiger“ ist als die Eltern.

Nähe und Distanz kennzeichnen demzufolge die Dynamik der ganzen Familie Kocsis während des anfänglichen Zusammenlebens in der Schweiz: Ildi umarmt zwar ihre Eltern am Bahnhof, aber sie will Mamikas Hand nicht loslassen; sie bleibt in Großmutter's Nähe, weil sie ihr das Gefühl der Sicherheit gibt; am Abend, als alle am Tisch sitzen und essen, nähert sich die Mutter ihrem Kind, aber es weigert sich und hängt sich an Mamikas Rockzipfel. Der

räumliche Abstand signalisiert die Inkompatibilität mit den Eltern und diese löst sich im Roman erst später durch die erzwungene Nähe zu Hause und in der Cafeteria auf.

Als Ildi endlich bei ihren Eltern angekommen ist, muss aber Mamika wegfahren. Die beiden Dimensionen Enkelin/Großmutter und Tochter/Eltern scheinen nämlich miteinander unvereinbar zu sein: Ildi muss sich von ihrer Mamika entfernen, um eine neue Zeit in der Schweiz zu beginnen. Im Roman wird dieser Moment von der Protagonistin als Fraktur empfunden, genauer gesagt als Schwelle, die die beiden Welten für immer trennen wird: „[J]etzt, wo Sie im Zug wegfuhr, war es so, wie wenn meine ganze bisherige Welt von mir wegfahren würde (...) ich habe alles, was ich geliebt habe, mit Ihrer Abreise verloren.“ (TFA 276-277)

Nicht nur in *Tauben fliegen auf*, auch in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* stellt der Abschied von den Großeltern für den Enkel den Abbruch des vorigen Lebens dar. Auch in diesem Fall erfährt nämlich der kleine Protagonist Aleksandar die schmerzvolle Ablösung von seiner kindlichen Welt. In Stanišićs Roman ergibt sich aber im Vergleich zu Abonji eine komplexere Figurenkonstellation: Zwar beherrscht Opa Slavko mit seiner Präsenz die ganze Erzählung, aber er ist nicht der einzige, der zur Generation der Großeltern gehört und der einen Referenzpunkt in Aleksandars Leben repräsentiert. Außer ihm gibt es nämlich auch seine Frau Katarina, Opa Rafik und Nena Fatima und schließlich die Ur-Großeltern Mileva und Nikola, die noch leben, als Aleksandar nach vielen Jahren nach Bosnien zurückkehrt. Wie gesagt ist Opa Slavko Dreh- und Angelpunkt der Narration, das Buch fängt mit seinem Namen an. Er wird zum Symbol der schönen (meistens imaginierten) Zeit der Vergangenheit, und er wird von seinem Enkel zum Teil mythisiert, genauso wie die Figur Titos von der jugoslawischen Bevölkerung teilweise mythisiert wurde. Wie Titos Foto in den Schulen und in den öffentlichen Gebäuden thront Opa Slavko überall in Aleksandars Gedanken, und wie Tito muss Opa Slavko (besser gesagt Aleksandars idealisierte Vorstellung) den Roman verlassen, bevor er eigentlich anfängt. Seine Welt, in der die revolutionäre Jugend mit Pionieruniformen marschiert, riesige rote Fahnen trägt und ganze Passagen aus dem *Kapital* auswendig zitiert, soll unberührt im Gedächtnis aufbewahrt werden, da sie jene Raumzeit repräsentiert, als alles gut war. Zuständig für dieses eingebildete kollektive Gedächtnis ist zweifellos Oma Katarina. Sie, die nach der Belagerung Višegrads, nach den Bomben und der Flucht nach Serbien die grausame Gegenwart nicht mehr akzeptieren will, entscheidet sich für das Leben in der Heimat, und sie fährt mit dem Rest der Familie nicht nach Deutschland. Sie muss „zurück“ zu ihrem Mann, ihrem geliebten Slavko, der schon gestorben ist. „Zurück“ in der Heimat bleiben auch, zusammen mit den

anderen Verwandten und Freunden, Aleksandars Ur-Großeltern und der schon längst verstorbene Opa Rafik. Das Adverb „zurück“ enthält implizit sowohl räumliche als auch zeitliche Konnotationen; denn diese Figuren, genauso wie Mamika und Dalibor in *Tauben fliegen auf*, bewegen sich in den Texten immer wieder im Zeitraum des „Zurück“ und des „Vorán“ zugleich nach rückwärts – nicht nur im Raum, sondern auch zum Ausgangspunkt in der Zeit. Unter dieser Perspektive gesehen gibt es in den beiden Romanen von Abonji und Stanišić zwischen den Verben „zurückkehren“ und „sterben“ keinen Unterschied mehr: Mamikas und Dalibors, Oma Katarinas und Opa Slavkos Wege nach Hause konvergieren in dieselbe Richtung, d. h. hin zur Schwelle in die Vergangenheit.

Was die Großeltern in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* anlangt, tritt Opa Slavko neben Opa Rafik auf, der sich von Slavkos Charakter und Aussehen grundsätzlich unterscheidet. Dieser „traurige“, „dumme“, „verbitterte“, „gehetzte“ Mann, wie Aleksandars Mutter ihn beschreibt, ist in der Drina ertrunken. „Weniger am Leben als Opa Rafik kann kein Toter sein“ (WS 18), bemerkt Aleksandar, weil niemand in der Familie von ihm erzählen will. Seit seinem Tod spricht seine Frau Fatima nicht mehr und es scheint, als ob niemand gute Erinnerungen an ihn hätte. Durch die kritischen Worte, mit denen Aleksandars Mutter Rafiks Leben kurz zusammenfasst, erhält Aleksandar einen Eindruck von der merkwürdigen Figur eines Mannes, der vom gewohnten Leben innerhalb der Familie abweicht und der nur einen intimen Kontakt mit der Natur sucht:

„Der trauerte um seinen Fluss und seine Erde. Der kniete sich hin, kratzte in dieser seiner Erde, bis ihm die Fingernägel brachen und Blut kam. Der streichelte Gras und roch daran und weinte in die Grasbüschel wie das kleinste Kind – meine Erde, wie bist du mir getreten und jedem Gewicht ausgeliefert. (...) Der soff und soff. Der aß Erde, würgte Erde, kroch dann auf allen vieren ans Ufer, spülte sich mit dem Flusswasser den Mund aus.

Drina, welch vernachlässigter Fluss, welch vergessenes Schön!, heulte er, wenn er aus den Kneipen getorkelt kam, einmal das Brillengestell verbogen, ein anderes Mal die Hosen voll gepisst, dieser Gestank! Welch liederliche Marotte das Alter, weinte er, wenn er stolperte und fiel, sich am Fluss festhalten wollte, um nicht abzuheben. Wie oft fanden wir ihn nachts unter dem ersten Brückenbogen, bäuchlings, die Finger in die Wasseroberfläche gekrallt. Aufgedunsene Hände, blau, halb zu Fäusten geballt.“ (WS 19)

Rafik isst Erde und trinkt Flusswasser, spricht mit der Drina und streichelt Gras. Dann trinkt er weiter. Auffallend in der oben zitierten Passage ist gerade Rafiks Verbindung mit der Flüssigkeit: Er säuft das Wasser seiner geliebten Drina, er trinkt ständig Alkohol, dann weint er wie ein Kind, schließlich muss seine Tochter ihn zu Hause in der Badewanne sorgfältig

waschen. Flusswasser, Tränen, Urin und Alkohol: Aus Rafiks Körper fließt ständig Flüssigkeit. Er ist im Text eine unbeständige und instabile Figur, die sich durch Abwesenheit und Inkonsistenz gestaltet, abgesehen von seiner Stimme, die durch Aleksandars Mund – er hat die Stimme des Großvaters – hörbar wird. „Unter Wasser“ liegt sein Kopf am Tag seines Todes, „damit ihm die Drina seine einzige und letzte Träne wurde.“ (WS 21)

Von einer solchen unbegreiflichen Figur muss sich seine Frau Fatima endgültig entfernen. Anders als Oma Katarina fährt nämlich Nena Fatima mit ihrer Tochter und mit dem Rest der Familie nach Deutschland und sie will nicht zurückkehren. Aleksandars Oma mütterlicherseits, die „taub wie eine Kanone und stumm wie Schneefall“ (WS 12) ist, hat seit der Flucht nach Belgrad ein Geheimnis: „Die ganze Zeit schreibt sie etwas, versteckt es aber unter ihrem Kopftuch“ (WS 134). Sie hat sich in Deutschland gut integriert, zu Hause kocht sie und manchmal pfeift sie, zudem hat sie sich mit der Kassiererin im Supermarkt angefreundet, sie badet lang und schreibt viel. Eines Tages sitzen Aleksandar und Nena Fatima im Garten und sie zeigt ihm einen Zettel. Dann steht sie auf und läuft weg. Aleksandar liest den Text auf dem Zettel, dessen Titel „was ich eigentlich will“ lautet:

„Ich will reden wieder reden
ich will reden wieder reden aber einen grund brauch ich
soll ein guter grund sein das ist so
(...)
ich will in die welt raus und deswegen bin ich raus von rafik
weil er prinzipien hatte von drina bis china
(...)
ich will nicht an einsamkeit sterben oder an schuld oder an einer fischgräte oder
an einem fluss ich will beim sterben das gefühl haben ganz viel schmuck zu
tragen das ist so“ (WS 149-150)

„Raus von Rafik“ schreibt Nena Fatima in diesem kleinen Text, der wie eine Lebensbejahung klingt. Raus von Rafik, weg von der erdrückenden Vergangenheit, will sie weiter reden und leben. In *Wie der Soldat das Grammophon repariert* ist Nena Fatima die einzige Figur in der gesamten Konstellation der Großeltern, die die Vergangenheit überwinden will und an einem anderen Ort lebt. In diesem Sinne überschreitet sie die Grenzen ihres Alters und nähert sich der jüngeren Generation der Eltern an, die nach einer gewissen Zeit in Deutschland nicht mehr zurück nach Bosnien wollen.

Trotz der Auseinandersetzungen mit den Eltern, vor allem während der ersten Jahre in Deutschland, spürt nun auch der heranwachsende Protagonist, dass er nicht mehr in Bosnien leben kann. 1995, als Aleksandar Asija einen Brief schreibt, macht er sich Sorgen um seine

Familie: „Es sieht so aus, als müssten wir zurück nach Bosnien. Ich möchte aber nicht in die Stadt zurück, aus der man alle vertrieben hat. Nicht zurückzuwollen, ist die einzige Sache, in der meine Eltern und ich einer Meinung sind“ (WS 148). Vier Jahre später, als er Asija nochmals einen Brief schreibt, leben Aleksandars Eltern zusammen mit Nena Fatima seit einem Jahr in Florida:

„Wenn meine Eltern nicht ausgewandert wären, hätte man sie nach Bosnien zurückgeschickt. Freiwillige Rückkehr nennt sich das. Ich finde, etwas Verordnetes kann nicht freiwillig sein und eine Rückkehr keine Rückkehr, wenn es sich um einen Ort handelt, dem die Hälfte der ehemaligen Bewohner fehlt. Das ist ein neuer Ort, dahin kehrt man nicht zurück, da fährt man zum ersten Mal hin. Ich kann mir nicht einmal vorstellen, wie es wäre, in Bosnien zur Schule zu gehen. Ich sehe nur mein altes Klassenzimmer und Edin in der Bank hinter mir. Titos Bild hängt noch an der Wand. Wegen der Schule durfte ich hier bleiben, meine Eltern fanden es sinnvoll, dass ich das Abitur in Deutschland mache.“ (WS 151)

Genauso wie im Fall Ildikó, ist auch für Aleksandar eine definitive Rückkehr in den Chronotopos der Kindheit nicht mehr möglich. Sein Višegrad ist eine alte Schule mit Titos Bild an der Wand, es ist eine Küche, wo er warme Milch trinkt, während Opa Slavko noch eine merkwürdige Geschichte erzählt. Statt zurückzugehen, rückwärts in die Vergangenheit, lebt Aleksandar seine Gegenwart in Deutschland weiter.

Die Eltern hingegen fliegen nach Florida. Dort malt der Vater Kokosnüsse, die Mutter hat sich Schlittschuhe gekauft, Nena Fatima schwimmt im Schwimmbad des Nachbarn jeden Tag eine Bahn mehr. Die Eltern haben sich dort gut integriert, sie sprechen schon etwas Englisch und paradoxerweise, trotz der Entfernung, haben sie dort die innere Verbindung mit der Heimat und mit Aleksandar wiedergefunden: „Abends werden andere Bosnier eingeladen. Mothermade Čevapčići und Supermarkt-Hamburger werden auf der Veranda gegrillt (...) und meine Mutter sagt, dass sie mich vermisst. Sie kauft slowenischen Wein, und mein Vater ist der Meinung, unsere Grillen würden den amerikanischen den Arsch versohlen“ (WS 153). Distanz und Nähe stehen spielerisch in Verhältnis zueinander: Wie Martin Hielscher in seinem oben zitierten Aufsatz bemerkt hat, intensiviert ausgerechnet die geografische Entfernung in den Migrantenfamilien das Zusammengehörigkeitsgefühl mit der Heimat und mit den Verwandten.

Aus der Analyse der Figurenkonstellation in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* ergibt sich daher, dass sich Großeltern, Eltern und Nachwuchs in unterschiedlichen Räumen bewegen, die jeweils mit den Zeitebenen der Vergangenheit, der Zukunft und der Gegenwart

übereinstimmen: Einerseits gehört die Vergangenheit in Bosnien zu den Großeltern Slavko, Katarina, Rafik und zu den Ur-Großeltern; andererseits wird die Ebene der Zukunft, der Hoffnung und der Überwindung den Eltern und der „grenzüberschreitenden“ Nena Fatima in Florida anvertraut. Nena Fatima gilt im Roman nämlich als Ausnahme, die sich trotz ihres „Status“ als Großmutter von der Vergangenheit, von ihrer Heimat und vor allem von ihrem Ehemann befreit und in die USA fliegt, wo sie endlich ihre eigene Dimension findet. Im letzten Bild, das dem Leser im Roman von ihr angeboten wird, sieht man sie schwimmen, jeden Tag eine Bahn mehr, für den Rest ihres Lebens. Komischerweise befindet sie sich „unter Wasser“ geradeso wie ihr Mann Rafik. Aber Nena Fatima schwimmt nicht in der trüben und wilden Drina der Vergangenheit, sondern im neuen *Swimming-Pool* des Nachbarn. Zwischen dem Chronotopos der Vergangenheit und dem Chronotopos der Zukunft befindet sich der Protagonist Aleksandar, für den der Prozess der Verarbeitung *jetzt hier*, im (Deutsch)Land seiner Gegenwart, schließlich anfangen kann.

Auch in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens* ist die Figur der Großmutter von grundsätzlicher Bedeutung. Die kleine Protagonistin richtet sich nämlich ganz nach ihrer Großmutter: „Kaum setzt sie sich in Bewegung, folge ich ihr. Sie ist meine Bienenkönigin und ich bin ihre Drohne. Ich habe den Duft ihrer Kleidung in der Nase, den Geruch nach Milch und Rauch, einen Hauch von bitteren Kräutern, der an ihrer Schürze haftet“ (EV 7). Die Nähe tritt als räumliche Kategorie in dieser Passage deutlich hervor, da das Kind der Großmutter so nahe ist, dass es ihren Geruch wahrnehmen kann. Infolgedessen vergrößert sich die Distanz zwischen dem Kind und seiner Mutter. Auch in diesem Roman scheinen sich die Beziehungen zwischen den Generationen unter dem Motto *aut/aut* zu entwickeln: *Entweder* den Großeltern *oder* den Eltern soll das Kind seine komplette Aufmerksamkeit schenken. In *Engel des Vergessens* wird aber diese Auseinandersetzung noch heftiger, indem Mutter und Großmutter als entgegengesetzte Pole erscheinen. Die Mutter fördert eine Erziehung, die das Kind durch Lieder und Gedichte, den Kontakt mit der Natur und die katholische Lehre von Zufriedenheit und Frohsinn erfüllen sollte; wenn sich Mutter und Tochter miteinander unterhalten, singen sie slowenische Lieder, das Kind liest Gedichte vor, die Mutter erzählt von Märtyrern und von der heiligen Maria:

„Während sie bügelt, lese ich aus den Gedichtbüchern und Schulbüchern vor. Wir lassen zu zweit die Blumen wachsen, krähen mit den Hähnen und läuten mit den Kirchenglocken. Wir quacken mit den Fröschen und singen Tralala und Hopsasa auf ihren Hochzeiten. (...) Wir sitzen stundenlang in den Sprachwiesen und reden im Rhythmus der Reime. Wir kommen zur Erkenntnis, dass die Natur mit Versen

behängt werden müsste und die Blumen zu Kränzen geflochten werden sollten.
(...)

Im Frühjahr steckt sie mir Löwenzahnblüten ins Haar und sagt, dass ich mit einfachen Dingen zufrieden sein müsse. Sie benötige für ihren Frohsinn nur die Natur, die Lieder und die katholische Kirche.“ (EV 24-25)

In die entgegengesetzte Richtung weisen die Ansichten der Großmutter, die eher schicksalhaften Zeichen (die auf ihren Aberglauben verweisen) als der Kirche vertraut, Gedichte überhaupt für nutzlos hält und die den schönen Klang der Worte ihrer verborgenen Bedeutung gegenüberstellt:

„Großmutter hat ihre eigenen Absprachen mit der Natur. Sie glaubt, dass man Feld und Wald freundlich stimmen müsse und nicht mit Versen bekränzen. (...) Den Glauben an Gott müsse man im Herzen tragen, sagt Großmutter, es genüge nicht, ihn in der Kirche zur Schau zu stellen. Auf die Kirche sei kein Verlass, findet sie, man könne ihr nicht trauen. (...) Sie glaubt an die Sprache, die an den Willen gerichtet ist, nicht an das menschliche Ohr. Sie sagt, dass Worte über eine große Macht verfügten, dass sie Gegenstände verzaubern und Menschen heilen können, dass ein besprochenes, mit einer Fürbitte versehenes und bedachtes Brot in Krankheit und Not helfen könne. (...) Das gesprochene Brot, das verzehrte Wort. (EV 27-28)

Schließlich trifft die Großmutter die Entscheidung, allein die Erziehung des Kindes zu übernehmen und mit dem „Lied-Larifari“ der Mutter endlich Schluss zu machen. Die Enkelin sollte nicht so viel lesen, sondern auch tanzen, Gäste und Besucher gut bewirten und sie sollte sich der Geschichte der Kärntner Slowenen voll bewusst werden. Sie fährt mit der Enkelin in Wallfahrtsorte und Konzentrationslager, wo die Berichte der Überlebenden das Kind völlig in Schrecken versetzen. Am Abend, zu Hause, kommen die Besucher, alte Freunde der Großmutter oder Verwandte, die vom Leben während des Krieges erzählen.

Trotz ihrer Grausamkeit erregen diese Geschichten die Aufmerksamkeit der Protagonistin, die ihre Großmutter als Heldin betrachtet und bewundert. Die Großmutter ist vertraut mit dem Tod, sie ist ihm mehrmals im KZ entronnen; Großmutter magische Kräfte, die das Kind ihr zuschreibt, bezaubern seine Phantasie und sie geben ihm ein gewisses Sicherheitsgefühl, das es bei der Mutter nicht finden kann. Neben dieser heroischen Großmutter, die im Leben so viel gelitten hat und die aus dem Ort des Todes zurückgekommen ist, wirkt die Figur der Mutter in den Augen des Kindes eher klein und marginal. Das heimliche Weinen der Mutter, die die Ausfälle ihres Mannes und die Kontraste mit ihrer Schwiegermutter tolerieren muss, werden von der Protagonistin anfänglich nicht verstanden. Die Mutter wird anders eingestuft als der Rest der Familie, weil ihr während des

Krieges „nichts Größeres zugestoßen“ ist; daher zieht sie sich in ihre von Märtyrern und Schutzengeln bewohnte Vorstellungswelt zurück, bis ihre Tochter in die Schule geht. Als sich die Protagonistin vom familiären Kern entfernt, fühlt sich die Mutter nämlich immer mehr allein und verlassen. Von diesem Punkt an vergrößert sich nicht nur die räumliche, sondern auch die geistige Distanz zwischen Mutter und Tochter, weil die Mutter auf die Tochter heimlich neidisch ist und sie als Gegnerin empfindet: Der Tochter ist es nämlich gelungen, sich von der erdrückenden slowenischen Landschaft des Terrors, von dem Vater und von den Geschichten der Großmutter endgültig zu entfernen. Die Protagonistin ist jetzt in Wien, sie hat Theaterwissenschaft an der Universität studiert und arbeitet nun an ihrer Dissertation. Aufgrund des Auslaufens des Stipendiums muss sie aber für eine gewisse Zeit die Stadt verlassen und nach Kärnten zurückkehren. In einem Brief schreibt ihr die Mutter ihren Plan für die Zukunft: Nach der Rückkehr der Tochter will sie das Haus verlassen und sich eine Arbeit in Klagenfurt suchen.

„Mutter verfolgt mit meinem Wechsel nach Kärnten einen eigenen Plan. Sie findet, dass es an der Zeit sei, dass ich die Verantwortung für die Familie übernehme. (...) Sie habe genug in der Ehe ausgeharrt, aber irgendwann müsse Schluss sein. (...) Ich hätte die Möglichkeit gehabt, in die Schule zu gehen, jetzt müsse ich bereit sein, den Preis dafür zu zahlen, folgert sie. Sie tritt, sobald wir allein sind, als gramvolle Rachegöttin an mich heran.

(...) Obwohl wir uns während der Studienzeit monatlich Briefe schreiben und sie mir immer erzählt, was sie gerade macht und was es zu Hause Neues gibt, erwärmt sich unser Verhältnis nicht, weil mich Mutter insgeheim um meine Freiheit beneidet, sie bewundert und verdammt und weil sie mir vorwirft, für Vater zu viel Verständnis aufzubringen. (...)

Nun ist Mutter entschlossen, ein letztes Gefecht mit mir auszutragen, weil ich unbewusst spüre, dass ich ohne Halt bin. (...) Sie lässt vom Plan, nach Klagenfurt zu ziehen, ab und gibt mir daran die Schuld. Ich solle mir bewusst sein, sagt sie, dass sie nur wegen mir im Elend zurückbleiben werde.“ (EV 202-207)

Die Mutter darf nicht die Grenze zwischen der Vergangenheit in Kärnten und der Gegenwart in der Stadt überschreiten. Sie, für die eine Scheidung mit ihrem Mann nicht in Frage kommt, muss den Rest ihres Lebens bei ihm und bei der Schwiegermutter bleiben. Auch der Vater der Protagonistin kann sein heimatliches Haus nicht verlassen, da er von den Gespenstern der Vergangenheit verfolgt wird und wie seine Mutter in der Vergangenheit lebt. Als der Krieg in Jugoslawien auch die slowenische Gemeinschaft in Kärnten bedroht, wird der Ich-Erzählerin bewusst, dass der Vater seine Traumata nicht überwunden hat. Langsam schleicht sich die alte Angst vor dem Krieg in seinen Körper ein und verursacht neue

Ausfälle: „Vater verliert über den drohenden Krieg in Slowenien beinahe den Verstand“ (EV 232). In seinem Körper hat sich die Vergangenheit eingenistet „wie eine lebende Gedächtnismikrobe, die zu bestimmten Anlässen den Menschen in Besitz nimmt, ihn überwuchert und von allem Gegenwärtigen trennt“ (EV 233).

Anders als in den anderen ausgewählten Romanen wird in *Engel des Vergessens* die Generation der Eltern thematisiert: Auch wenn sie fern von der Tochter leben, ist den Eltern die Überwindung der Vergangenheit nicht erlaubt, d. h., dass es für sie keine weitere Entwicklung im Text gibt; weder in der Gegenwart im Zielland (Abonji) noch in der Zukunft in einem noch fernerem Land (Stanišić). Sie bleiben in der Vergangenheit genauso wie die ältere Generation, sodass sich nur das Kind von dem ewigen Starren in die Heimat befreien kann. Die Chronotopoi der Vergangenheit und der Gegenwart sind demzufolge völlig voneinander getrennt: Wer in Kärnten bleibt, bleibt in der Vergangenheit und kann sich von den Stimmen im Wald und von der Kälte im Keller des alten Hauses nicht befreien. Das Kind, die nun heranwachsende Ich-Erzählerin, ist hingegen „ohne Halt“; auch in diesem Fall entspricht daher der Bewegung ein besonderer „Wille-zum-Leben“. Nach vorwärts gehen bedeutet nämlich in den Texten eine Fortsetzung des eigenen Lebens.

Gerade wegen der Tatsache, dass Eltern und Großeltern in der Heimat/Vergangenheit zusammenleben, muss sich die Ich-Erzählerin von den beiden Generationen zugleich verabschieden. Nicht nur der Tod der Großmutter, sondern auch der des Vaters bedeutet daher für die Protagonistin eine Veränderung des vorigen Zustandes. Während in Abonjis und Stanišićs Romanen der Abschied als Zerfall der schönen Welt der Kindheit erscheint, wird er in *Engel des Vergessens* nicht völlig negativ konnotiert; der Tod des Vaters erscheint hingegen als „Ausatmen“ (EV 272): „Ich Vaterkind und mein Kindvater, lächerlich, einfach lächerlich, mich und mein Leben seinetwegen an die Vergangenheit, an den alten Schmerz zu ketten, mich aufs Spiel zu setzten, überlege ich und möchte alle unangetastet lassen, das Verdrängte, das Verpflichtende, das Belastende von mir schieben. Es soll eine Zeitlang herumliegen können, beschließe ich, und vor sich hin altern“ (EV 274-275). Die Entfernung von der Großmutter fängt schon vor ihrem Tod an, als die Enkelin in die Schule geht. Der Prozess des Alterns führt zu einer größeren Distanz der beiden Figuren: „Großmutter und ich beginnen uns voneinander zu entfernen. Sie schont ihre Kräfte, um mit ihrer wachsenden Gebrechlichkeit zurechtzukommen, und ich gehe auf etwas zu, das verschwommen in der Zukunft liegt“ (EV 139). Der Tod der Großmutter wird demzufolge von der Protagonistin nicht als Abschied, sondern als endgültige Vereinigung nach Jahren der Distanz empfunden: „Während ich weine, tritt Großmutter als Fortgegangene in mich ein“ (EV 147).

Am Ende bleiben nur noch die alten Fotos. Die Ich-Erzählerin beobachtet die Metamorphose der Großmutter und des Vaters, deren Körper und Gesichtsausdrücke sich nach dem Krieg stark verändert haben:

„Ich lege die Fotos, die sie mir vererbt hat, auf meinen Schreibtisch. Großmutter Gefühle drängen in ihren jungen Jahren nach außen. Sie blickt mit dem Selbstbewusstsein einer Großbauerntochter in die Kamera. Ihr mühsam gezähmter Übermut und ihr Stolz sind beinahe greifbar. (...)

Nach dem Krieg glühen Großmutter Augen nach innen. Ihr Lächeln wirkt müde, erschöpft, nie wieder lebhaft. (...) Sie hat stark abgenommen und trägt unter den Kostümen Wollwesten oder Gilets, weil ihr immerzu kalt ist. Auf den Hochzeitsfotos wirkt sie mit ihrem kantigen Gesicht und ihrer großen Nase wie ein Widerhaken in der fröhlichen Gesellschaft, wie ein Überbleibsel aus der Vergangenheit, das sich nicht in die Gegenwart fügen will. (...) Die Fotos zeigen auch Vaters Metamorphose vom Kind zum Jugendlichen. Wie sich sein Gesicht nach Großmutter Verhaftung und nach dem Polizeiverhör veränderte, wie das Kindliche sich in etwas Hartes, Bitteres und Verstocktes zurückzog und verschwand, wie die Verwundung in Vater Platz genommen hat und ihn wie ein Fremdkörper besetzte.“ (EV 278-280)

Das Auge der Ich-Erzählerin verweilt auf Großmutter Gesicht und Körper. Auch früher, als Kind, hatte sie denselben Körper neugierig und aufmerksam beobachtet:

„Großmutter Körper sticht wie ein Knochenskelett hervor; das querstehende Schlüsselbein, die Schultern, der hervorstehende Dornfortsatz am unteren Halswirbel, der Rippenkorb, die Oberarmknochen, über die sich die Haut wie lockere Gaze spannt. Sie habe keine Muskeln mehr und keine Brust, sieh, sagt sie, und lüftet das Unterhemd, meine Brust ist eine große Falte.“³⁴⁰ (EV 122)

Nach dem Tod der Großmutter und des Vaters beschließt die Protagonistin, nach Ravensbrück zu fahren, „um von einem vertrauten Ort Abschied zu nehmen“ (EV 283). Doch dort am ehemaligen Appellplatz empfindet die Ich-Erzählerin „nichts, nichts als Gegenwart“.

³⁴⁰Auch in den anderen Werken erscheint das Thema des Körpers der Großmutter als Leitmotiv. Insbesondere in *Tauben fliegen auf* wird Mamikas Körper von Ildikó heimlich beobachtet. Der verbotene Blick auf Mamika erweist sich aber abstoßend: „Und ich schiebe meinen senfgelben Schemel zur Hauswand, besteige ihn, halte mich zuerst gebückt, strecke mich dann langsam, ziehe den geblühten Vorhang des geöffneten Küchenfensters zur Seite, Mamika, die sich über die Emailleschüssel beugt, und ich kann ihren nackten Rücken sehen und ihre überdimensionierte Unterhose, rosafarben, eine Art Kosakenhose, die wegen dem sich unterhalb der Knie befindlichen Gummizug hässlich pludert. Und ich wünsche mir augenblicklich, diese Unterhose nie gesehen zu haben, weil sie in ihrer Größe und Unförmigkeit beschämend ist, meine zierliche Mamika, die völlig unverständlicherweise in diesem Sack steckt, in dem man leicht zweimal zwei Hühner verschwinden lassen könnte. In dieser Unterhose dürfte sie in der Schweiz nicht einmal schlafen, dachte ich damals, und dieser Gedanke kam mir gemein vor, gemein, aber logisch“ (TFA 169-170); Auch in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* beobachtet Aleksandar seine Großmutter; sein Blick ist aber der eines Erwachsenen, der eine alte Frau betrachtet: „Oma reicht mir bis zum Hals, am Hals küsst sie mich, ich erschrecke vor ihr, und ich erschrecke auch vor mir selbst, weil ich mich ein wenig ekle vor ihrem feuchten Mund und den kitzelnden Härchen an ihrer Oberlippe. (...) Omas Haar ist schwarz gefärbt, an der Wurzel zieht das Weiß nach, sie riecht säuerlich wie feuchter Mais und versucht, meine Tasche zu heben“ (WS 262).

Das Lager mit seinen Baracken, der Gaskammer und dem Zeltfeld wirkt kleiner und es stimmt mit Großmutter Beschreibung nicht überein. Das Lager ist für die Protagonistin ein fremder Ort, der eine ebenso fremde Vergangenheit beinhaltet. Die Ich-Erzählerin muss feststellen, dass der Krieg, die Verschleppung und das Leben im KZ nicht ihre Vergangenheit ist, sondern die der Großmutter.

