



Trauma – Generationen – Erzählen

**Transgenerationale Narrative
in der Gegenwartsliteratur zum
ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum**

Yvonne Drosihn/Ingeborg Jandl/Eva Kowollik (Hg.)

Yvonne Drosihn / Ingeborg Jandl / Eva Kowolik (Hg.)
Trauma – Generationen – Erzählen

Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung,
herausgegeben von Jekatherina Lebedewa
und Gabriela Lehmann-Carli, Band 41

Yvonne Drosihn / Ingeborg Jandl / Eva Kowolik (Hg.)

Trauma – Generationen – Erzählen

Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur
zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum

Umschlagabbildung: Kloster Gröningen, 2010 © Yvonne Drosihn

Für die Finanzierung der Drucklegung danken wir der Karl-Franzens-Universität Graz, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, der Universität Wien, dem Referat für Wissenschaft und Forschung des Landes Steiermark und dem Interdisziplinären Forschungskreis Empathie-Tabu-Übersetzung (IFETÜ).



CC-BY-NC-ND

ISBN 978-3-7329-9271-3

ISSN 1865-5858

DOI 10.26530/20.500.12657/41800

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2020. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

YVONNE DROSIHN, INGEBORG JANDL, EVA KOWOLLIK Trauma – Generationen – Erzählen: Eine Einführung	11
YVONNE DROSIHN, INGEBORG JANDL, EVA KOWOLLIK Transgenerational Perspectives on Trauma – On the Contributions	25
TRAUMA UND TRAUMANARRATIVE / TRAUMA AND TRAUMA NARRATIVES	
MAIKE SCHULT Nichts wird mehr, wie es war: Das Konstrukt <i>Traumheilung</i> aus transgenerationaler Perspektive.....	37
GABRIELA LEHMANN-CARLI Expressives Schreiben und Bibliotherapie. Der empathische Umgang mit Trauma und transgenerationaler Traumatisierung in Ljudmila Ulickajas <i>Daniél' Štajn, prevedčik</i>	51
KAROLINE THAIDIGSMANN Vertraute Fremdheit versus befremdliche Nähe. Überlegungen zu Kontinuität, Überlagerung und Ablösung von Traumanarrativen am Beispiel der kriegerischen Konflikte in Tschetschenien und der Ukraine	69
EVA KOWOLLIK „Die toten Kinder erinnerten an Plastikpuppen.“ Kindheitstrauma in Josip Mlakićs <i>Svježe obojeno</i>	83
MATTHIAS HAUKE Instabile Kontinuitäten: Jagoda Marinićs Tagebuchroman <i>Restaurant Dalmatia</i>	99

POSTMEMORY UND ERZÄHLSTRATEGIEN /
POSTMEMORY AND NARRATIVE STRATEGIES

GUDRUN HEIDEMANN

**Fiktive Revisionen. Transgenerationale Konjunktive
in transmedialen Narrativen von Herta Müller (Roman),
Birgit Weyhe (Comic) und Tomasz Różycki (Poem)..... 117**

YVONNE PÖRZGEN

**Transgenerationale Traumatisierung durch Heim-Erfahrung
in Olga Martynovas *Der Engelherd*, Lena Goreliks *Die Listensammlerin*
und Mariam Petrosjans *Dom, v ktorom*..... 137**

INGEBORG JANDL

**Das Leben im Spiegel der Großväter.
Postmemory vor dem Hintergrund von Emotion und subjektiver
Prägung anhand von Sergej Lebedev und Aleksandr Čudakov..... 153**

NIKOLA ĐOKOVIĆ

**Fictionalization, Re-Invention and Re-Inscription of Trauma
in Aleksandar Hemon's Prose 171**

DAVOR BEGANOVIĆ

**Paradigma des Posttraumatischen: Erzählstrategien der Vaterlosigkeit
in Ivan Lovrenovića *Die im Jahrhundert Verschollenen*..... 183**

FUNKTIONALE ASPEKTE DER POSTMEMORY /
FUNCTIONAL ASPECTS OF POSTMEMORY

EVA HAUSBACHER

**„Untermieter der Geschichte“: Formen und Funktionen
transgenerationaler Erinnerungsnarrative 203**

INNOKENTIJ URUPIN / MARIA ZHUKOVA Zu Poetiken des Transgenerationalen in der russischen Literatur der 2010er Jahre: Sergej Lebedev, Guzel' Jachina, Marija Stepanova	223
CLEMENS GÜNTHER Aspekte einer Archivpoetik der <i>Postmemory</i> am Beispiel Ljudmila Ulickajas und Radka Denemarková.....	241
YVONNE DROSIHN Nacherinnerungskonstellationen: Spurensuchen in der deutschen und polnischen Gegenwartsliteratur (Naomi Schenck und Tadeusz Słobodzianek)	255
ROBERT FORKEL Chronästhesie. Kognitionsnarratologische Grundlagen subjektiver Zeiterfahrung beim Lesen literarischer Generationenerzählungen	271
TRANSGENERATIONALE FAMILIENNARRATIVE / TRANSGENERATIONAL FAMILY NARRATIVES	
ANGELA RICHTER Abwesende (fremde) Väter – identitäre Vergewisserung und Zeitgeschichte bei Wibke Bruhns und Miljenko Jergović	289
ELIZABETA SHELEVA Transgenerational Trauma of Balkan Exile: Postmemory of Family Dislocations in Novels of Luan Starova and Kica Kolbe.....	303
ADISA BAŠIĆ Family as a Site of Deconstructing Political Myths in the Works of Marko Vešović.....	321
DAGMAR GRAMSHAMMER-HOHL Die Tyrannei der Erinnerung. Hélène Menegaldos Familienbiographie <i>Diana Nikiforoff</i>	337

MAGDALENA BARAN-SZOŁTYŚ
Wenn Enkel die Familiengeschichte bereisen:
Flucht und Vertreibung aus Schlesien und Galizien
in der deutschsprachigen und polnischen Gegenwartsliteratur 351

TRAUMA UND IDENTITÄTSSUCHE /
TRAUMA AND THE SEARCH FOR IDENTITY

VICTORIA MALKINA
Postmemory in Lyrical and Visual Narratives by Aleksandr Gorodnitskiĭ.
His Poetry and Film *V poiskakh idisha* 371

RENATE HANSEN-KOKORUŠ
Verheimlichte Identität. Familiengeheimnis und Trauma
bei Bulat Okudžava und Ludwig Bauer..... 389

SVETLANA KAZAKOVA
Fiktionalisierte Selbstkonzepte..... 403

NINA ŠCHERBAK
The Trauma of the Assassinator as an Artist 417

(KOLLEKTIVES) TRAUMA UND POLITISCHE (DE)KONSTRUKTION /
(COLLECTIVE) TRAUMA AND POLITICAL (DE)CONSTRUCTION

NENAD VELIČKOVIĆ
The Serbian Discourse on Ivo Andrić: Some Traces of a Collective Trauma..... 433

ŠEHERZADA DŽAFIĆ
Narratives to Fight Trauma – Post-Yugoslav Society in the *Third Space* 455

MARIE-LUISE ALPERMANN
Zwischen Postmemory und Gegerinnerung.
Bojan Krivokapićs *Proleće se na put sprema* 469

IRIS TABEA BAUER	
Zur Unmöglichkeit der Erinnerung oder wie die polnische Gegenwartsliteratur trotzdem gegen das Vergessen schreibt.....	485
JOANNA BEDNARSKA-KOCIOLEK	
„Was ist das hier nur für eine Geschichte. Wir wollen nicht an ihr teilnehmen, und doch tun wir es.“ Traumadarstellung im Roman <i>rotten</i> von Lydia Haider	501
On the Contributors.....	517

Trauma – Generationen – Erzählen: Eine Einführung

„[...] ne mogu svoga ujaka, čiji je grob već odavno nestao u travurini seoskoga groblja, negdje u Slavoniji, pustiti da počiva među milijunima Hitlerovih vojnika. On je dio moga identiteta, grizodušja koje se prenosi iz naraštaja u naraštaj [...].“

„[...] ich kann meinen Onkel, dessen Grab auf einem Dorffriedhof irgendwo in Slawonien längst vom Gestrüpp überwuchert ist, nicht zwischen Millionen anderen Soldaten Hitlers ruhen lassen. Er ist Teil meiner Identität, der Gewissensbisse, die von Generation zu Generation weitergereicht wurden [...].“

Miljenko Jergović¹

Das Eingangszitat steht exemplarisch für eine aktuelle literarische Strömung, die einem Bedürfnis heutiger Autor*innen zu erwachsen scheint, die intimen und traumatischen Erfahrungen ihrer Vorfahren rekonstruierend und reflektierend in Beziehung zur ‚großen Geschichte‘ und zur eigenen Gegenwart zu setzen. Das Interesse der Literaturwissenschaften an nacherinnernden Erzählpraktiken führt dies vor Augen, wovon die in diesem Band versammelten Beiträge zeugen. In dieser Einführung möchten wir der *Relation* der beiden Schlüsselbegriffe *Trauma* und *Nacherinnerung* nachgehen, denn diese Relation kann als Grundvoraussetzung einer sich als *transgenerational* verstehenden Literatur angesehen werden. Dies erfordert eine konzeptionelle Positionsbestimmung, der die Einführung durch einen traumatheoretischen Teil und einen Teil zum postmemorialen Ansatz gerecht werden möchte.

Eine besondere Herausforderung dieses international und Philologien übergreifend angelegten Bandes liegt in der Bündelung unterschiedlicher Zugänge zum Begriff des *Traumas*, deren Schnittstellen und wechselseitige Anbindungsmöglichkeiten es zu prüfen gilt. Die Entscheidung für eine pluralistische Verwendung des Begriffs ist den hier vertretenen verschiedenen Wissen-

.....
1 Jergović, Miljenko (2013): *Rod*. Zaprešić: Fraktura, S. 18. Ders. (2017): *Die unerhörte Geschichte meiner Familie*. Aus d. Kroat. v. Brigitte Döbert. Frankfurt am Main: Schöffling & Co, S. 20.

schaftstraditionen und unterschiedlichen Fragestellungen der Beitragenden geschuldet, wobei in dem Zusammenhang auch divergierende regionale und sprachliche Besonderheiten hineinspielen. Nichtsdestotrotz soll diese Einführung wichtige argumentative Grundlinien nachzeichnen und einen konzeptionellen Rahmen bieten.

Als Hintergründe der traumatischen Erfahrung stehen in den hier präsentierten Untersuchungen historische Katastrophen, die traumatisierend auf Individuen einwirkten, deren physische und psychische Gesundheit schädigten und die Biographien folgender Generationen nachhaltig prägen, in ihrer Vollumfänglichkeit aber auch kollektiv als Einbrüche gedeutet werden. Literarische Traumanarrative aus transgenerationaler Perspektive stellen eine Schnittstelle des Bandes dar. Bezogen auf die konkreten historischen und politischen Kontexte konzentrieren sich die Beiträge auf den regionalen Schwerpunkt Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa sowie die Kriege und totalitären Regimes des 20. Jahrhunderts mit ihren Folgen: der Zweite Weltkrieg und die Shoah in jeweils spezifischen regionalen Konstellationen, die jugoslawischen Zerfallskriege, die Kriege in Tschetschenien, aber auch Arbeitslager oder Exilerfahrungen.

Der aus dem Griechischen *traúma* (Wunde, Verletzung) stammende Begriff meint ursprünglich „eine durch äußere Gewalteinwirkung hervorgerufene körperliche Wunde“². Das davon zu unterscheidende *psychische Trauma* wird als „eine Erfahrung von extremer Intensität“³ beschrieben, die sich den im Zuge der Sozialisation erworbenen Bewältigungs- und damit auch Erinnerungs- und Erzählstrategien, die eine Integration in die eigene Identität ermöglichen würden, widersetzt. Stattdessen entsteht der Eindruck einer Erinnerungslücke, begleitet von einem willkürlich erfolgenden *nachträglichen Erleben* in Form von Flashbacks, was das eigentlich Traumatische ausmacht.

Erstaunlicherweise ist „the heart of Freud’s writing on trauma“ Cathy Caruth zufolge „the parable of the wound and the voice“⁴, eine Szene aus Torquato Tassos Epos *La Gerusalemme Liberata* (1574, *Das befreite Jerusalem*), die

.....
2 Neumann, Birgit (2013): „Trauma und Literatur“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 763–764, hier S. 763 (Hervorhebung durch die Autorinnen).

3 Ebd.

4 Caruth, Cathy (2016): *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* [1996]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, S. 4.

Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) als poetische Darstellung eines Wiederholungszwangs (hier einer Täterfigur wider Willen) heranzieht.⁵ Entscheidend scheint uns in diesem Zusammenhang Freuds expliziter Rückgriff auf einen *literarischen* Text zu sein, auf eine mit poetischen Mitteln erzählte *story* also, wodurch, so Caruth weiter, eine anders nicht verfügbare Wahrheit vermittelt werden könne:

[...] trauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available.⁶

Eine Definition der medizinischen Symptomatik und die Bezeichnung der pathologischen Reaktion als *Post-traumatic Stress Disorder* (PTSD) erfolgte erst 1980 gemäß der *International Classification of Diseases (ICD-10)*, wobei perzeptive, affektive und soziale Symptome gelistet werden:

Arises as a delayed or protracted response to a stressful event or situation [...] of an exceptionally threatening or catastrophic nature, which is likely to cause pervasive distress in almost anyone. [...] Typical features include episodes of repeated reliving of the trauma in intrusive memories (“flashbacks”), dreams or nightmares, occurring against the persisting background of a sense of “numbness” and emotional blunting, detachment from other people, unresponsiveness to surroundings, anhedonia, and avoidance of activities and situations reminiscent of the trauma. There is usually a state of autonomic hyperarousal with hypervigilance, an enhanced startle reaction, and insomnia. Anxiety and depression are commonly associated with the above symptoms and signs, and suicidal ideation is not infrequent. [...]⁷

Eine solide Kenntnis der medizinischen Symptomatik scheint uns entscheidend für die Analyse von literarischen Traumanarrativen, da sich diese Symptome, einschließlich der zuvor erwähnten Nachträglichkeit und Nicht-Erzählbarkeit, sowohl in *thematisch-motivischer* Hinsicht als auch *strukturell* in den Texten niederschlagen und äquivalente literarische Ausdrucksmittel finden. Zu typischen Strukturen gehören z. B. achronologische Zeitstrukturen,

.....

- 5 Vgl. Freud, Sigmund (1967): „Jenseits des Lustprinzips“. In: Ders.: *Gesammelte Werke chronologisch geordnet*. 13. Bd. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, S. 1–69, hier S. 21.
- 6 Caruth 2016, S. 4.
- 7 ICD-10 (2010): „Post-traumatic Stress Disorder“. In: *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems*. 10th Revision. WHO. F43.1.

paradox wirkende Handlungsstrukturen oder unzuverlässige Erzähler, die jeweils die innere Erfahrung des traumatisierten Subjekts im literarischen Text widerspiegeln.⁸ Daher soll mit den Textanalysen auch ein Überdenken erzähltheoretischer Prämissen und Kategorien erfolgen, um nicht zuletzt einer nach wie vor ausstehenden Narratologie des Traumas zuzuarbeiten.⁹

Das therapeutische Potenzial des Erzählens und der Literatur¹⁰ im Kontext von Trauma wird im Rahmen psychotherapeutischer Ansätze diskutiert, da mittels „Artikulation“ das Trauma „zu einem Teil der bewussten Identität“ gemacht werden könne.¹¹ Peter Levine beispielsweise unterstreicht vor dem Hintergrund der *false memory* Problematik, dass es weniger um die Rekonstruktion tatsächlicher traumatischer Hintergründe gehe, sondern um die konstruktive Kraft erzählender Strategien in therapeutischen Settings.¹² Schlussendlich stellen die in diesem Band versammelten Beiträge die untersuchten Traumanarrative konsequent in einen spezifisch regionalen und historischen Handlungs- und/oder Entstehungskontext, vor dessen Hintergrund der jeweilige Text überhaupt erst als Traumanarrativ lesbar werden kann.

Aufbauend auf dem genannten psychoanalytischen Verständnis des Begriffs *Trauma* ist also seine Anwendung im *kulturellen Bereich* zu beobachten und fungiert außerdem als Deutungsmuster für *kollektive Erfahrungen*. Dies zeigt Vamik Volkan mit dem Begriff des *chosen trauma* oder Jeffrey Alexander mit dem des *cultural trauma*, womit das kollektive Trauma im Unterschied zur individuellen Erfahrung jeweils als ideologisches Konstrukt gesetzt wird.¹³

8 Vgl. dazu Fricke, Hannes (2004): *Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen: Wallstein, S. 223–230.

9 Vgl. hierzu den interdisziplinären, insbesondere Medizin und Literaturwissenschaft zusammenführenden Ansatz in Lehmann-Carli, Gabriela u. a. (Hg.): *Zerreißproben: Trauma – Tabu – EmpathieHürden*. Berlin: Frank & Timme.

10 Vgl. bibliotherapeutische Zugänge wie z. B. versammelt in Petzold, Hilarion/Leeser, Brigitte/Klempnauer, Elisabeth (Hg.) (2017): *Wenn Sprache heilt: Handbuch für Poesie- und Bibliotherapie, Biographiearbeit und Kreatives Schreiben. Festschrift für Ilse Orth*. Bielefeld: Aisthesis.

11 Assmann, Aleida (2014): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* [2006]. 2. Aufl. München: C.H. Beck, S. 94.

12 Vgl. Levine, Peter (2015): *Trauma and Memory: Brain and Body in a Search for the Living Past: A Practical Guide for Understanding and Working with Traumatic Memory*. Berkeley, California: North Atlantic Books. S. 118–121.

13 Volkan, Vamik (1996): „Intergenerational Transmission and ‚Chosen Traumas‘“. In: Moser-Hruskovski, R./Rangel, L. (Hg.): *Psychoanalysis at the Political Border*. Madison: IUP; Alexan-

Boris Previšić und Sjetlan Lacko Vidulić wiederum plädieren für eine Aufhebung der Dichotomie zwischen individueller und kollektiver Erfahrung im Zusammenhang mit den *Traumata der Transition* der postjugoslawischen Zerfallskriege und weisen auf die wechselseitige Bedingtheit individueller und kollektiver Deutungsmuster hin.¹⁴ Insgesamt ist also seit längerem eine Ausweitung, wenn nicht gar Aufweichung des Begriffs *Trauma* zu beobachten.¹⁵ Weichenstellend hinsichtlich der Öffnung des Begriffs auf den sprachlichen *Diskurs* sind poststrukturalistisch orientierte Arbeiten, in denen „Trauma als *rhetorische* Figur [...] eines Erinnerns, das das Vergessen erinnert bzw. einer Referenz, die als Latenz auftritt“¹⁶ verstanden wird.

Cathy Caruth, die maßgeblich zur kulturwissenschaftlichen Etablierung des Begriffs beitrug, setzt in *Trauma. Explorations in Memory* (1995) bei der zitierten Klassifizierung der PTSD an und stellt die These auf, dass trotz der neuen Bezeichnung das Krankheitsbild nicht erklärt werden könne.¹⁷ Wiederholt betont sie das *Paradox der Symptomatik* als den Kern des Traumas: die Löschung von Erinnerung und die Präzision des Erinnerns.¹⁸ Hinzu komme die Nachträglichkeit oder – nach Freud – die Latenz¹⁹ sowie die Willkür der Inbe-

der, Jeffrey C. et al (2004) (Hg.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley/London: University of California Press. Vgl. weiterhin die kritische Reflexion zum Begriff des kollektiven Traumas in Kühner, Angela (2007): *Kollektive Traumata. Konzepte, Argumente, Perspektiven*. Gießen: Psychosozial-Verlag.

14 Vgl. Previšić, Boris/Vidulić, Sjetlan Lacko: „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Traumata der Transition. Erfahrung und Reflexion des jugoslawischen Zerfalls*. Tübingen: Francke Verlag, S. 7–19, hier S. 13–14.

15 Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (1999): „Vorwort“. In: Dies. (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. VII–VIII.

16 So Sigrid Weigel mit Bezug auf Anselm Haverkamp: Weigel, Sigrid (1999): „Télescope im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur“. In: Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 51–76, hier S. 53 (Hervorhebung im Orig.).

17 Vgl. Caruth, Cathy (1995): „Trauma and Experience. Introduction“. In: Dies. (Hg.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, S. 3–12, hier S. 3–4.

18 Dies stehe sowohl in Freuds als auch in den früher erschienenen Arbeiten von Pierre Janet im Zentrum der Charakteristika von Trauma. Vgl. Caruth, Cathy (1995a): „Recapturing the Past. Introduction“. In: Dies. (Hg.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, S. 151–157, hier S. 153.

19 Freud arbeitet diesen Begriff in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939) heraus.

sitznahme. Mit Bezug auf Freuds Überlegungen zum Kriegstrauma stellt sie heraus: „it is not only the moment of the event, but of the passing out of it that is traumatic; that *survival itself*, in other words, *can be a crisis*.“²⁰

Caruth und auch Dori Laub akzentuieren die Notwendigkeit einer Zuhörerschaft²¹, die Ulrich Baer mit Bezug auf Laub als *sekundäre Zeugenschaft* bezeichnet²². Dieses spezifische Verhältnis des unmöglichen Sprechens und neuartigen Zuhörens sieht Caruth als Chance, aber auch als Heimsuchung, als Gefahr „of the trauma’s ‚contagion‘, of the traumatization of the ones who listen“²³. Diese ambivalente Beziehung zwischen dem Erzählen und Zuhören im Kontext von Trauma betrifft, wie später ausgeführt werden soll, transgenerationale Konstellationen in besonderem Maße.

Auf welche Weise lassen sich diese Überlegungen für das Verstehen von literarischen Traumanarrativen nutzbar machen? In ihrem Vorwort zu *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992) nähern sich Shoshana Felman und Dori Laub dem Verhältnis von Zeugenschaft und Schreib- und Leseprozessen, indem der Holocaust als Krise der Zeugenschaft gesetzt wird²⁴, als Ereignis, das die Zeugen eliminierte. Im Gegensatz zu anderen Theoretikern dieses Diskurses²⁵ suchen Felman und Laub nach einer Rehabilitierung der Zeugenschaft unter anderem in dessen Verhältnis zur Kunst.²⁶ Felman bezeichnet Literatur als „alignment between witness“; eine Bindung zwischen dem schreibenden und dem lesenden Zeu-

.....
20 Caruth 1995, S. 9 (kursiv im Orig.).

21 Laub, Dori (1992): „Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening“. In: Ders./Felman, Shoshana: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/London: Routledge, S. 57–74.

22 Baer, Ulrich (2000): „Einleitung“. In: Ders. (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–32. Baers Band versammelt wichtige Essays von Caruth, Felman, Laub u. a. in deutscher Sprache.

23 Caruth 1995, S. 10.

24 Vgl. Felman, Shoshana/Laub, Dori (1992): „Foreword“. In: Dies.: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/London: Routledge, S. xiii–xx, hier S. xiii.

25 Vgl. als Ausgangspunkt Primo Levi *I sommersi e i salvati* (1986, *Die Untergegangenen und die Geretteten*) sowie die Thesen bei Jacques Derrida: *Demeure* (1998) und Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge* (orig. 1998).

26 Felman/Laub 1992, S. xx.

gen.²⁷ Mit Michael Bachmann ließe sich ausgehend von Felman ableiten, dass fiktionale Literatur eine „testimoniale Beziehung zur abwesenden Wirklichkeit unterhalten“ könne, die „jenseits eines mimetisch-repräsentativen Verhältnisses“²⁸ in einem Modus der *Verantwortung des Textes* gegenüber der Realität zu verorten sei²⁹. Mit Bezug auf Claude Lanzmanns *Shoah* wird Verantwortung von Felman als kreatives Potenzial des Kunstwerkes im Dialog mit den Rezipient*innen erkannt.³⁰

Ähnlich wie Felman ist die Gedächtnisforscherin Aleida Assmann in ihren ersten traumatheoretischen Forschungen vom *literarischen* Material ausgegangen und hat in Rückkopplung an die Analyse von Traumanarrativen *Trauma* als „körperliche Einschreibung“³¹ und „Unmöglichkeit der Narration“³² innerhalb ihres Konzepts der *Erinnerungsräume* (1999) im Medium des *Körpers* verankert. In späteren Publikationen prüft Assmann den Begriff, indem sie in der Frage nach den aktuellen Modi des Erinnerns an den Zweiten Weltkrieg den Begriff des „Tätertraumas“ ablehnt³³, auf die Notwendigkeit „eines gesellschaftlichen Umfelds, genauer: eines ‚Erinnerungsrahmens‘“³⁴ für die Artikulation von Traumata hinweist oder für ein *dialogisches Erinnern*³⁵ plädiert. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff fordert auch Ulrich Baer, der „zu Klischees abgewertete

.....
27 Felman, Shoshana (1992): „Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching“. In: Dies./Laub, Dori: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/London: Routledge, S. 1–56, hier S. 2.

28 Bachmann, Michael (2010): *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*. Tübingen: Francke, S. 77.

29 Vgl. Felman, Shoshana (1992a): „The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah“. In: Dies./Laub, Dori: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/London: Routledge, S. 204–283, hier S. 204.

30 Vgl. ebd., S. 206.

31 Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck. S. 278.

32 Ebd., S. 264.

33 Daher auch Assmanns reservierte Einstellung einer Rückbindung des Trauma-Diskurses an die Arbeiten von Freud wie dies Caruth unternimmt, da Freud „den Traumbegriff vorwiegend mit Tätern in Zusammenhang gebracht hat“. Assmann 2014, S. 95.

34 Ebd.

35 Assmann, Aleida (2016): *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention* [2013]. 2. Aufl. München: C.H. Beck, S. 195–203.

Begriffe“ wie *Unsagbarkeit* oder *Undarstellbarkeit* hinterfragt, die zur Ausrede geraten können, um unbequeme Fragestellungen nicht anzusprechen.³⁶

Die nicht unberechtigte Kritik am hier in Ansätzen nachgezeichneten, äußerst heterogenen Diskurs betrifft die Ausweitung des Traumbegriffs, den Caruth in *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (1996) auf den Begriff der Geschichte resp. die Nachträglichkeit „jeder historischen Erfahrung“³⁷ übertragen hat, wodurch, so Sigrid Weigel, „die spezifische Situation der Überlebenden der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik und anderer *men made desaster* verschwunden“ sei.³⁸ Diese Bedenken gegenüber einem offenen Traumbegriff möchten wir versuchen, in eine konstruktive Richtung neu zu denken.

Der breite theoretische Diskurs bietet in Rückbindung an die Analyse von Literatur ein solides Instrumentarium, um Texte in ihren variierenden historischen Kontexten als Traumanarrative deuten, die literarischen Gestaltungsmittel von Traumata beschreiben und die den Texten inhärenten *individuellen und kollektiven Vergangenheitskonstruktionen* erforschen zu können.³⁹ An dieser Stelle kann der Begriff *Postmemory* ansetzen, der als generationenübergreifende Weitergabe von traumatischen Erfahrungen gilt. Trauma ist in diesem postmemorialen Kontext strenggenommen keine Situation des Individuums, sondern allgemeiner „a *structure of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience*“, „a *consequence of traumatic recall but (unlike post-traumatic stress disorder) at a generational remove*“⁴⁰.

.....
36 Baer 2000, S. 12.

37 Weigel 1999, S. 55 (kursiv im Orig.).

38 Ebd., S. 56 (kursiv im Orig.).

39 Vgl. die unter dem Eintrag „Trauma und Literatur“ im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturwissenschaft* formulierten Desiderata: Neumann 2013, S. 764.

40 Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, S. 6 (kursiv im Orig.). Zu Hirschs Thesen auf Deutsch vgl. z. B. Hirsch, Marianne (2016): „Der Schmerz meiner Großmutter“. In: *Kulturaustausch. Zeitschrift für internationale Perspektiven* 1/2016. https://www.zeitschriftkulturaustausch.de/de/archiv?tx_amkulturaustausch_pi1%5Bauaid%5D=2333&tx_amkulturaustausch_pi1%5Bview%5D=ARTICLE (letzter Zugriff: 01.07.2020).

Wir haben anlässlich der Tagung vom 21. bis 23. Juni 2019 am Seminar für Slavistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, auf deren Ergebnissen der vorliegende Band basiert, Literaturwissenschaftler*innen aus acht Ländern vereint: neben Deutschland und Österreich aus Russland, Polen, Serbien, Bosnien und Herzegowina, Kroatien und Nordmakedonien. Es geht, sich mit Traumata in literarischer Verarbeitung durch die zweite und dritte Generation auseinanderzusetzen, und zwar nicht nur die Shoah und den Zweiten Weltkrieg betreffend, sondern auch die Nachwirkungen der teilweise von Kriegen begleiteten Transformationserfahrungen der 1990er Jahre. Dies umso mehr, da das Jahr 2019 – hinsichtlich unserer Themenstellung – mit Blick auf 1939 und 1989 in zweierlei Hinsicht Gedenkjahr war.

„Das war die Landschaft meiner Kindheit und sie war wunderbar“, aber „keineswegs heil“, heißt es in Martin Pollacks Essay *Kontaminierte Landschaften*.⁴¹ Diese wunderschönen Landschaften sind nicht ohne die Erinnerung an die Kriege in Mitteleuropa zu denken. Die in den Beiträgen besprochenen Texte stecken den Raum des östlichen Europas und die mit diesem Raum verbundenen historischen Traumatisierungen gleichsam ab und stellen einen Aufriss der Nacherinnerungsliteratur als eines seit teilweise mehr als zwanzig Jahren nicht abreißenden Stroms des Erzählens dar.

Ob es um Marija Stepanovas Buch *Pamjati pamjati (Nach dem Gedächtnis)*, Tomasz Różyckis *Dwanaście stacji (Zwölf Stationen)* oder Miljenko Jergovičs *Otac (Vater)* geht: Es gibt etwas, das diese Texte vereint: das Trauma als eine Lücke, das fehlende eigene Erleben, das Nicht-Wissen:

To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors.⁴²

.....
41 Pollack, Martin (2014): *Kontaminierte Landschaften*. St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz Verlag, S. 10.

42 Hirsch, Marianne: „Postmemory“. Auf: *postmemory.net*. <http://www.postmemory.net/> (letzter Zugriff: 19.06.2020).

Mit zum Teil vielen Jahren Verspätung wird – um es mit W.G. Sebald zu sagen – *Verabredungen in der Vergangenheit* nachgegangen.⁴³ Dabei sind gewisse Unterschiede aber auch Gemeinsamkeiten des Rekonstruierens und Imaginierens signifikant.

Wir haben uns gefragt, welche Strategien nachgeborene Generationen entwickelt haben, über die mentalen Hinterlassenschaften ihrer Vorfahren zu schreiben? Was zeichnet diese Literatur aus und verrät uns gleichzeitig über vergangene, aber nach wie vor präsente Traumata? Zur Einführung in diese Fragen dienen die folgenden Überlegungen zu den Merkmalen postmemorialer Literatur und transgenerationalen Erzählens.

Die kanadische Wissenschaftlerin Marianne Hirsch, die den Begriff *Postmemory* prägte, beschreibt die Charakteristika des Nacherinnerns in *Family Frames* (1997) folgendermaßen:

Postmemory characterizes the experience of those who grew up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.⁴⁴

In ihrem Kapitel „Past Lives“ spricht sie von „the need not just to feel and to know, but also to re-member, to re-build, to re-incarnate, to replace and to repair“⁴⁵ als *Intention* der erzählenden zweiten und dritten Generation. Beim postmemorialen Erinnern spielen „imaginative investment and creation“⁴⁶ eine entscheidende Rolle. *Postmemory* meint also die Übernahme und das Bewahren der Erinnerung durch die zweite oder bereits dritte Generation bzw. der *Generation of Postmemory*. Rekonstruktive Verfahren und Techniken werden bemüht, um Lücken des Gedächtnisses zu ergänzen. Die Leerstelle, die Lücke erzählen – das ist es also, was die zweite und dritte Generation umtreibt.

Uns interessiert, auf welche Weise diese nachfolgenden Generationen erinnern:

.....

43 Vgl. Sebald, W.G.: *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 367.

44 Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge/London: Harvard University Press, S. 22.

45 Ebd., S. 241–268, hier S. 243. Ebenso 1996 erschienen unter dem Titel „Past Lives. Postmemory in Exile“. In: *Poetics Today* 17:4, S. 659–686, hier S. 661.

46 Hirsch 1997, S. 22.

Mit dem Terminus „postmemory“ von Marianne Hirsch ist mitnichten gemeint, dass das Präfix „post“ das Ende der ursprünglichen Erinnerung anzeigt, sondern eher das Weitererinnern mit einem *distanzierten und kritischen* Blickwinkel, der medialer Transmissionsstrategien bedarf.⁴⁷

Der Enkelgeneration macht es zu schaffen, die Geschichte – trotz aller Fragen und Nachforschungen – nie erschöpfend erfassen zu können. Die zunehmende Verwischung der Spuren – im Kontext traumatischer Erbschaften – wird zum Hauptthema der neueren Literatur.⁴⁸ Während in Augenzeugenberichten ein moralisch-appellativer Gestus dominiert, fokussieren postmemoriale Spurensuchen die Bedeutung des Einzelschicksals mit all seinen Widersprüchen.⁴⁹

Grundsätzlich kann *Postmemory* unserem Verständnis nach durchaus auch, den familiären Kontext der einzelnen Autor*innen überschreitend, aus einem öffentlichen Erinnerungspool gespeist sein. Dies zeigt Jonathan Safran Foer's Roman *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) auf eindrückliche Weise, in dem das traumatische Erleben des 11. September 2001 mit der nicht minder traumatischen Familiengeschichte während des Nationalsozialismus verquickt wird.⁵⁰ Die menschliche Fähigkeit zum Mitleiden mit dem „Leid der Anderen“, wie Susan Sontag es genannt hat, scheint hierbei, Hirsch zufolge, eine Schlüsselrolle einzunehmen.⁵¹ Nicht der familiäre Bezug als solcher ist entscheidend sondern eine „deep personal connection“⁵².

Marianne Hirsch unterstreicht in *Family Frames*, dass der Begriff *Postmemory* nicht singulär in Bezug auf die Nachfahren von Shoah-Überlebenden,

.....

47 Hiemer, Elisa-Maria (2012): *Generationenkonflikt und Gedächtnistradierung. Die Aufarbeitung des Holocaust in der polnischen Erzählprosa des 21. Jahrhunderts*. Stuttgart: ibidem-Verlag, S. 31 (kursiv die Autorinnen).

48 Vgl. Marszałek, Magdalena (2010): „Anamnesen. Explorationen des Gedächtnisses in der gegenwärtigen polnischen Literatur und Kunst (eine intermediale Perspektive)“. In: Dies./Molisak, Alina (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*. Berlin: Kadmos, S. 161–179, hier S. 163.

49 Vgl. Hiemer 2012, S. 33.

50 Vgl. die Interpretation in Hirsch, Marianne (2003): „I Took Pictures: September 2001 and Beyond“. In: Greenberg, Judith (Hg.): *Trauma and Home. After 9/11*. Lincoln: University of Nebraska Press, S. 69–86.

51 Hirsch 2012, S. 5. Hirsch bezieht sich auf Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

52 Hirsch 1997, S. 22.

sondern durchaus auch auf die Nachwirkungen anderer traumatischer Ereignisse auf spätere Generationen anwendbar sei:

I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences.⁵³

Erneut stellt sich die Frage, wie sich die halb geahnte Familiengeschichte – von Weigel als „Télescopage im Unbewußten“ oder „Störfall in der Genealogie“⁵⁴ bezeichnet – erzählen lässt und was die Beweggründe für dieses erzählende Suchen sind, Beweggründe, die offenbar mit dem „Schmerz der Nachgeborenen“⁵⁵ zu tun haben. Daniel Mendelsohn war 2006 mit seinem Buch *The Lost. A Search for Six of Six Million* einer der Vorreiter eines solchen Schreibens im englischen Sprachraum. Mendelsohns Antrieb für seine Suche nach sechs Familienmitgliedern, die Opfer des Holocaust geworden sind, war es, ausgelöschtes Leben wieder sichtbar zu machen. Die Spezifik des Fragens weiterer Generationen nach traumatischen Brüchen ließe sich – hier in Bezug auf Mendelsohns Roman – mit Aarons und Berger als „frustrated remembrance“ bezeichnen:

“Which hills? Which partisans? When? How? Had she been hiding, too? Impossible to know.” Psychoanalytically, such repetition, even in the face of the obvious knowledge that such queries will result in still more unanswered questions, is a symptom of the attempt to master the sensation of loss, to control, as it were, the traumatic outcome. Repetition, here, labors to do the work of frustrated remembrance.⁵⁶

.....
53 Ebd. Kursiv die Autorinnen. Ähnlich denken mit dem Begriff des *Postkatastrophischen* Artwińska, Anna/Tippner, Anja (2017) (Hg.): *Nach dem Holocaust. Medien postkatastrophischer Vergegenwärtigung in Polen und Deutschland*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

54 Weigel 1999, S. 65. Mit dem Bild bezieht sich Weigel auf „die Form der teleskopartig ineinandergeschobenen Waggons bei den Eisenbahnunfällen des 19. Jahrhunderts, – Schauplätze für die Entstehung des somatischen Traumakonzepts“ (ebd.).

55 Vgl. Draesner, Ulrike (2015): „Der Schmerz der Nachgeborenen“. In: *Die Zeit*. 27.01.2015. <https://blog.zeit.de/freitext/2015/01/27/draesner-auschwitz/> (letzter Zugriff: 19.06.2020).

56 Aarons, Victoria/Berger, Alan L. (2017): *Third Generation Holocaust Representation. Trauma, History, and Memory*. Evanston Ill.: Northwestern University Press, S. 10f. Das Zitat stammt aus Mendelsohn, Daniel (2006): *The Lost: A Search for Six of Six Million*. New York: Harper-Collins, S. 55.

Uns interessiert das erzählerische Spektrum, die Bandbreite der narrativen Strategien, mit denen im jeweils konkreten Text die Suchbewegung realisiert wurde.

Untersuchungsgegenstand der Beiträge in diesem Band ist in überwiegenderem Maße die Literatur der nachfolgenden zweiten und dritten Generation derjenigen, die Opfer von Krieg, Genozid und Flucht waren. Die Berücksichtigung der verschiedenen historischen und kulturellen Kontexte der zeitgenössischen Literatur in Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa sowie die Innen- und Außenperspektive auf die jeweiligen Literaturen durch die beteiligten Wissenschaftler*innen erlauben uns einen vergleichenden Zugang – basierend auf einem umfangreichen und höchst divergenten Material – zu den *Charakteristika literarischer Postmemory*: Auf welche Weise nähern sich Menschen einer Erinnerung an, die nicht die eigene ist? Und wie äußert sich dies im literarischen Erzähltext? Mit dem anschließenden englischsprachigen Überblick über die einzelnen Beiträge soll unter Aufzeigen systematischer Verbindungslinien ein erster Einblick gegeben werden, auf welche Weise die Beitragenden diesen Fragen nachgehen werden.

Transgenerational Perspectives on Trauma – On the Contributions

The possibilities of dealing with trauma and healing through storytelling are explored in the first section of contributions on *Trauma and Trauma Narratives*, in which the examination of canonized trauma narratives plays just as much a role as the recourse to specific genres or constellations of narrating and listening.

Maïke Schult introduces trauma research by differentiating between trauma as a clinical diagnostic term in psychotraumatology and trauma as a cultural interpretation pattern as used by literary studies since the 1990s with recourse to psychoanalytic concepts to explore the speechlessness associated with trauma in texts and to create spaces of memory. The contribution pays tribute to narrative, therapeutic, and religious forms of treatment, but critically distances itself from the construct of ‘healing’: the world before the trauma no longer exists, and accepting this is a difficult, sometimes lifelong task.

In her contribution on expressive writing as a coping strategy, **Gabriela Lehmann-Carli** uses the novel *Daniël Shtaïn, perevodchik* (*Daniel Stein, Interpreter*) by Lyudmila Ulitskaya to show that writing about fictional traumas can have positive effects, despite the difficulty of finding a coherent narrative for the traumatic encapsulation of the experience. Lehmann-Carli analyses Ulitskaya’s conception of the figure of Daniel Stein, based on the real person Oswald (Daniel) Rufeisen, who became an “ear witness” to mass shootings in the Emsk forests during the Second World War. She further examines transgenerationally mediated traumas (for example camp experiences), in order to sound out the role of resilience and empathy and to show bibliotherapy as a possible therapeutic path.

Based on Michael Rothberg’s approach of *Multidirectional Memory*, **Karoline Thaidigsmann** analyses war literature on current post-Soviet conflicts in Chechnya and Ukraine to examine the extent that canonized trauma narratives of earlier experiences of violence are constitutive in these texts. If the GULag narratives by Varlam Shalamov can be interpreted as a formative sub-

text for Arkadij Babchenko's stories, the novel *Internat (The Orphanage)* by the Ukrainian author Serhiy Zhadan is characterized by the opposite strategy, namely the consistent and disturbing creation of proximity to the real-life world of contemporary readers by means of typical attributes such as a mobile phone or sneakers.

According to **Eva Kowollik**, the android and ambivalent figure of the doll, sometimes interpreted as an "ambassador of horror" in its literary portrayal, in the novel by the Bosnian author Josip Mlakić *Svježe obojeno (Freshly Painted)* condenses the trauma of a child who witnessed a massacre during the Bosnian war. In addition to the motif of the doll, the protagonist's subsequent processing of trauma through listening, writing and acting as well as intertextual borrowings from the genres of crime fiction and post-apocalyptic novels are analysed as the novel's literary strategies allowing a discussion of the potential for literary techniques to clarify the characteristics and effects of trauma.

Matthias Hauk's analysis of Jagoda Marinić's novel *Restaurant Dalmatia* in the context of migration and social exclusion – specifically in relation to a guest worker family in West Germany – examines the protagonist's journey of memory as a form of therapy. The genre of the fictional diary novel plays a decisive role here. In a departure from the documentary, narrative procedures such as the alternation of heterodiegetic and autodiegetic narrators are consciously used to offer possibilities of depicting the processing of traumas. According to Hauk, the socio-critical dimension of *Gastarbeiterliteratur* is also found in this literature, although it is characterized by an altered aesthetic.

The contributions grouped under the second focus, ***Postmemory and Narrative Strategies***, examine the specific relationships between narrative, intertextual, and genre-specific strategies in connection with postmemorial remembrance.

Gudrun Heidemann begins with the *floating gap* as a constitutive part of cultural memory, which in transgenerational fiction leads to subjunctive and often intermedial substitutions of what is hidden in the family. In Herta Müller's *Atemschaukel (The Hunger Angel)* these are expressed in the transfer of oral traditions into a narrative with an auditory dimension. In Birgit Weyhe's comic strip *Im Himmel ist Jahrmarkt (It's a Carnival in Heaven)*, empty spaces are staged photographically and the postmemorial process is linked to textual allegories such as the knitting pattern. Tomasz Różycki, on the other hand,

with his poem *Dwanaście stacji* (*Twelve Stations*), enters into a parodistic dialogue with Mickiewicz's *Pan Tadeusz* and the topos of eastern Poland.

Yvonne Pörzgen pursues the literary mediation of traumatic experiences in homes for the disabled in the context of German and Russian totalitarianism, mechanisms of repression in families, as well as descendants' investigations. While in Lena Gorelik's novel *Die Listensammlerin* (*The Collector of Lists*) and Olga Martynova's *Der Engelherd* (*The Angel Snare*) the protagonists resist the family silence in the form of their own writing projects, in Mariam Petrosyan's novel trilogy *Dom v kotorom...* (*The Gray House*) the inner perspective of the home dominates, which Pörzgen interprets as a counterpart to Gorelik's postmemorial approach. The function of fantasy and, in the case of Petrosyan, fantastic genres are also worked out.

Ingeborg Jandl is interested in the structure-forming role of subjectivity and emotional conditioning in postmemorial literary texts. With Aleksandr Chudakov's *Lozhitsya mgla na starye stupeni* (*A Gloom is Cast Upon the Ancient Steps*) and Sergei Lebedev's *Predel zabveniya* (*Oblivion*), she devotes herself to two Russian novels with autobiographical backgrounds, each of which is characterized by a specific grandfather-grandchild constellation as the backdrop for a discussion of the trauma of Stalinism. By incorporating Valerii Tyupa's theory of narrative identity and Jung's archetype theory, Jandl links the fundamentally different emotional relationships of the grandfather and grandchild figures, assumed to be a prism central to postmemory and to divergent text structures.

For the literature of the Bosnian writer Aleksandar Hemon (who emigrated to the USA) about (war) traumas (*Question of Bruno, Nowhere Man, Lazarus Project*), **Nikola Đoković** establishes reconstructive procedures as analogies between the recollecting witness and the object of investigation. Đoković refers to Marianne Hirsch's term of *affiliative memory* to describe the – ironically depicted – identification of the narrating characters with the history of another as one's own history (Levinas). Đoković interprets the motivation to re-invent and re-write the fates erased from official memory as a contemporary questioning of one's own prejudices and amnesia as well as official and institutionalized reconstructions.

Davor Beganović devotes himself to Ivan Lovrenović's novel *Nestali u stoljeću* (*Lost in the Century*), in which, in the form of a fragmentary chronicle of Bosnia, the narrative of the disappearance of the father who died after the

Second World War is linked to stories of others. This process gives expression to the differentiated history of the Bosnian Franciscans as well as Lovrenović's experience of having lost his library – and thus his life's work – during the siege of Sarajevo. In a basic dialogical structure, the text expresses the relationship between micro and macro history and, with reference to Danilo Kiš, poses ethical questions about the (im)possibility of a correct positioning of the individual in precarious times.

Considering the high productivity of postmemorial literature, an examination of the production side of these texts seems particularly important: The third section, *Functional Aspects of Postmemory*, includes contributions that examine the motives for this type of writing and the specific constellations between production and the reader.

Eva Hausbacher refers to texts that are described by their authors as 'non-fiction' while at the same time making explicit reference to their fictionality. Both Katja Petrowskaja in *Vielleicht Esther (Maybe Esther)* and Mariya Stepanova in *Pamyati pamyati (Post-Memory)* reconstruct gaps in family history and formulate counter stories to official historical narratives in the Russian-Soviet context. Following Marianne Hirsch's concept of postmemory, Hausbacher uses terms such as "fragmented writing", "concentric writing", "bricolage" or the perpetually evolving "hypertext" to describe a characteristic of postmemorial literature. Typically, this includes recourse to sources from other memorial literary texts or reflection on one's own actions – such as a reflection on the use of the "language of the enemy" (Petrowskaja).

Innokentij Urupin and **Maria Zhukova** note a Russian-Post-Soviet specificity of postmemorial writing. In reference to Ètkind, who ascribes the role of investigative journalism to Russian literature, they elaborate on the significance of "narratives of research and education" regarding the examination of Stalinism. The literary experiment of later generations attempting to rehabilitate (collectively) repressed suffering is apparent in the novels of Sergei Lebedev, *Predel Zabveniya (Oblivion)*, and Mariya Stepanova, *Pamyati pamyati (Post-Memory)*. This literature – as in Guzel' Jakhina's novel *Zuleikha otkryvaet glaza (Zuleikha Opens Her Eyes)* – bears features of the *Bildungsroman* and can be read as a "cultural symptom" or "status report of the collective memory of the terror".

Clemens Günther reflects on the process of recollection by means of the poetics of the archive, starting from Marianne Hirsch's premise of an aesthetic

reactivation of archive material. A typology of archive poetics is developed through individual literary analyses of the novels *Zelennyi shater* (*The Big Green Tent*) by Russian author Lyudmila Ulitskaya and *Příspěvek k dějinám radosti* (*A Contribution to the History of Joy*) by Czech author Radka Denemarková. Ulitskaya's *contrastive* archive poetics is characterized by the development of a counter-archive and focuses on the *revision* of history, whereas Denemarková's *constructive* archive poetics aims at *reformulating* a void by means of fiction – here specifically with regard to violence against women in the Second World War.

Yvonne Drosihn pursues the reflective literary search for traces based on Naomi Schenck's *Mein Großvater stand am Fenster und trank Tee Nr 12* (*My Grandfather Stood in Front of the Window and Drank Tea No 12*) in German and Tadeusz Ślobodzianek's *Nasza klasa* (*Our Class*) in Polish postmemory literature. In both texts the complicity, or at least passive involvement, of almost all characters in historical crimes is striking. In this context and regarding the narrative patterns of searching for clues, structural parallels are also drawn to the genre of the crime novel. The literature of children and grandchildren focuses on the search movements; analogous to the postmodern detective novel, there is often no final resolution.

According to **Robert Forkel**, generational narratives are characterized by particularly pronounced metarepresentational narrative structures, whereby – with reference to the concepts of episodic memory and the subjective experience of time – the recipients not only take in historical knowledge but also process the context of acquiring this knowledge by following the memory processes of the characters, some of which extend over several generations. Using examples from texts of the literature of the third generation – Sabrina Janesch's *Katzenberge* (*The Cat Mountains*), Johanna Adorján's *Eine exklusive Liebe* (*An Exclusive Love*), and Jennifer Teege's *My Grandfather Would Have Shot Me* – Forkel develops a cognitive-narratological model specific to transgenerational texts and discusses the (remembrance-cultural) effect on the reader of the pluralistic view of history in generational narratives.

The fourth block, ***Transgenerational Family Narratives***, deals with the potential of literature to resist common narratives, to fill in gaps in memory, and to unravel family memory by taking up certain counter-narratives. The question of guilt and inherited behaviour play a role here, as do the freedoms created by fiction and imagination.

Using Wibke Bruhns' novel *Meines Vaters Land (My Father's Country)*, **Angela Richter** shows how one's own researched knowledge is set against that of the family. The exploitation of (family) archives can thus be an effective means of finding identity. Similarly, in the novel *Otac (Father)* by the Bosnian author Miljenko Jergović strategies for compensating experiences of family loss can be identified which employ a pluralization of perspectives. If Jergović speaks of the fascist NDH state as an intra-family affair, then, as in Bruhns' family narrative, it is a matter of linking micro and macro history. The respective research is inspired by family anecdotes and images, a paradigmatic strategy of postmemory.

Elizabeta Sheleva locates the topos of exile as a transgenerational family trauma in the novels of the Macedonian authors Luan Starova (Albanian-Macedonian) and Kica Kolbe (Greek-Macedonian) within the framework of post-Yugoslavian literature, in which a consistent turn to confessional narratives can be observed. With recourse to Bakhtin's *chronotopos* and Boym's *restorative nostalgia*, Sheleva interrogates Starova's novel *Granica (Border)* and Kolbe's *Zemja na begalci (Land of Refugees)*, which show structural parallels through the childlike narrative figure and the motif of the border. These include the healing potential as well as processes of stigmatization and a trans-cultural and familial corrective to official – national – memory narratives.

Adisa Bašić sees the complete works of the Montenegrin-Bosnian author Marko Vešović at the interface of communicative family memory and cultural memory, whereby literary trauma narratives have the potential to resist political myths such as that of the 'enemy of the people'. The author's traumatic experience of loss and stigmatization (his father was executed as a convinced Cominform supporter) is identified by Bašić as a (post)memorial thread in Vešović's poetry and autobiographical prose. The contribution shows the different emphases of the father figure in texts written over the course of half a century and interprets them in relation to their respective context of origin.

In **Dagmar Gramshammer-Hohl's** contribution to Héléne Menegaldo's biography about her mother *Diana Nikiforoff*, written in French, an unusual form of postmemory is present. The story of the mother is told in the first person through the daughter – thus in the form of a radical identification. When her mother was a child, she fled the civil war in the Ukraine alone to China and later went into exile in France. The 'tyranny of memory' prevents a possible therapeutic forgetting, which Gramshammer-Hohl interprets with

recourse to Nicolas Abraham's concept of the *Phantom*. The image of the daughter as hostage to the mother's suffering provides a potent image; the descendants' compulsion to remember plays an essential role here.

Magdalena Baran-Szołtys pursues literary attempts to overcome trauma – forced resettlement in a Polish context – in her analysis of *Dwanaście stacji* (*Twelve Stations*) by Tomasz Różycki and the novel *Katzenberge* (*The Cat Mountains*) by Sabrina Janesch. Thereby, literary spaces – especially for the third generation – can be opened through fiction and imagination and the historically hidden can be expressed, as Baran-Szołtys emphasizes with recourse to Ulrike Vedder. Thus, the descendants' ability to retell history free of ideologies and accusations is central: in the case of Różycki this is dressed up in the form of ironic nostalgia, while in the case of Janesch's novel magical realism is used as a narrative instrument.

The fifth focal point, *Trauma and the Search for Identity*, takes into account the fact that each trauma, as an individual borderline experience, represents an impetus for the search for identity. Trauma always means a break followed by the need to bridge the experience of discontinuity.

Victoria Malkina deals with the traces of trauma left by Russian anti-Semitism in the lyrical work of the bard Aleksandr Gorodnitskiĭ. The examination of his Jewish identity runs through the poetics of his work. Motifs of Jewish cultural heritage, practices of humiliation, and places of mass destruction are combined in the recent documentary *V poiskakh idisha* (*In Search for Yiddish*), in which the author visits historical sites of his ancestors and positions the question of Jewish identity between “blood relations” and “cultural relations” – related by word, the Yiddish language.

Renate Hansen-Kokoruš examines literary depictions of childhood traumatizations that go back to collectively tabooed identities: the novel *Zavičaj, zaborav* (*Homeland, Oblivion*) by the Croatian author Ludwig Bauer, which deals with the fate of the Danube Swabians in Yugoslavia, as well as the autobiographical prose of the Russian singer-songwriter and author Bulat Okudzhava – e.g. the family chronicle *Uprazdnennyj teatr* (*Abolished Theatre*) – concerning the GULag. For the protagonists, the crisis and the incipient search for identity are linked to adolescence as well as to the problem of the hidden affiliation with the ‘enemy of the people’ and the possibility of a narrative reappraisal. Furthermore, literature's contribution to correcting formations of collective identity is discussed.

Based on Lyudmila Ulitskaya's *Kazus Kukockogo (The Kukotsky Enigma)*, Lena Gorelik's *Null bis Unendlich (Zero to Infinity)* and Sibylle Lewitscharoff's *Apostoloff*, **Svetlana Kazakova** deals with trauma texts in which medical diagnoses are made. Medical treatment, healing processes and forms of overcoming traumatisation are at the centre of her considerations. At the same time, the contribution reflects on the role of literature as a medium with a mythopoeic dimension in which, through the creation of new narratives, mental healing processes can be initiated that are conducive to the search for identity.

Finally, **Nina Shcherbak** interprets intertextuality as a model of transgenerational traumatization. She traces the murder in Vladimir Nabokov's novel *Otchayanie (Despair)* back to the trauma of the artist figure and interprets Nabokov's writing as a reaction to Fedor Dostoevskii. Conflicts of identity shape the traumas dealt with here on several levels. The identity of the artist and the murderer as well as the erotically connoted relationship to a *doppelgänger* dissimilar to the main character prove to be closely intertwined.

The politically effective interaction between individual traumatic experience and – from a transgenerational perspective – changing collective frameworks in relation to the venue of literature is reflected in the volume's final focus on **(Collective) Trauma and Political (De)Construction**.

Nenad Veličković understands collective trauma not as a collective traumatic experience, but, with recourse to Jeffrey Alexander, as a consequence of ideological opinion-making by exploiting the traumatic experiences of individuals. On this basis, he undertakes a discourse analysis of Serbian literary criticism about the Yugoslavian Nobel Prize winner Ivo Andrić from the 1990s back to the 1930s. The analysis reveals the arbitrary selection and interpretations guided by religious, ethnic and local stereotypes. Veličković demonstrates the continuity of the Serbian reading of Andrić, which forced the construction of a nationalist narrative about the collective trauma of the Serbian people under the Ottomans and other foreign rulers.

Based on the notions of *integrated trauma* (Vamik Volkan) and the *third space*, **Šcherzada Džafić** examines the works of three authors, each of whom, in their interculturally and post-Yugoslavian oriented novels, refers back to the trauma of Yugoslavian disintegration. Džafić analyses the writing strategies, such as photographic narratives in Dubravka Ugrešić's *Muzej bezuvjetne predaje (Museum of Unconditional Surrender)*, the intertextual encounter with representative trauma narratives in Julijana Matanović's *Tko se boji lika još (Who's*

Afraid of the Character), and the use of diaristic forms in Jasna Šamić's *Mraz i pepeo* (*Frost and Ashes*), with a view to the function of literary trauma narratives to resist the trauma and explore healing potentials.

Marie-Luise Alpermann reads the novel *Proleće se na put sprema* (*Spring is Preparing for the Journey*) by Bojan Krivokapić from a queer-feminist perspective. Bundled by a broad concept of trauma, different traumatic experiences such as cancer, social marginalization and experiences of violence through war and resettlement in the (post-)Yugoslavian context can thus be described. The novel's polyphonic and fragmentary design allows for a transgenerational plurality of voices, including family members who have already died, and a visibility of tabooed family histories, whereupon Alpermann interprets the novel as an anti-fascist and feminist counter-memory to prevailing national and patriarchal discourses.

Iris Tabea Bauer takes the virulence of Polish-language remembrance literature of the Second World War and the Shoah, which in contemporary texts is committed to the search for repressed and excluded memories, as the starting point for her analysis of the novels *Kieszonkowy atlas kobiet* (*Pocket Atlas of Women*) by Sylwia Chutnik and *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* by Michał Witkowski. Bauer summarizes the divergent literary techniques of these authors with a "strategy of proximity" (to Chutnik) and a "strategy of distance" (to Witkowski) in order to work out the possibility or even impossibility of giving space to collectively repressed voices in the literary text by resorting to feminist and postcolonial approaches.

Joanna Bednarska-Kociołek examines the novel *rotten* by the Austrian author Lydia Haider, classified as a writer of "anti-homeland literature", as a provocative and political reflection of current constellations of memory politics. This includes urgent questions such as transgenerational, generalized guilt and the justification of destructive acts of liberation concerning National Socialist crimes in Austria, for which the Mauthausen concentration camp is paradigmatic. The analysis focuses on specific literary strategies of the author, such as ghostly motifs – whereby the place of the former concentration camp, which is, with Aleida Assmann, classified as traumatic, becomes readable as a *non-place* –, and the parodistic-blasphemous use of relevant quotations from Deuteronomy.

We would like to thank the Martin Luther University Halle-Wittenberg, the Southeast Europe Association (SOG), the Interdisciplinary Research Group Empathy – Taboo – Translation (IFETÜ), and the city of Halle for their financial support of the conference, which is conceptually continued in this volume. The printing of the volume was made possible by generous financial support from the University of Vienna, the University of Graz, the Department of Science and Research of the Styrian Government (Austria), the Martin Luther University and the Interdisciplinary Research Group Empathy – Taboo – Translation (IFETÜ), for which we would like to express our sincere thanks! We would like to thank William Waltz for proofreading the English contributions and Ken Kretschmer and Cornelia Marks for their support in editorial tasks.

TRAUMA UND TRAUMANARRATIVE /
TRAUMA AND TRAUMA NARRATIVES

MAIKE SCHULT (MARBURG)

Nichts wird mehr, wie es war: Das Konstrukt *Traumaheilung* aus transgenerationaler Perspektive

Traumatische Ereignisse sind Erleidnisse von extrem destruktiver Kraft. Sie setzen eine starke Zäsur und teilen die Biographie in ein *Davor* und ein *Danach*. Doch auch wenn danach manches zurückgewonnen werden kann – das Leben davor gibt es nicht mehr. Der Beitrag führt ein in die Traumaforschung und unterscheidet zwischen Trauma als einem klinischen Diagnosebegriff und Trauma als kulturellem Deutungsmuster, wie es die Literaturwissenschaften unter Rückgriff auf psychoanalytische Konzepte seit den 1990er Jahren nutzen, um die mit dem Trauma verbundene Sprachlosigkeit in gestalteten Texten zu erkunden und Räume der Erinnerung zu schaffen. Der Beitrag würdigt narrative, therapeutische und religiöse Bearbeitungsformen, setzt sich aber kritisch von dem Konstrukt *Heilung* ab: Die Welt vor dem Trauma gibt es nicht mehr, und dies zu akzeptieren, ist die schwere, manchmal lebenslange Aufgabe.

Trauma ist ein griechisches Wort. Es stammt aus der antiken Seefahrersprache und wird meist mit *Wunde* ins Deutsche übersetzt, meint aber auch *Loch, Leck, Verlust* und *Niederlage*. Es ist heute als sprachliches Konstrukt für komplexe Phänomene in Gebrauch, die sich ablesen, aber schwer auf den Punkt bringen lassen und nur mehrperspektivisch (medizinisch, psychologisch, neurobiologisch, soziologisch, theologisch, sprachlich-kulturwissenschaftlich) beforscht werden können. Seine terminologische Unklarheit ließ es über den klinischen Kontext hinaus Eingang finden in Literatur, Film und Alltagssprache und hat sich hier geradezu inflationär verbreitet. Für die Forschung sind zwei Diskursbegriffe zu unterscheiden: Trauma als klinische Diagnose und Trauma als kulturelles Deutungsmuster. Sie sind nicht identisch, finden aber in transgenerationaler Perspektive punktuell zusammen.

Trauma als Diagnosebegriff: Der lange Weg der Enttabuisierung

Traumatische Erfahrungen sind Ereignisse von existenzbedrohender Vernichtungskraft. Sie dringen von außen in die Betroffenen ein, erschüttern ihr Selbst- und Weltverständnis, bringen die äußere Welt aus den Fugen und den inneren Raum aus dem Lot. Sie können sich sequentiell und kumulativ über längere Zeit aufbauen. Doch meist kommen sie plötzlich und unerwartet, so dass man sich nicht darauf einstellen und nicht dagegen wehren kann. Es sind Grenzverletzungen, die das Ich überfluten, die Unterscheidung von Innen und Außen verstören, gebunden an Erfahrungen, die sich kaum begreifen und kaum begrifflich fassen lassen. Ja, im Grunde sind es weder Ereignisse noch Erfahrungen, weil die Möglichkeit, das Geschehen zu versprachlichen, es zu symbolisieren, zum Ausdruck zu bringen und als Erinnerung abzulegen, selbst an ihre Grenzen kommt. Man spricht darum auch von einem „Widerfahrnis“¹ oder „Erleidnis“², das jeden Menschen treffen kann als Unfall, Überfall, Vergewaltigung, Krieg und Verfolgung und das mit der Unverfügbarkeit des Lebens und der eigenen Vergänglichkeit konfrontiert.

Tatsächlich hat sich die Traumaforschung an eben solchen Stationen entwickelt.³ Sie beginnt Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Erfindung der Eisenbahn als dem ersten mechanischen Massenverkehrsmittel der Welt, schreibt sich weiter an der Hysterieforschung, am Phänomen der Kriegszitterer des Ersten Weltkriegs, am Holocaust und am Phänomen sexualisierter Gewalt, bis schließlich der politische Druck seitens der Vietnam-Veteranen dafür sorgt, dass 1980 mit der Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) das erste offizielle Diagnoseinstrument festgeschrieben wird. Eine Breite an Phänomenen also, die im Kern dadurch verbunden sind, dass es sich um Geschehen handelt „von außergewöhnlicher Bedrohung mit katastrophalem Ausmaß, die nahezu bei

1 Seidler, Günter H. (2013): *Psychotraumatologie. Das Lehrbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 16 und 30.

2 Seidler 2013, S. 30: Den Begriff „Erleidnis“ hat vorgeschlagen: Reemtsma, Jan Philipp (2008): *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburg: Hamburger Edition, S. 131.

3 Zum Folgenden genauer: Schult, Maike: „*Ein Hauch von Ordnung*“. *Traumaaarbeit als Aufgabe der Seelsorge*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt (im Erscheinen begriffen).

jedem tiefgreifende Verzweiflung auslösen“ würden.⁴ Zu den Hauptkriterien einer PTBS gehören anhaltende Übererregungszustände und Vermeidungshaltungen, die das Trauma zu einem Fremdkörper im eigenen Leben machen, zu einem wunden Punkt, der nicht berührt und nicht Teil der eigenen Biographie werden kann. Das Lebensgefühl ist bestimmt von dem Eindruck: *Nichts ist mehr, wie es war*. Sicher geglaubte Stärken scheinen verloren, Ressourcen verschlossen, der Lebensweg zerteilt. Das hängt auch mit den narrativen Prozessen zusammen, die durch das traumatische Erlebnis blockiert werden und die Fähigkeit der Betroffenen demontieren, von ihrer Erfahrung zu berichten und ein kohärentes Sinnerleben zu empfinden. Ein zentrales Merkmal des Traumas ist darum die Sprachlosigkeit: die Unfähigkeit, das Ereignis zu erzählen und im Prozess von Berichten und Verstehen zu seiner Verarbeitung zu gelangen. Traumatische „Ereignisse werden durchlebt, aber nicht als Teil des Selbst erfahren“.⁵ Sie hinterlassen „eine Zerstörung von Form und Struktur“⁶, die verhindert, dass das Ereignis in einer kohärenten Weise dargestellt und verstanden werden kann. Seine Einordnung in einen zeitlichen, räumlichen und kausalen Zusammenhang ist nicht möglich. Erinnerungen an den Auslöser erscheinen fragmentiert wie Bruchstücke, die sich nicht zu einem Gesamtbild fügen. Wird das Ereignis durch bestimmte Trigger neu angesprochen und in Form von Intrusionen wie Flashbacks und Alpträumen wiedererlebt, so geschieht dies in einem „Hier-und-Jetzt-Gefühl“⁷, das das vergangene Geschehen wie gegenwärtig erleben lässt und die innere Distanzierung verhindert. Die Intrusionen werden als Wiederholungen eines Schreckens empfunden, der in das Leben eingebrochen ist und den Alltag weiter bestimmt. Die Gefühlswelt erscheint fremd und feindlich oder taub und abgestumpft. Die Betroffenen fühlen sich abgeschnitten von Freude und Trauer, aber auch entfremdet

.....

- 4 Zum „Traumakriterium“ vgl. die Traumadefinitionen nach ICD-10 (Weltgesundheitsorganisation 1994) und APP (American Psychiatric Association 2000): Maercker, A. (2013): „Symptomatik, Klassifikation und Epidemiologie“. In: Maercker, Andreas (Hg.): *Posttraumatische Belastungsstörungen*. 4., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage. Mit 35 Abbildungen und 40 Tabellen. Berlin/Heidelberg: Springer, S. 13–34, hier S. 14.
- 5 Laub, Dori (2000): „Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas“. In: *Psyche* 54 Heft 9/10, S. 860–894, hier S. 861.
- 6 Laub 2000, S. 867.
- 7 Neuner, F./Schauer, M./Elbert, T. (2013): „Narrative Exposition“. In: Maercker 2013, S. 327–347, hier S. 333.

von nahestehenden Personen, die das Ereignis nicht miterlebt haben und hoffen, dass der Traumatisierte rasch geheilt zur Tagesordnung übergeht. Doch die Zeit heilt nicht alle Wunden, und ein Trauma nützt sich nicht von selber ab.⁸ Wird versucht, es als erledigt zu bestimmen und unbearbeitet beiseite zu legen, wird es also ignoriert, verdrängt oder bagatellisiert, so führt dies in aller Regel nicht dazu, dass es mit der Zeit verschwindet. Es wird sich vielmehr psychosomatisch zur Sprache bringen, im hohen Alter zurückmelden oder sich über die Generationen hinweg weitertragen.

Dass wir derzeit so viel über Trauma sprechen, versteht sich nicht von selbst. Die Psychotherapeutin Judith L. Herman sieht die Erforschung psychischer Traumata vielmehr als eine Geschichte der Widerstände mit periodischen Amnesien: Auf Phasen intensiver Forschung folgten immer wieder Phasen, in denen das Thema in Vergessenheit gerät, auch tabuisiert wird und das Verständnis in der Gesellschaft schwindet. Die Traumaforschung sei daher durch periodische Auf- und Abschwünge charakterisiert.⁹ Dabei gehe es um wirtschaftliche, politische und versicherungsrechtliche Interessen, aber auch um Abwehrmechanismen, die an den Untersuchungsgegenstand selbst gebunden sind. Vor diesem Hintergrund kann die Einführung der PTBS als erfolgreiche Durchsetzung eines Rahmenkonzepts aufgefasst werden. Auch wenn sie nicht alle Folgestörungen erfasst, hat sie das Thema doch aus der Tabuzone geholt und deutlich gemacht, dass psychische Traumata ein weltweites Phänomen sind, dessen Behandlung dringend erforderlich ist. Seit 1991 hat sich die Psychotraumatologie als eigene Wissenschaftsdisziplin institutionalisiert. Sie versteht Trauma, in kritischer Distanz zur Psychoanalyse, als Reaktion auf ein extrem destruktives Ereignis, das objektiv von außen erfolgt, weder gewünscht noch phantasiert ist und für dessen Behandlung eigene Therapieansätze entwickelt wurden. Diese können auf gute Resultate verweisen, doch ist der Heilungserfolg ungewiss, und die Zäsur, die mit der Trauma-Wunde verbunden ist, bleibt als Narbe präsent.¹⁰ Traumatische Ereignisse haben zudem

8 Fricke, Hannes (2004): *Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen: Wallstein, S. 167.

9 Herman, Judith Lewis (2010): *Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden*. Mit einem Nachwort der Autorin aus dem Jahr 1997. 3. Auflage. Paderborn: Junfermann, S. 17–51.

10 Der Wunsch der Patienten, dass alles „wieder genauso wie vor dem Trauma“ werden soll, ist verständlich, aber unangemessen, so dass zu den Therapiezielen gehört, sich realistisch auf die

immer auch eine soziale Dimension. Sie konfrontieren mit den grausamen Aspekten unseres Zusammenlebens, mit den dunklen Seiten unserer Ordnung und mit einer Wahrheit, die keiner wissen will: dass unser Leben zerbrechlich ist und die Welt ein gefährlicher Ort, an dem Menschen andere Menschen quälen und auslöschen wollen, und dass „im Extrem ein einziges Gewaltwiderfahrnis“ ausreicht, um einen Menschen seelisch zu zerstören.¹¹ Sie verweisen damit jenseits individueller Genesungsmöglichkeiten auf die „Pathologie der Realität“¹², die das Zusammenleben über die Generationen hinweg mitbestimmt und die sich nicht auskurieren lässt.

Trauma als kulturelles Deutungsmuster: Die Auflösung von Tabus

Die Kenntnis von Trauma als einem medizinisch-psychologischen Fachbegriff, der Ende des 19. Jahrhunderts aufkommt und 1980 in Form der PTBS diagnostifiziert wird, hat sich inzwischen stark verbreitet. Das hängt nicht nur mit neurowissenschaftlichen Erkenntnisfortschritten zusammen, die die medizinische und therapeutische Diagnostik differenziert und die Gesellschaft für die Langzeitfolgen traumatischer Belastungen über die Generationen hinweg sensibilisiert haben. Es liegt auch daran, dass sich das gegenwärtige Lebensgefühl für viele offenbar gut mit diesem Begriff vernetzen lässt, so dass er seit den 1990er Jahren über den klinischen Kontext hinaus als kulturelles Deutungsmuster fungiert.¹³ Trauma ist hier allgemeiner der sprachlich-kulturelle Ausdruck für gewaltvolle, verstörende Erfahrungen, die Menschen mit ihrer Umwelt machen. Er hält als Begriff das, was schwer auszuhalten ist: die seelische Verwüstung und eigene Verwundbarkeit, die Willkür und Unbeherrschbarkeit des Lebens, das zerstörerische Potential von Menschen und Naturgewalten. Auf diese Weise benennt er das, was die Sprache verschlägt und nicht

veränderte Situation einzustellen: Steil, R./Ehlers, A./Clark, D. M. (2013): „Kognitionsfokussierte Therapie der posttraumatischen Belastungsstörung“. In: Maercker 2013, S. 239–258, hier S. 245.

11 Seidler 2013, S. 17.

12 Hillebrandt, Ralph (2004): *Das Trauma in der Psychoanalyse. Eine psychologische und politische Kritik an der psychoanalytischen Traumatheorie*. Gießen: Psychosozial, S. 109.

13 Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (Hg.) (1999): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

besprechbar ist, Grauen, Schrecken und *Sinnlosigkeit*, und ist ein Medium lebensweltlicher *Sinnstiftung* zugleich. Der Traumabegriff ist also nicht nur eine klinische Kategorie für die Symptome und Folgestörungen, mit denen Betroffene auf ein *tremendum* reagieren. Er ist auch ein Instrument zur Analyse gesellschaftlicher Gegebenheiten. Ein Deutungsmuster, das sich im kulturellen Bereich als anregend, produktiv und leistungsfähig erweist und so auf die kreative Seite des destruktiven Phänomens aufmerksam macht. Auf die Faszinationsmomente, die mit dem Traumaschrecken auch verbunden sind und die bedeutungsbildend wirken, wo alles bedeutungslos schien.

Das Traumathema ist zudem eng an die Gedächtnisforschung geknüpft und mit der Frage verbunden, welche Möglichkeiten der Erfahrungsverarbeitung bei schweren Traumatisierungen zur Verfügung stehen. Während man medizinisch-psychologisch davon ausgeht, dass sich ein traumatisches Ereignis vor allem bildlich einspielt und dem sprachlichen Zugriff der Betroffenen widersetzt, darum nicht als Vergangenes erinnert werden kann und erst mit therapeutischer Hilfe aus seiner anhaltenden Gegenwart herausgelöst werden muss, um bestmöglich *vergessen* zu werden, geht es dem kulturwissenschaftlichen Traumadiskurs um das Bemühen, dieses unbewältigte Ereignis der Vergangenheit auszudrücken, zu bearbeiten und *erinnerbar* zu halten.¹⁴ Kulturwissenschaftliche Arbeiten untersuchen darum die Darstellungsmöglichkeiten von traumatischen Erinnerungen. Sie verstehen Trauma als eine Grenzerfahrung, deren Repräsentation auf bestimmte symbolische Formen angewiesen ist, und gehen der Frage nach, „wie die traumatische Erinnerung trotz der ihr eigentümlichen ‚Unsaßbarkeit‘ sagbar und für das kulturelle Gedächtnis verfügbar gemacht werden kann.“¹⁵ Die sprachlos machende Schreckenerfahrung, die sich einer konstruktiven Deutung entzieht, kann dabei um einen kreativen, ja faszinierenden Aspekt erweitert werden, wenn die deformierende Kraft des Traumas in Kunst, Film und Literatur Ausdrucksmittel findet und dabei mitunter sogar innovative Formen hervorbringt, die die leidvolle Erfah-

.....

14 Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth (2005): „Jüdisches Gedächtnis und Literatur“. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: de Gruyter, S. 277–295, hier S. 287 und 288.

15 Neumann, Birgit (2013): „Trauma und Traumatheorien“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5. Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 764 und 765, hier S. 765.

rung aus einer Innenperspektive heraus schildern und gesellschaftlich zugänglich machen. So werden historische Traumata dem Tabu entrissen, im Gedächtnis gehalten und Menschen für das Thema sensibilisiert. Die destruktive Wirkung von Gewalt kann bewusst und ein Gesprächsraum eröffnet werden. Im besten Fall kommt dies auch den Betroffenen zugute, indem Strukturen verändert, Straftaten verfolgt und Opfer geschützt werden, doch sind mit diesem Zugang auch moralische Schwierigkeiten verbunden. Denn wer Trauma als das „Kennzeichen unserer Zeit“ versteht und es „zu einem großzügig angewandten Instrument“ macht, der gerät in Gefahr, „die historische und moralische Präzision aufzugeben“, um die bei der oben beschriebenen diagnostischen Bestimmung von Trauma lange gerungen wurde.¹⁶ Der kulturwissenschaftliche Zugang kann also zu Analogieschlüssen verführen, die den Traumbegriff aufweichen, ihn inflationär ausdehnen und dabei Alltägliches und Außergewöhnliches so vermischen, dass jede Scheidung, jeder Karriereknick, jeder nicht erfüllte Lebenstraum gleich zu einem ‚Trauma‘ dramatisiert wird. Der kulturwissenschaftliche Zugang ist damit anstoßend und anstößig zugleich. Er verweist auf das eigentümliche Changieren des Traumas zwischen Krankheit und Kultur, „zwischen subjektiven Krankengeschichten und kollektivem Deutungsmuster“¹⁷ und kann es einerseits bewusstseinsbildend verbreiten und andererseits eben durch sein breiteres Verständnis „zu einer metaphorischen Unwahrheit“¹⁸ machen.

Der kulturelle Zugang bietet aber auch Möglichkeiten, alte Textbestände mit dem Traumbegriff neu aufzuschließen, im Rahmen einer historischen Traumaforschung nach Darstellungs- und Bewältigungsmöglichkeiten anderer Zeiten und Kulturen zu fragen und so eine relativierende Distanz zur eigenen Gegenwart aufzubauen. Das betrifft neben Texten der griechischen Antike auch biblische Texte, die als schriftliche Zeugnisse einer traumatisierten Ge-

.....

16 Kansteiner, Wulf (2004): „Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945“. In: Jaeger, Friedrich/Rüsen, Jörn (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 3: Themen und Tendenzen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 109–138, hier S. 109.

17 Rabelhofer, Bettina (2006): *Symptom, Sexualität, Trauma. Kohärenzlinien des Ästhetischen um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 185.

18 Kansteiner 2004, S. 138 kritisiert besonders, dass der Holocaust als die Traumaerfahrung schlechthin medialen Unterhaltungsbedürfnissen angepasst wird, was den Blick auf die historische Wahrheit verstelle.

meinschaft neu gedeutet werden. Die indirekte Gemeinschaftsbildung, die auf diese Weise erfolgt, und der öffentliche Diskurs, der damit in Gang gebracht wird, kann als entlastend empfunden werden, und mit der Bibliothherapie wurden zudem Ansätze entwickelt,¹⁹ die das Lesen als einen Bearbeitungsraum *sui generis* anbieten. Die Enttabuisierung und Vervielfältigung der Bezüge, nicht zuletzt durch Globalisierung und Digitalisierung, die unter voyeuristischem Aspekt oder als Moment der Spannung und Unterhaltung verwertet werden, reduzieren aber die soziale Bindekraft der kulturellen Artefakte und erschweren es den Rezipienten, das Beunruhigende der je eigenen Situation in einen Zusammenhang zu stellen, der von vielen in der Gesellschaft als Deutungsrahmen geteilt wird. Traumafolgen werden damit stark individualisiert und nur schwer überwunden, so dass ihre Sprengkraft auch darum transgenerational sichtbar bleibt.

Die transgenerationale Dynamik

Die destruktive Dynamik des Traumas bestimmt nicht nur den Einzelnen, sondern auch die familialen Kommunikationswege und schreibt ihre Sprachlosigkeit über die Generationen hinweg *kollektiv* in die Familiengeschichten ein. Methodisch und inhaltlich ist das Thema der transgenerationalen Weitergabe sogenannter Trauma-Muster gegenwärtig eines der schwierigsten, „vielleicht das schwierigste überhaupt in der Psychotraumatologie“.²⁰ Denn die Regelmäßigkeit dieser Weitergabe lässt sich zwar aus Fallgeschichten und Familieninterviews ableiten, sie ist aber bislang nicht eindeutig zu beweisen, nur über Konstrukte zu erklären und nicht als eigenes Krankheitsbild anerkannt. Ein Konsens scheint derzeit darin gefunden, *dass* es das Phänomen einer „Wei-

19 Duda, Martin (2005): „Wenn uns selbst die Worte fehlen... Therapeutisches Lesen als Hilfe zur Bewältigung schwerer Schicksalsschläge“. In: *Existenzanalyse* 2/22 Heft 2, S. 63–69.

20 Seidler 2013, S. 164. Vgl. auch Schult, Maike (2015): „Leiden ist fast nicht besprechbar. Trauma und Sprachlosigkeit zwischen den Generationen“. In: Drescher, Anne/Rüchel, Uta/Schöne, Jens (Hg.): *Bis ins vierte Glied. Transgenerationale Traumaweitergabe*. Publikation zur Fachtagung der Landesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen in Mecklenburg-Vorpommern und Berlin (Schwerin, 16. Oktober 2014). Schwerin: Weidner, S. 137–149.

tergabe“²¹, „Übertragung“ oder „Transmission“²² beziehungsweise „Erbschaft“²³ von traumatischen Erfahrungen über die Generationen hinweg gibt – einer „Gefühlserbschaft“, die man nicht ausschlagen kann²⁴ und die das eigene Leben prägt, ehe es begonnen hat. Eine ungute „Mitgift“²⁵ mit weitreichenden Konsequenzen für das Selbstverständnis des Individuums, das sich zwischen Freiheit und Schicksal zu verorten hat, wie für das Menschenbild überhaupt, das mit gängigen Opfer-Täter-Kategorien nur mehr schwer zu fassen ist und sie doch nicht aufgeben kann.

Eine der Hauptfragen ist die nach den *Transmissionswegen* solcher Traumatisierungen: Wie können Wunden im Leben eines Menschen an dessen Kinder und Enkelkinder weitergegeben werden, die diese Erfahrungen nicht selbst gemacht haben? Wie können sie darüber wissen, wenn die Betroffenen selbst nicht explizit über das Erlittene sprechen? Sind solche Transmissionen genetisch, biochemisch, psychisch oder sprachlich-kommunikativ bedingt? Beruhen sie auf einer Kombination der verschiedenen Faktoren, und wie lässt sich gegebenenfalls die unheilvolle Kette unterbrechen? Der Psychologe Natan Kellermann abstrahierte in einer Metaanalyse vier Übertragungswege.²⁶ Er unterschied dabei *biologische Transmissionen*, also eine genetische Vulnerabilität für PTBS und Angststörungen, *psychodynamische Transmissionen*, die über die Eltern-Kind-Beziehung zustande kommen, *soziokulturelle Transmissionen*, die über Rollenvorstellungen und Erziehungsstile wirken, sowie *systemische Transmissionswege*, also die Kommunikation bzw. Nicht-Kommunikation des

.....
21 Rauwaldt, Marianne (Hg.) (2013): *Vererbte Wunden. Transgenerationale Weitergabe traumatischer Erfahrungen*. Weinheim/Basel: Beltz.

22 Das englische *transmission* wird oft als Synonym für Übertragung verwendet i. U. zu *inheritance* (Vererbung).

23 Hondrich, Curt (Hg.) (2011): *Vererbte Wunden. Traumata des Zweiten Weltkriegs – die Folgen für Familien, Gesellschaft und Kultur*. Lengerich u. a.: Pabst Science.

24 Westernhagen, Dörte von (1988): *Die Kinder der Täter. Das Dritte Reich und die Generation danach*. 2. Auflage. München: Kösel, S. 9: Es gehe um das „Erbe“ der Nachkriegsgeneration, das man trotz aller bewussten Distanzierung nicht ausschlagen kann.

25 Berner, Knut (2008): „Mitgift. Das Böse als Generationenproblem“. In: Eurich, Johannes/Darbock, Peter/Maaser, Wolfgang (Hg.): *Intergenerationalität zwischen Solidarität und Gerechtigkeit. Festgabe für Christoph Frey zum 70. Geburtstag*. Heidelberg: Winter, S. 93–112.

26 Kellermann, Natan P. F. (2001): „Psychopathology in Children of Holocaust Survivors. A Review of the Research Literature“. In: *Israel Journal of Psychiatry & Related Sciences* 38/1, S. 36–46.

Erlebten im Familiensystem. Sie alle sorgen für eine Art von Weitergabe, wobei nicht das Trauma selbst übertragen wird, „sondern die Symptomatik oder auch das spezifische Verhaltensmuster, auf Stresssituationen zu reagieren.“²⁷ Kellermanns Modell bezog sich wie die psychologische Fachliteratur insgesamt zunächst auf das Schicksal der Nachfahren von Holocaustüberlebenden. Erst allmählich wurde deutlich, dass der Übertragungsweg Sprache, auch im Modus der *Sprachlosigkeit*, nicht nur in Opferfamilien eine lebendige Kommunikation unterband,²⁸ sondern dass auch in Deutschland „Mauern des Schweigens“²⁹ entstanden waren. Diese Mauern wirkten auf destruktive Weise in den einzelnen Familiensystemen wie in der Gesellschaft insgesamt. Auch die deutschen Familien³⁰ zeigten eine Kommunikationsdynamik, die von dem Trauma des Krieges, den Verbrechen und Verlusten bestimmt war. Auch sie sind nach 1945 mit dem Schrecken alleingelassen und haben denkbar schlechte Bedingungen für eine Trauma-Verarbeitung gehabt. Zerschlagene Strukturen, die Erfahrung von Front, Flucht und Vertreibung, von Bombennächten und sexualisierter Gewalt, der Verlust von Angehörigen, Heimat und Habe, aber auch von Werten und Idealen sowie die Sorge ums tägliche Brot und das Wissen um Schuld, Scham und Versäumnis ließen viele verstummen. Frauen wollten nicht

27 Zum Problem, Transgenerationalität wissenschaftlich zu bestimmen, vgl. Lux, Vanessa (2015): „Transgenerationalität modellieren“. In: Lux, Vanessa/Richter, Jörg Thomas (Hg.): *Kulturelle Faktoren der Vererbung: Epigenetik – Transgenerationalität – Öffentlichkeit*. Berlin: Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, S. 18–28, hier S. 22 (= ZfL-Interjekte 6).

28 Sprachlosigkeit darf man sich nicht zu schematisch vorstellen. Es gab Eltern, die über Schweigegebote den Blick auf das lenkten, was nicht gesehen werden sollte, und Eltern, die regelmäßig in einen Erzählsof gerieten, ihre Kinder zu Zuhörern machten, um uferlos und in redundanter Weise vom Schrecken zu berichten. Das Verschwiegene konnte über Chiffren, Körpersprache und Andeutungen präsent sein, ohne dass ein entsprechender Verstehenskontext gegeben oder ein wirkliches Gespräch möglich war.

29 Zu dieser gängigen Metapher vgl. etwa Elm, Michael/Kößler, Gottfried (2007): „Einleitung. Zeugenschaft des Holocaust – Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung“. In: Elm, Michael/Kößler, Gottfried (Hg.): *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung* (= Jahrbuch zur Geschichte und Wirkung des Holocaust, hg. im Auftrag des Fritz Bauer Instituts). Frankfurt a.M.: Campus, S. 7–16, hier S. 9.

30 Die sprachliche Trennung ist historisch unangemessen: Auch jüdische Familien waren deutsche Familien, und nicht alle deutschen Familien waren Täterfamilien. Auch gab es im Zusammenhang des Genozid an den europäischen Juden, den wir mit der Chiffre *Holocaust* verhüllen, in Täter- und Opferfamilien sehr verschiedene Gründe für das Schweigen, die auch ethisch unterschiedlich zu bewerten sind. Das Problem zeigt exemplarisch die Schwierigkeit an, die komplexen Vorgänge einer traumatogenen Situation angemessen auszudrücken.

hören, was ihre Männer in Russland getan oder in der Kriegsgefangenschaft erlitten hatten. Männer wollten nicht wissen, was ihren Frauen beim Einmarsch der Alliierten widerfahren war. Eltern hatten kein Ohr für den Hunger oder das Heimweh ihrer Kinder, und die Kinder fragten ihre Eltern nicht nach dem, was nicht erzählt werden sollte. Dass aber unerzählte Geschichten „oft mit größerer Macht von Generation zu Generation weitergegeben [werden] als Geschichten, die erzählbar sind [...]“³¹, das hatte schon der jüdische Psychoanalytiker Dan Bar-On konstatiert, und seine These ließ sich auch an deutschen Familien nachweisen.

Mit Beginn der 1990er Jahre, nach der Wiedervereinigung also, und dann noch einmal nach der Jahrtausendwende befassen sich neue Autorinnen und Autoren mit dem Thema Krieg, Flucht und Vertreibung, das vorher als revan-chistisch gegolten hatte. Besonders die Bücher der Journalistin Sabine Bode, die „die vergessene Generation“ ins Bewusstsein hoben und das Kunstwort der „Kriegskinder“ bzw. „Kriegsenkel“ popularisierten,³² sind in der Bevölkerung auf große Resonanz gestoßen. Sie brachten eine neue Perspektive ein und setzten bei Betroffenen, in Familien und der Gesellschaft insgesamt einen Reflexionsprozess in Gang, der die Debatte vom Feuilleton auf die Wissenschaft ausgeweitet hat. Vorbereitet war der Diskurs aber im Grunde schon über das Medium Literatur. Denn die literarische Gestaltung all der sprachlos machenden Ereignisse hatte bereits in der Nachkriegszeit eingesetzt und war von den Alliierten im Rahmen ihres Re-Education-Programms gefördert worden. Seither haben Kriegs-, Familien- und Generationenromane immer wieder Sprachhilfe geleistet und einen strukturierten Rahmen für das Fassungslose zur Verfügung gestellt, in dem die Leser im Rezeptionsprozess Versäumtes und Vertanes erkennen, alternative Handlungsoptionen durchspielen oder Gefühle durchleben konnten, die ihnen im Alltag zu fühlen kaum möglich waren. Die Identifikation mit unterschiedlichen Figuren bot die Möglichkeit, nicht nur das Eigene wiederzufinden, sondern sich auch in andere Perspektiven einzufühlen, Opfer- und Täterrollen wahrzunehmen und unbeobachtet vom mora-

.....
31 Bar-On, Dan (1996): *Die Last des Schweigens. Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 21.

32 Bode, Sabine (2004): *Die vergessene Generation. Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen*. Stuttgart: Klett-Cotta; Dies. (2009): *Kriegsenkel. Die Erben der vergessenen Generation*. Stuttgart: Klett-Cotta; Dies. (2011): *Nachkriegskinder. Die 1950er Jahrgänge und ihre Soldatenväter*. Stuttgart: Klett-Cotta.

lich-politischen Diskurs den damit verbundenen Emotionen und Wertungen unzensuriert nachzugehen. Das Buch als leises Medium bot dabei im Unterschied zum Film die Chance, über die selbstbestimmte Lektüre ein gewisses Maß an Steuerung auch über die alten unkontrollierbaren und bildbezogenen Trauma-Situationen zurückzugewinnen. Die Texte gaben damit einen gewissen Halt und vermittelten den Eindruck, mit den schlimmen Erfahrungen nicht allein zu sein. Neben dem Erlebnis von *Nähe* und *Eintauchen* in vergangene Welten schuf die Literatur aber auch eine Distanz, die entlastend wirkte. Eben die gestaltete literarische Sprache kann man als Mittel verstehen, solche Distanz aufzubauen und damit dem zuzuspielen, was vielfach auch als Ziel der Traumatherapie gilt: Distanz zur eigenen Geschichte zu gewinnen und auf der intergenerationellen Ebene eine *Entidentifizierung* mit den Eltern und Großeltern zu erreichen, also sich in Beziehung setzen zu können zum *Generationsunterschied*.

Hier wird künftig genauer nach dem vermittelnden Scharnier zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv zu fragen sein. Der Psychotraumatologe Günter H. Seidler schlägt vor, von einem *kollektiven* Trauma dann zu sprechen, wenn dieses Bindeglied schwer beschädigt ist.³³ Es könne im Bereich der Werte und Ideale liegen, wie sie über den kulturellen Bereich, über Literatur und Religion etwa, vermittelt werden, an der Schnittstelle also zwischen dem intrapsychischen Bereich des Ich-Ideals und dem kollektiven Wertearsenal, das auch von anderen Personen geteilt wird. Werden solche Werte durch Krieg oder totalitäre Herrschaftssysteme verletzt, evoziere dies nicht nur unzählige einzelne Traumatisierungen, sondern führe auch zu einem kollektiven Trauma, das die verbindende Grundlage der Gemeinschaft in Frage stellt oder gar zerstört. Solche Kontinuitätslinien wiederherzustellen, ist dann das Ziel therapeutischer Arbeit. Sie setzt dafür aber eben beim Einzelnen an, nicht systemisch-strukturell, schon weil transgenerationale Traumatisierungen derzeit keine eigene Krankheit darstellen. Der Aufbau solcher Linien, die die Kraft des Traumas bändigen und gesamtgesellschaftlich wieder ‚in Ordnung‘ führen, wird darum auch künftig vorrangig über einzelne *Lebensgeschichten* erfolgen – und über den Weg der Kultur.

.....
33 Seidler 2013, S. 167.

Heilung als Konstrukt

Trauma ist eine individuelle, schwer schematisierbare Leidenserfahrung, deren Komplexität sich weder durch Theoriebildung noch durch Normvorgaben auflösen lässt. Der Literaturwissenschaftler Ulrich Baer hat Trauma darum einmal mit einem Gedicht verglichen, das sich seinem Leser gegenüber verschließt und doch danach sehnt, verstanden zu werden. Beim kleinsten Zeichen des Nicht-Verstehens aber, bei jeder oberflächlichen Geste oder phrasenhaften Reaktion werde es sich in die stumme Zone seiner Einzigartigkeit zurückziehen.³⁴ Für ihn liegt die Bedeutung des Traumas darum im Widerstand gegen verallgemeinernde Versuche der Abstraktion und des Vergleichs. Die Einzigartigkeit des Traumas sei seine „Herausforderung“³⁵:

Traumatische Erfahrungen vertragen sich nicht mit der tröstlichen Vorstellung einer für alle verbindlichen Lebenswelt und eines gemeinsamen Horizontes des Verstehens. Will man ihre absolute Einzigartigkeit und die monadische Vereinzelnung, zu der sie führen, verstehen, so ist es notwendig, sich auf diese Erfahrungen zu ihren eigenen Bedingungen einzulassen.³⁶

Jede traumatische Erinnerung erhebe wie ein Gedicht den Anspruch auf absolute Singularität, die aber zugleich erkannt und bemerkt werden will.³⁷ In der Therapie müsse darum versucht werden, jedes Trauma wie eine fremde Sprache zu entschlüsseln und zu übersetzen. Nur so lasse sich die unerträgliche Vergangenheit in eine Variante überführen, mit der sich leben lässt. Narrativtherapeutische Ansätze gehen dabei den Weg von der Sprachlosigkeit bis zur Formulierung des Verlusts, und sie müssen wie die Narrative Expositionstherapie dafür Konzepte entwickeln und Methodenschritte erarbeiten, die klinischen Standards entsprechen und sich in ein Setting fügen, das von Krankenkassen getragen wird. In Wahrheit aber geht es darum, die jeweilige traumatische Erfahrung einer Person als absolut *anders* und *nicht* verallgemeinerbar anzuerkennen. Dies einem anderen zu Gehör zu bringen, ist ein sehr fragiler,

.....

34 Baer, Ulrich (2002): *Traumadeutung, Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 25.

35 Ebd., S. 22.

36 Ebd., S. 23.

37 Ebd., S. 24.

nicht operationalisierbarer Prozess: „Einem anderen zu[zu]hören, der von einer traumatischen Erfahrung Zeugnis ablegt, heißt, aus jedem Wort und jeder Geste die Drohung herauszuhören, daß sich die Erfahrung augenblicklich in die stumme Zone absoluter Einzigartigkeit zurückziehen könnte.“³⁸ Wer einem anderen in diese Einzigartigkeit folgen will, wird darum zu einem Zeugen, einem Leser des Geschehens. Baer vergleicht den ethischen Anspruch der Trauma-Zeugenschaft mit dem Anspruch, dem sich der Leser eines Gedichts unterwerfen müsse: Beide Begegnungen verlangen, sich diesem Anspruch absoluter Einzigartigkeit zu beugen und nicht dem Impuls nachzugeben, das Gehörte oder Gesehene an bereits erworbenen Kenntnissen zu messen, um es zu vergleichen und in das vertraute Vorwissen einzubeziehen. Literatur ist darum ein wichtiges Mittel, sich in die fremde Welt des Traumas einzufühlen, und auch in Lehrbüchern der Psychotraumatologie ein häufiger Referenzpunkt, um das schwer zu versprachlichende Erleben Traumatisierter zu vermitteln. Die Literatur hat dabei vorprägende Kräfte. Sie kann Vorbildern, wie Lücken durch Sprache zu füllen sind, und so bei der Vernarbung behilflich sein. Zugleich hat sie als kulturelles Artefakt aber auch die Aufgabe, die Wunde *offen und lesbar zu halten* und Trauma als Provokateur sichtbar zu machen inmitten einer auf Machbarkeit fixierten Gesellschaft, deren Leben in seinen Grundbedingungen doch bleibt, wie es war: verletzlich, vergänglich und das einzige, das wir haben.

.....
38 Ebd., S. 25.

GABRIELA LEHMANN-CARLI (HALLE)

Expressives Schreiben und Bibliotherapie. Der empathische Umgang mit Trauma und transgenerationaler Traumatisierung in Ljudmila Ulickajas *Daniël' Štajn, perevodčik*

In diesem Beitrag sollen für die Traumatherapie relevante Aspekte des *Expressiven Schreibens* bzw. der Bibliotherapie vorgestellt sowie an markanten Beispielen aus Ljudmila Ulickajas *Daniël' Štajn, perevodčik* (2006, *Daniel Stein. Roman*) erörtert werden, inwiefern expressives Schreiben der Protagonisten, eine nicht nur funktionale Empathie in der Seelsorge sowie Aspekte der Bibliotherapie beim Umgang mit Traumata bzw. transgenerationaler Traumatisierung¹ relevant sein könnten.

Folgen traumatischer Erfahrungen

Seit Sigmund Freud ist die Verbindung zwischen Körpersemiotik und Lebensgeschichte evident. Beim Trauma ist die Einkapselung traumatischen Erlebens zugleich als eine dissoziative Abwehr konzeptualisiert. Bei schweren Traumata verläuft das Zusammenspiel zwischen beiden Gehirnhemisphären offenbar atypisch. Traumata wirken sich nicht nur auf die Psyche der Betroffenen aus, sondern hinterlassen neueren Studien zufolge sogar Spuren im Erbgut. Symp-

.....

1 Siehe dazu: Kellermann, Natan P.F. (2011): „Geerbtes Trauma“ – Die Konzeptualisierung der transgenerationalen Weitergabe von Traumata“. In: Brunner, José/Zajde, Nathalie (Hg.): *Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung und Wirkung eines Paradigmas* (= Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte). Göttingen: Wallstein Verlag, S. 137–160, bes. S. 145–146. Kellermann zufolge geht die Psychoanalyse davon aus, dass das Unbewusste an sich ‚infiltrierend‘ sein kann. Die Familiensystemtheorie sieht in der gestörten Kommunikation das private Medium der Traumaweitergabe. Die Sozialisationstheorie hält einen unangemessenen Erziehungsstil (zu starke gegenseitige Abhängigkeit) für das Problem. Darüber hinaus gibt es genetische und/oder biochemisch bedingte Veranlagungen.

tome Traumatisierter sind u. a. Dissoziation, Intrusionen und durch Trigger ausgelöste Flashbacks:

Bei Personen mit einer PTBS scheint die Überfunktion der Amygdala mitverantwortlich für die erhöhte Ängstlichkeit sowie die Beständigkeit und Intensität traumatischer Erinnerungen zu sein. Diese erhöhte Amygdala-Aktivität tritt sowohl unter Ruhebedingungen wie auch als Antwort auf traumabezogene Reize, Assoziationen oder ängstliche Gesichter auf.²

Das episodisch-autobiographische Gedächtnis kann durch traumatischen Stress vorübergehend oder dauerhaft beeinträchtigt werden. Untersuchungen der Gedächtnisdefizite von Patienten mit PTSD zeigen, dass diesen Störungsbildern und den mit ihnen verbundenen Beeinträchtigungen des episodisch-autobiographischen Gedächtnisses neuroanatomische und/oder neurofunktionelle sowie hormonelle Veränderungen zugrunde liegen. Diese Abweichungen können als ‚Narben‘ betrachtet werden, die traumatischer Stress im zentralen Nervensystem hinterlässt. Die neuronale Plastizität des Gehirns bildet sowohl die neurobiologische Basis stressbedingter Störungen des episodisch-autobiographischen Gedächtnisses als auch ein Potential für die psychotherapeutische Behandlung.³

Bei Traumatisierten tritt – neben Depressionen und Angststörungen – oft ein anhaltendes Gefühl des Betäubtseins, der emotionalen Abstumpfung und Entfremdung auf. Selbst Alexithymie (Gefühlsblindheit) ist möglich, also die eingeschränkte Fähigkeit, Gefühle zu erkennen und zu erleben. Dies betrifft das Regulationsvermögen von Emotionen. Ist es beeinträchtigt, sind auch die emotionale Empathie sowie die Fähigkeit der Perspektivübernahme davon betroffen.⁴

Im Zentrum extremer Traumatisierung steht Werner Bohleber zu Folge der Zusammenbruch des empathischen Prozesses:

.....

2 Roth, Gerhard/Strüber, Nicole (2014): *Wie das Gehirn die Seele macht*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 270.

3 Piefke, Martina/Markowitsch, Hans J. (2010): „Neuroanatomische und neurofunktionelle Grundlagen von Gedächtnis“. In: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart u. a.: Metzler, S. 11-21, hier S. 20.

4 Ruckmann, Judith/Rief, Winfried (2013): „Empathie: neurowissenschaftliche Grundlagen, klinische Implikationen und offene Fragestellungen“. In: *Verhaltenstherapie* 23, No 1 (2013), S. 23–34, hier S. 27.

Die empathisch-kommunikative Dyade zwischen dem Selbst und seinen guten inneren Objekten bricht auseinander, was absolute Einsamkeit und äußerste Trostlosigkeit zur Folge hat [...]. Der Verlust des empathischen inneren Anderen beschädigt oder zerstört die Fähigkeit, den Kern der traumatischen Erfahrung zu erzählen. Er kann nicht in ein Narrativ eingebunden werden. Erst die Gegenwart eines empathischen Zuhörers eröffnet die Möglichkeit, die Fragmente des Erlebens zu einem Narrativ zusammenwachsen zu lassen. Die Ereignisse und das Erleben werden zum Zeugnis und damit ein Stück weit externalisiert. Zeugnis zu geben hat also eine wichtige therapeutische Bedeutung.⁵

Holocaust, Krieg und extreme Gewalt sind sogenannte *man made disasters*, die auf eine Vernichtung der geschichtlich-sozialen Existenz des Menschen zielen. Deshalb kann es den Einzelnen nur dann gelingen, die traumatische Erfahrung in ein übergeordnetes Narrativ einzubinden, wenn auch ein gesellschaftlicher Diskurs über die historische Wahrheit des traumatischen Geschehens und über dessen Verleugnung und Abwehr vorhanden ist. Der Freiburger Mediziner, Neurobiologe und Psychotherapeut Joachim Bauer hat darauf verwiesen, dass das Programm einer Gewalttat die Botschaft habe, das Opfer sei nichts wert und könne behandelt werden wie eine wertlose Sache, man dürfe und sollte es zerstören. Im Verlauf einer Überwältigungstat gehe das Handlungsprogramm des Täters, über die unvermeidliche spiegelnde Aktivierung neuronaler Handlungsprogramme im Opfer, unbewusst vom Täter auf das Opfer über.⁶

Expressives Schreiben als Coping-Strategie auch für traumatisierte literarische Gestalten?

In der Narrativen Expositionstherapie (NET), ursprünglich für den Einsatz in Krisengebieten entwickelt, geht es um eine emotionale Exposition bezüglich der meist bruchstückhaften traumatischen Erinnerungen sowie ihre Transformation in kohärente chronologische Narrative. Die Integration der traumatischen Erfahrungen in das autobiographische Gedächtnis sowie die Gewöhnung an schmerzvolle Gefühle können einen heilsamen Effekt für den Klienten
.....

5 Böhleber, Werner (2015): „Die Traumatheorie in der Psychoanalyse“. In: Seidler, Günter H./ Freyberger, Harald J./Maercker, Andreas (Hg.): *Handbuch der Psychotraumatologie*. 2. überarb. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 123–133, hier S. 129, Spalte 1.

6 Bauer, Joachim (2011): *Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone*. 17. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 114–115.

ten haben. Hierbei konstruiert der Patient zusammen mit dem Therapeuten seine chronologische Lebensgeschichte, welche letzterer aufschreibt.⁷

Stellt Expressives Schreiben (ES) Traumatisierter eine effektive Coping-Strategie im Sinne einer Integration zuvor fragmentierter Erfahrung zu einem kohärenteren Narrativ dar?⁸ Zentral beim ES scheint das Erzeugen eines kognitiv-affektiven Verarbeitungsmodus zu sein. Die Erklärungsmodelle zur Wirksamkeit des ES seien hier kurz angesprochen: Der Inhibitionstheorie zufolge stellt das aktive Zurückhalten von Gedanken und Gefühlen einen niedrigschwelligen Stressor dar, ihr Ansprechen eine Entlastung. Positive Affekte zeigten sich hier gleichermaßen bei Probanden, die schon mit anderen oder auch mit keinem über ihr Trauma gesprochen hatten oder auch über ein fiktives Trauma schrieben. Die Habituationstheorie geht von der Expositionstheorie aus, bei der eine gezielte Konfrontation mit angstauslösenden Reizen erfolgt. Wirkungsmechanismen sind dann eine Reizexposition beim Schreiben und eine daraus resultierende Gewöhnung an die mit den Schreibinhalten verbundenen Affekte. Laut kognitiv-linguistischer Verarbeitungstheorie sortieren Probanden ihre häufig fragmentiert vorliegenden Repräsentationen von Gedanken, Gefühlen und Eindrücken und formen sie allmählich zu einem kohärenten und kompakten Narrativ. Dies kann dann zu einer Freisetzung kognitiver Kapazitäten führen, die von Intrusionen und deren mentaler Kontrolle entlastet werden. Greenberg konnte in einer Studie⁹ belegen, dass das Schreiben über fiktive Traumata ebenfalls positive Effekte zeitigt. Darauf beruft sich die Selbstregulationstheorie, der zufolge insbesondere die Erfahrung der Selbstwirksamkeit, bezogen auf den Emotionsausdruck und dessen Kontrolle während des ES bedeutsam sind. Der Sozialen-Integrations-Theorie zufolge ist das Formulieren einer kompakten Geschichte nicht nur hilfreich

.....

7 Wagner, Frank (2015): „Die kognitive Verhaltenstherapie“. In: Seidler, Günter H./Freyberger, Harald J./Maercker, Andreas (Hg.): *Handbuch der Psychotraumatologie*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 656–661, hier S. 660–661.

8 Horn, A.B./Mehl, M.R. (2004): „Expressives Schreiben als Coping-Technik: Ein Überblick über den Stand der Forschung“. In: *Verhaltenstherapie* 14, No 4, S. 274–283.

9 Greenberg, M.A./Wortmann, C.B./Stone, A.A. (1996): „Emotional Expression and Physical Health: Revising Traumatic Memories or Fostering Self-Regulation?“. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 71, No 3, S. 588–602.

zur Abspeicherung im Gedächtnis, sondern es macht ein traumatisches Erlebnis unter Umständen auch erstmals und leichter kommunizierbar.¹⁰

Vom möglichen Nutzen des Lesens und der Bibliothherapie im Kontext von Trauma

Angesichts drohender oder bereits eingetretener Sprachlosigkeit versucht Literatur mittels Sprache zu agieren, z. B. durch Infragestellen dessen, was als Wirklichkeit ausgegeben wird, durch Verfremden des Vertrauten, durch Überschreiten des Erwartungshorizonts, durch Kontrastmodelle gegen festgelegten Sprachgebrauch sowie durch ein Wiedergewinnen von Sprache.

Eigentlich kann Sprache auch dann kathartisch wirken, wenn Worte eine Handlung ersetzen und dadurch ggf. ein Gefühl (wie Rache) befriedigen oder von einem Gefühl (z. B. Hilflosigkeit) befreien. Der Mensch könnte in der Sprache ein Surrogat für die Tat finden, mit dessen Hilfe der Affekt partiell ‚abreagiert‘ werden kann.

Doch die Intention, traumatisches Erleben in die eigene Biographie (oder in die Lebensgeschichte von fiktionalen Figuren) mit einem schlüssigen Narrativ zu integrieren, erweist sich oft als unmöglich, da sich – neben einer Art von Einkapselung traumatischen Erlebens und einer dissoziativen Abwehr sowie Verdrängungsmechanismen – Erinnerungs-Sequenzen häufig nicht verifizieren lassen.

Könnte auch die Bibliothherapie, im Englischen *Poetry Therapy* genannt, beim Umgang mit Traumata hilfreich sein? Unter Poesietherapie kann jedes therapeutische und (selbst-)analytische Verfahren verstanden werden, das durch das Schreiben und Lesen den subjektiven Zustand eines Individuums zu bessern versucht und das (auto-)biographisches, expressives, kreatives, therapeutisches, imaginatives und assoziatives Schreiben ebenso umfasst wie die aktive Textrezeption und -verarbeitung. Verdrängte Erlebnisse können Silke Heimes zufolge ggf. „im Schreiben verfügbar gemacht werden und nach

.....
¹⁰ Horn, Andrea B./Mehl, Matthias R./Deters, Fenne große (2014): „Expressives Schreiben und Immunaktivität – gesundheitsfördernde Aspekte der Selbstöffnung“. In: Schubert, Christian (Hg.): *Psychoneuroimmunologie und Psychotherapie*, Stuttgart: Schattauer (1. korr. Nachdruck 2014 der 1. Auflage 2011), S. 208–227.

schriftlicher Veräußerung aus der mit dem Schreiben gewonnenen Distanz mit größerer Objektivität betrachtet werden“¹¹.

Die Bibliothherapie kann dazu verhelfen, auch leidvolle Erfahrungen als Teil der eigenen Lebensgeschichte anzunehmen. Sie kann einen heilsamen therapeutischen Prozess auslösen, indem sie den Leser auf den Weg bringt und ihn befähigt, eigene Gedanken und Gefühle zuzulassen und auch zu versprachlichen, Ängste wahrzunehmen und zu benennen, Schuldgefühle und Selbstwürfe zu bearbeiten, Trauerarbeit zu leisten und die Frage nach dem Transzendenten zu stellen.¹² Doch könnte die Bibliothherapie auch den Umgang mit traumatischer Überwältigung handhabbar machen?

Und dort, wo angesichts des seelischen Leidens jede Sprache verstummt, könnte das Lesen literarischer Texte eigene Empfindungen und Erinnerungen anregen. Es bringt uns der eigenen Gefühlswelt näher, lässt aber auch die Möglichkeit, sich jederzeit zu distanzieren, in der Hand des Lesers. Man kann einen Text unterbrechen, einzelne Stellen wiederholen oder überspringen, folglich den Lesefluss lenken, wie man möchte.

Trauma-Erzählungen im Kontext von Empathie

Das intensiv diskutierte Konzept von „Trauma als Krise der Repräsentation“ wurde im Kontext der poststrukturalistischen, psychoanalytisch ausgerichteten Literaturtheorie entwickelt. Der poststrukturalistische Trauma-Diskurs geht von der Annahme aus, dass wir uns seit dem Holocaust mit einer Krise der Zeugenschaft (*witnessing*) konfrontiert sehen, die sich auf der Ebene der Sprache selbst manifestiert. In diesem Zusammenhang stellt sich aber auch die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer Übertragung von Traumata durch Literatur.¹³

.....

11 Heimes, Silke (2015): *Kreatives und therapeutisches Schreiben. Ein Arbeitsbuch*. 5. erg. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 32.

12 Siehe dazu: Munzel, Friedhelm (1997): *Bibliothherapie und religiöses Lernen: ein interdisziplinärer Beitrag zur „Theologie des Lesens“ und zur Innovation des Religionsunterrichts*. Münster: Lit-Verlag.

13 Erll, Astrid (2010): „Literaturwissenschaft“. In: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart u. a.: Metzler, S. 288–298, hier S. 294.

Können uns literarische Texte aber ggf. auch helfen, Traumatisierte und Trauma-Symptome besser zu verstehen? Von der menschlichen Fähigkeit zur Fiktion lassen sich Aufschlüsse über die kognitiven Fähigkeiten des Menschen per se erwarten. Die beim Menschen entwickelte narrative Empathie erfasst „Formen des Gedankenlesens, Mitfühlens und Mitleidens und ordnet sie ihrer Struktur unter“¹⁴; Menschen besitzen also „die Fähigkeit zu fiktivem Denken und zur Erschaffung elaborierter imaginärer Welten“¹⁵.

Möglicherweise hält narrative Literatur also einen Schlüssel zu dem erstaunlichen menschlichen Vermögen der Empathie bereit. Zugleich aber hat erzählende Literatur auch einen wohl nicht unwesentlichen Anteil in dem Einüben von Mustern der Empathie.¹⁶

Fritz Breithaupt hat im Kontext der Empathie auf die Popularität von Trauma-Erzählungen seit der Romantik verwiesen:

Gemeinsam ist diesen Erzählungen, dass sie das individuelle Trauma einsetzen, um das ansonsten schwer zu verstehende Verhalten einer Person zu motivieren. Als archimedischer Punkt dient dann das oft erst spät in der Erzählung gelieferte Moment eines schrecklichen, den Einzelnen überwältigenden Ereignisses (Krieg, Sklaverei, Genozid, Missbrauch in der Familie, Vergewaltigung etc.). [...] Offensichtlich wird das Schema der Trauma-Erzählung als gültig empfunden, die Narration der Aufdeckung des Traumas als spannend mitvollzogen und der Charakter durch diese Aufdeckung als (empathisch) lesbar erkannt.¹⁷

Vom Fluch, als von der Shoah Traumatisierter Zeugnis ablegen zu müssen

In der Trauma-Forschung werden die Bedingungen der Erinnerbarkeit von traumatischen Erfahrungen erörtert. Entzieht sich das Trauma per se einer konstruktiven Deutung?

.....

14 Großmann, Hans-Heinrich (2012): „Von Mitleid und Empathie. On pity and empathy“. In: *Deutsche Medizinische Wochenschrift* 137, S. 2689–2690.

15 Breithaupt, Fritz (2009): *Kulturen der Empathie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 14.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 83.

Der 1919 in Turin geborene Primo Levi wurde 1940 nach Auschwitz deportiert und beleuchtet in seinem 1946 verfasstem *Ist das ein Mensch?* sein eigenes Verhalten in Auschwitz. So berichtet der ehemalige Widerstandskämpfer etwa, wie er zusammen mit allen anderen Kameraden reglos der Exekution eines Mithäftlings zusah, der sich, bereits kurz vor Ende des Krieges, an der Vorbereitung einer Revolte beteiligt hatte. Die Affektisolierung war eine Voraussetzung für das Überleben im Lager. In diese Paradoxie – die menschlichen Ideale, die das psychische Überleben ermöglichen, verraten zu müssen oder teilweise verraten zu haben, um physisch überleben zu können, lässt sich das zentrale traumatische Thema fassen. Levis literarische Darstellung reicht ins Zentrum seiner eigenen traumatischen Erfahrung hinein. Dies blieb zentrales Thema seiner Trauma-Dynamik und für den Autor wohl unauflöslich.¹⁸

Der 1929 in Budapest geborene spätere Literaturnobelpreisträger Imre Kertész war 1944 nach Auschwitz deportiert und 1945 in Buchenwald befreit worden. Diese ihm als Heranwachsenden aufgezwungenen existenziellen Grenzerfahrungen hat er im autofiktionalen *Roman eines Schicksallosen*¹⁹ beschrieben (das ungarische Original ist 1975 unter dem Titel *Sorstalanság* erschienen). Als politisch nicht korrekt und als ein eklatanter Tabubruch wird der optimistische Ton des – scheinbar nicht traumatisierten – jüdischen Jungen angesehen, der seinen Aufenthalt in Auschwitz als groteskes Spektakel inszeniert, die Logik des Lagers ergründet und sich nach seiner Befreiung in einem Gespräch mit einem Journalisten gänzlich der offiziellen Deutung verweigert.

Imre Kertész hat von einer Stilisierung des Holocaust (bereits das Wort sei eine euphemistisch anmutende Abstraktion anstelle brutalerer Wörter wie ‚Vernichtungslager‘ oder ‚Endlösung‘) gesprochen, die für ihn unerträgliche Ausmaße angenommen habe:

Es muß vielleicht auch nicht verwundern, daß, während immer mehr über den Holocaust geredet wird, seine Realität – der Alltag der Menschenvernichtung – dem Bereich des Vorstellbaren zunehmend entgleitet. Ich selbst sah mich gezwungen, in mein ‚Galeerentagebuch‘ zu schreiben: ‚Das Konzentrationslager ist ausschließlich in Form von Literatur

18 Fischer, Gottfried (2000): „Psychoanalyse und Psychotraumatologie“. In: *Trauma* (= Freiburger Literaturpsychologische Gespräche: Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse Bd. 19). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11–26, hier S. 22–24.

19 Kertész, Imre (2014): *Roman eines Schicksallosen*. 27. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

vorstellbar, als Realität nicht. (Auch nicht – und sogar dann am wenigsten –, wenn wir es erleben.)' Der Zwang zum Überleben gewöhnt uns daran, die mörderische Wirklichkeit, in der wir uns behaupten müssen, so lange wie möglich zu verfälschen, während der Zwang zum Erinnern uns verführt, eine Art Genugtuung in unsere Erinnerungen zu schmuggeln, den Balsam des Selbstmitleids, der Selbstglorifizierung des Opfers.²⁰

Imre Kertész hat später einen „Holocaust-Konformismus“ sowie einen „Holocaust-Kanon, ein Holocaust-Tabusystem und die dazugehörige zeremonielle Sprachwelt“²¹ beklagt und sieht sich und uns mit einer zentralen Frage konfrontiert, die da lautet: „Wie soll sich die Welt von Auschwitz, von der Last des Holocaust befreien?“²² Er weiß aus eigener bitterer Erfahrung zu berichten:

Der Überlebende wird belehrt, wie er über das denken *muß*, was er erlebt hat, völlig unabhängig davon, ob und wie sehr dieses Denken mit seinen wirklichen Erlebnissen übereinstimmt; der authentische Zeuge ist schon bald nur im Weg [...] Allerdings haben mich die Jahrzehnte gelehrt, daß der einzig gangbare Weg der Befreiung durch das Erinnern führt. Der Künstler hofft darauf, daß er über die genaue Beschreibung, die ihn noch einmal die tödlichen Pfade entlangführt, schließlich zur edelsten Form der Befreiung gelangt, zur Katharsis, an der er vielleicht auch noch seinen Leser teilhaben lassen kann.²³

Vom Umgang mit Trauma und transgenerationaler Traumatisierung in Ljudmila Ulickajas *Daniël' Štajn, perevodčik*

Ljudmila Ulickajas 2006 unter dem Titel *Daniël' Štajn, perevodčik*²⁴ erschienener Roman (dt: *Daniel Stein. Roman*²⁵) enthält zahlreiche Trauma-Biographien.

Die russisch-jüdische Autorin, von Haus aus Genetikerin, selbst zum Christentum konvertiert, ist als Schriftstellerin eine exzellente Kennerin der menschlichen Psyche. Auch sie hat als Jüdin offenbar über die Grenzen der

20 Kertész, Imre (2002): „Wem gehört Auschwitz?“ In: Ders.: *Essays. Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 146–147. Die ungarische Originalausgabe erschien 1998 unter dem Titel *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt* bei Magvető, Budapest.

21 Kertész 2002, S. 148.

22 Ebd., S. 147.

23 Ebd., S. 146–147.

24 Ulickaja, Ljudmila (2007): *Daniël' Štajn, perevodčik*. Moskva: Èksmo.

25 Ulitzaja, Ljudmila (2011): *Daniel Stein. Roman*. München: btb-Verlag.

Repräsentation des Holocausts und Adornos Diktum nachgedacht, ebenso über offene Wunden der Opfer und die Unsagbarkeit des Erlebten. Auch vermag Ulickaja aus national kodierten Gedächtniskulturen auszuscheren und Selbstfigurationen zu überdenken.

Wir finden in ihrem Text traumatisierte Opfer und Täter, transgenerationale Traumatisierungen, aber auch Bewältigungsstrategien von Traumata. Die Autorin hatte in ihrer Familiengeschichte selbst unter Stalin repressierte Verfahren und begibt sich auf deren Spuren.²⁶ Sie dürfte also aus eigener Erfahrung einen geschärften Blick für transgenerationale Traumatisierungen haben.

Ulickaja hatte Oswald (Daniel) Rufeisen²⁷, „Bruder Daniel“, das historische Vorbild ihrer Romanfigur, also das reale Alter-Ego ihres literarischen Helden als Übersetzer zwischen den Sprachen, Kulturen und Religionen fasziniert. Sowohl der Prototyp, als auch die literarische Gestalt werden gezwungen, als Dolmetscher für die Gestapo zu arbeiten. Wir haben es mit einer authentisch wirkenden Fiktionalisierung realer Begebenheiten zu tun. In ihrem Vorwort zur deutschen Ausgabe des Romans äußert sich die Autorin wie folgt:

Der echte Bruder Daniel, im bürgerlichen Leben Oswald Rufeisen, und meine Romanfigur Daniel Stein sind nicht identisch. Die Biographie meiner literarischen Figur allerdings ist fast identisch mit der ihres realen Vorbilds. Der historische Rahmen entspricht ungefähr, die Personen hingegen sind verändert. Im Buch werden zahlreiche Dokumente zitiert, einige davon habe ich erfunden. Mir war es wichtiger, der literarischen Wahrhaftigkeit zu folgen als der historischen Wahrheit.²⁸

Als Oswald Rufeisen bzw. Daniel Stein von einer geplanten ‚Räumungsaktion‘ (der nationalsozialistische Euphemismus für die Ermordung aller in einem Ghetto lebenden Menschen) des jüdischen Ghettos in der weißrussischen Stadt Mir bzw. Emsk im August 1942 erfährt, organisiert er die Flucht von zwei- bis dreitausend Juden in die umliegenden Wälder. Daniel Stein hat wie sein Prototyp Glück im Unglück. Schon zum Tod durch Erschießen verurteilt,

.....
26 Es ist durchaus kein Zufall, dass Ljudmila Ulickaja das Geleitwort für den von der Memorial-Aktivistin Irina Scherbakova 2017 bei Matthes & Seitz, Berlin herausgegebenen Band *Ich glaube an unsere Kinder. Briefe von Vätern aus dem Gulag* geschrieben hat.

27 Corbach, Dieter (2002): *Daniel – der Mann aus der Löwengrube. Aus dem Leben von Daniel Oswald Rufeisen*. Mit einem Nachwort von Hans Hermann Henrix. 3. erw. Aufl. Köln: Scriba-Verlag (= Judentum heute).

28 Ulitzkaja 2011, S. 7.

lässt ihn sein Vorgesetzter, der Gestapo-Major Reinhold fliehen: „Togda on vselil u menja mužestvo i želanie žit“²⁹ („Damals flößte er mir Mut ein und den Willen zu leben“³⁰), so ist im Text zu lesen. Auf der Flucht hört er am frühen Morgen Maschinengewehrsalven; die im Ghetto verbliebenen Juden werden erschossen. Schon jetzt zeigt sich der Gedanke einer ‚Überlebensschuld‘. Er ist also hier eher ein Ohren- als Augenzeuge, hat aber bereits entsprechende Bilder der schlimmsten Nacht seines Lebens im Kopf:

Я плакал. Я был уничтожен – где Бог? Где во всем этом Бог? Почему Он укрыв меня от преследователей и не пощадил тех пятисот детей, стариков, больных? Где же Божественная справедливость? Я хотел встать идти туда, чтобы быть вместе с ними. Но сил не было, чтобы встать.³¹

Ich weinte. Ich war vernichtet – wo war Gott? Wo war bei alledem Gott? Warum hatte er mich vor den Verfolgern gerettet und jene fünfhundert – Kinder, Greise und Kranke – nicht behütet? Wo war die göttliche Gerechtigkeit? Ich wollte aufstehen und dorthin gehen, um bei ihnen zu sein. Aber ich hatte nicht die Kraft aufzustehen.³²

Aus Daniel Steins Vorträgen vor Schülern im November 1990 in Freiburg erfahren wir, wie er später selbst seine Reaktion auf das traumatische Erlebnis aus seiner Erinnerung rekonstruierte. Er war damals ohne Zeitgefühl drei Tage lang im Wald umhergeirrt. Daniel Stein integriert sein traumatisches Erlebnis im Nachhinein in eine narrative Ordnung und beschreibt den Schülern ohne jegliche Tabuisierung, zugleich authentisch und reflektiert, seine Erstarrung, das von ihm erlebte vitale Diskrepanz-Erlebnis zwischen der Bedrohlichkeit der Situation und der eigenen Bewältigungsmöglichkeit:

Я страстно желал больше не быть, перестать существовать. Мысль о самоубийстве не пришла мне в голову. У меня было чувство, что меня убили пятьсот раз, и я затерялся между небом и землей, и, как призрак, не принадлежу ни к живым, ни к мертвым. Но при этом во мне жил инстинкт самосохранения, и я, как животное, шарахался при малейшей опасности. Я думаю, что был близок к безумию. Душа вопила: Господи! Как Ты допустил? [...] Три дня я ничего не ел. [...] И не спал. Я забивался в укромное место, в кустарник, засыпал на минуту и тут же вскакивал от

.....
29 Ulickaja 2007, S. 208.