Wie in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* kehrt die erwachsene Hauptfigur in die Raumzeiten der Vergangenheit zurück; aber während Bosnien für Aleksandar der Ort der Kindheit ist, repräsentiert das Lager in *Engel des Vergessens* den Raum der Vergangenheit der Großmutter. Immerhin wirken in beiden Fällen die Räume anders, kleiner und fremd. Die verfehlte Rückkehr wird auch in *Tauben fliegen auf* thematisiert; dort kann die Protagonistin ihre Heimat noch nicht oder nicht mehr erreichen. Auf alle Fälle wird aber das Erzählen zur symbolischen Rückkehr nach Hause. Der Satz, den Martin Hielscher für Stanišićs Roman verwendet hat, charakterisiert auch Abonjis und Haderlaps Werke: „Die Heilungsakt liegt im Erzählen“³⁴¹. Das Erzählen stellt sich nämlich als Bindeglied zwischen den Generationen dar und, trotz der Auseinandersetzungen mit dem familiären Kern, macht es die Rückkehr in den Chronotopos der Vergangenheit immer wieder möglich.

³⁴¹Siehe Hielscher, Martin, *Kontinuität und Bruch der Genealogie. Die Inszenierung archaischer Familienstrukturen im Roman der „Migranten“*, in S. Costagli/M. Galli (Hg.) (2010), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, S. 205-206: „Der kindlich-märchenhafte Ton des Romans ist (...) auch eine Möglichkeit, über den Schrecken überhaupt zu sprechen, der sich der direkten Darstellung womöglich entzieht oder den Erzähler in eine Art medusenhafte Schockstarre versetzen würde. Dennoch kommen die Schrecknisse des Bürgerkrieges, die Tode und Qualen durchaus zur Sprache und wirken mitunter, durch den naiven Märchentönen gebrochen, umso unheimlicher und unheilvoller. Das Zerstückelte, Additive, Gemischte des Romans mit seinen barocken Kapitelüberschriften, seinem spielerisch-anekdoteschen Zauber, der jäh von Reminiszenzen des Todes durchbrochen wird, ist lesbar als Reflex der Zerstörung selbst und eines prekären Heilungsversuchs (...). Der Heilungsakt liegt im Erzählen selbst und im ‚schönen Denken‘, in der Weigerung, sich auf die ‚erwachsene‘ Ebene einer politischen Haltung zu dieser vom Bürgerkrieg zerrütteten Welt zu begeben, eine Haltung, die Hass und Verzweiflung kaum vermeiden könnte und damit den Zauberstab und Zauberhut zwangsläufig wieder abgeben müsste.“

4.3 Fruchtbares Wasser, furchtbares Wasser

Über die Bedeutsamkeit des Wassers als Leitmotiv in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* wurde schon im vorigen Kapitel ausführlich berichtet. Insbesondere hat die Drina, der Fluss Višegrads, eine allgegenwärtige Präsenz von Anfang bis Ende der Erzählung: Die Drina ist das erste Bild des Unfertigen, das Aleksandar malt, in der Drina angelt Aleksandar mit seinen Freunden, an der Drina entlang geht er spazieren, mit der Drina spricht er; darüber hinaus ist sie der Ort, wo Opa Rafik starb; zudem evoziert die Drina als künstlerisches Denkmal das Werk des Schriftstellers Ivo Andrić. Der Fluss wird im Text zum Objekt und Subjekt der Erzählung, da er nicht nur der stumme Zeuge der Geschichte, sondern auch eine handelnde Instanz repräsentiert, die sich mit Aleksandar unterhält und sich ihm rückhaltlos anvertraut.

Der Višegrader Fluss wird im Roman sowohl mit positiven als auch negativen Eigenschaften konnotiert. Einerseits muss er Kriege und Leichen vertragen, ohne sich dagegen wehren zu können; andererseits stagniert er aber nicht, sondern er fließt weiter und trägt Schmutz und Auswurf der Menschheit mit sich. Die Drina gilt deswegen als mit Geschichte überladener Fluss, der sich aber ständig verwandelt und verändert. Die Drina ist das einzige Element, das sich im erstarrten Višegrad der Nachkriegszeit noch bewegt³⁴² und wird deshalb zum Symbol einer zukünftigen Veränderung des politischen und gesellschaftlichen Zustandes. Nicht nur die Drina, sondern auch das Wasser als Element charakterisiert im Text den Augenblick der Verwandlung: Besonders am Ende des Romans betrifft diese Metamorphose den Protagonisten selbst. Aleksandar steht nämlich mit dem Rest seiner Familie am Grab seines Großvaters. Er hat viel gegessen und viel getrunken und wegen des heftigen Regens ist er nass bis auf die Haut. Plötzlich klingelt sein Telefon und er steht noch im Regen, als er antwortet:

„(...) [I]ch liege jetzt da, inmitten der summenden Süße eines Regens an Stimmen. Wo bist du?, heult es zweimillionenfach, mir ist übel, ich kann nicht mehr, über mir, einen, vielleicht zwei Meter über mir – die Wolken. Der Regen füllt mir den Mund, Stimmen wie Fliegen im Ohr.

Ja, sage ich, ich bin jetzt hier.

Aleksandar?, sagt die Frauenstimme, und es ist ein Fluss, in dem ich liege, meine eigene Regen-Drina habe ich bekommen, und ich sage: ich bin ja hier.“ (WS 313)

Stimmen strömen in Aleksandars Ohren, sein Körper füllt sich mit Wasser, der Regen

³⁴²Siehe III Kap., Abschn. 3.3.4.

verwandelt sich in die Drina und Aleksandar lässt sich von diesem Strom von Worten und Erinnerungsbildern tragen. Er beantwortet die Frage, die ihm durch den Apparat gestellt wird, und das Telefon verbindet die zwei Dimensionen, die dem Protagonisten so unversöhnlich scheinen: Aleksandar befindet sich *hier*, in der Zeit seiner Gegenwart, eben am Ort der Vergangenheit (Bosnien); die Stimme kommt aus vergangenen Zeiten in die Gegenwart, *jetzt*, ins Ohr. Die Chronotopoi vermischen sich und werden wässrig wie die Drina. Nochmals erscheint der Fluss als bewegendes Motiv in *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, er repräsentiert den Zeitpunkt, an dem die Geschichte entsteht und zugleich endet; der ganze Roman kann daher als das Flussbett der Drina interpretiert werden; der Anfang und das Ende der Geschichte sind ihre Ufer, und das ewige Fließen der Drina ist die Erzählung selbst:

„Eine gute Geschichte, hättest du gesagt, ist wie unsere Drina: nie stilles Rinnsal, sie sickert nicht, sie ist ungestüm und breit, Zuflüsse kommen hinzu, reichern sie an, sie tritt über die Ufer, brodeln und braust, wird hier und da seichter, dann sind das aber Stromschnellen, Overtüren zur Tiefe und kein Plätschern. Aber eines können weder die Drina noch die Geschichten: für beide gibt es kein Zurück. Das Wasser kann nicht umkehren und ein anderes Bett wählen, so wie kein Versprechen jetzt doch gehalten wird.“ (WS 311)

In Stanišićs Roman ist die Drina überall und stets präsent. Sie ist das Element, in dem sich die Charaktere befinden, bewegen und verwandeln. Sie ist der Motor der ganzen Geschichte, sie ist die Geschichte selbst und gleichzeitig der Geschichte untergeordnet. Auf jeden Fall ist die Drina eine zentrale Gestalt im Roman, die Aleksandar von seiner Kindheit bis zum Erwachsensein begleitet und formt.

Auch in *Tauben fliegen auf* wird großer Wert auf das Element Wasser gelegt, aber seine Ausformung gestaltet sich im Text auf andere Art und Weise: Keinesfalls allgegenwärtig tritt das Wasser nur in bestimmten Momenten in Erscheinung, und zwar immer, wenn die Protagonistin Ildikó Dalibor trifft. Die beiden sitzen am See und sprechen von der fernen Heimat. Immer taucht das Meer in Dalibors Erzählungen auf, während Ildi sich an ihren Fluss in der Vojvodina erinnert. Nur mit Dalibor spricht sie von ihrem Fluss und abgesehen von diesen Begegnungen ist der ganze Roman sozusagen „ausgetrocknet“: Kein fließender Fluss, kein weites und blaues Meer, kein einziger Tropfen Wasser fällt in Ildis Leben in der Schweiz. Nur durch Dalibors Worte und Berührungen setzt sich die Protagonistin wieder in engen Kontakt mit dem Wasser:

„Wir sitzen also auf einer der Bänke am See, (...) und wir denken uns weg von gegenüberliegenden Ufer, malen uns den Horizont aus, *the sea*, das Meer, das Dalibor so vermisst, dass er nachts aufwacht und die salzige Luft auf seiner Zunge schmeckt (das schöne Wort für Meer in seiner Sprache: *more*), er erzählt mir von seinem Meer bei Dubrovnik, und ich erzähle ihm von meinem Fluss, ich habe hier noch niemandem von meinem Fluss erzählt, sage ich, und er fährt mir mit seinen ausgesprochen schönen Fingern über die Stirn, und die kleinen Furchen auf deiner Stirn sind wie winzigen Rinnsale eines Flusses, sagt er (...).“ (TFA 184-185)

Das Wasser prägt die Figur Dalibors im Text ständig, sodass sein Körper immer feucht ist: Er schwitzt und die Schweißperlen auf seinem Körper glänzen in der Sonne; er schwimmt im See und danach hat er Wasser in den Augen; am Boothaus, wo die beiden Stunden nebeneinander verbringen, weint Dalibor in Ildis Armen und sie möchte in seinen Augen versinken, „in diesem vielfarbigen Meer“ (TFA 266). Dalibor bewegt sich in feuchten Räumen und befindet sich meistens am Seeufer. Dort kommt Ildi zu ihm, um zu sagen, dass sie sich in ihn verliebt hat, dort tröstet sie ihn nach einem Zusammenbruch: „(...) [W]ir lieben doch beide das Wasser, sage ich, irgendwann wirst du mir dein Meer zeigen, sage ich, versuche, ruhig zu atmen, und ich möchte dir meinen Fluss zeigen, sein sandiges Ufer, das man sonst nur am Meer findet, ich möchte so vieles mit dir, sage ich, es wird eine Zeit kommen, wo wir wieder hinfahren können ...“ (TFA 264)

Als Dalibor verschwindet, trocknet Ildis Leben nochmals aus, bis sie schließlich die Cafeteria und die erdrückende dörfliche Gemeinschaft hinter sich lässt. Am Ende des Romans lebt sie in einer winzigen Wohnung in der Nähe der Autobahn. Worte wie „Verkehrsstrom“ und „Verkehrsfluss“ fallen ihr ein, während sie die Autos auf die Straße hin- und herfahren sieht. Das Wasser erscheint erneut in ihrem Leben und verbindet sie mit ihrer Heimat. In der Hoffnung, eines Tages in die Vojvodina fahren zu können, wartet Ildi in einem Strom von Autos und Worten.

Wie in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* ist das Wasser auch in *Tauben fliegen auf* ein Element der Verbindung mit der Heimat, das aber im zweiten Fall für die Protagonistin nicht immer zugänglich ist: Durch Dalibors feuchten Körper kann Ildi in den Fluss der Erinnerungen tauchen, und sie kann sich ihrer Vergangenheit nähern. Das Verb „tauchen“ wird daher in Abonjis Roman auch symbolisch mit dem „Auftauchen“ der Erinnerungen aus der Tiefe des Gedächtnisses verbunden.

Noch auf eine weitere Art und Weise wird das Wasser in *Engel des Vergessens* thematisiert. Dieses Element ist nämlich im Text u. a. bedrohlich und gefährlich. Ein dramatisches Geschehen in der Kindheit der Protagonistin, das sie jahrelang traumatisierte,

hat mit Wasser zu tun; in einem Teich am Schloss des Grafen, bei dem der Onkel der Ich-Erzählerin arbeitet, ist die Küchengehilfin Iris ertrunken. Iris war mit der Ich-Erzählerin und ihrer Cousine Johanna zum Teich gegangen, um zu baden. Sie litt an Epilepsie und bekam im Wasser einen Anfall. Die Ich-Erzählerin, die nichts über Iris' Krankheit wusste, dachte jahrelang, Schuld am Tod von Iris zu sein:

„Nachdem Iris Johanna am Steg abgeladen hat, macht sie den Vorschlag, mich auf den Buckel zu nehmen. Ich zögere, weil ich nicht schwimmen kann, schließlich sehe ich mich auf ihrem Rücken fliegen und gleite ins Wasser. In der Mitte des Teiches sackt Iris plötzlich unter mir zusammen und krallt sich an meinen Schultern fest. Wir sinken augenblicklich, uns hartnäckig einander festhaltend, (...) das Wasser um mich eine geleeartige Masse. Es dröhnt in meinen zugefallenen Ohren. (...) Sie ist ertrunken, sagt jemand, ich habe sie umgebracht, denke ich.“ (EV 68)

Dieser Vorfall hat die Protagonistin seelisch so tief verletzt, dass sie total wasserscheu wird:

„In Bibione kämpfe ich gegen eine tückische Beklemmung an, die mich lähmt, sobald ich ins Wasser gehe, um schwimmen zu lernen. Jede kleine Meereswelle, die mein Gesicht streift, jeder Schluck salzigen Wassers, der meinen Hals hinunterrinnt, bringt mich zur Verzweiflung. Ich habe wegen meiner brennenden Augen im Wasser Angst, nie wieder sehen zu können, und schnelle nach jedem Untertauchen hoch wie ein verwundeter Fisch, der sich gegen den Tod wehrt.“ (EV 73)

Das Wasser wird zum unheimlichen Element, wovor man Angst haben muss; zusammen mit dem immer weiter wachsenden Wald und mit dem alten Haus wird auch das Wasser Teil jener Landschaften des Terrors³⁴³, die die Protagonistin umgeben und ihre Kindheit prägen. In dieser Passage verwandelt sich der Wald ins Wasser und droht, alles zu überfluten:

„Nun hat das Wäldchen seine Vertrautheit verloren. Es hat sich dem großen Wald angeschlossen und sich in ein grünes Meer gewandelt, voll spitzer Nadeln und scharfkantiger Schuppen, mit einem wogenden, ausufernden Unterholz aus rauen Borke. (...) Eines Tages wird er über seine Ufer treten, fürchte ich, und die Waldreine verlassen, er wird unsere Gedanken überfluten (...).“ (EV 75)

Fern von der Vorstellung des Wassers als Fluss von Erinnerungen oder als Symbol des zeitlichen Fließens repräsentiert das Element Wasser in *Engel des Vergessens* vor allem etwas Furchtbares. Auf der anderen Seite manifestiert sich aber das Wasser immer in Momenten der

³⁴³Siehe III Kap, Abschn. 3.2.2.

Verwandlung der Protagonistin, und wie bei den anderen beiden Romanen wird es in verschiedenen Formen sichtbar: Weinen, Schwitzen, Flüssigkeit, Feuchtigkeit. In der Vorstellung der Ich-Erzählerin ähnelt beispielsweise das Schlafzimmer der Großmutter einer Gebärmutter, wo das Kind geformt wird: „Großmutterns Schlafzimmer ist ein Gedächtnisort, eine Königinzelle, in der alles in eine milchige Flüssigkeit eingetaucht scheint, eine Brutzelle, in der ich mit Großmutterns Nährflüssigkeit gefüttert werde“ (EV 117). Die Nährflüssigkeit der Großmutter füttert den Fötus, der zum Kind wird. Später sind die Tränen, die seine Augen füllen, ein sichtbares Zeichen der weiteren Verwandlung des Kindes zum Mädchen:

„Das Mädchen, das sich aus dem Gras erhebt, mit seinem ungelinken, biegsamen Körper, dürfte ich wohl sein, das fremde Ich, das das Weinen entdeckt, als Quelle, die alles aus den Tiefen des Körpers schwemmt, was sich dort angesammelt hat, das Weinen als Förderkorb entdeckt, um in die Sohle des Körpers zu fahren, um ein Metall ans Licht zu fördern, das es vergiftet und nährt. Ich lerne in dieser Nacht, schluchzend zu etwas Samtigem und Warmem vorzudringen, zu etwas Dunklem und Hellem, das mich zermalmt und versöhnt, das mich das Kind sehen lässt, fern von mir, wie in mir.“ (EV 134)

Aus dem Text ergeben sich daher zwei völlig entgegengesetzte Vorstellungen des Wassers: Einerseits die bedrohliche Vorstellung, die das Kind in ständige Angst vor Überflutungen und vor Ertrinken versetzt; andererseits die des Wassers als vertrautes und beruhigendes Element, das den Schmerz mildert und das zu einer geistigen oder körperlichen Metamorphose der Protagonistin führt. Aber im Roman gibt es eine Passage, wo die beiden Dimensionen verknüpft werden, und zwar als die Protagonistin träumt. In ihrem (Alb)Traum kommt erneut die Angst vor Überflutung zum Ausdruck und das Wasser dringt mit all seiner unheimlichen Kraft ins Haus vor. Zur gleichen Zeit ist diese Kraft aber keinesfalls vernichtend; das Wasser zerstört nämlich nicht, sondern fließt ab und verlässt die Räume:

„Ich träume, dass das Gebiet, aus dem ich fliehe, eingefroren ist. (...) Das Wasser, das sich in Kristallverkleidung über die Hügel, die Bäume und die Anwesen gelegt hat, sich schützend, locker und flockig an alles geschmiegt hat, kommt in Bewegung. (...) Nichts kann bleiben, wie es ist. Später höre ich von unten aus dem Graben ein immer lauter werdendes Rauschen heranbrausen und sehe plötzlich das Wasser steigen. (...) Wir beobachten, wie sich das Haus mit Wasser füllt, hören den Erzkörper tief unten in der Masse des Berges zusammenbrechen. (...) Dann fließt das Wasser ab, und wir kehren in unsere Wohnräume zurück. An den Wänden zeichnen sich Wasserränder und Erdschlieren ab, die Überflutung hat sich an die Wand gemalt. Die Fenster sind geschlossen und die Scheiben unversehrt. Ich wundere mich, dass die Fenster den

Wassermassen standhalten konnten, und sage zum Bruder, wir müssen aufräumen, alles aufräumen!“ (EV 272- 273)

Die Wassermasse „kommt in Bewegung“. Das Haus füllt sich mit Wasser, aber die Wände halten es aus. Die Überflutung hinterlässt keine Verwüstungen, sie hat sich aber „an die Wand gemalt“, ein Zeichen, dass die Verwandlung immerhin sichtbar ist. Noch ein wichtiger Hinweis: Keine Eltern, keine Großeltern tauchen im Traum auf, nur die Ich-Erzählerin und ihr Bruder. Die Veränderung gehört nämlich der jüngeren Generation, die aus den alten Mauern des Vergangenen ihre eigene Zukunft bauen muss.

In dieser Hinsicht kann man das Wasser in *Engel des Vergessens* als unheimliches Element *par excellence* deuten, das das Unvertraute mit dem Vertrauten verbindet, wobei es als Vernichtung und Wiedergeburt zugleich fungiert. Furchtbares Wasser wird zum fruchtbaren Wasser, die Angst wird zur Hoffnung auf Versöhnung mit der Vergangenheit.

5. KAPITEL: Bewegungslos im Aquarium oder in der Zeit eingefroren. Eine andere Perspektive

Dieses Kapitel umfasst die Textanalyse von zwei Romanen, die dem Leser einen Einblick in den Krieg im ehemaligen Jugoslawien aus der Betrachtungsweise der Beobachter von außen bieten. Es handelt sich um *Meeresstille* von Nicol Ljubić und *Die gefrorene Zeit* von Anna Kim. Die Perspektive von außen auf die Ereignisse betrifft aber in beiden Fällen nicht nur die Autorin/den Autor, die/der den Krieg nicht direkt erlebt hat, sondern auch die Ich-Erzählerin/den Ich-Erzähler: Ziel der folgenden Untersuchung ist es daher, sich auf die Perspektive von außen und auf ihre Gestaltungsweise in den Romanen zu konzentrieren. Aus diesem Grund werden in diesem Kapitel die Strategien der Verfremdung unter die Lupe genommen, die angewendet werden, um Distanz zwischen dem Leser und den Hauptfiguren zu schaffen, damit der Leser sich mit ihnen nicht völlig identifizieren kann.

Die Balkanbilder, die sich aus diesen Texten ergeben, unterscheiden sich deutlich von den Werken von Stanišić und Abonji³⁴⁴, obwohl die Zeiten und Orte in einigen Fällen völlig identisch sind: Sowohl *Meeresstille* als auch *Wie der Soldat das Grammophon repariert* berichten beispielsweise von der Kleinstadt Višegrad im Jahr 1992. In beiden Romanen werden die Višegrader Landschaft, ihre Hügel, die alte historische Brücke und die schöne Drina ausführlich dargestellt, aber durch die Beschreibungen wirken die Schauplätze wie unterschiedliche Städte. Einerseits ist Višegrad bei Stanišić in Aleksandars Kindheitserinnerungen die schöne Heimat, andererseits wird dieselbe Stadt in *Meeresstille* zum Schauplatz des Terrors und der ethnischen Säuberungen. Die plätschernde Drina, die Spiele mit den Freunden auf der Straße, die Schulräume mit Büchern und Titos Foto an der Wand, die Aleksandars Landschaften der Kindheit prägen, werden von einer statistischen Auflistung und einem historischen Bericht über die Ereignisse in Višegrad in *Meeresstille* ersetzt, damit der Leser darüber ausreichend informiert ist. Die Stadt der sprechenden Drina verwandelt sich durch die Perspektive von außen in eine Stadt, wo häufiger von Toten als von Lebenden die Rede ist.

Der Protagonist Robert in Ljubićs Roman verliebt sich in die serbische Studentin Ana, deren Vater ein mutmaßlicher Kriegsverbrecher ist. Mit ihrem Vater führt der verwirrte

³⁴⁴*Engel des Vergessens* von Maja Haderlap ist in diesem Sinne als Grenzfall zu betrachten, weil die Autorin das Trauma des 2. Weltkrieges thematisiert, das sich dann in dem kommenden Krieg in Slowenien widerspiegelt. Die Balkanbilder und Vorstellungen in ihrem Roman folgen daher einer diametral entgegengesetzten Sichtweise im Vergleich zu *Tauben fliegen auf* und zu *Wie der Soldat das Grammophon repariert*: die Heimat wird nicht als Arkadien, sondern als Ort der Angst dargestellt.

Robert fiktive Gespräche, indem er sich als sein (Schwieger)Sohn vorstellt, weil er nicht an seine Schuld glauben kann. Zerrissen zwischen der leidenschaftlichen Liebe für Ana und seinen moralischen Werten kann Robert zwischen „innen“ und „außen“, zwischen Mitgefühl und Zurückweisung nicht mehr unterscheiden. In diesem Roman werden die Dichotomien von Schuld und Unschuld, Objektivität und Subjektivität ständig in Frage gestellt.

Auch die Ich-Erzählerin in Anna Kims *Die gefrorene Zeit* verliebt sich in eine Person, die eine Kriegserfahrung erlebt hat. Der Kosovo-Albaner Luan hat während des Konflikts seine Frau verloren und sucht seit sieben Jahren nach ihr. Der Ich-Erzählerin und Mitarbeiterin des Roten Kreuzes Nora gelingt es nicht, von Luans Geschichte Abstand zu nehmen, und sie lässt sich von der Illusion einer Liebesbeziehung mit Luan treiben, in der die Grenzen zwischen Abwesenheit und Anwesenheit, zwischen Leben und Sterben fließend geworden sind.

Sowohl in *Meeresstille* als auch in *Die gefrorene Zeit* wird dieser Mechanismus der Nähe und Distanz gerade durch den Fokus von außen ausgelöst, der aber auch das Innenleben der Opfer ständig ausleuchtet. Stilistisch gesehen schaffen die beiden Romane durch eine Serie von Verfremdungseffekten Distanz – durch den Wechsel des Sprachrhythmus, Pausen in der Narration, Alternanz zwischen objektiven Daten oder Fakten und persönlichen Erzählungen.

5.1 Nicol Ljubić

Nicol Ljubić wurde 1971 in Zagreb geboren; der Vater ist Kroat, die Mutter Deutsche. Aufgrund der beruflichen Verpflichtungen des Vaters, der Flugzeugtechniker im Außendienst war, hat Nicol Ljubić seine Kindheit in Griechenland, Schweden und Russland verbracht. Im Ausland hat er immer deutsche Schulen besucht, bis die Familie schließlich nach Bremen umzog, wo auch die Großeltern mütterlicherseits wohnten. An der Universität Bremen hat Ljubić Politikwissenschaft studiert, danach hat er eine Ausbildung als Journalist an der Henri-Nannen-Schule in Hamburg absolviert. Er schreibt für viele Zeitungen und Zeitschriften, wie z.B. «Stern», «Die Zeit», «Geo Saison» und «Tagesspiegel». Seine Reportagen wurden mit dem Hansel-Mieth-Preis (1999) und dem Theodor-Wolff-Preis (2005) ausgezeichnet. Ljubić wohnt derzeit mit seiner Partnerin und seinen zwei Kindern in Berlin; er arbeitet auch für den Rundfunk und als freier Schriftsteller.

Sein erster Roman ist *Mathildas Himmel*, 2002 erschienen. Es geht um die Geschichte eines Mädchens, das seine Familie verlässt und flieht. Am Tag von Mathildas achtzehntem Geburtstages teilt ihr der Vater am Frühstückstisch mit, dass sie nicht seine Tochter ist. Mathilda fühlt sich verletzt und vom Vater betrogen, so flüchtet sie kurz danach nach Hamburg. Weg vom Vater, von der stillen Mutter und von der viel zu ruhigen Provinz erlebt Mathilda das hektische Leben in einer Großstadt und sie tut alles, was ihren Vater verletzen kann: Erotische Spiele mit einem Kollegen, vorübergehende Aushilfsjobs statt ihre Schulbildung zu vertiefen, Reisen quer durch Europa mit ihrer Freundin Julia. Der Roman verknüpft das Thema der Suche nach Identität mit jenem des Erwachsenwerdens, das in Mathildas Fall zur Auseinandersetzung mit der väterlichen Figur führt.

Mit der Identitätsfrage beschäftigt sich Nicol Ljubić auch in den folgenden Jahren³⁴⁵, diesmal aber mit einem Blick auf das Leben seines eigenen Vaters. Mit dem Werk *Heimatroman oder wie mein Vater ein Deutscher wurde* (2006) schildert Ljubić die Vergangenheit des Vaters vor der Folie seiner Reisen durch Europa. Der Autor will nämlich die Geschichte des Autoelektrikers Drago Ljubić, der aus Jugoslawien flüchtet, um sein Glück woanders zu finden, von Anfang an bis zur endgültigen Niederlassung in Deutschland rekonstruieren. Nach etwa 50 Jahren reisen Vater und Sohn den Stationen der Auswanderung nach und besuchen die Orte der Vergangenheit. Aus dem Autoelektriker ist Drago Ljubić, ein

³⁴⁵Zu einer kompletten Bibliographie siehe *Hoffmann und Campe, Nicol Ljubić*, auf <http://www.hoffmann-und-campe.de/go/79112edc-215a-cd30-7afb69bf5e904ede> ; *Perlentaucher.de, Nicol Ljubić*, auf <http://www.perlentaucher.de/autor/nicol-ljubic.html> , beide gesehen am 03.09.2013.

Cheftechniker bei der Lufthansa geworden, auch wenn er anfangs kein Wort Deutsch sprach. Während seiner Reise, die von Zagreb über Triest, Korsika und Paris schließlich bis nach Bremen führte, erinnert er sich an die schlechten, aber vor allem an die schönen Zeiten, als Leute den Emigranten gegenüber hilfsbereit und freundlich waren. Und jetzt ist Drago Ljubić „Deutscher“ geworden, so fleißig und pünktlich bis zur Pedanterie, dass der Sohn ihm seine früheren Erlebnisse und Abenteuer im Ausland fast nicht glaubt.³⁴⁶

Für den Roman *Meeresstille* (2010) hat Nicol Ljubić unmittelbar nach der Ersterscheinung den Ver.di-Literaturpreis Berlin-Brandenburg und ein Jahr danach auch den Adelbert-von-Chamisso Förderpreis bekommen³⁴⁷. In der Geschichte der leidenschaftlichen Liebe zwischen dem aus Kroatien stammenden Robert und der serbischen Studentin Ana, die die Tochter eines Kriegsverbrechers ist, werden die schwierigen Fragen der Schuld und der Verantwortlichkeit während des Jugoslawien-Krieges diskutiert. Für die Anthologie *Schluss mit der Deutschenfeindlichkeit!* (2012) fungiert Ljubić als Herausgeber und führt zusammen mit siebzehn Autoren mit sogenanntem Migrationshintergrund eine Debatte über Heimat, Herkunft und Identität. Die Texte thematisieren die Themen Diaspora und Zerrissenheit sowie die Wahrnehmung dieser Autorinnen und Autoren durch das deutsche Publikum.

Im selben Jahr erscheint auch sein letzter Roman *Als wäre es Liebe*. Auch in diesem Werk ist die Frage der Schuld von ausschlaggebender Bedeutung: Die Mutter des Erzählers Benno verliebt sich in Friedrich P., einen Mann, der wegen vierfachen Frauenmordes angeklagt wird. Sie widmet ihm so viel Zeit und Aufmerksamkeit, dass sie sich von ihrer Familie, von den Freunden und von der ganzen Gesellschaft völlig isoliert. Sie ist nämlich fest davon überzeugt, dass der Mann unschuldig ist und dass die Gesellschaft ihn zum Mörder gemacht hat. Jetzt ist Friedrich P. ein alter Mann geworden, der die Natur genießt, Enten füttert und den Kindern Bonbons schenkt. Aber im Buch werden seine grausamen Taten dokumentarisch geschildert. Im Vergleich zu *Meeresstille* geht Ljubić bei der Thematisierung der Schuldfrage in diesem Roman noch einen Schritt weiter: Hier wird der Mörder selbst zum Objekt der Liebe.³⁴⁸

346Zur Analyse des Romans siehe Radulescu, Răluca, Nicol Ljubić. *Meilensteine und Hinterfragungen einer „waschechten“ Identität*, in Dies., *Die Fremde als Ort der Begegnung. Untersuchungen zu deutschsprachigen südosteuropäischen Autoren mit Migrationshintergrund*, Hartung-Görre Verlag, Konstanz, 2013, S. 160-172.

347Siehe *Videoporträt Robert-Bosch-Stiftung, Adelbert-von-Chamisso-Preis, Nicol Ljubić*, auf <http://www.youtube.com/watch?v=732320vKfL4>, gesehen am 03.09.2013. Siehe auch Encke Julia, *Laudatio für Nicol Ljubić*, auf http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/Laudatio_Nicol_Ljubic.pdf, geschrieben am 16.03.2011, gesehen am 12.03.2013.