30 Ulickaja 2011, S. 194.

31 Ulickaja 2007, S. 209.

32 Ebd., S. 195–196.

треска автоматных очередей: снова и снова возвращалась минута, когда я осознал, что расстреливают обитателей Эмского гетто.³³

Ich wünschte mir sehnlichst, nicht mehr zu leben, aufzuhören zu existieren. An Selbstmord dachte ich nicht. Ich fühlte mich, als sei ich fünfhundertmal getötet worden, als sei ich verloren zwischen Himmel und Erde und gehörte wie ein Gespenst weder zu den Lebenden noch zu den Toten. Doch bei alledem war mein Selbsterhaltungstrieb durchaus vorhanden; wie ein Tier floh ich bei der geringsten Gefahr. Ich glaube, ich war damals nahe daran, den Verstand zu verlieren. Meine Seele schrie: Herr! Wie konntest du das zulassen? [...] Drei Tage aß ich nichts. [...] Ich schlief auch nicht. Ich verkroch mich im Gebüsch, döste ein paar Minuten und sprang sofort wieder auf, aufgeschreckt von MPI-Feuer – wieder und wieder durchlebte ich den Augenblick, da mir bewusst wurde, dass die Bewohner des Emsker Ghettos erschossen wurde.³⁴

Der verzweifelte junge Jude war geflohen, dann erstarrt, er erlebt Dissoziation, Intrusionen und Flashbacks; für ihn stellt sich massiv die Theodizee-Frage, also die Frage nach der Rechtfertigung Gottes angesichts der Übel in der Welt. Er hadert mit Gott und mit sich, gelangt durch die Lektüre des Neuen Testaments zu dem Schluss, dass Gott auf der Seite der Leidenden sei. Er lässt sich taufen, wird Karmelitermönch und gründet später in Haifa eine urchristliche Gemeinde.

Neben dem Glauben verfügt Daniel Stein trotz seiner mehrfachen Konfrontation mit dem Tod und dem Grauen über wichtige Ressourcen, die seine Resilienz befördern. Seine Eltern hatten ihn sehr geliebt, er hatte positive Bindungserfahrungen erlebt und seine Anständigkeit brachte ihm Respekt und Zuneigung ein, selbst von dem von seinem ‚Verrat‘ erschütterten Gestapo-Major Reinhold, der ihn in seinem Lebenswillen bestärkt hatte.

Nachdem Daniel Stein in ein Nonnenkloster geflohen war, mit dem *Neuen Testament* in Berührung gekommen war und mit dem Theodizee-Problem gerungen hatte, wurde er Karmelitermönch und ging nach Israel, wo er eine jüdisch-katholische Kirche nach dem Vorbild der ersten christlichen Gemeinde³⁵ gründete.

.....
33 Ulickaja 2007, S. 226–227.

34 Ebd., S. 211–212.

35 Ingold, Felix Philipp (2009): „Für ein neues Israel: ‚Daniel Stein‘ – Ljudmila Ulitzkaja legt einen Thesenroman zum jüdisch-christlichen Verhältnis vor“. In: *Neue Zürcher Zeitung* 230, 79 (4.4.2009), S. 47.

Daniel Steins Altruismus und seine Empathie-Fähigkeit als Übersetzer zwischen den Sprachen, Kulturen und Religionen erweisen sich als heilsam für ihn selbst und für andere. Man vertraut ihm, wegen seiner Empathie, seiner inneren Freiheit, wegen seiner menschlichen Wärme und seines Charismas. Und: ethisch wertvolle Akte sind offenbar Empathie-induzierend, so auch in diesem Fall. Als Seelsorger kann sich Daniel Stein bestens in traumatisierte Menschen hineinversetzen, weiß aus eigenem Erleben, was sie fühlen. Seine Empathie ist mit prosozialem Verhalten verbunden; er weiß – situativ angemessen – Tabus zu brechen oder zu wahren.

Daniel Stein vermag es, vor Freiburger Schülern mündlich Zeugnis über die von ihm durchlittenen traumatischen Erlebnisse abzulegen, allerdings (erst?) im November 1990, also fast 50 Jahre nach dem Pogrom im Emsker Ghetto.

Als Seelsorger mit einschlägiger Trauma-Erfahrung kann sich Daniel Stein aber auch bestens in traumatisierte Menschen hineinversetzen, weiß aus eigenem Erleben, was sie fühlen. Oft kann er mit seinen ‚Klienten‘ in deren Muttersprache reden; er ist als zugewandter ‚Traumatherapeut‘ ein wunderbarer Zuhörer. Seine Seelsorge geht weit über funktionale Empathie hinaus; er wird zum Vertrauten, Bruder und Psychotherapeuten seiner Leidensgenossen und Schützlinge. Für die gerade nach ihrer Vertreibung aus dem Kloster nach Israel emigrierte polnisch-litauische Schwester Teresa ist Pater Daniel, wie sie an ihre Vertraute Valentina Linze nach einem Besuch bei ihm in Haifa schreibt, heiter und äußerst tolerant, er habe sie wie eine Verwandte empfangen und ihr sehr aufmerksam zugehört.³⁶

Die Überlebenden der Erschießungsaktion in Emsk sowie die Opfer von Lager, Krieg und Terror sind sequentiell traumatisiert und leiden u. a. unter solchen Symptomen wie „Überlebensschuld“, unter Depressionen, Zwangshandlungen, emotionaler Abstumpfung und Alexithymie (also Gefühlsblindheit), an Dissoziationen, Intrusionen, durch Trigger ausgelöste Flashbacks, Alpträume, Affektintoleranz sowie Verdrängung. Ebenso zu beobachten sind Beeinträchtigungen des episodisch-autobiographischen Gedächtnisses sowie neurofunktionelle Störungen. Partiiell werden Narben oder gar eine noch offene Wunde an die Nachkommen vererbt.

.....
36 Ulickaja 2007, S. 325–326.

Eine jüdische Überlebende des Holocaust in *Daniel Stein*, Esther Hantmann, sagt ihrer jüngeren Freundin Ewa Manukjan (beide frieren ständig und sehnen sich nach Luxus) – welche nach einem Schlaganfall ihrer durch Holocaust und stalinistisches Lager traumatisierten, unterkühlten Mutter entsetzt darüber ist, dieser den Tod gewünscht zu haben –, dass die Zurückbleibenden verdammt seien, sich gegenüber den Verstorbenen schuldig zu fühlen.³⁷

Für die Geretteten und ihre Nachkommen wird Mir/Emsk zu *dem* Erinnerungsort und leitenden kulturellen Gedächtnisort, der allerdings nicht national kodiert zu sein scheint. Daniel Stein, der Retter dieser Menschen, verkörpert das Zentrum dieses Erinnerungsortes. Zum 50. Jahrestag der Flucht aus dem Emsker Ghetto und der Massenerschießung sind Überlebende und betroffene Nachkommen eingeladen.

Zur Nachträglichkeit historischer Traumata gehört auch, dass sie von einer Generation zur anderen unbewusst ‚vererbt‘ werden. Diesen Familienschicksalen können Kinder und Kindeskiner oft nicht entgehen. Sie absorbieren somit die verdrängten, ungenügend verarbeiteten Holocaust- und Terror-Erfahrungen ihrer Eltern und Familien.

Ewa Manukjan leidet unter ihrer aus dem Ghetto entflohenen Mutter, die trotz stalinistischen Lagers nicht vom Kommunismus abgeschworen hat, verbohrt und hartherzig erscheint. Die transgenerational traumatisierte Ewa Manukjan, deren ‚böartige‘ und vermeintlich gefühlskalte Mutter (mit der sie eine Hassliebe verbindet) mit ihr hochschwanger aus dem Ghetto fliehen konnte, schreibt 1991 ihrer mütterlichen Freundin, der selbst dem Ghetto entflohenen Esther Hantmann:

Да, я хочу! Я поняла, что хочу увидеть все это собственными глазами, это будет сильнее, чем сеанс психоанализа на кушетке, не фрейдовское заглядывание в родительскую постель в момент своего зачатия, а живое прикосновение прошлому семьи и народа. [...] Знаешь, как я живу? Как на минном поле: обхожу опасные места – об этом не думать, о том не говорить, это не упоминать... И вообще поменьше думать! Только с тобой я могу разговаривать без опасений нарушить хрупкое равновесие моей идиотской жизни.³⁸

Ja, ich will mit! Ich weiß jetzt, dass ich alles mit eigenen Augen sehen will, das wird mir mehr bringen als eine Sitzung auf der Couch eines Psychiaters; kein freudscher Blick ins

.....
37 Ebd., S. 198.

38 Ebd., S. 405–406.

elterliche Ehebett im Augenblick der Zeugung, sondern lebendige Berührung mit der Vergangenheit meiner Familie und meines Volkes. [...] Irgendwie macht der Gedanke, dass Du auch da sein wirst, diese Reise für mich unendlich wichtig. Weißt Du, wie ich lebe? Wie auf einem Minenfeld: Ich umgehe die gefährlichen Stellen – darüber nicht reden, daran nicht denken, das nicht erwähnen. Und vor allem nicht so viel denken! Nur mit Dir kann ich reden ohne Angst, das fragile Gleichgewicht meines idiotischen Lebens zu zerstören.³⁹

Auch die mütterliche Freundin Esther, die den gleichen traumatischen Stress erlebt und den gleichen Erfahrungshintergrund hat wie Ewas ‚sprachlose‘ leibliche Mutter, aber viel Empathie und Liebe aufbringt, eröffnet Ewa erst die Chance, sich mit den Hintergründen ihres ererbten Traumas auseinanderzusetzen.

Aleida Assmann verweist darauf, dass

die Nachträglichkeit der Erinnerung, die beim Trauma so extrem ist, auch für das Gedächtnis überhaupt gilt. Deshalb richtet sich das, was wir erinnern, nicht nach dem, was eigentlich gewesen ist, sondern danach, wovon wir später eine Geschichte erzählen können (und wollen). Was aus der Vergangenheit erinnert wird und was nicht, hängt deshalb nicht zuletzt davon ab, von wem und wozu diese Geschichte in welcher Situation *gebracht* wird.⁴⁰

Neben Ewa Manukjan gibt es im Roman weitere transgenerational Traumatisierte. Die Gemeindefreierin Hilda Engel will die Schuld ihres in der Familie lange verschwiegenen Großvaters, eines Naziverbrechers, wieder gutmachen. Der arabische Christ Mussa ist von den familiär überlieferten Zwängen traumatisiert, aus denen er unmöglich ausbrechen kann. Der polnische Jude Metek, der während des Krieges von seiner Frau versteckt worden war, hatte im Juli 1946 das Pogrom in Kielce miterleben müssen, bei dem seine kleine Schwester ermordet worden ist. Seiner Frau zufolge hat Metek „einen schwierigen Charakter, und bei dem, was er alles erlebt hat, ist seine ständige Nieder geschlagenheit verständlich“⁴¹. Benjamin Schimes, der durch einen militanten Erziehungsstil leidgeprüfte Sohn des einst im stalinistischen Lager repressier-

.....

39 Ulitzkaja 2011, S. 378–379.

40 Assmann, Aleida (2011): *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Thesen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 191 (Hervorhebung im Orig.).

41 Ulitzkaja 2011, S. 127. („Charakter Meteka nelegkij, da i perežil on stol’ko, što ego postojannuju podavlennost’ možno ob’jasnit.“ Ulickaja 2007, S. 134)

ten und später in ein Attentat verstrickten Gerschon Schimes, wird psychotisch und begeht dann Suizid.

In Ulickajas literarischer Collage versuchen sich Traumatisierte über das Medium des Tagebuchs, aber auch über Briefe an Vertraute, immer wieder selbst zu verorten. Es geht um Identitätssuche, aber auch um systematische Selbsterforschung, um Unbewusstes aufzudecken.

Der Herzchirurg Isaac Hantman gesteht sich in seinen zumeist retrospektiven Tagebuchaufzeichnungen ein, dass er sich angesichts der Shoah nicht von seinem Judentum befreien könne und bekennt, die schrecklichen Bilder in den Filmen über die Konzentrationslager bei den Nürnberger Prozessen seien schlimmer gewesen, als die Zeit im Ghetto und bei den Partisanen. Ohne diese Bilder zu verdrängen, hätte er nicht leben können.⁴²

Auch Ewa Manukjan sowie Hilda, die sich vom Schweigen ihrer Täterfamilie befreien will, schreiben neben Briefen Tagebücher. Für diese literarischen Gestalten ist das eine Art expressives Schreiben. Es geht hier um eine emotionale Exposition bezüglich meist fragmentierter traumatischer Erinnerungen sowie möglichst ihre Transformation in kohärente chronologische Narrative. Dies gelingt freilich nicht immer. Denn die hoch intrusiven Gefühle nebst körperlicher Reaktionen führen zu einer Vermeidung traumaassoziiertes Stimuli und damit zu einer Betäubung von Affekten.⁴³ Allerdings scheint auch im expressiven Schreiben sowie im Seelsorgegespräch das traumatische Erlebnis erstmals und leichter kommunizierbar zu werden, da die schriftliche Auseinandersetzung mit dem Trauma das (retrospektive) Vermeidungsverhalten aufbricht und die Person wieder befähigt, mit negativen Emotionen umzugehen.

Nicht nur innerhalb der Traumatherapie, also um ein (transgenerationales) Trauma handhabbar zu machen, wäre die bibliotherapeutische Lektüre von Trauma-Erzählungen wie dieser notwendig, sondern auch, um die diesbezügliche Empathie nichttraumatisierter Leser zu fördern. Dies scheint durch die Empathieintention des Textes zu gelingen, die zum Teil auf Daniel Stein fokussiert ist, aber den Leser eben auch über das *Expressi-*

42 Ulickaja 2007, S. 20 und 25.

43 Böttche, Maria/Knaevelsrud, Christine (2015): „Die Narration des Traumas als therapeutischer Ansatz am Beispiel der Integrativen Testimonial Therapie“. In: Scheidt, Carl Eduard/Lucius-Hoene, Gabriele/Stukenbrock, Anja/Waller, Elisabeth (Hg.): *Narrative Bewältigung von Trauma und Verlust*. Stuttgart: Schattauer GmbH, S. 170–182, hier S. 175.

ve Schreiben in den Textsorten Tagebuch und Brief ganz nah an die Protagonisten des Romans ,heranlässt'. Traumabedingte psychosomatische Symptome und die Motivation des Verhaltens von literarischen Gestalten werden erklärbar.

Hannes Fricke hat die Rolle von Trauma-Narrativen untersucht und fragt, weshalb Menschen von traumatischen Erfahrungen erzählen und weshalb andere Menschen solche Texte lesen. Auch bei der Lektüre von Ljudmila Ulickajas Text scheint mir sein traumatheoretisch fundierter Ansatz als Versuch von Interesse zu sein, „in Texten geschilderte Figuren empathisch als Personen mit einem eigenen Schicksal zu verstehen und dies Schicksal ernst zu nehmen – unabhängig von der Zeit, in der der Text entstanden ist“⁴⁴.

.....
44 Fricke, Hannes (2004): *Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 28.

Vertraute Fremdheit versus befremdliche Nähe. Überlegungen zu Kontinuität, Überlagerung und Ablösung von Traumanarrativen am Beispiel der kriegerischen Konflikte in Tschetschenien und der Ukraine

Die Lektüre von Serhij Žadans Roman *Internat* über den jüngsten militärischen Konflikt in der Ost-Ukraine und diejenige von Arkadij Babčenkos Erzählungen über die nicht weit zurückliegenden Tschetschenienkriege der 1990er und frühen 2000er Jahre führen zu sehr unterschiedlichen Leseerfahrungen. Während Žadans Roman durch leitmotivische Verwendung alltagsweltlicher Details wie Handy und Turnschuhe in die Gegenwart der Rezipienten eindringt, schaffen Babčenkos Erzählungen keine derartige Unmittelbarkeit zwischen Text und Leserschaft, und das, obgleich der Autor gerade an solche narrative Muster und Bilder anknüpft, die den Lesern vertraut sind.

In seiner Studie *Multidirectional Memory* fragt der Komparatist Michael Rothberg nach den Bedingungen von Koexistenz und Verdrängung verschiedener Erinnerungsereignisse (beziehungsweise Narrative der Erinnerung) im öffentlichen Raum.¹ Eine seiner zentralen Thesen besagt, dass verschiedene Erinnerungen nicht zwangsläufig in Konkurrenz zueinander stehen müssen („competitive memory“), sondern als „mehrfach gerichtete“ Erinnerungen („multidirectional memory“) einander durch Überblendung unterstützen können.² Rothberg geht den Funktionen, doch auch den Problemen solcher Überblendungen nach. Eine Gefahr besteht im Verlust der distinktiven Merkmale eines Erinnerungsereignisses durch pauschalisierende Subsumierung unter ein anderes. Umgekehrt kann ein im öffentlichen Raum marginalisiertes Trauma durch Referenzen auf ein stark beachtetes Erinnerungsereignis aber

.....

1 Rothberg, Michael (2009): *Multidirectional Memory*. Stanford: Stanford University Press. Der Autor hat bei seiner Untersuchung vor allem einen transkulturellen und postkolonialen Kontext im Blick – ein Aspekt, den ich für meine Zwecke hier jedoch vernachlässige.

2 Zu den unterschiedlichen Konzeptionen von Erinnerung siehe das Kapitel „Introduction: Theorizing Multidirectional Memory in a Transnational Age“. In: Rothberg 2009, S. 1–29.

auch von der Aufmerksamkeit profitieren, die Letzterem zuteilwird, anstatt von ihm überdeckt zu werden. Der Rückgriff auf bekannte Traumata und ihre Narrative vermag zudem dazu beizutragen, eine verständliche, da vertraute Sprache und gegebenenfalls einen Deutungsrahmen für neue Erfahrungen zu finden (ein Trauma wird durch ein anderes Trauma erzählt).³ Arkadij Babčenko und Serhij Žadan bedienen sich in ihren Texten zweier unterschiedlicher Strategien. Während Babčenko seine traumatischen Kriegserfahrungen im Sinne einer Überblendung in frühere Traumata und deren Narrative einzuschreiben sucht, setzt Žadan einer solchen Einbindung in die Tradition narrative Bilder entgegen, die sich an der Gegenwart von Protagonisten und Leserschaft orientieren. Babčenko erzeugt durch sein literarisches Verfahren vertraute Fremdheit gegenüber den von ihm geschilderten Erfahrungen, Žadan hingegen befremdliche Nähe.

Vertraute Fremdheit: (Literarische) Kontinuität bei Arkadij Babčenko

Zwischen 1996 und 2000 nahm der russische Journalist Arkadij Babčenko als junger Soldat am Ersten und Zweiten Tschetschenienkrieg teil. In Erzählungen und publizistischen Schriften (u. a. für die Journale *Novyj Mir* und *Novaja Gazeta*) hat er seine Erfahrungen verarbeitet. Babčenkos Schreiben ist ganz auf die Erfahrung und die Perspektive der russischen Soldaten konzentriert.

In seinen publizistisch ausgerichteten Texten zieht Babčenko explizite Kontinuitätslinien zwischen den Tschetschenienkriegen und der russischen beziehungsweise der sowjetischen Kriegs- und Gewaltgeschichte. Dabei geht er bis ins 14. Jahrhundert zurück, den Hauptakzent legt er jedoch auf das 20. Jahrhundert.⁴ Der Anknüpfung an Kriegs- und Gewalterfahrungen früherer Zeiten

.....
3 Siehe auch Assmann, Aleida (2007): „Europe. A Community of Memory? Twentieth Annual Lecture of the GHI, November 16, 2006“. In: *GHI Bulletin* 40 Frühjahr, S. 11–25, hier S. 14.

4 Siehe z. B. die Texte in: Babčenko, Arkadij (2012): *Operacija „Žizn’ prodolžaetsja“*. Moskau: Alpina Publishers (deutsche Ausgabe mit leichten Kürzungen: Babčenko, Arkadij (2014): *Ein Tag wie ein Leben. Vom Krieg*. Berlin: Rowohlt). Babčenko stellt Kontinuitätslinien zum Kampf gegen die Goldene Horde auf dem Kulikovo pole (1380) und zum Kaukasuskrieg im 19. Jahrhundert her. Aus dem 20. Jahrhundert werden der russisch-japanische Krieg, der Erste und der Zweite Weltkrieg, der russische Bürgerkrieg 1918, die sowjetischen Straf- und Arbeitslager (Gulag) und der Afghanistankrieg aufgerufen und in einen Zusammenhang mit den Tschetschenienkriegen gebracht.

entspricht Babčenkos Verständnis vom Krieg als einer zweifachen Wiederholung: Zum einen bleiben für Babčenko die Grundmuster von Kriegen und der durch sie bei den Beteiligten ausgelösten Traumatisierungen immer gleich.⁵ Zum anderen sind all die angeführten Konflikte und Gewalt-Institutionen für ihn Beispiele dafür, wie der russische Staat das Leben seiner Bürger immer wieder leichtfertig aufs Spiel setzt oder mutwillig vernichtet. Die Texte werden leitmotivisch von der Schlussfolgerung durchzogen, dass sich daran nichts geändert habe und nichts ändern werde.

Die Kontinuitäten, die Babčenko in seinen publizistischen Texten plakativ postuliert, vermittelt er in seinen Erzählungen durch zwei miteinander verbundene literarische Verfahren: durch erzählerische Archaisierung des Krieges und durch Referenzen auf die Gulag-Literatur.

Die erzählerische Archaisierung des Krieges

Вокруг плаца работают солдаты в болотного цвета гимнастерках и широоченных галифе. Такую форму носили наши деды во времена Второй мировой. [...] Солдаты работают безропотно, словно военнопленные в концлагере.⁶

Rings um den Platz arbeiten Soldaten in schlammfarbenen Militärhemden und sehr weiten Gallifethosen. Solche Uniformen trugen unsere Großväter während des Zweiten Weltkriegs. [...] Die Soldaten arbeiten gehorsam, ganz so wie Kriegsgefangene in einem Lager.⁷

.....

5 Siehe z. B. Babčenko, Arkadij (2009a): „Glaza ljubogo soldata“ („Die Augen eines jeden Soldaten“), unter: http://artofwar.ru/b/babchenko_a_a/text_0240-1.shtml (letzter Zugriff: 08.01.2020): „Vse vojny pochoži. Kak i glaza ljubogo soldata. [...] Glaza ljubogo soldata. Èto glaza vojny“ (Alle Kriege sind sich ähnlich. Wie die Augen eines jeden Soldaten. [...] Die Augen eines jeden Soldaten. Das sind die Augen des Krieges; Übersetzung: K.T.).

Zur Poetik des Sehens bei Babčenko siehe Thaidigsmann, Karoline (2013): „Augenprosa. Arkadij Babčenkos literarische Bilder aus dem Tschetschenienkrieg“. In: Burlon, Laura/Frieß, Nina/Gradinari, Irina/Rózsanska, Katarzyna/Salden, Peter (Hg.): *Verbrechen – Fiktion – Vermarktung. Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, S. 315–330. Meine Analyse von Babčenkos Prosa in der vorliegenden Untersuchung knüpft an diesen Aufsatz an.

6 Babčenko, Arkadij (2015): „Mozdok-7“, unter: <https://discours.io/articles/chapters/mozdok> (letzter Zugriff: 16.06.019).

7 Babčenko, Arkadij (2008): *Die Farbe des Krieges*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 51.

An Babčenkos Erzählungen fällt auf, dass sich in ihnen kaum Details zu Kleidung, Essen oder Medien finden, die die Tschetschenienkriege am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts verorten würden. Zwar treten moderne Waffen und Fernsehapparate in Erscheinung, doch werden diese nicht zu signifikanten Zeichen ihrer Zeit. Ihre Modernität tritt zurück gegenüber einer Darstellung, die, wie in obigem Zitat aus der Erzählung „Mosdok-7“, die Ähnlichkeit mit früheren Konflikten betont – unter durchaus problematischer Vernachlässigung der Differenzen zwischen den unterschiedlichen Ereignissen und ihren jeweiligen Bedingungen. Der Krieg wird zu einer zeitenübergreifenden, damit aber zugleich zu einer zeitlosen Erfahrung.

Mitunter ergänzt Babčenko seine Erzählungen durch Fotografien oder er schreibt kurze Texte zu einer Fotografie, die entweder seiner eigenen Zeit im Tschetschenieneinsatz entstammt oder vergleichbare Erfahrungen anderer zeigt. Anders als zu erwarten, bewirken die Fotografien jedoch keine Aktualisierung und Individualisierung des in den Erzählungen geschilderten Geschehens, sondern unterstützen zum Teil die archaisierenden Verfahren der Erzähltexte. Wie in den Erzählungen treten auch auf vielen der Bilder zeittypische Details in den Hintergrund, während Grundmotive wie der in Schwarzweiß abgelichtete Abschied von den Eltern am Zug das Gleichbleibende kriegerischer Konflikte betonen.⁸

Auf die Rezipienten hat die Strategie der Archaisierung neben der Suggestion von Kontinuität und damit Nähe eine weitere, entgegengesetzte Wirkung. Indem der Krieg in einem gleichbleibenden Schema gezeigt wird, gerät er in Abstand zu der vom Autor intendierten (nicht vom Krieg betroffenen) Leserschaft und erscheint als etwas, das in seiner wohl bekannten Fremdheit mit der Gegenwart der Leser nichts zu tun hat. Babčenkos literarische Verfahren schaffen damit eine Distanz, die auf eine gewisse Art und Weise Beruhigung schafft, so aufwühlend die von ihm geschilderten Zustände von Gewalt und Machtmissbrauch auch sind. Verstärkt wird die distanzierende Wirkung durch Babčenkos Bezugnahmen auf klassisch gewordene Literatur zum Gulag.

⁸ Siehe Babčenko, Arkadij (2009b): „Drugie proizvedenija. Illjustracii k ‚Almanach ‚Artofvar‘. Rubrika: Istorija odnoj fotografii“. Auf: *Art of War. Tvorčestvo veteranov poslednich vojn.* http://artofwar.ru/img/b/babchenko_a_a/alxmanahartofwarrubrikaistorijaodnojfotografii/index.shtml (letzter Zugriff: 08.01.2020).

Das Gulag-Narrativ

Das Zitat aus der Erzählung „Mosdok-7“ assoziiert den Dienst der russischen Soldaten in den Tschetschenienkriegen nicht nur mit anderen Kriegen, sondern speziell mit Gefangenschaft. Die Gleichsetzung von Militär- bzw. Kriegsdienst und Gefangenschaft hat für Babčenko grundlegende Bedeutung. In seinen Erzählungen geht es allerdings nicht so sehr um die Gefahr, als Soldat von der gegnerischen Partei in Kriegsgefangenschaft genommen zu werden, als um das Verhältnis des entsendenden russischen Staates zu seinen Soldaten, das der Autor als absolute Verfügungsgewalt über deren Rechte und Leben betrachtet. Hieraus wird verständlich, weshalb der zentrale Referenztext zu Babčenos Erzählungen kein Text über den Krieg, sondern die Gulag-Erzählungen von Varlam Šalamov sind, einem Autor, der im Lagerthema die „Kernfrage der Zeit“ („glavnyj vopros našich dnej“) sieht, da sich in ihm „die Vernichtung des Menschen mithilfe des Staates“ („uničtoženie čeloveka s pomoščju gosudarstva“) ausdrücke.⁹

Šalamov wird in Babčenos Erzählungen namentlich genannt.¹⁰ Noch grundlegender sind jedoch implizite Bezugnahmen des Tschetschenien-Veteranen auf Šalamovs Texte. Mit dem Anspruch der Gesetzmäßigkeit¹¹ beschreibt der Gulag-Autor die Auswirkungen der Lagerhaft auf die Insassen als einen allmählichen Verlust des Menschlichen, der sich vor allem im Absterben der Gefühle, der Verarmung der Sprache und im Verlust der Biographie realisiert. Dass die Ähnlichkeiten zwischen Babčenos und Šalamovs Schreiben über die bloße Benennung allgemeiner Topoi der Lagerhaft hinausgehen, zeigen beispielhaft die gedanklichen, sprachlichen und bildlichen Parallelen der folgenden Textstellen:

.....

9 „O proze“. In: Šalamov, Varlam (2013): *Sobranie sočinenij v šesti tomach*. Bd. V. Moskau: Terra, S. 144–157, hier S. 157. Deutsch: „Über Prosa“. In: Šalamov, Varlam (2009): *Über Prosa*. Berlin: Matthes & Seitz, S. 7–31, hier S. 30.

10 Siehe z. B. in der Erzählung „Mosdok-7“ (Babčenko 2015): „[...] on avtoritet. Said — vor, u nego neskol'ko chodok, i ego slušajut. [...] Ja idu v kapterku. Said sidit, položiv ranenuju nogu na stol, odin iz razvedčikov massiruet emu prostrelennuju golen'. Srazu vspominaju Šalamova: očen' počože“ („[Said] ist ein Krimineller, eine Autorität. Er hat schon mehrfach gesessen, und man gehorcht ihm. [...] Ich gehe in die Kleiderkammer. Said sitzt da, hat das verwundete Bein auf den Tisch gelegt. Einer der Aufklärer massiert ihm den durchschossenen Unterschenkel. Mir fällt sofort eine Szene bei Šalamow ein“, Babčenko 2008, S. 105).

11 Zum Anspruch der Gesetzmäßigkeit bei Šalamov siehe seinen poetologischen Essay „O proze“ (Anm. 9).

Человек становился зверем через три недели — при тяжелой работе, холоде, голоде и побоях.¹²

Der Mensch wurde innerhalb von drei Wochen zur Bestie – unter Schwerarbeit, Kälte, Hunger und Schlägen.¹³

Все человеческие чувства [...] ушли от нас [...] в этом мышечном слое размещалась только злоба – самое долговечное человеческое чувство.¹⁴

Alle menschlichen Gefühle und Regungen [...] hatten uns verlassen [...]. In der geringen Muskelschicht, die wir noch auf den Knochen hatten [...] hatte nur Erbitterung Platz – das langlebigste menschliche Gefühl.¹⁵

Durch eine ganz ähnliche Bildlichkeit und in vergleichbarer lakonischer Sprache wie Šalamov verknüpft Babčenko die schwierigen Lebensbedingungen der russischen Soldaten im Tschetschenienkrieg mit dem Absterben positiver Emotionen:

И мы стали звереть. Холод, сырость, грязь вытравили из нас все чувства, кроме ненависти, и мы ненавидели все на свете, включая самих себя.¹⁶

Wir wurden zu Tieren. Kälte, Nässe und Dreck trieben uns alle Gefühle aus. Nur der Hass blieb, und wir hassten alle auf der Welt, uns selbst eingeschlossen.¹⁷

Diese gedankliche und sprachliche Nähe findet sich auch im Ausdruck des Biographieverlusts, den Šalamov im ersten der folgenden Zitate für den Gulag, Babčenko im zweiten für den Tschetschenienkrieg konstatiert:

В «Колымских рассказах» взяты люди без биографии, без прошлого и без будущего.¹⁸

.....

12 Aus dem Text „Čto ja videl i ponjal v lagere“ In: Šalamov 2013, Bd. IV, S. 625.

13 Aus dem Text „Was ich im Lager gesehen und erkannt habe“. In: Šalamov, Varlam (32007): *Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma 1*. Berlin: Matthes & Seitz, S. 289.

14 Aus der Erzählung „Suchim pajkom“. In: Šalamov 2013, Bd. I., S. 75.

15 Aus der Erzählung „Marschverpflegung“. In: Šalamov 32007, S. 53f.

16 Babčenko, Arkadij (2001): „Desjat' serij o vojne“, unter: <http://lib.ru/MEMUARY/CHECHNYA/babchenko1.txt> (letzter Zugriff: 08.01.2020).

17 Aus dem Text „Zehn Bilder vom Krieg“. In: Babčenko 2008, S. 16.

18 Aus dem Essay „O proze“. In: Šalamov 2013, Bd. V, S. 148.

In den *Erzählungen aus Kolyma* werden Menschen ohne Biographie, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft dargestellt?¹⁹

У нас нет возраста. Нет прошлого, нет дома, нет жизни и желаний [...]. У нас нет будущего [...].²⁰

Wir sind alterslos. Haben keine Vergangenheit, kein Zuhause, kein Leben und keine Wünsche, [...]. Wir haben keine Zukunft [...].²¹

Wie Šalamov, so geht es auch Babčenko darum, in seinen Texten Gesetzmäßigkeiten aufzuzeigen. Bei ihm betreffen diese die gesellschaftliche und kulturelle Situation Russlands, die er als Stillstand identifiziert:

Говорят, что история имеет спиралевидную форму. Если это действительно так, то нас заклинило на одном витке. Вместе с Европой мы вошли в 20 век, но поезд ушел уже на целое столетие, а нас Главный Стрелочник все время переводит на поворотном кругу на ветку к Соловкам.²²

Man sagt, die Geschichte habe eine Spiralform. Wenn das wirklich stimmt, dann sind wir in einer einzigen Windung gefangen. Gemeinsam mit Europa sind wir ins Zwanzigste Jahrhundert eingetreten, aber der Zug ist nun schon ein ganzes Jahrhundert unterwegs, während unser oberster Weichensteller uns immer wieder auf das Abstellgleis nach Solowki zurückfahren lässt.²³

Befremdliche Nähe: (Literarische) Ablösung in Serhij Žadans *Internat*

Im Unterschied zu Babčenkos Texten über die Erfahrung russischer Soldaten in Tschetschenien stellt Serhij Žadans Roman *Internat* (2017), der von den jüngsten militärischen Zusammenstößen im Osten der Ukraine handelt, die Erfahrung von Zivilisten in den Vordergrund. Der Lehrer Paša lebt mit seinem Vater in einer aufgegebenen Bahnarbeitersiedlung im Osten der Ukraine und

.....

19 Aus dem Essay „Über Prosa“. In: Šalamov 2009, S. 15.

20 Babčenko, Arkadij (2006): „Argun“, unter: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/9/argun.html (letzter Zugriff: 08.01.2020).

21 Aus der Erzählung „Argun“. In: Babčenko 2008, S. 195.

22 Babčenko, Arkadij (2006): „Opponent Stalina“. In: *Nota Bene. Literaturno-publicističeskij žurnal* 17, Oktober, S. 315–320, hier S. 319.

23 Aus dem Text „Stalins Gegenspieler“. In: Babčenko 2014, S. 232.

versucht, sein Leben möglichst aus dem ihn umgebenden Konflikt herauszuhalten. Als sich jedoch die Lage zwischen ukrainischen Truppen und prorussischen Separatisten in der nahegelegenen Stadt zuspitzt, macht sich Paša auf den Weg, um seinen Neffen aus dem dortigen Internat nach Hause zu holen. Dabei gerät er mitten in die militärischen Auseinandersetzungen und wird zur Übernahme von Verantwortung gezwungen, was er bislang in seinem Leben zu vermeiden suchte.

Wie Babčenko, so arbeitet auch Žadan durchaus mit bekannten literarischen Mustern und Motiven. Zwar fällt dem mit den örtlichen und politischen Gegebenheiten unvertrauten Leser aufgrund mangelnder Konkretisierungen im Text (Orte und Zeiten bleiben unbestimmt²⁴) und durch das Fehlen von Erläuterungen zu den sich bekämpfenden Parteien die Orientierung in der Handlung nicht leicht. Diese Orientierungslosigkeit wird aber dadurch aufgefangen, dass das Romangeschehen implizit vertraute Erzählmuster und literarische Motive wie die Odyssee, das Labyrinth oder den Gang in die Unterwelt evoziert.²⁵

Zugleich und im Unterschied zu Babčenko konterkariert Žadan diese Verfahren der Analogiebildung jedoch mittels Verfremdungsstrategien, die einen Effekt befremdlicher Nähe erzeugen, indem sie sich von vertrauten Motiven gerade lösen. An die Stelle von beruhigender Distanz durch vertraute Motive der Kriegsliteratur tritt beunruhigende Nähe durch neue narrative Bilder des Krieges, die dicht an die Lebenswirklichkeit auch desjenigen Teils der Leserschaft heranreichen, der nicht vom Krieg betroffen ist. Diese Wirkung erzielt Žadan vor allem dadurch, dass Momente der zeitgenössischen zivilen Lebenswelt in seinem Roman leitmotivische Bedeutung gewinnen. Eine besondere

.....

24 Im Radio-Interview nennt Žadan den gewaltsamen militärischen Machtwechsel in der Stadt Debaľceve Anfang 2015 als realen Hintergrund der Handlung. In Debaľceve, einem strategisch wichtigen Eisenbahnknoten zwischen den selbst deklarierten Volksrepubliken Donezk und Luhansk drangen zu Beginn des Jahres 2015 prorussische Separatisten ein und brachten die Stadt in ihre Gewalt. Die ukrainischen Truppen verließen die Stadt. Siehe Žadan, Serhij/Schütt, Julian (2018): „*Internat* von Serhij Zhadan. Julian Schütt im Gespräch mit dem Autor“. In der Reihe 52 *beste Bücher*. SRF 2 Kultur am 15.04.2018, 11–12h, unter: <https://www.srf.ch/sendungen/52-beste-buecher/internat-von-serhij-zhadan> (letzter Zugriff: 08.01.2020).

25 Zum Motiv der Odyssee und weiteren intertextuellen Verknüpfungen und kulturellen Kontexten in *Internat* siehe Kratochvil, Alexander (2019): *Posttraumatisches Erzählen. Trauma – Literatur – Erinnerung*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 225–244.

Rolle spielen dabei die beiden bereits zu Beginn dieser Untersuchung erwähnten Details: das Handy und die Turnschuhe.

Handy

Das Handy ist in Žadans Roman als Kommunikationsmittel und auch als Taschenlampe allgegenwärtig. Es sind jedoch vor allem zwei Szenen, in denen es eine zentrale Rolle spielt, um den nahezu unmerklichen Übergang vom zivilen Kontext zum Kriegskontext erfahrbar zu machen. Als Paša mit seinem Neffen Saša auf dem Weg vom Internat zurück nach Hause ist, stoppt der Junge den Onkel am Rande eines Steilhangs:

– За десять восьма, – говорить раптом малий. – Слухай. [...] Проте невдовзі звідкись із туману, попервах ледь чутно, потім усе наподегливіше починає лунати сухе металічне гудіння [...]

– Шо це? – не розуміє Паша.

– Телефон, – пояснює малий.

– Чий?

– Сапера. [...] Силовики хотіли техніку витягнути, щоби з міста вийти. Послали саперів. Одного розірвало. Днів п'ять тому. [...] – І йому щоранку дзвонять. За десять восьма. [...] Якраз перед першим уроком.

– А хто дзвонить?

– Ну як хто? – дивується малий. – Син. Або донька. Їй же не сказали, мабуть, що та та вже немає, ось вона й дзвонить, як домовлялись.²⁶

„Zehn vor acht“, sagt plötzlich der Junge. „Hinhören.“ [...] bald ertönt irgendwo aus dem Nebel ein trockenes metallenes Summen, zunächst kaum hörbar, dann immer eindringlicher [...]

„Was ist das?“ fragt Pascha.

„Ein Telefon“, erklärt der Junge.

„Wessen Telefon?“

„Das Telefon des Pioniers [...]. Die Soldaten wollten die Militärtechnik hochbringen, um die Stadt zu verlassen. Schickten Pioniere. Einer trat auf eine Mine. [...] Jeden Tag bekommt er einen Anruf. Zehn vor acht. [...] kurz vor der ersten Unterrichtsstunde.“

„Und wer ruft an?“

„Na wer schon?“, wundert sich der Junge. „Sein Sohn oder seine Tochter. Man hat ihr ja nicht gesagt, dass es den Vater nicht mehr gibt, also ruft sie ihn an wie abgemacht.“²⁷

26 Žadan, Serhij (2017): *Internat*. Czernowitz: Meridian, S. 134.

27 Žadan, Serhij (2018): *Internat*. Berlin: Suhrkamp, S. 121f. Eine ähnlich eindringliche Wirkung wie bei Žadan entwickelt das Handy in Verbindung mit dem Tod in einem kurzen Text von Jurij Andruchovyč über die Geschehnisse des Maidan. Andruchovyč schildert, wie bei einer

Für Paša ist die Verknüpfung des Handyanrufs mit dem Tod im Krieg zunächst völlig fremd. Dann aber prägt sich ihm die Assoziation von Mobilfunkanruf und Sterben im Krieg so nachdrücklich ein, dass sie sich bei der nächsten Gelegenheit sofort einstellt. Denselben Lernprozess durchläuft die Leserschaft. Wie der Protagonist interpretieren die Leser die folgende Szene, die sich auf dem weiteren Weg von Onkel und Neffe abspielt, (fälschlicherweise) nach dem neu erworbenen Deutungsmuster:

Сніг при колії осів, ніби там копали ґрунт, потім засипали ями [...]. Паша зупиняється, дивиться, намагаючись зрозуміти, що це, що тут прикопували [...]. Малий підходить, перехоплює Пашин погляд. [...] І тут лунає дзвінок мобільного. Просто серед поля [...]. Пашею пересмикує, він одразу ж згадує сапера коло інтернату. З-під землі, думає нажахано, з-під землі телефонують. Поховали разом із мобільником. І малий теж зіщулюється, втягує голову в комір, мовчить. Потім не витримує.

– Візьми, – говорить, – тобі ж дзвонять.

Паша б'є долонями по кишенях, вихоплює телефон. Справді дзвонять! Старий.²⁸

Der Schnee neben dem Weg ist eingesunken, als hätte man dort die Erde aufgegraben [...]. Pascha bleibt stehen, schaut hin und versucht zu verstehen, was das ist, was man hier verscharrt hat [...]. Der Junge kommt heran und fängt Paschas Blick auf. [...] In dem Moment klingelt ein Handy. Einfach so, mitten im Feld [...]. Pascha zuckt zusammen. Ihm fällt der Pionier beim Internat ein. Unter der Erde, denkt er entsetzt, unter der Erde ruft es an. Sie wurden mit ihren Handys begraben. Der Junge krümmt sich ebenfalls, zieht den Kopf in den Kragen, schweigt. Dann hält er es nicht mehr aus.

„Heb ab“, sagt er, „du wirst angerufen.“

Pascha klopft mit den Händen auf seine Taschen, holt das Telefon hervor. Wirklich, ein Anruf! Der Alte.²⁹

Das Handy, das aus der Erde klingelt, wird bei Žadan zum Zeichen kriegerischer Konflikte der Gegenwart, das die Leserschaft dadurch aufrüttelt, dass es

jungen Volontärin im Sanitätsdienst die Mobiltelefone der auf dem Maidan Gefallenen abgegeben werden. Sie soll die Anrufe, die für die bereits Toten eintreffen, annehmen. Siehe Andruchovyč, Jurij (2014): „Sieben raue Februartage oder Die Rolle des Kontrabasses in der Revolution“. In: Andruchovyč, Jurij (Hg.): *Euromaidan. Was in der Ukraine auf dem Spiel steht*. Berlin: Suhrkamp, S. 7–20, hier S. 14.

28 Žadan 2017, S. 277.

29 Žadan 2018, S. 249.

ihrer vertrauten Alltagswelt entnommen und in einen neuen, militärischen Zusammenhang gestellt wird.³⁰ Gleiches gilt für die Turnschuhe.

Turnschuhe

Wie ein Leitmotiv durchzieht die Erwähnung von Turnschuhen die Handlung von Žadans Roman. Dabei lassen sich verschiedene Zusammenhänge unterscheiden, in denen die Turnschuhbekleidung eine Rolle spielt. Zum einen wird der Freizeitschuh zum Symbol einer Gesellschaft, die völlig unvorbereitet und unvermittelt in einen militärischen Konflikt gerät. Paša, der seinen Neffen in Sicherheit bringen möchte, macht sich Sorgen um den Jungen, dessen „Turnschuhe für so ein Wetter völlig ungeeignet sind“³¹ („krosivky v ňoho zovsim ne na taku pohodu“³²) und auch andere Zivilisten, die versuchen durch die Stadt zu gelangen, mühen sich in ihren mit Schneewasser vollgesogenen Sportschuhen ab.³³ Doch nicht nur die Zivilbevölkerung scheint unvorbereitet aus der Alltagswelt in einen bewaffneten Konflikt geraten zu sein oder das eine mit dem anderen zu verwechseln, sondern auch die militärischen Einheiten. Paša fallen die neuen weißen Turnschuhe russischer Soldaten auf, die „wie Strandtouristen“³⁴ aussehen:

[...] мабуть, нещодавно куплені, можливо, спеціально для цієї країни, для цієї війни, кросівки, [...] новенькі, святкові, що так не в'язалися з цим камуфляжем і цією зброєю.³⁵

[...] vielleicht erst kürzlich gekauft, möglicherweise extra für dieses Land, für diesen Krieg
[...] neu, festlich und völlig unpassend zu Tarnuniform und Kalaschnikow.³⁶

.....
30 Eine ähnliche Funktion erfüllt das Handy in einer Szene mit Kampfversehrten. Beim Wischen über das Display seines Smartphones hinterlässt der behandelnde Arzt eine Blutspur auf dem Glas. Siehe Žadan 2017, S. 318 (Žadan 2018, S. 286).

31 Žadan 2018, S. 232.

32 Žadan 2017, S. 258.

33 So treffen Paša und Saša beispielsweise einen Schüler, der mit seinen nassen Turnschuhen im Matsch versinkt. Siehe Žadan 2017, S. 259f. (deutsch: Žadan 2018, S. 233).

34 Žadan 2018, S. 38 („jak u [...] pljažnikiv“, Žadan 2017, S. 41).

35 Žadan 2017, S. 42.

36 Žadan 2018, S. 38.

Der Kontrast zwischen dem scheinbar spielerisch in Turnschuhen begonnenen Konflikt und dessen brutaler Wirklichkeit wird deutlich, als in einer späteren Szene tote und verletzte Soldaten in schweren Soldatenschuhen mit genagelten Sohlen von Lastwagen gehoben und ins demolierte Krankenhaus gebracht werden.

Ein weiterer Kontext, in dem die Turnschuhe eine zeichenhafte Rolle spielen, bindet den militärischen Konflikt – scheinbar im Widerspruch zur beschriebenen Durchbrechung von vertrauten Narrativen durch die Alltagsdetails Handy und Turnschuhe – an frühere Erfahrungen kollektiver Traumata zurück. Neben das Trauma des aktuellen militärischen Konflikts treten das nicht bewältigte Trauma des Kommunismus und der schmerzhaft Übergang in die nachkommunistische Zeit. Die in den Roman eingeflochtene Lebensgeschichte der Internatsleiterin Nina macht die kollektive Enttäuschung der Region angesichts des Systemwechsels 1991 sichtbar. Nach einer im Sozialismus in Armut verbrachten Kindheit, die sich von der Kindheit der Elterngeneration in Nichts unterschied, brachte das Ende des Kommunismus keine wirkliche Verbesserung.³⁷ Zu einem Aufschwung kam es an der Peripherie des Landes nicht. Diese mehrere Generationen prägenden Erfahrungen werden an Ninas Verhältnis zu Turnschuhen veranschaulicht. Einerseits stehen sie für die erfahrene Armut. Als Kind erbt Nina ein Paar Turnschuhe, die sie aus Ermangelung anderer Schuhe zu jeder Jahreszeit trägt und dafür gehänselt wird. Andererseits werden Turnschuhe zum Symbol eines uneingelöst gebliebenen Versprechens auf positiven Wandel. Ebenfalls als Kind wird Nina zu Unrecht verdächtigt, die Turnschuhe eines Mitschülers mit Farbe verunstaltet zu haben. Die neuen, wenngleich billig in China hergestellten Turnschuhe gelten als Boten einer besseren Wirklichkeit und sind damit Objekt der Begierde, auch wenn das mit ihnen verknüpfte Versprechen nur in imitierter Form von minder Qualität in die ukrainische Provinz gelangt.

.....

37 Nina war zudem als Kind selbst im Internat. Das titelgebende Motiv des Internats fungiert im Roman als Sinnbild einer verwaisten Gesellschaft. Zum Motiv des Internats in Žadans Roman siehe Kratochvil 2019, S. 237–244.

Ohrenprosa. Von der (Un-)Möglichkeit sinnstiftender Narration

Wie lässt sich die Spannung verstehen, dass in *Internat* Details wie die Turnschuhe einerseits für eine Loslösung von vertrauten Narrativen stehen, andererseits an ihnen Generationen übergreifende Zusammenhänge deutlich gemacht werden? Um diese Frage beantworten zu können, ist es notwendig sich anzusehen, was Žadans Texte zur Möglichkeit von Kommunikation und damit auch zur Möglichkeit sinnstiftender Narration sagen.

An den Beginn eines kurzen Textes mit dem Titel „Kaplane und Atheisten“ stellt Žadan die Frage „Was ändert der Krieg?“ und antwortet „Der Krieg ändert das Vokabular“.³⁸ Der Roman *Internat* verlangt eine Zuspitzung dieser Diagnose: Der Krieg raubt das Vokabular. Und doch handelt es sich bei *Internat* um Ohrenprosa. Die Wirklichkeit wird von den Protagonisten vor allem akustisch erfahren.³⁹ Der erste Satz gibt den Ton des gesamten Buchs vor: „Fahr und hol ihn!, brüllt der Alte.“⁴⁰ („– Poïd’, zabery joho – kryčyt staryj“)⁴¹. Die Handlung entfaltet sich zwischen Schreien und Schweigen. In beiden akustischen Extremen drückt sich absolute Kommunikationslosigkeit aus. Das Schreien ist zum Ersatz für Verständigung und Verstehen geworden, sowohl in der Zivilbevölkerung als auch unter den kämpfenden Einheiten und zwischen

.....

38 Žadan, Serhij (2016): „Kaplane und Atheisten“. In: *Warum ich nicht im Netz bin. Gedichte und Prosa aus dem Krieg*. Berlin: Suhrkamp, S. 11. Die Ausgabe wurde vom Autor für den Suhrkamp Verlag zusammengestellt. Für den Text „Kaplane und Atheisten“ ist keine ukrainische Quelle angegeben. Er wurde vermutlich extra für den deutschen Band geschrieben. Interessanterweise wird in der Fortführung des obigen Zitats als ein Merkmal des Krieges gerade die Archaisierung der Sprache angesprochen, der sich Žadans Verfahren zur Herstellung befremdlicher Nähe in *Internat* entgegenstellt („der Krieg [...] reaktiviert Wörter, die man bis dato nur aus historischen Romanen kannte“, ebd.).

39 Auch die beiden zentralen Details, das Handy und die Turnschuhe, sind Teil dieser akustisch erfahrenen Wirklichkeit. Das Handy steht für die Illusion jederzeit möglicher, tatsächlich aber scheiternder Verständigung. Und auch mit den Turnschuhen verbindet sich für Paša ein Hörerlebnis. Es ist nicht zuletzt das Schmatzen der durchweichten Turnschuhe, das die fehlende Eignung des Schuhwerks und damit das Unvorbereitetsein der Menschen auf die militärische Auseinandersetzung signalisiert. Im Unterschied zu Žadans Roman ist die Sinneswahrnehmung in Babčenkos Erzählungen ganz auf den Sehsinn fokussiert, weshalb sie sich als Augenprosa bezeichnen lassen (vgl. Thaidigsmann 2013).

40 Žadan 2018, S. 7.

41 Žadan 2017, S. 7.

diesen Gruppierungen.⁴² Für den Verlust der Möglichkeit, zu verstehen und sich zu verständigen, steht symptomatisch und zugleich symbolisch das Knalltrauma der Soldaten:

[В]сі [...] кричать, ніби вони на стадіоні під час матчу. [...] контужені, вийшли з боїв, пробують зрозуміти, що сталося, що далі буде, пробують кудись додзвонитися.⁴³

[A]lle [...] schreien wie im Fußballstadion während eines Spiels. [...] taub sind sie aus den Kampfhandlungen gekommen, versuchen zu verstehen, was passiert ist, was werden wird, und versuchen irgendwo anzurufen.⁴⁴

Sowohl im Hintergrund von Babčenkos als auch von Žadans Texten stehen nicht verarbeitete, Generationen übergreifende Traumata. Babčenko schafft daraus ein zusammenhängendes Narrativ und eine Sinndimension, in die er die eigenen Erfahrungen einbinden kann (die zeitenübergreifende Ausbeutung des Volks durch den Staat). Žadan hingegen verdeutlicht durch die grundlegende Kommunikationsunfähigkeit der Protagonisten, dass die in den Text eingeflochtenen kollektiven Traumata früherer Zeiten gerade nicht zu einem narrativen Netz werden, in das die Protagonisten und die Leser den aktuellen Konflikt verstehend einholen können. Anstatt der Kommunikationslosigkeit der Protagonisten auf der Ebene der Rezeption durch literarische Strategien der Kontinuitätsbildung etwas entgegensetzen, führt Žadan vor, dass die anhaltende Nicht-Bewältigung von Traumata das Entstehen sinnstiftender Erzählung gerade verhindert. Was bleibt, sind starke Einzelbilder aus der radikalen Gegenwart des Krieges und von deren unvermitteltem Eindringen in die Welt des zivilen Alltags.

.....
42 Siehe z. B. Žadan 2017, S. 148: „Prosto vsi inši tut kryčať. Postijno. Vdoma. Na vulyci. U hromads'kych miscjach. U miscjach masovoho vidpočynku“ („Alle anderen hier schreien einfach. Andauernd. Daheim. Auf der Straße. An öffentlichen Orten. An Freizeitplätzen“, Žadan 2018, S. 133) und ebd.: „Vču hovoryty bez pomylok. A os' prosto hovoryty, hovoryty tak, ščob tebe čuly j rozumily, – ne vču. Ta j sam ne vmiju“ („Bringe ihnen [den Schülern, K.T.] bei, fehlerfrei zu sprechen. Aber einfach nur zu reden, so dass sie gehört und verstanden werden – das bringe ich ihnen nicht bei. Ich kann es ja selbst nicht“, Žadan 2018, S. 133).

43 Žadan 2017, S. 296f.

44 Žadan 2018, S. 266f. Ich lasse den Aspekt der komplexen Sprachensituation im Osten der Ukraine hier außen vor, obschon er für die Frage des Verstehens und der Verständigung im Roman natürlich ebenfalls eine Rolle spielt. Bezeichnenderweise ist Paša Ukrainischlehrer. Zur Sprachenproblematik des Romans siehe Kratochvil 2019, S. 231–237.

„Die toten Kinder erinnerten an Plastikpuppen.“ Kindheitstrauma in Josip Mlakićs *Svježe obojeno*

Zur Spezifik des Traumas von Kindern gehört, dass die traumatischen Erfahrungen in einer Lebensphase erfolgten, in der sich Identität erst konstituiert.¹ Kinder, die ein schweres Trauma wie Krieg und Verfolgungen erlebt haben, müssen demnach mehr noch als erwachsene Überlebende Wege autobiographischer Rekonstruktion und Repräsentation des Vergangenen finden, die das eigene Erinnern ergänzen oder ein Wissen über das traumatische Erlebnis überhaupt erst herstellen.

In literarischen Texten, die Traumata thematisieren, sind Inszenierungen solcher (post-)memorialer Spurensuchen mit sprachlichen, motivischen, genrespezifischen oder intertextuellen Strategien verknüpft, die den Blick auf die Charakteristika von Traumata aus einer anderen – eben genuin literarischen – Perspektive erlauben. Im hier zu untersuchenden Einzeltext ist die Rekonstruktion eines Kindheitstraumas von den Motiven des Spiels und der versehrten Puppe gestützt, flankiert durch gezielte Rückgriffe auf die Genres des Kriminalromans und des postapokalyptischen Romans mit entsprechenden intertextuellen Allusionen.

Um diese literarischen Verfahren einordnen zu können, soll zunächst der hier verwendete Traumabegriff umrissen werden. Cathy Caruth beschreibt die Struktur traumatischer Erfahrung folgendermaßen: Zum Zeitpunkt der Traumatisierung ist das Ereignis nicht vollkommen im Bewusstsein; es wird erst später, nach erneuter Inbesitznahme, erfahrbar. Diese Wiederkehr zeichne sich zwar durch absolute Präzision aus, der Wahrheitsgehalt sei jedoch für die Betroffenen durch den Charakter der Inbesitznahme schwer zu verifizieren.

.....

1 Vgl. exemplarisch Keilsons Studie über verfolgte jüdische Kinder: Keilson, Hans (2005) [1979]: *Sequentielle Traumatisierung bei Kindern. Untersuchung zum Schicksal jüdischer Kriegswaisen*. Gießen: Psychosozial-Verlag.

Caruth betont explizit, dass es sich bei der Rückkehr des Traumas nicht um Erinnerung handele:

Indeed, the literal registration of an event – the capacity to continually, in the flashback, reproduce it in exact detail – appears to be connected, in traumatic experience, precisely with the way it *escapes* full consciousness as it occurs.²

Die Unmöglichkeit der aktiven Erinnerung eines traumatischen Erlebnisses bedeutet, dass keine Sinn und Identität stiftende Erzählung möglich ist.³ Dori Laub zufolge ist die Herausbildung einer solchen Erzählung jedoch im wechselseitigen Prozess des Zuhörens und Gehörtwerdens möglich; aus diesem Kontakt entstehe „the cognizance, the ‚knowing‘ of the event“⁴. Die zuhörende Person ist also am Prozess der Bewusstwerdung unmittelbar beteiligt, „is a party to the creation of knowledge *de novo*.“⁵ Über die Chancen, aber auch die Grenzen dieser aktiven Form des Zuhörens, die sich als *sekundäre Zeugeschaft*⁶ versteht, wird nicht zuletzt in der Literatur diskutiert.

Kindheitstraumata sind Gegenstand in Texten der postjugoslawischen Literaturen der jüngeren Generation, die – oft autobiographisch geprägt – Kindheit im Krieg oder in der postjugoslawischen Transition thematisieren.⁷ Im hier interessierenden Roman *Svježe obojeno* (2014, Frisch gestrichen) des bosnischen Autors Josip Mlakić (*1964) erfolgt die Fokussierung eines Kinderschicksals allerdings ohne einen offensichtlichen autobiographischen Hintergrund. Das umfangreiche bisherige Gesamtwerk des Autors widmet sich aus

2 Caruth, Cathy (1995): „Recapturing the Past: Introduction“. In: Dies. (Hg.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, S. 151–157, hier S. 152–153 (kursiv im Orig.).

3 Vgl. Assmann, Aleida (2014): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. 2. Aufl. München: C.H. Beck, S. 95.

4 Laub, Dori (1992): „Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening“. In: Felman, Shoshana/Laub, Dori: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/London: Routledge 1992, S. 57–74, hier S. 57.

5 Ebd. (kursiv im Orig.).

6 Vgl. den Begriff in Baer, Ulrich (2000): „Einleitung“. In: Ders. (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–31.

7 Vgl. exemplarisch Ivana Bodrožić Simić: *Hotel Zagorje* (2010, *Hotel Nirgendwo*), Maša Kolanović: *Sloboština Barbie* (2008, *Underground Barbie*), Goran Vojnović: *Jugoslavija, moja dežela* (2012, *Vaters Land*), Lejla Kalamujić: *Zovite me Esteban* (2015, *Nennt mich Esteban*).

verschiedenen Blickwinkeln und mit Rückgriff auf unterschiedliche literarische Genres vorwiegend dem Kriegs- und Nachkriegsalltag in Bosnien.

In seinen frühen Antikriegsromanen *Kad magle stanu* (2000, *Wenn sich die Nebel lichten*) oder *Živi i mrtvi* (2002, *Lebende und Tote*) wird das Trauma aus der Perspektive des Soldaten inszeniert, als „Trauma des Kriegers“ also, so der Terminus von Davor Beganović mit Bezug auf Mlakić und Faruk Šehić⁸. Beide Autoren zählen Renate Hansen-Kokoruš und Dijana Simić zu Vertretern des „Antiheroischen“, die „eine direkte Antwort auf die Kriege des 20. Jahrhunderts“⁹ ausdrücken, beispielsweise durch Soldatenfiguren mit „inneren Dilemmata, Ängste[n] und Zweifel[n]“¹⁰. Mit ihren frühen Texten, in denen „autobiografische Erlebnisse fiktionalisiert“ wurden, ließen sich Mlakić und Šehić somit dem „Genre der sogenannten Frontprosa [...] aus der Feder ehemaliger Soldaten“¹¹ zuordnen, wobei andererseits diese Autoren „wider Erwarten ihre Erfahrungen [...] auf eine eher unautobiographische Art erzählbar und anderen zugänglich“¹² machen. In späteren Texten wandte sich Mlakić anderen Genres zu und wählte einen explizit nicht-autobiographischen Zugang, um – zum Beispiel in seinen Kriminalromanen¹³ – weitere literarische Darstellungsmöglichkeiten der Jugoslawienkriege und der postjugoslawischen Transition zu erproben.

In *Svježe obojeno* integriert Mlakić einen handlungswirksamen transgenerationalen Aspekt. Die wichtigste Konstellation im Buch ist die zwischen Mutter und Tochter, die während des Bosnienkrieges auf einer mehrtägigen Flucht aus ihrem Dorf durch einen Wald in das Dorf der Großeltern waren.

.....

8 Beganović, Davor (2009): „Das Trauma des Kriegers“. In: Borissova, Natalia/Frank, Susi K./Kraft, Andreas (Hg.): *Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript, S. 201–220.

9 Hansen-Kokoruš, Renate/Simić, Dijana (2018): „Heroik und ihre Subversion. Entwicklungslinien des Antiheroischen in der bosnischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur“. In: Krause, Toni Janosch/Rolshoven, Johanna/Winkler, Justin (Hg.): *Heroes – Repräsentationen des Heroischen in Geschichte, Literatur und Alltag*. Bielefeld: transcript, S. 407–423, hier S. 411.

10 Ebd., S. 419.

11 Ebd., S. 417.

12 Beganović 2009, S. 206.

13 Für seine Romane *Božji gnjev* (2014, *Gottes Zorn*) und *Crni gavran i bijele vrane* (2018, *Schwarzer Rabe und weiße Krähen*) wurde Mlakić mit dem Preis der Reihe *Balkan Noir* für den besten Kriminalroman ausgezeichnet.

Die Tochter war damals sechs Jahre alt. Jahre später, im schwedischen Exil, erzählt die schwer an Krebs erkrankte Mutter wenige Tage vor ihrem Tod der nun erwachsenen Tochter, die selbst nur bruchstückhafte Erinnerungen an die Flucht hat, detailliert über das erlebte Grauen einschließlich ihrer beider Zeugnis eines Massenmordes an der Zivilbevölkerung. Die Tochter schreibt die Erzählung auf und sucht sich ihrerseits einen Zuhörer bzw. einen Leser dieser Aufzeichnungen. In diesem Roman bedient sich Mlakić weiterhin verschiedener, nicht zuletzt intertextueller, Erinnerungsfiguren und greift für die nachträgliche Auseinandersetzung mit dem Trauma gezielt auf die Genres der Postapokalypse und des Krimis zurück. Klaras zuhörendes Gegenüber ist nämlich kein Psychotherapeut sondern ein Inspektor der Kriminalpolizei. An ihn wendet sie sich, nachdem sie, mit ihrem Kindheitstrauma konfrontiert, selbst ein Delikt begeht.

Im Gedächtnislabyrinth

Mlakićs Roman besteht aus einer Rahmen- und einer Binnenerzählung; beide Handlungsstränge kreisen um Mutter und Tochter, die in der Rahmenhandlung als Emigrantinnen aus Bosnien nach Schweden eingeführt werden, wo die Tochter Klara Physik studiert. Bereits die ersten, verfremdeten Sätze des Buches führen das Leitmotiv der Puppe¹⁴ ein:

Voljela je promatrati plastičnu djecu. Vidjela ih je stotine, a ponekad ih je sanjala. U snovima bi oživjela: smijala su se, trčala, plakala... Ili su treptala očima.¹⁵

Sie betrachtete gern PlastikKinder. Sie hatte Hunderte von ihnen gesehen, und manchmal träumte sie von ihnen. In ihren Träumen wurden sie lebendig: sie lachten, rannten, weinten... Oder sie blinzelten mit den Augen.

Die Besessenheit der jungen Frau von diesen Kinder-Schaufensterpuppen wird in ihren (Tag-)Träumen in bizarre Bilder übersetzt, wobei die eingesetzten

.....
14 Es handelt sich konkret um Kinder-Schaufensterpuppen.

15 Mlakić, Josip (2014): *Sveže obojeno*. Zaprešić: Fraktura, S. 7. Übersetzungen sind, so nicht anders angegeben, von mir (E.K.).

Figuren des Außerirdischen und Androiden die im Roman konsequent ambivalent interpretierte Natur des Puppenmotivs¹⁶ vorwegnehmen:

Podsjećali su na utamničenu koloniju ET-a zatvorenu u staklene kaveze. [...] Podsjećali su na izgadnjelu afričku djecu [...]. Ili na androide. Mogla je zamisliti tiho i melodično zujanje zupčanika i njihove ruke, kako se beskrajno sporo podižu uvis.¹⁷

Sie erinnerten an eine eingekerkerte Kolonie von Außerirdischen, gefangen in gläsernen Käfigen. [...] Sie erinnerten an ausgehungerte afrikanische Kinder [...]. Oder an Androide. Sie konnte sich das leise und melodische Summen der Zahnräder vorstellen und wie sich ihre Arme unendlich langsam heben.

Die Assoziationen der Protagonistin verweisen hier verdichtet im hybriden Bild der Puppe gemeinsam mit dem Titel der Rahmenerzählung „U labirintu“ (Im Labyrinth) auf ein zugrunde liegendes traumatisches Erlebnis und auf die Ausweglosigkeit, dafür eine Erklärung oder Erinnerung zu finden.

In der Rahmenhandlung, die sich zu weiten Teilen um die Krankheit der Mutter dreht, gibt es jedoch ein Schlüsselmoment: In einer Fernsehendung verfolgen Mutter und Tochter die Aushebung von Gräbern nach einer Massenezekution:

Djevojcji je nešto u toj slici postalo poznato, zapravo znala je što će se za koji tren dogoditi. [...] Dogodilo se. Ruke u bijelim rukavicama, također zaprljane blatom, slagale su preko bijele plahte, kao od lego kockica, dječji lik. [...] Sad će pokraj ovoga ruke u bijelom početi slagati drugi lik? I druge, krupnije, muške ruke ga slažu.¹⁸

Der jungen Frau kam etwas an der Szene bekannt vor, eigentlich wusste sie, was jeden Moment geschehen würde. [...] Es geschah. Die Hände in den weißen Handschuhen, ebenfalls schlammverschmutzt, setzten auf dem weißen Tuch, wie mit Lego-Steinchen, die Gestalt eines Kindes zusammen. [...] Jetzt werden die Hände in Weiß anfangen, daneben die zweite Gestalt zusammenzusetzen? Und andere Hände, größere, Männerhände, setzten sie zusammen.

.....
16 Lisa Wolfson beschreibt die Hybridität der Puppe als „ein geheimnisvolles Artefakt, das uns durch dessen Anblick immer an Menschen erinnert“ und fragt nach den „Aspekte[n] der Menschlichkeit des [...] Künstlichen“. Wolfson, Lisa (2018): *Das Mysterium der Puppe. Semantik und Funktion eines Zwischenwesens*. Berlin: Frank & Timme, S. 17 und 20.

17 Mlakić 2014, S. 7–8.

18 Ebd., S. 20.

Klara gelingt es jedoch nicht, die wiedererkannte Szene in ihr eigenes bruchstückhaftes Wissen um die Flucht zu integrieren. Sie erinnert Fragmente: das Zusammensein mit einem verletzten Hund, das Gefühl des eisigen Regens im Gesicht, das Trommeln der Regentropfen auf ihrer Kapuze. Ausgehend von diesen stark haptischen Erinnerungssegmenten fragt sie sich: „Kako je znala za dječje skelete?“¹⁹ (Wieso wusste sie von den Kinderskeletten?)

Ihr Herumirren im Gedächtnislabyrinth und in ihren Träumen, verfolgt von Puppen²⁰, vergleicht Klara mit den Erlebnissen der Protagonistin aus Agatha Christies letztem Miss-Marple-Roman *Sleeping Murder* (1976):

Bilo je slično i kod nje: leševi djece ostali su negdje u njenoj svijesti. Trebala je naći put, izlaz iz labirinta.²¹

Ähnlich war es auch bei ihr: die Leichen der Kinder waren irgendwo in ihrem Bewusstsein geblieben. Sie musste den Weg finden, den Ausgang aus dem Labyrinth.

Die mehrfache Erwähnung der Autorin klassischer Kriminalromane erklärt sich durchaus in Parallelen der Romanhandlungen: In Christies Roman hat die Protagonistin Gwenda als kleines Kind einen Mord beobachtet; als Erwachsene – von Erinnerungsfetzen heimgesucht – muss sie das Erlebte mit Miss Marples Hilfe²² mühsam rekonstruieren und gerät hierbei selbst ins Visier des Mörders. Entscheidender scheint jedoch das für Christies Schreiben typische „Enträtselungsspiel“²³ sowie das Genre des Krimis als solches zu sein, insbesondere die Ermittlerfigur, die in Mlakićs Roman neu gesetzt und umgedeutet wird. Davon wird noch die Rede sein.

Zunächst aber zeigt die Mutter ihrer Tochter einen Ausweg aus dem Labyrinth auf, als sie in der Woche vor ihrem Tod, an zwei schmerzfreien Tagen, von der Flucht erzählt. Indem die Protagonistinnen während dieses Gesprächs Lindenblütentee trinken – Lindenblütentee begleitete die beiden, so die Mut-

.....
19 Ebd., S. 22.

20 Vgl. ebd., S. 25.

21 Ebd., S. 23.

22 Bei Mlakić (ebd., S. 173) wird die Aufklärung allerdings Agatha Christies geheimnisvollem Harley Quin zugeschoben, einer Art Harlekinsfigur, die in den Erzählungen des Bandes *The Mysterious Mr Quin* (1930) unvermutet aus einer Zwischenwelt auftaucht und durch die ‚richtigen Fragen‘ die Aufklärung vergangener Verbrechen ermöglicht.

23 Suerbaum, Ulrich (1984): *Krimi: Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam, S. 80–84.

ter, auch auf der Flucht – wird Marcel Prousts *mémoire involontaire* und die berühmte Madeleine-Episode in *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) evoziert und damit erneut die Dominanz des Unbewussten in der Erinnerung an die traumatische Flucht akzentuiert. Die Erzählung der Mutter selbst wird im Text jedoch nur angedeutet und beschränkt sich auf die ersten Sätze über den Aufbruch an einem frühen Morgen.²⁴ Auf diese kurze Szene folgt in wenigen Worten die Beschreibung des Sterbens der Mutter und daraufhin überraschend Klaras Entschluss, in ein Geschäft einzubrechen und eine Schaufensterpuppe zu zerstören. An dieser Stelle wird erstmals die Titelmetapher *Frisch gestrichen* genannt: sie versinnbildlicht eine obsessive Handlung, von der sich die handelnde Person die Bestätigung eines unbewusst vorhandenen Wissens auf der Ebene des Bewusstseins erhofft:

Sada je znala. Morala je to napraviti, provjeriti otiskom prsta svježe obojenu površinu. [...] Izvukla je najbližu lutku, bila je djevojčica, skinula jaknu i majicu s nje, a zatim zarezala nožem ispod zgloba na ramenu. Plastika je bila tvrda, i nož je klizio po njoj kao po ledu. Sada je bila sigurna. Znala je ono što je i ranije znala, da će na svježe obojenoj površini ostati utisnut labirint njenog kažiprsta.²⁵

Jetzt wusste sie es. Sie musste es tun, mit dem Abdruck ihres Fingers die frisch gestrichene Fläche überprüfen. [...] Sie zog die am nächsten stehende Puppe heran, es war ein Mädchen, zog ihr die Jacke und das T-Shirt aus und schnitt dann mit dem Messer unter dem Schultergelenk hinein. Das Plastik war hart, und das Messer glitt darauf wie auf Eis. Jetzt war sie sicher. Sie wusste, was sie auch vorher gewusst hatte, dass auf der frisch gestrichenen Fläche das Labyrinth ihres Zeigefingers eingedrückt bleiben wird.

Klara begeht also eine Straftat, wobei das Motiv für die Leser*innen an dieser Stelle noch unklar bleibt. Sie handelt aus einem inneren Drang heraus, den sie an späterer Stelle mit dem Monster in dem Film *Alien* (1979) vergleicht, einem fremden und bedrohlichen Wesen, das unbemerkt im eigenen Körper heranwächst.²⁶ Diese Zwangshandlung nun entspreche dem Impuls, eine frisch gestrichene Fläche zu berühren, um zu prüfen, ob diese wirklich frisch gestrichen ist. Mit dieser Tat erhofft sich die erwachsene Protagonistin, das Wissen aus der Fernsehsendung über die Exhumierung der Kinderleichen mit dem eigenen, ihr unverständlich gebliebenen Zeugnis in Einklang zu bringen und

.....

24 Vgl. Mlakić 2014, S. 31–32.

25 Ebd., S. 36.

26 Vgl. ebd., S. 174.

dieses in ihr Bewusstsein zu integrieren, um es also – nicht zuletzt auf einer Ebene haptischer Wahrnehmung – zu *er-fassen* und zu *be-greifen*.²⁷

Den Einbruch und die Tatsache, dass die Polizei die Straftat verfolgen wird, nutzt Klara, um ein Gegenüber zu finden. Sie geht zur Polizei, sucht denjenigen Inspektor auf, von dem sie weiß, dass er eine Zeitlang in Bosnien gelebt hat, und übergibt ihm ein von ihr selbst verfasstes Manuskript mit dem Titel „Bijeg u Egipat“ (Die Flucht nach Ägypten). Dieses Manuskript stellt die Binnenerzählung dar.

Das Trauma im Spiel oder: hybride (Puppen-)Kinder

Wie sich herausstellt, hatte die Mutter den Charakter der Flucht und die ihnen drohende Gefahr verheimlicht, indem sie dem Kind ein Spiel vorschlug. Ziel des Spiels, das die Mutter „Flucht nach Ägypten“ genannt hatte, sei es, vom Heimatdorf zum Dorf des Großvaters zu gelangen, ohne von anderen Menschen gesehen zu werden und ohne zu weinen. Das Kind, das sich auf das Spiel freut, soll durch diese Lüge so lange wie möglich vor der Realität des Krieges und dem Wissen um die Lebensgefahr bewahrt werden.

Das symbolische Spiel, das als Rollenspiel, als *So-Tun-Als-Ob*, genuiner Teil der kindlichen Reflexion von Wirklichkeit ist, wird hier jedoch zur Kippfigur, denn das Spiel *ist* die Wirklichkeit, von der das Kind nichts ahnen darf. Deutlich wird die Ambivalenz dieses ‚Spieles‘ im Halbwissen des Kindes, dem, wie die Mutter unterwegs mit Erschrecken feststellt, der Vater schon die biblische Geschichte über die Flucht nach Ägypten erzählt hat. Da der Vater allerdings den Kindermord zu Betlehem in seiner Erzählung ausgespart hatte, ist das Spiel – und damit die Illusion des Kindes – gerettet.²⁸

Erzählt wird in der Binnenerzählung, was in der knappen Erzählung im Neuen Testament ausgespart ist: vom Leiden und der Verzweiflung auf der

27 Die Leistung des menschlichen Gehirns, Bewusstsein zu generieren, ist Martin Grunwald zufolge an das Tastsinnessystem gebunden. Vgl. Grunwald, Martin (2009): „Haptikforschung – Schnittstelle zwischen Allgemeiner und Klinischer Psychologie“. In: *Sitzungsberichte der Leibnitz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin* 101 (2009), S. 73–91, hier S. 80–81.

28 Mlacić 2014, S. 88.

Flucht.²⁹ Die Handlung folgt den Stationen aus Cormac McCarthys postapokalyptischem Roman *The Road* (2006)³⁰, wobei Mlakić hinsichtlich des Genres auch an seine eigene Dystopie *Planet Friedman* (2012) anknüpft, weshalb an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zu diesem Genre im Schaffen des Autors erfolgen soll. In Mlakićs umfangreichem Werk dominieren zweifellos Themen der (post-)jugoslawischen Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegszeit in den Genres des Antikriegsromans oder des Krimis. Parallel dazu und untereinander im Dialog finden sich auch andere Genres und Themen.³¹ Hierzu zählt die Dystopie *Planet Friedman*, die das Szenario einer von Neoliberalismus wie auch Anarchismus und ökologischen Katastrophen gleichermaßen bedrohten Zukunft entwirft.

Im zwei Jahre später erschienenen *Svježe obojeno* versetzt der Autor das dystopische Setting aus einer unbestimmten, düsteren Zukunft in die Realität des Bosnienkrieges Anfang der 1990er Jahre, wobei sich die raum-zeitlichen Koordinaten der postapokalyptischen Binnenhandlung den Leser*innen nur durch Kenntnis der Rahmenhandlung erschließen. Es ließe sich also argumentieren, dass der „Ausflug auf das Gebiet der Dystopie“³² mit *Planet Friedman* dem Autor als Erprobung der narrativen Möglichkeiten des Genres gedient hat, um diese in der Darstellung der ihn kontinuierlich umtreibenden Thematik der (post-)jugoslawischen Kriege und Transition umzusetzen. Auf der Ebene der Handlung und der Figurenkonstellation jedoch steht *Svježe obojeno* im Dialog mit McCarthys Roman.

The Road unterscheidet sich in einem wichtigen Punkt von *Svježe obojeno*, da Vater und Sohn über denselben Wissenshintergrund verfügen – auch dem Sohn ist klar, dass es um Leben und Tod geht. Sonst sind die Stationen in beiden Büchern auffällig ähnlich: die Begegnung mit einem sterbenden Mann bei

.....
29 Im Roman wird die Abwesenheit der Leiden auf der Flucht nach Ägypten im Matthäus-Evangelium diskutiert, vgl. ebd., S. 24.

30 Dieser Zusammenhang dominiert in Rezensionen, vgl. exemplarisch Pogačnik, Jagna (2015): „Svježe obojeno“. Roman o vremenu u kojem apokaliptične scene postaju svakodnevicom“. In: *Jutarnji list* 21.01.2015. <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/svjeze-obojeno-roman-o-vremenu-u-kojem-apokalipticne-scene-postaju-svakodnevicom/467830/> (letzter Zugriff: 22.05.2020).

31 Zur Kontextualisierung von *Planet Friedman* in Mlakićs Gesamtwerk bis 2012 vgl. Beganović, Davor (2013): „Elegantno pripovijedanje jezovitih događaja“. In: *Oslobodjenje* 12.09.2013.

32 Ebd.

McCarthy bzw. einer sterbenden Frau bei Mlakić, das Versteck vor den Kannibalen bei McCarthy und das Versteck vor den Exekutoren bei Mlakić. Dies betrifft auch die Diskussion ethischer Fragen mit dem Kind: über das Zurücklassen eines verwundeten Welpen bei Mlakić und eines schwer verwundeten Mannes bei McCarthy, jeweils aus rationalen Gründen, um das eigene Überleben zu sichern.

Auch die Erzählweise der beiden Texte ist ähnlich: zwischen neutralen, stark szenischen Passagen und personalen Einblicken in das Innenleben der Hauptfiguren schwankend³³, wobei sich die Perspektive bei Mlakić auf die der Mutter beschränkt. Die Tochter, die bei Mlakić deutlich als Verfasserin der Binnenerzählung auftritt, schreibt also streng aus der Perspektive der Mutter, von der sie die Fluchtgeschichte gehört hat.³⁴ Mlakićs Inszenierung des Traumas zeigt, dass die Kontextualisierung der eigenen Erinnerungsfragmente nicht ausreichen, um in der verschriftlichten Erzählung auch eine eigene Perspektive einzusetzen. Die Bewusstwerdung des traumatischen Erlebnisses wurde durch die Erzählung der Mutter und den anschließenden Schreibprozess lediglich angestoßen.³⁵ Mlakićs Zweifel am Erfolg von schreibtherapeutischen Ansätzen in psychotherapeutischen Settings kommt in seinem ersten Roman *Kad magle stanu* in der gescheiterten Schreibtherapie des Protagonisten zum Ausdruck.³⁶ Für die Protagonistin in *Svježe obojeno* ist nach dem Niederschreiben des Textes die Zerstörung einer Puppe ein nächster, notwendiger Schritt der Bewusstwerdung und Integration der traumatischen Vergangenheit.

Durch das Motiv der Lüge, die Flucht sei ein Spiel, konnte Mlakić die Platzhalterfigur der Puppe, konkret der versehrten Puppe, integrieren. Für die Herausgeberinnen des Themenschwerpunktes *Puppen in Bedrohungsszenarien der Zeitschrift denkste: puppe* sind Puppen generell durch

.....
33 Zu McCarthy vgl. Machat, Sibylle (2013): *In the Ruins of Civilizations. Narrative Structures, World Constructions and Physical Realities in the Post-Apocalyptic Novel*. Trier: WVT, S. 143.

34 Die unpersönlichen Bezeichnungen für Klara sind in den Handlungssträngen als Parallelisierung realisiert: In der Rahmenerzählung wird anstelle des Namens meist „djevojka“ (junge Frau) verwendet, in der Binnenerzählung bezeichnet sich die schreibende Protagonistin selbst als „djevojčica“ (kleines Mädchen).

35 Zur Funktion von „Buchmetaphern“ in Traumanarrativen, den schreibenden Protagonisten „so über das traumatische Geschehen, die Vergangenheit und sich selbst Klarheit [zu] verschaffen“ vgl. Fricke, Hannes (2004): *Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen: Wallstein, S. 240.

36 Vgl. die Interpretation in Beganović 2009, S. 207–213.

die mit ihrer Anthropomorphizität gegebene ambigue Uneindeutigkeit, ihre ‚Existenz‘ zwischen toter Materie und beseelt wirkender Lebendigkeit sowie ihr Changieren zwischen minderwertigem (Spiel)Zeug und hohem symbolischen Bedeutungsgehalt [...] Spiegel und Projektionsfläche menschlicher Lebenszusammenhänge.³⁷

Als „Boten des Grauens“, wie die Psychologin Angelika Ebrecht-Laermann das Motiv in der deutschsprachigen Literatur des 19. zusammenfasst, weist die zerstörte Puppe allgemein auf den Schrecken hin, „der das Ich zu dissoziieren droht, wenn etwas, was Sicherheit versprach [...], diese plötzlich doch nicht gewährleistet.“³⁸ Diese Erfahrung trifft auf Kriegstraumata in besonderem Maße zu. Der aus Sarajevo stammende Fotograf Milomir Kovačević Strašni erläutert in einem Interview, bei seiner Serie *Lutke*³⁹ (Puppen) würden wirkliche und abstrakte Opfer verschwimmen, dies verstärkte den Eindruck der Destruktion:

Ganz am Anfang des Krieges gab es genug Tote und Verwundete. Solche Fotos wurden nach wenigen Monaten alltäglich, sozusagen normal, so dass ich mich bemüht habe, das auf eine ganz andere Art und Weise zu zeigen, symbolisch. In der Mitte der Serie mit den Puppen befindet sich ein toter Soldat, der Unterschied aber ist kaum zu bemerken. So groß war der Unterschied zwischen Leben und Tod.⁴⁰

Hingewiesen sei in dem Zusammenhang auch auf Andrea Lešićs Interpretation von Kovačevićs „Puppen“-Serie, die das Hybride der Puppenfigur und das intendierte Moment der Unsicherheit des Betrachters herausarbeitet.⁴¹

.....
37 Fookan, Insa/Mikota, Jana (2018): „Mensch-Puppen-Diskurse als tragfähiger Forschungsgegenstand? Editorial“. In: *denkste: puppe. Multidisziplinäre Zeitschrift für Mensch-Puppen-Diskurse* 1/2018, S. 6–11, hier S. 6.

38 Ebrecht-Laermann, Angelika (2012): „Boten des Grauens. Das Motiv der versehrten Puppe bei Heinrich Kleist, Lotte Pritzel und Rainer Maria Rilke“. In: *Jahrbuch der Psychoanalyse. Beiträge zur Theorie, Praxis und Geschichte* 64, S. 177–206, hier S. 180.

39 Vgl. dazu die Serie auf Kovačevićs Homepage: <http://www.milomirkovacevic.info/lutke/> (letzter Zugriff: 19.05.2020).

40 „Milomir Kovačević Strašni – Sarajevo Blues: Intervju“. 14. Sept. 2018. In: *GRAIN*. <https://grain.rs/2018/09/14/intervju-milomir-kovacevic-strasni-moj-sarajevski-blues/> (letzter Zugriff: 19.05.2020).

41 Lešić, Andrea (2015): „Milomir Kovačević’s War Photographs: How Not to Dehumanise a Traumatized Subject“. In: Zimmermann, Tanja/Jakir, Aleksandar (Hg.): *Europe and the Balkans: Decades of ‚Europeanization‘?* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 137–152, hier S. 150.

In Mlakićs Roman ist das Puppenmotiv ein Teil des erdachten Spiels. Das Kind, Augenzeuge eines Massenmordes, sieht durch eine Lüge seiner Mutter die Vernichtung von Puppen, nicht von Menschen, und bringt das Gesehene folglich auch nicht mit einer möglichen Gefahr für sich selbst in Verbindung. Der Dialog zwischen Mutter und Tochter wirkt auf die Leser*innen absurd:

– Mama, šta je ono? – upitala je djevojčica. [...]
Zarobljenici su izvlačili iz kamiona treći leš.
– Uništavaju lutke. – rekla je.
Ranije je razmišljala o tome što reći djevojčici ako ugleda ovaj prizor.
– Lutke? Kakve lutke?
– Sjećaš se kad smo išle u grad? One lutke iz izloga.
Leševi su bili ukočeni i beživotni, podsjećali su na plastične lutke.
– Ono što bude odjeća na njima?
– Da. Istekne im rok trajanja i moraju se bacit.
– Što ih ne bace u smeće?
– Ne smiju. Otrovnne su, moraju se zakopat. [...]
[O]bojica zarobljenika nosila su u naručju leš djeteta. Kao da im spavaju na rukama.
– Male lutke. – rekla je djevojčica. – Dvije.⁴²

– Mama, was ist das? – fragte das Mädchen. [...]
Die Gefangenen zogen die dritte Leiche aus dem Laster.
– Sie vernichten Puppen. – sagte sie.
Vorher hatte sie darüber nachgedacht, was sie dem Mädchen sagen würde, wenn es diese Szene sieht.
– Puppen? Was für Puppen?
– Erinnerst du dich, als wir in die Stadt gefahren waren? Diese Puppen aus den Schau-
fenstern.
Die Leichen waren starr und leblos, sie erinnerten an Plastikpuppen.
– Solche, die Kleidung anhaben?
– Ja. Ihr Haltbarkeitsdatum ist abgelaufen und sie müssen weggeworfen werden.
– Warum werfen sie sie nicht in den Müll?
– Das dürfen sie nicht. Sie sind giftig, sie müssen vergraben werden. [...]
Die zwei Gefangenen trugen je eine Kinderleiche im Arm. Als würden sie in ihren Armen schlafen.
– Kleine Puppen. – sagte das Mädchen. – Zwei.

Indem das Kind in diesem Moment kein Massengrab sieht, sondern einen Entsorgungsplatz für Giftmüll, wird genau das visualisiert, was das Verscharren der Toten aus Täterperspektive auch ist: die Entsorgung von etwas Überflüssigem, mehr noch: von etwas Gefährlichem. Eine zusätzlich irritierende

.....
42 Mlakić 2014, S. 155–156.

Konnotation erfährt das Motiv der Puppe in dieser Szene, wenn in die Interpretation die relativierende Berichterstattung der bosnisch-serbischen Medien während des Bosnienkrieges einbezogen wird: Im Anschluss an das Massaker auf dem Markale-Platz in Sarajevo am 5. Februar 1994 äußerte Radovan Karadžić den Vorwurf, die bosnischen Muslime hätten „mit mehreren Stunden alten Leichen manipuliert“, unter denen „sogar Stoff- und Plastikpuppen“ gewesen seien.⁴³

Das Gegenüber

An die Binnenerzählung, die mit der geglückten Ankunft von Mutter und Tochter bei Verwandten der Mutter endet, schließt sich erneut die Rahmenerzählung an. Inspektor Magnusson, an den sich Klara nach ihrem Einbruch aktiv wandte, da sie von seinem mehrjährigen Einsatz in Bosnien wusste, fungiert in der Rolle des Lesers und Zuhörers. Zunächst scheint Magnusson in seiner Konzeption Dori Laubs Kriterien⁴⁴ einer aktiven Zuhörerschaft zu entsprechen: nach der Lektüre der „Flucht nach Ägypten“ agiert er auf zurückhaltende Weise, kennt den Kontext und unterstützt Klara bei der Verbalisierung ihrer traumatischen Erfahrung.

In anderer Hinsicht konterkariert diese Figur aber das typische Gegenüber eines Psychotherapeuten: Klara nötigt Magnusson ihre Geschichte auf – er selbst hat ursprünglich weder Interesse an dem Fall der zerstörten Schaufensterpuppe noch an Klaras Vorgeschichte. Seine Expertise ist nicht psychotherapeutischer Art, sondern kriminalistischer und liegt darüber hinaus in seiner Kenntnis der Sprache, des Landes und auch von Kriegsverbrechen in Bosnien. Nicht zuletzt prägt die von beiden Figuren geteilte Begeisterung für die Kriminalromane von Agatha Christie und für die *Alien*-Filme die Zusammenarbeit der Figuren auf der Ebene der Handlung und symbolisiert gleichermaßen diese Konstellation. Mlakićs auch in diesem Roman durchscheinende Skepsis gegenüber psychotherapeutischen Praktiken äußert sich in *Svježe obojeno* auf

.....
 43 Karović, Merisa (2013): „Masakr na Markalama, 5. februar 1994“. In: *Pregled. Časopis za društvena pitanja* LIV, 1/2013. Sarajevo, S. 85–112, hier S. 96. Ich danke Adisa Bašić für diesen Hinweis.

44 Vgl. Laub 1992, S. 57–59.

ironische Weise dahingehend, dass als Strafmaß für die Zerstörung der Puppe psychotherapeutische Sitzungen für Klara anvisiert werden.

In Klara bündeln sich somit die Funktionen der Zeugin, des Opfers, der Täterin, aber auch der Detektivin.⁴⁵ Der kriminalistische Zugang ihres Gegenübers ermöglicht es Klara, ihr Trauma – ähnlich der Lösung eines Kriminalfalles – selbstständig ‚aufzulösen‘, das heißt in bewusste Erinnerung zu überführen. Dem Inspektor gegenüber kann Klara ihre Besessenheit von Puppen endlich in Worte fassen: „– ako su mrtva djeca plastične lutke, zašto lutke iz izloga ne bi bile mrtva djeca?“⁴⁶ (Wenn tote Kinder Plastikpuppen sind, warum können Schaufensterpuppen dann keine toten Kinder sein?) Die *eigentliche* Erinnerung habe sich ihr erst erschlossen, nachdem sie selbst eine Puppe – also ein Kind – zerstört hatte, wobei mit dem Wechsel von der Opfer- zur Täterrolle eine ambivalente Ebene der Handlung wie auch ein ambivalenter Aspekt des Traumas und der Traumabewältigung aufscheinen.⁴⁷ Die Protagonistin musste das traumatische Ereignis, das sie als unwissende Zeugin gesehen hatte, trotz all ihres rationalen Wissens haptisch nacherleben, um sich tatsächlich erinnern zu können:

– A te lutke, – rekla je i osjetila suze na licu – odnosno mrtva djeca, podsjećala su na plastične lutke. Ruke su im beživotno i ukočeno visjele... *Toga se, sada, najjasnije sjećam.*⁴⁸

– Und diese Puppen, – sagte sie und spürte die Tränen auf ihrem Gesicht – beziehungsweise die toten Kinder, erinnerten an Plastikpuppen. Ihre Arme hingen leblos und starr ... *Daran erinnere ich mich jetzt ganz deutlich.*

45 Darauf könnte der von Klara und Magnusson zitierte Film *The Silence of the Lambs* (1991) hinweisen. Das Zitat erfolgt im Roman zwar auf der Handlungsebene in einem anderen Kontext, nämlich in einer Diskussion über Radovan Karadžić, vgl. Mlakić 2014, S. 180. Auf struktureller Ebene ist jedoch durchaus eine Parallele in der Konzeption der Hauptfiguren beider Traumanarrative denkbar, die jeweils auf den Spezifika der Genres von Krimi bzw. Thriller basieren.

46 Mlakić 2014, S. 174.

47 Für eine vergleichbare, von der Opfer- in die Täterposition wechselnde „nacherlebende emotionale Wiederholung eines einschneidenden Ereignisses“ in Jasmila Žbanićs Film *Grbavica* (2005, *Esmas Geheimnis – Grbavica*) hat Angela Richter den Begriff des „Reenactments“ überlegt. Richter, Angela (2017): „Vergewaltigung in Literatur und Film über den Bosnien-Krieg. Zur Darstellung traumatisierender Grenzerfahrungen“. In: Lehmann-Carli, Gabriela u. a. (Hg.): *Zerreißproben: Trauma – Tabu – EmpathieHürden*. Berlin: Frank & Timme, S. 155–177, hier S. 173–174, FN 48.

48 Mlakić 2014, S. 174, kursiv von mir (E.K.).

Der hybride Charakter der Puppenfigur einschließlich ihrer Funktion, die „anthropologische[n] Voraussetzungen von Menschsein“⁴⁹ zu verstehen, ist an dieser Stelle besonders markant: die ermordeten Kinder sah das passiv bezeugende Kind als Puppen. Erst die aktive Zerstörung einer Puppe liefert der Protagonistin die konkrete Gewissheit des kognitiv-abstrakt bereits vorhandenen Wissens: dass die leblosen Puppen, die sie als Kind zu sehen gemeint hatte, Kinder gewesen waren und sie selbst in Lebensgefahr geschwebt hatte.

.....

49 Fooker/Mikota 2018, S. 6.

Instabile Kontinuitäten: Jagoda Marinićs Tagebuchroman *Restaurant Dalmatia*

Im nachfolgenden Beitrag werde ich Jagoda Marinićs Roman *Restaurant Dalmatia*¹ mit dem Schwerpunkt „Trauma und Narrativität“ untersuchen. Dazu sind einleitend einige Vorüberlegungen nötig, die auf den Unterschied zwischen der narrativen Bewältigung von Traumata auf der einen Seite und der Aufarbeitung von verdrängten Vergangenheitserlebnissen auf der anderen eingehen. Es ist zu hinterfragen, inwiefern im Untersuchungsfeld „Trauma und Migration“ Begriffe aus dem theoretischen Set der Traumaforschung mit Konzepten einer kulturwissenschaftlich orientierten Gedächtnisforschung zusammengedacht oder vielmehr einer genauen Differenzierung unterzogen werden müssen. Die Germanistin Teresa Ludden beispielsweise sieht in einer breiten Verwendung des Traumabegriffs die Gefahr, dass dieser seine wissenschaftliche Trennschärfe verliere und – in Anlehnung an die britische Traumaforscherin Cathy Caruth – zu einem „catch-all term“ verkomme.² Es scheint für eine Beschäftigung mit dem Thema „Trauma und Migration“ sinnvoll, zwischen einem ‚engen‘ Traumabegriff, der sich interdisziplinär an medizinischen Diskursen orientiert,³ und einem ‚weiten‘ Traumabegriff, der individuelle Erfahrungen historischer Katastrophen verhandelt, zu unterscheiden. Gemein haben beide Traumabegriffe eine anfängliche Grenze des Erzählens, die sich mit dem Paradox, das einer narrativen Bewältigung von Trauma und Verlust innewohnt, in Verbindung bringen lässt: Zum einen liegt im Schreiben als Bewältigungsstrategie die Absicht, „das grundlegende Vertrauen in die

1 Marinić, Jagoda (2013): *Restaurant Dalmatia*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

2 Vgl. Ludden, Teresa Clare (2019): „Introduction: On Creativity and Not-Knowing in Trauma Narratives and Theories“. In: *German Life and Letters* 72:4, S. 399–426, hier S. 400.

3 Als Beispiel ist hier die Auseinandersetzung mit posttraumatischen Belastungsstörungen (PTBS) zu nennen. Im Hinblick auf medizinische Diskurse beziehe ich mich auf die Internationale Klassifikation der Krankheiten (ICD), die von der WHO herausgegeben wird. Vgl. den Eintrag zu PTBS: <https://icd.who.int/browse10/2015/en#/F43.1> (letzter Zugriff am 30.12.2019).

Mittelbarkeit menschlicher Erfahrungen wiederherzustellen.⁴ Dagegen kann sich der Schmerz jedoch gerade durch die sprachliche Vergegenwärtigung intensivieren. Wesentliche Unterschiede zwischen beiden Traumakonzepten zeigen sich in den Erzählverfahren. In Bezug auf die pathologische Dimension von Traumata in literarischen Werken hebt Marisa Siguan spezifische metanarrative Erzählverfahren hervor:

Es ist ein Schreiben, das die Unmöglichkeit des Schreibens thematisiert und sich an ihr wundreibt, ein Schreiben, dem das Verstummen in der Sprache eingeschrieben ist.⁵

Es ist davon auszugehen, dass ein ‚enges‘ Verständnis von Trauma die Festigung von Identitätskonstruktionen und damit eine Kohärenz schaffende Narration grundlegend in Frage stellt.⁶ Demgegenüber steht im Hinblick auf das Konferenzthema die Vorüberlegung, dass „transgenerationalen Narrativen“ ein ‚weiter‘ Traumabegriff zugrunde liegt: Hier wird die Möglichkeit verhandelt, die Grenze des Erzählens durch den Schreibprozess identitätsstiftend zu überwinden. Mein Beitrag schließt sich dem Konzept eines ‚weiten‘ Traumabegriffs an und wird sich mit Erzählstrategien beschäftigen, deren Motiv es ist, schmerzliche Erinnerungen des Familiengedächtnisses wieder erzählbar zu machen. In Bezug auf Jagoda Marinićs Roman werde ich analysieren, *wie* die Hauptfigur des Romans versucht, „sich qua selbstreflexiver Erinnerungsakte in einen kontinuiertsstiftenden Bezug zur Vergangenheit zu setzen“⁷. Dabei richte ich mein Augenmerk vor allem auf narrative Verfahren, die das Zusammenspiel zwischen Erinnerung und Identität „in ihrer individuellen und kollektiven Dimension inszenier[en]“.⁸ Birgit Neumann bezeichnet Romane, in denen der Nexus Erinnerung und Identität das zentrale

.....

4 Scheidt, Carl-Eduard/Lucius-Hoene, Gabriele/Stukenbrock, Anja/Waller, Elisabeth (2015): „Vorwort“. In: dies. (Hg.): *Narrative Bewältigung von Trauma und Verlust*. Stuttgart: Schattauer, S. V–VIII, hier S. V.

5 Siguan Boehmer, Marisa (2015): „Erinnerungsbilder im narrativen Erinnerungsdiskurs bei Jean Améry und Jorge Semprún“. In: Scheidt, Carl-Eduard u. a. (Hg.): *Narrative Bewältigung von Trauma und Verlust*. Stuttgart: Schattauer, S. 212–231, hier S. 228.

6 Vgl. Ludden 2019, S. 400.

7 Neumann, Birgit (2005): „Literatur, Erinnerung, Identität“. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: De Gruyter, S. 149–178, hier S. 164.

8 Ebd.

Thema darstellt, als *fictions of memory*. Dieser Annäherungsbegriff erscheint mir im Hinblick auf *Restaurant Dalmatia* passend, da dadurch auch „die in der Erinnerung erzeugten Fiktionen über die Vergangenheit“⁹ erfasst werden.

Mias Erinnerungsreise

Um zunächst das Thema des 2013 veröffentlichten Romans genauer zu beleuchten, bietet sich ein Blick auf das den insgesamt 16 Kapiteln vorgeschaltete Inhaltsverzeichnis an. Auffällig sind hier die zahlreichen Namensnennungen, die zusammen eine Art Figurentableau ergeben. Ein Name taucht in zweifacher Ausführung auf und erweckt durch die unterschiedlichen Schreibweisen besondere Aufmerksamkeit: Mia Markovich – Mija Marković. Am Nachnamen ist abzulesen, dass hier die Angleichung eines diakritischen Zeichens, des slavischen ć, an die englische Laut-Buchstaben-Zuordnung vorgenommen wurde. Dieser Wechsel verweist auf die Ausgangssituation: Die Protagonistin Mia, Mitte der 1970er Jahre in Berlin geboren, ist nach einem Auslandssemester in den 1990er Jahren in Kanada nicht nach Deutschland zurückgekehrt und arbeitet im Jahr 2013 – Gegenwart der erzählten Zeit – als Fotografin in Toronto. Neben den Figuren fallen die verschiedenen Orte im Inhaltsverzeichnis ins Auge – die Städte Toronto, Berlin und Zagreb und die Region Dalmatien. Der zentrale Handlungsstrang des Romans ist eine Reise von Toronto nach Berlin, in der sich die Protagonistin auf die Suche nach ihrer familiären Herkunft begibt. Mia kehrt an den Ort ihrer Kindheit und Jugend zurück: Sie ist in den 1980er Jahren in einer sogenannten Gastarbeiterfamilie in Berlin aufgewachsen. Ihre Eltern – Maja und Marko Marković – waren durch das Anwerbeabkommen mit Jugoslawien in die BRD gekommen.

Nähert man sich der formalen Gestaltung der einzelnen Kapitel, zeigt sich, dass diese mit einer Überschrift samt Datums- und Ortsangaben versehen sind, die eindeutig auf eine diaristische Form hinweisen und für den vorliegenden Text die Gattung des Tagebuchromans aufrufen. Gleich im ersten Kapitel findet sich gar eine wie in ein Tagebuch eingeklebte Polaroidaufnahme. Sie referiert durch den unerkennbaren Bildhintergrund und den aufgedruckten Dialog zwischen Mia und ihrem Lebenspartner Rafael schon zu Beginn auf

.....
9 Neumann 2005, S. 164.

das zentrale Thema des Romans: Mias Vergangenheitsbilder sind verblichen, Erinnerungen nicht mehr abrufbar. Das Genre des Tagebuchsromans ist als Analysekategorie von heuristischem Wert, da gerade das Tagebuch als Textsorte mit einer therapeutischen Funktion des Schreibens in Verbindung gebracht werden kann. In ihren gattungspoetologischen Überlegungen zum Tagebuchroman führt Renate Kellner vier „Bestimmungskriterien“ an, die den Tagebuchroman kennzeichnen. Neben einer „gattungsspezifische[n] Konturierung von Subjektivität“ und einer „spezifische[n], narrative[n] Gestaltung“, die sich vor allem auf die narratologischen Kategorien Zeit, Modus und Stimme bezieht, betont Kellner das „Spannungsfeld aus Fakt und Fiktion“ und die metanarrative Dimension der Texte.¹⁰ Kellner markiert eine „Krise des Subjekts“ als zentrales Thema der von ihr untersuchten Tagebuchromane. Daraus ergeben sich sowohl auf der Ebene der *histoire* („Handelt das Werk explizit von der Krise eines Subjekts, seinem Verschwinden oder ist es ein vorhandenes untergelegtes Thema?“¹¹) als auch auf der Ebene des *discours* („Machen bestimmte Schreibweisen ein Subjekt in der Krise deutlich [...]?“¹²) hilfreiche Fragestellungen für die Analyse von *Restaurant Dalmatia*.

Anders als die Protagonisten in den von Kellner untersuchten Romanen ist Mia keine Dichterin, sondern Fotografin. Dennoch finden sich Parallelen, was das Erzählmotiv betrifft. Auch Mia wird in einer Phase der „Nicht-Produktivität“¹³ dargestellt: „Seit Wochen fand sie kein Motiv, das sie fesselte.“¹⁴ Mias Schaffenskrise wird von der Erzählinstanz mit einer Art Identitätskrise in Verbindung gebracht. Ihr erster Erfolg in der Kunstszene nach der Migration – der Gewinn eines renommierten Fotopreises – geht mit der endgültigen Ankunft in der kanadischen Einwanderungsgesellschaft einher. Der vorläufige Höhepunkt ihrer Karriere und der damit scheinbar abgeschlossene Einwanderungsprozess beflügeln die Fotografin allerdings keineswegs, sondern führen zum Rückzug in eine innere Leere: „Ihr Platz war ihr nun zuteil geworden. Und sowie sie ihn eingenommen hatte, schlossen sich mit jedem

.....

10 Vgl. Kellner, Renate (2015): *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*. Berlin: De Gruyter, S. 221–223.

11 Ebd., S. 226.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 229.

14 Marinić 2013, S. 19.

Tag Türen in ihr. Bis sie die Wohnung nicht mehr verließ.¹⁵ Die Streitgespräche mit ihrem Partner Rafael liefern grobe Hinweise auf die Ursache der Krise, auf die bereits der intermediale Romanauftakt – die Polaroidaufnahme – hindeutet: Mia hat nach der Migration ihre Vergangenheit gewissermaßen ausgelöscht, sich in Kanada ein neues Leben aufgebaut, ‚nach vorne‘ gelebt. Versuche, die Vergangenheit anhand von Fotos und den dazugehörigen Geschichten zu rekonstruieren, schlagen fehl und enden durch Mias provokative Abwehrmechanismen im Streit. Auch ein von Rafael veranlasstes Therapiegespräch wird von ihr verärgert abgebrochen. Es ist die Idee einer zweiwöchigen Reise nach Berlin, in die Mia schließlich einwilligt und deren Reisemotiv folglich die Aufarbeitung von verdrängten Vergangenheitserlebnissen darstellt. In dieser Krise ist der „Verlust eines identitätsstiftenden Sinnzentrums“¹⁶ erkennbar, was sich letztlich auch an Rafaels Verdachtsdiagnose zeigt: „Du hast deine Leute verloren, das ist es.“¹⁷

Die heterodiegetische Erzählinstanz, die im Roman dominiert, wirkt in Verbindung mit der durch Datums- und Ortsangaben markierten diaristischen Form erst einmal irritierend, ist doch die Textsorte Tagebuch als intimes Medium für eine intern fokalisierte, autodiegetische Erzählinstanz bekannt. Renate Kellners Studie weist darauf hin, dass der fiktionale Kommunikationsrahmen eines Tagebuchromans dazu einlädt, mit einer für die Textsorte charakteristischen, einfachen Erzählsituation zu brechen: Die konventionelle Vorstellung der Textsorte Tagebuch wird „aufgeweicht, erweitert, teils gesprengt oder ironisiert, indem alle Ordnungskategorien systematisch unterlaufen werden.“¹⁸ Den Irritationsmoment einer heterodiegetischen Erzählinstanz aufgreifend, finden sich in *Restaurant Dalmatia* Textsignale, die den Verdacht erhärten, dass es sich nichtsdestotrotz um eine autodiegetische Erzählinstanz handeln könnte, die sich in „auktorialer Attitüde“¹⁹ ihr vergessenes Familienporträt in Form von fingierten Tagebucheinträgen ‚erschreibt‘.

.....
15 Marinić 2013, S. 19.

16 Kellner 2015, S. 224.

17 Marinić 2013, S. 20.

18 Kellner 2015, S. 252.

19 Ebd.

Die These einer autodiegetischen Lesart geht über die mnemotechnische Funktion des Reisens auf Figurenebene – dem Wandeln in Spuren der Vergangenheit – hinaus und richtet den Fokus auf die Aufarbeitung der Reise in Form eines fingierten Reisetagebuchs. Um diese These zu stützen, werde ich auf zwei Ebenen vorgehen. Zunächst gilt es, auf der Ebene der *histoire* die Verbindung zwischen Identitätskonstruktion und Erzählakt herauszuarbeiten und explizite Hinweise auf das Schreiben als Mittel der Vergangenheitsbewältigung anzuführen. Anschließend werde ich auf der Ebene des *discours* verdeutlichen, inwiefern bestimmte Erzählverfahren eine autodiegetische Lesart zulassen.

Identitätskonstruktion und Erzählakt

Während ihres Berlin-Aufenthalts trifft Mia im titelgebenden Restaurant „Dalmatia“ auf ihre Patentante Zora, die Inhaberin des Restaurants, und deren Stammgast Jesus²⁰, ein spanischer Einwanderer, der als eine enge Vertrauensperson in Mias Kindheit und Jugend eingeführt wird. Jesus und Zora sind die einzigen aus dem Kreis ihrer Familie und Freunde, die noch in Berlin wohnen. Ihre Eltern leben inzwischen wieder in Kroatien. Mit Jesus spricht Mia über ihre Identitätskrise. Ihm gegenüber öffnet sie sich und benennt das Herkunftsproblem, das für die Verdrängung der Vergangenheit verantwortlich scheint:

Dieses Land, diese Stadt, diese Menschen. Meine Menschen, die weder zu diesem Land noch zu dieser Stadt noch zu diesen Menschen gehören. [...] Wo soll ich also den Anfangspunkt setzen? In der Sprache, die meine Eltern nicht sprechen? In dem Land, in dem sie nie gelebt haben? Oder in dem Land, in dem sie gelebt haben, aber das ich nur ein paar Wochen im Jahr erlebt habe? Ich weiß nicht, wo diesen Punkt setzen, Jesus.²¹

Wenn Mia von „meine Menschen“ spricht, sind hier zunächst ihre Eltern aufgerufen, die durch das Anwerbeabkommen zwischen Jugoslawien und Deutschland nach Berlin gekommen sind. Es ist darüber hinaus die binäre Einteilung in „meine Menschen“ – die Ausländer – und „diese Menschen“ –

.....

20 In spanischer Lautschrift zu lesen: [xe'sus].

21 Marinić 2013, S. 121.

die Deutschen, die als Denkschema in Mias Aussage abzulesen ist und über das individuelle Beispiel hinaus auf den gesellschaftlichen Umgang mit sogenannten Gastarbeiterfamilien hindeutet. Ein Blick auf die Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland lässt erkennen, dass Gastarbeiter*innen zwar in Form einer Arbeitsmigration nach Deutschland angeworben wurden (im Falle Jugoslawiens ab 1968), sich die Einwanderungspolitik durch den Anwerbestopp 1973 allerdings insofern veränderte, dass den ‚Gästen‘ auf politischer Ebene keine Aussicht auf gesellschaftliche Integration gegeben wurde. „Deutschland ist kein Einwanderungsland“, lautete die Losung, mit der vor allem die Kohl-Regierung ab 1982 auf Stimmenfang ging.²² Der Historiker Ulrich Herbert weist darauf hin, dass der Anwerbestopp 1973 jedoch nicht zu einem Rückgang der nach Deutschland Migrierten führte: „[...] die Verbindungen zur Heimat wurden lockerer, vor allem bei den Kindern der Gastarbeiter, der sogenannten ‚Zweiten Generation.‘“²³ Herbert führt an, dass sich als Reaktion auf die politische Ausgrenzung, ähnlich wie in den USA, eine „Gesellschaft der Einwanderer“ entwickelte, deren Orientierungspunkt weder das Herkunftsland noch die Aufnahmegesellschaft war, sondern sich „eigene Formen des Zusammenhalts und der Sozialstrukturen heraus[bildeten], die gegen die Verunsicherung und Instabilität der Einwanderer Sicherheit und Stabilität innerhalb dieser Gemeinschaft erzeugten.“²⁴ Dass sich die „Verbindungen zur Heimat“, wie Herbert es nennt, vor allem bei der zweiten Einwanderungsgeneration lockerten, spiegelt sich auch in Mias Frage „Wo soll ich also den Anfangspunkt setzen?“ wider. Es ist für sie nicht selbstverständlich, die kroatische, postjugoslawische Familienidentität anzunehmen, wie der weitere Verlauf des Gesprächs mit Jesus beweist:

[Jesus:] „Wo würdest du ihn [den Anfangspunkt] heute setzen?“

[Mia:] „Hier. Genau hier im Wedding.“

[Jesus:] „Und warum machst du es dann nicht?“

[Mia:] „Weil es mich an dieses Leben erinnert. Du weißt, was das für ein Leben war.“

[Jesus:] „Nein, ich weiß nicht, was das für ein Leben war.“

[Mia:] „Aber ich weiß es.“

[Jesus:] „Also lieber nicht der Wedding.“

22 Vgl. Herbert, Ulrich (2001): *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*. München: C.H. Beck, S. 250.

23 Ebd., S. 232.

24 Ebd., S. 236.

[Mia:] „Exakt.“

[Jesus:] „Und du meinst, das löscht dieses Leben aus?“

[Mia:] „Es hat dieses Leben bereits ausgelöscht.“

[Jesus:] „Du hast nichts vergessen, Mia. Nichts.“

[Mia:] „Ich weiß aber so gut wie nichts mehr. Ich weiß fast nichts.“

[Jesus:] „Weil du aufgehört hast, es dir zu erzählen. Man weiß nicht einfach etwas oder erinnert es. Man muss es sich erzählen. Sich und anderen.“²⁵

Es wird klar, dass Mia den „Anfangspunkt“ der ersten Generation – „das Dorf der Eltern“ – für sich selbst nicht nutzen kann, der alljährlich stattfindende einmonatige Aufenthalt im dalmatinischen Hinterland reicht als Identifikationsangebot nicht aus. Ihr Leben beginnt „Hier. Genau hier im Wedding.“ Was Mia daran hindert, den Anfangspunkt anzunehmen, ist „dieses Leben“, das sie im Gespräch mit Jesus nicht artikulieren möchte. Es ist auch hier eine Grenze der Vergangenheitsrekonstruktion, eine Grenze des Erzählens, vorhanden, wie sie sich bereits in Toronto, wenn auch noch eingeschränkter, in den Gesprächen mit ihrem Partner Rafael gezeigt hat. Während durch Rafael in Toronto die Reise als Überwindung dieser Grenze des Erzählens vorgeschlagen wird, ist es Jesus, der Mia auf die heilsame Wirkung des Erzählens als therapeutischen Ansatz verweist: „Man weiß nicht einfach etwas oder erinnert es. Man muss es sich erzählen. Sich und anderen.“ Im Verlauf des Gesprächs finden sich weitere Indizien, die den fiktionalen Erzählprozess als therapeutische Maßnahme der Vergangenheitsbewältigung ins Zentrum rücken:

[Jesus:] „Du weißt alles, alles, was du wissen musst. Die Frage ist, wie du es zusammenbaust, was du erzählst.“

[Mia:] „Du meinst, wie ich mir mein Leben erfinde?“

[Jesus:] „Am Ende ist es das: wie wir uns das Leben erfinden. Außerdem wäre es nicht schlecht, wenn das Erfinden etwas mit den Tatsachen zu tun hätte.“²⁶

Dass Mia für diesen Ratschlag empfänglich ist, zeigt sich im darauffolgenden „Tagebucheintrag“, in dem die Erzählinstanz darüber berichtet, dass die Protagonistin etwas in ihr Notizbuch schreibt. Der Erzählmodus wechselt im Anschluss daran in die für ein Tagebuch charakteristische intern fokalisierte, autodiegetische Erzählsituation, in der Mia über ihren Vater reflektiert:

.....
25 Marinić 2013, S. 121f.

26 Ebd., S. 124.

Wie konnte er sein Leid so wichtig nehmen? [...] War es diese Liebe zur Wunde, zu seiner eigenen Wunde, die mich gezwungen hat, den Blick von der Wunde an sich abzuwenden? Väter brennen sich in Töchter ein. [...] Wer ist dieser Mann, der sich mein Vater nennt?²⁷

In der gesamten Textpassage ist die nicht weiter konkretisierte „Wunde“ des Vaters zentral. Es ist davon auszugehen, dass es sich um schmerzliche Erinnerungen aus dem Familiengedächtnis handelt,²⁸ die mit dem „krumme[n] Dasein“²⁹ des Vaters als sogenannter Gastarbeiter korrelieren und ihm auch körperlich eingeschrieben sind: „Ich denke nur an Gicht, wenn ich an ihn denke, als hätte die Gicht ihn aufgeessen.“³⁰ Die schemenhafte Erzählform deutet auf eine affektgeladene Erzählhaltung, mit der sich die Protagonistin den Familienerinnerungen annähert. Aus dem kurzen Notizbucheintrag ist abzulesen, dass Mia „dieses Leben“, wie sie es gegenüber Jesus genannt hat, nicht ohne die Migrationsgeschichte ihrer Eltern erzählen kann, die sie während ihres Spaziergangs durch Berlin jedoch nicht vorfindet: „Keine Spur von uns. Niemand hat eine Spur hinterlassen.“³¹ Unter Berücksichtigung von Mias binärem Denkschema – diese Menschen und meine Menschen, Deutsche und Ausländer – nimmt sie die eigene, individuelle Familiengeschichte als Beispiel für die (Un-)Sichtbarkeit von Gastarbeitergeschichten im öffentlichen Raum. Wie die Erzählerin „dieses Leben“ versprachlicht, soll im Folgenden untersucht werden. Ein Blick auf die Erzählstruktur des Romans gibt Aufschluss darüber, wie die verdrängte Vergangenheit in Form von fingierten Tagebucheinträgen rekonstruiert wird.

Erzählerische Aufarbeitung des Bruchs mit der Familie

Zur Analyse der narrativen Ebene ist zunächst der diaristische Rahmen der einzelnen Kapitel essentiell. Besonders im Hinblick auf Mias Frage „Wo soll ich

.....
27 Ebd., S. 151.

28 Die deutsche Bezeichnung „Wunde“ für eine seelische Verletzung deckt sich mit der etymologischen Wurzel des Wortes Trauma – τραύμα (gr.).

29 Marinić 2013, S. 151.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 121.

den Anfangspunkt setzen?“ ist die narratologische Kategorie der Ordnung aufgerufen. Anhand der Datierung der Tagebucheinträge ist zu erkennen, dass einige Kapitel in Bezug auf die erzählte Zeit in der Gegenwart beginnen, andere wiederum in der Vergangenheit ihren Ausgangspunkt haben. So ist beispielsweise das erste Kapitel der Berlin-Reise auf den 15. Januar 2013 datiert. Das folgende Kapitel „Mija“ hat als Erzählort Berlin-Wedding und gewährt einen Rückblick in das Jahr 1989. Im weiteren Verlauf des Romans wechselt die zeitliche Einordnung der Tagebucheinträge immer wieder zwischen diesen beiden Erzählebenen – der Berlin-Reise (Rahmenerzählung) und Erzählungen aus der Vergangenheit (Binnenerzählungen), die vor allem rund um die Wendezeit in Deutschland angesiedelt sind. Die Erzählordnung ist dadurch von „anachronistischen Erinnerungsfragmenten“ geprägt, die Birgit Neumann als Indiz für eine „Instabilität des Sinnstiftungsprozesses“³² sieht. Nichtsdestotrotz ist an den Binnenerzählungen zu erkennen, wie Mias Erinnerungen zu einer Geschichte ‚zusammengebaut‘ werden, also: wie aus einzelnen, unzusammenhängenden Erinnerungsbildern durch narrative Mittel eine identitätsstiftende Gesamterzählung konstruiert wird. Ein bedeutender Unterschied der beiden Erzählebenen ist in der Erzählperspektive zu finden. Die narratoriale Perspektive berichtet grundsätzlich in der dritten Person, nimmt allerdings auf der Ebene der Rahmenerzählung hauptsächlich die figurale Perspektive von Mia ein. Es kommt permanent zu Interferenzen zwischen Erzählertext und Figurentext, für die unter anderem das narrative Mittel der erlebten Rede charakteristisch ist.³³ Auf der Ebene der Binnenerzählungen wiederum wird nicht nur aus der figuralen Perspektive von Mia erzählt, auch andere Sichtweisen von Figuren, die der Protagonistin besonders nahestehen – wie ihr Vater Marko oder ihre Großmutter Ana – werden eingenommen. Ein Blick auf das erste Kapitel der Binnenerzählungen ist sowohl für die narratologische Kategorie der Ordnung als auch für den Modus gewinnbringend.

Mit ihrem Vornamen in kroatischer Schreibweise – Mija – wird das Thema der Ergründung des vergangenen Ichs bereits im Titel dieses „Tagebucheintrags“ aufgerufen. Hier zeigt sich die variable interne Fokalisierung als

.....
32 Neumann 2005, S. 166.

33 Zur Interferenz von Erzählertext und Figurentext vgl. Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: De Gruyter, S. 163–204.

Erzählstrategie, die sich mit der eingangs erwähnten „auktorialen Attitüde“ der Erzählerin in Verbindung bringen lässt. Im Mittelpunkt steht zu Beginn die Figur des Vaters. Der Drang, dessen Perspektive zu ergründen, hat sich bereits in Mias Notat gezeigt: „Wer ist dieser Mann, der sich mein Vater nennt?“ Vor allem fungiert der Perspektivwechsel hier auch als narrative Strategie, sich dem erinnerten Ich aus einer distanzierten Perspektive zu nähern. Eine Abgrenzung zwischen Erzählertext und Figurentext wird durch den Modus der direkten und indirekten Rede erzeugt, der überwiegend bei Themen, die den Vater selbst betreffen, zum Einsatz kommt, wie z. B. die Witterungsbedingungen in Berlin-Wedding, fern von der kroatischen Adriaküste. Wechselt das Thema allerdings zu seiner Tochter Mija, ist die Trennung zwischen Erzählertext und Figurentext nicht mehr eindeutig:

Mija ist seit einem Jahr eine Tochter geworden, der alle und alles nicht gut genug sind: die Mutter nicht, der Vater nicht, die Brüder nicht und nicht einmal sie selbst. „Auch das hat sie von mir“, lächelt er.³⁴

Es ist davon auszugehen, dass die Perspektive des Vaters in diesem Kapitel dazu dient, eine Selbstreflexion aus einer Distanz schaffenden Fremdwahrnehmung zu ermöglichen.

Das erste Kapitel der Binnenerzählungen situiert Mia in die Anfangszeit der Pubertät. Dass in dieser Phase auch bei Mia die Abgrenzung zu den Eltern im Mittelpunkt steht, zeigt das Streitgespräch mit ihrer Mutter, das im dramatischen Modus gleichzeitig erzählerische Distanz schafft. Hier manifestiert sich das Grundproblem von Mias ‚Identitätsstress‘: der Schulwechsel von Wedding („schlechte Familien“) nach Moabit („gute Familien“³⁵) hat sie aus der „Gesellschaft der Einwanderer“ mitten in die Mehrheitsgesellschaft verpflanzt, wo sie unter gesellschaftlichen Ausgrenzungsmechanismen leidet: „[...] die Lehrer in Moabit denken, sie könne weniger als die anderen, nur weil sie Ausländerin ist und die dort kaum Ausländer gewohnt sind.“³⁶ Mias eigener „Anfangspunkt“, der sie von ihrer Familie absondert, wird von der Erzählerin in der Loslösung vom familiären Milieu gesucht, die durch den Schulwechsel intendiert ist – der von den Eltern forcierte Weg eines

.....

34 Marinić 2013, S. 25.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 26.

gesellschaftlichen Aufstiegs. Nach dem Streitgespräch wechselt die interne Fokalisierung von Marko zu Mija. Hier wird deutlich, dass sie selbst – auch aufgrund der Ausgrenzungsmechanismen („Balkanratte“³⁷) – keinen Bezug zu diesem neuen gesellschaftlichen Milieu aufbauen kann. Stattdessen liefert die Erzählerin mit der Gesamtkonzeption dieses Tagebucheintrags den eigentlichen Anfangspunkt von Mias individueller Weltwahrnehmung: die Begegnung mit Jesus.³⁸ Durch ihn hat sie gelernt, die Welt mit eigenen Augen zu betrachten, was sich auch in den Gesprächen mit Rafael zeigt:

„Ich habe ihn im Viertel kennengelernt. Mit zwölf, dreizehn, weiß nicht mehr genau. Er war ein Penner, lebte aber in einer Dachwohnung voller Bücher. Er konnte malen, höllisch gut malen.“

„Hat er dich zum Fotografieren gebracht?“

Sie schüttelt den Kopf.