348Vgl. Riedel, Frank, *Schön reden ist nicht schönreden. Nicol Ljubićs Roman „Als wäre es Liebe“ stellt die Normalität infrage*, auf http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17403, geschrieben am 10.12.2012, gesehen am 03.09.2013; vgl. auch *zehnSeiten.de, Nicol Ljubić liest aus „Als wäre es Liebe“*,

5.1.1 *Meeresstille*. Verfremdungseffekte

Nicht an der Hand des Großvaters oder der Großmutter im heimatlichen Haus fängt diese Erzählung an, sondern auf dem Gelände des internationalen Strafgerichtshofs in Den Haag. Schon in seinem *incipit* zwingt dieser Roman dem Leser eine Betrachtungsweise von außen auf die Ereignisse auf: *Meeresstille* verfügt nämlich über einen Prolog von wenigen Seiten. Die Stimme ist die von Mr Bloom, dem Ankläger, der vor dem Gericht in der niederländischen Stadt Den Haag dem Publikum den historischen Hintergrund zur Geschichte Višegrads und zum Bosnienkrieg erläutert. „Ich denke, diese kurze Einführung war notwendig, um Ihnen ein Verständnis für die Zeit und die Hintergründe zu liefern, während deren dieses teuflische Verbrechen verübt wurde, für das der Mann, der hier vor Ihrer aller Augen sitzt, mitverantwortlich ist“³⁴⁹, sagt Mr Bloom am Ende seiner Präsentation, bei der er von Titos Tod, von den Militäroperationen der Serben zum Zweck der Machtergreifung in Jugoslawien, von den ethnischen Säuberungen und dem Granatenbeschuss der Kleinstadt Višegrad berichtet. Die einleitenden Worte des Anklägers richten sich auch an die Leser, die auf diese Art und Weise über die Vorgeschichte der Ereignisse im Roman *Meeresstille* informiert werden.

Nachdem Mr Bloom gesprochen hat, kann der Fokus des Erzählers, der im Publikum sitzt, sowie die Aufmerksamkeit der Leser auf den Angeklagten gerichtet werden: Zlatko Šimić, Anglistik-Professor an der Universität in Sarajevo, treuer Ehemann und liebevoller Vater, ist der Mittäterschaft an der Ermordung von 42 Menschen angeklagt. Am 14. Juni 1992 soll er, so lautet die Anklage, der muslimischen Familie Hasanović, die aufgrund ihrer Religion aus der Stadt flüchtete, auf der alten Brücke in Višegrad begegnet sein. Dort habe er sich als Mitarbeiter des Roten Kreuzes ausgegeben und die Hasanovićs in ein Haus geführt, wo sie angeblich die Nacht in Sicherheit verbringen konnten. Šimić habe ihnen auch gesagt, dass am nächsten Morgen die Busse kommen, die sie aus der Stadt bringen würden. Das Haus wurde aber zuerst von zwei anderen Serben aufgesucht, die Hasanovićs wurden durchsucht und ausgeraubt, und schließlich wurde das Haus angezündet. Šimić hingegen sagt aus, unschuldig zu sein und behauptet, zur Tatzeit infolge eines Sturzes vom Pferd im Krankenhaus behandelt worden zu sein. Die Frage der Mittäterschaft wird in *Meeresstille*

auf <http://www.youtube.com/watch?v=51HOpsUSqYg>, gesehen am 03.09.2013.
349Ljubić, Nicol, *Meeresstille*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 2010, S. 10. Von diesem Punkt an wird das Werk im Fließtext mit der Abkürzung M und der entsprechenden Seite des Zitats bezeichnet.

multiperspektivisch ausgeleuchtet.

Die Zeiträume, in denen *Meeresstille* und *Wie der Soldat das Grammophon repariert* spielen, sind identisch: 1992 in Višegrad. Diese Stadt tritt schon am Anfang als Protagonistin im Roman auf: In den Worten des Anklägers werden nämlich dieselben Bilder evoziert, die Stanišić in seinem Roman durch Aleksandars Erinnerungen schon aufgerufen hatte. In *Meeresstille* werden aber diese Bilder durch Mr Blooms Bericht lebendig, der dokumentarisch und daher viel objektiver wirkt als die Erinnerungsbruchstücke des Kindes Aleksandar. Vor dem Richter und vor dem Publikum schildert der Ankläger die Stadt mit ihrem Fluss, der wilden Drina und mit ihrer schönen alten Brücke. Die Beschreibung der Višegrader Geographie sowie des Staudamms und des muslimischen Teils der Bevölkerung dient hier als sachliche Darstellung der historischen Ereignisse in der Stadt und nicht als Erinnerung an eine schöne Kindheit:

„Hunderte unbewaffneter muslimischer Zivilisten wurden in Višegrad getötet. Die Leichen der Männer, Frauen und Kinder wurden, nachdem sie am Ufer der Drina oder auf der historischen türkischen Brücke – seit Jahrhunderten Symbol der schwelenden Feinseligkeiten zwischen Muslimen und Serben – ermordet worden waren, in den Fluss geworfen. Die grausam zugerichteten Leichen wurden vom Strom flussabwärts und nahe dem Dorf Slap, wo die Drina einen großen Bogen macht, ans Ufer getrieben. Muslime, die nicht einem Mord zum Opfer fielen, wurden inhaftiert. Sie wurden geschlagen, gefoltert und sexuell misshandelt. Viele kamen dabei ums Leben. Die beiden Moscheen der Stadt wurden völlig zerstört.

Višegrad ist eines der erfolgreichsten Beispiele für ethnische Säuberungen während des Balkankriegs. Mehr als 61 Prozent der 21 000 Bewohner waren Muslime. Aufzeichnungen des Roten Kreuzes zufolge wurden 12 000 Menschen zum Verlassen ihrer Häuser gezwungen oder ermordet. Višegrad ist zu traurigem Ruhm gelangt, weil in keinem anderen Ort – außer Srebrenica – so viele Menschen verschwunden sind, vor allem Männer und männliche Jugendliche. Das sollten Sie im Kopf behalten während der nächsten Tage, Wochen und Monate, die bis zum Urteil in diesem Prozess vergehen werden.“ (M 9-10)

Obwohl Višegrad eine wichtige Rolle sowohl in *Meeresstille* als auch in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* spielt, entwickeln die beiden Romane zwei unterschiedliche Vorstellungen der Stadt: Einerseits eine sorgfältige, dokumentarische Aufarbeitung des Krieges und andererseits eine private, intime Reise in die Landschaft der Kindheit. Tonangebend für diesen Unterschied ist die Erzählperspektive, die sich im Falle Ljubićs auf die Außensicht der Figuren und die Vorgeschichte ethnischer Säuberungen konzentriert. Nicht nur Mr Blooms Rede, sondern auch die Erinnerungen des Ich-Erzählers Robert an die Zeit mit Ana werden in die dritte Person verschoben. Manchmal ändert sich die Perspektive,

und Robert spricht von selbst in der ersten Person; es sind die intimsten Momente, immer wenn Robert seine geheimsten Gedanken direkt an Ana richtet.³⁵⁰

Stimmen, Orte und Zeiten alternieren im Laufe der Erzählung wie im ersten Kapitel, wo Robert anfänglich mit Ana am Strand liegt und das erste Mal das Wort *bonaca* hört. Das Wort bedeutet in Anas Sprache Meeresstille. Plötzlich ändert sich der Ort und Robert fühlt sich vom Strand an der Ostsee wegbewegt, und er scheint im Zuschauerraum des Gerichts in Den Haag gelandet zu sein. Seine geliebte Ana ist jetzt nicht neben ihm, er hat sie seit Wochen nicht mehr gesehen, aber im Gesicht des Angeklagten erkennt Robert Anas schwarze Augen: Deswegen befindet sich Robert in Den Haag, weil Ana die Tochter von Zlatko Šimić, d. h. die Tochter eines mutmaßlichen Kriegsverbrechers ist. Šimić trägt ein weißes Hemd, einen dunklen Anzug und eine Krawatte. Er hat eine schmale Nase und eine hohe Stirn. Sein dichtes schwarzes Haar ist auffallend für einen Mann seines Alters. Er sitzt zwischen zwei Uniformierten, die ihn bewachen, er schaut manchmal auf seine Fingernägel, spielt mit dem Ende seiner Krawatte oder kämmt sich den Scheitel. Unruhig hört er dem Bericht einer Zeugin zu, die von Mr Bloom als die einzige Überlebende des Massakers der Familie Hasanović vorgestellt wird. Sie erzählt, dass sie mit ihrer Familie in einem kleinen Dorf in der Nähe Višegrads wohnte. Eines Tages wurden sie plötzlich von den serbischen Nachbarn, mit denen sie jahrelang ohne Probleme zusammengelebt hatten, bedroht. Um der Ermordung zu entkommen, flüchteten sie in Richtung Višegrad. Die Gruppe bestand aus 50 Zivilisten, vielen Frauen und auch ihrem Bruder, der gerade einmal zwei Tage alt war. Während der Flucht hatten sie auf der alten Brücke zufällig Zlatko Simić getroffen, er bot seine Hilfe an und führte sie zu dem Haus, das später von zwei Serben angezündet wurde. In den Flammen konnte die Zeugin das Fenster erreichen und das Glas einschlagen. Sie rannte weg. Andere wollten ihr folgen, aber sie wurden erschossen. Sie wurde von den Splittern einer Handgranate getroffen, aber sie überlebte. Sie floh in jener Nacht unter eine Brücke und konnte noch lange die Schreie ihrer Familie hören.

Während die Zeugin erzählt, während Simić mit seiner Krawatte spielt und Mr Bloom seine Fragen stellt, sitzt Robert die ganze Zeit im Zuschauerraum. Er trägt einen Kopfhörer, durch den er die Stimme der Übersetzerin wahrnehmen kann, und er befindet sich hinter der Glasscheibe, die das Publikum vom Gerichtssaal trennt. Im Text wird Roberts Lage als Zuschauer mehrmals betont³⁵¹; dort im Zuschauerraum ist er nicht nur außerhalb des

350Vgl. M 175: „Ana, ich weiß nicht, was passiert ist, du hast nie darüber gesprochen, aber ich will es wissen, auch wenn ich es kaum ertragen könnte. Schon allein der Gedanke daran, was dir geschehen sein könnte, ist furchtbar. Vielleicht habe ich die ganze Zeit zu viel an mich gedacht, das ist mir nach all den Wochen klargeworden. Ist es das, was du mir insgeheim vorwirfst?“

351Zum Thema vgl. Anhang, „*Wir erben keine Schuld, aber wir erben Verantwortung*“. Interview mit Nicol

eigentlichen Gerichtssaals, wo sich die Geschichte abspielt, sondern auch außerhalb, ganz weit weg von den Gefühlen der Anwesenden. Er versucht, sich die Gefühle der Zeugin durch ihr Verhalten vorzustellen: Ihre anfänglich feste Stimme und ihr ruhiges Gesicht verwandeln sich während des Sprechens, und ihr Körper scheint wie in sich zusammengesunken zu sein. Auf dem Bildschirm kann Robert sehen, dass ihr Gesicht wegen der Splitter der Handgranate Narben davongetragen hat. Mehr kann er leider nicht erkennen und verstehen, nicht einmal mit seinen Gedanken: „Was nur mag sich in ihr abgespielt haben in jenem Moment? Er hätte sie so gern gefragt, er hätte gern gewusst, was sie fühlt in der Gegenwart dieses Mannes? Hasst du ihn? (...) Also, was fühlst du?“ (M 22 23)

Hinter Glas nimmt Robert an der Gerichtsverhandlung zu Šimićs Fall teil, auf dem Bildschirm schaut er den Zeugen und Zeuginnen in die Augen, durch den Kopfhörer hört er (übersetzt und durch eine andere Stimme transportiert) die Aussagen der Zeugen und des Angeklagten:

„Er hat die ganze Zeit der englischen Übersetzung zugehört, der Stimme einer Frau, deren Alter er nicht schätzen kann. Er stellt sich die Übersetzerin vor, wie sie in ihrem abgedämmten Raum sitzt und den Prozess verfolgt. Er versucht, in der Stimme eine Regung zu erkennen, Wut oder Trauer, er fragt sich, wie sie das alles so teilnahmslos übersetzen kann. Er wechselt den Kanal und hört die Zeugin. Er versteht nicht, was sie sagt, und doch kommt es ihm so vertraut vor, er glaubt, sich an einzelne Wörter erinnern zu können, aber so schnell, wie sie spricht, kann er den Wörtern keinen Sinn geben. Er wechselt zum vorigen Kanal zurück. Er braucht die Übersetzung, um zu verstehen, was sie sagt.“ (M 23)

Nichts wird im Zuschauerraum von Robert unmittelbar erlebt, alles wird durch einen Dritten vermittelt (Bildschirm, Kopfhörer, Dolmetscherin, Anwälte usw.). Roberts Lage als Zuschauer, sein „Hinter-Glas-Zustand“, die übersetzten Zeugenaussagen und nicht zuletzt die vielen Pausen und Unterbrechungen, die während des Prozesses eingeschoben werden und die den Tag des Protagonisten in Den Haag einteilen; diese Serie von Verfremdungseffekten in der Erzählung schafft eine gewisse Distanz zwischen den beiden männlichen Figuren, sodass sich Robert nicht völlig in Šimić einfühlen kann³⁵². Zwischen Vergangenheitsbewältigung und Verfremdung changiert eigentlich der ganze Roman mit seinen erschütternden Geschichten, sachlichen Berichten, dichterischen Beschreibungen und angedeuteten Geheimnissen. Zum einen schaut Robert in Šimićs Augen und kann nicht

Ljubić.

³⁵²So betrachtet erinnert das literarische Stilmittel des Verfremdungseffekts an Bertolt Brecht und an sein episches Theater; der Leser bzw. der Zuschauer muss während der Handlung „aktiviert“ werden, d.h. zum Nachdenken und nicht zum Mitfühlen angeregt, um die Objektivität zu wahren. Das Theater wird auch zum bedeutenden Thema in *Meeresstille*.

glauben, dass er ein solches Verbrechen begangen hat. Anas Erinnerungen an den Vater, Anas Familienfotos und Erzählungen ergeben die Figur eines gutmütigen Menschen, der seinen Beruf und seine Tochter außerordentlich liebt; zum anderen sind aber die Zeugenaussagen auf Protokollen festgehalten worden, und sie bringen Roberts Vorstellungen von Schuld und Unschuld, Faktizität und Konstruktion von Wahrheit oder Lüge ins Wanken.

Der Mechanismus von Nähe und Distanz, mit dem sich Robert zwischen Identifikation und Zurückweisung hin- und herbewegt, wird auch durch Bilderketten und Assoziationen ausgelöst; während Robert im Zuschauerraum sitzt und auf dem Bildschirm den Hals der Zeugin voller Narben beobachtet, denkt er an Anas langen Hals:

„Er sah den weiten Ausschnitt ihres dunklen T-Shirts, das viel zu dünn war für diese Jahreszeit. Wie die Mündung eines Flusses, dachte er. Die blasse Haut, die vom Hals hinabfloss und sich unter dem dunklen Stoff verteilte. Er liebte dieses Delta und wäre am liebsten darin versunken. Er wusste, was käme, wenn er den Reißverschluss ein Stückchen weiter öffnete. Er wusste, wie sich ihr Körper anfühlte, er kannte jede Stelle, die Schultern, deren Knochen so deutlich zu spüren waren, ihre Handgelenke, die er mit Daumen und Fingern umgreifen konnte, ihre kleinen Brüste (...), ihr Bauch, der sich flach zwischen ihren Hüften spannte, mit dem kleinen Nabel in der Mitte, der nicht mehr war als ein Spalt. So heiß war dieser Bauch, dass es ihn jedes Mal überraschte, als hätte er ein Heizkraftwerk unter seiner Decke, und so kalt waren ihre Zehen, diese kleinen, etwas zerknautschten Zehen, als würde die Wärme auf dem Weg durch ihre Beine verlorengehen; (...) die Schienbeine, die so gar nicht zum Rest ihres Körpers passten, weil sie Stellen hatten, blaue und braune. Er hatte sich schon oft gefragt, woher sie diese Flecken bekam, weil er sie nie dabei beobachtet hatte, wie sie sich an der Bettkante oder am Tisch stieß.“ (M 30)

Anas Körper tritt immer wieder im Roman auf. Ihre klare Stimme und schmale Nase, ihre blasse und fast anämische Haut, ihr dunkles Haar und ihre kalten Hände tauchen häufig in Roberts Gedanken und als Leitmotive der Erzählung wieder. Mit Hilfe von Bildern und Erinnerungen, die Harmonie bzw. Kontraste evozieren, aber auch Parallelismen und Antinomien, bewegt sich Robert in unterschiedlichen Räumen und Zeiten: Anas dunkles Haar leitet direkt zu jenem des Vaters über und steht in starkem Kontrast zu jenem des Verteidigers Mr Nurzet. Die Zärtlichkeit der Momente zusammen mit Ana an der Ostsee mündet unerwartet in die bittere Realität des Gerichtsaals. Diese abrupten Wechsel der Zeiträume, zusammen mit der Alternanz in der Erzählperspektive, die ohne Markierung von der dritten Person zur ersten wechselt und das „Spiel“ zwischen Nähe und Distanz lassen den Protagonisten (und den Leser) wie in einem Dritten Raum verharren, zwischen Einfühlung und Verfremdung.

Zwei besondere Begegnungen im Roman veranschaulichen Roberts inneren Konflikt zwischen dem subjektiven Wunsch, Anas Familie bedingungslos zu schützen, und der Einsicht, dass Šimićs Schuld durch die dokumentarische Objektivität der Anklage bewiesen ist: Im Gericht verfolgt Robert die Aussage von Frau Šimić, Anas Mutter. Die kleine runde Frau, die älter wirkt als ihr Mann, spricht leise und sagt, dass sie damals nichts vom Fall der Hasanovićs wusste, dass ihr Mann nicht darüber gesprochen hat, und dass er ein herzlicher Mensch ist, der niemanden verletzen kann. Nach der Befragung geht Robert aus dem Zuschauerraum und geht in Richtung Gefängnis von Scheveningen, wo Šimić wie alle Kriegsverbrecher einsitzt. Plötzlich kommt aus der Tür des Gefängnisses Anas Mutter, und beide warten auf die Straße blickend an der Bushaltestelle. Die ganze Fahrt im Bus beobachtet Robert die kleine Frau, ihre zarten Hände und ihre blasse Haut. Schließlich, als sie aussteigen will, beschließt Robert, sie anzusprechen. Sie versteht seine Worte nicht, weil er auf Englisch spricht, aber sie nickt, als sie das Wort Ana hört. Ana, *fine, dobro*, nickt sie, und dann deutet sie an, dass sie weitergehen muss. Dieser kurze Augenblick gibt Robert die Illusion einer wenngleich flüchtigen Intimität mit Anas Mutter. Als ganz normaler Beobachter hat er die Grenze überschritten und sich Anas Mutter angenähert. Robert ist von der Glaubwürdigkeit ihrer Worte vor Gericht überzeugt, er möchte gerne die Gedanken dieser Frau kennen, die ihre Familie liebt und nichts Anderes wissen will, nicht einmal ob ihr Mann schuldig ist oder nicht.

Die gedankliche Annäherung an diese Figur, die in direkter Beziehung sowohl zu Ana als auch zu Šimić steht, muss der Protagonist jedoch mit einer anderen Begegnung vergleichen: Während einer Mittagspause lernt er die Bosnierin Aisha im Foyer kennen, die Šimićs Prozess verfolgt, weil sie einen der Toten sehr gut kannte. Die beiden gehen in ein chinesisches Restaurant essen und setzen sich an einen Tisch neben einem Aquarium. Robert zweifelt noch an der Schuld des Angeklagten und versucht zu sagen, dass jeder vor Gericht unschuldig ist, bis ihm die Schuld nachgewiesen wird, aber Aisha reagiert heftig darauf und sagt, dass Šimić ein Schwein ist. Sie erzählt vom Krieg in Bosnien und von der tragischen Situation des Landes auch nach dem Konflikt. Während Aisha spricht, richtet sich Roberts Aufmerksamkeit unbewusst auf einen Fisch im Aquarium, der auf dem Kies regungslos liegen bleibt. Er stellt sich tot und bleibt einfach dort, bewegungslos, ohne Grund. Er fühlt sich in diesem Moment genauso wie dieser Fisch, der hinter Glas alles verschwommen sieht und die äußere Welt ganz anders wahrnimmt. Wie der Fisch hinter Glas verfolgt Robert die Aufarbeitung der Kriegsverbrechen in Den Haag. Hinter Glas (durch den Fernseher) hatte Robert den Balkankrieg gesehen, und damals war er daran nicht besonders interessiert

gewesen; jetzt aber gerät der Krieg zwischen Ana und ihm und er kann keine bestimmte Position einnehmen, da sein Mitgefühl gegen seine moralischen Werte verstößt³⁵³. Eine panische Angst packt ihn, die ihn unschlüssig macht wie es der Fisch im Aquarium in seiner Schockstarre ist:

„Er hatte Angst, ihren Vater zu sehen. Weil er Angst davor hatte, er könnte aus Liebe zu Ana einen Mann, der zweiundvierzig Menschen in den Tod geführt hatte, in Schutz nehmen und so das eigene moralische Empfinden hintergehen. Er hatte Angst davor, an der Glaubwürdigkeit einer Frau, die dieses Feuer überlebt hatte und als Zeugin auftrat, zu zweifeln, weil er sich nach Anas Liebe sehnte und alles für sie täte. Genauso hatte er Angst davor, in dem Mann, der Anas Vater war, das Böse zu entdecken und ihn zu verabscheuen.“ (M 118)

5.1.2 Das Shakespeare-Motiv

Robert und Ana sind sich im Theater begegnet. Ana war in der Garderobe und las *King Lear*. Die erste Frage, die sie ihm stellt, ist: „Magst du Shakespeare?“ Robert lügt und bejaht ihre Frage, obwohl er Shakespeare nie gelesen hat. Mit einer Lüge fängt die Beziehung zwischen den beiden an, von Lügen und Verschweigen wird sie auch im Laufe der Zeit begleitet werden. Im Besonderen hat die Tragödie *King Lear* im Roman großes Gewicht und ihre Handlung ist durchaus bedeutend für die Entwicklung der Ereignisse in *Meeresstille*: King Lear will sein Reich unter seinen drei Töchtern Goneril, Regan und Cordelia aufteilen. Er will wissen, welche seiner Töchter ihn am meisten liebt. Während Goneril und Regan den Vater wortreich loben und ihm schmeicheln, antwortet Cordelia, dass sie den Vater wie eine Tochter liebt, nichts mehr und nichts weniger. Verletzt von diesen Worten enterbt Lear seine jüngste Tochter Cordelia, die folglich den König von Frankreich heiratet und Britannien verlässt. Lear wird aber von den beiden ehrgeizigen Töchtern Goneril und Regan verstoßen, da beide die Regierungsgewalt erlangen wollen. Cordelia kehrt mit der französischen Armee aus Frankreich zurück, um ihrem inzwischen verrückt gewordenen

353 Siehe auch Stranakova, Monika, *Menschen hinter Glas*, auf

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15070&ausgabe=201012, geschrieben am 06.12.2010, gesehen am 12.09.2013: „Ljubić baut sichtbar auf Antagonismen. Sein Roman wechselt zunächst zwischen zwei Erzählebenen: Neben der (...) privaten wird auf einer mit journalistischen Mitteln arbeitenden zweiten Ebene über historische Fakten und den Prozess berichtet, dem Robert, um seiner Verwirrung Herr zu werden, beiwohnt. Die Zeugenaussagen, seine Wahrnehmung des Angeklagten und die Gespräche mit anderen Zuschauern, durch die er glaubt, der Wahrheit und einer eigenen Haltung näher zu kommen, sollen das Geschehen zwar aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten, doch der Gegensatz zwischen roher Gewalt und zartem Gefühl wird auch in der Darstellung des sonst durchaus vielschichtig beschriebenen Vaters weitergeführt: So wird etwa beim Prozess behauptet, dass er eigentlich ein Schöngeist und ein lieber Mensch sei, der nicht einmal einem Tier etwas zuleide tun könnte.“

Vater zu helfen, aber die beiden werden von der britischen Armee gefangen und sie wird getötet. Von tiefem Gram um seine Tochter erfüllt stirbt Lear. Dieses Buch hatte Ana von ihrem Vater geschenkt bekommen, als sie erst elf Jahre alt war. Auf der zweiten Seite des Buches steht das Datum 10.04.92, der Ort Višegrad und die Widmung: Für meine Cordana. Es war knapp drei Monate vor dem grausamen Verbrechen, das die Familie Hasanović ausgelöscht hat. Die Geschichte König Lears ist diejenige eines Vaters, der einen Fehler begangen hat. Hauptsächlich ist es aber die Geschichte einer Tochter (deren Name „Cordelia“ Anas vollen Namen, „Cordana“ evoziert), die ihren Vater uneingeschränkt liebt und die für ihn sterben muss.

Auch *Macbeth* wird im Roman zitiert: Ana erzählt Robert von ihrer ersten Liebe, einem jungen Mann, der Schauspieler war und ihr *Macbeth* vorlas. Damals war sie erst zehn, aber sie hatte sich natürlich in ihn verliebt, weil er Shakespeare wie ihr Vater rezitieren konnte. Mit dem Satz „Shakespeare war für meinen Vater das Leben“ (M 81) will Ana Robert die Leidenschaft eines Mannes erläutern, der ein berühmter Shakespeare-Experte in Sarajevo war: Dieser Satz enthüllt in Roberts späteren Überlegungen die dunklere Seite des Mannes. Šimić hat aus seinem Leben ein Theaterstück gemacht. Nachdem Šimić herausgefunden hatte, dass ein junger Mann seiner Tochter Verse vorlas, ging er zu ihm und sagte, dass er mit dem Rezitieren aufhören sollte. Er stellte sich als Titus Andronicus vor, als stigmatisierter grausamer Rächer:

„Ein Mann, der sich Andronicus nannte – wäre das nicht von Bedeutung für seine Ankläger? Wissen Sie, dieser Mann, der hier vor ihnen steht, gab sich den Namen des brutalsten Rächers unter all denen, die Shakespeare schuf. Könnte das nicht ein Anzeichen dafür sein, dass das Böse schon lange vor seiner Tat in ihm schlummerte und nur auf den Moment wartete, an dem die Regeln der Zivilisation außer Kraft gesetzt würden, um sich in der Anarchie des Krieges zu entfalten?“ (M 81)

Auch *Titus Andronicus* erzählt von der Beziehung zwischen Vater und Tochter: Der römische Feldherr Andronicus siegt gegen die Gotenkönigin Tamora und tötet ihren erstgeborenen Sohn. Um sich zu rächen, befiehlt Tamora, dass ihre anderen beiden Söhne Andronicus' Tochter Lavinia vergewaltigen. Sie werden ihr die Zunge und die Hände herausschneiden. Lavinia gelingt es, die Namen ihrer Vergewaltiger mit einem Stab im Mund in den Sand zu schreiben, und Andronicus will sich für diese Gewalttat rächen. Er tötet Tamoras Söhne, zermahlt ihre Knochen, lässt daraus eine Pastete zubereiten und bietet sie Tamora zu einem „Versöhnungessen“ an. Danach aber ersticht Andronicus die eigene

Tochter, weil er die Schändung ihrer Ehre durch die Vergewaltigung nicht ertragen konnte.

Titus Andronicus tritt im Roman noch einmal auf, als Šimićs Verteidiger den Psychologen in den Gerichtssaal ruft, der Šimić behandelte, als er mit dem gebrochenen Bein nach dem Sturz vom Pferd in die Višegrader Klinik kam. Tage zuvor hatte Mr Nurzet Šimić und seine Frau vor Gericht befragt, und über Šimićs Leben ausführlich berichtet. Er beschreibt ihn als liebevollen Menschen, der von einem tragischen Ereignis tief erschüttert wurde: 1988 kam sein erstgeborener Sohn bei einem Skiunglück ums Leben. Er war erst 16 Jahre alt und Šimić konnte seinen Tod nicht akzeptieren. Seitdem fing er mit dem Trinken an, und er wurde einige Male ins Krankenhaus eingeliefert und psychologisch betreut. Mr Nurzet versucht, Šimićs psychische Störungen als Konsequenz des Krieges und des Todes des Sohnes zu schildern, um zu beweisen, dass er in der Klinik nach dem Zusammentreffen mit den Hasanovićs unruhig war wegen seiner Traumata und nicht, weil er durch sein Handeln 42 Menschen zum Tod verurteilt hatte. Mr Nurzet fragt den Psychologen:

„Sie schilderten, dass der Angeklagte erregt war, als er eingeliefert wurde, dass er sich Ihrer Kontrolle widersetzte. erinnern Sie sich daran, dass er von einem Haus erzählte, das in Flammen stand, oder von Toten?“

„Nein, das Einzige, woran ich mich erinnere: Er hat einen Namen gerufen, immer wieder. Er rief: ‚Gordana!‘ Er rief: ‚Lass sie los, lass meine Gordana los!‘ Zumindest ist das der Name, den ich verstanden habe. Ich habe ihn auch gefragt, wer das sei, wovon er spreche, aber er hat nicht reagiert. Er schrie: ‚Ich werde Eure Knochen zu Pulverstaub mahlen und mit Eurem Blut einen Teig machen, und von dem Teig werde ich einen Sarg formen.‘ Das war der Moment, als wir ihn fixieren mussten. Wie gesagt: Er war sehr verwirrt.“ (M 158-159)

Robert ist sicher, dass Šimić den Namen „Cordana“ und nicht „Gordana“ ausgesprochen hat, und er erkennt die Stelle, auf die sich Šimić in der Klinik bezieht: „Es ist Titus Andronicus, der Rache nimmt für die Schändung seiner Tochter.“ (M 175)

Sowohl König Lear als auch Titus Andronicus sind mächtige Vaterfiguren, die von ihren Töchtern leidenschaftlich geliebt werden. Schließlich leiden aber immer die Töchter unter dieser Beziehung und sie müssen direkt oder indirekt durch die väterliche Hand sterben.