„Nein, zum Sehen.“³⁹

Es sind vor allem neue Wahrnehmungsfähigkeiten, die sie durch Jesus kennenlernt. Im Hinblick auf die Rahmensituation in Kanada – Künstlerin in einer Schaffenskrise – ist dies auch als eine Besinnung auf den Ursprung ihres ästhetischen Programms zu lesen.

Stellt die Begegnung mit Jesus den erzählerischen Anfangspunkt der eigenen Geschichte dar, so erschließt sich die Anordnung der Tagebucheinträge auf der Ebene der Binnenerzählungen als ein sukzessives Vordringen in das familiäre Gedächtnis und deutet auf einen emotionalen Bruch mit der Familie in Mias Jugend. Im Kapitel „Marko Marković“ nimmt auch die „Wunde“ des Vaters Konturen an. Er ist zur Wendezeit aufgrund der Schwerstarbeit, die er in den vergangenen Jahren in Deutschland verrichtet hat, arbeitsunfähig (Gicht) und verbringt sein Leben nur noch zu Hause vor dem Fernseher. Als der Kroatienkrieg im ehemaligen Jugoslawien ausbricht, reist Marko gegen den Willen der Familie nach Dalmatien und stellt den kroatischen Streitkräften *das* Haus als Lagerstätte zur Verfügung, das sich Mias Eltern durch das in Deutschland verdiente Geld aufgebaut hatten. Es kommt zum Zerwürfnis innerhalb der Familie.

.....

37 Ebd., S. 31.

38 Inwiefern die Figur Jesus eine theologische Dimension der Identitätskonstruktion offenbart, muss in diesem Beitrag vernachlässigt werden.

39 Marinić 2013, S. 59.

Mia vermerkte damals die „Aufkündigung ihrer Tochterschaft“⁴⁰ in ihrem Tagebuch.⁴¹ Auch das Kapitel „Marko Marković“ wird teilweise aus der Perspektive des Vaters erzählt, um dessen Handlungsmotivation zu verstehen. Vor allem Teile der ersten Einwanderungsgeneration befinden sich in den 1980er Jahren innerhalb einer „Gesellschaft der Einwanderer“, wobei hier die Bezugspunkte zur Mehrheitsgesellschaft aufgrund von nicht vorhandenen Sprachkenntnissen äußerst gering sind. Markos Unterstützung der kroatischen Streitkräfte liest sich als Versuch, die von Ulrich Herbert angeführten „Verbindungen zur Heimat“ aufrechtzuerhalten, da er durch die Arbeitsunfähigkeit den einzigen Bezugspunkt zur Gesellschaft des Aufnahmelandes – die Arbeit – verliert. Die Reise des Vaters in das Kriegsgebiet steht aber auch für die endgültige, emotionale Zerrüttung der Familienverhältnisse, die sich in den vorangehenden Tagebucheinträgen auf der Ebene der Binnenerzählungen schon angekündigt hatten. Die diaristischen Analepsen tragen zur Aufarbeitung der familiären Vergangenheit bei, haben eine Selbstbesinnungsfunktion und geben auch einen Einblick, welche Auswirkungen gesellschaftliche Ausgrenzungsmechanismen in Deutschland und der Ausbruch der Jugoslawienkriege aus der Perspektive der Migration auf das Familienleben hatten. Der therapeutische Ansatz der Erinnerungsreise manifestiert sich schlussendlich nicht nur durch den *memory talk* während der Reise, gerade das Schreiben nach der Reise fungiert als Therapieform, durch die Mia den emotionalen Bruch mit der eigenen Familie erzählerisch aufarbeitet. Dass dies tatsächlich zu funktionieren scheint, zeigt ein Blick auf das Ende des Romans, wenn Mia ihren Namen bei der Passkontrolle am Flughafen in Berlin in der slavischen Schreibweise artikuliert:

Die Stewardess liest laut vor:

„Mia Markovich.“

„Ja.“

Mia sieht zu, wie die langen, gepflegten Finger ihren Namen Buchstaben um Buchstaben aus der Tastatur schlagen.

„Mija Marković“, sagt sie. Und lächelt in sich hinein.⁴²

.....

40 Ebd., S. 165.

41 Auch aus der Rahmenerzählung geht hervor, dass Mia während ihrer Jugendzeit Tagebuch führte. Diese Tagebücher hat Mia „nie wieder gelesen, aber doch mit nach Kanada genommen“ (S. 17). Dass Mia selbst Tagebuchschreiberin war, unterstützt die These einer autodiegetischen Lesart.

42 Marinić 2013, S. 239.

Eine *fiction of memory* in Tagebuchform

Die in meinem Beitrag vorgenommene Textanalyse setzte sich vor allem mit einer autodiegetischen Lesart der Tagebucheinträge auseinander. Durch eine heterodiegetische Erzählinstanz wird Distanz zur eigenen Vergangenheit geschaffen. Die variable interne Fokalisierung verschiedener Familienmitglieder ermöglicht darüber hinaus eine multiperspektivisch angelegte Aufarbeitung der familiären Migrationsgeschichte. Durch eine typisierte Figurenkonzeption verweist *Restaurant Dalmatia* zudem auf den gesellschaftlichen Umgang mit sogenannten Gastarbeiterfamilien. Ein Blick auf paratextuelle Elemente verdeutlicht die erinnerungspolitische Funktion des Romans. Jagoda Marinić agiert nicht nur in fiktionalen Kommunikationsrahmen literarischer Werke, sondern prägt den Diskurs um das „Erinnern in der Migrationsgesellschaft“⁴³ auch als Kolumnistin und Kulturmanagerin. In ihrer Rede „Willkommen heißen wir uns selbst“⁴⁴ deutet die Schriftstellerin auf eine noch ausstehende Auseinandersetzung mit der jüngeren deutschen Migrationsgeschichte im kollektiven Gedächtnis:

Sechzig Jahre Einwanderung, und noch immer suchen wir eine Sprache für dieses Land, die unser nationales Selbstverständnis erweitern könnte, ohne dass Konturen verschwinden, Grenzen einfach aufgelöst werden und Gleichmacherei betrieben wird.⁴⁵

Es wird in der Rede deutlich, dass die Autorin sich selbst als Stimme in diesem Diskurs wahrgenommen haben möchte: „Wie kann ich als Autorin dazu beitragen, diese Geschichten [zu] erzählen?“⁴⁶ Auch die Gedächtnisforscherin Aleida Assmann fordert in ihrem 2013 publizierten Buch *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur* im Rahmen einer dringlichen „Umstellung der Erinnerungskultur auf die Situation eines Einwanderungslandes“, Migrationserfahrungen in der Gesellschaft „stärker zu kommunizieren und in einem

.....
43 Assmann, Aleida (2013): *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. München: C.H. Beck, S. 123–141.

44 Marinić, Jagoda (2016): *Made in Germany. Was ist deutsch in Deutschland*. Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 41–70.

45 Ebd., S. 66.

46 Ebd.

gemeinsamen Gedächtnis zu verankern.⁴⁷ Dass diese Forderung keineswegs neu ist, zeigt das Phänomen der sogenannten „Gastarbeiterliteratur“⁴⁸, die sich in ihrem Anfangsstadium dezidiert als engagierte Literatur verstand und deren sozialkritische Dimension auch durch veränderte ästhetische Verfahren, die einen dokumentarischen Ansatz vernachlässigen, fortwährt. Jagoda Marinićs Roman ist unter Berücksichtigung dieser engagierten Erzähltradition keine „süße, naive Gastarbeitergeschichte“⁴⁹, sondern vielmehr eine *fiction of memory*⁵⁰ in Tagebuchform, die anhand spezifischer Erzählverfahren eine identitätsstiftende Aneignung der familiären Migrationsgeschichte darstellt und dadurch einen literarischen Beitrag zum Diskurs um das „Erinnern in der Migrationsgesellschaft“ bietet.

.....
47 Assmann 2013, S. 130.

48 Dieser Begriff wurde von seinen ‚Schöpfern‘ Franco Biondi und Rafik Schami im Sinne einer Selbstermächtigung verwendet: „Wir gebrauchen bewusst den uns auferlegten Begriff vom ‚Gastarbeiter‘, um die Ironie, die darin steckt, bloßzulegen. Die Ideologen haben es fertiggebracht, die Begriffe Gast und Arbeiter zusammenzuquetschen, obwohl es noch nie Gäste gab, die gearbeitet haben.“ Biondi, Franco/Schami, Rafik (1981): „Literatur der Betroffenheit. Bemerkung zur Gastarbeiterliteratur“. In: Schaffernicht, Christian (Hg.): *Zu Hause in der Fremde*. Fischerhude: Atelier im Bauernhaus, S. 123–136, hier S. 134f. Zum Begriff „Gastarbeiterliteratur“ vgl. Chiellino, Carmine (2016): *Interkulturelle Literatur in deutscher Sprache. Das große ABC für interkulturelle Leser*. Bern: Peter Lang, S. 79f. Einen literaturgeschichtlichen Rückblick unternimmt Esselborn, Karl (1997): „Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland“. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 23, S. 47–75.

49 Biller, Maxim (2014): „Letzte Ausfahrt Uckermark“. In: *DIE ZEIT* 9 (20.02.2014). <https://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller> (letzter Zugriff: 04.06.2020).

50 Vgl. Neumann, Birgit (2005a): *Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“*. Berlin: De Gruyter.

POSTMEMORY UND ERZÄHLSTRATEGIEN /
POSTMEMORY AND NARRATIVE STRATEGIES

Fiktive Revisionen. Transgenerationale Konjunktive in transmedialen Narrativen von Herta Müller (Roman), Birgit Weyhe (Comic) und Tomasz Różycki (Poem)

In ihrem Beitrag „Transgenerationalität. Bemerkungen zu einem Mechanismus der kulturellen Weitergabe“ verweist Ulrike Jureit auf die Verzahnung familiärer und gesellschaftlicher Generationenmodelle sowie die Rolle transgenerationaler Aneignungs-, Umdeutungs- und Überformungsprozesse.¹ Steffi Nothnagel und Arne Weidemann ergänzen in ihrem Kommentar zum Beitrag eine interkulturelle Perspektive, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede hervortreten lasse.² Im Falle literarischer Narrative von Transgenerationalität erweisen sich adaptierte Variationen von Familiengeschichten, für die meist ein „vertikales Generationenverständnis“³ charakteristisch ist, zudem häufig als dezidiert fiktiv, als Erfindungen in Bereichen familiärer Gedächtnislücken und blinder Flecken der Erinnerung. Wie Ulrike Jekutsch zum *floating gap* anmerkt,

[gehört] [z]um Aufbau eines kulturellen Gedächtnisses [...] nicht nur die Bewahrung der Erinnerung [...], sondern auch die Lücke in der Überlieferung oder auch der Bruch mit der Tradition, der zugleich eine Anknüpfung an andere, frühere Zeiten und die Rekonstruktion zuvor marginalisierter Aspekte der Vergangenheit [...] bedeutet.⁴

.....

- 1 Jureit, Ulrike (2015): „Transgenerationalität. Bemerkungen zu einem Mechanismus der kulturellen Weitergabe“. In: Mey, Günter (Hg.): *Von Generation zu Generation. Sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen zu Transgenerationalität*. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 245–254.
- 2 Nothnagel, Steffi/Weidemann, Arne (2015): „Zum Verhältnis von Generation und Kultur, Transgenerationalität und Interkulturalität. Ein Kommentar aus kulturpsychologischer Perspektive.“ In: Mey, Günter (Hg.): *Von Generation zu Generation. Sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen zu Transgenerationalität*. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 255–264.
- 3 Jureit, Ulrike (2017): „Generation, Generationalität, Generationenforschung, Version: 2.0“. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*: http://docupedia.de/zg/jureit_generation_v2_de_2017 (letzter Zugriff: 18.02.2020).
- 4 Jekutsch, Ulrike (2015): „Entwürfe regionaler Identität in der polnischen Literatur nach 1990 – am Beispiel Niederschlesiens.“ In: Horatschek, Anna-Margaretha/Pistor-Hatam, Anja (Hg.): *Identitäten im Prozess. Region, Nation, Staat, Individuum*. Berlin: De Gruyter, S. 63–85, hier S. 63.

In der literarischen Fiktion erlauben dies auch und gerade intermediale Verfahren, die zu konjunktivischen Ersetzungen des familiär Verbürgten wie Verschwiegenen führen. Auf diese Weise kommt es – so meine These – zu fiktiven Revisionen der (groß)elterlichen Vergangenheit.

In *Atemschaukel* von 2009 verarbeitet Herta Müller indirekt den Lageraufenthalt ihrer hierzu weitgehend schweigenden Mutter. Dies gelingt der Autorin durch einen aufschlussreichen Transfer von Oskar Pastiors Lagererfahrung, über die sie aus Gesprächen mit ihm wie aus seinem Notizheft erfährt. Aus den Inter-texten zu Müllers Schreibprozess wird deutlich, dass Ähnlichkeiten zum mütterlichen Schicksal deren Schweigen zwar nicht brechen, das Lagerleben aber im Nachvollzug gerade entgegen aller familiärer und dörflicher Tabuisierung stellvertretend durch den fiktiven Schreiber Leopold Auberg darstellen lassen.

Als Comicautorin füllt Birgit Weyhe in *Im Himmel ist Jahrmarkt* von 2013 Leerstellen ihrer kriegsgebeutelten Familiengeschichte durch verbal-bildliche Erfindungen. Lücken im fotografischen Familienalbum werden umgehend thematisiert, so dass dessen Wahrheitsgehalt in den Zeichnungen, die das Fehlende als solches ebenso wie als plausible Phantasien in Szene setzen, stets ambivalent bleibt.

Wenn Tomasz Różycki in seinem Poem *Dwanaście stacji (Zwölf Stationen)* von 2004 seinen Ich-Erzähler die einstige Westverschiebung der Familie gen heutige Ukraine zurückverfolgen lässt, so ufernd die von Trinkritualen mit den älteren Verwandten begleitete Reise in Rauschphantasien aus. Indem derart die Zeit nivelliert und die Wahrnehmung beeinträchtigt werden, entsteht eine subversive Heimatdichtung, die gerade Unschärfen im Familiengedächtnis profiliert.

In allen Beispielen führt die Erfindung der Vergangenheit zu ebenso visionären wie expliziten Fiktionalisierungen von *blinden Vergangenheitsflecken*, die hierdurch gewissermaßen im Konjunktiv aktualisiert werden. Die Texte schöpfen hierbei aus einer Latenz, die aus dem Status des Postmemorialen als potentielle Erinnerung resp. Erinnerung resultiert. So konstatieren Diekmann und Khurana in ihren Annäherungen zum Begriff *Latenz*, dass sich diese einzig in ihren Effekten zeigt, die aus Nachwirkungen von etwas Abwesendem resultieren.⁵ Da dieses Absente in einer Vergangenheit begründet liegt, die als (narrativer) Referenz-

.....
5 Diekmann, Stefanie/Khurana, Thomas (2007): „Latenz. Eine Einleitung“. In: Diekmann, Stefanie/Khurana, Thomas (Hg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin: Kadmos, S. 9–13, hier S. 9.

punkt fungiert, schlägt sich das Latente gerade literarisch nieder.⁶ Postmemoriale Narrative operieren mit einer solchen Latenz, um sie für Spekulationen über naheliegende, aber nicht verbürgte (Familien)Geschichten zu nutzen, was hier jeweils durch eine eigenwillige Objektzuwendung in Gang gesetzt bzw. unterstützt wird. In derart fiktiven (Re)Visionen werden die fehlenden Erinnerungen letztlich auch medial neu konfiguriert.

„Wir sind uns einig, der Nullpunkt und ich, dass man über ihn selbst nicht sprechen kann, höchstens drumherum.“⁷ Aubergs Rhapsodien

Erstmals erzählt Müller in *Atemschaukel* über eine Zeitspanne, die vor ihrer Lebenszeit, also jenseits ihrer Erfahrungswelt liegt und damit postmemoriale Zugänge erfordert. Ursprünglich war der Roman ein gemeinsames Projekt mit Oskar Pastior.⁸ Nach dessen Tod musste Müller dieses „Wir [...] verabschieden und allein einen Roman [...] schreiben.“⁹ Hierbei wurden die Mitschriften zu Pastiors Lagererzählungen „mit Erfundenem erweitert“¹⁰. Die Innensicht des Gesprächspartners musste dafür um Müllers Außensicht¹¹ ergänzt werden, um nicht Pastiors Erinnerungen zu literarisieren, sondern diejenigen des erfundenen Leopold Auberg. Dessen Niederschrift beginnt mit der Frage „Wirst du mich verstehen, Fragezeichen.“¹² und scheitert, wenn er den bei seiner Haftentlassung aufgeschnappten Satz „Schau, wie der heult, dem läuft was über“¹³ aufschreibt, am folgenden Tag durchstreicht, dann wieder aufschreibt, durchstreicht usf., bis er das volle Blatt aus dem Heft reißt, um festzustellen: „Das ist

6 Vgl. Gisbertz, Anna-Katharina/Ostheimer, Michael (Hg.) (2017): *Geschichte – Latenz – Zukunft. Zur narrativen Modellierung von Zeit in der Gegenwartsliteratur*. Hannover: Wehrhahn Verlag.

7 Müller, Herta (2009): *Atemschaukel*. München: Hanser, S. 249.

8 Vgl. ebd., S. 299.

9 Ebd., S. 300.

10 Müller, Herta (2014): *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. München: Hanser, S. 198.

11 Vgl. ebd., S. 209.

12 Müller 2009, S. 282.

13 Ebd.

Erinnerung¹⁴ und sich selbst angesichts von drei vollgeschriebenen im Koffer verstaute[n] Heften als „falschen Zeuge[n]“¹⁵ auszuweisen. Drei ‚Lagerhefte‘ gehören auch zum Nachlass von Pastior, der sich im Literaturarchiv Marbach befindet.¹⁶ Dennoch erzählt der Roman nicht dessen Biographie, sondern lehnt sich an dessen Detailerinnerungen an Gegenstände und Rituale an, was sich unter anderem in der ‚Lagersprache‘ niederschlägt. Entsprechend poetisch konstatiert Auberg: „Wir sind uns einig, der Nullpunkt und ich, dass man über ihn selbst nicht sprechen kann, höchstens drumherum.“¹⁷ Eben hierin liegt das Rhapsodische, das auf Pastiors Detailversessenheit zurückgeht, wenn er etwa das körperlich verinnerlichte Schaufeln vorführt, wobei Müller nach eigenem Bekunden zusah, wie er „wieder ins Lager gezogen wurde und sich selbst im Lager begegnete, wie er jetzt in seinem Zimmer an zwei Orten gleichzeitig war“¹⁸. Im Roman ermöglicht die bilddichte „Herzschaukel“ mit einem herzförmigen Blatt ein für die überlebensnotwendige Arbeit, deren Bewegungsabläufe einer Choreografie gleichen,¹⁹ erforderliches Gleichgewicht: „[D]ie Herzschaukel wird zur Schaukel in meiner Hand, wie die Atemschaukel in der Brust.“²⁰ Der Titel-Neologismus „Atemschaukel“ weist auch durch den Gleichklang mit Schaufel beide als Gefährten im Kampf gegen den allgegenwärtigen „Hungerengel“ aus: „Immer ist der Hunger da.“²¹ Im Roman wird dieser zunehmend zur Gestalt, am stärksten im zweiten nach ihm benannten Kapitel, worin er anaphorisch vielfach als solcher und noch häufiger als „Er“²² in seiner vielfältigen Omnipräsenz ausbuchstabiert wird. Auch hier erweist

.....
14 Ebd., S. 283.

15 Ebd.

16 Teils wurden die Lagerhefte von Sanna Schulte transkribiert. Vgl. Schulte, Sanna (2015): *Bilder der Erinnerung. Über Trauma und Erinnerung in der literarischen Konzeption von Herta Müllers „Reisende auf einem Bein“ und „Atemschaukel“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 154–165.

17 Müller 2009, S. 249.

18 Müller 2014, S. 206.

19 Vgl. Müller 2009, S. 82–84.

20 Ebd., S. 82.

21 Vgl. ebd., S. 86.

22 Vgl. ebd., S. 144.

sich als aufschlussreich, dass die Personifizierung durch Pastiors Umschreibung des Dauerhungers motiviert wurde.²³

Dass Müller durch die Gespräche mit Pastior für *Atemschaukel* zu erfundenen Erinnerungen inspiriert wurde, veranschaulichen vor allem Anfang und Ende des Romans, die sich ebenso durch syntaktische Verkürzungen wie durch Wiederholungen und Auflistungen auszeichnen²⁴ und worin gerade das für die rhapsodischen Anklänge so entscheidende Akustische zuerst eliminiert, dann reaktiviert wird: „Alles, was ich habe, trage ich bei mir. / Oder: Alles meinige trage ich bei mir. / Getragen habe ich alles, was ich hatte. Das Meinige war es nicht.“²⁵ Poetisch werden hier die im Lager teils eingebüßten Gegenstände zu einem „Alles“ verdichtet, das kurz darauf in einer peniblen Aufzählung konkretisiert wird.²⁶ Vor dem Abtransport wird mangels eines Koffers ein Grammophonkasten umfunktioniert: „Ich machte mit dem Schraubenzieher aus dem Grammophonkistchen einen Koffer.“²⁷ Bezeichnenderweise zeugt von dem Abspielgerät weiterhin die bekannte Dreiecksplakette „mit dem Hund vor dem Trichter HIS MASTERS VOICE“.²⁸

Wenn ausgerechnet dieser lauschende Hund auf dem Kistenkoffer bleibt, so verweist dies auf eine auditive Sensibilisierung im Lager²⁹, wo ebenso ein hündisches Gehorchen wie ein Horchen auf die Stimmen der Mithäftlinge sowie auf die eigene innere Stimme überlebensnotwendig werden. Darauf dass diese Polyphonie später ‚abgespielt‘, d. h. mündlich wiedergegeben wird, deutet der

.....
23 Vgl. Müller, Herta (2013): *Ich glaube nicht an die Sprache. Herta Müller im Gespräch mit Renata Schmidkunz*. Klagenfurt: Wieser, S. 20f.

24 Vgl. Prak-Derrington, Emanuelle (2013): „Sprachmagie und Sprachgrenzen. Zu Wort- und Satz wiederholungen in Herta Müllers *Atemschaukel*“. In: Mahrtdt, Helgard/Lægreid, Sissel (Hg.): *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 133–147.

25 Vgl. Müller 2009, S. 7.

26 Vgl. ebd., S. 13f.

27 Ebd., S. 12.

28 Ebd., S. 12f. Das Firmenlogo geht auf ein Porträt (1898) von Francis Barraud zurück. Vgl. Barraud, Francis (2020): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:His_Master%27s_Voice.jpg (letzter Zugriff: 16.02.2020) und Petts, Leonard (1983): *The story of "Nipper" and the "His Master's Voice" picture painted by Francis Barraud*. Bournemouth: Talking Machine Review.

29 Vgl. Ogrodnik, Julia (2018): *Musik im Werk Herta Müllers. Exemplarische Analysen zu „Atemschaukel“, den Romanen, Erzählungen und Collagen*. Bern u. a.: Peter Lang.

Wiedereinbau des Grammophons nach der Heimkehr.³⁰ Nunmehr allerdings „hatte alles Augen“³¹, wie es kurz zuvor heißt. Diese sensorische Umstellung zeigt vor allem Aubergs Verfolgungswahn an, auch nach der Rückkehr immer und überall dem einstigen Lager zu begegnen. Daher endet Auberg seine Erzählung wohl auch mit dem Grammophonkoffer, der nunmehr allerdings eine optische Täuschung ist: „Auf dem Fußboden ist der Schatten meines Tischchens ein Grammophonkoffer.“³² Am Grazer Schreibtisch imaginiert Auberg sogar das Abspielen von Liedern, die im Lager gesungen wurden,³³ um mit diversen Gegenständen wie Wecker, Aschenbecher und Hausschlüssel zu tanzen. Derart belebt wird eine bleibende, deutlich auf Günter Eichs *Inventur* von 1947 rekurrierende Ding-Zuwendung bestätigt – begleitet von einer Musik, die nicht das Gerät selbst, sondern der dem Grammophonkoffer ähnelnde Schatten hervorbringt. Auf einer Metaebene verdichten sich in diesem ‚Bewegungsbild‘ die vorangegangenen Erfindungen von Erinnerungen³⁴ anhand der Animierung von Gegenständen, die vielfach mit einer Sprachmusik einhergeht. Analog zu den Rhapsoden im antiken Griechenland vereinigen sich hier Dichtung, Vortrag und Spiel als ‚Drumherum‘-Sprechen, mit dem Pastior vor Auberg begann und das Müller bildsprachlich im Schatten des rumäniendeutschen Dichters medialisiert.

„Den Rest dazu erfunden“³⁵ – löchrige Strickmuster

Mit zur Bildsprache gebrachten Erfindungen in der eigenen Familiengeschichte beginnt Birgit Weyhes Comic, was bereits der sprichwörtliche Titel *Im Himmel ist Jahrmarkt* ankündigt. So rückt schon im Prolog zu den verschiedenen Episoden aus der Großelterngeneration die „Abbruchkante der Familiene-

.....
30 Vgl. Müller 2009, S. 272.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 296.

33 Vgl. ebd., S. 18 und 296.

34 Vgl. Braun, Michael (2011): „Die Erfindung der Erinnerung: Herta Müllers *Atemschaukel*“. In: *Gegenwartsliteratur* 10, S. 33–53, hier S. 34 und Eke, Norbert Otto (2011): „Gelber Mais, keine Zeit“. Herta Müllers Nach-Schrift *Atemschaukel*. Roman.“ In: *Gegenwartsliteratur* 10, S. 54–74, hier S. 58.

35 Weyhe, Birgit (2016): *Im Himmel ist Jahrmarkt*. Berlin: Avant-Verlag, S. 16.

rinnerung³⁶ ins verbal-visuelle Spiel. Bedingt ist diese zum einen durch den Tod der Großmutter Herta, die neben Gegenständen wie Geschirr und Schmuck³⁷ einige Fotoalben³⁸ hinterließ,³⁹ welche allerdings trotz und gerade wegen ihrer Beschriftungen vor allem Rätsel aufgeben.⁴⁰ Zum anderen offenbart der Tod des Vaters Michael klaffende Lücken im Familiengedächtnis, da dieser als Alt-68er bereits Jahre zuvor seinen Besitz verschenkte: „Besitz belastet!“⁴¹ Die hiermit einhergehende Leerstelle verdichtet sich in einer fotografisch inszenierten Retusche (vgl. Abb. 1). Dass das darauf abgebildete Kind zwischenzeitlich selbst Mutter ist, zeigen die folgenden Panels, in denen die fehlenden Familienerinnerungen insofern dramatisiert werden, dass die Tochter resp. (Ur)Enkelin Paula keinen aussagekräftigen Stammbaum als Schulaufgabe zu erstellen vermag. Ihr Unvermögen motiviert das Autorin-Alter-Ego zu eingehenden Recherchen in der verbliebenen Verwandtschaft, die zwar

.....

36 Ebd., S. 9.

37 Im Kontext des *material turn* geraten solche Gegenstände unter neuen Prämissen ins Comic-Bild, wobei eine solchermaßen inszenierte Materialität für das Medium ohnehin konstitutiv ist. Wie Weyhe solche dinglichen Erbschaften in ihren Familiengeschichten als *Doing Family* einsetzt, zeigt Katrin Ullmann, wobei sie sich insbesondere auf Authentizitätseffekte historischer Artefakte bezieht, weniger wie in meinen Ausführungen auf das Erfindungspotential. Vgl. Ullmann, Katrin (2016): „Familiale (Erinnerungs-)Objekte. Doing Family in zeitgenössischen Graphic Novels: Line Hovens *Liebe schaut weg* und Birgit Weyhes *Im Himmel ist Jahrmarkt*“. In: *CLOSURE* #3. www.closure.uni-kiel.de/closure3/ullmann (letzter Zugriff: 17.02.2020). Vgl. auch Kligenböck, Ursula (2014): „Lebens-Bilder. Überlegungen zum biographischen Narrativ bei Birgit Weyhe“. In: Hochreiter, Susanne/Dies. (Hg.): *Bild ist Text ist Bild – Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld: Transcript, S. 121–148.

38 Zum Revisionspotential vermeintlich dokumentarischer Familienfotos äußert sich bereits Halbwachs grundlegend: „In dem Maße, als es in die Vergangenheit zurückweicht, ändert es sich, weil manche Züge sich verwischen und andere hervortreten – je nach der Perspektive, aus der man es betrachtet, d. h. je nach den neuen Verhältnissen, in denen man sich befindet, wenn man sich ihm zuwendet. Alles, was ich an Neuem über meinen Vater und auch über jene, die mit ihm in Berührung kamen, erfahre, alle neuen Urteile, die ich über die Epochenfälle, in der er gelebt hat, alle neuen Überlegungen, die ich anstelle, lassen mich – je fähiger ich werde nachzudenken und über je mehr Vergleichsmöglichkeiten ich verfüge – dazu neigen, sein Bildnis zu ‚retuschieren.‘“ (Halbwachs, Maurice (1985): *Das kollektive Gedächtnis*. Aus d. Franz. von Holde Lhoest-Offermann. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 59).

39 Vgl. Weyhe 2016, S. 7.

40 Vgl. ebd., S. 8f.

41 Ebd., S. 10.

Dokumente hervorbringen, aber dennoch zwecks Plausibilität Ergänzungen erfordern: „Ich habe [...] [d]en Rest dazu erfunden.“⁴² (vgl. Abb. 2)



Abb. 1: inszenierte Retusche⁴³



Abb. 2: „Den Rest dazu erfunden.“⁴⁴

Explizit ‚stopft‘ die Künstlerin am Schreibtisch die Löcher im Strickgewebe des Comics, womit sie vor allem bildlich an die mythologischen Parzen anknüpft, die als römische Schicksalsg ttingen die Lebensf den spinnen.⁴⁵ Das neue Gewebe, der lateinische ‚textus‘, geht aus bereits vorhandenen Verstrickungen hervor, wobei familiäre resp. subjektive Voreingenommenheiten bewusst einkalkuliert werden, wie ein Panel mit den sich diffamierenden Gro m ttern des Autorin-Alter-Egos besonders veranschaulicht (vgl. Abb. 3). Metafiktional wird in einem weiteren Panel sogar das eigene Strickmustercover samt Loch, Nadel und Schreib- wie Zeichenutensilien präsentiert (vgl. Abb. 4). Diese selbstreflexive Auto-Fiktion zeigt auf dem Cover der Erstausgabe noch ein Gruppenbild sowie drei Einzelportr ts, die in dieser Komposition auf Familiengeschichten hinweisen.⁴⁶

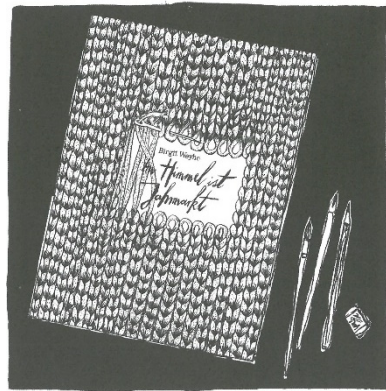
42 Ebd., S. 16.

43 Ebd., S. 11.

44 Ebd., S. 16.

45 Vgl. ebd., S. 16.

46 Vgl. Weyhe, Birgit (2013): *Im Himmel ist Jahrmarkt*. Berlin: Avant-Verlag.

Abb. 3: Großmütter⁴⁷Abb. 4: löchriges Strickmuster⁴⁸

Von den Familiengeschichten sei eine für das Autorin-Alter-Ego traumatische Kindheitsepisode aus ca. Mitte der 70er Jahre angeführt, da hierin die Boshaftigkeit ihres Großonkels wiederum auf dessen Traumatisierung zurückgeführt wird. Im Sommer vor seiner Einschulung befindet sich das eigentlich bei der Mutter in Uganda lebende Mädchen wegen dortiger Warenkrisen bei ihren Großeltern mütterlicherseits in Deutschland. Die geizige Oma kauft der Enkelin nicht den erträumten Scout-Ranzen,⁴⁹ sondern einen preisreduzierten Kunstlederranzen.⁵⁰ Diesen verschönert die baldige Erstklässlerin mit zahlreichen Aufklebern,⁵¹ was nicht nur die Oma rügt,⁵² sondern auch der seit den 50er Jahren bei den Großeltern lebende Großonkel, indem er die Aufkleber abkratzt. Das böse Erwachen wird neben Kommentaren vor allem in wechselnden grafischen Stilen, die teils einen wilden Expressionismus, teils reduzierte Linienführungen aufweisen,⁵³ präsentiert (vgl. Abb. 5). Wenn daraufhin der liebevolle Opa eingreift, indem er seinen Bruder zur Rede stellt, ihn mit der Anrede *Ititi* belehrt,

.....
47 Weyhe 2016, S. 16.

48 Ebd., S. 16.

49 Vgl. ebd., S. 164.

50 Vgl. ebd., S. 165.

51 Vgl. ebd., S. 171.

52 Vgl. ebd., S. 171.

53 Vgl. ebd., S. 173.

versteht die Enkelin überhaupt nichts.⁵⁴ Von Bedeutung sind hierbei insbesondere die irritierende Anrede und die beiden letzten Panels, worin zum einen der Großonkel als Kind neben seinem Bruder gezeigt wird, zum anderen bezeichnenderweise ein Wollknäuel in Gehirnform mit dem Kommentar „Ich verstand überhaupt nichts mehr.“⁵⁵ (vgl. Abb. 6). Die grafische Allegorie verweist auf das löchrige Cover-Strickmuster und erwägt damit, dass die folgende Episode über den Werdegang des Großonkels erfunden ist. Angekündigt wird diese bereits zuvor durch Panels, die vom Berufsverbot und dem maskierten Leben des Großonkels aufgrund seiner Homosexualität erzählen.⁵⁶ Das Autorin-Alter-Ego reimt sich wiederum zusammen, wer den geliebten Opa kurz nach ihrer Einschulung *ins Grab brachte*, wie ein ganzseitiges Panel mit dem Porträt des Großonkels Carl in einem vieldeutig aufgeribbelten Strickpullover zeigt (vgl. Abb. 7).



Abb. 5: Ranzentrauma⁵⁷

54 Vgl. ebd., S. 174.

55 Ebd., S. 174.

56 Vgl. ebd., S. 146 und 162.

57 Ebd., S. 173.



Abb. 6: Gehirn(woll)knäuel⁵⁸



Abb. 7: aufgeribbelter Strickpullover⁵⁹

.....
58 Ebd., S. 174.

59 Ebd., S. 176.

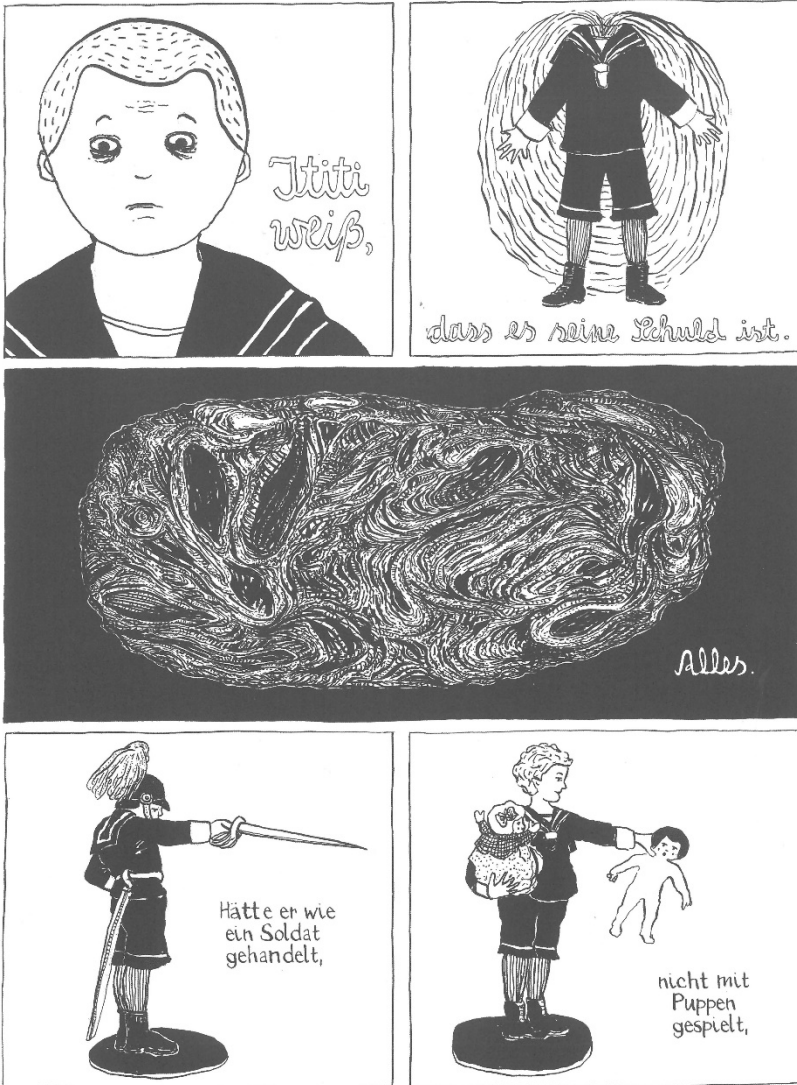


Abb. 8: Selbstbeschuldigung⁶⁰

.....
60 Ebd., S. 217.

Ausführlich erzählen die folgenden Panels davon, wie Carl als Platzhalter seiner im Alter von vier Jahren verstorbenen Schwester Clara deren Kleider trug und mit deren Puppen spielte, dass er seinen Namen nicht aussprechen konnte, sondern *Ititi* sagte, wie ihn dann alle in der Familie nannten – mit Ausnahme des Vaters, ein Oberstabsarzt, der dem Kind plötzlich zu dessen großer Freude erlaubte, ein Lagerfeuer vorzubereiten, das sich in traumatischer Weise als Scheiterhaufen für die Puppen erwies. Das schwächliche Kind sollte durch gefürchtetes Turnen erstarken, sollte dem Vater durch soldatische Eigenschaften imponieren.⁶¹ Als der Vater an einer Blutvergiftung starb, machte sich Carl dafür verantwortlich (vgl. Abb. 8). Erneut markiert hier ein Wollknäuel die Unzuverlässigkeit des Erzählten, einen möglichen Konjunktiv, aus dem Großonkel Carl als den Vaterwunsch kompensierender Turner, Fechter und Soldat hervorgeht.⁶²

Der titelgemäß ungläubwürdige Comic *Im Himmel ist Jahrmarkt* schließt mit einer diffusen zweiseitigen Collage frei gezeichneter und/oder nachgezeichneter Porträts und Gruppenfotos ab,⁶³ die ebenso mögliches dokumentarisches Ausgangsmaterial darstellen können wie hieraus hervorgehende Spekulationen. Beides verdichtet sich letztlich in einem gleichmäßigen Strickmuster wie auf der allerletzten Seite, in dem der Konjunktiv der Narration dialektisch aufgehoben ist (vgl. Abb. 9).

.....
61 Vgl. ebd., S. 177–213.

62 Vgl. ebd., S. 219f.

63 Vgl. ebd., S. 276f.

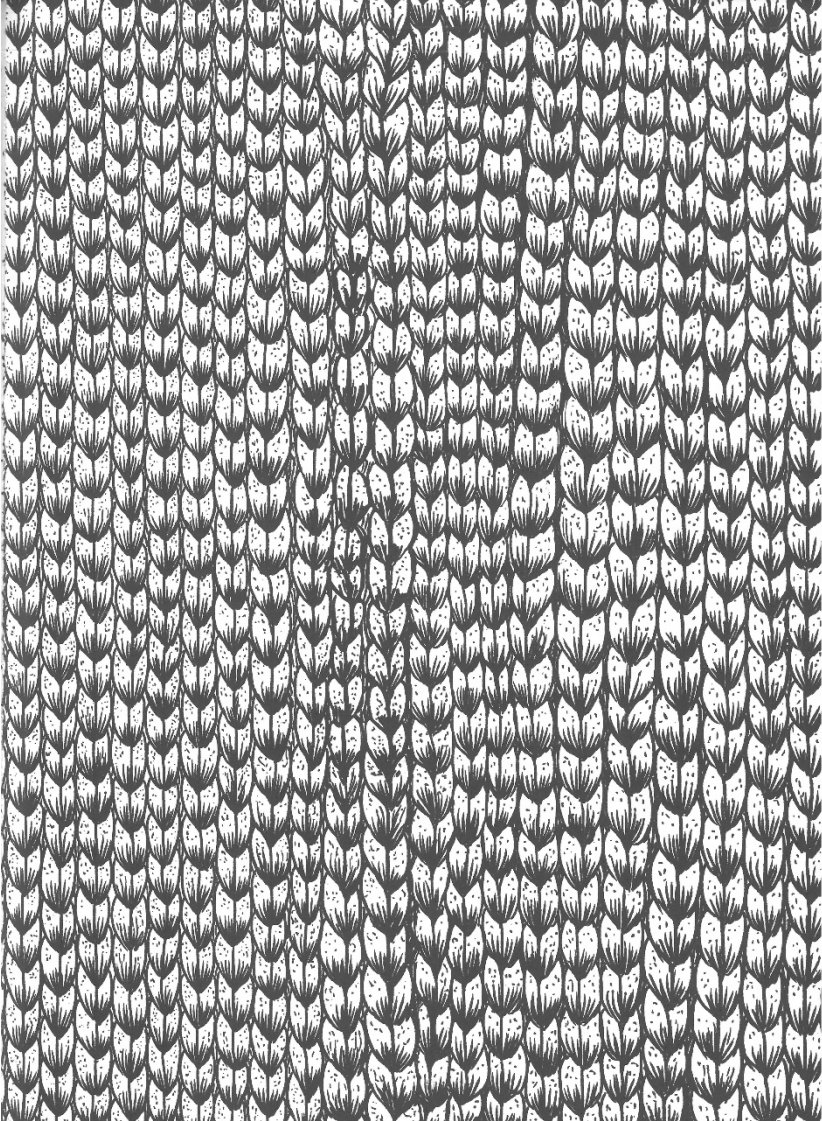


Abb. 9: gleichmäßiges Strichmuster⁶⁴

.....
64 Ebd., S. 278.

Reiserausch mit Unschärfen – berbeluch, samogon, bimber (Fusel, Selbstgebrannter, Obstschnaps)

In Tomasz Różycki's Poem *Dwanaście stacji* (*Zwölf Stationen*) von 2004 schickt die Großmutter ihren namenlosen Enkel den familiären Ariadnefaden der Erinnerung entlang in die einstige Heimat, die heutige Ukraine, genauer nach Gliniany, in eine kleine Stadt unweit von Lemberg. Der Reisetext lehnt sich in formaler Hinsicht an die 12 Bücher in Adam Mickiewicz's teils autobiographisch gefärbtem und im Erinnerungsmodus verfasstem Versepos *Pan Tadeusz* von 1834 an, worin gleichfalls ein junger Mann nach Hause zurückkehrt. Dieses Nationalepos parodiert Różycki's Poem auf ironische und groteske Weise,⁶⁵ so dass es sich ebenso in eine Tradition einschreibt wie sich hiervon distanziert. Durch den Surrealismus samt dem Auftreten eigenwilliger Wesen aufgrund von Alkoholexzessen beim Fahren erinnert *Dwanaście stacji* (*Zwölf Stationen*) zudem an Venedikt Erofeev's Textcollage *Moskva–Petuški* von 1973 sowie an Il'ja Ilfs und Evgenij Petrovs Satireroman *Dvenadcat' stu'lev* (*Zwölf Stühle*) von 1928, worin die landesweite Jagd nach den Titelobjekten geschildert wird, weil vor der Sowjetzeit in einem der Stühle wertvolle Juwelen versteckt wurden. Die Allusionen auf die prominenten Prätexte weisen Różycki's Poem als subversive Heimatdichtung aus, da darin parodistische Abweichungen erfolgen, wenn der Erzähler seine ältere Verwandtschaft in Opole zusammenführt, um gemeinsam in deren alte Heimat zu reisen. Diese ist für die jüngeren Verwandten, die Nachfahren der einstigen Ostpolinnen und -polen durch von diesen allzu oft wiederholte Retrospektiven und Beschönigungen längst zu einem überholten hyperbolischen Narrativ geworden.

Zunächst führt der Besuch des erwachsenen Enkels bei seiner Großmutter zu Erinnerungen an den deutsch-polnischen Mikrokosmos der Kindheit. Diese werden bei einer Wohnungsbegehung durch das Wiedersehen von Mobiliar wie einen uralten Sessel, der einst erobert werden musste,⁶⁶ oder den Krimskrams Inhalt einer Schublade, die einst lustvoll durchwühlt wurde,⁶⁷ und

.....

65 Vgl. Bodusz, Tomasz (2009): „Dwanaście stacji“ Tomasza Różyckiego wobec „Pana Tadeusza“ Adama Mickiewicza: pre-teksty i stylizacje“. In: *Kwartalnik Opolski* 55, nr 4, S. 61–70.

66 Vgl. Różycki, Tomasz (2004): *Dwanaście stacji. Poemat*. Kraków: Znak, S. 10 u. Różycki, Tomasz (2009): *Zwölf Stationen. Poem*. Aus d. Poln. v. Olaf Kühl. München: Luchterhand, S. 10f.

67 Różycki 2004, S. 10 u. Różycki 2009, S. 11.

die Wiederentdeckung weiterer Gegenstände evoziert. Besonders ins Auge fällt ein dickes Buch zur Rassenkunde⁶⁸,

pozostawionej w mieszkaniu przez wcześniejszych / jego lokatorów, państwa Petersów,
przedstawicieli narodu germańskiego / Rzeszy Niemieckiej w wersji Tysiącletniej

das die Vormieter, die Peters, / Vertreter des germanischen Volkes des Deutschen Reiches /
in seiner Tausendjährigen Variante / in der Wohnung zurückgelassen hatten⁶⁹

und dessen Nacktaufnahmen den einstigen Heranwachsenden erregten. Ein ähnliches deutsches Relikt stellt die handwerklich immer wieder traktierte Standuhr dar – eine ebenso einfache wie raffinierte Metaphorik, wenn die neuen Besitzer immer wieder die Zeit verstellen.⁷⁰ Mit dem letztlich Verlust des Uhrwerks wird die deutsche Vergangenheit Opoles symbolisch aufgehoben.

Auf der vierten Station mit dem Titel „Wyprawa“ („Expedition“) findet der obige Mikrokosmos sein Pendant als in einem Garten entdeckter Ameisenhaufen, dessen Armeen „bez butów“ („ohne Stiefel“)⁷¹ personifiziert werden und dessen Bahn als „tajny szlak handlowy / oraz szlak tajnej kontrabandy“ („geheimer Handelsweg und Schmugglerpfad“)⁷² entlarvt wird. Wenn sich in dieser Parallelwelt die Insekten in Bewegung setzten, so erinnert diese metaphorische Völkerwanderung an das Familientrauma der geografischen Verlagerung gen Westen und weist auf die bevorstehende Fahrt gen Osten, die der Enkel mit den einst Umgesiedelten in die verlorene Heimat antritt. Während die jüngeren Verwandten modisch und technisch westlich ausgerichtet sind, schwelgen die älteren immer wieder in Erinnerungen an die verlassene Heimat, die sie kulinarisch etwa durch die traditionelle Zubereitung von Piroggen nach alten Rezepten zelebrieren.

Wenn der Enkel nach diversen Abenteuern im Alkoholrausch endlich mit der reisewilligen Verwandtschaft – ausgestattet mit Proviant zum Essen und Saufen – in Opole aufbricht, setzt sich letztlich vor allem dessen Selbsttrip fort.

.....

68 Ebd. u. ebd.

69 Ebd., S. 12 u. ebd., S. 13.

70 Vgl. ebd., S. 59–68 u. ebd., S. 75–87.

71 Ebd., S. 49 u. ebd., S. 64.

72 Ebd. u. ebd.

Hierbei werden nicht nur die Ostgrenze überschritten, sondern auch Zeiträume, denn nachdem der Enkel auf der Fahrt mit den meisten Verwandten anstoßen musste, eilt er ziemlich betrunken zum Zugende, aber

pociąg wydłużał się o nowe wciąż / wagony i stał się niby nieskończony, i podczas gdy jego początek / wjeżdżał już w nieznanne, koniec nie ruszył jeszcze pewnie / z ostatniej stacji

der Zug verlängerte / sich um immer neue Waggons, gleichsam ins Unendliche / und während seine Spitze schon ins Unbekannte eindrang / war sein Ende bestimmt nicht einmal am letzten Bahnhof / losgefahren.⁷³

So verwundert es auch nicht, dass der Enkel im letzten Wagon die Großmutter mit ihrem Sohn und ihren drei verstorbenen Töchtern entdeckt, bei der Ankunft wieder mit Kostproben von „berbeluchy, / samogonu, bimbru“ („Fusel, Selbstgebranntem, Obstschnaps“)⁷⁴ zur Lok eilt, wo der verstorbene Großvater wie früher den Zug lenkt und beschließt, an diesem Ort zu bleiben.⁷⁵ Rausch resp. Delirium nivelliert die Zeit, was sich zuvor im Traktieren der alten Standuhr ankündigte, schwächt das Gleichgewicht bei den Raumbegehungen und beeinträchtigt die Wahrnehmung. Gerade die Untoten animieren eine historische Landkarte, die hier karnevalesk-hyperbolisch bespielt wird, um das Autofiktionale derart zu potenzieren, dass gerade die Unschärfen im Familiengedächtnis sichtbar werden. Dass es sich hierbei um eine Selbstverblendung handelt, verdeutlicht der selbstgebrannte Wein, den in den letzten Versen nicht zufällig eine Ameisenkolonne schleppt:

Między zielonymi źdźbami trawy / widać było, gdyby się pochylić, przeciągający sznurem / pochód mrówek, niosących z sobą na plecach wielkie, / białe tobołki. Sauternes, Bingen, Bingen i Sauternes

Zwischen den grünen Grashalmen könnte man / hätte man sich gebückt, eine lange Schnur Ameisen / marschieren sehen, die große, weiße Bündel auf den Schultern / tragen. Sauternes, Bingen, Bingen und Sauternes.⁷⁶

.....
73 Ebd., S. 138 u. ebd., S. 171.

74 Ebd., S. 139 u. ebd., S. 172.

75 Ebd., S. 140 u. ebd., S. 173.

76 Ebd. u. ebd.

Mit diesem Trinkspruch wird die Frage der Perspektive und mit dem Konjunktiv die Frage des Modus' beim Erinnern beschworen, wobei die Möglichkeit eines Übersehens als Übertreibung wie als Entgehen bewusst einkalkuliert wird. Indem dies im Kreise der älteren Verwandtschaft geschieht, erfolgen transgenerationale Befragungen, die als Poem mit Rekurs auf Mickiewicz's Versepos *Pan Tadeusz* lyrisch und damit letztlich auch medial potenziert werden. Diese nationalepische *Wiederholung* in Versen hebt die transgenerationalen Traumata im Sinne der Hegelschen Dialektik eines gleichzeitigen Bewahrens, Löschens und – hier dichterischen – Emporhebens auf. Als *literatura kresowa* (Literatur der Randgebiete) führt Różycki's Poem von der polnischen Westgrenze Opoles zurück in die östlichen Herkunftsgebiete der Bewohnerinnen und Bewohner, was ebenso als Abschied lesbar ist – zumal es die jüngere Generation in den Westen, nach Deutschland zieht⁷⁷ – wie als Aktualisierung im Sinne einer Bewusstmachung der Herkunft, der kriegsbedingten Fluchtbewegungen und hieraus resultierenden Traumata. Auch wenn diese in den Folgegenerationen durch grenzüberschreitende Technologien wie Fernsehen, Telefon und vor allem Internet überwunden scheinen,⁷⁸ sind sie keineswegs obsolet.

Befangene Gegenstände

Hans Peter Hahn zufolge erlangen Gegenstände neue Sinnzuschreibungen und Verwendungen durch ihre vielfältigen

.....

77 So werden einst einheimische Feiertagsbesucherinnen und -besucher erwähnt, die teils mit polnischer und deutscher Staatsangehörigkeit in der *paradiesischen* BRD leben (vgl. ebd., S. 102 u. ebd., S. 126f.).

78 „Jakież to proste, przejść przez trzy klimaty, wsiąść na samolot / i migiem przelecieć sżywną Europę, nieletnią Afrykę i Amerykę / całkiem wyzwoloną! [...] Jakież to wręcz dziecinnie proste, / włączyć komputer i na zwinnej myszce niby na wierzchovcu / galopem przemierzyć szczęśliwe kraje, obejrzeć galerie, / zajrzeć do butików i nawet sprawdzić, co dzisiaj gotują / w knajpie przy placyku!“ (ebd., S. 51) und „Wie einfach das ist – drei Klimazonen durchschreiten, / ein Flugzeug besteigen und im Flug das steife Europa / überqueren, das minderjährige Afrika / und das ganz und gar befreite Amerika! [...] Wie geradezu kindisch einfach das ist, den Computer einzuschalten und auf der wendigen Maus, / wie auf Pferdes Rücken, galoppierend glückliche Länder / zu durchmessen, Galerien zu besuchen, Boutiquen zu betreten / und gar zu prüfen, was heute in der Kneipe am Eck gekocht wird!“ (ebd., S. 65).

unbeachteten oder immer wieder neu entdeckten Eigenschaften [...]. Dadurch ermöglichen sie die Konstituierung neuer sozialer wie kultureller Phänomene, wie auch deren dynamische Weiterentwicklung. Die Gegenstände in der Lebenswelt sind in dieser Hinsicht nicht die stabile Unterlage, auf der sich Gesellschaft niederschlägt [...], sondern sie sind die Schnittstelle, die zur Selbstreflexion über Kultur und Gesellschaft anregt und zur fortlaufenden Veränderung beiträgt.⁷⁹

Dies gilt im besonderen Maße für den zeitweilig umfunktionierten Grammo-phonkoffer des Rapshoden Auberg, die vorgefundenen wie erfundenen Erbstücke von Weyhes Autorin-Alter-Ego und die in Rózyckis Poem von dem gleichfalls autobiografisch geprägten Enkel wieder- und neu entdeckten Kindheitsobjekte. Nicht nur die Dinge selbst, sondern auch ihre Geschichten erzeugen laut Hahn „Assemblagen [...]. Zugleich umfängen Geschichten die Objekte, geben ihnen einen oder mehreren [sic!], nicht selten auch widersprüchliche Rahmen“⁸⁰. Wenn John R. Gillis konstatiert, dass „Häuser [...] Minimuseen voller Erb- und Erinnerungsstücke der Familie“⁸¹ sind, so werden diese hier von der Kinder- und Enkelgeneration in ihren Auto-Fiktionen narrativ historisiert und dabei aus- und umgestaltet. Die hiermit einhergehenden Erfindungen im eingangs genannten transgenerationalen Aneignungs-, Umdeutungs- und Überformungsprozess widersprechen dem familiären wie kollektiven Gedächtnis nicht, sondern bestätigen es in und trotz der konjunktivischen Aktualisierung, sofern es sich um plausible Anpassungen an die Leerstellen und Unschärfen im Familiengedächtnis handelt. Gerade der Medienwechsel – bei Müller von der *oral history* in eine Erzählung mit rhapsodischen Anklängen, bei Weyhe von fotografischen Porträts in Stiftzeichnungen mit abschweifenden Linienführungen und bei Rózycki von Familiengeschichten und -gegenständen in eine rauschhaft verdoppelte Heimatdichtung – kennzeichnet die Revisionen als – wenn auch faktual inspirierte – Fiktionen. Überwunden sind die Traumata damit nicht, jedoch als eine sinnstiftende Generationenerzählung verarbeitet, die Traumatisches über befangene Gegenstände einschließt.

.....

79 Hahn, Hans Peter (2018): „Dinge als Herausforderung – Einführung.“ In: Hahn, Hans Peter/Neumann, Friedemann (Hg.): *Dinge als Herausforderung. Kontexte, Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten*. Bielefeld: Transcript, S. 9–32, hier S. 23.

80 Ebd., S. 25.

81 Gillis, John R. (1997): *Mythos Familie. Auf der Suche nach der eigenen Lebensform*. Aus dem Amerikan. von Sonja Hauser. Weinheim: Beltz, S. 12.

**Transgenerationale Traumatisierung durch Heim-Erfahrung
in Olga Martynovas *Der Engelherd*, Lena Goreliks
Die Listensammlerin und Mariam Petrosjans *Dom, v kotorom...***

**Freiheit und Herausforderung: Transgenerationale Traumata
in der Literatur**

Memory Studies haben in Literatur- und Kulturwissenschaften Konjunktur. Längst hat die Auseinandersetzung mit der Erinnerung zudem die Grenzen des wissenschaftlichen Diskurses überschritten und ist in der gesellschaftlichen Mitte angelangt. Davon zeugt etwa die Vergabe des Friedenspreises des deutschen Buchhandels 2018 an Aleida und Jan Assmann. Sie haben die Rolle der Generationen bei der Formung des kollektiven Gedächtnisses stark gemacht. Das kommunikative Gedächtnis umfasst ihnen zufolge drei Generationen, also etwa 80 Jahre. Nach dem Ablauf dieser Zeit entscheide sich, welche Elemente aus dem kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis übernommen werden und damit in Zukunft das kollektive Gedächtnis prägen.¹

Die Assmanns beziehen sich dabei in erster Linie auf den Zweiten Weltkrieg und seine Folgen. Dies hängt auch damit zusammen, dass wir uns gerade an der Gedächtnisscheide, also am Übergang vom kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis befinden. 75 Jahre nach Kriegsende leben immer weniger Menschen, die dessen Schrecken selbst erlebt haben. Zunehmend bestimmen ihre Erzählungen, Dokumente in Archiven und Museen sowie Werke der Kultur, wie sich die Menschen an den Zweiten Weltkrieg erinnern.

Nicht nur bei Ereignissen von Weltmaßstab wie dem Zweiten Weltkrieg sind Generationen für den Erinnerungsprozess von Bedeutung. Dies ist bei allen Arten von Ereignissen der Fall, mit denen eine Gruppe wie beispielsweise eine Familie umgehen muss. Gerade bei negativen Ereignissen sind unter-

.....
1 Assmann, Aleida (2006): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 3. Aufl. München: Beck.

schiedliche Strategien des Umgangs zu beobachten. Alternativ zur Erinnerung lassen sich Umdeutungen und Verdrängungen beobachten. Die letzte Option ist dem Schweigen bzw. Verschweigen gleichzusetzen. Was innerhalb einer Generation funktionieren mag, wird häufig zum Problem bei der intergenerationalen Kommunikation.²

Im Folgenden wird untersucht, wie Autorinnen der russisch- und der deutschsprachigen Literatur im 20. und 21. Jahrhundert mit der generationsübergreifenden Kommunikation umgehen. Die ausgewählten Texte sind dadurch miteinander verbunden, dass sie die gesellschaftliche Ausgrenzung bzw. Marginalisierung von Personen und Personengruppen zum Gegenstand haben. So unterschiedlich die dargestellten Gesellschaften sind, so ähnlich sind sich doch die Ausgrenzungsmechanismen, die sich auf die Betroffenen dramatisch auswirken. Sie sind de facto oder potentiell traumatisierend. Olga Martynova und Lena Gorelik, beide aus der Sowjetunion stammend, befassen sich mit den transgenerationalen Auswirkungen der nationalsozialistischen Vernichtungsideologie (Martynova) bzw. sowjetischer Heime sowie Arbeitslager (Gorelik). Ihnen wird die auf Russisch schreibende Autorin Mariam Petrosjan (Armenien) gegenübergestellt, die aus der Perspektive der Ausgegrenzten und somit aus der Innensicht des abgegrenzten Teils der Gesellschaft einen anderen Blick auf Mechanismen der Aus- und Abgrenzung wirft.³

Gemäß dem medizinischen Klassifikationssystem ICD-10 (Internationale Statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme) der Weltgesundheitsorganisation WHO, Code F43, ist ein Trauma eine psychische Störung, die zurückgeht auf

.....

2 Typisch, aber auch problematisch, ist die Standardstrategie des Verschweigens. Harald Freyberger, Professor für Psychiatrie und Psychotherapie, bezeichnet das Schweigen als „das Schlimmste, was einem Menschen in der zweiten Generation passieren kann.“ Vgl. Freyberger, Harald in: Schaffer, Claudia (Sendedatum: 05.06.2018): *Über Generationen – Wie Vorfahren unsere Erinnerungen prägen*. Aus der Reihe Bayern 2 Podcast IQ – Wissenschaft und Forschung. <https://www.br.de/mediathek/podcast/iq-wissenschaft-und-forschung/ueber-generationen-wie-vorfahren-unsre-erinnerungen-praegen/884964> (letzter Zugriff: 03.01.2020).

3 Vertiefend zur Analyse von Petrosjans Roman ist der Vergleich mit dem Roman *Gadkie lebedi* (1967, *Die hässlichen Schwäne*) von Arkadij und Boris Strugackij sinnvoll, die hier aus Platzgründen nicht vorgenommen werden kann. In beiden Texten sondern sich Kinder, die als sonderbar wahrgenommen werden, von der Gesellschaft ab und verwehren den Erwachsenen, von denen in der Regel dieser Impuls ausgeht, Zutritt auf das Territorium des Exils.