5.1.3 Vaternovstellungen

Rachsucht und geistige Verwirrung verbinden die beiden Shakespeare-Figuren mit Anas Vater. Von den psychischen Störungen des Vaters, von seinen Alkoholexzessen und

sogar vom Tod seines ersten Sohnes wird Robert erst im Gericht erfahren. Der ältere Bruder wird nämlich von Ana nie erwähnt. Robert wird auch nicht erfahren, was Ana wirklich in Višegrad passiert ist; er hat bemerkt, dass sie blaue und braune Flecken an ihren Schenkeln hat, danach fragt er aber nicht. In ihren Träumen ist sie oft unruhig, manchmal kann sie nicht schlafen. Eines Tages gehen die beiden im Park spazieren und Robert erschreckt sie in der Dunkelheit. Aus dem Spiel wird aber bitterer Ernst:

„Ich hatte mir nichts dabei gedacht, Ana, als ich mich wegschlich, mich hinter einem Baum versteckte und beobachtete, wie du stehen bliebst, ich duckte mich, kam von hinten an dich heran und sprang mit einem Satz auf dich zu und schlang meine Arme um dich. Es war schon damals so, dass die Mädchen schrien vor Schreck, aber damals beruhigten sie sich schnell wieder, sagten, dass es nicht lustig sei, und hatten den Schrecken kurz darauf vergessen. Du aber schriest und zittertest am ganzen Körper, und auch nach einer ganzen Weile hörte es nicht auf. Dann fingst du an zu weinen, und ich versuchte, dich in den Arm zu nehmen, wogegen du dich anfangs wehrtest. Aber irgendwann fielst du mir in die Arme, und ich hielt dich und fragte mich, wie dein zarter Körper auf einmal so schwer sein konnte. (...) Ich lag lange wach in jener Nacht und fragte mich, was du wohl erlebt hast damals in Višegrad.“ (M 69)

Abgesehen von diesen Momenten verbirgt Ana meistens ihre Ängste. Sie spricht mit Robert immer über ihre schöne Kindheit und über ihren außergewöhnlichen Vater; Robert blättert in ihren Familienfotos, wo sie an der Drina mit dem Vater sitzt. Andere Bilder zeigen die Mutter im Garten vor dem großen Haus und Šimićs geliebtes Pferd. Einerseits fühlt sich Robert von Ana betrogen, weil sie ihm nur eine Seite ihres Lebens gezeigt hat, die schöne Kindheit in der Heimat; andererseits stellt er ihr aber keine Fragen, um die Wirklichkeit herauszufinden. Er malt sich Situationen aus, er fragt *sich* stets, was dort wohl passierte, aber er fragt nicht direkt bei Ana danach. Er beruhigt sich gewissermaßen selbst, dass sie Zeit braucht. Aber die Zeit vergeht und die Wahrheit wird immer mehr zur Illusion. Gleichzeitig fängt Robert betäubt von dieser idyllischen Welt der Kindheit Anas an, sich als Teil der Familie Šimić vorzustellen. Die intensive Liebe für Ana und die anfängliche Illusion, dass er eine besondere Beziehung zu ihrem Vater haben könnte, bewirken, dass Robert das Verhältnis zu seiner eigenen Familie mit neuen Augen betrachtet. Er beginnt, sich mit seiner kroatischen Herkunft auseinanderzusetzen, er will die Sprache schließlich lernen, die Kontakte mit dem Rest der Familie in Kroatien wieder pflegen, sich für die Geschichte, die Küche und die Musik des Balkan interessieren. Die Auseinandersetzung mit Kroatien führt ihn zum Schluss in die Konfrontation mit der eigenen Vaterfigur. Auch in diesem Fall werden die Kategorien der Distanz und Nähe infrage gestellt und Robert bewegt sich (zusammen mit

dem Leser) auf unsicherem Boden. Auf einer Seite nähert sich Robert dem eigenen Vater an, indem er sich für seine Herkunft zu interessieren beginnt: Er ruft den eigenen Vater an, um die Rezepte einer serbischen Torte zu bekommen, dann stellt er Fragen zum Balkankrieg und zur Auswanderung des Vaters, schließlich erzählt er ihm auch von seiner Liebe zur Serbin Ana; andererseits aber fühlt sich Robert in einer deutlich engeren Beziehung zu Anas Vater, dem gutmütigen Professor, dessen Foto als einziger Schmuck über Anas Schreibtisch hängt.

Das Foto des Vaters, dieses Mannes mit dem schwarzen Haar, dem breiten Gesicht und den sympathischen Augen, beherrscht die Gedanken der beiden, die für Monate zusammen im kleinen Zimmer fast eingeschlossen und isoliert leben und lange Nächte und Tage vor dem Gesicht des Vaters verbringen. Manchmal betrachtet Robert das Foto am Morgen, wenn Ana noch schläft. Mit Šimić, genauer gesagt mit seinem Foto, führt Robert einen Dialog, indem er sich als Schwiegersohn mit ihm in seinem schönen Haus sieht. Die beiden Männer, Weingläser in der Hand, würden sich gut miteinander verstehen, dann würden sie in den Garten schauen, wo Ana einige Meter entfernt unter einem Baum ein Buch liest. Später, zuhause, würde ihm Ana sagen, dass er wie ein Sohn für ihren Vater sei.

Robert will unbedingt Teil von Ana sein, Teil ihrer Familie. Ana nennt ihn *moj zlatko*, das „mein Goldiger“ bedeutet, aber auch Šimićs Namen evoziert. Er schreibt in Gedanken einen Brief an Šimić:

„Ehrlich gesagt weiß ich nicht, warum ich Ihnen schreibe. In der Hoffnung, es könnte sich alles als Missverständnis herausstellen und dass Sie zum besagten Zeitpunkt gar nicht auf der Brücke waren? Ich weiß nicht, ob ich Sie gern kennenlernen würde. Ich hätte Angst vor einer Begegnung mit Ihnen. Ich habe Ana seit Wochen nicht mehr gesehen. Es liegt an Ihnen, Sie sind zwischen uns geraten. Aber immer noch denke ich ständig an Ana. Warum ich Ihnen schreibe? Vielleicht, weil ich wissen möchte, ob sich Ana in Ihnen täuscht.“ (M 131)

Robert hat Angst vor einer Begegnung mit Šimić, weil er sich zu oft in Gedanken in die Rolle Sohns versetzt hat, und er kann Anas Vater nicht als Verbrecher sehen. Schuld und Unschuld enthüllen sich in seinen Überlegungen als leere Kategorien, ob die Objektivität des Gerichtsurteils willkürlich oder gegeben ist, bleibt in Roberts subjektiver Vorstellung fraglich. Der Protagonist vermischt die juristische mit der persönlichen Ebene, oft zweifelt er an Šimićs Schuld. Diese Wahlverwandtschaft zwischen Robert und Šimić geht aber einen Schritt zu weit und überschreitet die Grenze der eigenen Persönlichkeit; Robert kann nicht mehr zwischen „innen“ und „außen“ unterscheiden, in seinen imaginären Gesprächen mit Šimić verliert er seine gewohnte Zuschauerposition und schafft ein vertrautes Verhältnis mit

Šimić. Er ist bestrebt, mit aller Energie zum größeren Ganzen der Familie Anas und der Geschichte von Šimić zu gehören, sodass er sich schließlich mit ihm unmittelbar identifiziert:

„Im Traum kommt Šimić in sein Zimmer. Er kann sein Gesicht nicht sehen, nur die Umriss seines Körpers. (...)

Šimić geht so zielsicher zum Schrank, in dem sich ein kleiner Kühlschrank mit der Minibar befindet, als kannte er das Zimmer, er geht an den zwei Stühlen vorbei, am Tisch. Ohne zu zögern, findet er den Griff, öffnet die Schranktür. Er sieht den matten Schein des Kühlschranks, der sich auf den Teppich gelegt hat. Šimić hält mit einer Hand die Kühlschranktür und sucht mit der anderen die Fläschchen ab. Er setzt sich auf einen der Stühle, zieht sich den anderen heran und streckt seine Beine aus. (...)

Später schläft Šimić neben ihm im Bett. Er versucht, Licht zu machen, drückt den Schalter, aber nichts passiert, er will raus aus dem Bett, aber er kommt nicht aus der Decke heraus, er ist in ihr verfangen. Sosehr er sich auch müht und strampelt, er kann sich nicht befreien. Šimić dreht sich zu ihm und legt ihm die Hand aufs Gesicht.

Es ist mitten in der Nacht. Er steht auf, tastet sich im Dunkeln ins Bad, bleibt vor dem Waschbecken stehen und schiebt mit dem Fuß die Fußmatte heran, sodass er sich daraufstellen kann. Er dreht den Hahn auf und hält seine Hände unter das kalte Wasser.

(...) ‚Junge, was ist nur los mit dir?‘ Es ist Šimić, der ihn fragt, er sitzt immer noch auf dem Stuhl, mit ausgestreckten Beinen. ‚Den ganzen Tag aufrecht sitzen, das ist nichts für mich. Ich meine, was wollen die von mir? Die kennen mich nicht. Ist das nicht verrückt, da sind so viele Menschen damit beschäftigt, über mich zu urteilen, dabei müssten sie doch nur dich fragen. Du kennst mich doch, oder?‘ Er holt ein weiteres Fläschchen aus dem Kühlschrank, trinkt es im Stehen aus und zerschlägt es an der Wand. ‚Ich habe ihn geliebt. Gott weiß das. Ich habe ihn geliebt. Ich hätte dich geliebt. Aber es ist offenbar mein Schicksal, Söhne zu verlieren.‘“ (M 103-104)

Roberts Reise nach Sarajevo ist der letzte verzweifelte Versuch, sich Klarheit zu verschaffen und das Geschehen aufzuarbeiten. Dort trifft er zufälligerweise Alija, einen Mann, der Šimić kannte. Robert, Alija und ein Freund von ihm gehen in einen Pub, wo der Freund mit lobenden Worten von Šimić spricht. Robert fragt Alija, ob er eine Serbin lieben konnte:

„Nein“, sagte er, und der Freund ergänzte: ‚Eine solche Liebe hat keine Chance.‘ (...), ‚Es gibt etwas, das ist stärker als die Liebe, und das ist die Erinnerung an das, was geschehen ist.‘

Was hatte das mit ihm zu tun? Wieso lag diese Erinnerung zwischen Ana und ihm? Er betrachtete die Berge. Er versuchte, Bilder zu sehen von Panzern, die dort oben standen, von Mörsern, die wahllos in der Stadt einschlugen. Es waren nicht seine Bilder.“ (M 182-183)

Wie die Ich-Erzählerin in *Engel des Vergessens* reist Robert an die Orte einer Vergangenheit,

die ihm nicht gehört. Mit Alija fährt Robert nach Višegrad, um die Drina und die alte Brücke mit eigenen Augen zu sehen. Robert erinnert sich an Ivo Andrićs Werk *Die Brücke über die Drina*, das er kürzlich gelesen hatte und er schämt sich, weil ihm dieser Ort und diese Zeit völlig fremd sind.

„Vor einem Jahr noch wäre er über die Brücke spaziert wie über jede andere historische Brücke, mit einer gewissen Ehrfurcht vor diesem Bauwerk und seiner Bedeutung. Er hätte den Blick von der Brücke genossen und hätte sich auf der steinernen Bank niedergelassen, vielleicht die Arme auf den Stein gelegt und sich ausgeruht. Er schämte sich für seine Unwissenheit. Als wüsste er, was ihm durch den Kopf ging, sagte Alija: ‚Das ist nicht deine Erinnerung. Du warst weit weg. Du hattest dein Leben und deine Sorgen.‘“ (M 187-188)

„Gegenwart, nichts als Gegenwart“³⁵⁴ kann Robert auf der alten Brücke in Višegrad wahrnehmen. Er wird immer ein Zuschauer bleiben, außerhalb von Anas und Šimićs Welt. Mit der Nase an der Glasscheibe wird er sich im Gerichtssaal in Den Haag eine Kriegsgeschichte anhören, die von einer teilnahmslosen Stimme übersetzt wird. Wie ein Fisch im Aquarium wird er alles verschwommen sehen, daliegen und sich endlich tot stellen. Wie ein Tourist wird er an der schönen Brücke lehnen und auf einen unbekanntem Fluss blicken, der mit der mit Blut vergifteten wilden Drina nichts zu tun hat.

Am Ende wird Šimić von der Anklage freigesprochen. Das Urteil des Gerichts bedeutet aber für Robert keine Lösung seines inneren Konflikts. Denn dadurch werden die Kategorien von Schuld und Sühne, Verbrechen und Unschuld, Objektivität und Subjektivität noch undurchschaubarer. Der Freispruch von Anas Vater vor Gericht scheint auch für die Entwicklung der Beziehung mit Ana nicht entscheidend zu sein, sodass jeder Leser vom Autor aufgefordert wird, seine eigenen Schlüsse daraus zu ziehen³⁵⁵. Ob die Liebe stärker als eine befriedete Erinnerung ist, bleibt in *Meeresstille* eine offene Frage.

354Siehe III Kap., Abschn. 3.2.5.

355Vgl. Anhang, „*Wir erben keine Schuld, aber wie erben Verantwortung*“. Interview mit Nicol Ljubić: „Erstens ist es im Buch nicht ganz klar, ob die Liebe scheitert oder nicht. Jeder Leser kann für sich überlegen, ob Robert und Ana vielleicht doch nochmal zueinander finden oder nicht. Zweitens glaube ich, dass es ganz unterschiedliche Liebeskonzepte gibt. Aus meiner Erfahrung haben sich die meisten Menschen, die während des Krieges nach Deutschland geflohen sind, in jemanden verliebt, der auch geflohen ist. Und ich habe einmal mit einer Freundin, die in dieser Situation war, über diese Problematik gesprochen, und sie hat gesagt, dass man so ein gleiches Fundament hat, die gleiche Erfahrung, deswegen muss man nicht so viel darüber reden. Ich denke, dass Kriegserfahrung eine Erfahrung ist, die man nicht teilen kann. Wer sie nicht erlebt hat, kann sie überhaupt nicht verstehen.“

5.2 Anna Kim

Anna Kim ist 1977 in Daejeon, Südkorea, geboren. 1979 zog die Familie wegen einer Gastprofessur des Vaters nach Deutschland um. Seit 1983 wohnt Anna Kim in Wien, wo sie Philosophie und Theaterwissenschaft studiert hat. Sie veröffentlicht Prosa und Kurztexte für viele Zeitschriften, wie «Zwischenwelt», «manuskripte», «VOLLTEXT». Ihre Werke wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. mit dem Wiener Autorenstipendium (2004), mit dem Robert-Musil-Stipendium (2010) und mit dem Literaturpreis der Europäischen Union (2012).

Anna Kims erster Roman ist *Die Bilderspur*, erschienen 2004. Es handelt sich um einen Roman über Kunst, Heimat, Erinnerung und Verlust, wo Bilder wie Worte gelesen werden und sich mit anderen Welten verknüpfen. Protagonisten dieser Geschichte sind Vater und Tochter; der Vater ist ein Maler, der aus einem fremden Land kommt und mit seiner Familie in den deutschsprachigen Raum ausgewandert ist. Die Tochter muss sich mit dem Fremdsein des Vaters ständig konfrontieren, vor allem mit seinen Abschieden, als er in seine Heimat fährt und für eine gewisse Zeit verschwindet³⁵⁶. Sie versuchen, die Distanz zwischen den Ländern, den Kulturen und den Sprachen durch eine Bildersprache zu überwinden, die der Vater der Tochter beibringt. Diese Sprache der Bilder soll als Verbindungsglied zwischen Heimatsprache und der neuen erworbenen Sprache (dem Deutschen) fungieren sowie die Welt der Tochter mit jener des Vaters vereinigen. Dann aber erleidet der Vater in der Fremde einen Gehirnschlag und muss ins Krankenhaus eingeliefert werden. Aufgrund seiner Krankheit erkennt er seine Tochter nicht mehr. Vater und Tochter entfernen sich immer mehr voneinander und der Versuch, diese geheime Bildersprache miteinander nochmals anzuwenden, misslingt: Der Tochter gelingt es nicht mehr, den Kontakt mit dem Vater und mit seiner Heimat herzustellen und sie versteht, dass sie ihrem fremden Vater fremd ist. In diesem Roman, der von Szenen des Abschiedes und der Ankunft geprägt ist, werden auf literarische Weise die Begriffe Muttersprache (die Mutter als Figur ist im Text völlig abwesend) und Mehrsprachigkeit thematisiert:

³⁵⁶Vgl. „*Die Bilderspur*“, auf <http://www.annakim.at/rezDieBilderspur.html> , gesehen am 16.09.2013: „*Die Bilderspur* ist vieles zugleich: Eine Künstlernovelle (mit einer spannenden Variante des ostasiatischen Motivs des in seinem Bild verschwindenden Künstlers), ein politischer Text um die Begriffe Exil und Fremde, eine Reflexion über Sprache und Bild und ein spannender Schritt auf sprachlichem Neuland; vor allem aber ist *Die Bilderspur* ein bewegendes Dokument über Entfremdung als paradigmatische Befindlichkeit der Gegenwart“. Zu Anna Kims Hörproben und Videos siehe auch *Audio/Video*, auf <http://www.annakim.at/downloads.html> , gesehen am 13.09.2013.

„Die *Bilderspur* ist durchgehend auf Deutsch verfasst, es werden darin aber gleichsam mehrere Sprachen gleichzeitig hörbar, was zu einer dem Text inhärenten Mehrsprachigkeit führt. Das geschieht, indem die ProtagonistInnen in mehreren Sprachen sprechen: In der Sprache der verlassenen Heimat, die zumindest dem Vater Muttersprache ist, in der Sprache der neuen Heimat, also Deutsch, vor allem aber in einer Sprache, die von der Erzählerin an einer Stelle die ‚Vatersprache‘ genannt wird (...). Im Text sind die Protagonisten die erzählende Tochter und ihr Vater, die Figur der Mutter ist abwesend und wird auch an keiner Stelle thematisiert. Die Abwesenheit der Mutter bedeutet für die Tochter ein Fehlen der Nähe zur Mutter, gleichzeitig kann sie auch als Distanz zur Muttersprache gelesen werden, die bewirkt, dass eine Muttersprache im Text nur auf indirekte Weise durch Kommentare der Tochter als Erzählerin auszumachen ist. (...)

Tatsächlich steht Deutsch als Kommunikationsmittel im Vordergrund, wird aber nicht als Muttersprache bezeichnet. (...) Das Hineinwachsen in die deutsche Sprachumgebung bedeutet aber auch eine immer größer werdende sprachliche Distanz zum Vater, weil für die Kommunikation mit ihm sowohl Deutsch als auch die Heimatsprache ungeeignet werden.“³⁵⁷

Schließlich wird die Bildersprache nicht nur zur Kommunikationssprache zwischen Vater und Tochter, sondern auch zum Gestaltungsmittel der Autorin selbst, wobei sie Text und bildliche Darstellungen künstlerisch zu einem Gewebe verbindet.

2011 erscheint *Invasionen des Privaten*, eine Serie von Essays, Beobachtungen und Gesprächen, die nach der Reise der Autorin nach Grönland im Jahr 2009/2010 entstanden ist. Der Text befasst sich mit der aktuellen politischen Lage Grönlands und mit seiner grausamen Kolonialgeschichte, die zum Konflikt zwischen der dänischen und der grönländischen Bevölkerung führte. Ausführlich beschreibt Anna Kim die dänische Hegemonie und die strategische Degradierung der Inuit durch ihre komplette Assimilierung³⁵⁸. Der Bericht über die Indigenen, die Dänen und die Mischlinge stellt aber auch den Identitätsbegriff in Frage; wer schließt aus, wer schließt ein auf dieser kargen Insel, in deren leerer Landschaft man sich oft und gern verliert, statt sich wiederzufinden?

Auch im Roman *Anatomie einer Nacht* (2012) beschäftigt sich Anna Kim mit Grönland. In der Nacht zwischen dem 31. August und dem 1. September begehen 11 Menschen im Osten Grönlands Selbstmord. Die Todesfälle, die sich wie eine Epidemie ausbreiten, scheinen in keinem Zusammenhang miteinander zu stehen. Die Protagonistin Ella, eine deutsche Journalistin, versucht nachzuvollziehen, warum es in Grönland so viele

357Vlasta, Sandra, *Muttersprache, Vatersprache, Bildersprache. Mehrsprachigkeit und familiäre „Sprachbände“ im Kontext von Migration in Anna Kims „Die Bilderspur“*, in «Germanistik in Irland», 2, 2007, S. 29-45, hier S. 34.

358Vgl. Zähringer, Martin, *Anna Kim: „Invasionen des Privaten“*, auf <http://www.swr.de/swr2/literatur/buch-der-woche-invasionen-des-privaten/-/id=6891032/nid=6891032/did=8129180/1jpc57/>, geschrieben am 06.06.2011, gesehen am 16.09.2013.

Selbstmörder gibt. Im Roman werden ihre letzten Stunden vor dem Tod erzählt. Diese Lebensgeschichten vermitteln das Bild eines Landes, wo Armut, Kulturverlust, Alkoholismus und Isolation dominieren, und wo der Unterschied zwischen Leben und Tod langsam an Konturen verliert, wie dies unter schweren Schneeschichten geschieht.³⁵⁹

5.2.1 Die gefrorene Zeit. Gestörte Rhythmen

Wie *Meeresstille* verfügt auch *Die gefrorene Zeit* über einen kleinen Prolog: In diesem Fall wird die Leserschaft über den Begriff des Ante-Mortem-Fragebogens informiert, auf dem die Daten der Vermissten in Krisengebieten von den Mitarbeitern des Roten Kreuzes zusammengetragen werden:

„Ante Mortem Data (AMD) is comprehensive information given by the person who last saw the missing person and knows the circumstances under which they disappeared, or by a person who know him/her well. AMD is collected to assist with the possible identification of human remains. The questionnaire used during the interview asks for detailed information regarding clothing, physical characteristics, medical and dental traits, as well as personal effects carried by the person at the time of disappearance.

The International Committee of the Red Cross and the National Societies involved have almost completed the collection of AMD in countries of the former Yugoslavia and, together with the International Tracing Network of the Red Cross, will now begin collecting AMD from the families of the missing living outside countries of the former Yugoslavia.“³⁶⁰

Historischer Hintergrund des Romans ist der Kosovokrieg 1998-1999. Luan ist Kosovo-Albaner; seine Frau Fahrie wurde am 23 Dezember 1998 in B., einem Dorf nördlich von Prishtina, von paramilitärischen Einheiten entführt. Am Tag der Entführung befand sich Luan in Wien, da er dort arbeitete, um seine Familie zu ernähren. Die Suche nach Fahrie bleibt für sieben Jahre ohne Ergebnis, bis Luan sich schließlich entscheidet, den Ante-

359Vgl. Spreckelsen, Tilman, *Jede versäumte Gelegenheit ist ein kleiner Tod*, auf <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/anatomie-einer-nacht-jede-versaeumte-gelegenheit-ist-ein-kleiner-tod-roman-der-woche-11931481.html>, geschrieben am 19.10.2012, gesehen am 16.09.2013; Ebeling, Carola, *Ein Puzzle aus elf Selbstmorden*, auf <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-12/anna-kim>, geschrieben am 13.12.2012, gesehen am 16.09.2013; Grimm, Oliver, *Anna Kim: „Mit Europa kann niemand etwas anfangen“*, auf http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1315840/Anna-Kim_Mit-Europa-kann-niemand-etwas-anfangen, geschrieben am 22.11.2012, gesehen am 16.09.2013; *Videolesung. Anna Kim liest aus „Anatomie einer Nacht“*, auf <http://www.zeit.de/video/2012-11/1938259114001/videolesung-anna-kim-liest-aus-anatomie-einer-nacht>, gesehen am 16.09.2013.

360Kim, Anna, *Die gefrorene Zeit*, Graz/ Wien, Droschl, 2008. Von diesem Punkt an wird das Werk im Fließtext mit der Abkürzung GZ und der entsprechenden Seite des Zitats bezeichnet.

Mortem-Fragebogen auszufüllen, in der Hoffnung, die Daten würden den Mitarbeitern in Kosovo bei der Suche nach seiner Frau helfen. In einem Nebengebäude des Roten Kreuzes in Wien wird er von der Ich-Erzählerin Nora interviewt.

Bereits auf den ersten Seiten des Romans gelingt es Anna Kim, die Fragilität von Luans psychischem Zustand in Worte zu fassen und mit dem pragmatisch-sachlichen Tenor der Fragen, die Nora ihm stellt und auf die er antworten muss, zu kontrastieren. Während der Befragung repräsentiert Nora die Instanz mit dem Fokus von außen, die „Gefühle vermeiden, nach Fakten suchen“ (GZ 9) muss, damit die Daten präzise aufgenommen werden können. So müssen „die Fragen strikt nach Plan“ (GZ 17) sein, man darf nicht davon abweichen und man muss die Vergangenheitsform unbedingt vermeiden; man muss dem Befragten Zeit geben, Sätze sollten umformuliert, nach einer gewissen Zeit sogar wiederholt werden, um die Datenübereinstimmung zu kontrollieren. Nora beobachtet Luans Verhalten, seine zitternden Hände, sein Schweigen, sein ständiges Seufzen. Sie darf aber kein Mitgefühl empfinden, ihre Aufgabe ist es, Daten zu sammeln.

Die folgende Passage dient als treffendes Beispiel für die gegensätzliche Betrachtungsweise der Ereignisse der beiden Protagonisten: Während Luan sich von der Erzählung der Entführung hinreißen lässt, als ob sich alles vor seinen Augen noch einmal abspielen würde, konzentriert sich die Interviewerin auf die zweckdienlichen Angaben für den Bericht:

„Wer hat Ihnen von der Entführung erzählt?

Meine Mutter, Emine Alushi.

Deine Stimme bewölkt, ein wenig; die Augen an den Rändern glasig, knetest unentwegt deine Hände.

(...) Emine schreit, *sie haben sie verhaftet, sie haben sie mitgenommen!*, alle sprechen durcheinander, vor dir unablässiges Weinen, du bittest um Ruhe, wen haben sie mitgenommen, fragst du, wen?, *deine Frau!*, heulen sie, du beschwichtigst, es kann sich nur um einen Irrtum handeln, ein Missverständnis, warum sollten sie sie verhaften, sagst du, du möchtest alles hören, der Reihe nach, Emine schreit, *vor drei Stunden, sie sind vor drei Stunden gekommen und haben sie und Ali mitgenommen!*, ich unterbreche.

Wer ist Ali?

Mein Nachbar.

Du seufzt, ich habe deinen Rhythmus gestört. Ich gebe dir ein Glas Wasser, du trinkst, Schweißperlen auf der Stirn, deine Knie zucken.“ (GZ 15-16)

Nora unterbricht Luan, um mehrere Informationen zu erlangen. Diese plötzliche Unterbrechung des Redestroms wird auch vom Leser als Störung wahrgenommen und sie dient literarisch als verfremdendes Element, das die Narration in die Perspektive der Ich-

Erzählerin rückt. Auch in diesem Roman ebenso wie in *Meeresstille* wird demzufolge die Strategie der Verfremdung angewendet, damit man sich nicht mit den Opfern emotional gleichsetzt. Während dieser ersten Begegnung in einem anonymen Zimmer des Roten Kreuzes bewegen sich Luans und Noras Sprachtenor auf unterschiedlichen Ebenen und mit ihren Abstufungen markieren sie den Unterschied zwischen Luans unerträglichem Schmerzgefühl und der objektiven Datenmenge eines Fragebogens, der durch ein einfaches Ankreuzen die Identität einer Person feststellen soll:

„Der Ante-Mortem-Fragebogen: Zweiundzwanzig Kapitel, die die Kennzeichen einer vermissten Person, Merkmale, die jene zu Lebzeiten, *ante mortem*, besaß, festhalten mit dem Ziel, durch Analyse und Vergleich mit Gebeinen, Knochenstücken, Daten *post mortem*, fündig zu werden. Der Fund ist nicht die Person, sondern ihr Rest. Das Innerste, wenn man so möchte, andererseits das Äußerste, im Sinne von Letzte, Allerletzte, und doch sprechen sie von Identität, die Vermissenden und Suchenden, meinen *vollkommene Übereinstimmung mit*, zugleich *innere Einheit der Person*, die Ebenen vermischen sich, scheinen untrennbar: Es lässt sich nicht vermeiden, die Leiche wird zum Individuum. Wie lange kann sich dieser Gedanke halten, doch nur so lange das menschliche Fragment nicht gesehen wurde, solange das Totsein eine Abstraktion, eine Idee bleiben darf.“ (GZ 14)

In einem Roman, wo die Sprache eine wesentliche Rolle spielt, setzt sich die Autorin mit Begriffen wie Identität und Identifikation auseinander; Identität sollte ausschließlich die Lebenden betreffen, weil die Toten nicht mehr der menschlichen Welt angehören. Tote sind *unmenschlich* in dem Sinne, dass sie nicht mehr am Leben sind. Sie existieren nicht mehr, nur in den Gedanken der Lebenden haben sie noch einen Platz. Allerdings spricht man von „Identifikation“ der Leichen, als ob ihre Reste die Einheit von Person und Persönlichkeit bewahren könnten. Gegen die Unmöglichkeit der Identität einer Leiche wehrt sich aber unsere heutige Gesellschaft, und diese abstoßende Vorstellung wird durch ein metonymisches Verfahren ersetzt: Der Teil für das Ganze, der menschliche Rest für das Individuum, die Leiche für den Menschen.

Der Ante-Mortem-Fragebogen soll durch die Fragen „Was trug Ihre Frau, als sie entführt wurde?“, „Wie sah ihre Bluse aus?“, „Hatte sie kurze, lange Ärmel oder Puffärmel?“ die Gleichheit zwischen Mensch und Leiche bestätigen, damit man der Leiche eine Identität zuschreiben und sie endlich *identifizieren* kann. Schon in diesem ersten Kapitel zeigt Anna Kim, wie wortlos die Sprache angesichts des Todes, des Krieges und des Verlusts wird. „Am Ende der Sprache“³⁶¹ erfährt Luan die Unmöglichkeit des Wortes, indem er seine Frau

³⁶¹Luans *wahre* Sprache wird im Text durch das Seufzen zum Ausdruck gemacht. Vgl. GZ 21: „Oder es leben in dir zwei Zungen, eine vergangene und eine gegenwärtige, sie nähren sich von zweierlei Gedächtnissen,

beschreiben muss. Er versucht, Fahries Umriss in der Luft zu zeichnen, objektiv zu bleiben und nach richtigen Sätzen zu suchen. Aber es gibt kein Wort, das ihren Körper beschreiben kann, weder ihren gegenwärtigen Körper, der höchstwahrscheinlich tot ist, noch Luans Vorstellung von Fahries Körper, als sie noch lebte. Fahries abstrahierter Körper schwebt über dem Raum zwischen Luans Händen und seinem Mund, bis Nora einfach „etwa einen Meter sechzig?“ (GZ 20) fragt. Und Luan muss die Frage bejahen.

5.2.2 Untote

Luan will Nora bei der Suche nach seiner Frau helfen, daher schlägt er ihr vor, sich regelmäßig zu treffen. Langsam treten die beiden in Beziehung zueinander, sie sehen sich oft und verbringen viel Zeit zusammen. Aber Nora darf ihn abends nie anrufen, ihm keine Karte oder Briefe schreiben; sie darf kein Parfum tragen, denn „mein Duft könnte auf dich abfärben“ (GZ 53). Bevor sie Luans Wohnung verlässt soll sie ihre Kleider abbürsten, weil kein einziges Haar sollte in Luans Wohnung gefunden werden. „Schließlich bittest du mich als letzte Absicherung, zu schwören, ich würde, sollte Fahrie jemals von uns erfahren, bezeugen, dass du ihr nie untreu warst, dass es sich um Freundschaft handelt, nicht mehr“ (GZ 54). Nora soll keine Spuren hinterlassen, als ob die Liebesbeziehung mit Luan erfunden worden wäre, als ob sie selbst gar nicht existieren würde. Nicht nur mit Leben und Tod, sondern auch mit Anwesenheit und Abwesenheit beschäftigt sich *Die gefrorene Zeit*: Die Grenzen zwischen diesen Begriffen werden im Text oft überschritten und erweisen sich als sinnlos angesichts der (Un)Logik der Kriegserfahrung: Fahrie ist die Abwesende, die Tote, aber vor Luans Augen ist sie immer da, sie ist gar nicht verschwunden, weil sie in seinen Gedanken noch lebendig wirkt. Sie bewegt sich in Luans Erinnerungen, in seinen Träumen und Vorstellungen, er denkt stets an sie und sieht sie rennen, flüchten, der Dunkelheit entkommen, bis sie den Weg zu ihrem Mann findet. Während sich seine Frau (wenn auch nur in seinen Gedanken) bewegt, steht Luan still und wartet auf sie. Das ständige Warten charakterisiert die männliche Hauptfigur im Text, die seit Fahries Entführung nichts anderes gemacht hat, als das Vergangene zu wiederholen; er arbeitet immer noch in Wien, sucht nach Informationen in den Zeitungen und im Fernsehen, abends geht er erschöpft nach Hause, um zu schlafen; seine Wohnung ist eigentlich ein Souterrain, wo die Zeit stillsteht (GZ 38), und

Identitäten. Das Zwiegespaltene artikuliert sich in Sprachbrüchen, Hybridsätzen: Im Seufzen. So entsteht ein Kauderwelsch aus der Bemühung, den Kontakt zu jener untergegangenen Sprache nicht zu verlieren, indem du ständig Exkursionen ins Heute unternimmst. Vergeblich sind sie, die Übersetzungen; eindeutig hat sich dein Sprechen am *Ende der Sprache* verankert.“

er hofft auf Fahries Anruf. Der Anwesende wird zum Abwesenden, die Abwesende ist dagegen deutlich präsent in seinen Gedanken; einerseits ist Fahrie mehr „am Leben“ als Luan, andererseits repräsentiert sie aber auch das Gewesene, das gar nicht existiert, es sei denn in Luans Gedanken:

„Zu sagen, sie existiere nur als Gedanke, ist untertrieben, sie ist mehrere Gedanken, mehrere Gefühle gleichzeitig, sie ist Erinnerung, Vorstellung, und doch mehr als nur Erinnerung, Vorstellung. Es kostet dich Mühe, letztere zu beschwören, sie scheint hinter deinen Augen zu liegen, an einem Ort, den du nur sehen würdest, könntest du deine Augäpfel dehnen und wenden. Die Erinnerung an Fahrie versteckt sich in stummen Bildern, die nicht das erinnerte Erlebnis wiedergeben, sondern die Gefühle, die du damals empfindest: Erinnerungen an Fahrie sind Erinnerungen an Gefühle für Fahrie. Aus diesem Grund fällt es dir schwer, sie zu beschreiben, die Beschreibung liegt dir auf der Zunge, doch sie befriedigt dich nicht (...). Zu sagen, Fahrie existiere nur als Gedanke, ist in Wahrheit übertrieben; es gibt sie nur in deiner Erinnerung, und da du keine dieser Erinnerungen preisgibst, gibt es sie gar nicht mehr.“ (GZ 56)

Auch Nora überschreitet die Grenze zwischen Leben und Tod. Sie tut so, als ob sie nicht existieren würde. Luan gegenüber verhält sie sich eher passiv, sie widerspricht ihm kaum und sie hört sich seine Erzählungen über Fahrie und über seine Hochzeit geduldig an. Obwohl sie die Ich-Erzählerin des Romans ist, hüllt sie sich in der Beziehung mit Luan meistens in Schweigen. Sie fühlt eine bestimmte Sehnsucht, ein „unordentliches Sehnen“, „langsam zu Luft zu werden, als würde man mich verdünnen, und eines Tages wäre ich nicht mehr, einfach so“ (GZ 57). Auf der Straße verläuft sie sich immer, sodass Luan für sie kleine Karten zeichnet und sie dann in ihre Hosen steckt. Luan fürchtet, dass sie plötzlich verschwinden würde, deswegen greift er im Schlaf oft nach ihrer Hand. Nora ist, ebenso wie Fahrie, eine Vermisste, eine Verlorene, schon fast nicht mehr mitten im Leben stehend. Luan ist der Untote *par excellence*, derjenige der wartet, der nur in der Erinnerung leben kann:

„(...) [D]as Zukünftige für dich ein Paradoxon, ebenso wie das Gegenwärtige, du beschränkst dich auf ein Drittel Vergangenheit (...)

Gegenwart ist nützlich. Vergangenheit hört nie auf zu sein, sie ist ewig unnütz. Vergangenheit ist die Bedingung für Gegenwart, und alles Wahrgenommene ist bereits Vergangenheit, wenn es wahrgenommen wird. Du sagst, ich habe mich noch nie gegenwärtig gefühlt, ich habe keine andere Wahl, als vergangen zu sein, ich *bin* Vergangenheit. Deine Gegenwart flieht ständig vor sich selbst, deine Zukunft ist mangelhaft. Deine Vergangenheit verweigert sich der Gegenwart; als Vergangenheit bleibt sie unter ihresgleichen, jede Verbindung zum Heute und

Jetzt verschanzt sich hinter verschwommenen Bildern, endet in deinem Kopfschütteln, Ausweichen, du bist unfähig, das Erinnern zu kontrollieren und zu verstauen, eine im Übergedächtnis verlorene Welt: Aber dein Gedächtnis erlischt allmählich, du hast es schon seit langem beobachtet, die Frage bleibt: Was bist du dann noch?“ (GZ 32-33)

Luan „ist gewesen“, er lebt in der Vergangenheit. Genauer gesagt, er lebt in den Erinnerungen an die Vergangenheit, die aber im Laufe der Zeit immer verschwommener werden. Er, „der sich nicht richtig erinnern und auch nicht vergessen kann“³⁶², ist von der Gegenwart und von der Zukunft ausgeschlossen und wartet wie gelähmt in dieser gefrorenen Zeit, die vergeblich auf das Tauwetter hofft. Zwischen Leben und Sterben sind die Protagonisten im Roman hin- und hergerissen: Fahrie lebt in Luans Erinnerung, ist aber in Wirklichkeit tot; Nora fühlt ein sehndes Verlangen nach Verschwinden, und in ihren Liebesbeziehungen zeigt sie eine eigentümlich passive Haltung; Luan lebt nur für seine Fahrie, in der Hoffnung, sie wiederzufinden. Als er erfährt, dass sie tot ist, verbindet ihn nichts mehr mit der Welt der Lebenden, und am Ende des Romans begeht er Selbstmord.

Zurück zur Beziehung zwischen Luan und Nora in Wien: Nach so viel Warten und Suchen bekommt Luan einen Anruf aus Prishtina; sie haben seine Frau endlich gefunden. Er ruft Nora an und bittet sie darum, dass sie ihn auf der Reise in den Kosovo begleitet. Anfangs weigert sich Nora, aber dann begreift sie, dass es vielleicht das letzte Mal ist, dass sie Luan sehen kann, „hier hält dich nichts mehr“ (GZ 69), und sie fliegt mit ihm in den Kosovo. Sie muss aber versprechen, dass sie sich als Bekannte vorstellt, als Mitarbeiterin beim Suchdienst. Die Reise nach Kosovo wird für Luan zu einer Reise in die Vergangenheit. Dort besucht er nämlich seine Familie und das Haus, wo er zusammen mit Fahrie gelebt hat. Zuhause in jenem kleinen Dorf leben noch die alten Legenden des kosovarischen Volkes, wie die Geschichte der *Shtriga*, der Dorfjungfrau, die schwanger war und, von ihrem Geliebten verlassen, zur Dorfhexe wurde, damit keine Schande auf ihr lasten konnte. Die Traditionen der Familie bei der Hochzeit, beim Begräbnis und bei der Geburt, die mündliche Überlieferung von Märchen, Prophezeiungen und Traumdeutungen sind im Dorf noch präsent und man pflegt sie weiter. Zusammen mit diesen Erzählungen erfährt Nora auch von der Verlobung zwischen Luan und Fahrie sowie von der Geschichte von Luans Mutter Emine, als sie schwanger war und sich einen Sohn wünschte. Die Reise nach Kosovo erweist sich aber auch für Nora als eine Reise in die Vergangenheit, da sie in Prishtina gearbeitet hat

³⁶²Perrone Capano, Lucia, *Schreiben in Kontakt- und Konfliktzonen: Marica Bodrožić und Anna Kim*, in «Zeitschrift der Germanisten Rumäniens», 2, 42, 2012, S. 93-107, hier S. 102. Dazu vgl. auch Rahofer, Antonia, *Kriegsinhalt-Textgewalt? Die Verschränkung von Erinnern und Erzählen in Anna Kims „Die gefrorene Zeit“*, in C. Gansel/H. Kaulen (Hg.), *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2011, S. 165-181.

und dort ihren ehemaligen Freund Sam trifft, den sie seit einem Jahr nicht mehr gesehen hat. Sam ist ein erfolgreicher forensischer Anthropologe, tätig in ehemaligen Krisengebieten, der in seiner Arbeit völlig aufgeht. Über die Liebesbeziehung mit Nora wird im Text nicht viel erzählt, außer über den letzten Tag, als Nora plötzlich aus seiner Wohnung verschwindet. Sie holt ihre Sachen aus der Wohnung, „mein Fehlen soll auffallen, Neugier wecken“ (GZ 122), dann fährt sie zum Flughafen, in der Hoffnung, Sam würde kommen oder zumindest anrufen. Aber er kommt nicht und er ruft sie nicht an.

„Noch vor Tagen sichtbar, bin ich nun mit einem Mal unsichtbar, ich existiere nicht mehr, obwohl es mich in Form eines Körpers gibt; ich existiere weder als Gedanke noch als Gefühl, ich bin kaum noch Gegenwart: Heute bin ich nicht einmal Luft, lediglich Stimme. Das Ablaufdatum, das sich unter seinen Schwüren befand, das *Kleingesagte*, ist mir zu spät aufgefallen. Abwesend, nicht anwesend, als Vermisste nur von Wert, denke ich, dann wäre der Zähler wieder auf Null gestellt, das Ablaufdatum in die Zukunft verbannt, und schon würde ich die Unsichtbarkeit, verflixte Unsichtbarkeit, unterwandern – ich warte. Mein Plan geht nicht auf, ich höre nie wieder von Sam. Keine Zeile gekritzelt auf Papier oder gestammelt durchs Telefon. *Als hätte es mich nie gegeben*. Es blieb stumm um ihn, ebenso stumm wie jetzt, da wir einander gegenüberstehen, nach einem Jahr.“ (GZ 122)

Sam geht in seinem Beruf so stark auf, dass er den Rest nicht beachtet. Auch in diesem Fall ist Nora wie unsichtbar vor den Augen des Geliebten, „als hätte es sich nie gegeben“. Sam untersucht Leichen, er verbringt mehr Zeit mit Toten als mit Lebenden. Am Tag schaufelt er Erde, nachts weint er heimlich im Bett. Keine Liebesbeziehung konnte mit einem solchen Mann von Dauer sein, der sein Leben den Toten widmet. Wie die anderen Protagonisten ist auch Sam mit der Krankheit Tod infiziert worden, er ist auch ein Untoter. Wie Luan hat auch Sam, der sein Dasein zwischen Lebenden und Toten eingerichtet hat, keinen Zugang zur Gegenwart; „die Gegenwart zu erleben ist ein Luxus, denn er ist gewöhnt, sie sich vom Geist zu halten, das Untersuchen der Leichen findet so getrennt von seiner Person in einem zeitlosen Raum zwischen Vergangenheit und Zukunft statt“ (GZ 123). Unter dieser Perspektive betrachtet ähneln sich die Figuren von Luan und Sam: Wie Luan ist Sam „anwesend abwesend“, mit anderen Zeiträumen beschäftigt, ein „Außenseiter der Gegenwart.“ (GZ 124)

„Wir brauchen Distanz, sagt Sam, weil wir sonst mit den Opfern mitfühlen müssten, weil wir uns identifizieren würden, weil wir nicht fähig wären, die Überreste als Rätsel zu sehen, das es zu lösen gilt; und wenn ich sage ‚wir brauchen Distanz‘ meine ich, *wir können nicht ohne*“ (GZ 116). Aber es gibt schon keine Distanz mehr, Nora hat sich in den Mann

einer Verschwundenen verliebt, Sam weint in der Nacht in seine Kissen und denkt an die Toten, Luan wünscht sich, dass seine Frau nicht gefunden wird, da er besser mit der Erinnerung an ihre schönen Locken als mit der Vorstellung einer anstoßenden Leiche leben kann. Sie alle, die Leichen identifizieren sollen, identifizieren sich mit den Menschen, die diese Leichen vor ihrem Tod waren, und sie fühlen mit ihren Familien mit.

Nur wenige Tage nach Fahries Begräbnis begeht Luan Selbstmord. Die gefrorene Zeit, die Luan bis zur Identifizierung der Leiche seiner Frau paralyisiert hält, wird nicht nur als Leitmotiv thematisiert, sondern auch durch die Sprache und durch die besondere Struktur des Romans anschaulich gemacht; der Text fängt nämlich mit Luans Anruf bei Nora an, indem er ihr mitteilt, dass seine Frau endlich gefunden wurde. Diese Aussage verwandelt sich am Ende des Romans in die Frage „Hast du gefunden, was du verloren hast?“ (GZ 145), und sie muss negativ beantwortet werden: Sie haben Fahrie nicht gefunden, nur ihre Leiche, ihre Reste, die nicht mehr menschlich sind und mit der Identität und dem Aussehen der lebenden Person nichts zu tun haben. In seiner Struktur präsentiert sich der ganze Roman als ein schmerzliches Warten auf das Ende, auf Luans Selbstmord, der ohne seine imaginierte Fahrie nicht mehr leben kann. Die vermisste Frau, in der Erinnerung noch schön und nach ihrem Mann suchend, wird zur aufgefundenen Leiche, verwest und abstoßend, deren Knochen im Sarg gegen das Holz und gegen Luans Ohr stoßen.

5.3 Für eine chronotopische Analyse

Das fünfte Kapitel fokussiert grundsätzlich auf eine Beschreibung der Kriegereignisse von zwei Erzählern, die den Konflikt im ehemaligen Jugoslawien nicht direkt erlebt haben. Trotzdem wird eine Analyse der Chronotopoi der ausgewählten Romane von Nicol Ljubić und Anna Kim in der vorliegenden Arbeit nicht außer Acht gelassen, da die untersuchten Raumzeiten noch weitere Aspekte zwischen den unterschiedlichen Betrachtungsweisen auf den Krieg erhellen können.

In diesem Abschnitt werden daher die Chronotopoi der Romane *Meeresstille* und *Die gefrorene Zeit* untersucht und miteinander verglichen. Die Protagonisten der beiden Werke geraten nicht in den Zwiespalt der Raumzeiten der Vergangenheit und der Gegenwart, der die Romane von Abonji, Haderlap und Stanišić auf unterschiedliche Art und Weise prägt. Die Chronotopoi der Vergangenheit in der Heimat und der Gegenwart im Zielland werden nämlich nicht einander gegenübergestellt, da die Protagonisten Robert und Nora sich außerhalb der Kriegereignisse befinden.

Im Roman *Meeresstille* wird Roberts Lage als Betrachter mehrmals hervorgehoben. Im Gerichtssaal während des Prozesses beobachtet Robert den Angeklagten Zlatko Šimić, die zärtlichen Hände der Frau von Šimić und auch die Gesichter und die Reaktionen der anderen Zuschauer. Robert nimmt jedes Detail sorgfältig auf, er betrachtet den Ankläger Mr Bloom und bemerkt, wie die Schulter der Zeugin während ihrer Befragung langsam nach vorne fallen. Roberts Zustand, als ob er sich ständig hinter der Glasscheibe des Zuschauerraums befinden würde, schafft im Text eine bestimmte Verknüpfung von räumlichen und zeitlichen Koordinaten: Robert bewegt sich immer in einem begrenzten Raum. Ein großer Teil der erzählten Geschichte spielt sich nämlich sowohl vor dem Gericht in Den Haag als auch in Berlin, hauptsächlich in Anas Wohnung, ab.

Vor dem Fernseher erfährt Robert vom Krieg, auf dem Bildschirm des Gerichtssaals darf er das Gesicht von Anas Vater betrachten, aus Anas Bett beobachtet er das Foto von Šimić, das als einziger Schmuck des kleinen Schlafzimmers dient. In Den Haag geht Robert mit einer bosnischen Frau, die Šimićs Prozess auch verfolgt, in ein Restaurant essen, und er richtet seinen Blick auf einen Fisch im Aquarium, der sich tot stellt:

„Er sieht, wie der schlangenförmige Fisch aus seiner Höhle kommt, ein Stück, dann bleibt er regungslos auf dem Kies liegen. Er erträgt dieses Verharren nicht, er will, das sich der Fisch bewegt, er weiß auch nicht, warum, aber er kann nicht

mitansehen, wie dieser seltsame Fisch da liegt und sich tot stellt. Er beobachtet ihn, er versucht, in Blickkontakt mit dem Fisch zu treten, aber er weiß gar nicht, ob das mit einem Fisch geht, ob ein Fisch die Welt optisch wahrnimmt, insbesondere die Welt hinter Glas, außerhalb seines Aquariums. Vielleicht sieht er alles, was dahinterliegt, verschwommen. Vielleicht muss er gegen das Glas klopfen, vielleicht löst das Vibrationen aus, die der Fisch empfängt. Aber auch auf sein Klopfen reagiert er nicht. Er hämmert ein paarmal mit dem Knöchel des Zeigefingers gegen das Glas, aber der Fisch rührt sich nicht.“ (M 143-144)

Der Begriff „Bewegung“ steht in diesem Roman (genauso wie in den anderen ausgewählten Texten der vorliegenden Arbeit) vor allem im Zusammenhang mit dem Prozess der Bewältigung eines traumatischen Ereignisses. Die Angst vor der Bewegungslosigkeit ist in diesem Abschnitt mit der Tatsache direkt verbunden, dass der Fisch einen begrenzten Handlungsraum hat: Hinter dem Glas seines Aquariums sieht der Fisch alles verschwommen und er weiß, dass er diese Ereignisse nicht beeinflussen kann. Die Vibrationen aus dem Außen, die durch Roberts Klopfen verursacht sind, ergeben keine Reaktion. Jede Bewegung des Fisches ist nämlich zum Scheitern verurteilt, da der Raum des Aquariums begrenzt ist und er keinen Ausweg hat. Aus diesem Grund wählt der Fisch die Bewegungslosigkeit, die im Roman mit dem Bild der Schockstarre repräsentiert wird.

Das Aquarium dient in *Meeresstille* als *mise en abyme*³⁶³ von Roberts Lage, die dem Leser durch die Vorstellung des Fisches in der Schockstarre anschaulich wird. Der bewegungslose Fisch im Aquarium ist von Bedeutung tief geprägt, denn er fungiert im Text als Roberts Spiegelung. Gerade durch seinen Anschaulichkeitscharakter schafft das Bild des Aquariums im Roman einen bestimmten Chronotopos, der als Metapher von Roberts „Hinter-Glas Zustand“ fungiert. Der Raum wirkt in diesem Chronotopos so begrenzt, dass es dem Protagonisten scheint, sich überhaupt nicht zu bewegen. Nicht nur der Raum, sondern auch die Zeitkoordinaten sind für den Protagonisten einengend festgelegt: Robert ist ein Produkt seiner Gegenwart, d. h., er existiert in der Gleichzeitigkeit. Diese bestimmte Lage, die Robert vor der Begegnung mit Ana völlig normal erschien, ist ihm nun zu eng. Durch Ana tritt Robert in Kontakt nicht nur mit Anas Geschichte, sondern auch mit seiner eigenen Vergangenheit, mit seiner Familie und mit seinem Ursprung. Durch Ana hat Robert Zugang zur Welt der Vergangenheit und der Heimat. Dieser Zugang erweist sich aber als Täuschung, da Robert Anas Vergangenheit nicht erlebt hat, und er fühlt sich seiner ursprünglichen Heimat Kroatien nicht zugehörig.

Robert versucht, Anas Vergangenheit in Besitz zu nehmen, er will alles von ihrer

³⁶³Zum Begriff „*mise en abyme*“ siehe auch Wolf, Werner, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Niemeyer, Tübingen, 1993.

Geschichte erfahren, er malt sich in seinen Gedanken aus, Anas Familie kennen zu lernen; sein Streben, sich Ana zu nähern, ist grenzenlos und führt zur Identifikation mit Ana, mit ihrem Vater Zlatko und sogar mit ihrem gestorbenen Bruder. Roberts Reise nach Bosnien ist der letzte Versuch der Annäherung einer fremden Welt: „Was hatte das mit ihm zu tun? Wieso lag diese Erinnerung zwischen Ana und ihm? Er betrachtete die Berge. Er versuchte, Bilder zu sehen von Panzern, die dort oben standen, von Mörsern, die wahllos in der Stadt einschlugen. Es waren nicht seine Bilder.“ (M 182-183)

Robert, wie Aleksandar in *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, fährt nach Bosnien; diese Reise ist aber keine Rückfahrt in die Orte der Heimat, und Robert spaziert wie ein Tourist über die berühmte Višegrader Brücke. Dort vor der Drina, die Anas Erinnerungen stark bestimmt, fühlt sich Robert dieser Vergangenheit nicht zugehörig.

Der Chronotopos des Aquariums ist daher nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich begrenzt und er bezieht sich ausschließlich auf die Form der Gleichzeitigkeit. Das Aquarium verbindet sich im Roman mit anderen Bildern, deren Grenzen auch festgelegt sind, wie z. B. dem Gerichtssaal, dem Zuschauerraum, dem Bildschirm des Fernsehers, Anas Wohnung bzw. Anas Bett. Diese Bilder sind daher Spiegelungen des Chronotopos des Aquariums und sie repräsentieren die Raumzeiten, in denen sich der Protagonist Robert bewegen kann. Es handelt sich um Räume, durch die Robert einen Einblick in die Ereignisse haben kann: Im Gerichtssaal beobachtet er den Prozess, vor dem Bildschirm beobachtet er den Krieg, in der winzigen Wohnung in Berlin betrachtet Robert Anas Bücher, Anas Schminken und das Foto des Vaters. Auch Anas Körper tritt in den akkuraten Beschreibungen des Protagonisten immer wieder auf, der sich manchmal als *Voyeur* darstellt und Ana sorgfältig beobachtet. Anas weiße Haut, ihr langer Hals, ihr schlanker Körper mit den verdächtigen braunen Flecken an ihren Schenkeln wirken in diesem Sinne daher als Zuschauerraum, durch den Robert die vergangenen Ereignisse in Višegrad erahnen kann.

Unter dieser Perspektive betrachtet unterscheidet sich demzufolge das Bild des Körpers von Ana in *Meeresstille* und von Dalibor in *Tauben fliegen auf*; Dalibor fungiert als Transit, durch den sich die Protagonistin Ildi ihrer eigenen Vergangenheit annähern kann. Der physische Kontakt mit Dalibor ergibt sich auch durch das Wort und durch das gegenseitige Erzählen von der Heimat. Dieser gemeinsame Hintergrund, den Ildi und Dalibor miteinander teilen, ist die Prämisse des Chronotopos des Körpers in *Tauben fliegen auf*, in dem sich die zeitlichen Koordinaten der Vergangenheit in Dalibors schiefen Zähnen und in seinen Narben kondensieren. Im Fall von Ana und Robert fehlt aber die gemeinsame Erfahrung der Vergangenheit und Ana gelingt es nicht, das Unsagbare des Krieges mit eigenen Worten zu

erzählen. Still und stumm trägt Ana ihre eigene Geschichte auf ihrem Körper, der als Schauplatz der Ereignisse einer Welt und einer Zeit dient, die für Robert unzugänglich bleiben.

Auf diese Art und Weise unterscheidet sich *Meeresstille* von *Tauben fliegen auf*, von *Wie der Soldat das Grammophon repariert* und von *Engel des Vergessens*; aus der Sicht des Protagonisten Robert gibt es keine Dichotomie zwischen den Chronotopoi der Vergangenheit und den Chronotopoi der Gegenwart, denn er fühlt sich dem Leben in Bosnien und dem Krieg gegenüber fremd. Wenn man aber die Ereignisse aus Anas Sicht betrachtet, wird diese Auseinandersetzung der Raumzeiten der Vergangenheit und der Gegenwart wieder sichtbar.

Der Chronotopos der Vergangenheit, d. h. die Kindheit in der Heimat, wird von Ana völlig idealisiert: Ana erinnert sich an die Zeit, als ihr Vater Shakespeare las, an die Kochrezepte der Großmutter, an die Sommerabende in Lumbarda mit der Familie. Diese Zeit vor dem Krieg und vor der Flucht nach Deutschland repräsentiert für sie die Idylle. Der Krieg wird demzufolge als Fraktur, als Trennungslinie zwischen Chronotopos der Vergangenheit und Chronotopos der Gegenwart empfunden. Die Gegenwart hingegen wird von Ana völlig verdrängt, da sie den Prozess des Vaters wegen Massenmord nicht akzeptieren will.

Am Anfang der Beziehung zwischen Robert und Ana überwiegt die Dimension der Vergangenheit im Roman; Ana erzählt viel von ihrer Kindheit, die als idyllische Zeit erinnert wird. Der Chronotopos der Vergangenheit wird idealisiert und beherrscht Anas Leben und Einstellungen. Anas Vater befindet sich aber nicht unter der Sonne im Garten des Sommerhauses, wie er im Gedächtnis der Tochter haften bleibt, sondern vor dem Internationalen Strafgerichtshof in Den Haag. Dieses unmittelbare Eintreten der Gegenwart in Anas Welt ist die Voraussetzung für die Trennung mit Robert. Anas Aussage „meinem Vater wird vorgeworfen, dass er am Mord von zweiundvierzig Menschen beteiligt war. Sie sollen verbrannt worden sein. In den Augen der Leute ist er ein Kriegsverbrecher. Du hast dich in die Tochter eines Kriegsverbrechers verliebt“ (M 169) entfernt die beiden endgültig voneinander. Die Illusion des Chronotopos der Vergangenheit ist gebrochen, die Idylle ist zerstört. Die Gegenwart siegt über Ana und Robert und die Bewältigung dieser schwierigen Situation scheint keine weitere Lösung als das Warten in Sicht zu haben:

„Du standest vor mir und sahst mich an. Und ich dachte, du würdest als Nächstes die Tür aufschließen und in deine Wohnung verschwinden. Aber du setztest dich neben mich auf die Stufe. So saßen wir eine Weile schweigend. Dann sagtest du, ohne mich anzusehen: ‚Gib mir noch Zeit.‘ Und obwohl ich mich fragte, ob

jemals genug Zeit sein würde, sagte ich: ‚Alle Zeit der Welt‘.“ (M 176)

In diesem Sinne ist die Dimension der Zukunft die einzige mögliche Zeit der Versöhnung. Die Zukunft, oder mit Reinhart Kosellecks Worten die vergegenwärtigte Zukunft³⁶⁴, stellt sich daher in diesem Roman als Erwartungshorizont dar, in dem sich die Hoffnungen der beiden jungen Menschen konzentrieren können.

Warten und Erwarten charakterisieren auch Noras und Luans Beziehung im Roman *Die gefrorene Zeit*. Nora ist die Ich-Erzählerin und beschreibt die Ereignisse in der ersten Person; die Perspektive bleibt ohnehin eine Perspektive von außen, denn sie hat Luans Ereignisse nicht miterleben können. Von den anfänglichen Schritten ihrer Beziehung beobachtet Nora Luan, und ihr Verhalten ihm gegenüber ist äußerst passiv. Nora wartet auf Luan, während Luan auf seine Frau Fahrie wartet. Auch in diesem Fall sind die Erwartungen von den beiden Charakteren auf eine unbestimmte Zeit fokussiert, in der sie weiter leben und lieben können.

Die gefrorene Zeit ist die Zeit des Wartens; die gefrorene Zeit ist der Chronotopos, in dem Nora und Luan erstarrt sind. Jedes Charakter ist aber in seinem eigenen Zeitraum eingefroren. Luan lebt in der Vergangenheit, er *ist* Vergangenheit und hat, außer Nora, keine weitere Verbindung zur Gegenwart. Seine verschwundene Frau Fahrie ist alles, woran er denken kann, Fahrie zu finden ist sein endgültiges Ziel:

„Und es liegt gar nicht im Bereich deiner Möglichkeiten, Pläne zu schmieden, ist doch das Zukünftige für dich ein Paradoxon, ebenso wie das Gegenwärtige, du beschränkst dich auf ein Drittel Vergangenheit, das mit jener Fahrt nach Hause beginnt und mit der Suche nach Fahrie endet, Monate später.

Ich korrigiere, Gegenwart und Zukunft sind aus dir amputiert, Reste sind noch da, *Phantomexistenzen*, sie beschwerten sich, wann immer du, und sei es auch nur für einen Augenblick, auf den Schmerz vergisst, dein Leben eingefroren in dem Moment, als du Fahries Verschwinden entdeckst, ach nein, es ist nicht dein Leben, das eingefroren ist, sondern deine Zeit, gefrorene Zeit, die nicht zählt, von der du dir wünschst, sie würde endlich vergehen, dabei vergeht sie, da gefroren, unendlich langsam. Oder ist es weniger ein Gefrorensein als vielmehr das Erleben bestimmter Minuten, Tage und Monate in der Endlosschleife? Dein Bewusstsein alles Zukünftigen ist erloschen; das Jetzt, in dem du lebst, ist eine Pufferzone, vermint, seine Städte sind Geisterstädte, vollkommen *menschenleer*, aber alles steht an seinem Platz, über und über bedeckt mit Staub, ansonsten unverändert, wie vor sieben Jahren.“ (GZ 32-33)

Im Fall von Luan ist die erstarrte Zeit die Vergangenheit, die durch die Erinnerungen an die Kindheit, an die Jugend und an die Hochzeit mit Fahrie idealisiert wird bis zum

³⁶⁴Siehe Koselleck, Reinhart (1979), *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, S. 354 ff. Vgl. auch II Kap., Abschn. 2.3.2.

Zeitpunkt, als Fahrie verschwindet.

Der schmerzvolle Moment, in dem Luan versteht, dass er Fahrie verloren hat, gehört auch zur Welt der Vergangenheit. Aus diesem Grund ist Luan immer unruhig und hat Albträume: Die Welt, in der er eingefroren ist, erfasst sowohl die Dimension der idyllischen Vergangenheit als auch das Trauma. Aus Luans Sicht lässt sich aber die Bewältigung des traumatischen Ereignisses durchführen, indem er sich auf die Vergangenheit konzentriert und sie kontinuierlich wiederholt; Fahrie zu finden bedeutet daher für Luan, das Trauma endlich zu bewältigen, um die schöne Vergangenheit mit der geliebten Person wieder erleben zu können.