[...] ein belastendes Ereignis oder eine Situation kürzerer oder längerer Dauer, mit außergewöhnlicher Bedrohung oder katastrophenartigem Ausmaß, die bei fast jedem eine tiefe Verzweiflung hervorrufen würde.⁴

Beispiele sind etwa Naturkatastrophen oder menschlich verursachtes schweres Unheil, ein Kampfeinsatz, ein Unfall, die Beobachtung des gewaltsamen Todes Anderer oder das Erleiden von Folter, Terrorismus, Vergewaltigung, Misshandlungen oder anderen Verbrechen. Die Definition entspricht in ihrer Offenheit dem häufigen Gebrauch des Wortfelds *Trauma – traumatisch – traumatisieren* in der Umgangssprache. Der Duden definiert Trauma als „starke psychische Erschütterung, die [im Unterbewusstsein] noch lange wirksam ist“⁵ und gibt an, der Terminus werde in Medizin und Psychologie verwendet. Darüber hinaus findet er sich aber inzwischen auch in vielen anderen Feldern und wird synonym zu „Belastung“ verwendet. Mit einer Gleichsetzung ist für die Kulturwissenschaft aber wenig gewonnen. Ausschlaggebend ist, dass die Belastung „wirksam“ wird, also ein Effekt, eine Auswirkung zu verzeichnen ist, und dass diese über eine lange Dauer hinweg zu beobachten ist. Gerade daraus ergeben sich die Folgen für die Kommunikation zwischen den Generationen. Im Extremfall entwickelt sich ein transgenerationales Trauma.

Thomas Ehring⁶ gibt Sigmund Freuds Vermutung Recht, dass „psychische Prozesse von Vorfahren übertragen werden“.⁷ Wie genau die Übertragungsmechanismen aussehen, ist laut Elisabeth Binder⁸ noch unklar.⁹ Für den Umgang der Literatur mit diesem Thema bedeutet dies einerseits Freiheit bei der Gestaltung von Sujet und Figurenmotivierung, andererseits die Herausforderung für Autorinnen und Autoren, eigene Lösungen anzubieten. Die Herausforderung besteht darin, mit sprachlichen Mitteln das nicht Auszusprechende zu

.....

4 Deutsches Institut für medizinische Dokumentation und Information *ICD-10: Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme*. 10. Revision. German Modification. Version 2019. Mit Aktualisierung vom 01.11.2019. <https://www.dimdi.de/static/de/klassifikationen/icd/icd-10-gm/kode-suche/htmlgm2019/> (letzter Zugriff: 05.01.2020).

5 „Trauma“. In: *Duden online*. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Trauma> (letzter Zugriff: 05.01.2020).

6 LMU München, Lehrstuhlinhaber Klinische Psychologie und Psychotherapie.

7 Ehring im Interview mit Claudia Schaffer, vgl. Schaffer 2018.

8 Max-Planck-Institut für Psychiatrie.

9 Binder im Interview mit Claudia Schaffer, vgl. Schaffer 2018.

formulieren.¹⁰ Da Traumata oft mit Tabuisierung und Schweigen einhergehen, gilt es, Leerstellen zu gestalten.

Schreiben als Therapie: Olga Martynova, *Der Engelherd* und Lena Gorelik, *Die Listensammlerin*

Lena Gorelik stammt wie Olga Martynova aus der ehemaligen Sowjetunion. In Leningrad, der Stadt, in der Martynova studierte und anschließend mehrere Jahre lebte, bevor sie 1990 nach Deutschland emigrierte, wurde Gorelik 1981 geboren. Goreliks Familie emigrierte 1992 nach Deutschland. Die Erstsprache beider Autorinnen ist Russisch, Deutsch lernten sie als Fremdsprache. Sie gehören zur Gruppe der AutorInnen ‚mit Migrationshintergrund‘, der ihre Texte mitunter, aber nicht zwangsläufig, prägt.¹¹ Martynova hat in *Der Engelherd* eine Traumageschichte in Deutschland entworfen. Gorelik befasst sich in *Die Listensammlerin* mit der grenzüberschreitenden Dauerhaftigkeit einer Traumatisierung, an deren Ursprung ebenfalls ein Heim steht. In *Der Engelherd* verschweigt eine von Schuldgefühlen geplagte Mutter die Existenz eines ins Heim gegebenen Mädchens. In *Die Listensammlerin* versucht eine aus Moskau nach München emigrierte Familie, die Existenz eines Mannes zu verschweigen, der sich gegen die Zustände in sowjetischen Heimen aufgelehnt hat. Wie das Mädchen bei Martynova stirbt auch der Mann in Goreliks Ro-

.....

10 Zum Schweigen in Traumatikliteratur vgl. u. a. Kopf, Martina (2005): *Trauma und Literatur: Das Nicht-Erzählbare erzählen*; Assia Djebar und Yvonne Vera. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel. Banerjee, Mita (2003): *Beredetes Schweigen: Die Aporie des Traumatischen in Toni Morrisons „Beloved“ und der Architektur des Holocaust Memorial Museum in Washington D.C.* Stuttgart: Steiner. Unnold, Yvonne Sabine (2002): *Representing the Unrepresentable: Literature of Trauma Under Pinochet in Chile*. New York u. a.: Lang.

11 Bewusst wird hier auf den problematischen Begriff ‚Migrantenliteratur‘ verzichtet, der die Texte auf die Migrationserfahrung der AutorInnen reduziert. Diana Hitzke macht stattdessen die Definition des „nomadischen Schreibens“ stark. Sie und Miriam Finkelstein führen in diesem Zusammenhang eine neue Definition von „Weltliteratur“ an und Finkelstein geht dabei konkret auf Martynova ein. Vgl. Hitzke, Diana (2014): *Nomadisches Schreiben nach dem Zerfall Jugoslawiens: David Albahari, Bora Cosić und Dubravka Ugrešić*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang. Finkelstein, Miriam (2018): „Russisch-translinguale Gegenwartsliteratur als Weltliteratur.“ In: Hitzke, Diana/Finkelstein, Miriam (Hg.) (2018): *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – Hybride Konstellationen*. Innsbruck: Innsbruck University Press, S. 189–214.

man. Die Existenz der Toten wird nachgeborenen Familienangehörigen verheimlicht, ihr Leben und Sterben wird tabuisiert.

Olga Martynova (geb. 1962 in Krasnojarsk, 1991 nach Deutschland emigriert), die Lyrik auf Russisch und Prosa auf Deutsch schreibt, konzipiert in ihrem 2016 erschienenen Roman *Der Engelherd* zwei Generationen, die in Deutschland mit der Vernichtung von Menschen mit Behinderung konfrontiert sind. Der Schriftsteller Caspar Waidegger ist der Sohn einer Schauspielerin, deren Name im Roman nicht genannt wird. Erst in fortgeschrittenem Alter von vielleicht 60 oder 65 Jahren wird ihm bei der Durchsicht von Hinterlassenschaften klar: Seine Mutter hatte vor ihm eine behinderte Tochter, die von den Nationalsozialisten in einem Heim getötet wurde.

Die Ermordung der Tochter hinterlässt bei der Mutter Wut. Was Waidegger nicht erfährt, der Leser/die Leserin aber aus den aus der Sicht der Mutter personal erzählten Passagen erschließt: Caspar Waidegger wurde gezeugt, als sein Vater die Mutter vergewaltigte. Seine Mutter war in seiner Kindheit distanziert: „als Kind hatte er vergeblich versucht, ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen, und an ihren ‚ja‘, ‚nein‘, ‚sehr interessant‘ gehört, dass es ihm nicht gelungen war.“¹² Ihr Sohn nimmt eine Distanziertheit der Mutter wahr, versteht die Situation aber nicht und kann sich die Ursache nicht erklären. Erst durch den Fund alter Fotografien, lange nach dem Tod der Mutter, kann er die Geschichte seiner Schwester, die er nie gekannt hat, erschließen. Zugleich wiederholt sich ein Teil der Geschichte, da auch er eine behinderte Tochter hat, Maria, die er gelegentlich im Pflegeheim besucht. Maria wird beschrieben als ein Kind,

das sich selbstständig nur sehr begrenzt bewegen kann, dessen Sprachvermögen sich kaum zu entwickeln verspricht, das nur mühevoll die äußere Welt wahrnimmt.¹³

An die Geschichte seiner Mutter nähert Waidegger sich an, indem er beginnt, einen Roman mit dem Titel „Der Zwischenfall am See“ über Fräulein S. zu schreiben, die mehr und mehr die Züge seiner Mutter annimmt. Die Motivation für die Handlungsentwicklung ist für Waidegger Gegenstand der Spekulation:

.....

12 Martynova, Olga (2016): *Der Engelherd*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 46–47.

13 Ebd., S. 52.

War diese Anspannung in der Luft, an die er sich noch erinnern konnte, nicht ein Zeichen gewesen? Wofür denn? Dass es für ihn an der Zeit gewesen war zu begreifen, dass es tatsächlich etwas im Leben seiner Mutter gegeben hatte, das zwischen ihr und ihrem spätgeborenen Sohn gestanden hatte? [...] Und trotzdem ging es ihm, als habe er seine eigene Geschichte als Letzter erfahren dürfen [...].¹⁴

Im Roman im Roman, der in Episoden eingebaut ist, wird aus der personalen Perspektive von Fräulein S. erzählt: Ihr Geliebter begeht Selbstmord, ohne zu wissen, dass sie schwanger ist. Sie heiratet Leutnant W. Das Kind kommt behindert zur Welt. Leutnant W. überzeugt sie, es in ein Heim zu geben. Die Mitarbeiterinnen dort gehen liebevoll mit dem Mädchen um. Bis es, wie alle anderen Heimkinder, getötet wird. Professor T., der die Mutter überredet hatte, das Mädchen in ein Pflegeheim zu geben, entpuppt sich als Anhänger der Euthanasie. Er lässt das Mädchen töten, legt ihren Kopf in Konservierungsflüssigkeit ein und behält ihn als Exponat in seinem Büro.

Der Raum spielt in *Der Engelherd*¹⁵ eine wichtige Rolle. Caspar sucht über die räumliche Verhaftung, das Verbleiben im Haus der Mutter, deren Geheimnis aufzudecken, was ihm schließlich auch gelingt. Bevor er aber die Fotos wiedererkennt und den Anfang des Fadens in die Hand bekommt, der ihm, wenn er ihn weiterverfolgt, das Schicksal von Mutter und Schwester erschließt, hat er die Ausgrenzung seiner eigenen behinderten Tochter aufgehoben. Er hat die Rolle des Opfers der mütterlichen Distanziertheit abgelegt und wiederholt das Erlittene nicht länger in der Täterrolle des sich Distanzierenden. Für die kriselnde Beziehung zu seiner wesentlich jüngeren Freundin Laura kommt sein Wandel wohl zu spät.

Caspar Waideggers als Scherz und Gemeinschaftsprojekt mit Freunden begonnener, dann von ihm allein fortgeführter Roman wandelt sich vom Kitsch, als der er intendiert war, zur Lebensgeschichte der Mutter bzw. Sterbegeschichte der Schwester. Unangeleitet und unabsichtlich wandelt sich Waideggers berufliche Tätigkeit zur Therapie. Entwickelt Waidegger schreibend das Ursprungstrauma seiner Familie, so erschließt sich beim Lesen schrittweise der Zusammenhang der drei getrennten Erzählstränge um Waidegger, den Roman

.....
14 Ebd., S. 351.

15 Der Titel spielt auf den alten Begriff *Vogelherd* für *Vogelfalle* an. Der Engelherd ist eine Falle für Engel, die in einem Erzählstrang des Romans vorkommt, der im vorliegenden Artikel nicht weiter behandelt wird.

im Roman und den phantastischen, dämonischen Engelfänger, der die anderen beiden Handlungen kommentiert.¹⁶

Was macht es mit der Familie, wenn diese den Ort, an dem sich das Trauma ereignete, verlässt? Die übliche Strategie ist das Ignorieren, Verdrängen, Abkapseln. Aber die Abkapselung reist mit. Das Trauma widersetzt sich der Verdrängung. Die traumatischen Erinnerungen übertragen sich von einer Generation auf die nächste. Dieses transgenerationale Gedächtnis wird von Gorelik in Figuren und Sujet gefasst.

Bereits im Prolog ihres Romans *Die Listensammlerin* (2013) wird der generationenüberschreitende Transfer exponiert:

Onkel Grischa sprach gerne vom Krieg, [...]. Zimmereinrichtungen konnte Onkel Grischa so schildern, dass man sie vor Augen sah. [...] Problematisch daran war nur: Tatsächlich konnte sich Onkel Grischa an den Krieg gar nicht erinnern. Er wurde 1945 geboren, als der Krieg schon vorbei war, zwei Tage nach der Potsdamer Konferenz. Als er einmal gefragt wurde, woher er so viele Kriegsgeschichten kannte, zuckte er nur geheimnisvoll mit den Schultern.¹⁷

Aber das alles weiß die Ich-Erzählerin Sofia, die mit Eltern, Mann und Tochter in München lebt, nicht, weil sie von der Existenz ihres Onkels Grischa nichts weiß. Die zwei Handlungsstränge um Grischa mit personaler Erzählinstanz und Sofia stehen scheinbar unverbunden nebeneinander. Hauptindiz für ihre Zusammengehörigkeit sind die bereits im Romantitel erwähnten Listen. Für Sofia fungieren sie als Überlebensstrategie. Eingeführt werden sie als Mittel gegen die Schuldgefühle, weil sie der 98-jährigen, Alzheimer-kranken Großmutter den Tod wünscht:

Anschließend nahm ich meist meine Listen zur Hand und bearbeitete sie so lange, bis ich ihr verschrumpeltes Gesicht nicht mehr sah und mich meinem Alltag widmen konnte.¹⁸

.....
¹⁶ Nora Isterheld verweist auf den Zusammenhang der für Martynova typischen fragmentarischen Erzählweise und der komplexen Raum-Zeit-Gestaltung mit ihrer Auseinandersetzung mit avantgardistischer Literatur. Isterheld, Nora (2017): „In der Zugluft Europas“. *Zur deutschsprachigen Literatur russischstämmiger AutorInnen*. Bamberg: University of Bamberg Press, S. 318.

¹⁷ Gorelik, Lena (2013): *Die Listensammlerin*. Berlin: Rowohlt, S. 7–8.

¹⁸ Ebd., S. 26.

Es sind keine Einkaufslisten, Kofferpacklisten, To-Do-Listen, wie sie in der Regel geschrieben werden, sondern Listen zu individuellen Themen: „Wenn wir in einem Film wären“, „Klischees, die ich nicht verwenden möchte“, „Dinge, die ich nie habe sagen wollen, aber jetzt sage“.¹⁹ Sie erfüllen eine spezifische Funktion: „Die Listen gaben mir Kraft und Ruhe wie anderen das Gebet, Alkohol, Drogen, ein Therapeut, die Zigaretten und das Shoppen.“²⁰ Sofias Mutter hatte sie deswegen als Kind zum Psychologen geschickt. Über den Besuch wurde nie wieder gesprochen, „im Nicht-Sprechen war meine Mutter schon immer ein Talent.“²¹

Was Sofia nicht weiß, die LeserInnen aber in Kapitel 4 erfahren: Auch Grischa hat als Kind Listen geschrieben. Die Kapitel aus Grischas Ich-Perspektive, angesiedelt in den 50er/60er Jahren in der Sowjetunion,²² sind in Sofias Ich-Erzählung eingestreut. Diesen Kapiteln ist jeweils eine Liste vorangestellt (Kap. 3: „Amerika“, Kap. 5: „Zu lesen“, Kap. 7: „Liste von Männern mit schönen Händen“, Kap. 10: „Orte, an denen ich Sergej treffen könnte“, Kap. 15: „Was ich Mama wünsche“, Kap. 17: „Dinge, die Anastasia sammelt“). Die Listen sind der Schlüssel zum Trauma. Mit Sofias Listenschreiben dringt das Verdrängte wieder in die Familienrealität ein. Das Geheimnis kommt durch die Alzheimererkrankung der Großmutter, Grischas Mutter, ans Licht – typisch für verdrängte Traumata.²³

Das erschließt sich Sofia, als sie eine Kiste mit alten Listen findet, die nicht von ihr stammen. Ihre Mutter gibt an, nichts von den Listen zu wissen, nie-

19 Ebd., S. 28, 32, 37.

20 Ebd., S. 57.

21 Ebd., S. 65.

22 Darauf verweist ein Kommentar zu Pasternaks Beerdigung, die 1960 stattfand.

23 Jochen von Wahlert, Facharzt für psychosomatische Medizin und Psychotherapie, kennt entsprechende Berichte von Pflegekräften: „Die Auswirkungen dieser unzureichenden Aufarbeitung erleben die Nachtpflegekräfte in den Altersheimen. Sie berichten von den nächtlichen Schreien der Bewohner, die erst in einem Zustand, in dem die kognitiven Einschränkungen die Abwehr lockern, einen Zugang zu den traumatisierenden Erinnerungen bekommen oder manchmal nur im Traum mit den erlebten Schrecken konfrontiert werden.“ Von Wahlert, Jochen (2014): „Folgen politischer Verfolgung in der DDR. Ursachen und Wirkungsweisen einer komplexen Symptomatik“. In: Institut für Diktatur-Folgen-Beratung (Hg.): *Die Auswirkung von Traumatisierung durch politische Verfolgung in der DDR. Dokumentation des dritten Fachtags des Instituts für Diktatur-Folgen-Beratung in Kooperation mit der Bundesstiftung Aufarbeitung und der Gedenkstätte Deutsche Teilung Marienborn 3. Juni 2014*. Schwerin, S. 24–38, hier S. 24.

mand außer Sofia schreibe Listen. Frühere Andeutungen, die sie nicht verstanden hatte, ergeben dadurch einen Sinn. Etwa wie sie als 13-Jährige einen Streit zwischen Mutter und Stiefvater hörte, in dem die Mutter sagte: „Es ist doch nur, weil es der Jahrestag ist“. Es hängt mit dem Tod ihres Vaters Sascha zusammen, der 1973 starb, als sie sieben Monate alt war. Damals starb, wie Sofia nun allmählich erfährt, auch Grischa, der Sascha dazu überredet hatte, in das Pflegeheim einzudringen und Fotos von den katastrophalen Zuständen ins Ausland zu schmuggeln. Die Familie hatte den traumatischen Tod ihres Vaters vor ihr geheim gehalten, wie auch die Existenz des Onkels, der ihn verschuldet hatte. Überdies war dessen Homosexualität von seiner Familie nicht akzeptiert und sogar als Verrücktheit angesehen worden.²⁴

Sofia ähnelt Grischa, wie sie feststellt, als sie Grischa auf einem Foto sieht: „die Arme, die er provozierend vor der Brust verschränkt hielt, erinnerten mich irgendwie an: mich.“²⁵ Schließlich erfährt Sofia: Grischa und Sascha hatten Fotos in einem Pflegeheim machen und ins Ausland schmuggeln wollen, waren verraten und zu einer Arbeitslagerhaft in *Perm 36* verurteilt worden, wo sie verstorben zu sein scheinen. Dadurch werden Grischa und Sascha zu Geistern gemäß Aleksandr Êtkinds Einteilung des kulturellen Gedächtnisses in *Hardware* (Denkmäler), *Software* (Texte) und *Ghostware*. Êtkind verweist auf Derridas Konzept der Hauntologie, das Unsicherheit und Zweifel als Hindernisse der Trauerarbeit aufzeigt. Als Ort weist Êtkind ihnen vor allem Texte (seltener Friedhöfe und Denkmäler) zu.²⁶ In einen Text verwandelt auch Sofia die Auseinandersetzung mit Grischa und Sascha.

Die Wahrheit über das gehegte Familiengeheimnis zu erfahren, führt die Schriftstellerin Sofia auch zu einer Erkenntnis über ihre eigene Identität. Diese Erkenntnis lässt einen Knoten platzen und behebt ihre Schreibblockade. Am Ende des Romans beginnt sie, die Familiengeschichte aufzuschreiben. Der letzte Absatz ist der erste im Buch, die Kapitel rund um Grischa werden zum Roman im Roman. Auch wenn der Verbleib von Onkel und Vater nicht mehr

.....

24 Vgl. Gorelik 2013, S. 241.

25 Ebd., S. 289.

26 Vgl. Etkind, Alexander (2014): „Postsowjetische Heimsuchungen. Die kulturelle Erinnerung an den Sowjetterror.“ In: Assmann, Aleida/Jeftic, Karoline/Wappler, Friederike (Hg.): *Rendez-vous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*. Bielefeld: transcript, S. 191–212.

geklärt werden können, kann Sofia mit dieser Lücke umgehen und ihr Leben fortsetzen.

Die Heime in Goreliks und Martynovas Romanen haben miteinander gemein, dass sie Orte des Todes sind. Was in ihnen passiert, wird verschwiegen. Bei Gorelik ist der Versuch, das Schweigen zu brechen, so tödlich wie das Heim selbst. Das Schweigen über die Toten bedingt das Verhalten der Familienangehörigen den scheinbar nicht betroffenen Jüngeren gegenüber. Das Verhalten, bei Martynova als Distanziertheit, bei Gorelik als Schweigen bezeichnet, wirkt sich auf die Persönlichkeiten der Jüngeren aus. In beiden Romanen sind diese literarisch tätig. Die Autorinnen nutzen ähnliche Erzählverfahren wie das detektivische Herantasten an das traumatisierende Ereignis.

Mariam Petrosjan: *Dom, v kotorom...*

Die Listensammlerin wirkt, trotz aller Unterschiede, wie die Fortsetzung der Geschichte der Kinder im Haus, das im Mittelpunkt von Mariam Petrosjans dreibändigem Roman *Dom, v kotorom...* (2009, *Das Haus, in dem ...*) steht. Von wenigen Textstellen abgesehen wird das Heim bei Gorelik und Martynova nicht erzählt. Die Erwähnungen assoziieren das Heim mit Angst und Verbrechen. Wie das Leben dort verläuft, bleibt schemenhaft unklar. Als Ergänzung ist deswegen die Lektüre von Petrosjans Romantrilogie aufschlussreich. Dieser Text konzentriert sich ganz auf die Innenperspektive des Heims, er zeigt die Grenze zwischen Innen und Außen auf und steht somit gerade auf der anderen Seite, zu der Goreliks und Martynovas Romane keinen Zugang haben.

Das titelgebende Haus ist ein Heim für behinderte Kinder, in dem aber auch Kinder ohne erkennbare physische oder psychische Beeinträchtigungen untergebracht sind. Die Handlungszeit ist unklar, es gibt nur indirekte Hinweise. Es muss im 20. Jahrhundert spielen, die Kinder reisen z. B. in Bussen und hören Kassetten mit Musik von Led Zeppelin. Die Erzählstimme lässt das Geschehen traumhaft unwirklich erscheinen. Die erzählten Ereignisse sind brutal. Im Haus gibt es unterschiedliche Fraktionen, die einander bekämpfen. Der Neue, Novičok, ist immer der Schwächste. Die einzige Hoffnung aufzusteigen ist die Ankunft eines weiteren Neuen.

Eine der Hauptfiguren trägt den Spitznamen „Kurilščik“ (Raucher). Er sitzt im Rollstuhl. Auf seiner Fahrt durch das heruntergekommene Haus stellt er

Beobachtungen an, so etwa zu den Räumen, die von der „Krysy“ (Ratten) genannten Gruppe bewohnt werden. Dort kann alles Mögliche durch die Tür geworfen werden, von Rasierklingen über Flaschen bis hin zu Kindern.

Их участок был густо усеян осколками и обломками того, что они уже успели выкинуть, и мусор этот хрустел под колесами, как обглоданные кости.²⁷

Ihr Revier war dicht übersät mit Splittern und Trümmern von dem, was sie schon hinausgeworfen hatten, und dieser Müll knirschte unter den Rädern wie abgenagte Knochen.²⁸

In dem Pflegeheim in Goreliks *Listensammlerin*, in das die Großmutter von Grischas Freund Sergej eingeliefert wurde, leben in einem Zimmer Kinder, wie sie auch bei Petrosjan beschrieben werden:

Manche sabberten [...]. Zwei Jungs, beide ohne Beine, sie spielten Schach. Ein Mädchen saß in der Ecke auf dem Boden und schlug mit dem Kopf rhythmisch gegen die Wand. Einer keuchte so laut, dass Grischa es bereits im Flur vernommen hatte [...].²⁹

In *Dom, v kotorom...* beschreibt Kurilščik das Zimmer der Gruppe, in die er versetzt wird:

Внизу свалку продолжает центральная кровать, составленная из четырех обычных и застеленная общим гигантским пледом. Это и спальное место, и гостиная, и просто пол, если кому-то вздумается срезать путь напрямую. На ней мне выделили участок. Кроме меня здесь ночуют Лорд, Табаки и Сфинкс, так что участок совсем маленький. Чтобы на нем заснуть, требуются специальные навыки, которые у меня еще не выработались. Через спящих в четвертой перешагивают и переползают, ставя на них тарелки и пепельницы, прислоняют к ним журналы... Магнитофон и три настенные лампы из двенадцати не выключаются никогда, и в любое время ночи кто-нибудь курит, читает, пьет кофе или чай, принимает душ или ищет чистые трусы, слушает музыку или просто шагает [sic] по комнате.³⁰

Unten setzt das zentrale Bett die Müllhalde fort, das aus vier normalen Betten besteht und von einer gemeinsamen gigantischen Decke bedeckt ist. Das ist sowohl Schlafplatz als auch Wohnzimmer und auch einfach Boden, wenn jemand auf die Idee kommt, den Weg abzukürzen. Man hat mir darauf ein Eck zuteilt. Außer mir schlafen hier noch Lord, Ta-

27 Petrosjan, Mariam (2014): *Dom, v kotorom...* Bd. 1. Moskva: Livebook, S. 29.

28 Übersetzung dieses und der folgenden Zitate: YP.

29 Gorelik 2013, S. 275.

30 Petrosjan 2014, Bd. 1, S. 78.

baki und Sfinks, deshalb ist mein Eck sehr klein. Um dort einzuschlafen, braucht man besondere Fähigkeiten, die ich noch nicht ausgebildet habe. In der Vierten steigen und kriechen sie über die Schlafenden, stellen Teller und Aschenbecher auf ihnen ab, lehnen Zeitschriften an sie an... Der Kassettenrekorder und drei von zwölf Wandleuchten werden nie ausgeschaltet und zu jeder beliebigen Nachtzeit raucht jemand, liest, trinkt Kaffee oder Tee, duscht oder sucht eine saubere Unterhose, hört Musik oder läuft einfach durchs Zimmer.

Kurilščik zieht das Fazit: „Ljudi četvertoj živut v skazke.“³¹ (Die Leute in der Vierten leben wie in einem Märchen).

Kinder sterben im Haus auf ungeklärte Art und Weise. In Band 1 etwa gibt es die Siamesischen Zwillinge (Siamcy) Maks und Reks. In Band 2 ist nur noch Reks da, der inzwischen den Namen „Stervjatnik“ (Geier) bekommen hat. Sein Bruder Maks ist wie ein Schatten, den die anderen nicht sehen können, immer bei ihm. Wie er gestorben ist, wird nicht erzählt.³² Der Betreuer „Los“ (Elch) wurde ebenfalls erstochen.³³ Am Ende von Band 1 ersticht „Slepoj“ (der Blinde) Pompej. Am Ende von Band 2 wird „Ryžij“ (der Rothaarige) mit einem Messer verletzt, Krab wird tot aufgefunden. In Band 2 fasst der zurückgekehrte Betreuer Ral’f zusammen:

Пока они не выросли, видоизменяя себя и свою территорию, достигнув возраста, когда полагалось уходить. Те, что были до них – двенадцать попыток самоубийст, пять из них удачные, – попробовали притормозить время по-своему.³⁴

Bas sie erwachsen werden, sich und ihr Territorium ändern, und das Alter erreichen, in dem sie gehen müssen. Bei denen vor ihnen gab es zwölf Selbstmordversuche, davon fünf erfolgreich, sie versuchten, die Zeit auf ihre Art anzuhalten.

Das Entsetzen vor der Außenwelt erwächst aus der Trennung von Haus und Umgebung. „Oni rešili – Dom èto Dom, a naružnost’ – ne to, v čem on nachoditsja, a nečto sovsem inoe.“³⁵ (Sie hatten beschlossen, dass das Haus das Haus sei und die Außenwelt nicht das, worin dieses sich befindet, sondern etwas vollkommen anderes). Eine andere Welt als das Haus existiert für die Kinder

.....

31 Ebd., S. 79.

32 Vgl. Petrosjan 2014, Bd. 2, S. 258.

33 Vgl. Petrosjan 2014, Bd. 1, S. 178.

34 Petrosjan 2014, Bd. 2, S. 6.

35 Ebd.

nicht. Slepoy denkt deswegen über den Betreuer Raľf, der das Haus vor der Handlung in Bd. 1 verlassen hat und zu Beginn von Bd. 2 zurückkehrt: „Raľf ne znaet, čto, krome Doma, ničego net. Kuda otsjuda možno vyletet?“³⁶ (Raľf weiß nicht, dass es außer dem Haus nichts gibt. Wohin soll man von hier wegfliegen können?) Vor der Außenwelt haben sie Angst. „Seryj“ (der Graue) sagt dem jungen Kuznečik (Grashüpfer): „Šag v pustotu, ne každyj na èto sposoben.“³⁷ (Ein Schritt in die Leere, nicht jeder ist dazu fähig).

Die armenische Autorin Mariam Petrosjan (geb. 1969) sagt im Film *Russia's Open Book. Writing in the Age of Putin* über das Haus: „èto bylo mesto pobega. [...], èto bylo mesto, gde ja chotela nachodit'sja. [...] Vozmožnost' otryvat'sja ot realnosti“³⁸ (Das war ein Zufluchtsort. [D]as war der Ort, an dem ich mich befinden wollte. [...] Die Möglichkeit, sich von der Realität loszureißen). Sie gestaltete dafür einen paradoxen antiutopischen Ort, an dem Negatives wahrgenommen und als gegeben oder positiv umgedeutet wird. Diese Alternative zur Realität ist ein Ort mit eigenen Spielregeln. Petrosjan schrieb ca. 20 Jahre an dem Text. Auf eine sowjetische oder postsowjetische Zeit ist das Haus aber nicht festzulegen. Für die Innenperspektive sind das irrelevante Kategorien.

Als Lord das Heim verlässt, fragt sich der Pfleger Raľf, ob seine Mutter ihn wieder zu sich genommen hat. Ein erzählerisches Vordringen in die Außenwelt geschieht aber nicht. Wer das Haus verlässt, verschwindet. Und umgekehrt: Das Haus macht die Menschen erst zu dem, was sie dort sind, beispielsweise zu „Fasanen“, wie die Kinder der ersten Gruppe heißen. Kurilščik erkennt:

в наружности их нет, и, мне кажется, что создает их именно Дом. Значит, какое-то время до того, как попасть сюда, все они были нормальными людьми.³⁹

In der Außenwelt gibt es sie nicht, und mir scheint, dass das Haus sie überhaupt erst erschafft. Das heißt, für eine Zeit lang, bevor sie hierhergekommen sind, waren sie normale Leute.

.....
36 Petrosjan 2014, Bd. 2, S. 338.

37 Ebd., S. 229.

38 *Russia's Open Book. Writing in the Age of Putin* (2013), 41. Minute.

39 Petrosjan 2014, Bd. 1, S. 17.

Als normal empfindet der Junge Kuznečik die Kinder nicht. Er selbst hat keine Arme, an den anderen empfindet er die körperlichen Abweichungen als erschreckend: „Skleennye iz kusočkov. I ja odin iz nich. Takoj že. Ili stanu takim. èto kak zoopark.“⁴⁰ (Aus Stücken zusammengeklebt. Und ich bin einer von ihnen. Genau wie sie. Oder ich werde so. Das ist wie im Zoo.)

Von außen betrachtet bedeutet die Einteilung in Heim und Außenwelt: Wer ins Haus eintritt, verschwindet. Entsprechend können die Kinder nicht zurück. Am Ende des Romans werden die weiteren Schicksale einiger Charaktere erzählt. Eine Gruppe von ihnen hat sich am Tag der Entlassung in „Schlafende“ (Spjaščie) verwandelt. Sie wachen nicht mehr auf, auch 20 Jahre später nicht. Eine Erklärung dafür liefert der Roman nicht. Als Deutung bietet sich die Vermutung an, dass die Jugendlichen so dem Übergang in die Außenwelt entgehen.

Die Heimthematik ist in der aktuellen russischen Literatur in Erzählungen über schreckliche Zustände präsent.⁴¹ In dieses Schema fügt sich *Dom, v kotorom...* nicht ein. Zum einen ist das Haus kein realistisches Heim, im Roman gibt es phantastische Elemente. Zum anderen funktioniert die heiminterne Gesellschaft anders als in anderen Texten:

Это вовсе не история про ужасы больницы-интерната в сложные для страны времена. В «Доме...» нет и намек на чернуху, на выжимание из читателя слезы описанием ужасов и бед детей-инвалидов. Хотя ад, который воспитанники интерната устраивают соседям и себе, впечатляет, ему вполне можно противостоять. Мир, который придумала и описала Мариам Петросян, огромный, сложный, с внутренней иерархией и очень тонкой гранью между реальным и фантастическим. В общем, это был бы наш мир, если бы мы согласились допустить наличие в нем волшебства.⁴²

.....
40 Petrosjan 2014, Bd. 1, S. 66.

41 Hilmar Preuß analysiert dieses Thema an den Texten *Trava, probivšaja asfal't* (2011, Das Gras, das den Asphalt durchbrochen hat) von Tamara Čeremnova und *Beloe na černom* (2002, *Weiß auf Schwarz*) von Rubén David González Gallego. Er bezeichnet das Pflegeheim als potentiell traumatisierenden Ort. Vgl. Preuß, Hilmar (2016): „Narrative der Behinderung. Grenzerfahrungen und Pflegeheime als traumatisierender Ort in Texten der russischen Gegenwartsliteratur“. In: Lehmann-Carli, Gabriela/Johannsmeyer, Betty/Johannsmeyer, Karl-Dieter/Schult, Maike (Hg.): *Zerreiβproben: Trauma – Tabu – EmpathieHürden*. Berlin: Frank & Timme, S. 235–258.

42 Milč'in, Konstantin (2010): „Dom, v kotorom Mariam Petrosjan“. In: *Russkij reporter*, No. 24 (152), 24.06.2010. https://expert.ru/russian_reporter/2010/24/mariam_petrosyan/ (letzter Zugriff: 05.01.2020).

Das ist ganz und gar keine Geschichte über die Schrecken eines Krankeninternats in für das Land schwierigen Zeiten. Im „Haus...“ gibt es keinerlei Schwarzmalerei, dem Leser werden keine Tränen mit der Beschreibung der Schrecken und Nöte von behinderten Kindern abgepresst. Wenn auch die Hölle, die Zöglinge des Internats ihren Nachbarn und sich selbst bereiten, beeindruckend ist, so kann man sich ihr doch gut widersetzen. Die Welt, die Mariam Petrosjan erdacht und beschrieben hat, ist riesig und kompliziert, hat eine innere Hierarchie und eine sehr dünne Linie zwischen Realem und Phantastischem. Kurz gesagt, das wäre unsere Welt, wenn wir darin übereinkämen, das Vorhandensein von Zauberei zuzulassen.

Der Kontrast zwischen den schrecklichen Ereignissen, die im Haus geschehen, und der Sehnsucht nach diesem Ort, nicht nur bei der Autorin, sondern auch bei der Fan-Gemeinschaft, die diesen Roman zum Kult gemacht hat, erklärt sich durch die Umkehr der Ausschlussmechanismen. Die Gesellschaft schließt die eingeschränkten oder schwierigen Kinder ein? Dann schließen sie die Umwelt aus, was auch für das Romangeschehen funktioniert. Es werden zwar Lehrer erwähnt, aber nicht Unterricht, Hausaufgaben, Lernen, Prüfungen, all das ist extern. Es gibt ErzieherInnen, sie haben aber wenig zu sagen. Der Roman erzählt die Abenteuer der Kinder, es geht um die Botschaften zwischen ihnen, um ihre selbst geschaffenen Rituale wie die Nacht der Märchen oder die Längste Nacht.⁴³ Der Rückweg in ein normales Leben in der Außenwelt wird dadurch verhindert.

Umgang mit vererbter Angst

Die systemische Therapeutin Ingrid Meyer-Legrand ist die Tochter eines Flüchtlingskindes: „Gesprochen werden durfte allerdings erst vor kurzem darüber.“⁴⁴ Legrand hat die Zeitlinienmethode *My Life Storyboard* als Behandlungsansatz für Kriegsenkel entwickelt, die heutige Schwierigkeiten und das

.....

43 In der letzten Längsten Nacht, der Nacht vor dem Abschied, erzählt Gorbač (der Bucklige) das Märchen vom Rattenfänger von Hameln. Im Märchen verlieren die Eltern ihre Kinder für immer. Als Vorausschau für den Roman gelesen wird die unüberbrückbare Trennung von Heim- und Außenwelt betont. Selbst wenn das Heim die Jugendlichen physisch im Wortsinn vor die Tür setzt, werden sie es psychisch nicht verlassen. Wenn es nicht anders geht, werden sie zu ewigen Schläfern (s.o.).

44 Riedel, Valeska/Meyer-Legrand, Ingrid (2017): *Vererbte Angst – Kriegsenkel in Therapie und Beratung*. DVD, Minute 00:30.

Gefühl, wie die Eltern damals immer noch auf der Flucht zu sein, auf eine belastete Kindheit mit traumatisierten Eltern zurückführen. Ihr Ansatz ist, den Fokus zu verschieben. Nicht die Vergangenheit bestimme die Gegenwart, sondern die Gegenwart bestimme die Wirkung der Vergangenheit. Die gewöhnlich auf das Leid reduzierten Erfahrungen der Eltern sollen umgedeutet werden, das Reframing ermögliche eine andere Erzählung über das eigene Leben. An die Stelle der Leiderfahrung könne so ein positiveres Gefühl rücken, das einen neuen Grundton für die eigene Existenz biete.

Aber damit das geschehen kann, muss das Schweigen erst einmal aufgehoben werden, wie es bei Lena Gorelik passiert. Anderenfalls bleibt für die Auseinandersetzung mit der vorangehenden Generation, wie bei Martynova, nur der erfundene Dialog. Der Versuch der hermetischen Abgrenzung eines traumatisierenden Ereignisses misslingt, da er unbeabsichtigte transgenerationale Auswirkungen haben kann. Diese Nebenwirkungen entsprechen den ungewollten Umkehrungen des Ausschlusses, wie er in Petrosjans Roman zu sehen ist. Den Ausweg für alle drei Autorinnen bieten, in den von ihnen geschaffenen ausweglosen Situationen, Phantasie und Phantastik.

Das Leben im Spiegel der Großväter. Postmemory vor dem Hintergrund von Emotion und subjektiver Prägung anhand von Sergej Lebedev und Aleksandr Čudakov

Narratologisch betrachtet impliziert Postmemory eine Verdoppelung der Perspektive: Das Erzählte wird von zwei Instanzen emotional erlebt, und das im Text wiedergegebene zweite Erleben verbindet diese beiden Subjektivitäten. Die vorliegende Konstellation hat meist zur Folge, dass die Identität der erzählenden Figur verblasst, weil ihre Auseinandersetzung mit dem vorgelagerten fremden Erleben so viel Raum einnimmt. Da die beiden Subjekte teilweise miteinander verschmelzen und das doppelt emotional gefärbte Erleben eigene und fremde Gefühle nicht klar zu differenzieren vermag, scheinen sich Material und Gegenstand der Bestimmung von Kategorien wie ‚historische Wahrheit‘, ‚Authentizität‘ oder ‚Rekonstruktion‘ zu entziehen.

Marianne Hirsch betont in ihrem Postmemory-Konzept die besonders lebhafteste ‚Erinnerung‘ an Situationen, die von den Nacherinnernden selbst nicht erlebt wurden, was sie auf deren starke emotionale Identifikation mit den eigenen Vorfahren zurückführt; gleichwohl versteht sie diese oft sehr anschaulichen Szenen ausdrücklich nicht als faktentreu:

[D]escendants of victim survivors as well as of perpetrators and of bystanders who witnessed massive traumatic events connect so deeply to the previous generation's remembrances of the past that they identify that connection as a form of *memory*, and that, in certain extreme circumstances, memory *can* be transferred to those who were not actually there to live an event. At the same time, these members of what Eva Hoffman calls a "postgeneration" also acknowledge that their received memory is distinct from the recall of contemporary witnesses and participants.¹

.....
1 Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York, Chichester: Columbia University Press, S. 3. Hirsch bezieht sich auf Hoffman, Eva (2004): *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*. New York: Public Affairs, S. 187.

In der Gedächtnisforschung liegen Studien zu ‚falscher Erinnerung‘ insbesondere in Hinblick auf die Induktion von Traumata durch den therapeutischen Prozess vor, d. h. Belege für die Konstruktion von Erinnerungen an traumatische Episoden, die nie stattgefunden haben, doch im Zuge von Rekonstruktionsversuchen (ungewollt) als Faktum in die Erinnerung integriert werden.²

Angesichts der fragmentarischen Ausgangslage und des Prinzips einer ungerichteten Suche nach Vergangenen scheint das Setting der Nacherinnerung dazu prädestiniert, bei den Nacherinnernden ähnliche Prozesse der Konstruktion in Gang zu setzen, die Traumatisierungen vertiefen oder auflösen können.

Trauma-Begriff und Fragestellung

Wie diese Einleitung bereits andeutet, liegt dem vorliegenden Beitrag ein medizinisches Trauma-Verständnis zugrunde, das sich an den diagnostischen Leitlinien für die posttraumatische Belastungsstörung im ICD-10 orientiert: Traumatisierung wird verstanden als „Belastungsreaktion“, der notwendigerweise „ein belastendes Ereignis oder eine Situation außergewöhnlicher Bedrohung“ vorausgeht und deren typische Symptome u. a. Alpträume, Flashbacks, Erinnerungslücken, Selbstverlust, Schlaflosigkeit sowie Angst- und Panikzustände umfassen.³

Übertragen auf Postmemory betrifft die potenziell traumatisierende Extremsituation das Leben eines*r Vorfahren*in, während die Symptomatik bei dessen*deren Nachfahren*in festzustellen ist. Diese Konstellation erklärt die komplexen perspektivischen Überlagerungen im Rahmen einer solchen Erzählsituation, in der Vor- und Nachfahr*innen mit unterschiedlicher Informiertheit auf die Ereignisse blicken und diese folglich in unterschiedlichem

.....
2 Vgl. Levine, Peter (2016): *Trauma und Gedächtnis. Die Spuren unserer Erinnerung in Körper und Gehirn. Wie wir traumatische Erfahrungen verstehen und verarbeiten*. Aus dem amerikanischen Englisch von Silvia Autenrieth. München: Kosel, S. 167–190.

3 Vgl. ICD-10 (2015¹⁰): *Internationale Klassifikation psychischer Störungen*. Hrsg. von der Weltgesundheitsorganisation. Übers. und hrsg. von H. Dilling, W. Mombour, M. H. Schmid. Bern: Hogrefe. S. 206–207. Eine ausführlichere Verhandlung und literaturwissenschaftliche Verortung dessen vgl. außerdem in meiner Dissertation: Jandl, Ingeborg (2019): *Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov. Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild*. Berlin: Lang, S. 192–196.

Ausmaß als bedrohlich erleben können; aus diesem Grund unterscheidet sich womöglich auch der Grad an Traumatisierung beider Instanzen.

Im Folgenden soll die strukturbildende Rolle von Subjektivität und emotionaler Prägung an der Schnittstelle zwischen Postmemory und dem Entstehen transgenerationaler Traumatisierung untersucht werden. Der Beitrag widmet sich der Struktur dieser Übertragung von Traumata anhand zweier autobiografisch grundierter russischer Romane: *Ložitsja mgla na starye stupeni* (2002, Ein Schatten legt sich auf die alten Stufen) von Aleksandr Čudakov (1938–2005) und *Predel zabvenija* (2011, *Der Himmel auf ihren Schultern*; wörtlich: Die Grenze des Vergessens) von Sergej Lebedev (*1981). Beide reflektieren aus Sicht der Enkelgeneration und unter Rückbezug auf eine Großvater-Figur das kollektive Trauma von Kommunismus und Stalinismus. Während der zweite Roman die typischen Merkmale eines postmemorialen Trauma-Texts aufweist, wie die Traumatisierung des erzählenden Subjekts, einen nachträglichen Schwall an Erinnerungen und ein in Hinblick auf die Fakten unsicheres Nachgedächtnis, trifft auf den ersten Text nur das mittlere Merkmal zu: ein hier im Tod des Großvaters gebündeltes, weitschweifig-detailliertes Netz an Erinnerungen. Čudakovs Ich-Erzähler Anton scheint, trotz der im Roman explizit verhandelten kollektiven und individuellen Traumata, keine Traumatisierung davongetragen zu haben. Die Gründe dafür werden im Folgenden an der jeweiligen Bindung der Kinder an die ältere Bezugsperson festgemacht: Während bei Lebedev eine als unheimlich erlebte, verschlossene Großvater-Figur das Erleben des Enkels strukturiert, vermittelt bei Čudakov eine vertrauenswürdige, offene Figur das Erleben prekärer historischer Umstände, die immun gegen Verletzungen durch Ungerechtigkeiten erscheint und diese Sicherheit an den Enkel weitergibt.

Auf dieser Basis sollen ausgewählte Variablen in den Bereichen von Intersubjektivität, emotionaler Beziehung und Interaktion zwischen den erlebenden und den erzählenden Instanzen untersucht werden, die Trauma-Narrative entstehen lassen oder diese trotz ähnlicher historischer Anlagen für eine Traumatisierung nicht zur Ausprägung bringen.

Verortung der Texte

Lebedevs Roman liegen in der Biografie des Autors zwei traumatische Begebenheiten zugrunde: zum einen der Fund eines Massengrabes bei geologischen Ausgrabungen, der in der Handlung in Form von Alpträumen wiederkehrt; zum anderen die posthume Identifikation des zweiten Ehemanns seiner Großmutter als ehemaligen Lager-Kommandanten.⁴ Diese Täterfigur erscheint im Roman als Datschen-Nachbar, der dort als der ‚Zweite Großvater‘ bezeichnet wird. Der Roman wurde trotz, oder gerade wegen der kritischen Auseinandersetzung mit der historischen Vergangenheit in Russland und im deutschen Sprachraum vergleichsweise breit rezipiert.⁵

Auch Čudakovs autofiktionaler Erinnerungstext kreist um einen Großvater, der – komplementär zu Lebedevs Figur – korrekt und besonnenen, bescheidener Wegbegleiter und zugleich Vorbild ist. Dass *Ložitsja mгла na starye stupeni* nicht in deutscher Übersetzung vorliegt, obgleich der Roman mit dem russischen Booker des Jahrzehnts (*Ruskij Buker desjatiletija*) prämiert wurde, mag am Umfang liegen. Auf russischen Portalen wird er unterschiedlich kommentiert: entweder ablehnend „iz-za jaroj antisovetčiny“⁶ (wegen deutlicher anti-sowjetischer Prägung⁷), oder positiv als „roman-idillija, roman-nostal'gija, roman-proščenie“⁸ (Idylle, Nostalgie-Roman, Versöhnungsroman).

.....

4 Breitenstein, Andreas (2013): „Schwindel und keine Gefühle. Sergei Lebedew trauert als Nachgeborener über den Gulag“. In: *Neue Züricher Zeitung*. 16.07.2013. <https://www.nzz.ch/feuilleton/der-himmel-auf-ihren-schultern-sergei-lebedews-gulag-trauer-1.18117109> (letzter Zugriff: 28.05.2020).

5 Ausführlich zur Rezeption vgl. Frieß, Nina (2017): „Inwiefern ist das heute interessant?“ *Erinnerungen an den stalinistischen Gulag im 21. Jahrhundert*. Berlin: Frank & Timme, S. 314–316.

6 Attika (2018): „Russkij buker desjatiletija? Ja v užase!“, <https://otzovik.com/review_5946990.html>, (letzter Zugriff: 28.05.2020).

7 Die Übersetzungen stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, von IJ.

8 Indiana (2014): „Kak žalko, čto èto poslednjaja kniga avtora“, <https://otzovik.com/review_831892.html>, (letzter Zugriff: 28.05.2020).

Postmemory, Geburt und emotionale Verbindung: Die Gefühle der Enkel

Die Einschätzung von Čudakovs Roman als Versöhnungs- und Nostalgieroman hat wesentlich mit dem positiv gezeichneten Großvater in diesem Text zu tun, der die kollektiven Traumata zu überlagern scheint. Dieser rahmt den Roman: Im ersten Kapitel ruht der kindliche Blick Antons⁹ (Alter Ego des Autors und Reflektorfigur) ungewöhnlich oft auf dessen Händen/Armen (*ru-ki*), denn der Großvater ist der stärkste Mann der Umgebung, der im Armdrücken alle besiegt. Neben einem Idol physischer Stärke ist er jedoch auch eine wichtige Bezugsperson, die sich um Antons Bildung kümmert, was für dessen spätere Universitätskarriere wegweisend scheint. Der Großvater gibt ihm sein enzyklopädisches Wissen weiter – über die Natur, Fremdwörter, Grammatik, Russland bzw. die Sowjetunion – und schlägt alles, was er nicht weiß, in einem großen Lexikon nach, womit auch sein eigenes Wissen beständig anwächst. Aus Antons kindlicher Sicht wird die positive Rolle des Großvaters, seine Stärke und sein Wissen, als besonders eindrücklich wahrgenommen: „Ded byl očen' silen“ (Č, 11)¹⁰ (Der Großvater war sehr stark, lautet bereits der Einstiegssatz; ähnliche Einschätzungen finden sich in weiterer Folge in Bezug auf andere Sachverhalte, etwa in: „Pro pogodu ded znal vse“ (Č, 40) (Über das Wetter wusste mein Großvater alles).

Seiner Anlage nach könnte auch dieser Roman als Traumatext gelesen werden, zumal Čudakovs Familie noch vor seiner Geburt die sowjetische Hauptstadt verließ und nach Čebačinsk in Kasachstan zog, nachdem mehrere Familienmitglieder als Angehörige der Moskauer Intelligenzija Repressionen durch den NKVD zu spüren bekommen hatten.

И тут отец [...] уехал из Москвы. Тогда говорили: НКВД найдёт везде. Отец понял: не найдёт. Не будут искать. Не смогут — слишком много дел в столице. И — исчез из поля зрения. [...] Так Антон родился в Казахстане. (Č, 48–49)

Und da [...] verließ der Vater Moskau. Damals hieß es: Der NKVD findet einen überall. Der Vater verstand: Er findet einen nicht. Sie werden nicht suchen. Das können sie nicht

.....

9 Die Wahl des Vornamen Anton, anstelle von Aleksandr, ist eines jener Momente, die die Fiktionalität dieses autobiografisch konzipierten Romans bewusst markieren.

10 Č: Čudakov, Aleksandr (2018): *Ložitsja mгла na starye stupeni*. Moskva: Ėksmo.

– es gibt in der Hauptstadt zu viel zu tun. Und er verschwand aus dem Blickfeld. [...] So wurde Anton in Kasachstan geboren.

In der Romanhandlung erwähnt werden auch die zahlreichen unfreiwillig nach Čebačinsk Deportierten – ‚Kulaken‘, Tschetschenen und Deutsche –, die dort unter noch schwierigeren Bedingungen zu leben haben als Antons Familie und von der alteingesessenen Bevölkerung als Gefahr angesehen werden. Das Familiennarrativ scheint dessen ungeachtet durch eine positive Kraft getragen, was nicht zuletzt mit dem Großvater zu tun hat, der dank seiner Offenheit und Bildung trotz seiner politischen Ansichten großes Ansehen in der Kleinstadt genießt. Daher wird er etwa rechtzeitig gewarnt, bei öffentlichen Meinungsäußerungen vorsichtiger zu sein, und zwar von einem Mitarbeiter des NKVD, der ihm hier als sein ehemaliger Schüler zu Hilfe kommt (Č, 317).

Die Beziehung zwischen Anton und dem Großvater wird in Čudakovs Roman als in beide Richtungen spannungsfrei und liebevoll erzählt; diese archetypische Verbindung stülpt Čudakov über die Romanhandlung, die vor allem Antons Leben umfasst. Auch bei Lebedev umspannen die Gedanken an den Zweiten Großvater die gesamte Handlung: Seit dessen Kindheit ist er im Leben des Ich-Erzählers präsent, der nach dem Tod als sein Erbe Schritt für Schritt die Geheimnisse seiner Vergangenheit zu rekonstruieren versucht. Die beiden Großvater-Figuren sind grundverschieden, denn während Čudakovs Anton einen Begleiter an seiner Seite vorfindet, der ihn schützt und seine Entwicklung fördert, legt der Zweite Großvater von der Geburt des Enkels an einen düsteren Schleier über dessen Leben und scheint ihn immer stärker in die Rolle seines Nachfolgers zu drängen.

На моем рождении настоял человек, которого я буду звать Второй дед — так я про себя звал его в детстве; [...] детское восприятие точно уловило прикрывающую вежливостью чрезвычайную отчужденность этого человека. Он не то чтобы держался отстраненно, был замкнут, дело было не в поведении и характере; он был отчужден от жизни почти что в юридическом значении слова и лишь вследствие этого отчужден и от людей. (L, 25)¹¹

Meine Geburt hatte ein Mann durchgesetzt, den ich den zweiten Großvater nennen werde – so habe ich ihn in meiner Kindheit genannt. [...] Meine kindliche Wahrnehmung erahnte sehr genau die mit Höflichkeit maskierte, äußerste Abgesondertheit dieses Men-

11 L: Lebedev, Sergej (2012): *Predel zabvenija*. Moskva: Ėksmo.

schen. Es war nicht so, dass er sich abseits hielt oder verschlossen war, es lag nicht an seinem Verhalten oder seinem Charakter. Er lebte fast im juristischen Sinne des Wortes isoliert und war infolgedessen auch von den Menschen abgesondert. (LÜ, 22)¹²

Die emotionale Verbindung zwischen dem Erzähler und seinem Zweiten Großvater wird hier als von Geburt an unangenehm und angespannt sowie zugleich als viel zu eng für die Beziehung zu einem Datschen-Nachbarn markiert. Dies liegt nie direkt an den Handlungen dieses älteren Herren, der erst auf Einladung der Eltern zu einem immer häufigeren Gast der Familie wird und sich rührend um den Enkel zu kümmern scheint: Obwohl die Geburt des Ich-Erzählers das Leben der Mutter zu gefährden droht, plädiert er gegen eine Abtreibung des Kindes. Als dieses später Läuse bekommt, schneidet er ihm eigenhändig die Haare und letztendlich rettet er ihm das Leben durch eine Blutspende, die seinen eigenen Tod zur Folge hat.

Die Anspannung in den Situationen, in denen der Erzähler und sein Zweiter Großvater aufeinandertreffen, manifestiert sich als generalisierte, niemals offen thematisierte Angst des Kindes, das zu erkennen vermeint, dieser scheinbar altruistische, hilfsbereite alte Mann versuche sich seiner zu bemächtigen. Die beschriebenen ‚Übergriffe‘ betreffen Alltagssituationen und sind objektiv nicht als solche zu entlarven, zugleich verleiten die Projektionen der Imagination des kindlichen erlebenden Ichs dazu, sie dennoch als solche zu lesen: die Schere wird beim Haareschneiden zu einem gefährlichen Instrument, das der Machtdemonstration dient, den sechseckigen, spitzen Bleistift, mit dem der Großvater jährlich am Türrahmen die Körpergröße des Heranwachsenden markiert, nimmt dieser als drohende Übernahme der Kontrolle über seinen Körper wahr und selbst wenn der alte Mann dem Kind Süßigkeiten anbietet, löst dies unangenehme Empfindungen aus.

[Я] бы не брал у него конфеты, хотя любил сладкое, — помадки из его рук становились слишком приторными, переслащенными, — но я боялся: у меня было ощущение, что если я откажусь, Второй дед заставит меня съесть конфету, впихнет ее в рот. (L, 155)

Ich hätte das Konfekt von ihm nicht genommen, obwohl ich Süßes mochte – das Konfekt aus seinen Händen hatte etwas Heuchlerisches, Übersüßes –, aber ich fürchtete mich: Ich

.....
12 LÜ: Lebedew, Sergej (2011): *Der Himmel auf ihren Schultern*. Aus dem Russischen von Franziska Zwerg. Frankfurt am Main: Fischer.

hatte das Gefühl, der zweite Großvater würde mich zwingen, es zu essen, es mir in den Mund stopfen, wenn ich es nicht nähme. (LÜ, 124)

Der Verbindung zwischen dem Zweiten Großvater und seinem Schützling haftet somit etwas Unheimliches an, dessen Ursache zum vorliegenden Zeitpunkt der Handlung unklar ist und scheinbar mit der Dynamik zusammenhängt, mit der der Zweite Großvater unmerklich – „edinstvenno siloj postepenosti“ (L, 38; „einzig durch die Kraft der Allmählichkeit“; LÜ, 33) – in die Familie eindringt und von dieser aufgenommen wird.

Besonders das ungeschützte Kinder-Ich der Enkel und die emotionale Bindung zur jeweiligen Großvater-Figur legen ein für Postmemory zentrales Prisma offen, das im späteren Verlauf der Texte auch den Blick auf Ungleichbehandlung, Willkür, Deportationen und Lager im Stalinismus prägen wird. Obwohl die Enkel-Figuren in beiden Texten als klare Gegner dieses Regimes erkennbar sind, unterscheiden sich ihre emotionalen Strukturen im Umgang mit der historischen Situation. Geleitet vom inneren Bild seines gerechten, starken und ehrlichen Großvaters, durchlebt Čudakovs Anton reale Bedrohungen in dem Vertrauen, alle Unwägbarkeiten überwinden zu können; die Dynamik dieses Texts unterscheidet sich daher von dem anderen auch dadurch, dass keine ungeklärten Geheimnisse die Suchbewegungen in die Vergangenheit lenken. Bei Lebedev ist es die in der Kindheit entwickelte Angst vor dem Zweiten Großvater, die den Ich-Erzähler nachhaltig mit Ereignissen belastet, welche vor seiner Geburt stattgefunden haben und ihn wie ein Sog in die Vergangenheit seines unangenehm nahen und zugleich undurchdringlichen Nachbarn ziehen.

Zwei unterschiedliche Ich-Spiegel: Die Welten der Großväter

In seiner Theorie zu narrativer Identität unterscheidet Valerij Tjupa zwischen einem „ja-dlja-sebja“ (Ich-für-sich-selbst) und einem „ja-dlja-drugich“ (Ich-für-die-anderen).¹³ Gerade diese Unterscheidung kann die unterschiedlichen Prismen erklären, durch welche die Protagonisten, vermittelt durch die Per-

.....
13 Vgl. Tjupa, Valerij I. (2019): „Narrativnaja identičnost“. In: Tjupa, Valerij I. (Hg.): *Poëtika i pragmatika kollektivnyh praktik. Kollektivnaja monografija*. Ekaterinburg: Intmedia. S. 86–104, hier: S. 89.

spektive der Großvater-Figuren, auf zurückliegende historische Ereignisse blicken. Die Ursprünge seiner Kategorien erklärt Tjupa aus seinen Überlegungen zur sowjetischen Gesellschaft und der typischen Persönlichkeitsstruktur von Menschen, die in einer vom Spitzelwesen durchdrungenen Gesellschaft leben; hier zeichne sich die Trennung zwischen persönlichen Ansichten innerhalb der Familie und den nach außen repräsentierten besonders deutlich ab.¹⁴

Während die Enkel-Figuren in den untersuchten Texten hauptsächlich unmittelbar anhand ihrer Gefühle, d. h. eines konsistent wirkenden Ich-für-sich-selbst greifbar werden, unterscheidet die genauere Betrachtung von Innen und Außen insbesondere die beiden Großväter. Beide erleben die Zeit der stalinistischen Repressionen und werden erzählerisch über die Wahrnehmung der Enkel vermittelt, die ständig die Konsistenz ihrer Handlungen in unterschiedlichen Situationen prüfen. Wie erwähnt gerät der von Čudakov gezeichnete ehrliche und mitunter allzu offene Großvater durch die fehlende Trennung zwischen seinem Ich-für-sich-selbst und einem Ich-für-die-anderen beinahe in Konflikt mit der sowjetischen Staatsmacht.

Der im Zarismus aufgewachsene Großvater reagiert auf die ihn umgebenden politischen und gesellschaftlichen Veränderungen mit Abgrenzung: Er bleibt innerlich resistent gegen Veränderungen und verweigert die Anpassung. Anstatt ein mit dem System kompatibles Ich-für-die-anderen zu konstruieren, zieht er sich in den Kreis seiner Vertrauten zurück und pflegt aktiv sein Ich-für-sich-selbst, das hier in identischer Form auch nach außen getragen werden kann.

Дед знал два мира. Первый — его молодости и зрелости. Он был устроен просто и понятно: человек работал, соответственно получал за свой труд и мог купить себе жильё, вещь, еду без списков, талонов, карточек, очередей. Этот предметный мир исчез, но дед научился воссоздавать его подобие знанием, изобретательностью и невероятным напряжением сил своих и семьи, потому что законов рождения и жизни вещей и растений не в состоянии изменить никакая революция. (Č, 500)

Der Großvater kannte zwei Welten. Die erste war jene seiner Jugend und seines frühen Erwachsenenalters. Ihre Gesetze waren einfach und verständlich: Der Mensch arbeitete, wurde entsprechend seiner Arbeit entlohnt und konnte sich Wohnraum und Hausrat kaufen, Lebensmittel ohne Listen, Marken, Karten, Warteschlangen. Diese gegenständli-

.....
 14 Vgl. den Vortrag von V.I. Tjupa *Personaž, charakter, samost' kak narratologičeskie kategorii* (Figur, Charakter, Identität als narratologische Kategorien) am 18.10.2019 an der RGGU, Moskau.

che Welt verschwand, doch der Großvater lernte, durch Wissen, Findigkeit und außerordentliche Anstrengung ihr Ebenbild wiederherzustellen, seine Freunde und seine Familie, denn keine Revolution ist imstande, die Gesetze von Geburt und Leben der Dinge und Pflanzen zu verändern.

Für die indirekte Erzählperspektive aus der Sicht Antons bedeutet diese unveränderliche Persönlichkeitsstruktur eine besonders hohe Konsistenz und aufgrund der weltoffenen, positiven Werte auch eine hohe Vertrauenswürdigkeit. Die Großvater-Figur bildet bei Čudakov eine wichtige Grundlage dafür, dass der Blick auf die Fakten kaum verfälscht erscheint; es gibt keine Geheimnisse oder Leerstellen, die dem Enkel die Sicht verstellen, ihn manipulieren oder ablenken würden.