Von großer Bedeutung ist in diesem Chronotopos die Zeit, da im Roman die räumlichen Koordinaten im Zielland – z. B. die Stadt Wien, Luans Wohnung, das Gebäude des Roten Kreuzes – nur in wenigen Grundzügen dargestellt werden. In den meisten Fällen handelt es sich um saubere, weiße Räumlichkeiten, in denen die Gegenstände von der Ich-Erzählerin einfach aufgezählt werden: Das Besprechungszimmer des Roten Kreuzes wirkt fast aseptisch, „vollkommen weiß, der Boden vielleicht eine Spur dunkler, heller Birkenholztisch, Sessel mit Gumminoppen an den Füßen (...); an der Wand direkt beim Eingang eine weiße Tafel mit farbigen Magneten und Stiften, am anderen Ende des Zimmers ein herrenloser Computer“ (GZ 10). Genauso schlicht wird auch Luans Wohnung beschrieben: Dieser Raum, wo „Zeit nicht länger existiert“ (GZ 38), befindet sich einen Meter unter der Erde, die Wohnungseinrichtung beschränkt sich auf das Wesentliche und Fahries Foto ist durch einen Magnet am Kühlschrank befestigt.

So balanciert zwischen einer enormen Quantität an Zeit und nur angedeuteten örtlichen Koordinaten fehlt der Chronotopos der gefrorenen Zeit im Roman an Konkretheit und Luans Charakter wirkt wie ein Gespenst, seine Existenz erweist sich als phantomatisch genauso wie die Städte der Vergangenheit, die Nora in der oben zitierten Passage des Romans beschrieben hat. Wie diese Städte ist auch Luan menschenleer, ein Untoter, der unterirdisch lebt und auf die Leiche seiner Frau wartet.

Unter dieser Perspektive betrachtet ähneln sich die Chronotopoi von Luan und Ana: Beide Charaktere haben die Vergangenheit mit der geliebten Person idealisiert, sie akzeptieren kaum die gegenwärtige Welt und durch den Wiederholungszwang des Vergangenen versuchen sie, das Trauma zu bewältigen. In beiden Wohnungen herrscht das Foto der geliebten Person, ein schönes Foto aus einer anderen Zeit, das als Imperativ der Erinnerung an die Vergangenheit und Befehl des Vergessens der Gegenwart zugleich fungiert.

Auf eine andere Art und Weise gestaltet sich der Chronotopos der gefrorenen Zeit im Fall von Nora: Sie hat sich in Luan verliebt, sie will ihm bei der Suche seiner Frau helfen, sie erlebt Luans Vergangenheit durch seine Erzählungen. Genauso wie der Protagonist Robert in *Meeresstille* hat sich Nora in eine Person verliebt, die den Krieg erlebt hat und davon traumatisiert ist, und nun kann Nora zwischen sich und Luan keine Distanz mehr gewinnen. Die Zeit, in der Nora eingefroren ist, ist die Gegenwart, diese Zeit ist aber in diesem Werk viel weniger konnotiert als im Roman *Meeresstille*. Nora wird als ätherische Figur beschrieben, die sich nach dem Verschwinden leidenschaftlich sehnt. Die Reise nach Kosovo, die sie zusammen mit Luan unternimmt, um Fahries Leiche zu erkennen und zu beerdigen, ist für Nora auch eine Reise in ihre eigene Vergangenheit, da sie dort ihren ehemaligen Freund Sam wieder trifft. Diese Begegnung lässt Nora an ihr Liebesverhältnis mit Sam denken, das von ihr ohne einen ersichtlichen Grund beendet wurde: Eines Tages ist Nora einfach aus Sams Haus verschwunden und Sam hat nach ihr nicht gesucht. Nora bewegt sich in Räume, die ihr kaum gehören: Z. B. Luans Haus in Kosovo, aufgeladen mit den Erinnerungen an Fahrie, oder Luans Wohnung in Wien, in der sie kein Parfüm tragen darf, damit nichts von ihr im Raum bleibt. Nicht einmal in Luans Gedanken existiert Nora; der Körper der gestorbenen Frau, ihre Locken, ihr Lachen und sogar ihre Körperhaltung beim Gehen wirken lebendiger als Nora. Fahrie lebt in den Erzählungen und in den Erinnerungen der gesamten Familie von Luan, sie spukt in Luans Träumen und Albträumen. Die Tote noch am Leben zu finden begründet Luans Existenz in der gegenwärtigen Welt. Sobald das lebendige Bild von Fahrie in Luans Gedächtnis von einer Leiche ersetzt wird, hat das Leben für Luan keinen Sinn mehr; durch den Selbstmord kehrt er zur Vergangenheit zurück, der er zusammen mit seiner Frau angehört. „[H]ier hält dich nichts mehr“ (GZ 69) denkt Nora am Telefon, als sie entdeckt, dass Luan nach Kosovo fliegen will. Auch in diesem Roman wie in *Meeresstille* muss das liebende Paar voneinander Abschied nehmen, sobald die grausame Wirklichkeit der Gegenwart auftritt: In diesem Fall zerstören die Körperreste der schönen Fahrie die Idylle der Vergangenheit und machen die Dimension der Zukunft für Luan unzugänglich.

Die Stadt Prishtina wird von der Ich-Erzählerin im Kontrast zu Wien ausführlich beschrieben³⁶⁵. In dieser Stadt treffen sich für einen Augenblick die Chronotopoi der

365Das sechste Kapitel im Roman ist völlig der Stadt Prishtina gewidmet: Zahlreich sind nämlich die geografischen und historischen Angaben, die von der Geschichte der Stadt berichten. Vgl. GZ 103-104: „Wir gehen auf einem Bruchteil der Fläche von insgesamt achthundertvierundfünfzig Quadratkilometern durch eine Stadt, in der es zwischen Oktober 1998 und Juni 1999 zahlreiche serbische Kontrollpunkte gab, denen die albanische Bevölkerung auswich so gut es ging: Kontrolle bedeutete Prügel, Folter. Megaphone fordern täglich dazu auf, die Heimat zu verlassen, lieber schon tagsüber verbarrikadieren, Holzplanken

Vergangenheit der beiden Protagonisten, die auf Prishtinas Straßen spazieren gehen. Luans Erzählungen verschmelzen mit Noras Erinnerungen an die Stadt, als sie ein Jahr zuvor dort gelebt und gearbeitet hatte:

„Wir stehen auf dem Gehsteig, *durchlässig*, wir haben vor unserer Fahrt zur Leichenhalle in Rahovec einen Abstecher in die Hauptstadt gemacht, ich wollte sie sehen, einen kurzen Blick, sagte ich, ich möchte nur sehen, ob sich etwas verändert hat. Nun stehen wir auf der *Rruga Nënë Teresa*, der Wind hat sich verzogen, mit ihm der Regen, es scheint die Sonne, trotzdem raunen unsere Sohlen auf Schritt und Tritt, und ich sage, es hat sich nicht viel verändert seit letztem Jahr, noch immer sind die Tage unerträglich heiß im Sommer, ich kann mich erinnern, vergeblich durch die Straßen geeilt zu sein auf der Suche nach Schatten, mein Lächeln übertüncht wie zufällig den verkehrten Unterton - am Ende die Flucht aus einer verschlossenen Wohnung, Balanceakt über die Mauer, spärlich bewachsen mit Gras, unsanfter Fall, Kratzer, blaue Flecken, Schorf an Händen und Knien, *löchrige Rüstung*: Das verbinde ich mit Prishtina, ein Ende.“
(GZ 99)

Aber Nora erinnert sich an ihre unmittelbare Vergangenheit; es gibt nämlich ihrerseits im Text keine andere Erinnerung, die älter als ein Jahr ist. Wie Robert gehört Nora ausschließlich der Gegenwart an. So betrachtet wirken die beiden Figuren als das neue Haus in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*: auf fremdem Fundament gebaut, d. h. auf den Erlebnissen von Ana und Luan, schwankend und unsicher bewegen sich Nora und Robert in die Gegenwart. Den beiden Ich-Erzählern ist es nicht erlaubt, die Schichten des Gedächtnisses durch ihre eigenen Erinnerungen auszugraben. Ohne Vergangenheit und ohne Gedächtnis, nachdem sie sich von Luan und Ana getrennt haben, scheinen Nora und Robert überhaupt nicht am Leben zu sein. Nach dem Abschied von der geliebten Person hören die beiden Ich-Erzähler auf, weiter zu erzählen.

Schlussbemerkungen. Aporien

Sowohl *Meeresstille* als auch *Die gefrorene Zeit* befassen sich mit den Themen Liebe und Krieg. Viele Fragen werden in den Texten indirekt durch die Geschichten der Verliebten gestellt, die meisten bleiben aber ohne Antwort: Ist ein Liebesverhältnis mit einer Frau/einem

stapeln. Angst: immer mehr Schießereien, eingeschlagene Fenster, zertrümmerte Türen, egal, ob serbisch oder albanisch, Bombenangriffe auf *Mini Markets* und Cafés, gezündete Granaten, Verschleppungen, Verhaftungen, willkürlich und geplant, dabei geht es hier verhältnismäßig erträglich zu, sagen *ausländische Beobachter*, in Prishtina, der Stadt, die nach dem Krieg rasant gewachsen ist, obwohl sie sich außerstande sieht, die Scharen von Arbeitslosen zu versorgen, einerseits übervoll mit mehr als einer halben Million Menschen, andererseits nicht vollzählig (...).“

Mann, die/der eine Kriegserfahrung erlebt hat, überhaupt möglich? Wie viel wiegt das Schweigen in einem solchen Verhältnis und kann das Wort die alten Wunden heilen und den Schmerz lindern, oder die Traumata zumindest anschaulich schildern?

Ana und Robert verlieben sich ineinander, ebenso wie Luan und Nora. In beiden Fällen tritt eine Figur zwischen ihnen hervor, die als Bündnis mit dem Krieg fungiert. Genauer gesagt wird diese Figur zur unmittelbaren Repräsentation des Krieges, die Ana und Luan mit ihren eigenen Traumata verknüpft. Entweder als Opfer (im Fall Fahrie, Luans Frau) oder als mutmaßlicher Verbrecher (im Fall Zlatko Šimić, Anas Vater) verbinden diese Figuren ihre Verwandten mit der Vergangenheit in der Heimat, mit den Chronotopoi der Vergangenheit. Die Tatsache, dass Zlatko und Fahrie von den Protagonisten stark idealisiert werden, dass man an der idealisierenden Darstellung der Charakterzüge zu zweifeln beginnt, macht ihre Rolle in der Erzählung nicht weniger allgegenwärtig, ganz im Gegenteil: Der gutmütige Vater und die schöne Frau mit den schwarzen Locken beherrschen Anas und Luans Gedanken, und sie geraten in die Beziehung mit Robert und Nora.

Ana und Luan haben ihre Vergangenheit nicht bewältigt, sie leben noch in der Erinnerung an die vergangenen Zeiten mit ihren Familien. Die Traumata beherrschen die serbische Studentin aus Berlin sowie den Kosovo-Albaner aus Wien. Am Ende der dargestellten Geschichten zeigt sich die Ausweglosigkeit des Wortes. In diesem Sinne darf man von Aporie des Wortes sprechen: Für Ana ist das Schweigen die einzige Form der Kommunikation, in die sie sich schließlich ganz zurückzieht. Sie deutet beispielsweise auf den Briefstapel auf ihrem Tisch, als sie Robert ihr Geheimnis über die Identität des Vaters enthüllt. Oft sind es ihre Zeichen, ihr Weinen oder ihr Zittern, die Robert den Weg zu ihren Gefühlen zeigen, ohne aber ein Wort dazu zu sagen; Obwohl Luan im Vergleich zu Ana viel über Fahrie spricht, vielleicht weil Fahrie ein Kriegsoffer und keine Kriegsverbrecherin ist, und obwohl er Nora alles von seiner Beziehung mit ihr, von seinen Ängsten, Wünschen und Träumen erzählt, scheinen die Worte dafür nicht auszureichen. Das Wort reicht nicht mehr, es wirkt unpassend, um sein Leben mit Fahrie vor den Augen einer fremden Person in Bilder zu fassen und in Erinnerung zu rufen. Luans wahre Ausdrucksform ist das Seufzen, durch das er den Kontakt zwischen seiner vergangenen Sprache, seinem Gedächtnis und seiner Identität wiederherstellen und sein gegenwärtiges Ich annehmen kann.

So betrachtet gibt es viele Ähnlichkeiten zwischen Ana und Luan: Beide hängen sich an die schönen Erinnerungen an die engsten Angehörigen, ohne das Gegenwärtige zu berücksichtigen; Fahries Foto hängt in Luans Wohnung wie Zlatkos Fotos in Anas Schlafzimmer, als ewiges *memento* an die guten Zeiten; sowohl Ana als auch Luan leben in

der Vergangenheit, in einer gefrorenen Zeit auf eine Lösung wartend; beide können nachts wegen der Alpträume nicht schlafen; beide erzählen der geliebten Person die Geschichten aus der Heimat, alte Sprüche und Familientraditionen; Beide, auf ihre eigene Art und Weise, sind unerreichbar, geistig weit weg von der gegenwärtigen Welt, sie sind zugleich Anwesende und Abwesende.

Während die Aporie des Wortes Ana und Luan den Kontakt mit der äußeren gegenwärtigen Welt verweigert, geraten Robert und Nora in die Aporie der Liebe. Sie verlieben sich in eine Person, die vom Krieg traumatisiert wurde und sie wollen sie auf keinen Fall verlieren. Aus diesem Grund wirkt ihr Verhalten der geliebten Person gegenüber passiv und außergewöhnlich geduldig. Beide geben den geliebten Personen Zeit, auch wenn ihnen diese Zeit eingefroren und bedeutungslos erscheint. Als Geliebte und Erzähler der Geschichte zugleich schwanken Robert und Nora zwischen Nähe und Distanz, zwischen dem persönlichen Verlangen nach Intimität und der Objektivität ihrer Rolle als Beobachter. Sie, genauso wie die Autoren Nicol Ljubić und Anna Kim, können ihren „Blick von außen“ nicht verändern, die Perspektive bleibt trotz der Versuche einer Annäherung eine Außensicht. Aber während sich Robert eine intimere Beziehung mit Ana wünscht, wobei er alles von ihr wissen und verstehen will, versucht Nora stets, eine gewisse Distanz zu ihrem Liebesobjekt aufzubauen, und sie verliert ständig das Gleichgewicht in ihrer Beziehung mit Luan, genauso wie ihr ehemaliger Freund Sam mit seinem engen Verhältnis zu den Toten ihr Gleichgewicht gefährdet hat.

Unauslöschlich in der Erinnerung bleiben die Figuren von Fahrie und Zlavtko; die junge schöne Frau ist jetzt als Leiche und Rest zusammengetragener Knochen in einem Sarg, der stolze Vater mit der hohen Stirn und schwarzem Haar ist zum Mörder und Verrückten geworden, aber sie werden über den Gedächtnisraum ihrer Fotos niemals aufhören, als Bild aus einer unwiederbringlichen Zeit ihre Verwandten anzulächeln.

SCHLUSSKAPITEL: Chronotopoi der Angst. Wo ist der Krieg zu verorten?

In diesem Kapitel werden die wichtigsten Ergebnisse im Hinblick auf die Fragestellung zusammengefasst, die der Arbeit zugrunde lag. Als theoretischer Ansatz der Untersuchung gilt die textuelle Analyse der räumlichen und zeitlichen Koordinaten, die Michail Bachtin in seinem Werk als chronotopisch bezeichnet hat. Das leitende Motiv, das die ausgewählten Romane von Melinda Nadj Abonji, Maja Haderlap und Saša Stanišić verknüpft, ist das Angstgefühl, das auf das Trauma des indirekt oder direkt erlebten Krieges im ehemaligen Jugoslawien zurückzuführen ist und sich im Gedächtnis der Protagonisten einnistet. Die kriegerischen Ereignisse in der Heimat prägen die Erinnerungen an die Kindheit und dominieren auch im alltäglichen Leben in der Gegenwart, sodass es für die Protagonisten der Romane unmöglich scheint, sich von der Vergangenheit zu befreien. In diesem Sinne wirken daher das Erzählen und das Schreiben für die Erzählfiguren der ausgewählten Texte als Mittel, sich mit den vergangenen Ereignissen zu versöhnen und sich in gleicher Weise von ihnen zu verabschieden, um als Erwachsene in die gegenwärtige Welt einzutreten.

Die Reibung zwischen erinnerter Vergangenheit und unmittelbarer Gegenwart in den Romanen führt zu einer Spaltung der Zeitebenen, deren Koordinaten sich untereinander stark unterscheiden: Einerseits gibt es die „laute“ Vergangenheit in der Heimat, voll von Geräuschen, prägnanten Gerüchen und den kräftigen Stimmen der Großeltern; andererseits gibt es die kaum wahrgenommene Gegenwart im neuen Land, in der die Erinnerungen an die Kindheit dominieren und auf die sich die zukünftigen Hoffnungen der Protagonisten konzentrieren. Diesen Raumzeiten (oder Chronotopoi) werden in den Texten entweder ausschließlich positive oder ausschließlich negative Züge zugeordnet: In den negativ konnotierten Chronotopoi findet man bestimmte Bilder, die das Angstgefühl der Protagonisten einprägsam kondensieren und die Traumata des Krieges anschaulich machen. In *Tauben fliegen auf* von Melinda Nadj Abonji repräsentiert die Vergangenheit die schöne Zeit in der Vojvodina, in der die Protagonistin Ildikó Kocsis zusammen mit der Schwester Nomi unzählige Stunden mit der Großmutter Mamika im Hof des Hauses verbringt. Alles in der Vojvodina wird positiv gekennzeichnet: Das gewohnte schmackhafte Essen, der ehrliche direkte Blick der Leute, die schiefen Zähne, der Schweißgeruch der tanzenden Gäste während einer Hochzeit, die Müllberge, auf denen die Kinder der Zigeuner spielen. Den

Chronotopos der Angst in *Tauben fliegen auf* erkennt man daher nicht in der Vergangenheit, sondern paradoxerweise in der Gegenwart, da die Protagonistin weit entfernt von ihrer Vojvodina ist und sich leidenschaftlich nach ihrer Großmutter sehnt. Als kondensiertes Bild der Angst gilt daher die Cafeteria *Mondial*, die von der Familie Kocsis in der Schweiz betrieben wird.

Das *Mondial* und nicht Serbien ist für die Protagonistin der wahre Ort des Konflikts: In der Cafeteria, die als „Theater des Lebens“ im Text vorgestellt wird, wird alles zur Schau gestellt; die larmoyanten Kunden, die sich beim Eintunken des Croissants in den Cappuccino über die „Balkanesen“ unterhalten; die Stimmen der Kellnerinnen in der Küche, die aus Kroatien und Bosnien kommen und sich mit den Namen Tuđman und Milošević gegenseitig beleidigen; Ildis Auseinandersetzungen mit ihren Eltern, die nicht vom Krieg sprechen wollen und die serbokroatische Sprache aus der Cafeteria verbannt haben. Währenddessen leuchten auf dem Bildschirm ständig die Bilder des Krieges. In einer Cafeteria in der seit eh und je neutralen Schweiz schleicht sich heimlich der Krieg ein.

Im Text wird dem Leser eine Dissonanz zwischen der Schweiz und Serbien präsentiert. Die beiden Länder werden paradoxerweise einander jeweils als Ort des Konflikts und Ort des Friedens gegenübergestellt. Die chronotopische Analyse hilft bei der Auflösung des Paradoxes: Während die Ich-Erzählerin mit der Schweiz in der schwierigen Phase des Erwachsenwerdens verbunden ist, wird Serbien als Ort mit den Zeitebenen der Vergangenheit verknüpft, wo die meisten schönen Erinnerungen der Protagonistin aufbewahrt sind.

In der Schweiz trifft aber die Protagonistin eine Figur, die im Text plötzlich in Erscheinung tritt und genauso schnell verschwindet: Die Figur von Dalibor Bastic, die nicht zu zähmen ist wie das Wasser seines kroatischen Meers, versetzt Ildi in eine innere Bindung an die Heimat, die sie in der Schweiz so vermisst hat. Dalibors Körper ist chronotopisch stark konnotiert, und er fungiert als kondensierter Raum, durch den Ildi ihre vergangene Zeit ins Bewusstsein zurückholen kann. Durch die Berührung von Dalibors Körper versucht Ildi, den verlorenen Kontakt mit der eigenen Heimat wiederherzustellen. Die beiden verbringen Stunden nebeneinanderliegend in einem Bootshaus am See, wo Körperberührungen und geflüsterte Wörter die erstarrte Zeit der Gegenwart zum Fließen bringen. Dalibors Körper (und insbesondere Dalibors Mund) als chronotopisches Bild wird mit der Heimat verknüpft und er repräsentiert daher für die Protagonistin den Ort des Friedens. Unter dieser Perspektive betrachtet bedeutet im Text der Kuss Dalibors, dass dadurch Ildikós Chronotopos der Gegenwart mit dem der Vergangenheit einen Augenblick lang in Verbindung gebracht wird.

Auch in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens* ist die Aufspaltung der Raumzeiten der Vergangenheit und der Gegenwart deutlich erkennbar, aber mit einer entgegengesetzten Struktur: Der negativ konnotierte Chronotopos ist der der Kindheit in der Heimat, während sich die positiven Erwartungen der Ich-Erzählerin, die die Gegenwart und vor allem die Zukunft betreffen, auf einen von der Heimat Kärnten weit entfernten Ort konzentrieren.

Der Ort der Angst ist für die Ich-Erzählerin das Bienenhaus, wo sich der Vater umbringen will; der Hof, wo sie als Kind mit ihrem kleinen Bruder Krieg spielte; der Wald, wo sich die slowenischen Partisanen aus Kärnten während des Zweiten Weltkrieges versteckt hatten; das alte Haus, wo die Großmutter ihrer Enkelin in allen Details von ihrer Verschleppung nach Ravensbrück berichtet. Die ganze Landschaft in Kärnten scheint in den Augen der Ich-Erzählerin von Tod und Angst besessen zu sein. Umgeben von diesen Landschaften des Terrors lebt das Kind, das von den Erzählungen der Nachbarn und von den Erinnerungen der Verwandten an den Krieg völlig traumatisiert ist. In den Augen des Kindes wird die Landschaft der Kindheit in der Heimat zur „Thanatographie“, d.h. zu einem Land des Todes.

Durch ihre Schreibweise gelingt es Maja Haderlap, das Leben auf dem Land in Kärnten als zerstörte Idylle zu zeigen. Mit einem fremden Blick nimmt das Kind seine Umwelt wahr, als ob es sich unbedingt von den Orten seiner Kindheit distanzieren wollte. Der Chronotopos der Angst gestaltet sich in *Engel des Vergessens* durch die Erinnerungen des Kindes an die unbeherrschten Ausbrüche des Vaters, an das Weinen der Mutter, an deren Konflikte mit der Großmutter, und schließlich an die Last eines Krieges, die von der Ich-Erzählerin zwar nicht direkt erlebt, aber trotzdem verinnerlicht wird.

Nicht nur die traumatisierende Landschaft und die Umgebung in Kärnten tragen im Text dazu bei, die familiäre Idylle zu zerstören: Das alte Haus der Großmutter kann nämlich als eine konzentrierte Form des Chronotopos der Landschaft angesehen werden. In der Enge des alten Hauses häuft sich die Zeit an, die aber – wie auch im Chronotopos der Landschaft in der Vergangenheit – erstarrt, ohne die Gegenwart in Anspruch zu nehmen. Die Dimension der Gegenwart scheint für die Ich-Erzählerin und für die anderen Protagonisten des Romans verschlossen zu sein; alle müssen nämlich mit der Vergangenheit irgendwie abrechnen, bevor sie sich von ihren Traumata befreien können. Die oft unauslöschlichen Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg verknüpfen sich in der Gegenwart mit dem drohenden Krieg in Slowenien.

Die nun erwachsene Ich-Erzählerin trifft die Entscheidung, sich politisch und künstlerisch für die Befreiung Sloweniens zu engagieren: Sie will sich mit dem slowenischen

Volk verbunden fühlen, weil sie sich als Kärntner Slowenin und Teil der slowenischen Gesellschaft sieht. Sie zieht nach Ljubljana um und schreibt für mehrere literarische Zeitungen in Zusammenarbeit mit anderen Intellektuellen. Schließlich wird sie aber erkennen, dass ihr dieser Kampf fremd ist. Das Fremdheitsgefühl der Protagonistin ist Leitmotiv des Textes; es betrifft nicht nur den gegenwärtigen Krieg in Jugoslawien, sondern auch den vergangenen Zweiten Weltkrieg. Diese beiden historischen Ereignisse sind ihr nämlich nicht vertraut, weil sie sie nicht direkt erlebt hat.

Die Reisen der Ich-Erzählerin zwischen dem heimatlichen Dorf in Kärnten, Ljubljana während des Krieges und Wien, wo sie an der Universität Theaterwissenschaft studiert, werden zu „Zeitexpeditionen“ in die Vergangenheit, in die Gegenwart und schließlich auch in die Zukunft, wobei die Protagonistin ungeduldig auf die Erlösung durch den Engel des Vergessens wartet.

Die chronotopische Untersuchung des Romans *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić ergibt ähnliche Züge in der Gliederung der Raumzeiten und dennoch unterscheidet die sich von der anderer Werke: Für den kleinen Protagonisten Aleksandar stellt nämlich der Keller den Ort der Angst dar, wo er mit seiner Familie tagelang den Ausbruch des Krieges in Višegrad miterlebt und überlebt hat. Der unterirdische Raum wird als Mikrokosmos beschrieben, der seine eigenen Regeln hat. Die Räumlichkeiten werden von den jeweiligen Einwohnern (von Aleksandars Familie, von Verwandten, Nachbarn, unbekanntem Flüchtlingen und Soldaten) neu organisiert, sodass man genügend Platz zum Kochen und Schlafen hat. Nicht nur der Keller, auch der Rest des Gebäudes wird der besonderen Umstände halber anders genutzt: Schlafzimmer, Treppen, Flur und Küchen üben neue Funktionen aus, da sie nun mehrere Leute beherbergen müssen. Die bestimmenden Organisatoren der neuen Anordnung der Räume innerhalb des Gebäudes sind unzweifelhaft die Soldaten, die die Leute auf die Räume aufteilen und Schränke und Schubladen systematisch durchsuchen. Nichts ist mehr an seinem vorgesehenen Platz. Diesen Ort der Angst empfindet Aleksandar als einen Ort ohne Versteck, der schonungslos die zwischenmenschlichen Beziehungen aufdeckt und dem Individuum noch seine intimsten Rückzugsorte nimmt.

Im Kellerraum dominiert eine gewalttätige unmittelbare Gegenwart; die Kinder spielen Krieg und bewundern vom Fenster aus die Panzer, die Großeltern hören im Radio die Nachrichten über die Eroberung der Stadt, die Frauen kochen für die Flüchtlinge und müssen schnell aus dem Raum, wenn einer der Soldaten an die Hüfte der Bäckerin Amela greift und seine Hände mit ihr in den Brotteig eintaucht. Der Keller ist daher auch Schauplatz von

Vergewaltigung und Folter. Die besondere Konnotation des Kellers als unterirdischer Raum außerhalb des Bereichs von Višegrad schafft im Roman eine spezifische Konstellation von Chronotopoi: Der Chronotopos der Angst befindet sich zwar in der Vergangenheit bzw. in der Heimat, aber er ist nicht mit den Erinnerungen an die Kindheit von Aleksandar verbunden; hier teilt sich die Vergangenheit in eine schöne Zeit, „als alles gut war“, und in die Zeit während des Krieges. Diese Vergangenheit während des Krieges wird als Zwischenphase zwischen dem Chronotopos der Vergangenheit in der Heimat und dem Chronotopos der Gegenwart in Deutschland präsentiert. In dieser Hinsicht thematisiert *Wie der Soldat das Grammophon repariert* die schwierige Frage des Gedächtnisses, der Erinnerung und des Vergessens. Ein treffendes Beispiel für das selektive Gedächtnis ist Aleksandars Großmutter, für die die Vergangenheit ausschließlich aus den schönen Erinnerungen mit der Familie und mit ihrem geliebten Mann besteht. Sie redet stets von „früher“ und scheint die Gegenwart nicht zu berücksichtigen. Eine beeinträchtigte Form des Gedächtnisses wird im Roman durch Aleksandars Freund Zoran repräsentiert: Er, der wie Aleksandars Großmutter in Višegrad geblieben ist, kann sich nur an die Kriegseignisse erinnern und ist davon tief traumatisiert. Von einem blinden Hass gegen die Welt erfüllt, kann sich Zoran von seinen Erinnerungen an den Krieg nicht befreien und sein Leben kennt keinen Frieden.

Die Suche nach dem Frieden ist ein wichtiges Motiv im Roman, durch die Metapher der Suche nach einem Mädchen wird sie deutlich gemacht: Die schöne Asija mit dem hellen Haar, deren Name „die Friedensstifterin“ bedeutet und die ihre ganze Familie wegen des Krieges verloren hat, repräsentiert für Aleksandar die einzige persönliche Bande, die ihn mit seiner Vergangenheit verbindet. Die beiden haben sich im Keller kennen gelernt, nach der Flucht nach Deutschland hat Aleksandar aber nichts mehr von ihr gehört. Er schreibt ihr ständig Briefe, die aber nie beantwortet werden. Ob Asija als Figur im Text gefunden oder erfunden wird, macht für den Protagonisten keinen Unterschied mehr: Sie dient als fragile Verbindung mit seiner Vergangenheit, mit der er sich endlich befassen muss.

Die universelle Raumzeit der Angst wird im Text nicht nur durch den Keller, sondern auch durch die Stadt Višegrad nach dem Krieg dargestellt. Als der erwachsene Aleksandar Jahre später nach Višegrad zurückkommt, findet er eine Stadt vor, die so stark von Vergangenheit überlagert ist, dass sie sich fast nicht rühren kann. Figuren wie Oma Katarina und Zoran, Walross, Milica, Herr Professor Popović und die anderen, denen Aleksandar während seines Aufenthalts dort begegnet, leben unter dem Druck einer beeinträchtigten Erinnerungsfähigkeit, die Ereignisse willkürlich selektiert oder in Vergessenheit geraten lässt. Als Kontrapunkt für die starre Stadt dient die Repräsentation der Drina; der wilde Fluss von

Višegrad, der mit Aleksandar heimlich spricht, bewegt sich mit seinem ständigen Fließen zwischen den Raumzeiten; er repräsentiert die brutale Geschichte der Stadt – Leichen, Waffen und Tiere wurden in sein Gewässer geworfen, aber er fließt weiter.

Trotz der Unterschiede zwischen den Romanen wird die Spannung zwischen den Zeitebenen durch die chronotopische Analyse auf jeden Fall sichtbar: In *Tauben fliegen auf* und in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* wird die Vergangenheit als eine Zeit, die schöne Erinnerungen weckt, dargestellt, während die Gegenwart im Zielland als irritierend empfunden wird. Diese „gute alte Zeit“ ist aber trotz aller Bemühungen nicht mehr zurückholbar, denn sie repräsentiert die Zeit vor dem Krieg, die zudem durch die kindlichen Augen der Protagonisten schöner dargestellt wurde, als sie eigentlich war.

In beiden Texten führt diese Repräsentation der Welt in der Heimat vor dem Krieg zu einer recht ähnlichen Idealisierung des Balkanraums. Die Überfülle an Lebensmitteln und Getränken sowie die Gerüche der Mahlzeiten des Balkans werden in den Romanen von Abonji und Stanišić ausführlich beschrieben und positiv besetzt. Die Balkanbilder, die sich daraus ergeben, entstehen aus dem Gedächtnis der Protagonisten, die sich beide ausschließlich in ihrer Heimat und in ihrer Welt der Kindheit erkennen. Das Motiv des Essens im Kontext der Heimat wird zwar in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens* thematisiert, aber mit einer gegenteiligen Konnotation: In den Augen des Kindes scheinen die Gerichte überhaupt nicht appetitlich auszusehen, und sie sind entweder nicht schmackhaft oder sogar ekelhaft, sodass die Dimension der Kindheit hier negativ konnotiert wird.

Zusammen mit dem Essen und Trinken stehen in den Texten die Großeltern für die Verbindung mit den Raumzeiten der Vergangenheit, während die Erzählfiguren meistens der Elterngeneration gegenüber eine gewisse Inkompatibilität zeigen. Der Abschied von den Großeltern, die in der Heimat bleiben, gilt als Fraktur zwischen der geschützten Welt der Kindheit und dem Erwachsenwerden. Der natürliche Prozess des Wachstums, wenn auch anfänglich abgelehnt, hilft den Protagonisten bei ihrer Versöhnung mit den Traumata der Vergangenheit. Erwachsen zu werden bedeutet für die Hauptfiguren, sich in den Raumzeiten der Gegenwart zu bewegen, die Umgebung nicht mehr passiv wahrzunehmen, stattdessen sich in Richtung Zukunft weiterzuentwickeln. Diese Bewegung ist in den ausgewählten Romanen als Thema von ausschlaggebender Bedeutung: Die Instanzen und Elemente, die die Entwicklung der Hauptfiguren symbolisieren, sind das Wasser – das kroatische Meer, der Fluss Drina, der Regen, der See in der Schweiz, die Bäche in Kärnten – und die Flüssigkeit – Schweiß, Tränen, Speichel –, die als Veränderungselemente dienen.

Ein neuer Frieden nach dem Krieg wird von den Hauptfiguren der Romane in der

Gegenwart gefunden, nachdem sie sich von den Gespenstern der Vergangenheit befreit haben. Auch der Akt des Schreibens wird letztendlich zur heilenden Geste der Befreiung, die sich durch die Schrift zwischen den Räumen und den Zeiten bis zu dem Punkt bewegt, von dem aus sich ein Weg in Richtung Zukunft auftut.

Auch in den Werken *Meeresstille* und *Die gefrorene Zeit* ergibt sich aus der Analyse der Chronotopoi die Dichotomie zwischen der idealisierten Vergangenheit in der Heimat und der passiv angenommenen Gegenwart im Zielland. Diese Dichotomie ist aber nur in den Chronotopoi der erzählerischen Figuren Ana und Luan erkennbar, die den Konflikt im Balkan direkt erlebt haben. Im Fall der Ich-Erzähler Robert und Nora stehen nämlich die Raumzeiten der Vergangenheit und der Gegenwart nicht im Kontrast zueinander.

Die Serbin Ana im Roman *Meeresstille* hat den Krieg als Kind erlebt und ist mit der Familie aus Višegrad geflohen. Im Theater hat sie den jungen Robert kennen gelernt und sie hat sich in ihn verliebt. Ana erzählt Robert von der schönen Kindheit in der Heimat, von ihrer Familie und vor allem von ihrem Vater, Professor für Anglistik und Shakespeare-Experte, dessen Foto an der Wand in Anas winziger Wohnung befestigt ist. Die Tatsache, dass ihr Vater wegen Massenmord im Internationalen Strafgerichtshof in Den Haag angeklagt ist, wird von Ana nicht verarbeitet und als Trauma verdrängt. Die zeitlichen und räumlichen Koordinaten teilen sich aus Anas Sicht in zwei Konstellationen: Die idyllische Welt *ante bellum*, vor dem Krieg und vor der Anklage gegen den Vater; und die Welt *post bellum*, d. h. die Gegenwart, die auch das Trauma des Prozesses einverleibt.

Wie in *Tauben fliegen auf* ist die Dimension des Konflikts für Ana in der Gegenwart zu orten bzw. vor dem Gericht in Den Haag, in dem dem Vater vorgeworfen wird, 43 Menschen getötet zu haben. Während Ana das Trauma der Verhaftung des Vaters verdrängt und nicht nach Den Haag fährt, versucht Robert auf der anderen Seite, das Trauma zu entdecken und zu begründen. Nachdem er erfährt, dass Šimić im Gericht sitzt, fährt er nach Den Haag und verfolgt den ganzen Prozess. Er will Šimić in die Augen sehen, er will, dass der ihn sieht und erkennt, er träumt davon, dass sie im selben Raum im Dunkeln auf dem Bett sitzen, er verfolgt Šimićs Frau im Bus und versucht mit ihr zu reden. Robert sehnt sich nach einer Annäherung an das Trauma. Er denkt, dass er sich Ana auf diese Art und Weise annähern kann. Aber dieser Versuch scheitert, da er den Krieg nicht direkt erlebt hat und „nur“ ein Erzähler der Geschichte ist. Auch die Fahrt nach Sarajevo bestätigt die Vermutung, dass er Anas Erinnerungen und Erfahrungen gegenüber fremd und machtlos ist. Er erlebt die Ereignisse aus einer Perspektive von außen, die ihn im Laufe seines Lebens immer begleitet hat; er hat zwar kroatische Wurzeln, aber er war schon in Deutschland, als der Krieg in

Balkan war. Er hat alles aus einer gewissen Distanz beobachten müssen, genauso wie er jetzt den Prozess eines Kriminellen aus dem Gerichtssaal hilflos verfolgt.

Aus diesem Grund fühlt sich Robert tot wie der Fisch, den er in einem Aquarium im Restaurant beobachtet hatte: Aus der Glasscheibe kann der Fisch die Ereignisse nur verschwommen betrachten, und egal, was er macht und wie viel er sich im Aquarium bewegt, kann er an ihnen nicht teilnehmen. Der Handlungsraum des Fisches ist begrenzt, jede Bewegung erweist sich daher als unnötig. Der Chronotopos des Aquariums kennzeichnet daher Roberts hilflose Lage. Sowohl die räumlichen als auch die zeitlichen Koordinaten konzentrieren sich in diesem Chronotopos hauptsächlich auf die Gegenwart in Deutschland. Indem Robert die Distanz zwischen Ana und sich abzuschaffen versucht, fühlt er sich noch am Leben. Roberts Angst entsteht nämlich aus dem Mangel an Bewegung zwischen verschiedenen Orten und Zeiten, die im Text als Metapher des physischen Todes dient.

Auch die Ich-Erzählerin Nora im Roman *Die gefrorene Zeit* kann die Kategorien von Distanz und Nähe nicht mehr unterscheiden. Als Mitarbeiterin des Roten Kreuzes soll sie immer eine gewisse Distanz schaffen, um die Identifikation mit den Opfern zu vermeiden. Nora hat den den Kosovo-Albaner Luan kennen gelernt, der während des Krieges seine Frau Fahrie verloren hat und seit sieben Jahren nach ihr überall sucht. Nora folgt Luan bei der Suche nach seiner Frau, aber in der gleichen Zeit verliebt sie sich in ihn. Trotz der Liebesbeziehung wird aber Noras Präsenz in Luans Wohnung und Leben fast negiert: Nichts von ihr, nicht einmal ihr Duft, darf in der Wohnung und in Luans Haut haften bleiben. Noras Liebesverhältnis mit Luan baut hauptsächlich auf Fahries Fundament; nachdem die Frau (als Leiche) gefunden wird, wird auch die Beziehung abgebrochen. Nora wird als ätherische Figur im Roman dargestellt, die ständig vom Verschwinden bedroht ist. Sie hat keine Vergangenheit außer der Zeit in Prishtina mit ihrem ehemaligen Freund Sam. Aus Sams Leben ist Nora plötzlich eines Tages verschwunden, in der Hoffnung, dass nach ihr überall gesucht wird. Aber Sam, der Anthropologe ist und seine Zeit mehr mit den Toten als mit den Lebenden verbringt, sucht nicht nach ihr und setzt einfach seine Arbeit fort.

Nora lebt wie Robert ohne Vergangenheit und ohne Erinnerungen. Sie ist auch in der Gegenwart eingefroren und kann sich vom diesem Chronotopos nicht mehr befreien. Daher bleibt sie an Luans Leben haften, bis er Selbstmord begeht. Ohne ihn scheint sie überhaupt nicht zu existieren.

Die Chronotopoi der gefrorenen Zeit, die sowohl Nora als auch Luan im Roman charakterisieren, stehen aber im scharfen Gegensatz zueinander. Luan verdrängt das Trauma des Verschwindens seiner Frau und lebt wie Ana in einer schönen Vergangenheit. Seine Zeit

ist auch eingefroren, diesmal aber in der Vergangenheit, da er keine Verbindung zur Gegenwart haben will. Sein endgültiges Ziel ist, seine Frau zu finden, um die Vergangenheit wieder zu erleben: Er wird nach Kosovo mit Fahrie fahren, vielleicht ein neues Haus zusammen kaufen, und das Trauma wird bewältigt sein, indem er die Vergangenheit vor dem Krieg einfach wiederholt. Der Ort des Konflikts ist für ihn die gehasste Gegenwart, in der er eine abstoßende Leiche als seine Frau Fahrie identifizieren muss. Die Körperreste seiner Frau, bei denen nichts mehr von Fahrie zu erkennen ist, erschüttern Luan und bringen ihm die Erkenntnis, dass die Vergangenheit nicht mehr zugänglich ist. Unzugänglich wird daher die Hoffnung einer Zukunft mit seiner Frau, aus diesem Grund erscheint Luan das Leben sinnlos. Er hat keinen Grund mehr, weiter zu leben, und er begeht gleich nach Fahries Beerdigung Selbstmord.

Körper und Identitäten verblassen in diesem Roman wie Farben aus einem alten Foto. Nach Luans Tod hat nämlich auch Nora keinen Grund mehr zu existieren. Die erzählerische Stimme verschwindet genauso wie Noras Wunsch, als ob sie nie existiert hätte.

ANHANG

„Wir erben keine Schuld, aber wir erben Verantwortung.“ Interview mit Nicol Ljubić

10.05.2012

I.: Nicol Ljubić, Sie haben kroatische Wurzeln, während Ihrer Kindheit haben Sie in Griechenland, Schweden und Russland gelebt, und jetzt wohnen Sie in Berlin. Haben Sie in Deutschland ein Zuhause gefunden?

Ljubić: Ja. Was mich vor allem mit Deutschland verbindet, ist natürlich die Muttersprache. Ich habe eine deutsche Mutter, ich habe Deutsch zu Hause gesprochen und deutsche Schulen im Ausland besucht. Konkreten Bezug zu Deutschland hatte ich bis dahin immer in den Ferien, weil ich meine Großeltern während des Sommers in Bremen besucht habe, und dann bin ich mit 16 nach Deutschland gekommen. Für mich war es am Anfang schon schwierig, mich in den Alltag einzufinden, weil es dort anders war als in Moskau, wo ich vorher ein paar Jahre gewohnt hatte, aber durch die Sprache war das schon klar, dass Deutschland meine Heimat war. Man hat mich natürlich oft gefragt, zu welchem Land ich mich zugehörig fühle, und dann sage ich immer, dass ich mich nicht zu einem einzigen Land bekenne, weil alle Länder, wo ich gewohnt habe, einfach Teil von mir sind. Ich habe in diesen Ländern Kindheitserinnerungen. Deswegen sage ich, dass meine Herkunft in vielen Ländern ist, aber meine Heimat ist schon Deutschland.

I.: Und wie ist Ihre Beziehung zur kroatischen Sprache, d. h. zur Sprache Ihres Vaters?

Ljubić: Mein Vater hat mich nicht zweisprachig erzogen, er hat für sich selbst und für mich immer eine Zukunft in Deutschland gesehen, deswegen war für ihn ganz wichtig, dass ich Deutsch lernte. Da ich die Sprache nicht spreche, habe ich lange Zeit keinen Kontakt zu Kroatien gehabt, keinen Austausch mit meiner Familie, keine Telefonate oder keine Briefe. Ich habe 15 Jahre lang meine Familie gar nicht gesehen und mein Buch *Heimatroman oder Wie mein Vater ein Deutscher wurde* war für mich ein Anlass, mir zu vergegenwärtigen, dass das Kroatische ein Teil von mir ist. Das erste Mal habe ich mit meiner Familie richtig gesprochen, ich habe angefangen, mich dafür zu interessieren, wo ich herkomme. Und seitdem war ich jedes Jahr dort, ich habe recherchiert, ein Buch darüber geschrieben sowie viele journalistische Geschichten geschrieben. Kroatien ist zwar Teil von mir, aber ich

spreche die Sprache nicht, also ist es schon ein ambivalentes Verhältnis zu diesem Land.

I.: Ich möchte eine Passage aus Ihrem Roman *Meeresstille* zitieren. Ein Muslim soll über seine traumatische Erfahrung in Višegrad während der ethnischen Säuberungen vor dem Gericht in Den Haag berichten. Auf die Frage „Fällt es Ihnen schwer, all das hier vor Gericht zu erzählen?“ antwortet er: „Ich sitze hier, damit niemand vergessen kann. Solange es Menschen gibt, die erzählen, bleibt die Erinnerung wach und die Hoffnung, dass die Schuldigen bestraft werden. Wer schweigt, der hilft ihnen. Deswegen fällt es mir nicht schwer, hier zu sitzen und zu erzählen“ (M 51). Stimmen Sie diesen Worten zu? Ist das Erzählen eine moralische Pflicht, auch wenn eine Person über eine solche traumatische Erfahrung berichten soll?

Ljubić: Ich glaube, für eine Gesellschaft auf jeden Fall. Man kann natürlich den einzelnen Opfern nicht vorschreiben, darüber zu reden. Individuell gesehen muss man selbst für sich entscheiden, ob man reden will oder nicht. Aber ich glaube, wenn man das Gesamte gesellschaftlich betrachtet, erfahren die Opfer keine Gerechtigkeit, wenn etwas verschwiegen wird. Ich weiß, wie es schwierig für die Opfer in Bosnien war, vor Gericht in den Haag zu sein, weil sie von den Anwälten durch die Fragen immer weiter gedemütigt wurden. Was Menschen im Krieg erlebt haben, vergisst man nie. Und wenn man das Gefühl hat, dass in Bosnien zum Beispiel nicht alle Kriegsverbrecher bestraft worden waren, dass einige jetzt Polizeipräsidenten sind, aber nie zur Rechenschaft gezogen wurden, ist es kein gutes Fundament, auf dem eine friedliche Gesellschaft aufbauen kann.

I.: In *Meeresstille* spielt die Erinnerung eine wichtige Rolle. Ein Satz im Text hat mich besonders betroffen gemacht: „Es gibt etwas, das ist stärker als die Liebe, und das ist die Erinnerung an das, was geschehen ist“ (M 182). Bedeutet das Scheitern der Liebe zwischen dem aus Kroatien stammenden Robert und der serbischen Studentin Ana auch das Scheitern der Hoffnung für ein besseres Verständnis der Vergangenheit?

Ljubić: Erstens ist es im Buch nicht ganz klar, ob die Liebe scheitert oder nicht. Jeder Leser kann für sich überlegen, ob Robert und Ana vielleicht doch nochmal zueinander finden oder nicht. Zweitens glaube ich, dass es ganz unterschiedliche Liebeskonzepte gibt. Aus meiner Erfahrung haben sich die meisten Menschen, die während des Krieges nach Deutschland geflohen sind, in jemanden verliebt, der auch geflohen ist. Und ich habe einmal mit einer Freundin, die in dieser Situation war, über diese Problematik gesprochen, und sie hat gesagt, dass man so ein gleiches Fundament hat, die gleiche Erfahrung, deswegen muss

man nicht so viel darüber reden. Ich denke, dass Kriegserfahrung eine Erfahrung ist, die man nicht teilen kann. Wer sie nicht erlebt hat, kann sie überhaupt nicht verstehen.

I.: Gibt es Ähnlichkeiten zwischen dem Protagonisten Robert und Ihnen?

Ljubić: Ja, offensichtliche Ähnlichkeiten: Robert stammt aus Kroatien, ohne Kroatisch zu sprechen, er hat sich für sein Herkunftsland nie besonders interessiert und er hat den Krieg im Fernsehen gesehen. Für mich war es wichtig, dass Robert zu diesem Krieg Distanz hatte. Mir wurde klar, dass ich diese Geschichte nur schreiben konnte, weil Robert diesen Blick auf den Krieg hatte, den ich auch habe. Ursprünglich wollte ich von zwei jungen Menschen schreiben, die beide Kriegserfahrungen gemacht hatten, aber ich konnte es nicht. Ich konnte das Buch erst schreiben, als ich diese Distanz als Zuschauer hatte. Insofern gibt es in Robert ein paar autobiographische Züge, aber trotzdem ist er nicht identisch mit mir.

I.: Das Leben hinter Glas, oder wie in einem Aquarium, ist ein Leitmotiv des Romans. Robert wird nämlich oft als Zuschauer dargestellt. Zuerst vor dem Gericht in den Haag, dann als Kind vor dem Fernseher, schließlich aus meiner Sicht auch in seiner Beziehung mit Ana. Ist seine Passivität als Schuld zu interpretieren? Sollten wir uns dann als Leser und Zuschauer auch schuldig und verantwortlich fühlen?

Ljubić: Robert hat ein schlechtes Gewissen. Er merkt auf einmal, dass Ana unter einem Krieg gelebt hat, für den er sich nie interessiert hat. Durch Ana fragt er sich nach dem Grund. Er schämt sich dafür, dass er im Fernsehen die Ergebnisse der Bundesliga wichtiger fand als den Krieg. Er ist zwar passiv, aber er wird quasi dann aktiv, indem er anfängt, zu lesen, zu recherchieren usw. Aber ich glaube definitiv, dass es eine Schuld des Zuschauers gibt. Menschen, Regierungen, Länder und ganz Osteuropa sollten sich fragen, ob sie während des Jugoslawienkrieges richtig gehandelt haben.

I.: Am Ende des Buches wird Anas Vater vor Gericht freigesprochen. Aber als Leser hatte ich das Gefühl, dass dieses Ereignis keine Lösung für Robert und Anas Zukunft repräsentiert. Wie stark wiegt der Zweifel und das Verschweigen in ihrer Liebesbeziehung? Kann sich die Schuld des Vaters auf die Tochter übertragen?

Ljubić: Das Thema des Buches ist ein Thema, mit dem sich auch die Deutschen konfrontieren mussten, d. h., ob man sich schuldig fühlen muss. Im Roman sind Ana und Robert zu jung, um Täter zu sein, um schuldig zu sein. Als Kind oder als jemand, der nach dem Krieg geboren wurde, kann man nicht von Schuldgefühl sprechen, aber trotzdem gibt es

eine Verantwortung. Wir erben keine Schuld, aber wir erben Verantwortung. Mir war es wichtig, im Buch noch zu zeigen, dass Schuld auch eine moralische Komponente hat: Man kann durchaus freigesprochen werden, ich meine jetzt juristisch aus Mangel an Beweisen, und trotzdem schuldig sein. Genau auf diese moralische Komponente der Schuld wollte ich in meinem Roman hinweisen.

**„Stärker als Schuld und Verantwortung ist für mich das Fremdsein.“ Interview mit
Saša Stanišić 25.05.2012**

I.: Saša Stanišić, als 14-Jähriger sind Sie wegen des Bosnienkrieges mit Ihrer Familie nach Deutschland ausgewandert. Jetzt leben Sie hier und schreiben auf Deutsch. Wie waren die ersten Monate in einem fremden Land und wie klang diese Sprache, als Sie diese das erste Mal gehört haben?

Stanišić: Es war bei meiner Familie überhaupt nicht geplant, lange in Deutschland zu bleiben. Wir dachten, es wird ein kurzer Aufenthalt, bis der Krieg aufhört. Die Zeit hier war nicht immer gut, wir sprachen die Sprache nicht, wir lebten am Anfang zusammen mit anderen Leuten in einem fremden Haus ... Es war eine spannende Zeit, aber auch eine schwierige Phase. Es war spannend, weil das ganze Leben neu definiert wurde, also alles war anders. Natürlich war alles auch fremd. Bei mir hat sich das aber sehr schnell geändert; nach drei oder vier Monaten hatte ich schon die ersten Freunde gefunden, ich habe die Sprache sehr schnell gelernt, habe eine sehr gute Schule besucht. Es war mir von Anfang an klar, wenn ich hier bleibe, muss ich auch diese Sprache sprechen. Ich habe mich nie dagegen gewehrt.

I.: Wie würden Sie Ihre Verbindung mit Bosnien bzw. mit Višegrad beschreiben? Haben Sie noch Kontakte in der Stadt? Und fahren Sie gerne in Ihre Heimat oder nicht?

Stanišić: Heute hat sich die Verbindung zu meiner Heimat geändert. Am Anfang war es einfach sehr traurig, zu frisch nach dem ganzen Chaos ... Ganz viele Leute waren in der Stadt, aber es war sehr befremdend. Ich kannte kaum jemanden, weil meine Freunde auch weggegangen waren. Aber es ist trotzdem meine Stadt. Ich fahre fast jedes Jahr dorthin, aber ich spüre, dass es dort immer weniger für mich gibt. Es gibt noch einen Teil meiner Familie, meine Oma zum Beispiel ist noch da, aber meine Freunde nicht. Deswegen ist es ein seltsames Gefühl: Ich habe noch meine Familie da, ein paar Bekannte, es gibt die Erinnerung an meine Kindheit, an die Spiele, den Fluss, Orte, Gerüche, aber es gehört mir nichts.

I.: Wann haben Sie begonnen, auf Deutsch zu schreiben?

Stanišić: Auf Deutsch ab der 9. oder 10. Klasse. Ein Lehrer hat mich unterstützt. Ich habe ein Gedicht auf Deutsch übersetzt und es ihm gezeigt. Er hat mir viel zugetraut, und zu meinem Geburtstag hat er mein Gedicht in der Klasse besprechen lassen, ohne aber meinen Namen zu zitieren. Es war wie ein Geschenk für mich. 2000 habe ich aber wirklich

angefangen, auf Deutsch zu schreiben, als ich aus Amerika zurückgekommen bin und einen Text über meine Erfahrungen dort geschrieben habe.

I.: Ihr Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* wurde in mehrere Sprachen übersetzt. Persönlich habe ich die Mischung aus realistischen Kriegsdarstellungen und Leichtigkeit im Buch besonders gemocht. War die kindliche Perspektive absichtlich gewählt, um dieses Ziel zu erreichen?

Stanišić: Eigentlich viel mehr. Ich habe nach einem Weg gesucht, wie ich diese Geschichte erzählen kann, ohne dass ich mich selbst erzähle. Dann habe ich mir den Jungen erschaffen und ich wollte über seine Kindheit erzählen. Die Kindheit gibt mir die Möglichkeit, ein bisschen naiv, aber nicht dumm, sondern einfach nur lernend, auf die Entwicklungen zu blicken und sie im Krieg zu zeigen. Ich habe den Krieg erlebt, mit vielen anderen Kindern, und das war eine ganz besondere Art und Weise, das Ganze zu sehen. Für mich war es viel interessanter als die Geschichte der Erwachsenen und der Politik. Diese kindliche Stimme war gleichzeitig sehr leicht, aber trotzdem konnte ich alle Emotionen zeigen: Wut, Angst, Aversion, Staunen, Überraschung. Ein Kind zeigt alles authentischer als eine erwachsene Person. Das Kind versteht nicht und will lernen; der Erwachsene versteht und lernt doch nicht, er wehrt sich dagegen. Aber ich wollte auch nicht, dass Aleksandar immer Kind ist. Alles sollte später im Buch ein zweites Gesicht bekommen. Einige Sachen wiederholen sich nämlich im Buch, auch am Ende, aber bekommen einen anderen Blick.

I.: Der Opa Slavko ist eine zentrale Figur im Leben des kleinen Protagonisten Aleksandar. Sein Tod am Anfang der Erzählung repräsentiert schon einen Zerfall der kindlichen Welt. Gibt es Ähnlichkeiten zwischen Opas Tod und Titos Tod, auch wenn der erste auf die private Sphäre und der zweite auf die politische und gesellschaftliche Sphäre eine Wirkung hatte?

Stanišić: Ja, aber es war keine bewusste Gleichsetzung. Der Opa steht im Buch für eine Welt oder eine Ideologie, die eigentlich leicht falsch ist. Der Opa scheint so gut zu sein, aber sein Konzept der Geschichte, wie sie sie lernen sollen, ist zum Beispiel nicht in Ordnung. Und genauso wurde auch Tito empfunden. Er wurde als der große Papa empfunden, aber oft wurden auch die negativen Eigenschaften seiner Diktatur ausgeblendet. Deswegen ist es eine gute Parallele. Eine Parallele, die Aleksandar natürlich am Anfang nicht versteht. Der Opa am Anfang ist der gute Opa, der Opa der Spiele und der Geschichten, erst später gibt es eine Situation, wo er mit der Großmutter ist, und sie sagt, dass er nicht so viel

über seinen Großvater weiß. Und dann bröckelt das alles ein bisschen. Aber solche Brüche in der Gesellschaft und in der Geschichte machen die Nostalgie von Aleksandar noch stärker. Der Protagonist macht seinen Opa, genauso wie Jugoslawien, viel schöner als er eigentlich war.

I.: Im Roman geht es hauptsächlich um die Vergangenheit, auch wenn Aleksandar schon in Deutschland wohnt. Wie wichtig ist die Erinnerung für einen Jungen, der mitten im Krieg geflohen ist?

Stanišić: Sehr. Ich persönlich habe eine sehr besondere Art, mit meiner Vergangenheit umzugehen, diese Art von schonungsloser Erinnerung. Ich wollte gerne im Buch etwas imitieren, was mir selbst auch wichtig war. 2003 habe ich mehr oder weniger angefangen, das Buch zu schreiben, und auch damals, also seit 10 oder 11 Jahren in Deutschland, war die Vergangenheit ein viel zu starker Anteil von mir. Deswegen wollte ich einen Protagonisten erschaffen, der eigentlich nicht weitergehen kann, bevor er alles endlich bearbeitet hatte. Er hat nämlich kaum mit dem Jetzt zu tun. Die Gespräche und das meiste betreffen das Leben vor dem Krieg. Und auch für mich privat wollte ich über den Krieg nicht viel wissen. Deswegen gibt es im Buch diesen Blick, der meistens zurück gerichtet ist, meistens nur in eine Richtung. Also bei mir war es so: Je mehr ich mich in Worte fassen konnte, je mehr Bilder ich gefunden habe, je mehr Charaktere ich fertig gemacht habe, desto besser ging es mir. Ich hatte ganz viele Fragen in mir getragen und das Buch gab mir die Antwort.

I.: Letzte Woche haben wir mit Nicol Ljubić über Schuld und Verantwortlichkeit des Zuschauers gesprochen. Als Flüchtling haben Sie sich jemals schuldig gefühlt?

Stanišić: Ich kenne das Gefühl, vor allem wenn ich in Bosnien bin und mit Leuten spreche, die dort geblieben sind. Aber man kann nicht ein schlechtes Gewissen haben, weil man ein Kind ist. Mir gelingt es nicht, ehrlich zu glauben, dass ich etwas Falsches gemacht habe, weil ich mit meinen Eltern gegangen bin. Ich denke, dass es für die Erwachsenen, also für meine Eltern, etwas Schwieriges ist. Für sie handelt es sich nicht nur um Schuld, sondern auch um eine Art Verrat. Sie sprechen das nicht so deutlich aus, aber ich merke es, wenn wir in Bosnien sind und ich sehe, wie sich die Gespräche und diese Themen drehen. Verantwortung ist nur dann eine Frage, wenn wirklich das getan wurde, was auch moralisch verwerflich ist. Du trägst im Kriegsgebiet nur eine Verantwortung für dich und für deine Familie, und für die Leute um dich herum, denen du helfen kannst. Einmal hatte ich ein sehr

intensives Gespräch mit einer Freundin von mir, die jetzt in Griechenland wohnt und Volleyball spielt, und mit zwei anderen Freunden, die in Višegrad geblieben sind und ein Kind bekommen haben. Und wir saßen bei diesen Freunden in Višegrad. Plötzlich hatte die Volleyballerin einen Ausbruch und sie begann mitten im Gespräch, so unvermittelt, zu weinen. Und sie hat gesagt: „Weißt du, eigentlich müssten wir hier mit unseren Familien sitzen, wir müssten Geschichten haben von etwa 10 Jahren, aber wir sitzen hier und wir sind fremd. Aber ich will zu eurer Welt gehören“. Also stärker als Schuld und Verantwortung ist für mich das Fremdsein. Das Nicht-Dazugehören.

I.: In Ihren Erinnerungen als Kind haben Sie Angst vor dem Krieg gehabt, oder sind diese Dimensionen – also sowohl die Angst als auch der Krieg – etwa zu abstrakte Konzepte für ein Kind?

Stanišić: Ich hatte schon Angst, aber vor seltsamen Dingen, vor bestimmten Handlungen der Erwachsenen um mich herum. Z. B. der Moment, als meine Mutter mir 50 Mark gegeben hat, also damals viel Geld. Ich habe gefragt: „Warum, was soll ich damit?“, und sie hat gesagt: „Falls wir uns trennen“. Und das war für mich so schlimm zu hören. Oder als wir im Keller, ein Stock unter der Erde, waren und wir Kinder versuchten, das Fenster zu erreichen, um zu sehen, was oben passierte. Seltsamerweise waren meine Gedanken: „Was passiert uns, wenn uns jemand von den Erwachsenen erwischt?“ Man hatte Angst, weil sie, die Erwachsenen, Angst hatten oder weil sie zu still oder zu aggressiv waren. Gleichzeitig aber konnten wir Kinder das Ganze nicht begreifen, also es gab Angst, aber es war keine panische Angst.

I.: Zurück zum Roman. Aleksandar hat eine besondere Beziehung zur Drina, dem Fluss von Višegrad, er spricht mit ihm und der Fluss antwortet. Jahre vorher hatte sein Opa Rafik in der Drina Selbstmord begangen, in die Drina wurden während des Krieges Tausende Leichen geworfen und durch die Drina wird auch das Werk von Ivo Andrić evoziert. Hat dieser Fluss eine spezielle Rolle und Funktion in der Erzählung?