Gerade umgekehrt verhält es sich mit dem Zweiten Großvater in Lebedevs Roman, von dem bereits zu Beginn angenommen wird, er habe eine verborgene andere Identität, in Verbindung mit seiner unbekanntem Vergangenheit. Während der sensible Protagonist auch hier nach außen hin konsistent von innen greifbar wird, tritt der Zweite Großvater ausschließlich als Ich-für-die-anderen in Erscheinung, wobei sich sein Ich-für-sich-selbst zu Lebzeiten, trotz einiger kryptischer Anspielungen aus seinem Mund, den Nachforschungen des Enkels entzieht. Daraus ergibt sich das unheimliche Missverhältnis aus Unnahbarkeit und Nähe, mit dem die Figur dem Nachbarsjungen zu nahe tritt, ohne sich selbst zu offenbaren.

Die Unzugänglichkeit dieses Menschen wird gedoppelt durch seine Blindheit: Nicht nur bleibt sein Inneres für seine Umgebung verschlossen, umgekehrt hat auch er selbst keinen umfassenden Zugang zu äußeren Geschehnissen, was freilich nicht seine vorsichtige, intuitive Manipulationskraft stört.

Второй дед был слеп. Слепца трудно описать внешне, незрячие глаза не просто лишают человека одной из привычных деталей облика — они создают ощущение, что изъят этот больше, чем изъят во внешности и в органах чувств, что слепой недееспособен и в каком-то ином, чем ориентация в пространстве, отношении. (L, 25)

Der zweite Großvater war blind. Einen Blinden äußerlich zu beschreiben ist schwierig. Blinde Augen nehmen einem Menschen nicht nur ein gewohntes äußeres Detail, man hat zudem den Eindruck, der Blinde sei auch zu anderen Dingen außer der Orientierung im Raum unfähig. (LÜ, 22–23)

Wie spätere Nachforschungen des Ich-Erzählers ergeben, markiert die Blendung des Zweiten Großvaters außerdem einen traumatisch bedingten Bruch in

dessen Persönlichkeit. Das Trauma des ehemaligen Lager-Kommandanten besteht im Tod seines Sohnes und seiner Frau, die er durch seinen Macht-rausch mitverschuldet hat. Für seine Persönlichkeit vor diesen Ereignissen kann das Ich-für-sich-selbst als ebenso konsistent mit seinem Ich-für-die-anderen herausgestellt werden, wie dies auf die Großvater-Figur bei Čudakov zutrifft.

Seit archaischen Überlieferungen weist Blindheit eine ambige Symbolik auf: Sie kann sowohl mit einer prophetischen Gabe einhergehen als auch für die Bestrafung durch Sinnesentzug stehen¹⁵; beide Komponenten, Strafe und Einsicht, scheinen sich bei Lebedev in der Interpretation durch den Ich-Erzähler zu verbinden.

Теперь я знал, что он всегда видел перед собой, что последнее сохранила его память — белый цвет; на нем он пытался вывести письма, переигрывающие судьбу; вернуть сына — и вернется зрение, вернется прошлое, а годы, которых он не видел, легко уйдут, как не были. (L, 346)

Jetzt wusste ich, was er stets gesehen hatte, was ihm als Letztes im Gedächtnis geblieben war – das weiße Licht. Er hatte versucht, Schriftzeichen darauf zu bringen, das Schicksal zu übertrumpfen, den Sohn zurückzuholen, damit seine Sehkraft und die Vergangenheit zurückkämen, und die Jahre, in denen er nicht sehen konnte, hätten sich unmerklich aufgelöst, als hätte es sie nie gegeben. (LÜ, 271)

Die Dynamik von *Predel zabvenija* ist perspektivisch komplex: Zum einen liegt ein Bruch in der Identität des Großvaters vor, nach dem sein Ich-für-sich-selbst sich aus der Außenwelt zurückzieht und raum-zeitlich auf das Erleben des traumatischen Moments fixiert bleibt. Der zweite traumatische Bruch des Texts betrifft den Ich-Erzähler. Dieser ist schwerer zu lokalisieren, man könnte auch von mehreren Brüchen sprechen, die in Summe das traumatisierte Bewusstsein mimetisch wiedergeben: Mehrere Episoden des schrittweisen Erkennens der Identität des Zweiten Großvaters als Lager-Kommandant sind mit einem Schock-Erleben verbunden, das eine Suchbewegung des Ich-Erzählers gen Norden in Gang setzt. Zudem markieren die lose in den Text integrierten Alpträume von in der Handlung noch nicht kontextualisierten Leichen eines Massengrabes das Vorliegen eines Traumas. Nicht zuletzt kennzeichnet je-

.....

15 Vgl. Hackel, Astrid (2017): *Paradox Blindheit. Inszenierungen des Sehverlusts in Literatur, Theater und bildender Kunst der Gegenwart*. Berlin: Neofelis, S. 11–12.

doch, wie Nina Frieß feststellt, bereits die Kreisstruktur des Texts die „Unabschließbarkeit des Prozesses“ und zeugt davon, dass das Trauma am Ende keineswegs überwunden ist.¹⁶

Ebenso wie das Tätertrauma des erblindeten Zweiten Großvaters, das dessen Ich-für-sich-selbst unabwendbar und starr auf seine Schuld und seinen unermesslichen Verlust blicken lässt, wirft das transgenerational übertragene Trauma des Ich-Erzählers diesen als Figur emotional und als Erzähler in Hinblick auf die Chronologie seines Erzählens aus der Bahn. Die Traumata der beiden Figuren überlagern sich folglich, und dies beeinträchtigt die textimmanente Kongruenz der Handlung bzw. die Feststellbarkeit einer faktualen Ontologie innerhalb des Texts.

Ein emotional in Mitleidenschaft gezogener, traumatisierter Ich-Erzähler stellt, abseits der von ihm selbst im Text erschlossenen Zusammenhänge hinsichtlich der früheren Identität der Täter-Figur, einen Grund für die mögliche Unzuverlässigkeit des Erzählers dar: Im Kontext seiner Hypersensibilisierung – man denke an die alarmierte Wahrnehmung von Alltagsgegenständen wie dem oben erwähnten „sechseckigen, spitzen Bleistift“ – neigt dieser womöglich zu unangemessenem Angestempfinden und zu Halluzinationen, was die Alpträume sowie die hyperrealistische Situationswahrnehmung in Hinblick auf die Bedrohung durch den Zweiten Großvater sogar andeuten. Unter Berücksichtigung von dessen Trauma gilt jedoch auch, dass der Ich-Erzähler das fürsorglich-distanzierte Verhalten womöglich fälschlich als unterdrückte Aggression interpretiert, da die Symptome auch mit traumatischer Entrückung zusammenhängen könnten. Offensichtlich bezieht sich der Zweite Großvater in dieser für die Hauptfigur belastenden Interaktion auf seinen eigenen verstorbenen Sohn, was sowohl die unangemessene Nähe (zu dem Lebenden) als auch die Distanz (aufgrund der Hinwendung zu einem Abwesenden) erklären kann.

.....

16 Vgl. Frieß 2017, S. 313–314. Alena Heinritz interpretiert diese Kreisstruktur alternativ als Überwindung der Traumatisierung ‚im Wort‘, d. h. im nachträglichen Erzählen. Vgl. Heinritz, Alena (2017): „Burying the Undead. Coming to Terms with the Soviet Past in Novels by Ol’ga Slavnikova and Sergei Lebedev“. In: *Acta Universitatis Carolinae. Studia Terretorialia* 2, S. 59–78, hier S. 66 und S. 78. Die gleichwohl konträren Lektüren schließen einander nicht notwendigerweise aus, da erstere sich auf die prinzipielle traumatische Symptomatik der Unabgeschlossenheit bezieht, die sich mit jedem Lektürevorgang wiederholt, und zweitere darauf Bezug nimmt, dass durch das Erzählen eine zusätzliche Ebene ins Spiel gebracht wird, die geeignet erscheint, das unmittelbare traumatische Erleben zu transzendieren.

Während die Enkel-Großvater-Konstellation bei Čudakov bis auf gelegentliche Übertreibungen, die die kindliche Perspektive nachvollziehen, eine weitgehend konsistente Erzählung zu ermöglichen scheint, ergeben sich die schwer aufzulösenden Widersprüche in Lebedevs Text aus der erzählerischen Verschachtelung zweier zerrütteter Bewusstseine, durch die hindurch erzählt wird.

Archetypische Begleiter: Der Schatten und der alte Weise

Aufschlussreich für Postmemory als ein imaginierendes Erinnern durch das Prisma fremder Wahrnehmung scheint außerdem Carl Gustav Jungs Archetypenlehre. Diese sieht nämlich einen Perspektivenwechsel vor – vom Ich-Subjekt zu dessen Fremderfahrung des Selbst in der Interaktion mit einer äußeren Instanz. Die in Hinblick auf die Großväter relevante Figur des ‚alten Mannes‘ unterteilt Jung in einen positiven und einen negativen Repräsentanten.¹⁷

Zum einen stellt er den ‚alten Weisen‘, dessen positive Erscheinung, als häufigste Allegorie der Weisheit heraus. Dieser Archetypus scheint die Wirkung von Čudakovs Großvater auf Bewusstsein und Wahrnehmung des Enkels sowie auf die gedankliche Ordnung dieses Texts zutreffend zu beschreiben: Unabhängig von der konkreten Ausprägung seines Weltbildes als eines althumanistischen, christlichen, verkörpert die Figur des Großvaters hier eine moralisch einwandfreie, klare Ordnung, die als konsistenter Rahmen die Entwicklung des Enkels unterstützt und auch als Prisma des Texts ein klärendes Moment darzustellen scheint, das die Familiengeschichte verbindet und ordnet.

Komplementär dazu verkörpert der Zweite Großvater bei Lebedev einen negativen Repräsentanten des ‚alten Mannes‘, der hier in Überschneidung mit dem ‚Schatten‘-Archetypus vorliegt. Als Allegorie des archaischen Bösen verkörpert er eine unbestimmte Gefahr und erfüllt zudem die strukturelle Funktion des Schattens als Engpass, dessen Durchquerung das Selbst mit seinen eigenen Grenzen konfrontiert.¹⁸ Eine solche symbolträchtige Figur zwischen

.....
17 Vgl. Jung, Carl G. (2015²): „Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten“. In: ders. *Archetypen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 7–69, hier S. 46.

18 Vgl. ebd., S. 29.

Diesseits und Jenseits wird bereits durch das dem Roman vorangestellte Epigraph von Iosif Brodskij angekündigt.

Не жилец этих мест,
не мертвец,
а какой-то посредник... (L, 5)

Kein Bewohner dieser Orte,
kein Verstorbener,
ein Mittelsmann nur... (LÜ, 5)

Der Logik von Jungs Archetypen-Konzept entsprechend, konfrontiert dieser ‚Vermittler‘ den Protagonisten mit verdrängten Inhalten seiner Ursprünge und seiner Kultur: Als unbestimmte Gefahr offenbart sich der Zweite Großvater dem individuellen Unbewussten des Kindes und verweist zugleich für den Erwachsenen auf das Verdrängte eines größeren, kollektiven Unbewussten.

Das Konzept der Archetypen fügt sich auch insofern gut in Lebedevs Text, als sein Ich-Erzähler des Öfteren die untrennbare Verbindung zwischen sich und seinem Nachbarn reflektiert, wobei er darüber nachdenkt, dass ihm dessen Wesen an sich nicht zugänglich sei und er vor allem intuitiv dessen Spiegelung in seinem Selbst wahrnehme.

Однажды — я забегаю вперед — я понял, наивно, по-детски, что взгляд — это зеркало; мы видим не людей, а то, как люди отражаются в нас; мне казалось, что я открыл тайну и оставалось только уяснить, как же пройти за собственный взгляд, как увидеть то, чего, по идее, ты видеть не можешь. (L, 33)

Eines Tages – ich nehme das vorweg – begriff ich auf naive, kindliche Weise, dass die eigene Sichtweise wie ein Spiegel ist. Wir sehen keine Menschen an, sondern wie Menschen sich in uns spiegeln. Ich meinte, ein Geheimnis entdeckt zu haben, und es blieb nur herauszufinden, wie man den ureigenen Blick finden konnte, um das zu sehen, was man sonst nicht gesehen hätte. (LÜ, 27–28)

Wie schon der Umstand einer doppelten emotionalen Verzerrung durch die Traumatisierung der wahrnehmenden Figuren bekräftigt diese Feststellung abermals eine textinterne Unzugänglichkeit der im Roman geschilderten Ereignisse für das Erleben seiner Subjekte.

Während die Angst vor dem freundlich-distanzierten Nachbarn bei der alltäglichen Interaktion in der Kindheit als irrational betrachtet werden könnte,

bezieht sich der Verlauf posthumer Nachforschungen weiterhin auf diese Grundkonstellation kindlicher Angst und liefert ihr – gebrochen durch das Prisma mehrerer potenziell verzerrender Faktoren – nachträglich bestätigende Fakten. Die Konstellation um den ‚alten Weisen‘ in Čudakovs Roman verlangt hingegen keine sukzessiven oder nachträglichen Schleifen der Rückversicherung oder Revidierung und führt so nicht zu Unbestimmbarkeit, Zweifel oder verschwommenen Realitäten.

Die Krümmung der Texte: Abrundung vs. schmerzhafte Wunde

Sowohl bei Čudakov als auch bei Lebedev wird die Beziehung zur Großvater-Figur besonders an zwei Punkten erörtert, die gewissermaßen Anfang und Ende der realen Beziehung markieren: die Geburt des Enkels und der Tod des Großvaters. Die Geburt weist den Enkeln ihren Platz in einem Familienverband zu und versieht sie in der Folge mit der emotionalen Bindung an ihre Vorfahren: Čudakovs Figur erbt Zuversicht, Ausdauer und Weitblick, Lebedevs Protagonist empfindet Angst; er versucht vergeblich, dieser Verbindung zu entgehen, wonach sich Zwang, Misstrauen und Überforderung in ihm verfestigen.

Eine ebenso gegensätzliche Dynamik legen die Tode der Großväter über die Texte. Dass die Großvater-Figur in beiden achronologisch erzählten Romanen das Weltbild des Protagonisten umspannt, zeichnet sich bei Čudakov dadurch ab, dass der Tod erst im letzten Kapitel geschildert wird, obgleich davor auch spätere für Antons Leben wichtige Episoden vorkommen. Der Großvater stirbt, seinem ursprünglichen Weltbild getreu, als Christ, und schweigt vor dem Ende.

В предсмертные часы молчал, хотя был в уме и памяти. Дочери упрасивали: «Скажи что-нибудь». Но он лишь тихо улыбался. «Сказал только что-то про немоту перед кончиною. Это стихи, Антоша?» Это было их любимое с дедом издавна стихотворение Некрасова. [...] «Немота перед кончиною подобает христианину». (Č, 503)

In den Stunden vor seinem Tod schwie er, obwohl er bei klarem Verstand war. Die Töchter flehten: „Sag doch etwas“. Doch er lächelte nur still. „Er sagte nur etwas über das Schweigen vor dem Ende. Ist das ein Gedicht, Antoša?“ Das war seit jeher sein und des Großvaters gemeinsames Lieblingsgedicht von Nekrasov. [...] „Schweigen vor dem Ende ziemt sich für den Christen.“

Während Antons Großvater im Beisein seiner Angehörigen ruhig die Augen schließt, scheint der Zweite Großvater in Lebedevs Roman sich gegen sein Ableben zu sträuben, und zwar aus Angst, wie der Ich-Erzähler nachträglich zu erkennen vermeint:

Он боялся умереть, как обычно умирают; он жаждал жить — через меня, во мне — и страшился смерти так неистово, словно знал, кто встретит его там, в загробном мире; Второй дед искал спасения душе [...]. (L, 115)

Er wollte nicht so sterben, wie man normalerweise stirbt. Es düsterte ihn zu leben – durch mich, in mir –, und er fürchtete den Tod so rasend, als wisse er, wer ihn im Jenseits empfangen würde. Der zweite Großvater suchte nach Rettung für seine Seele [...]. (LÜ, 90)

Die Todesangst des Zweiten Großvaters verdeutlicht in Lebedevs Roman die Angst als Zentrum jener Wunde, die sich von ihm auf den Nachbarssohn überträgt und die bei jedem Kontakt der beiden Figuren zueinander von neuem aufbricht. Die Gefühle in der Interaktion zwischen dem alten Mann und seinem Wahlenkel verlaufen ebenfalls kongruent: Während der Zweite Großvater höhere Vergeltung fürchtend an seinen verstorbenen Sohn denkt, erlebt der kindliche Protagonist die für ihn unerklärliche Angst spiegelbildlich als seine eigene.

In *Predel zabvenija* wird der Tod des Zweiten Großvaters innerhalb der Handlung relativ früh erzählt, sodass das posthume Fortbestehen seines Täter-Opfer-Traumata den weiteren Gang der Handlung stark prägt. Gerade umgekehrt stellt sich die Dynamik in Čudakovs Text dar, wo der Tod des Großvaters am Ende platziert ist, obgleich die davor erzählte Handlung auch spätere Ereignisse einschließt. Das Schlusskapitel trägt die Überschrift *I vse umerli (Und alle starben)* und endet mit einer raffenden Erzählung der ebenfalls friedvollen Tode weiterer Familienmitglieder sowie der letzten Bekannten des Großvaters. Die Tode markieren das Ende einer abgeschlossenen Handlung, die keine Geheimnisse und damit auch keine Traumatisierungen für die Folgegenerationen hinterlässt. Die komplementäre Krümmung der Texte geht folglich jeweils von der Großvater-Figur aus, die bei Lebedev einen unergründlichen Sog aus Angst und quälender Ungewissheit verursacht, bei Čudakov hingegen die unveränderliche Konstante eines gedanklichen Ruhepols bildet.

Schluss: Postmemory vor dem Hintergrund von Emotion und subjektiver Prägung

Wie die vorliegende Untersuchung der Großvater-Figuren bei Čudakov und Lebedev zeigt, ist die Qualität emotionaler Bindungen für Postmemory auf mehreren Ebenen von Bedeutung. Beide autobiografisch grundierten Romane erzählen die jeweilige Familiengeschichte mit besonderem Augenmerk auf einer Großvater-Figur, die den Blick des (Wahl-)Enkels indirekt zu lenken scheint. Die von Vertrauen und Ehrlichkeit geprägte Verbindung in *Ložitsja mgla na starye stupeni* bringt einen ausgeglichenen Enkel hervor, der historische Unwägbarkeiten aus der Distanz zu überblicken vermag; der Text quittiert dies durch den trotz der achronologischen Anordnung erzeugten Eindruck von Abgeschlossenheit. Aufgrund der uneingeschränkten Klarheit der Handlung erfordert das erzählerische Setting keine nachträglichen Nachforschungen oder Revidierungen.

Eine gegenteilige Dynamik entfaltet Lebedevs Roman, in dem die Großvater-Figur ihre Vergangenheit zu verhüllen scheint. Die distanzierte Nähe verbindet die Subjekte dieses Textes jedoch ebenso eng: Der Ich-Erzähler erlebt seine Beziehung zu dem angsteinflößenden Mann als Zwang, da dessen unbekannte Vorgeschichte ihn gleichsam zu posthumer Nachforschungen drängt, obgleich er sich lieber aus der unangenehmen Konstellation zurückziehen würde. Das transgenerational an den Protagonisten weitergegebene Trauma der Täter-Figur beeinträchtigt die Wahrnehmung beider Figuren – mit Auswirkungen auf den Text, in dem neue Informationen stets einen Grad an Ungewissheit behalten, die der Ordnung zu einem geschlossenen linearen Narrativ im Wege steht.

Insbesondere die spontane emotionale Reaktion der Nachgeborenen auf die Großväter gibt deren archetypische Bedeutung zu erkennen, die, versinnbildlicht durch Jungs Archetypen, in der Funktion des ‚alten Weisen‘ Klarheit ermöglichen oder als ‚Schatten‘ Ungewissheit und Beunruhigung stiften kann. Der emotional geleitete Blick auf die Familiengeschichte beginnt nicht erst bei der Geburt der Enkel und endet auch nicht mit dem Tod der Großväter. Gerade im Falle des Schattens liegt (im Sinne von Postmemory) großes Gewicht auf der nur indirekt erschließbaren Vorgeschichte und auf der Zeit nach dem Tod des Zweiten Großvaters, wo diese unbekannteren Ereignisse ihre beunruhigende Kraft behalten und das Erleben des Erzählers beschäftigen. Im Falle des Klar-

heit stiftenden ‚Weisen‘ bei Čudakov scheinen die Zeit vor der Geburt des Protagonisten und die Erinnerung an den verstorbenen Großvater die aus der Erfahrung bekannte und einsehbare gemeinsame Lebensspanne gleichmäßig in beide Richtungen zu verlängern, ohne dadurch das Gewicht unverhältnismäßig auf jene nicht gemeinsam verlebten Zeitabschnitte zu verlagern.

In beiden Konstellationen fixiert die gemeinsame Zeit der Interaktion während der Kindheit das emotionale Prisma, auf das später der subjektive Blick der erwachsenen Erzähler zurückgreift, um die Vergangenheit und das autobiografische Erinnern zu strukturieren. Das Erzählen impliziert jeweils eine mehrfache Spiegelung der Ereignisse in den Augen der Großvater- und Enkel-Figuren und führt damit zur Überlagerung mehrerer Faktoren potenzieller Subjektivität. Während dies bei Čudakov ohne Folgen zu bleiben scheint, da der offene Austausch den Blick beider Subjekte klärt, ist bei Lebedev an mehreren Stellen ungewiss, ob die akribisch verfolgten indirekten Hinweise und symptomatischen Verhaltensweisen auf Figurenebene jeweils vollständig erkannt und richtig gelesen werden.

NIKOLA ĐOKOVIĆ (KRAGUJEVAC)

Fictionalization, Re-Invention and Re-Inscription of Trauma in Aleksandar Hemon's Prose

Aleksandar Hemon (*1964) is a writer who is well-known for his refusal to choose between fiction or non-fiction, emphasizing (in interviews) that in his mother tongue (Bosnian) there is no such word that clearly separates these two notions. The assumption is that if such a word doesn't exist, there is no essential difference between the two.

A strong inclination to invent fabulous stories, which is sometimes brought to a parodic mania, is perhaps best shown in the character of Rora Halibašić in the novel *The Lazarus Project* (2008). Let us remember this character: a professional photographer hired by Brik as a fellow traveller and his assistant throughout Ukraine in search of the origins and background of Averbuch Lazarus, a Jew killed by a police chief in Chicago at the beginning of the 20th century. Rora is an obsessive fabulator who tells jokes or makes humorous digressions at every attempt by Brik to establish an intimate dialogue with him. A joke (bosn. 'vic') is one of the fundamental forms of Bosnian and ex-Yugoslav conventional, partially 'fantastic' humour. In *The Lazarus Project*, it serves to relax the dramatic suspense and bring a spark of fantasy and irony into the overly serious existential dilemmas of the main protagonist as well as to provide a comic relief from the often gloomy and traumatic thread of historical testimony. In addition, Brik already knew Rora Halibašić and his passion for inventing stories from their former lives in Sarajevo. Since the majority of young boys and folk (bosn. 'jarana', 'raje') used to be naively impressed with older guys' life 'experience', the young Brik also trusted Rora unconditionally. At one point, Brik, the narrator, explains that telling incredible, fabulous and weird stories is the Sarajevo way, whereas Chicago's storytelling is always concerned with verifying facts and checking whether the story corresponds with the real facts:

In Chicago, I have found myself longing for the Sarajevo way of doing it – Sarajevans told stories ever aware that the listeners' attention might flag, so they exaggerated and embellished and sometimes downright lied to keep it up. You listened, rapt, ready to laugh, indifferent to doubt or implausibility. There was a storytelling code of solidarity – you did not sabotage someone else's narration if it was satisfying to the audience, or you could expect one of your stories to be sabotaged one day, too. Disbelief was permanently suspended, for nobody expected truth or information, just the pleasure of being in the story and, maybe, passing it off as their own. It was different in America: the incessant perpetuation of collective fantasies makes people crave the truth and nothing but the truth – reality is the fastest American commodity.¹

The status of fiction and fictionalization – *exaggeration, embellishment and fabrication (lying)* in its 'Bosnian variant' suffers from an almost completely uncritical reliance on the authenticity of the narrator's mediated, 'lived' experience. The story cannot even be interrupted as long as the narrator pleases his listeners/audience with his 'larger than life' persona and it is, therefore, automatically given the quality of completeness, totality, and roundness. This nostalgic, semi-ironic longing, reliance and trust requires no further evidence nor proof. Therefore, the purpose of Rora's *photographs*, which he includes in his incredible stories as a kind of proof that he really 'had been there', is not to confirm their credibility. They are merely another prop in the construction of reality, which listeners and folks gladly accept in all their naivety and pretentious glory. The code of solidarity between a storyteller and the listeners makes a story relevant and anchors it in the collective experience. Contrastively, the supposed cultural difference which distinguishes the American way creates different types of collectively induced obsessions, illusions and phantasms. Americans, as listeners, crave the truth that is ironically marked as an ultimate phantasm; they seek the story's reliability, sustainability and factuality. This *longing* and *craving* turns out to be another fictional fallacy which ends in commodification of the 'free market', just like every other good – an increase in demand will cause an increase in price. The scrupulous search for truth cannot exclude, in its totality, a plausible – even fragile – thread of non-conventional lies.

This is also true when it comes to witnessing war trauma. The process of fictionalization is problematic in terms of reliability and factuality, but it is at times necessary and even *cathartic* for the audience to get in touch with the

.....
1 Hemon, Aleksandar (2008): *The Lazarus Project*. New York: Riverhead Books, p. 102.

surreal and absurd aspects of war and life-threatening situations. In other words, both types of story-telling mentioned by Hemon's Halibašić (the 'possible' and the 'impossible') can be either trustworthy and authentic or they can be fake and false. There are different *typologies* of discourse oscillating from one possibility to another – from a trustworthy testimony to falsification.

Hemon's narrative techniques consist of using and misusing fictional witnessing, that is *historical meta-fiction* (Linda Hutcheon) in the process of postmemorial testimony.

The very titles of Hemon's books often refer to a certain historical, unsolved 'case' or 'question' (*The Question of Bruno*, 2000), or to a 'project'. They are almost historiographical, thorough research which includes *reconstructing* the archival sources of Lazarus Averbuch's life, revisiting the former places of his home and exile, haunting the presence/absence and investigating 'ghosts'. The conventional academic method of this approach, like any other historiographic study, is to constantly check and question the 'sources', as well as the initial theses and hypotheses, in order to achieve a certain degree of historical plausibility and scientific 'objectivity' and therefore (fictional) credibility. In Hemon's case, this attempt proves to be questionable or even sabotaged beforehand.

The title of his novel *Nowhere Man* (2002) leads to another fact crucial for the research project – the 'impossible' position of the man who is both nowhere and everywhere – opening up further questions of possibility of witnessing (from) this subject-position of the displaced individual, obliterated, crushed or eradicated by the power structures.

The investigating project questions the very foundations of false and often fatal analogies between the one who is a witness and the one who is the 'object' of witnessing and whose life has to be *reimagined* and lived-through, implying a certain process of appropriation of trauma. Undertaking the *Lazarus Project* (a similar process happens in *Nowhere Man* and *The Question of Bruno*) is motivated by an investigative urge to give the victims back their historical dignity, contrary to previous injustices and the anonymity of oblivion and memory erasure. It is also motivated by making the victim's existence present and vivid in the everyday life of the witness and conjoined in the process of gathering a community of witnesses. This way their existence is partially evoked or re-imagined in a certain plea, a certain *longing for belonging*.

At one point, Brik (from *the Lazarus Project*) witnesses: "I needed to reimagine what I could not retrieve; I needed to see what I could not imag-

ine.”² The emphasis here is on a categorical imperative of such a transformative approach. In a sense, it is a form of transcending ‘the self’ or the liminal position of ‘he who witnesses’. The narrator (and the author himself) confronts us with a reconstruction of the re-imagined past, which is more than simply collecting data from a supposed book or books. These meta-data can be collected either from an official historical archive, as in *The Lazarus Project*, or from the pseudohistorical book about ‘World War II Spies’ (in a story “The Sorge Spy Ring” in *The Question of Bruno* the narrator and the author’s alter-ego is a boy who is reading the book about spies).

The choice of photographs juxtaposed with the literary testimony and combined with the text serves as another device of *authentication*. On the other hand, it can also serve as a fictional retreat for further imagining and creating the atmosphere of the particular testimony, or as a depository of random access points which permeate and ‘inhabit’ the book in an aleatory manner, comingling and juxtaposing the positions of ‘now’ and ‘then’. The photographs from Brik’s present open the narration from the perspective of the present moment. Other photographs taken from Chicago’s historical archive introduce the chapters related to Lazarus’ past.

The protagonist, along with the author and reader, are often left drifting, ‘clueless’ and ‘aimless’. So, the subject-position(s), in order not to abandon the whole adventure, must resort to *surrogate memory* – that is the invention of a new memory, re-arranging what is missing and re-inscribing the traumatic memory ‘slip’ (or ‘loop’). This happens mostly at the expense of ‘factography’, at the point where all possibilities to document end and are exhausted. The narrator visits Lazarus’ former living place in Chicago – the part of the old Chicago town which had left almost no trace, and then his hometown Kishinev in Ukraine (today in the Republic of Moldova), where he learns about the pogroms of Jews in Tsarist Russia, although only very formally in a strict manner by visiting a museum and foolishly ‘falling in love’ with the suffering of the female speaker (at the spot of the collective trauma). To a certain degree, the narrator also has to be re-traumatized to enter the very foundation of the traumatic situation he depicts. At moments it seems like Lazarus’ and Brik’s experiences of exile overlap, blurring the line between Hemon’s own exile from his hometown Sarajevo and Lazarus’ doomed fate in pre-war Chicago, in an

.....
2 Ibid., p. 46.

atmosphere full of paranoid, anti-semitic, anti-anarchistic and anti-migrant hatred and violence. In that sense, these emblematic cases of exile are constellations which appeal to the ever-present global fears of any appearance of perceived 'otherness' or subaltern existence.

As a result of this mirroring and mapping, the narration traces and examines a thin line between a report about Lazarus and the subtle, ironic appropriation of Lazarus' fate by Brik. Similarly, in *Nowhere Man*, there is no simple answer to the question of who that supposedly mysterious man is – that man made of many. Several narrators, each from their own perspective, 'follow' Jozef Pronek (Sarajevo, Ukraine, Chicago) creating their versions of Pronek's character. Chasing this *evading and pervading* figure of an 'exiled' man and scrutinizing his everyday existence sometimes resembles stalking or searching for clues in the plots of crime fiction. The final result of this investigating effort is something new which emerges from the overlapping of two or more life stories and fates and outlines a story relevant for a whole generation impacted by the experience of migration.

Lazarus is somebody who searches for a new home, a shelter where he can "disremember his previous life and start from scratch, like an immigrant"³, where he can construct and 'reinvent' himself. The American myth of self-invention ('in the home of the brave') serves as an ironic background to this daydream of becoming somebody else whose identity is, in this case, irrevocably shattered. In the same manner, the book (project) about Lazarus – a book within a book – is supposed to provide the main protagonist, Brik (mirroring the author Aleksandar Hemon), an opportunity to actually and truly 'become someone else'. He wants to use what seems to be an opportunity in his mediocre life – the grant given by a rich sponsor – in order to "purchase my moral insurance by going to the righteous processes of self-doubt and self-realization, achieve writerly sainthood, become the one who knows"⁴.

The question of memory and remembrance as well as the closely related questions of erasure, oblivion and amnesia are emphatically highlighted in these somewhat *false analogies*, self-reflective or self-fictional projections. Lazarus could have not *disremembered* his former life and self in the same way that Brik and Hemon cannot escape a compulsive analysis and anamnesis.

.....

3 Ibid, p. 127.

4 Ibid, p. 133.

Both fictional and real characters are driven by a desire to find out more and more about the fate of the one who is erased from collective and personal memory. In this process they question their own blind spots, prejudices, obliviousness and stubbornness.

Erasure and exposure mark the re-appearance of the blind spots through the re-inscription of traumatic scenario(s). The strategy of *negotiating* the polyphonic, communal narrative voices gathers around the figure that was once lost for the world and is now found in the space of literary witnessing.

In this process of *recollection*, there are many obstacles. The collection of stories *The Question of Bruno* poses another question about another supposedly mysterious fate. The title refers to a case which is impossible to investigate or reconstruct. Bruno is somebody who is barely even mentioned. If we follow the clues in the text, we come across an interesting episode in the story “Jozef Pronek and Dead Souls”. The main protagonist goes to Chicago to visit his girlfriend Andrea, and her family (The Rachels) invites him for lunch. There he sees Andrea’s unnamed grandma who obsessively calls for some Bruno to join them because there is so much food at the table. The reader discovers that Andrea’s grandma is ‘obstreperous’ and that she thus loudly calls for somebody who is not alive anymore. Family members calm her down reminding her that Bruno is not present, but to no avail. A persistent refusal to accept the reality of Bruno’s fatal disappearance is brought to a paroxysm. This obsessive memory slip is further complicated by the narrator’s revealing the number tattooed on the old woman’s skin. The reader is made to think that she is a concentration camp survivor. Her case is also an example of a traumatic reiteration and an obsessive reprise of the ‘presence’ of the disappeared. Bruno represents the zero point of this presence through oblivion and historical amnesia as the very memory disorder that often accompanies that oblivion.

A figure of amnesia is often repeated in Hemon’s work. A boy’s (the narrator’s) grandpa in the story “The Exchange of Pleasant Words” is ‘floating on Letá’, immersed in this mythical Lethean stream while the mythologized history of the Hemons is narrated at the table. Oblivion here is contrasted to the hyperbolic surplus of myth which supposedly ‘recalls’ entire historical epochs and the whole family genealogy.

The old grandma from *The Question of Bruno* forgot everything else related to the present moment, everything except Bruno, preserving her memory along with the tattoo on her hand, on her own skin. She *remembers* even

though she *forgets* the coordinates of time and place of the present moment, even though she forgets who the specific, living people that surround her are, her closest ones. There is a surplus of remembering in the act of *disremembering*. However, here as well as in "The Exchange of Pleasant Words" the whole family's preoccupation with their collective memory is put to a test. Its familiarity and potential for sharing are also questioned and problematized. The old lady is isolated and lonely within the family who is ashamed of her loud and discomfoting presence and witnessing. The code of solidarity is broken here, or maybe one had never even existed. There had never been an *affiliative memory* situation either.

Affiliative memory (Marianne Hirsch's term) in Hemon's prose is mostly created by adoption – by the partial identification with or recognition of another person's story as one's own. It is present in the uncovering and re-presenting of historical facts as well as in the parallels that cut through the life of Lazarus and the narrator Brik respectively (in *The Lazarus Project*) while maintaining the necessary historical distance. As opposed to that, *mythomaniac* stories that the family patriarch narrates in "The Exchange of Pleasant Words" end up in some kind of fascination and epic pathos which prevents historical facts from breaking through the mythical veil of falsified and impossible analogies. The whole family's *sticking together* in the community which, supposedly, preserves and transmits memory is parodied, mocked and turned to epic farce. On the edges of the family's patronizing, patriarchal code of suspicious solidarity, in the absence of epic and operatic re-telling and re-imagining the collective memory, emerges an actual and factual historical testimony told to the boy by his mother in an *exchange of trustful words* at the very end of the story. Solidarity is therefore restored and revised as a very personal evocation, a demystification of a mythical, foundational, patrimonial quest.

One of the repeated (reprise) sentences in *The Lazarus Project*, the recurrent motto of the book, perhaps even representative of Hemon's entire prose, is: "Home is where someone might notice your absence." Therefore, the position of the witness, the one who remembers, is crucial for the preservation and transition of the bonds of memory. The one who remembers becomes gradually at home with the existence of the one who is absent made present by the very act of noticing that the notion of 'home' is irrevocably changed. A symbolic 'other' home, the place of residence (habitat), a shelter even after some-

body's death – as in the case of Lazarus after his physical death – can be found precisely in this postmemorial revisiting of the ever-evasive places of homesickness (from Sarajevo to Chicago, from the former Yugoslavia to the US).

“Had I been dreaming I would have dreamt of being somebody else, with the little creature burrowed in my body, clawing at the walls inside my chest – a recurring nightmare.”⁵ The basic existential situation of a ‘nowhere man’ or an ‘everyman’, who resides in a phantasmatic history funnel as the extension of his nightmares, is to become *somebody else*, to construct the memory of the other which works as a ‘solution’ to understand his own life story (and the project behind it). It is the plea to ‘unriddle’, to find a provisional cure (*pharmakon*) – perhaps in storytelling – for one’s own condition of exile. The traumatic estrangement and amnesiac routine of everyday life in exile – which reduces the horizon of the present and future – goes hand in hand with the necessity of recollection.

The urge to wake from everyday oblivion shows itself in the image of an object lost in the process of amnesia. That ‘lost object’ is, in *Nowhere Man* for example, a *marble* which emerges from memories of a narrator’s childhood spent with Jozef Pronek in his hometown of Sarajevo. The subject of oblivion at first experiences a dreadful gap from which the once suppressed *object* of memory re-emerges. This temporary ‘blindness’ of the oblivious subject (whose memory was lost) is put to test. This is also the focal point of the new self-awareness which results in some form of transcendental power. The newly found memory creates the space for subject transcendence of the status quo – the position of the *self-sameness* (Emanuel Levinas).

The familiarity of the ‘known’ world at one particular moment is shattered to the point of self-negation: “There was a hole in the world, and I fit right into it; if I perished the whole would just close, like a scar healing. I should have told Pronek who I was. I needed him to know.”⁶ It is not only the knowledge *about* the other, but also the knowledge *of* the other, the plea for exchange and communication with the other, that becomes the guarantee of remembrance as well as the recuperation of one’s existence in the shattered world of exile displacement.

5 Hemon, Aleksandar (2002): *Nowhere Man*. New York: Nan A. Talese, p. 1.

6 Ibid, p. 26.

Furthermore, that knowledge is something more than the work of one's own trauma. Similar to a stamp on one's body or a scar which cannot heal, a symbolic existential hole which cannot 'close' testifies to the permanent melancholy of one's craving for the presence of the absent. At the same time, a new space in the interiority of the subject is opened for the re-appearance of the other. This means the re-constitution and re-writing, the psychosomatic *re-inscription* of the 'foundational' memory script. New testimony through recollection and the recovery of nearly lost knowledge provides the new purpose of the (manu)script of trauma. This happens exactly when two (or more) heterogeneous traumas converge as a result of that encounter and a need to recollect and re-arrange the shared traumatic experience.

Writing about the role of photography in postmemorial process, Marianne Hirsch emphasizes:

The work of postmemory, in fact, is to uncover the pits again, to unearth the layers of forgetting, to go beneath the screen surfaces that disguise the crimes and try to see what these images – the prewar family domestic images – the prewar family domestic pictures and the images of destruction – both expose and foreclose.⁷

That reappearance of lost images and recovery of memory loss is not only staged by rearranging photographic evidence. It is interesting to note the archaeological (or maybe forensic, post-genocidal) metaphor of unearthing and uncovering. The one who witnesses (or the researcher himself) aims to uncover the space beyond the surface of the screen and to explore it. That is only possible by questioning and deconstructing those *discursive practices* which served to disguise the crimes of the perpetrators at the expense of the victim's suffering. The postmemorial work of investigating does not entirely belong to an official, dominant, institutionalized reconstruction. The *postmemorial reconstruction* is not meant to be enclosed in the totality of the story and dominant ideological frame. Longing for the past, longing for belonging – which is always already an asymmetrical relation – if employed in a postmemorial manner, must not succumb to a mythomaniac drive, a desire for total possession. It must not become what Svetlana Boym defined in *The Future of Nostalgia* as *restorative nostalgia* (as opposed to reflective nostalgia).

.....

7 Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, p. 119.

Restorative nostalgia stresses nostos and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. [...] Restorative nostalgia is at the core of recent national and religious revivals; it knows two main plots – the return to origins and the conspiracy. Reflective nostalgia does not follow a single plot but explores ways of inhabiting many places at once and imagining different time zones; it loves details, not symbols. At best, reflective nostalgia can present an ethical and creative challenge, not merely a pretext for midnight melancholias. This typology of nostalgia allows us to distinguish between national memory that is based on a single plot of national identity, and social memory, which consists of collective frameworks that mark but do not define the individual memory.⁸

In “The Exchange of Pleasant Words”, the boy (narrator) witnesses a family gathering of the Hemons, the type of restorative, nationalistic quest of the ‘chosen tribe’:

Inspired by the success of Sarajevo Olympiad and the newly established ancient family history, the family council, headed righteously by my father, decided to have an epic get-together, which was to be held only once, and was to be recorded as Hemoniad.⁹

Everything that constitutes a so-called ancient family history, oral tradition and lore, often characterized by an epic mode of narration and identification, is put into question. The very antiquity of these ‘unifying’ manifestations is questioned, focusing on the newly established ‘tradition’ which would have, obviously, happened only once. Here, Hemon approaches Hobsbawm’s notion of *invented traditions*. “Traditions which appear or claim to be old are often quite recent in origin and sometimes invented.”¹⁰

In contrast to this pathetic farce, other examples of the mythologization of a common, collective memory (and tribal mentality) can have more sinister consequences. In order to see how far fabrication and falsification can go in hiding the original crime scene, we can quote one paragraph from the seventh and final chapter of *Nowhere Man*. This chapter opens in an unusual way. The narrator (Captain Pick), who shares his ‘memory’, is a self-proclaimed hero, a Russian immigrant, a representative of the Russian diaspora in Shanghai. His ‘personal testimony’ is, as the readers discover, set at a time when he actually had been a Third Reich spy working for the Japanese Empire.

8 Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, p. 14.

9 Hemon, Aleksandar (2000): *The Question of Bruno*. New York: Nan A. Talese, p. 102.

10 Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (eds.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, p. 1.

On the horizon you could see black, bloated, heinous clouds leading a storm charge. And the sea kept licking the rusty ship – the Pamyat – loaded with destitute men, officers and soldiers alike, left with nothing but their honor, still wearing impeccable uniforms, exuding a faint sent of the Trans-Siberian railway. The officers' wives, the finest ladies all, choked with swallowed tears, waving at their loyal servants on the shore, lined up like a choir in a great tragedy, hating the Bolsheviks even more than their mistresses. There was a young captain going around, politely imploring the ladies to get rid of excess baggage, and they obeyed – what difference did it make now? You could see millions of rubles in fur, bobbing in filthy water, like rat corpses. Amid the sinking fur and suitcases, there was a little lap dog barking shrilly, paddling feebly with its tiny paws, slowly losing its strength until it drowned. Our hearts sank with it.¹¹

Pick's quasi-authentic testimony is compromised when we, as readers, discover the ultimate unreliability of the storyteller (in this case orator), as well as the position of unreliability of the one to whom the story is being narrated. The addressee (recipient) in this case is the Russian diaspora in Shanghai, a community of former aristocrats and White Army soldiers. They constitute their patriotic loyalty to their former and 'only' homeland (Tsarist Russia) by reprise reiterations and ritual evocations of these narrated phantasms. Another narrator takes over the narration right after Pick:

At the beginning a few of them would have trouble remembering his being on the Pamyat. Nor could officers from the units he claimed to have served in remember him serving with them. Some of them even recalled a man with the same face, albeit scarless, working for the Soviets in Harbin and Shanghai under a different name. But after a while his stories, told in a minute, plausible detail, absorbed along with a China Sea of vodka, displaced their memories, and they started generating their own, new memories featuring trench brotherhood with captain Pick [...].¹²

This destructive and corrosive element of a lie presents itself in an *aura of truth*. It imitates the methodology of truth and its plausibility, while at the same time fictionality imitates the factuality of the supposedly documented witnessing. Shameless lies and nationalistic propaganda spread precisely in the name of illusory transparency of what is 'possible', 'real' and 'authentic' while insisting on the convincing details, paraphernalia and trivia of everyday human experience. By repetition and simulation, the 'real' memory is blocked and eventually replaced (superseded) by a surrogate memory. The first phase

.....
11 Hemon (2002), p. 225.

12 Ibid., p. 227.

of this *replacement* is the *displacement* of memories – making one's own memory unreliable, while the next phase is related to generating completely new memories, making them plausible, 'lived through', with a sense of strong affectation and patriotic zeal. The *induced amnesia* precedes the accommodation and acceptance of the new 'truth' that is the historical revision of the events. This can be seen as the reverse process which negates the post-traumatic distance. The consequence is the *reversible traumatization* of memory. As opposed to postmemorial, retranscriptive negotiation and re-writing of trauma, the practice of triggering these new traumatic memories brings their subjects back to a permanent 'state of war'. Consequently, the subjects of diaspora even start to share 'brotherly memories' from the trenches. The very sharing of brotherly 'affiliation' for the nationalistic, diasporic brotherhood for 'them' is the ultimate provisional cure for the alienation that typically marks the experience of the exile.

Hemon's prose introduces a historical distance which enables us to recognize when the stories we tell become dangerous because they generate hatred or desire for revenge and retribution. This trap can be avoided by means of postmemorial affiliation and adoption through post-posttraumatic re-invention and re-inscription of the 'foundational' trauma.

**Paradigma des Posttraumatischen:
Erzählstrategien der Vaterlosigkeit in Ivan Lovrenovićs
*Die im Jahrhundert Verschollenen***

In der Literatur des ausgehenden 20. und einsetzenden 21. Jahrhunderts ist eine allgemeine Tendenz zu beobachten.¹ Es handelt sich um das Erscheinen von hybriden Erzähltexten, die sich eine Integration von traumatischen Ereignissen in ein mehr oder weniger versöhnendes und erklärendes Narrativ zum Ziel gesetzt haben. Solche Ereignisse waren keine Seltenheit im vorigen Jahrhundert und schon deshalb haben sie nach einer literarischen Bearbeitung verlangt, insbesondere wenn die Autorinnen und Autoren von ihnen persönlich betroffen waren.

Zwei maßgebliche Beispiele solcher Texte in der zeitgenössischen deutschen Literatur sind die Projekte *Deutsche Chronik* (1971–1997) und *Echolot. Ein kollektives Tagebuch* (1993–2005) von Walter Kempowski sowie *Chronik der Gefühle* (2001) und *Die Lücke, die der Teufel lässt* (2005) von Alexander Kluge. Diese Erzähltexte folgen, wie schon aus dem Titel erkennbar, der Strategie der geduldigen Notierung von Alltagsereignissen zum Zwecke ihrer Erhaltung für die zukünftigen Generationen. Aber sowohl Kempowski als auch Kluge erzählen, sich hinter Kollektiven versteckend, trotzdem ihre eigene Geschichte, die in den Schlüsselmomenten ihrer Bücher zum Vorschein kommt. In diesem Sinne kann man ihre Poetik als eine Überwindung der Grenzen zwischen dem Kollektiven und Individuellen bestimmen, als eine Integration des Individuums, mithilfe einer Reihe von geteilten Erkenntnissen, in die Strömung der allgemeinen Geschichte. Das ist wichtig, wenn diese Geschichte von den Autoren als Katastrophe verstanden wird. Sowohl Kempowski als auch Kluge erleben sie als Quelle individueller Traumata, die einfa-

.....
1 Diese Studie ist eine überarbeitete und thematisch adaptierte Fassung von Beganović, Davor (2015): „Razmišljanje, meditacija, empatija“. Auf: ivanlovrenovic.com 11.04.2015. <http://ivanlovrenovic.com/clanci/recenzije/davor-beganovic-razmišljanje-meditacija-empatija> (letzter Zugriff: 03.07.2020).

cher zu überwinden sind, wenn man sie mit anderen teilt oder miteinander vergleicht.² Ihre Bücher sind dann auch ein Generationenprojekt. Um sie als solche zu gestalten, ist es notwendig, eine Objektivität in der Darstellung zu erreichen, welche am besten im Dokumentarismus zu bewerkstelligen ist. Das Dokument wird künstlich in Szene gesetzt, um die Authentizität des Dargestellten zu unterstreichen. Das bedeutet nicht, dass man mit ihm nicht auch spielerisch oder kunstvoll umgehen kann. Ganz im Gegenteil: Das Dokument wird nicht als ein unwiderlegbares Zeugnis der Vergangenheit, sondern als modifizierbar, interpretierbar und in unterschiedlichen Kontexten auch unterschiedlich rezipierbar wahrgenommen.

Die zeitgenössischen Chroniken folgen nicht dem Prinzip der Linearität. Sie sind verfasst im Modus des Enzyklopädischen, man liest sie nicht kontinuierlich, sondern springt von einem Element zum Nächsten, folgt den Linien, die es ablehnen, den herkömmlichen Strategien eines Erzähltextes Folge zu leisten. Um solche Texte in ihrer Komplexität zu meistern, muss man sich den Strömungen innerhalb des Textes ergeben und ihnen folgen. Es ist zusätzlich notwendig, die Texte mehrmals zu lesen und letztendlich die Tatsache zu akzeptieren, dass der Verlauf der Zeit nicht zu stoppen ist – weder im Akt der individuellen Rezeption noch in dem der Versöhnung der eigenen Leseerfahrung mit der Erfahrung der Welt.

Auch die südslawischen Literaturen verzeichnen solche Texte. Zwei Romane, die in der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts entstanden sind, sind in den Balkanländern markante Beispiele dieser Tendenz. *Nestali u stoljeću* (2013, Die im Jahrhundert Verschollenen) von Ivan Lovrenović ist ein Roman, der die eigene Familiengeschichte in die turbulenten Ereignisse des 20. Jahrhunderts integriert. Dadurch ähnelt dieser Roman Miljenko Jergovićs voluminösem *Rod* (2013, *Die unerhörte Geschichte meiner Familie*), in welchem die gleiche Strategie verwendet wird. Die beiden Autoren setzen die schweren Verluste innerhalb der Familie, die psychophysischen Folgen, welche diese Verluste hinterlassen, in den Kontext der allgemeinen Geschichte des ‚Jahrhunderts der Verschollenen‘, besonders in jenem Segment, das Bosnien und Herzegowina grausame und unauslöschliche Spuren und Wunden zugefügt hat. Das, was in

.....

2 Kempowski wurde 1948 vom NKWD als amerikanischer Spion verhaftet und zu einer Haftstrafe von 25 Jahren verurteilt. Kluge hat als 13-jähriges Kind die Zerstörung seiner Heimatstadt durch amerikanische und englische Bombardements erlebt.

diesen zwei Texten partikulär ist, ist eine Verengung des Berichts auf einen relativ kleinen Raum.

Ivan Lovrenović ist ein Schriftsteller, der auch an schon veröffentlichten Texten weiterarbeitet. Virulent sind dabei die Themen, die er als identitäts- bzw. traumastiftend betrachtet. Das Trauma ist bei Lovrenović biographisch determiniert. Um seine Biographie in dieser Hinsicht zu erhellen, würde ich sagen, dass die Traumatisierung eine doppelte ist: Auf der einen Seite steht der Verlust des Vaters,³ der 1945 auf dem sog. *Kreuzweg*⁴ gefallen ist; auf der anderen befindet sich der Verlust, den der Autor selbst, als erwachsener Mann, im bosnischen Krieg erlitten hat – die Zerstörung seines Archivs und seiner Bibliothek im okkupierten Sarajevoer Stadtteil Grbavica. Schon 1994 fängt Lovrenović an, dieses Thema zu bearbeiten und schreibt sein Buch *Liber memorabilium*. Die Kohärenz des Buches betont Lovrenović in „Bilješka o nastanku“ (Notiz über die Entstehung) folgendermaßen:

Svi [tekstovi skupljeni u knjizi – D.B.] su oni, dakle, *iskopine i krhotine*, lapidarij jedne osobne književne arheologije. (Uzbuđenja i potonuća, što ih je donosio taj posao [njihovog skupljanja – D.B.] po *Sveučilišnoj* i drugim zagrebačkim knjižnicama – posebna su priča...)
Različitih diskursa (proza, dnevnik, esej, novinski tekst...) a tisućom unutrašnjih veza vezani, ovi tekstovi (ne i desetine drugih, odbačenih) gotovo su se sami od sebe sklopili u *liber memorabilium*.⁵

-
- 3 Dieter Thomä unterscheidet zwei Modi der Vaterlosigkeit. Er nennt sie „die traurigen Vaterlosen“ und „die wütenden Vatermörder“. Natürlich ist bei Lovrenović der erste Typ dominant. „Die traurigen Vaterlosen dieser Jahre sind gezeichnet und gebrannt vom Schmerz über den Tod ihrer Väter. Über die Amputation der Familien im Weltkrieg. Doch dazu tritt das überbordende Gefühl, alle Orientierung verloren zu haben. Auch hier soll der Vater für Abhilfe sorgen können, in ihm sieht man jemanden, der – wie der Patriarch früherer Tage – nicht nur für die Ordnung in der Familie, sondern gleich für die Ordnung in der Welt sorgen soll. Anders als dieser Patriarch bleibt der Vater, den sich die traurigen Vaterlosen wünschen, aber ein Phantom und die Erwartung, die sich auf ihn richtet, zieht die Enttäuschung an wie das Brot den Schimmel.“ Thomä, Dieter (2008): *Väter. Eine moderne Heldengeschichte*. München: Hanser, S. 172f.
 - 4 Der Kreuzweg (križni put) ist das traumatische Ereignis, das am Ende des Zweiten Weltkriegs im österreichischen Bleiburg passiert ist. Dort wurden gefangengenommene Gegner der Partisanen entweder hingerichtet oder zum langen und ungewissen Marsch aufgefordert. Eine große Zahl von ihnen ist dabei umgekommen. In Jugoslawien ein Tabu, wurde das Ereignis seit Ende des Sozialismus äußerst kontrovers diskutiert. Siehe ausführlich und objektiv in: Goldstein, Ivo (2019): *Kontroverze hrvatske povijesti 20. stoljeća*. Zagreb: Profil.
 - 5 Lovrenović, Ivan (2003): *Liber memorabilium*. Zagreb: Durieux, S. 155 (Hervorhebung I.L.).

Sie alle [die im Buch versammelten Texte] sind also *Ausgrabungen* und *Scherben*, Lapidarium einer persönlichen literarischen Archäologie. (Die Aufregungen und Enttäuschungen, welche diese Arbeit in der Universitäts- und anderen Zagreber Bibliotheken mit sich gebracht hat – sind eine Geschichte für sich...)

In unterschiedlichen Diskursen (Prosa, Tagebuch, Essay, Zeitungsartikel) verfasst und mit tausenden inneren Verbindungen verbunden, haben diese Texte (nicht zahlreiche andere, verworfene) sich fast von selbst in *liber memorabilium* zusammengesetzt.

Die Metaphorik, die Lovrenović benutzt, um seine verlorengegangene Vergangenheit zu rekonstruieren, ist intensiv mit der Arbeit am Gedächtnis verbunden. Er sieht sich als Organisator des Lapidariums, Kustos im archäologischen Museum, der für sich auch die Rolle des Geologen beansprucht, der wie ein Polyhistor aus dem 19. Jahrhundert das rekonstruiert, was ihm die Zeit genommen hat. Er wählt für sich eine paradoxe Position – die des ‚lokalen Allwissenden‘⁶, der dazu fähig ist, sein breites Wissen über die Welt auf immer kleinere Einheiten zu fokussieren, was schlussendlich zum kleinsten Blickpunkt führen wird – dem Autor selbst, der in einem Netz von Erinnerungen gefangen ist. *Warum* diese Ausgrabung von Bruchteilen seiner Vergangenheit in Bibliotheken? Die Antwort ist in ihrer Tragik kaum zu überbieten: Sein archivierte Gedächtnis ist in dem bestialischen Akt der Kriegsvernichtung verlorengegangen. Nur auf diese Art und Weise kann er sein in der Schrift festgehaltenes Leben rekonstruieren. Die Zerstörung war vollkommen und gnadenlos in ihrer Sinnlosigkeit. In dieser Konstellation erscheint Lovrenovićs Entscheidung, zumindest einen Teil von materiell Verlorenem zu *rekonstruieren*, als die Anstrengung, das aufzubewahren, was im Vergleich mit der Ewigkeit infinitesimal klein, aber für das Funktionieren eben dieser Ewigkeit notwendig ist.

Lovrenović hat sein existentieller Verlust nicht in Ruhe gelassen. Gerade an diesem Zeitpunkt setzt sein Überschreiben, Weiterschreiben, Zuschreiben des Buches an. Als Resultat erscheint 2013 das neue Buch, *Die im Jahrhundert Verschollenen*, das ein wahres Supplement von *Liber memorabilium* ist. Gleichzeitig aber ändert er, und zwar radikal, den Namen des Buches und damit sein paratextuelles Element. Dementsprechend stellt sich auch die entscheidende

.....
6 Über Lovrenovićs Versuch, die Spaltung zwischen Lokalem und Globalem zu schließen oder zu überbrücken, habe ich geschrieben in: Beganović, Davor (2011): „Na presjecištu oralnog i lokalnog. Ivan Lovrenović i Miljenko Jergović: *BiH, Budućnost nezavršenog rata*“. In: *Oslobodjenje* 20.01.2011.

Frage: Wer sind die „im Jahrhundert Verschollenen“ und warum sind sie für den Autor so zentral? Und auch: Warum soll man einen literarischen Text, der sich als funktionsfähig und ästhetisch wirksam bewiesen hat, noch einmal umschreiben?

Die Motivation, die der Erzähler als Erklärung bietet, scheint plausibel, auch vom empirischen Standpunkt aus betrachtet. Nach dem Bosnienkrieg stieß er auf eine Kartonkiste mit Manuskripten, in welcher etwas, was Lovrenović verloren geglaubt hatte, wiedergefunden wurde. Dieser Fund parallelisiert die archäologische Arbeit des Erzählers, die in den Zagreber Bibliotheken stattgefunden hat, und dient als Ausgangspunkt für *Nestali u stoljeću*.⁷ Zentraler Punkt im Text ist das Tagebuch⁸ des Autors, das in den Roman unter dem Titel „Tko si ti“ (Wer bist du) eingeflossen ist. Die Funktion des Tagebuchs lässt sich in zweierlei Hinsicht beschreiben, die einander symmetrisch widerspiegeln: auf der einen Seite steht die Frage der Identität, auf der anderen diejenige der Autopoetik. Während die ‚identitäre‘ Frage im Titel paraphrasiert wird, wird die autopoetische erst nach der Suche in den Tagebucheinträgen entdeckt. Als ob der Autor sie selbst versteckt hätte, erscheint sie zuerst chiffriert, erst nach dem Aufdecken diverser Schichten, welche man als memoiristisch, intimistisch, essayistisch, meditativ, bezeichnen kann. Während er die Reminiszenzen auf seine Lektüre notiert, verzeichnet Lovrenović auch die Wahlverwandtschaften. Aus ihnen wiederum geht der Leitfaden dessen hervor, was die Literatur, bzw. literarische *Tätigkeit* selbst ist oder sein muss: Eine autopoetische Aussage, gebrochen durch die Rezeption des Fremden, die sich ins Eigene ‚transsubstanzialisiert‘, konstituiert sich in solch einer Konstellation notwendigerweise als eine ethische.

Ein Beweis dafür ist das wiederholte Erscheinen von Albert Camus. Von ihm geht der Weg unmittelbar zur Ethik. Besonders indikativ dabei ist die Erwähnung des Romans *La chute* (1956):

7 Lovrenović, Ivan (2013): *Nestali u stoljeću*. Zagreb/Sarajevo: Fraktura/Synopsis.

8 Ich werde den Terminus *Tagebuch* mit etwas Vorsicht benutzen. Die Chronologie nämlich, die maßgeblich für die Tagebuchprosa ist, wird hier nicht beachtet. Die Daten, als spezifische ‚Titel‘ der ‚Kapitel‘, sind hier ausgelassen und durch Sternchen ersetzt. Es ist möglich, die Zeit mithilfe der einzelnen innertextlichen Aufführungen zu rekonstruieren, aber sie ist nicht das modellierende Moment des Erzähltextes.

Druga godina studija, u intenzivnom a kaotičnom simultanitету konzumirala se francuska čarolija: Camus (ne toliko *Stranac*, koliko *Pad* i prelijepi eseji iz zbirke *Ljeto*), Apollinaire (*Calligrames!*), Cendrars, Saint-Exupéry, Brassens, Juliette Greco, Rouault, Cézanne, Matisse, ne manje Matoš zajedno s Ujevićem (uz mutnu obiteljsku predaju o ocu, koji je *Matoša znao napamet, a s Tinom nekoliko puta sjedio u kavani*).⁹

Im zweiten Studienjahr, in intensiver und chaotischer Simultaneität, hat man den französischen Zauber konsumiert: Camus (nicht so sehr *L'étranger*, wie *La Chute* und die wunderschönen Essays aus der Sammlung *L'été*), Apollinaire (*Calligrames!*), Cendrars, Saint-Exupéry, Brassens, Juliette Greco, Rouault, Cézanne, Matisse, nicht weniger Matoš zusammen mit Ujević (mit der mythischen Familienlegende über den Vater, der *Matoš auswendig kannte und mit Tin einige Male in einem Café saß*).

In *La chute* wird das wichtigste moralische Dilemma des 20. Jahrhunderts kristallisiert: Die (Un)Möglichkeit der Harmonisierung der Ethik und der Verantwortung des Einzelnen. Der negative Held in Camus' Roman, Jean-Baptiste Clemence, macht seinen Zuhörer (der Roman ist als eine Monolog-Beichte verfasst, in welcher Clemence sein Verbrechen der anonymen Figur, die hinter dem erzählerischen Ich steckt, gesteht) zum Mittäter. Damit wird gleichzeitig die Leserin zur Komplizin seines ethischen Vergehens, das vom Individuellen (die Nichtverhinderung des Sprungs der unbekanntten Frau in die Seine) ins Kollektive (die Ermordung der Amsterdamer Juden und Clemences Wahl, genau dort zu leben, wo sie während des Zweiten Weltkriegs vertrieben worden sind) übergeht. So wird Clemence zum *juge-pénitent*, einer paradoxen Instanz, die juristische und religiöse (In)Kompetenzen in sich vereint, die aber nicht davor zurückschreckt, ethische Urteile zu fällen. Wie kann ich mich als Einzelner gegenüber dem Verbrechen, das ich nicht begangen habe, aber dessen Zeuge ich war, womit ich mich als stummer, unbeteiligter Beobachter legitimiert habe, positionieren?¹⁰ Hier kommt Clemences Tücke zum Vorschein: Mittels seiner Beichte macht er den Zuhörer resp. die Leserschaft zum Mitwissenden und so ungefragt zum Täter. Dominick LaCapra betont:

.....
9 Lovrenović 2013, S. 284. (Hervorhebung I.L.)