Stanišić: Ja, all diese Rollen! Sie ist für mich wie eine Person, die alles vertragen muss. Sie ist eine geschichtliche, immer anwesende Instanz, in der unsere eigenen Fehler und Ängste und Aggressionen versammelt sind. Und sie kann nichts dafür. Für die Menschen, die neben der Drina wohnen, ist sie auch eine symbolische Größe, ein symbolisches Grab, aufgeladen mit Geschichte. Seit Generationen werden dort Verbrechen verübt, von allen Seiten.

I.: In einem Dialog mit Aleksandar sagt die Drina, sie habe sich nie verstecken und vor keinem Verbrechen die Augen verschließen können. Sie könne niemanden retten und nichts verhindern (WS 209). Ist der Fluss eine Art Projektion des Verhaltens des Kindes gegenüber dem Krieg? Schauen, ohne nichts tun zu können?

Stanišić: Ja, auch. Ja, Aleksandar liest viel und weiß, wie tragisch die Geschichte des Flusses ist. Aber es ist nicht unbedingt seine eigene Hilfslosigkeit, sondern die behauptete Hilflosigkeit der Menschen, die dort leben und trotzdem nichts tun können. Ich habe das Gefühl, dass der Fluss auch eine solche Stimme haben muss. Natürlich kann er als Fluss nichts machen, aber das ist das, was Aleksandar von den Leuten hört, „der Krieg war nicht zu vermeiden“, deswegen ist der Fluss sowohl der Spiegel der Geschichte als auch Spiegel der Unfähigkeit der Menschen, etwas gegen das Böse zu tun. Ich hätte gerne noch eine zweite Szene geschrieben, wo Aleksandar wieder versucht, mit dem Fluss zu reden, und es gelingt ihm, aber die Drina hat eine andere Stimme. Ich wollte zeigen, dass der Fluss nicht nur ein Charakter ist, sondern von Tag zu Tag einfach anderes Wasser wird. Es ist ein flüchtiger, vergänglicher Fluss. Ich hätte gerne ein zweites Gesicht vom Fluss gezeigt. Aber mir ist es leider nicht gelungen, dramaturgische Dialoge so gut zu machen, und ich habe die Szene herausgenommen.

I.: Eine andere wichtige Figur ist Asija, eine schöne Bosniakin, die wegen des Krieges ihre Familie verlor. Aleksandar scheint von ihr abhängig zu sein und auch später, als er in Deutschland wohnt, schreibt und denkt er immer an sie. Ob sie gefunden oder erfunden wird, darüber ist man sich nie sicher zum Ende des Buches, als Aleksandar einen Anruf bekommt. Was bedeutet der Anruf? Ist Aleksandars Antwort „Ich bin ja hier“ eine Art Versöhnung mit der Vergangenheit?

Stanišić: Ja, Asija repräsentiert Aleksandars Verbindung mit der Vergangenheit in der Heimat, und er ist im Buch immer auf die Vergangenheit gerichtet. Das Ende kann als eine Art Versöhnung interpretiert werden, auch für mich selbst und nicht nur für den Protagonisten. Es ist mir schwer gefallen, einige Traumata meiner Kindheit zu überwinden und mit einigen Kämpfen ich noch jetzt, also vielleicht ist es noch kein beendeter Prozess, aber sowieso war das Buch in diesem Sinne sehr wichtig für mich. Und jetzt arbeite ich an etwas anderem, das nicht mehr den Krieg und meine Kindheit betrifft. Ich will jetzt über andere Zeiten und andere Orte schreiben.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

- Abonij, Melina Nadj, *Tauben fliegen auf*, Jung und Jung, Salzburg/Wien, 2010
- Haderlap, Maja, *Engel des Vergessens*, Wallstein, Göttingen, 2011
- Kim, Anna, *Die gefrorene Zeit*, Graz/Wien, Droschl, 2008
- Ljubić, Nicol, *Meerestille*, Hoffmann und Campe, Hamburg, 2010
- Stanišić, Saša, *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, Luchterhand, München, 2006

Sekundärliteratur

- Ackermann, Irmgard, *In zwei Sprachen leben. Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*, DTV, München, 1984
- Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (Hg.), *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2006
- Améry, Jean, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, DTV, München, 1988
- Amodeo, Immacolata, „Die Heimat heißt Babylon“. *Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1996
- Amodeo, Immacolata, *Zu Hause in der Welt. Topografien einer grenzüberschreitenden Literatur*, Helmer, Sulzbach (Taunus), 2010
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 2003
- Anderson, Perry, *Über den westlichen Marxismus*, Syndikat, Frankfurt am Main, 1978
- Appadurai, Arjun, *Globale ethnische Räume*, in U. Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 11-40
- Aristoteles, *Über Gedächtnis und Erinnerung*, in Ders., *Kleine naturwissenschaftliche Schriften*, Reclam, Stuttgart, 1997
- Arnold, Heinz L. (Hg.), *Literatur und Migration*, in «Text+Kritik», Zeitschrift für Literatur (Sonderband), 2006
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München, 1999
- Assmann, Aleida, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, Beck, München, 2007
- Assmann, Aleida, *Vier Formen des Gedächtnisses*, in «EWE», 13, 2, 2002, S. 183-190
- Augé, Marc, *Les Formes de l'oubli*, Payot, Paris, 1998
- Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994
- Augustinus, *Bekenntnisse*, Reclam, Stuttgart, 1989
- Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2006

- Bachmann- Medick, Doris (Hg.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Fischer, Frankfurt am Main, 1996.
- Bachtin, Michail, *Chronotopos*, Suhrkamp, Berlin, 2008
- Bachtin, Michail, *Discourse in the Novel*, in M. Holquist (Hg.), *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1981, S. 259-422
- Bachtin, Michail, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Fischer, Frankfurt am Main, 2000
- Barbetta, Maria Cecilia, *Der Fehler im System, oder Wie man lernt, aus der Not eine Tugend zu machen*, in N. Ljubić (Hg.), *Schluss mit der Deutschenfeindlichkeit*, Hoffmann und Campe, Hamburg, 2012, S. 29-46
- Benjamin, Walter, *Ausgraben und Erinnern*, in H. Schweppenhäuser/R. Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, S. 400-401
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996
- Benz, Wolfgang, *Widerstand im Exil - Exil als Widerstand*, Gedenkstätte Dt. Widerstand, Berlin, 1991.
- Berger, John, *The Look of Things*, The Viking Press, New York, 1974
- Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis*, Meiner, Hamburg, 1991
- Bhabha, Homi, *Culture's In-Between*, in S. Hall/P. Du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London, 1996, S. 53-60
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London/New York, 1969
- Bianchini, Stefano, *La questione jugoslava*, Giunti, Firenze, 1996
- Bianchini, Stefano, *Sarajevo: le radici dell'odio. Identità e destino dei popoli balcanici*, Edizioni Associate, Roma, 2003
- Biondi, Franco/Schami, Rafik, *Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur*, in C. Schaffernicht (Hg.), *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*, Fischerhude, Atelier im Bauernhaus, 1981, S. 124-126
- Blumenberg, Hans, *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986
- Bogataj, Mirko, *Die Kärntner Slowenen: Ein Volk am Rand der Mitte*, kitab, Klagenfurt, 2008
- Borsò, Vittoria/Reinhold Göring (Hg.), *Kulturelle Topographien*, Metzler, Stuttgart, 2004
- Borsò, Vittoria, *Scrivere al limite dell'estraneo: produttività e trasformazione degli spazi culturali*, in A.M. Carpi/G. Dolei/L. Perrone Capano, *L'esperienza dell'esilio nel Novecento tedesco*, Artemide, Roma, 2009
- Buden, Boris, *Der Schacht von Babel. Ist Kultur übersetzbar?*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2005
- Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil, Die Sprache*, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft Darmstadt, Darmstadt, 1953
- Chiellino, Carmine (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Metzler, Stuttgart, 2007
- Costagli, Simone, Galli, Matteo (Hg.), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, Fink, München, 2010

- Crampton, Jeremy W./Elden, Stuart (Hg.), *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*, Ashgate, England/USA, 2007
- Demaria, Cristina, *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Carocci, Roma, 2006
- Delumeau, Jean, *La paura in Occidente*, SEI, Torino, 1979
- De Quincey, Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, Penguin, London, 2003
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006
- Durzak, Manfred (Hg.), *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Reclam, Stuttgart, 1973
- Eke, Norbert Otto, „Überall, wo man den Tod gesehen hat“. *Zeitlichkeit und Tod in der Prosa von Herta Müller*, in Ders. (Hg.), *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*, Igel, Paderborn, 1991
- Elden, Stuart, *Politics, Philosophy, Geography. Henri Lefebvre in Recent Anglo-American Scholarship*, in «Antipode», 2011, S. 809-825
- Ette, Ottmar, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2005
- Esselborn, Karl, *Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blickes auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland*, in «Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache», 23, 1997, S. 45-7
- Fassmann, Heinz/Dahlvik, Julia (Hg.), *Migrations- und Integrationsforschung – multidisziplinäre Perspektiven*, V&R unipress, Göttingen, 2011, S. 189-210
- Febvre, Lucien, *Pour l'histoire d'un sentiment, le besoin de sécurité*, in «Annales E.S.C. », XI, 2, S. 244-247
- Finzi, Daniela, *Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird. „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ von Saša Stanišić*, in M. Bobinac/W. Müller-Funk (Hg.), *Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südeuropäischen Raumes in ihrem deutschsprachigen Kontext*, Francke, Tübingen, 2008, S. 245-254
- Foucault, Michel, *Andere Räume*, in K. Barck et al. (Hg.), *Aisthetis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Reclam, Leipzig, 1992, S. 34-46
- Frank, Michael C., *Imaginative Geography as a Travelling Concept. Foucault, Said and the Spatial Turn*, in «European Journal of English Studies», 13, 1, 2009, S. 61-77
- Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Fischer, Frankfurt am Main, 1974
- Freud, Sigmund, *Hemmung, Symptom und Angst*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig/Wien/Zürich, 1926
- Freud, Sigmund, *Konstruktionen in der Analyse*, in A. Freud et al. (Hg.), *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Fischer, Frankfurt am Main, 1961, S. 41-56
- Gehrke, Hans-Joachim/Fludernik, Monika (Hg.), *Grenzgänger zwischen Kulturen*, Ergon, Würzburg, 1999, S. 27-33
- Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983
- Gilman, Sander L., *The Frontier as a Model for Jewish History*, in Ders., *Jewish Frontiers. Essays on Bodies, Histories and Identities*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, S. 1-34
- Gregory, Derek, *Geographical Imaginations*, Basil Blackwell, Oxford, 1994

- Haines, Brigid, *Sport, Identity and War in Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“*, in Dies./S. Parker/C. Riordan (Hg.), *Aesthetics and politics in modern German culture*, Oxford, Peter Lang, 2010, S. 153-165
- Halbwachs, Maurice, *Das kollektive Gedächtnis*, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1967
- Hall, Stuart, *Old and New Identities. Old and New Ethnicities*, in A. Kings (Hg.), *Culture, Globalization and the World-System*, Macmillan, London, 1991, S. 41-68
- Hall, Stuart, *Wann gab es, „das Postkoloniale“? Denken an der Grenze*, in S. Conrad/S. Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Campus, Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 219-246
- Hamburger, Käthe, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart, 1957
- Hammer, Erika, *Balkan-Puzzle. Balkan-Bilder, virtuelle Räume, Migration und hybride Identitäten bei Terézia Mora und Saša Stanišić*, in Dies./L. Kupa (Hg.), *Ethno-Kulturelle Begegnungen in Mittel- und Osteuropa*, Dr. Kovač Verlag, Hamburg, 2008, S. 27-40
- Hansen, Klaus Peter, *Kultur und Kulturwissenschaft*, Francke, Tübingen/Basel, 2011
- Harvey, David, *The Limits to Capital*, Basil Blackwell, Oxford, 1982
- Haug, Wolfgang F., *Westlicher Marxismus? Kritik eines notwendigen Versuch, die marxistische Theorie zu historisieren*, in «Das Argument», 110, 1978, S. 484-502
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 2006
- Heimböckel, Dieter et al. (Hg.), *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, Fink, München, 2010
- Hofmann, Michael, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Fink, Paderborn, 2006
- Husserl, Edmund, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Meiner, Hamburg, 1985
- Huyssen, Andreas, *Diaspora and Nation: Migration into Other Pasts*, in «New German Critique», 88, 2003, Sonderband *Contemporary German Literature*, S. 147-164
- Iljassova-Morger, Olga/Reinhardt-Becker, Elke (Hg.), *Literatur – Kultur – Verstehen. Neue Perspektiven in der interkulturellen Literaturwissenschaft*, Universitätsverlag Rhein-Ruhr, Duisburg, 2009
- Jaspers, Karl, *Die Schuldfrage*, Piper, München, 1979
- Kablitz, Andreas/Österreicher, Wulf/Warning, Rainer (Hg.), *Zeit und Text*, Fink, München, 2003
- Kasper, Judith, *Trauma e nostalgia. Per una lettura del concetto di „Heimat“*, Marietti, Genova/Milano, 2009
- Kierkegaard, Søren, *Der Begriff Angst*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1958
- Kristeva, Julia, *Le mot, le dialogue et le roman*, in Dies., *Semeiotike. Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, S. 143-173
- Koselleck, Reinhart, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979
- Kühner, Angela, *Trauma und kollektives Gedächtnis*, Psychosozial-Verlag, Gießen, 2008
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München, 1976
- Lefebvre, Henri, *Die Stadt im marxistischen Denken*, Maier, Ravensburg, 1975

- Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Gallimard, Paris, 1974
- Locke, John, *Über den menschlichen Verstand*, Meiner, Hamburg, 1976
- Löffler, Sigrid, *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*, Beck, München, 2013
- Lukács, Georg, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Luchterhand, München, 1979
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Interkulturelle Kommunikation*, Metzler, Stuttgart/Weimar, 2005
- Maček, Amalija, *Balkanbilder bei Saša Stanišić und Catalin Dorian Florescu*, in S. Kabić/G. Lovrić (Hg.), *Mobilität und Kontakt. Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum*, Sveučilište u Zadru/Universität Zadar, 2009, S. 347-356
- Massey, Doreen, *Spatial Divisions of Labour: Social Structures and the Geography of Production*, Macmillan, London, 1984
- Mecklenburg, Norbert, *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, Iudicium, München, 2008
- Moritsch, Andreas (Hg.), *Kärntner Slowenen 1900-2000. Bilanz des 20. Jahrhunderts*, Mohorjeva/Hermagoras, Klagenfurt/Celovec/Ljubljana/Wien, 2000
- Nora, Pierre, *Erinnerungsorte Frankreichs*, Beck, München, 2005
- Nora, Pierre, *Zwischen Gedächtnis und Geschichte*, Wagenbach, Berlin, 1990
- Perrone Capano, Lucia, *Interkulturelle Sprachräume (II). Leseprozesse und Analyse literarischer Texte im Kontext Deutsch als Fremdsprache*, Shaker Verlag, Aachen, 2007
- Perrone Capano, Lucia, *Schreiben in Kontakt- und Konfliktzonen: Marica Bodrožić und Anna Kim*, in «Zeitschrift der Germanisten Rumäniens», 2, 42, 2012, S. 93-107
- Pirjevec, Jože, *Le guerre jugoslave. 1991-1999*, Einaudi, Torino, 2002
- Pirjevec, Jože, *Serbi, Croati, Sloveni. Storia di tre nazioni*, Il Mulino, Bologna, 2002
- Platon, *Theätet*, Reclam, Stuttgart, 1989
- Posner, Roland, *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*, in A. Assman/D. Harth (Hg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991, S. 37-74
- Previšić, Boris, *Eine Frage der Perspektive: Der Balkankrieg in der deutschen Literatur*, in E. Zemanek/S. Krones (Hg.), *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, transcript, Bielefeld, 2008, S. 95-106
- Previšić, Boris, *Poetik der Marginalität. „Balkan Turn“ gefällig?*, in «Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik», 69, 2009, S. 189-203
- Radulescu, Răluca, *Nicol Ljubić. Meilensteine und Hinterfragungen einer „waschechten“ Identität*, in Dies., *Die Fremde als Ort der Begegnung. Untersuchungen zu deutschsprachigen südosteuropäischen Autoren mit Migrationshintergrund*, Hartung-Görre Verlag, Konstanz, 2013, S. 160-172
- Rahofer, Antonia, *Kriegsinhalt-Textgewalt? Die Verschränkung von Erinnern und Erzählen in Anna Kims „Die gefrorene Zeit“*, in C. Gansel/H. Kaulen (Hg.), *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2011, S. 165-181
- Raulet, Gérard (Hg.), *Walter Benjamin. Über den Begriff der Geschichte*, in C. Gödde (Hg.), *Walter Benjamin. Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, Bd.19, Suhrkamp, Berlin, 2010, S. 74-75
- Razumovsky, Dorothea, *Chaos Jugoslawien: Historische Ursachen – Hintergründe –*

Perspektiven, Piper, München, 1991

Reiter, Andrea, *Diaspora und Hybridität: Der Exilant als Mittler*, in A. Eidherr/G. Langer/K. Müller (Hg.), «Zwischenwelt», 10, Verlag der Theodor Kramer Gesellschaft und Drava Verlag, Wien/Klagenfurt/Celovec, 2006

Ricoeur, Paul, *Zeit und Erzählung*, Bd. 1, *Zeit und historische Erzählung*, Fink, München, 1988; Bd. 2, *Zeit und literarische Erzählung*, Fink, München, 1989; Bd. 3, *Die erzählte Zeit*, Fink, München, 1991

Ricoeur, Paul, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, Fink, München, 2004

Ricoeur, Paul, *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*, Essen, Wallstein, 1998

Robertson, Roland, *Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*, in U. Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 192-220

Römer, Inga, *Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricoeur*, *Phaenomenologica*, Bd. 196, Springer, Wien, 2010

Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands. Essay and Criticism 1981-1991*, Granta, London, o.J.

Rutherford, Jonathan, *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in Ders. (Hg.), *Identity, Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London, 1990, S. 207-221

Ryle, Gilbert, *Collected Essays 1929-1968*, Routledge, University of Oxford, 2009

Sahlins, Marshall, *Culture and practical reason*, University of Chicago Press, Chicago, 1976

Said, Edward W., *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994

Said, Edward, *Orientalism*, Vintage, New York, 1979

Sartre, Jean-Paul, *Das Imaginäre*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1971.

Shedletzky, Itta/Horch, Hans Otto (Hg.), *Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen, 1992

Schenk, Klaus/Todorow, Almut/Tvrđík, Milan (Hg.), *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Francke, Tübingen/Basel, 2004

Schlögel, Karl, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Hanser, München/Wien, 2003

Schmitz-Emans, Monika (Hg.), *Literatur und Vielsprachigkeit*, Synchron, Heidelberg, 2004

Schöbler, Franziska, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Francke, Tübingen/Basel, 2006

Schreckenberger, Helga (Hg.), *Ästhetiken des Exils*, Rodopi, Amsterdam, 2003

Schütte, Andreas, *Ballistik. Grenzverhältnisse in Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“*, in «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 129, 2010, S. 221-235

Sloterdijk, Peter, *Sphären III. Schäume. Plurale Sphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004

Soja, Edward, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London/New York, 1989

Spoerri, Bettina, *Eine mnemografische Landschaft mitten in Europa – eine narrativ-*

- analytische Lektüre von Melinda Nadj Abonjis „Tauben fliegen auf“*, in «Aussiger Beiträge», 6, 2012, S. 65-80
- Stammen, Theo, *Exil und Emigration – Versuch einer Theorisierung*, in «Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch», 5, 1987, S. 11-28
- Stephan, Alexander/Wagener, Hans (Hg.), *Schreiben im Exil: zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945*, Bouvier, Bonn, 1985
- Stockhammer, Robert (Hg.), *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, Fink, München, 2005
- Strelka, Joseph, *Exil, Gegenexil und Pseudoexil in der Literatur*, Francke, Tübingen, 2003
- Strelka, Joseph, *Exilliteratur. Grundprobleme der Theorie. Aspekte der Geschichte und Kritik*, Peter Lang, Bern/Frankfurt am Main/New York, 1983
- Sundhaussen, Holm, *Geschichte Serbiens: 19. - 21. Jahrhundert*, Böhlau, Wien/Köln/Weimar, 2007
- Thomson, C. Claire, „*Slainte, I goes, and he says his word*“: *Morvern Callar undergoes the trial of the foreign*, in «Language and Literature», 13, 1, 2004, S. 55-71
- Thore, Petra, „*Wer bist du hier in dieser Stadt, in diesem Land, in dieser neuen Welt*“. *Die Identitätsbalance in der Fremde in ausgewählten Werke der deutschsprachigen Migranteliteratur*, Gotab, Stockholm, 2004.
- Thüne, Eva-Maria/Leonardi, Simona (a cura di), *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*, Aracne, Roma, 2009
- Todorova, Maria (Hg.), *Balkan Identities. Nation and Memory*, New York University Press, New York, 2004
- Todorova, Maria, *Der Balkan als Analysekatgorie. Grenzen, Raum, Zeit*, in «Geschichte und Gesellschaft», 28, 2002, S. 470-492
- Todorova, Maria, *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1999
- Todorov, Tzvetan (Hg.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Seuil, Paris, 1965.
- Vangi, Michele, *Letteratura e fotografia*, Campanotto, Prato, 2005
- Vlasta, Sandra, *Muttersprache, Vatersprache, Bildersprache. Mehrsprachigkeit und familiäre „Sprachbände“ im Kontext von Migration in Anna Kims „Die Bilderspur“*, in «Germanistik in Ireland», 2, 2007, S. 29-45
- Von Saalfeld, Lerke (Hg.), *Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, Bleicher, Gerlingen, 1998
- Waldenfels, Bernhard, *Topographien des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997
- Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1972
- Wegner, Michael, *Die Zeit im Raum. Zur Chronotopostheorie Michail Bachtins*, In «Weimarer Beiträge», 35, 8, 1989, S. 1357- 1367
- Welsch, Wolfgang, *Transkulturalität, Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen*, in I. Schneider/C. W. Thomsen (Hg.), *Hybridkultur: Medien – Netze – Künste*, Wienand, Köln, 1997, S. 67-90
- Welsch, Wolfgang, *Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*, in

Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung, Mainzer Universitätsgespräche, Mainz, Sommersemester 1998, S. 45-72

Weigel, Sigrid, *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, Fink, München, 2006

Weigel, Sigrid, *Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde*, in R. Grimminger (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 12, Hanser, München/Wien, 1992, S. 182-229

Weigel, Sigrid, *Zum „topographical turn“: Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in «Kulturpoetik», 2, 2002, S. 151-165

Weinrich, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Beck, München, 1997

Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Beck, München, 2001

Wichard, Norbert, *Mitteleuropäische Blickrichtungen. Geschichtsdarstellung bei Saša Stanišić und Jan Faktor*, in «Aussiger Beiträge», 6, 2012, S. 159-175

Wielacher, Alois/Bogner, Andrea (Hg.), «*Handbuch interkulturelle Germanistik*», Metzler, Stuttgart, 2003

Wright, Chantal, *Writing in the „Grey Zone“: Exophonic Literature in Contemporary Germany*, in «GFL » (German as a foreign language), 3, 2008, S.26-42

Wolf, Werner, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Niemeyer, Tübingen, 1993

Internetquellen

Anna Kim liest aus „Anatomie einer Nacht“, Videolesung, < <http://www.zeit.de/video/2012-11/1938259114001/videolesung-anna-kim-liest-aus-anatomie-einer-nacht> > (abgerufen am 16.09.2013)

Bachmannpreis.orf.at, Autoren, Saša Stanišić, < <http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis/autoren/stories/36391/> > (abgerufen am 04.03.2013)

Bachmannpreis.orf.at, Texte, Saša Stanišić, < <http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis/texte/stories/42638/index.html> > (abgerufen am 04.03.2013)

BuchBasel 2010: Schweizer Buchpreis 2010, < <http://www.youtube.com/watch?v=DxoWD9AkSRI> > (abgerufen am 15.11.2012)

Deutscher Buchpreis 2010: Preisverleihung an Melinda Nadj Abonji, < <http://www.youtube.com/watch?v=ojIojOjJg4> > (abgerufen am 15.11.2012)

Deutscher Buchpreis 2010: „Tauben fliegen auf“ von Melinda Nadj Abonji, < <http://www.youtube.com/watch?v=wB1K9zZnzAM> > (abgerufen am 13.11.2012)

«E/C», Rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici, 2005, < <http://www.ec-aiss.it/pages/info.html> > (abgerufen am 25.01.2013)

Ebeling, Carola, *Ein Puzzle aus elf Selbstmorden*, 13.12.2012, < <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-12/anna-kim> > (abgerufen am 16.09.2013)

Encke Julia, *Laudatio für Nicol Ljubić*, 16.03.2011, < http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/Laudatio_Nicol_Ljubic.pdf > (abgerufen am 12.03.2013)

- Frank, Barbara Johanna (Diskussion zusammengefasst von), *Ratlosigkeit bei Nadj Abonji*, 11.02.2010, < <http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis/texte/stories/14495/> > (abgerufen am 14.11.2012)
- Greiner, Ulrich, *Maja Haderlap „Engel des Vergessens“*. *Gerechtigkeit für die Slowenen*, 22.07.2011, < <http://www.zeit.de/2011/30/L-Haderlap> > (abgerufen am 21.01.2013)
- Grimm, Oliver, *Anna Kim: „Mit Europa kann niemand etwas anfangen“*, 22.11.2012, < http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1315840/Anna-Kim_Mit-Europa-kann-niemand-etwas-anfangen > (abgerufen am 16.09.2013)
- «Hamburger Morgenpost», *Interview Saša Stanišić, Krieg war bei uns kein Thema*, 12.04.2007, < http://www.mopo.de/news/interview-sasa-stanistic--krieg-war-bei-uns-kein-thema-_5066732,5523914.html > (abgerufen am 21.03.2013)
- Hoffmann und Campe, Nicol Ljubić, < <http://www.hoffmann-und-campe.de/go/79112edc-215a-cd30-7afb69bf5e904ede> > (abgerufen am 03.09.2013)
- Kastberger, Klaus, *Maja Haderlap: Gedichte – Pesmi – Poems*, 26.02.1999, < <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1525&L=0> > (abgerufen am 22.01.2013)
- Kim, Anna, Website, < <http://www.annakim.at> > (abgerufen am 16.09.2013)
- Klobusiczky, Patricia (Moderatorin), *Identität und Sprache, Saša Stanišić und Jonas Hassen Khemiri in Lesung und Gespräch*, 18.04.2010 < <http://litradio.net/identitaet-und-sprache/> > (abgerufen am 10.03.2013)
- Maja Haderlap bei RavensBuch, Lesung: „Engel des Vergessens“, 31.05.2012 < https://www.youtube.com/watch?v=atZuU_6tNmY > (abgerufen am 23.01.2013)
- Maja Haderlap (mit Michael Kerbler) - Sprache und Welt, 10.09.2012, < https://www.youtube.com/watch?NR=1&v=GCw5_SXUkHk > (abgerufen am 22.01.2013)
- Melinda Nadj Abonji & Jurczok, < <http://www.masterplanet.ch/jm> > (abgerufen am 14.11.2012)
- Melinda Nadj Abonji, Literatur, < <http://www.masterplanet.ch/page/5/news?cid=574> > (abgerufen am 13.11.2012)
- Perlentaucher.de, Nicol Ljubić, < <http://www.perlentaucher.de/autor/nicol-ljubic.html> > (abgerufen am 03.09.2013)
- Radisch, Iris, *Der Krieg trägt Kittelschürze. Saša Stanišić schreibt seinen ersten Roman über den Bosnienkrieg und stolpert über die Poesie des Kindlichen*, 05.10.2006, < <http://www.zeit.de/2006/41/L-Stanistic> > (abgerufen am 04.04.2013)
- Riedel, Frank, *Schön reden ist nicht schönreden. Nicol Ljubićs Roman „Als wäre es Liebe“ stellt die Normalität infrage*, 10.12.2012, < http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17403 > (abgerufen am 03.09.2013)
- Robert-Bosch-Stiftung, Adelbert-von-Chamisso-Preis, Nicol Ljubić, < <http://www.youtube.com/watch?v=732320vKfL4> > (abgerufen am 03.09.2013)
- Robson, Mark, *Looking with Ears, Hearing with Eyes: Shakespeare and the Ear of the Early Modern*, 2001, < <http://purl.oclc.org/emls/07-1/robsears.htm> > (abgerufen am 17.01.2013)
- Schauspielhaus Graz, *Wie der Soldat das Grammophon repariert von Saša Stanišić*, < http://www.schauspielhaus-graz.com/schauspielhaus/stuecke/stuecke_genau.php?id=4788 > (abgerufen am 14.03.2013)
- Schrader, Carsten, *Tausendsaša*, in «U_mag», < <http://www.umagazine.de/artikel.php?>

[ID=27390&title=TausendSasa&artist=Sasa%20Stanisic&topic=popkultur](#) > (abgerufen am 10.03.13)

Schröder, Christoph, *Bachmann-Preis für M. Haderlap. Die deutsche Sprache ist ihr Schutzschild*, 10.07.2011, < <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-07/literatur-preis-bachmann> > (abgerufen am 28.01.2013)

Spreckelsen, Tilman, *Jede versäumte Gelegenheit ist ein kleiner Tod*, 19.10.2012, < <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/anatomie-einer-nacht-jede-versaeumte-gelegenheit-ist-ein-kleiner-tod-roman-der-woche-11931481.html> > (abgerufen am 16.09.2013)

Stanišić, Saša, Webseite, < <http://www.kuenstlicht.de/kuenstlichtOLD.html> > (abgerufen am 10.03.2013)

Stranakova, Monika, *Menschen hinter Glas*, 06.12.2010, < http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15070&ausgabe=201012 > (abgerufen am 12.09.2013)

Tage der deutschsprachigen Literatur, Maja Haderlap, < <http://bachmannpreis.eu/de/texte/3336> > (abgerufen am 28.01.2013)

Transnational Communities Programme, University of Oxford, < <http://www.transcomm.ox.ac.uk/> > (abgerufen am 23.03.2012)

Wright, Chantal, *Writing in the „Grey Zone“: Exophonic Literature in Contemporary Germany*, 2008, < <http://www.gfl-journal.de/3-2008/wright.pdf> > (abgerufen am 27.03.2012)

zehnSeiten.de, Nicol Ljubić liest aus „Als wäre es Liebe“, < <http://www.youtube.com/watch?v=51HOpsUSqYg> > (abgerufen am 03.09.2013)

Zähringer, Martin, *Anna Kim: „Invasionen des Privaten“*, 06.06.2011, < <http://www.swr.de/swr2/literatur/buch-der-woche-invasionen-des-privaten/-/id=6891032/nid=6891032/did=8129180/lijpc57/> > (abgerufen am 16.09.2013)

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) Berlin, < <http://www.zfl-berlin.org/das-zfl.html> > (abgerufen am 28.03.2012)