10 Darüber habe ich ausführlicher geschrieben in: Beganović, Davor (2005): „Gdje smjestiti pojedinca? Etičke pozicije individualnoga i kolektivnoga kod Alberta Camusa“. In: *Književna smotra* 37/2–3, S. 51–64.

The Fall explores extreme temptation, including the equivocal allures of the proliferating impasse as well as the fascination of nihilistic wit and posttraumatic cynicism. And it does so with the power to challenge the reader [...]. These gaps [created due to the silence of the speaker and the listener – D.B.] not only make oblique reference to the devastation and trauma of the Holocaust. They also leave room for the reader to think of other historical cases or to contest the complications Clemence generates and to raise alternative possibilities.¹¹

Es ist unschwer zu sehen, wie Camus' Einfluss auf Lovrenović sich in der im allegorischen Kern von *La Chute* dargestellten Geschichte der Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse, die das 20. Jahrhundert geprägt hat, manifestiert. In diesem Dialog entsteht eine mit Ethik reglementierte Poetik, welche zur Dominante des Erzähltextes wird.

Die zweite Eigenschaft von Camus' Literatur, die Lovrenović benutzt, um seinen Erzähltext zu legitimieren, ist ihre radikale Negation der Religion, basierend auf der Erkenntnis der grundlegenden Entfernung der Religion von der Ethik. Ein langes Zitat aus Camus' Polemik mit Mauriac¹² dient dem bosnischen Autor als initialer Moment für die Infragestellung der eigenen Religiosität, aber auch als Versuch, sie in der Welt der eigenen Privatheit, und damit in der Welt des Lokalen, zu verorten.

A Isus? Ništa od prvobitnoga doživljaja nije izbljedio ni oslabilo. Samo, sada imaš način (samo je tebi poznat, i to ne uvijek, kao što i treba da bude) da ga *uzimaš* potpuno odvojena od Firme iz Rima...¹³

Und Jesus? Nichts vom ursprünglichen Erleben ist verblasst oder schwächer geworden. Allerdings hast du jetzt einen Weg gefunden (den nur du kennst, und auch das nicht immer so, wie es sein sollte), ihn völlig unabhängig von der Römischen Firma *zu verstehen*.

In diesem Sinn ist auch die Entfernung von der Religion ein prozessualer Akt. Dieser findet seine geschichtliche Legitimierung, zumindest im individuellen Fall des Erzählers von *Nestali u stoljeću*, in der kontinuierlichen Rezeption fremder Nichtakzeptanz des religiösen Bewusstseins und der empirischen

.....
11 LaCapra, Dominick (1998): *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca/London: Cornell University Press. S. 88.

12 Vgl. Lovrenović 2013, S. 282–283.

13 Ebd. (Hervorhebung I.L.).

Auseinandersetzung mit konkreten religiösen Praktiken. Auf den Erzähler üben sie eine abstoßende Wirkung aus.

Die multiperspektivische Beleuchtung diverser Phänomene in *Liber memorabilium* war auf mehrdeutige Ansichten fokussiert, die sich auf die sowohl kollektiven als auch individuellen Ereignisse und Erfahrungen konzentriert haben. Aus diversen Diskursen zusammengesetzt, war das Ziel dieses Projekts eine Rekonstruktion der Vergangenheit. Kohärenz wurde ihm durch die Thematik der Erinnerung und des Gedächtnisses verliehen. Eines seiner Ziele war, die fast verlorene mündliche Sprache Bosniens in der Fiktion wiederzubeleben. *Nestali u stoljeću* ist noch intensiver auf die Hybridisierung, verstanden als ein poetologisches Prinzip, gerichtet. Da aber das vorliegende Buch das vorherige im Umfang um das Dreifache übertrifft, sollten die Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen, den Gesetzen der quantitativen Logik folgend, noch loser, instabiler sein und der Kohäsionsfaktor, der sie stärken sollte, wäre dann mit einer zusätzlichen Dimension ausgestattet, die das Wirken der Memoria amplifiziert. Und gerade hier kann nur die Ethik in Frage kommen. Ethik und Memoria wirken in *Nestali u stoljeću* komplementär. Das Buch wird damit befähigt, die Leserschaft vom Einzelnen zum Allgemeinen zu führen, vom Fiktiven zum Geschichtlichen, ohne sie dabei mit Bevormundung und dem Aufdrängen von einseitigen Ideen oder Ideologien zu ermüden. Der Erzähler versorgt die Leserschaft mit Informationen, über deren Richtigkeit sie selbst eine Entscheidung zu treffen hat.

Die Ethik und ihre Poetik geben dem Buch den Rahmen, der die Identität seines Autors *darstellen* will. Die beiden Begriffe sind eben deshalb auf der Intimität gegründet. Da die Diskretion von Ivan Lovrenović aber ein notwendiger Faktor für die Ausbremsung der modischen autobiographischen Entblößung ist, wird somit die Identität in einer zerstreuten Form dargestellt. Der Erzähler von *Nestali u stoljeću* erscheint in mehreren Gestalten. Im intimsten Teil des Textes wird er aus dem potenziell Autobiographischen entfernt, indem Lovrenović ihn in der umstrittenen Du-Form erzählen lässt. Über sie wird gesagt, dass sie unnatürlich wäre. Margolin stellt die Frage nach der Motivation für solch ein Erzählverfahren: „Why tell someone his/her own life story?“¹⁴

.....
14 Margolin, Uli (2008): „Person“. In: Herman, David/Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (Hg.): *Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge, S. 422–423.

Auf diese Frage kann nicht mit Sicherheit geantwortet werden und auch das Rätsel, wer dieses Du ist, kann nicht endgültig gelöst werden.

Various local motivations can be offered: reminding, accusing, or self-address with the ‚you‘ being the speaker’s alter-ego. Such a ‚you‘ can enter a dialogue with the narrator. The ‚you‘ form can also function as invitation for reader to assume imaginatively the narrated role.¹⁵

Gerade die Optionen des ‚Sich-Erinnerns‘ und der dialogischen Kommunikation mit dem gespaltenem ‚Ich‘ werden in *Nestali u stoljeću* plausibilisiert. Diese Hypothese erscheint als überzeugend, wenn man berücksichtigt, dass Lovrenović die Du-Form hier an den Orten im Text benutzt, die sich als bahnbrechend in der Konstruktion der ganzen Erzählstruktur zeigen:

U takvu znaku bio je tvoj početak: propast i napuštanje doma. Potom: Bosna! Bosna kao povratak u uterus. Svi su išli iz Bosne, ti si se vraćao. Možda baš zato što je već bilo ojevreno jedno iskustvo neuspješnoga otkidanja od nje. To uporno vraćanje Bosni i držanje za Bosnu, s tvoje strane, sa strane takvih kao što si ti – bilo je sumnjivo, opasno!¹⁶

In solch einem Zeichen war dein Anfang: Untergang und Zerstörung des Heims. Danach: Bosnien! Bosnien als Rückkehr in den Uterus. Alle verließen Bosnien, du kehrtest zurück. Vielleicht gerade deshalb, weil schon eine Erfahrung der erfolglosen Abspaltung von Bosnien beglaubigt worden ist. Diese hartnäckige Rückkehr nach Bosnien und das Halten an Bosnien, deinerseits, seitens solcher wie du – war verdächtig, gefährlich!

In dem kurzen Abschnitt erscheint der Eigenname ‚Bosnien‘ fünf Mal. Damit wird die eigene Erfahrung eines Individuums (du) in der Beziehung zur geographischen Bezeichnung verdichtet. Der nicht in Bosnien geborene Erzähler, obwohl dieser Lebensanfang als zufällig oder der turbulenten Epoche verschuldet interpretiert werden kann, kehrt in sein Heimatland zurück. Metonymisch ersetzt es ihm die Mutter, nur dass er sich dem Land sein ganzes Leben lang nähert und das alles unter der ständigen Bedrohung durch jene, die diese Leidenschaft hinterfragen. Grund dafür ist seine Herkunft, seine Bindung an Bosnien. Um sich selbst zu erklären und zu verstehen, aber gleichzeitig auch um die Erinnerung herbeizurufen, muss sich der Erzähler vom instabilen Ich entfernen und zu einem Du wechseln. Somit öffnet er sich ge-

.....
15 Ebd.

16 Lovrenović 2013, S. 51.

genüber dem fremden Wort. Schlussendlich wird sich zeigen, dass dieses Wort aus dem Eigenen kommt und mit ihm schicksalhaft verbunden ist.¹⁷

Parallel zu dieser Du-Erzählung verläuft eine Ich-Erzählung, die die Distanz zum Subjekt verkürzt und den hybriden Text wieder in die Richtung des Autobiographischen lenkt. Das autobiographische Ich ist wesentlich weniger selbstbewusst als derjenige, den wir in der Stimme erkennen können, der sich mit ‚du‘ an es wendet. Im Unterschied zu anderen bosnischen Autoren, wie z. B. Tvrtko Kulenović¹⁸, die die Thematik des Krieges intensiv bearbeiten, lehnt Lovrenović die Technik der Autofiktion ab. Ihr Intimismus ist für ihn zu aufdringlich, ungeeignet für die Aussagen, die die Lebenswelt betreffen. Der strengere und distanziertere autobiografische Diskurs ist passender für seinen Habitus des unbeteiligten Berichterstatters. Der Autobiograph gewinnt dadurch ein Maß an Objektivität, das ihn auch in die Position des Chronisten rückt. Und der Chronist ist derjenige, der dazu fähig ist, das eigene Innere zu Gunsten des Äußeren zu suspendieren.

Schon bald nachdem sich das Du in seiner Spannung gegenüber dem Ich stabilisiert hat, wird es durch eine Erzählstimme ersetzt, die über das Subjekt des Erzählens in der dritten Person unter dem Namen Jablanović berichtet. In jenen Teilen des Romans, die in der fernen Vergangenheit situiert sind, wo Lovrenović nicht präsent sein konnte, kommt es zur entsprechenden Verlagerung der Perspektive. Der Erzähler wird zum Chronisten oder er wird ‚derjenige, der notiert‘ bzw. ‚derjenige, der redet‘ genannt. Auch hier ist eine wichtige Diskrepanz zu entdecken: diejenige zwischen Gesagtem und Geschriebenem. Diese Diskrepanz setzt sich als Modellierungsprinzip des Romans fest. Somit wird eine spezifische ökonomische Beziehung innerhalb des Textes hergestellt, die durch das Eigentum determiniert ist. Dann erscheinen auch die

.....

17 Auch Tihomir Brajović weist auf die polyphonische Gespaltenheit der Stimme hin: „Sich obsessiv und symptomatisch nennend, in vom Subjekt ‚entleerten‘, d. h. ‚offenen‘ pronominalen und nominalen, und in diesem Prozess alternierenden Instanzen, veröffentlicht Lovrenovićs ‚skriptoraler‘ *Eigentümer von Erinnerungen* (oder vielleicht: der skriptorale Eigentümer von Lovrenovićs Erinnerungen?) eben jene ‚schwer begehbbare Grenze‘ zwischen vergangenem und jetzigem Leben, die den konventionell verstandenen Sinn des Aufschreibens als Selbstformung und Selbstbehauptung schneidet.“ Brajović, Tihomir (2014): „Lična arheologija i godine koje su pojeli ratovi“. In: *Polja* 490, novembar–decembar, S. 219–222 (Hervorhebung T.B.).

18 Auf den Unterschied zwischen Lovrenovićs und Kulenovićs Kriegsprosa macht Kazaz aufmerksam: Kazaz, Enver (2014): „Poetika bola“. In: *Sarajevske sveske* 43–44, S. 587–596.

folgenden Fragen als legitim: Wessen Erinnerungen ist der Erzähler Eigentümer? Ab dem Moment, in welchem sich der Erzähler von der ersten als auch von der zweiten Person befreit und beginnt, in der dritten über das Verhängnis der Familie Jablanović zu berichten, wird er im Erzähltext als Narrator integriert, der seine affektive Funktion zu verringern sucht und danach strebt, sich der rationalen Objektivität zu nähern. Wenn er sich nämlich über den Vater schreibend als Sohn deklarieren würde, würde das in eine Richtung führen, die der Chronist notwendigerweise zu vermeiden hat – zu einem Verlust der oben genannten Objektivität, was auch einen Mangel an Reflexivität mit sich tragen würde.

Lovrenović verbindet hier die Geschichte der bosnischen Franziskaner und die intime Geschichte der Familie Jablanović mit dem Autor der Tagebuchnotizen „Tko si ti“. Die Beziehung zwischen den Erzählinstanzen und dem erzählten Text ermöglicht ihm die Konstruktion von Polyphonie. Mit ihrer Hilfe ist es auch möglich, eine zeitliche Spaltung zu überbrücken, welche im Erzähltext entstanden ist. Gerade das ist der Moment, in welchem die Distanz zwischen Globalem und Lokalem obsolet wird. Hier wird die nächste Ebene der Auseinandersetzung exerziert, diejenige zwischen Fiktivem und Faktographischem. *Die im Jahrhundert Verschollenen* werden wie ein konzentrischer Kreis formiert, dessen Mitte gerade die intime Geschichte der bosnischen Franziskaner unter dem Titel „Bosna Argentina“ ist. Sie wird auf mehreren Ebenen dargestellt, während die ganze Zeit eine Idealisierung konsequent ausgeschlossen wird. Auf einer Ebene befindet sich die literarisierte Rekonstruktion der Geschichte des Ordens. Lovrenović greift hierzu in die Vergangenheit. Die Darstellung der Arbeit am Buchdruck in *Bosančica* im Venedig des 17. Jahrhunderts, die Fra Matija Divković angefertigt hat, ist ein Beispiel für Prosa mit romantischen Eigenschaften. Ähnlich ist die mythische Geschichte über die legendäre *ahidname*,¹⁹ die Fra Anđeo Zvizdović als Oberer der Vikarie Bosna Argentina angeblich von Sultan Mehmed dem Eroberer erhalten hat. Je tiefer der Erzähler in die Vergangenheit hinabsteigt, desto größer ist der Verlust an historischer Gewissheit, da die überlieferten Ereignisse den Status der Legende und keine historiographische Beglaubigung tragen. Lovrenović verzichtet auf die Chronologie, er schreibt die Geschichte Bosniens aus der Sicht der Fran-

.....

19 *Ahidname* ist die politische Bürgschaft, Garantie, Urkunde, mit welcher die Beziehungen zwischen dem osmanischen Staat und seinen Untertanen geregelt wurden.

ziskaner. Er weiß alles über das Land, will aber sein Wissen absichtlich nicht systematisieren. Nur in solch einer Erkenntnis wird auch das mächtigste Gesetz der Systematisierung entdeckt, jene Tätigkeit, in welcher die Kontingenz die Oberhand gewinnt. Es handelt sich um die Enzyklopädie. Lovrenović ist der Enzyklopädist Bosniens, möchte das aber eigentlich nicht sein. Gerade weil dieser Wunsch nicht präsent ist, ist die Enzyklopädie nicht präventiv. Damit sie nicht anspruchsvoll, sondern zurückhaltend wird und bleibt, baut der Erzähler in die Globalität seines lokalen Projekts seine eigene, intime Geschichte ein. An dieser Schnittstelle wird die diskursive Mehrschichtigkeit zugespitzt, was die Polyphonie – als poetologische Grundlage von *Nestali u stoljeću* – zusätzlich festigt.

Um Objektivität zu erreichen und die Idealisierung einer gesellschaftlichen Struktur zu vermeiden, beschreibt Lovrenović sowohl gute als auch schlechte Franziskaner. Es gibt diejenigen, die sich dem Status des Engels angenähert haben, wie Anto Knežević, dem auch das längste Kapitel von „Bosna Argentina“, „Krvava knjiga“ (Ein blutiges Buch), gewidmet ist. Es ist ein Mikroroman, oder zumindest der Anfang eines Romans, in dem Lovrenović die Erzählstrategie der Verknappung benutzt und auf fünfzig Seiten ‚ein ganzes Leben‘ erzählt. In der Verwendung dieser Technik ist es nicht schwer, das Verfahren zu erkennen, das Danilo Kiš entwickelt hat.²⁰ Aber Kiš ist nicht nur in der Erzähltechnik des Verknappens vorhanden; man findet ihn auch auf der thematischen Ebene, und zwar in den Erzählungen von den Fratres, die sich am Gegenpol zum oben erwähnten Idealen positioniert haben. Es gibt tatsächlich

.....

20 Danilo Kiš erscheint in *Nestali u stoljeću* auch ‚persönlich‘, wenn auch nur im Traum. Deshalb kann dieses Signal auf seine Poetik in Lovrenovićs Roman als bestätigt betrachtet werden: „Kiša vidim precizno do detalja: golema kovrdžava kosa, oštro potamnijelo lice, nikotinizirani zubi, dugački, fini, nervozni prsti oko cigarete. U košulji i hlačama od sitnoga, svijetlosmedeg samta, s tamnosmedim kaišem. Govori mi: ‚Ti moraš govoriti o Ibri Muratu...‘, to je neka jako važna priča iz života, to znam i ja, i u sebi se slažem, u snu znajući odlično o čemu se radi. Riječ je o nečemu iz rata, iz ovoga rata.“ (Lovrenović 2013, S. 287, Ich sehe Kiš präzise, bis auf das kleinsten Detail: große, wuschelige Haare, scharf geschnittenes, dunkles Gesicht, nikotinierte Zähne, lange, feine, nervöse Finger um die Zigarette. In Hemd und Feincordhose, mit dunkelbraunem Gürtel. Er sagt zu mir: ‚Du musst über Ibro Murat reden...‘, das ist eine sehr wichtige Geschichte aus dem Leben, das weiß ich auch, stillschweigend stimme ich zu, im Traum vollkommen wissend, worum es geht. Es handelt sich um etwas aus diesem Krieg.) Im Traum gibt Danilo Kiš Ivan Lovrenović den Rat, eine Geschichte über den Krieg zu schreiben. Ist das nicht ein poetischer Hintergrund, auf welchem eine ethische Geschichte wachsen wird?

Mitglieder des Ordens, die am Schreiben einer „Universalgeschichte der Niedertracht“ teilgenommen haben.

Deshalb ist die dunkle Seite des Franziskanerordens Lovrenovičs Thema. Der bekannteste Verräter der Ideale der Franziskaner ist Bruder Tomislav Filipović, in Jasenovac unter dem Pseudonym Miroslav Majstorović, der während des Zweiten Weltkrieges an den Verbrechen in der Nähe von Banja Luka beteiligt war und später zu einem der berüchtigtsten Befehlshaber des Lagers Jasenovac avancierte. Die unrühmliche Geschichte von diesem Mönch wird durch die tragische Erzählung von Bruder Dominik L. konterkariert. Er ist der Held des Kapitels „Revolver, čizme, nož“ (Revolver, Stiefel, Messer). Über ihn wird folgendermaßen berichtet:

Za upotpunjavanje istine o fra Dominikovoj sudbini oni [dijelovi ljetopisa – D.B.] su važni zato što o mladiću govore jezikom i tonom posve drukčijim od *obiteljskih uspomena* – skeptičnim i racionalnim, bez milosti i ublažavanja.²¹

Für die Vervollkommnung der Wahrheit über Bruder Dominiks Schicksal sind sie [die Teile der Chronik – D.B.] wichtig, weil sie über den jungen Mann mit einer Sprache und einem Ton sprechen, die völlig anders als *Familienerinnerungen* sind – skeptisch und rational, ohne Gnade oder Linderung.

Mit der kombinierten Verwendung von Faktographie und Fiktion stellt der Erzähler resp. Chronist die Figur des jungen Mannes dar, der in bewegten Zeiten keinen richtigen Halt gefunden und sich für die falsche Seite entschieden hat. Nach anfänglicher Euphorie, die schnell nachgelassen hat, fand er Zuflucht im Wahnsinn, nur dass er vom Jahrhundert eingeholt und vom Sieger, in einem triumphalen Akt, gnadenlos erschossen wurde. Der Grund dafür ist banal, aber die neuen Herrscher brauchen keine Gründe, um ihre Rache zu üben, oder das Kapital, das sie durch Aufopferung für die richtige Sache erworben haben, zu verwerten. Ist die kurzfristige Annäherung von Dominik L. an die Ustascha ein ausreichender Grund für die grausame Strafe? Die Antwort kann nur in einem Vergleich mit Tomislav Filipović/Majstorović, der im Roman als das verkörperte Böse figuriert, gesucht werden. Filipović/Majstorović, der Dominik seit der Kindheit kennt, ist ein Teufel, der den Mönch in Versuchung bringt und ihn zum Bösen verführt. Er hat nicht die Kraft, sich rational dem Ruf zu widersetzen, aber hat auch kein Potential, sich in einen

.....
21 Lovrenović 2013, S. 181 (Hervorhebung D.B.).

richtigen Verbrecher zu verwandeln. Der innere Widerstand für diese Versuchung ist zu stark und er kann sich nur in die Geisteskrankheit retten. Der Prozess des Entfernens von der Realität ist langwierig und qualvoll, er ist mit gelegentlichen Entgleisungen ins Nationale durchtränkt, aber schlussendlich irreversibel. Die Tatsache, dass der tollkühne Sieger nicht fähig ist, das Leid des Anderen zu erkennen, ist ein weiterer Beweis seiner Grausamkeit und Empathielosigkeit. „Bosna Argentina“ erzählt auf diese Art und Weise eine lehrreiche Geschichte, die zwar eine historische ist, aber sich in ihren tieferen Schichten als eine ethische erweist.

Der schmerzvollste und traumatischste Teil des Romans ist um das Verschwinden des Vaters konzentriert.²² Er heißt wie der Roman-Vorgänger „Liber memorabilium“. Es ist nicht schwer zu erkennen, dass der Vater hinter dem Pseudonym Ivan Jablanović versteckt ist. Mit dieser Geschichte ist auch die Geschichte über den Tod des Bruders und die Melancholie der Mutter verbunden. Ihre Melancholie ist mit der Hoffnung auf die Rückkehr des Verschwundenen verwoben. Das Trauern um den verlorenen Vater bzw. Mann ist nicht das einzige Thema. Die Geschichte holt aus und fängt mit dem Großvater des Erzählers an. Damit wird sie als Familienchronik ausgebaut. Der Großvater, Did, ist jener Mensch, der am Anfang des Jahrhunderts steht und es aus der ‚privaten‘ Perspektive einer Familie gewissermaßen eröffnet. In diesem Segment überschneiden sich wieder *Nestali u stoljeću* und *Liber memorabilium*. „Did govori“ (Der Großvater spricht) ist jenes Kapitel, in welchem die seit langem unterdrückte und fast in Vergessenheit geratene bosnische *Ikavica* getreu wiedergegeben wird. Die gnomischen Aussagen des Großvaters bilden die Vorlage für die Chronik, mit welcher das Leben in der bosnischen Provinz vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts rekonstruiert werden soll. Diese Chronik ist ein einzigartiges Zeugnis des Ruhezustands. In ihr wird Did metonymisch als jemand dargestellt, der mit der Ablehnung der Fortbewegung

.....

22 Der Tod des Vaters fügt sich in eine allgemeine Geschichte Europas nach dem Zweiten Weltkrieg nahtlos ein. Dieter Thomä hebt eine wichtige Tatsache hervor, die mit der Vergangenheitsbewältigung unmittelbar zusammenhängt und die auch bei Lovrenović zu erkennen ist: „Besonders auffällig ist, wie mühsam und langsam man sich nach 1945 – oder eben erst viel später – dazu durchringen konnte, die Folgen dieser demographischen und lebensgeschichtlichen Sondersituation verstehen zu lernen.“ Thomä, Dieter (2010): „Statt einer Einleitung. Stationen einer Geschichte der Vaterlosigkeit von 1700 bis heute“. In: Thomä, Dieter (Hg.): *Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11–64, hier S. 45.

zu seinem Wissen gelangt ist. Alles, was für ihn nötig war, konnte er aus dem engen Kreis erfahren, in dem er mehr oder weniger sein ganzes Leben verbracht hat. Diese Enge hat ihn, und das ist äußerst wichtig, nicht daran gehindert, eine Position der absoluten Ethik aufzubauen. Diese Ethik ist als solche, wie zu zeigen sein wird, als eine patriarchale zu bezeichnen. Die zusätzliche Komponente des von Did organisierten und geleiteten Leben, und jetzt kehre ich zu einem meiner Ausgangspunkte zurück, ist die Ökonomie. Er ist *der Träger* des Ökonomischen im Haushalt, und zwar in einem traditionalistischen, autarkischen und eben patriarchalen Sinne. Seine Ökonomie ist die Ökonomie des Konkreten. In ihr gibt es keinen Platz für Abstraktionen, wie z. B. das Geld. Wenn man davon ausgeht, dass das Geld ein Medium ist, kann man es mit der Schrift vergleichen, die die Botschaften auf genauso abstrakte Art und Weise überträgt. Die traditionellen Kulturen, deren Vertreter Did eindeutig ist, zeichnen sich durch eine Ablehnung sowohl der Schrift als auch des Geldes aus. Diesen werden die Mündlichkeit und der Warenaustausch vorgezogen.²³ Dass für Did das Wirtschaften an der ersten Stelle ist, dass es in ihm sozusagen genetisch eingepflanzt ist, belegt auch die folgende Szene. Nachdem sein Vater verstorben ist, hat er als Dreizehnjähriger kein Recht, über das Eigentum zu verfügen, und das Gericht bestellt für ihn einen Vormund, den Onkel, der den Spitznamen Grofić (Gräpfchen) trägt. Seine einzige Eigenschaft ist die Neigung zur Verschwendung:

Vidim ja da će sve propasti, pa zatražim da mi se najde drugi tutor. Zovne sud nas obojicu, pa će ispitivati: šta bi ti, mali, uradio sa šljivama, šta bi posijo, kako ćeš s blagom... Ja sve odgovoram kako bolje znam, i kako sam naučio uz oca radeći. Sudac se sve nešto smiljulji, pa će: „Dobro je, mali, ne treba tebi tutor, ti bi drugom mogao tutorisat...“²⁴

Ich sehe, alles wird kaputtgehen und bitte, dass man mir einen anderen Vormund finden möge. Das Gericht lädt uns beide vor und fängt mit der Befragung an: Was würdest du, Kleiner, mit den Pflaumen tun, was würdest du säen, was machst du mit dem Vieh... Ich

.....

23 Über Geld als Kommunikationsmedium hat Luhmann geforscht: Luhmann, Niklas (1989): *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Vgl. insbesondere das Kapitel „Geld als Kommunikationsmedium: Über symbolische und diabolische Generalisierungen“, S. 230–271. Eine konsequente Darstellung des bosnischen Ökonomieverständnisses, auch dort mit besonderer Rücksicht auf Dids Beispielhaftigkeit, hat Lovrenović in seinem Versroman *Ulazeći u Varcar* (In Varcar ankommend) weiterverfolgt. Vgl. Lovrenović, Ivan (2016): *Ulazeći u Varcar*. Zagreb/Sarajevo: Fraktura/Synopsis.

24 Lovrenović 2013, S. 56.

antworte so gut ich kann, und wie ich es vom Vater bei der Arbeit gelernt habe. Der Richter lächelt nur und sagt: ‚Ist gut, Kleiner, du brauchst keinen Vormund, du könntest jemand anderem der Vormund sein...‘

Neben dem Großvater steht die Großmutter als Trägerin derselben Weltanschauung, derselben Beziehung zur Ökonomie, mit dem Unterschied, dass sie bei ihr aus der weiblichen Perspektive perzipiert werden – eine Akzeptanz des Patriarchats ist die Frucht des Kompromisses, in welchem das Erbe des Matriarchats unverkennbar ist. Die ökonomischen Domänen des Männlichen und Weiblichen sind klar getrennt nach der Linie drinnen/draußen. Während das Haus der Frau gehört, ist der Mann der Eigentümer der äußeren Welt. Die Aneignung des einen macht den Zugang zum anderen unmöglich. Die zwei Welten existieren als Antagonismen. Sie werden supplementiert und ermöglichen dadurch das rationale Wirtschaften innerhalb der Familie, aber auch in breiter verstandenen Gemeinschaften.

Just auf Basis solch eines Antagonismus erscheint die Figur des Vaters, die von einem Dilemma dominiert wird: Wie soll er sich in prekären Zeiten positionieren? Soll er die angebotene Stelle in den höheren Reihen der faschistischen Regierung in Zagreb annehmen oder, seinen ethischen Prinzipien folgend, verweigern? Eine richtige Entscheidung zu treffen, scheint unmöglich. Der Erzähler stellt diese Frage auf unterschiedliche Weise und auf diversen Ebenen, sich dabei fremder Geschichten bedienend, um die eigene zu plausibilisieren: Warum hat sich der Vater entschlossen, der Kolonne der Verlierer beizutreten und den *Kreuzweg* zu beschreiten, von welchem er nie zurückkehren wird? Diese Frage wird später um eine moralische erweitert: Warum ist er dem Prinzip der Disziplin gefolgt, wenn sowohl seine Gefühle als auch sein Verstand, sowie die nächste Umgebung, ihm davon abgeraten und auf die Sinnlosigkeit dieser Entscheidung hingewiesen haben?

Genau an dieser Stelle trennen sich die Wege der beiden großen Ethiker der jugoslawischen Literaturen – Danilo Kiš und Ivan Lovrenović. Zwei unterschiedliche Vaterlosigkeiten ergeben sich aus den unterschiedlichen Weisen, unter denen es zu ihnen gekommen ist. Während der Vater von Danilo Kiš ein paradigmatisches unschuldiges Opfer war, der im Holocaust umgekommen ist, weil er Jude war, ist der Vater von Ivan Lovrenović ab jenem Moment zum Opfer geworden, als er sich auf die Seite der kroatischen Faschisten – wenn auch unfreiwillig – geschlagen hat. Während bei Kiš eine legitimierte und biographisch überprüfbare Erinnerung an den Vater besteht, ist eine solche bei

Lovrenovič nicht auffindbar. Die Erinnerungen des Erzählers sind unzuverlässig. Als der Vater verschwindet, ist er erst zwei Jahren alt. Damit ist der Sohn nicht nur ein unzuverlässiger Zeuge, er ist eigentlich ein Nicht-Zeuge.

Der einzige Halt, der hilft, den Weg ohne Rückkehr zumindest teilweise zu rekonstruieren, ist der Brief, den der Vater irgendwo aus dem Banat mit der Hilfe von guten Menschen nach Hause geschickt hat. Hier ist wieder die Parallele zu Kiš unausweichlich. Die Geschichte seines Vaters im Roman *Peščanik* (1972, *Sanduhr*) wird mithilfe eines Briefes rekonstruiert, den dieser an seine Schwester geschickt hat und der verlorengegangen ist. Nur durch Zufall findet Kiš den Brief und benutzt ihn als Glosse in seinem Roman. Während Kiš in der Familientrilogie die Poetik des Spätmodernismus wählt und weiterentwickelt, was auch als seine Anbindung an den französischen *nouveau roman* verstanden werden kann, hat der späte Lovrenovič die Poetik des Postmodernismus gewählt. Diese Entscheidung hat zwei Folgen: eine thematische, die Infragestellung der Geschichte, und eine formale – das Fragmentarische. Diese zwei Komponenten korrelieren, um aus anscheinender Inkohärenz einen postmodernistischen Text zu konstruieren. Der Brief als Ausgangspunkt bietet die Möglichkeit, den kontingenten Ereignissen Kohärenz zu verleihen. Die meistens assoziativ geordneten Korrespondenzen der Geschichte des Vaters mit den restlichen Teilen des Romans helfen, einen Übergang vom Individuellen zum Allgemeinen und umgekehrt zu schaffen. Das ist möglich, weil die Erzählung über den Vater zwar im Mittelpunkt des Romans positioniert ist, sich aber gleichzeitig in ständiger Berührung mit anderen Erzählungen befindet: über die Mönche, ihre Versündigungen und Epiphanien, über den Großvater und die Großmutter, über die Mutter – in allen werden Parallelen zum Vater gesucht.

„Liber memorabilium“, das dem Vater gewidmete Kapitel, ist die melancholische Coda des Romans. Es ist entstanden aus einem „manuscrit trouvé“, den Annalen von Bruder Anđeo, dem Namensvetter von Ivan Jablanovič. Er ist Erbe der Erinnerungen und Eigentümer des unvollendeten Traums. Von dem Manuskript ausgehend, aus „usmene kućne predaje“ (der mündlichen Hauslegende) und „živih slika“ (lebendigen Bildern), baut er mühsam die letzte Erzählung, die Erzählung, die alle Erzählungen begraben und die Lösung der Rätsel des 20. Jahrhunderts liefern möchte. Aber der Erzähler weiß, dass das eine Fiktion ist, gerade weil die lebendigen Bilder am wichtigsten sind. Sie sind ihrerseits Fiktionen,

razderane krpe pamćenja – neke iz svojih dubina isplutavaju same, vuku druge za sobom, neke se uloviti ne daju nikako, zna za njih samo po težini kojom pritiskuju dno pamćenja i po snovima čiji okus – samo on! – ostaje po čitav dan na nescima. Njegovi izvori i njegova baština.²⁵

zerrissene Erinnerungsfetzen – manche kommen von selbst aus ihren Tiefen an die Oberfläche, ziehen die anderen hinter sich her, manche lassen sich nicht fassen, er weiß über sie nur aufgrund der Schwere, mit welcher sie auf den Grund seines Gedächtnisses drücken und aufgrund der Träume, deren Geschmack – nur er! – noch den ganzen Tag am Gaumen haftet. Seine Quellen und sein Erbe.

All diese Quellen, wie auch das Erbe des Erzählers, verbleiben in einem Schwebезustand an der fluiden Wasserscheide zwischen Fiktion und Wirklichkeit und damit an einem Ort, an dem das Entgleisen so leicht und das Aufrechterhalten der Balance so schwierig ist.

Der Leserschaft bleibt nichts anderes übrig, als sich mit dieser Geschichte zu identifizieren, sich in ihre Tiefe zu begeben, in die meditative Schönheit ihrer Prosa. Sie ist von einem der größten bosnischen Stilisten verfasst, in ihr ist die Harmonie der formalen Eleganz zu entdecken. Sie lädt zum Nachdenken und Mitfühlen ein, mit Empathie, die erst eine ganzheitliche, ausführliche aber nicht erschöpfende, vollständige Rezeption und Interpretation von *Nestali u stoljeću* ermöglichen kann. Nachdenken, Meditation, Empathie... Ivan Lovrenović überdenkt noch einmal die Beziehung zwischen Fiktion und Faktion, untersucht gründlich die Rolle des Gedächtnisses, sowohl des individuellen als auch des kollektiven, das durch das Prisma seiner eigenen Erinnerungen und mündlichen Zeugnisse gebrochen wird. Diese Triade bietet sich als Weg an, den Stoff angemessen zu bewältigen.

.....
25 Lovrenović 2013, S. 308.

FUNKTIONALE ASPEKTE DER POSTMEMORY /

FUNCTIONAL ASPECTS OF POSTMEMORY

EVA HAUSBACHER (SALZBURG)

„Untermieter der Geschichte“: Formen und Funktionen transgenerationaler Erinnerungsnarrative

„*La mémoire attend l'intervention du présent.*“

Paul Valéry, „Cahiers“¹

„*Die Zeit alleine heilt keine Wunden.*“

Bettina Henkel, „Kinder unter Deck“²

Die beiden einleitenden Zitate, die auf die Notwendigkeit des Intervenierens in (schmerzvolle) Erinnerungsprozesse verweisen, stellen den Rahmen her, in dem die im vorliegenden Beitrag verhandelte Thematik der transgenerationalen Erinnerungsnarrative aufgespannt werden kann. Wie die autofiktionale Heldin in Bettina Henkels Film so gehen auch die Protagonistinnen der beiden Romane, um die es im Folgenden geht, Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther* (2014)³ und Marija Stepanovas *Pamjati pamjati* (2018, *Nach dem Gedächtnis*)⁴, den Spuren der Familiengeschichte reisend und recherchierend nach. Damit sind die Autorinnen Teil der Konjunktur transgenerationalen Schreibens, die sich ab den 2010er Jahren in vielen europäischen Literaturen beobachten lässt. Aleida Assmann spricht von einem „Erinnerungsschub“ in der Gegenwartsliteratur⁵, Astrid Erll bezeichnet Erinnerungsliteratur überhaupt als *den* Trend des

.....

- 1 Valéry, Paul (1957): *Cahiers*. Band 4. Cartesius redivivus. Paris: CNRS, S. 32.
- 2 Das angeführte Zitat ist der Schlusssatz in einem 2019 erschienen Dokumentarfilm *Kinder unter Deck* der Regisseurin Bettina Henkel. Es ist dies ein Erinnerungsfilm, der die komplizierte Geschichte der Baltendeutschen in der NS-Zeit anhand der Auslassungen in der Familiengeschichte der Protagonistin und mit Blick auf das Weitergeben von Trauer und Trauma über die Generationen hinweg erzählt.
- 3 Petrowskaja, Katja (2014): *Vielleicht Esther. Geschichten*. Berlin: Suhrkamp.
- 4 Stepanova, Marija (2018): *Pamjati pamjati. Romans*. Moskva: Novoe izdatel'stvo. Deutsche Übersetzung: Stepanova, Maria (2018a): *Nach dem Gedächtnis. Roman*. Berlin: Suhrkamp.
- 5 Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck, S. 103.

frühen 21. Jahrhunderts, und zwar weltweit⁶. Beide Romane aber reflektieren selbst dieses inflationäre Interesse an genealogischem Wissen und den Boom von Erinnerungstexten mit ihren vielfachen Bezugsetzungen zu den großen historischen Themen des 20. Jahrhunderts und hinterfragen diese Tendenzen durchaus auch kritisch: „Poechat’ i posmotret“ („Hinfahren und nachsehen“), meint die Erzählerin in Stepanovas Text, „étim byli zanjaty vse, slovno ničego inogo i pridumat’ bylo neľzja, slovno reč’ šla o novoj raznovidnosti gran-tura, bolšogo evropejskogo putešestvija, rekomendovannogo ljudjam s obrazovaniem i sredstvami.“⁷ („das tut neuerdings jeder, als wäre es eine Version der *Grand Tour* und als solche für einen gebildeten, wohlhabenden Menschen obligatorisch.“)⁸ Die Erzählerin in *Vielleicht Esther* urteilt selbstkritisch über die naive Vorstellung, die historischen Traumata⁹ ließen sich über die Aufarbeitung der eigenen Familiengeschichte bewältigen:

Ich hatte gedacht, man braucht nur von diesen paar Menschen zu erzählen, die zufälligerweise meine Verwandten waren, und schon hat man das ganze zwanzigste Jahrhundert in der Tasche.¹⁰

In diesen beiden Texten mit ihrem Interesse an den Herkunftswelten und der Vor-Vergangenheit ihrer Figuren geht es aber weder darum, lediglich die eigenen Familiengeschichten für die Gegenwart zu bergen und deren Leerstellen zu füllen, noch darum, sich von einer (groß-)elterlichen Schuld abzuspalten, wie dies vielfach in der Literatur der 1968er Generation intendiert war.¹¹ Sie distanzieren sich von dem, was Y. Michal Bodemann polemisch als „Gedäch-

.....

6 Erll, Astrid (2003): „Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick“. In: Erll, Astrid/Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hg.): *Literatur, Erinnerung, Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT, S. 3–27.

7 Stepanova 2018, S. 292.

8 Stepanova 2018a, S. 372.

9 In den Analysen dieses Beitrags wird der Begriff des Traumas in zweierlei Hinsicht produktiv gemacht: zum einen in Hinblick auf die persönliche Traumatisierung der autofiktionalen Erzählerinnen, zum anderen auf die Traumata der Geschichte.

10 Petrowskaja 2014, S. 17.

11 Siehe dazu Schramm, Moritz (2017): „Perspektivisches Erinnern: Der Nationalsozialismus und seine Folgen in der jüngeren deutschen Gegenwartsliteratur“. In: Caduff, Corina/Vedder, Ulrike (Hg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Paderborn: Fink, S. 15–25.

nistheater“ bezeichnet hat.¹² Vielmehr geht es einerseits um den Versuch, den erzählenden Protagonistinnen im Sinne einer Traumaverarbeitung einen Stand in der Gegenwart und ein Verhältnis zu ihrer Welt zu ermöglichen und andererseits Gegengeschichten zu den offiziellen Geschichtsnarrativen zu entwerfen. Im für beide Romane relevanten sowjetrussischen Kontext wurden die Narrative des Holocaust und des Gulag in der offiziellen Erinnerungskultur weitgehend ausgespart. Beide Romane entfalten in der literarischen Form alternative Historiographien des 20. Jahrhunderts.¹³

Vielleicht Esther und *Pamjati pamjati* sind zwei sehr starke Texte des Nachgedächtnisses¹⁴, die sich, abgesehen von den Ähnlichkeiten im Sujet und derselben Mentorin im jeweils sehr langwierigen Entstehungsprozess – in beiden Fällen war dies die im Suhrkamp Verlag für osteuropäische Literaturen zuständige Katharina Raabe – auch in ihren textuellen Verfahren in vielerlei Hinsicht gleichen. Beide Texte bedienen sich zentraler Verfahren zeitgenössischer Erinnerungsliteratur, wie sie Anja Tippner benennt:

Recherche, Auseinandersetzung mit Dokumenten und [...] Integration verschiedener Stimmen in einen Text, der autobiographisch fundiert und fiktional gestaltet ist. [...] [V]iele der Texte greifen auf Formen dokumentarischen Schreibens zurück und arbeiten

.....

12 Bodemann, Y. Michal (1996): *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*. Mit einem Beitrag von Joel Geis. Berlin: Rotbuch Verlag.

13 Tippner, Anja (2019a): „Familiengeschichten als Gegengeschichten. Jüdische Identitäten in der zeitgenössischen russischen Literatur bei Elena Čizova, Marija Stepanova und Ljudmila Ulickaja“. In: *Osteuropa* 69 Heft 9–11, S. 203–223, hier S. 203.

14 Unter dem Begriff des Nachgedächtnisses versteht Hirsch eine bestimmte Struktur der intergenerationellen oder transgenerationellen Übermittlung des traumatischen Wissens und der traumatischen Erfahrung. Solche Verbindungen zur Vergangenheit werden, so Hirsch, nicht mittels der eigentlichen Erinnerung gemacht, sondern mittels „imaginative investment, projection and creation.“ (Hirsch, Marianne (2008): „The Generation of Postmemory“. In: *Poetics Today* 29/1, S. 103–128, hier S. 107). Das Post-Gedächtnis ist besonders stark affektiv besetzt, da seine Verbindung zur Objektquelle nicht durch Erinnerung vermittelt ist, sondern durch eine Investition von Vorstellungsvermögen und Erfindung. Marianne Hirsch beschreibt die Ästhetik des Post-Gedächtnisses als eine „diasporische Ästhetik zeitlichen und räumlichen Exils, die gleichzeitig (wieder)herzustellen und zu trauern bedarf.“ In dieser Ästhetik werden Fotografien zu „Ikonen ambivalenter Sehnsucht“ der Nachgeborenen (Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 245–246).

mit Figuren der Recherche und der Suche, bei denen private wie öffentliche Archive eine zentrale Rolle spielen.¹⁵

Die Strategien, die in der künstlerischen Auseinandersetzung mit den im Familiengedächtnis gespeicherten Traumata entwickelt werden, sind in *Vielleicht Esther* und *Pamjati pamjati* allerdings stark divergierend, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. In Bezug auf die Gemeinsamkeiten ist zunächst zu betonen, dass es sich in beiden Fällen um eine interessante Spielart autobiographischen Erzählens handelt: es geht jeweils um die eigene Familie und ihre Mitglieder, die alle ihre authentischen Namen tragen, so auch die Erzählerinnen selbst. Anja Tippner spricht von der Privilegierung autofiktionaler Erzählformen in der zeitgenössischen Erinnerungsliteratur, die auch bei Petrowskaja und Stepanova zu beobachten ist:

Den Erzählerfiguren als Verkörperung kommt dabei, so könnte man in Anlehnung an Franco Moretti formulieren, eine besondere Aufgabe zu, die biografisch kaum zu leisten ist, sie müssen kommentieren, erklären, und übersetzen.¹⁶

Gleichzeitig betonen sowohl Petrowskaja als auch Stepanova in Interviews, dass ihre Texte der Kategorie der Non-Fiction zugehören.¹⁷ Die Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen werden aber freilich immer wieder ganz bewusst und explizit verwischt und aufgelöst, es bleibt offen, wie es in *Vielleicht Esther* heißt, „wo die Literatur beginnt und die Geschichte endet.“¹⁸ Die Erzählerin stellt sogar die These auf, dass gerade erst die Fiktion die Erinnerung wahrheitsgetreu macht: „Manchmal ist es gerade die Prise Dichtung, welche die Erinnerung wahrheitsgetreu macht.“¹⁹ Auch dort, wo die Familienforschungen auf Dokumenten und Archivquellen basieren, werden sie in der selbstreflexi-

.....
15 Tippner, Anja (2019): „Erinnerung und Transnationalität“. In: Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (Hg.): *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 156–170, hier S. 167.

16 Ebd.

17 Siehe Katja Petrowskaja im Gespräch mit Helmut Böttiger (2012): „Wir sind die letzten Europäer!“ In: *Zeit Literatur* Nr. 12, S. 20–25 und Olga Radetzkaja (2018): „Maria Stepanova im Gespräch über ihren Roman ‚Nach dem Gedächtnis‘“. Auf: *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=2iNDQ5edW7E> (letzter Zugriff: 17.02.2020).

18 Petrowskaja 2014, S. 173.

19 Ebd., S. 219.

ven Ästhetik der Texte, in der assoziativen Kombination und in der sprachlichen Verarbeitung zu einem künstlerischen Text. „[...] moi peregovori s prošlym, kotorye osnovany na faktach tverdych, kak pereplet“, lesen wir bei Stepanova, „– tol’ko vot vosstanavlivat’ ich prichoditsja iz vozducha [...]“. ²⁰ („[...] meine eigenen Verhandlungen mit der Vergangenheit [beruhen] auf harten Fakten, rekonstruieren aber muss man diese Fakten aus der Luft [...]“). ²¹ Den forschenden Protagonistinnen wird bald klar, dass keine eindeutige Rekonstruktion der Familiengeschichte möglich ist. Entsprechend finden sich in beiden Texten Passagen, in denen die Unzuverlässigkeit der Quellen, aber auch des Erzählens selbst offen angesprochen wird, wie folgende Zitate zeigen:

Ich weiß nicht, wer mir diese Geschichte erzählt hat, und ich weiß auch nicht, ob diese Geschichte stimmt, denn ich kann sie mir nicht vorstellen, aber [...] [d]iese Geschichte hat in mir eine Schwingung ausgelöst, doch sie ist so vage, als sei sie aus dem Zusammenspiel von kranker Einbildungskraft und schwachem Gedächtnis entstanden. Und womit, wenn nicht damit, lässt sich die historische Wahrhaftigkeit dieses Geschehens beweisen? ²²

[E]сли эти письма, такие подробные, не могли служить *свидетельством*, тем кусочком кости, по которому можно восстановить облик прошлого, значит, и все другие попытки собрать что-то заново из писем и носовых платков были *wishful thinking*, тем, что психоаналитики называют малоприличным словом «фантазия». Вместо respectable занятия – исследования или расследования – все, чем я занималась все это время, вдруг оказалось фрейдовским семейным романом, чувствительным романсом о былом. ²³

Wenn nicht einmal diese Briefe mit ihren vielen Einzelheiten als *Zeugnis* dienen konnten, als das eine Knochenfragment, anhand dessen sich die Gestalt der Vergangenheit rekonstruieren ließ, dann entsprangen auch alle anderen Versuche, aus Briefen und Taschentüchern irgendetwas wieder zusammensetzen, nur meinem Wunschenken – oder, um es mit einem etwas anrühigen Begriff aus der Psychoanalyse zu sagen, meiner Phantasie. Was ich all die Zeit über getan hatte, sah auf einmal nicht mehr wie eine respectable wissenschaftliche oder kriminalistische Untersuchung aus, sondern wie ein Freudscher Familienroman, eine sentimentale Romanze über vergangene Zeiten. ²⁴

.....

20 Stepanova 2018, S. 186.

21 Stepanova 2018a, S. 250–251.

22 Petrowskaja 2014, S. 196.

23 Stepanova 2018, S. 301 (kursiv im Orig.).

24 Stepanova 2018a, S. 385 (kursiv im Orig.).

Auch lässt sich keiner der beiden Texte einer konventionellen literarischen Gattung zuordnen. *Vielleicht Esther* trägt die Gattungsbezeichnung „Geschichten“ und verwischt bereits darin, wie Annette Bühler-Dietrich schreibt, „die Grenze zwischen Fakt und Fiktion. Aufgrund der Dokumentation der Suche nach ihrer Familiengeschichte ließe es sich als *Mémoire* bezeichnen.“²⁵ Auch Elin Nesje Vestli deutet die Irritation, die dieser Untertitel auslöst, ähnlich. Für sie ist er weniger eine Gattungsbezeichnung als ein poetisches Prinzip, er impliziere

weniger abgeschlossene Einzelgeschichten im Sinne von Erzählungen, sondern eher in der Familie tradierte Geschichten, Legenden, Vermutungen. Denn nach der Shoah kann es keine eindeutigen überlieferten jüdischen Familiengeschichten mehr geben, sondern vielmehr Fragmente, in denen sich das Individuelle mit dem Exemplarischen verbindet. Auch schwingt im Untertitel die fiktionale Unsicherheit mit: Die Geschichten sind eine literarische Synthese von Fakten und fiktiver Ergänzung, ein Phänomen, das Vladimir Vertlib mit dem Begriff ‚erfündig‘ umreißt.²⁶

Moritz Schramm schlägt vor, von einer „metahistorischen Gedächtnisprosa“ zu sprechen, in der sich Fiktion und historische Realität verbinden.²⁷

Pamjati pamjati hat im russischen Original den durchaus ironisch konnotierten Untertitel „Romans“, in den Diskussionen und Rezensionen finden sich Bezeichnungen wie „Metaroman“ oder „essayistische Erzählung“²⁸. Diese Termini bringen zum Ausdruck, dass die Schreibform Stepanovas nicht nur Dokumente (Briefe, Fotografien u. a.) einbezieht, sondern sehr häufig auch Theoriediskurse erzählend nachvollzieht, wenn sie beispielsweise explizit kulturwis-

25 Bühler-Dietrich, Annette (2019): „Sprache als Bemühen, das Gleichgewicht zu gewinnen: Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther*“. In: Acker, Marion/Fleig, Anne/Lüthjohann, Matthias (Hg.): *Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 219–239, hier S. 227.

26 Nesje Vestli, Elin (2012): „Mein fremdes Deutsch. Grenzüberschreitungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther*“. In: Barstad, Guri Ellen u. a. (Hg.): *Language and Nation: Crossroads and Connections*. Münster/New York: Waxmann, S. 143–160, hier S. 150.

27 Vgl. Schramm 2017, S. 21.

28 Wilke, Insa (2018): „Babuschka auf den Barrikaden“. In: *Süddeutsche Zeitung* 17.12.2018. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/maria-stepanova-nach-dem-gedaechtnis-buchkritik-1.4255209> (letzter Zugriff: 28.02.2020).

senschaftliche Texte von Susan Sontag, Marianne Hirsch oder Jacques Rancière aufgreift.²⁹

Beide Texte sind intertextuell aufgeladen und intermedial ausgerichtet, beispielsweise durch den Einbezug von Fotografien im Text oder der Bildgestaltung auf dem Cover, die jeweils sehr konkrete Bezüge im Text haben. Am Cover von *Vielleicht Esther* ist das handschriftliche Textkonvolut zu sehen, das die erblindende Großmutter beim Schreiben ihrer Memoiren erzeugt und die Palimpsesthaftigkeit des Erinnerns ins Bild setzt. Das angebrochene Porzellanfigürchen auf dem Stepanova-Cover der russischen Ausgabe ist Leitmotiv und Allegorie der Erzähltechnik des Textes. Solche als Frozen Charlottes bezeichneten Figuren wurden seit Ende der 1880er Jahre in einer Fabrik in Deutschland produziert und dienten angeblich als eine Art Dämmstoff bzw. Verpackungsmaterial beim Gütertransport.³⁰ Ähnlich wie in den meisten Familienerinnerungstexten, die seit Anfang der 2010er Jahre erschienen sind, korrelieren auch bei Petrowskaja und Stepanova Mikro- und Makrogeschichte, individuelle Lebensgeschichten und historische Ereignisse werden auf engstem Raum zusammengeführt. Beide Texte blicken im Erzählen der individuell-privaten Familiengeschichte in die Abgründe der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Mit diesem Muster im transgenerationalen Erzählen korreliert Hirschs Konzeption des affiliativen Nachgedächtnisses. Auch in Marianne Hirschs Konzeption des Nachgedächtnisses gibt es eine, über das Familiäre und Individuelle hinausgehende Dimension, die sie als „affiliative postmemory“ bezeichnet und mit der sie auf den Unterschied zwischen der *intergenerationalen* vertikalen Dimension und einer *intragenerationalen* horizontalen Identifikation abzielt, die die Verbindung der individuellen Geschichte mit einer breiten gesellschaftlichen Entwicklung meint.³¹ Analog zum generellen Trend verhandeln auch *Vielleicht Esther* und *Pamjati pamjati* das Verhältnis zwischen Familienerinnerung und offizieller Erinnerungskultur.³² Die erzählten Familiengeschichten werden dabei zu Gegengeschichten³³ oder Kontra-

.....

29 Vgl. Tippner 2019a, S. 207.

30 Siehe Stepanova 2018, S. 64 bzw. Stepanova 2018a, S. 95.

31 Hirsch 2008, S. 114.

32 Tippner 2019a, S. 204.

33 Ebd.

punkten³⁴ zur offiziellen, männlich geprägten Helden-Geschichtsschreibung. Für *Pamjati pamjati* konstatiert Katja Grupp diesbezüglich folgendes:

Das zersplitterte Erinnern, das an die einzelnen Steine eines Kaleidoskops erinnert, bei dem die Dynamik im Sich-Aufeinander-Beziehen der Teile besteht, steht dem eindeutigen, kohärenten und simplifizierenden Erinnern, dem Etablieren eines einfachen und verständlichen Narrativs in aktuellen russischen Massenmedien gegenüber.³⁵

Auffälliger als in anderen vergleichbaren Beispielen der zeitgenössischen Erinnerungsprosa thematisieren diese beiden Texte ihre Möglichkeiten und Grenzen einer nachträglichen Erinnerungsarbeit und reflektieren im Erzählen permanent darüber, wie Erinnerung entsteht und das Gedächtnis funktioniert. Sie führen dabei kein statisches und intellektuell-abstraktes Erinnern vor, das auch die Erinnerungsforschung der letzten Jahre infrage gestellt hat, die Erinnern nicht mehr als ein zuverlässiges Bewahren von Vergangenheit auffasst, sondern vor allem als ein grundsätzlich rekonstruktives Verfahren beschreibt.³⁶ Sowohl *Vielleicht Esther* als auch *Pamjati pamjati* eröffnen in der wiederholenden, zwischen den historischen und den gegenwärtigen Orten und Zeiten pendelnden Bewegung einen Erinnerungsraum, der Anschlussmöglichkeiten für das Wieder-, Weiter- und Neuerzählen des Gewesenen bietet. Beide praktizieren das, was Aleida Assmann als „dialogisches Erinnern“³⁷ bezeichnet, ein Erinnern, das auf die Überwindung von Opferkonkurrenzen zielt und damit im Resultat nationale Erinnerungsparadigmen aufbricht.

Neben diesen Gemeinsamkeiten in Sujets und Verfahren, die vielfach auch in anderen Texten der neueren Erinnerungsliteratur zu finden sind, ist jedoch ein signifikanter Unterschied zu konstatieren, der im jeweils eigenen Zugriff liegt, wie die Spuren, die das Nachgedächtnis in die Erzählerinnenfiguren legt, entdeckt und gehoben werden. Bei Petrowskaja ist das ein vor allem sprach-

.....
34 Grupp, Katja (2019): „Die Gegenwart der Vergangenheit – die Dynamik der Erinnerung in *Pamjati pamjati* von Marija Stepanova“. In: *Polilog. Studia Neofilologiczne* 9, S. 119–132, hier S. 128.

35 Ebd.

36 Siehe dazu Assmann, Aleida (2016): „Erlebte, erinnerte und erzählte Geschichte“. In: Rüh, Axel/Schwarze, Michael (Hg.): *Erfahrung und Referenz. Erzählte Geschichte im 20. Jahrhundert*. Paderborn: Fink, S. 43–58.

37 Assmann, Aleida (2013): *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München: C.H. Beck, S. 195.

analytisch ausgerichteter Weg: die Erzählerin wechselt aus der Muttersprache Russisch ins Deutsche, um die teils traumatischen Familiengeschichten erzählen zu können. Es ist eine fremd- und mehrsprachliche Perspektivierung des Erzählten, die in *Vielleicht Esther* tragend ist und die affektiven Anteile des Nachgedächtnisses erschließt. Bei Stepanova fehlt eine solche sprachliche Dimension weitgehend. Hier ist es ein diskurs- und medienanalytischer Zugang, der Einbezug von Fotos, Filmen, Bildern sowie von Theorie- und Kunstdiskursen aus dem Feld der Memoria, der auf jene Kanäle der Transmission im Nachgedächtnis verweist, die es jenseits der sprachlich-textuellen auch noch gibt. Auf diesen paradigmatischen Unterschied zwischen den beiden Texten wird in den folgenden Abschnitten dieses Beitrags der Fokus liegen.

„Mein fremdes Deutsch“: Mehrsprachiges Erinnern (*Vielleicht Esther*)

In *Vielleicht Esther*, dem Prosadebüt Katja Petrowskajas, für das sie 2013 mit dem Ingeborg Bachmann Preis ausgezeichnet wurde, und das die ukrainisch-deutsch-jüdische Autorin mit russischer Muttersprache auf Deutsch verfasst hat, beschreibt sie ihre realen Nachforschungen zur Geschichte ihrer Familie in Form eines Erinnerungsromans. Auf der Suche nach ihren jüdischen Vorfahren, die sie bis in die 1860er Jahre zurückverfolgen kann, macht sich die Protagonistin Katja im Wendejahr 1989 von Berlin Richtung Osten, nach Warschau und weiter an die weißrussische Grenze und nach Kiew und Moskau auf den Weg. Sie verortet ihre Familiengeschichte in der kollektiven Geschichte³⁸ und holt bei ihren Recherchen die Geschichte des 20. Jahrhunderts in die unmittelbare Gegenwart der Erzählerin herein, vom Warschauer Ghetto über das Massaker von Babij Jar,³⁹ von den Todesmärschen am Ende des Zweiten

.....
 38 Vgl. Tzschentke, Hannah (2015): „Motive der Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit in Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther*“. In: Schulte, Sanna (Hg.): *Erschriebene Erinnerung: Die Mehrdimensionalität literarischer Inszenierung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 270–286, hier S. 270.

39 Insbesondere Babij Jar ist bei Petrowskaja Referenzpunkt für das fehlende Gedächtnis der Schoah in der Sowjetunion und ein besonders wichtiges Beispiel dafür, wie das Verbrechen nicht anerkannt, sondern verschwiegen wurde. „Petrowskaja zitiert wiederholt russische Lyriker, darunter besonders das Gedicht Babij Jar Jewgenij Jewtuschenkos in seiner Übersetzung durch Paul Celan. Das Gedicht ist ein Akt des Widerstands gegenüber der offiziellen sowjeti-

Weltkriegs bis zu den Stalinistischen Schauprozessen der 1930er Jahre in Moskau. Am Ende ihrer Odyssee durch Osteuropa landet sie in Österreich, besucht einen Russenfriedhof in St. Johann im Pongau und das Lager Mauthausen, Orte, die ihr Großvater als sowjetischer Kriegsgefangener passiert hat. In den sechs unterschiedlich langen Kapiteln des Romans, die von Pro- und Epilog gerahmt sind, werden ausgewählte Episoden der bis zu den Urgroßeltern zurückgehenden Familiengeschichte, die mit geschichtsträchtigen Orten und Zäsuren des europäischen Judentums verbunden sind, erzählt.⁴⁰ Der Text verschränkt damit mittel- und osteuropäische Landschaften der Kontamination⁴¹ ebenso wie die beiden großen Gewalterfahrungen des 20. Jahrhunderts, Schoah und Stalinistischen Terror, und durchkreuzt so den Dualismus von Opfer- und Täterperspektive.⁴² Die Erzählerin begibt sich also in gedächtnispolitisch vermintes Terrain, durch welches sie jedoch als eine auf Deutsch schreibende und in Deutschland lebende ukrainische Jüdin, die sich sowohl als Vertreterin des Opferkollektivs (d. h. des jüdischen Volkes) als auch der Tätergruppierungen (d. h. der ehemaligen Sowjetmacht) begreift, anders navigieren kann.

Betrachtet man den Umgang mit den traumatischen Anteilen in der Erinnerungspoetik dieses Textes, so wird dessen sprachanalytische Ausrichtung deutlich.⁴³ Zunächst nimmt die Erzählerin im Laufe der Recherchen immer klarer wahr, dass die in der Vergangenheit der Familie erlebten Traumata im Sinne einer transgenerationalen Weitergabe auch sie selbst betreffen: „Ich verstand nicht mehr, wie ich mir jemals einbilden konnte, ich sei verschont

.....
schen Amnesie Babij Jars und es nimmt bereits Petrowskajas Gestus des transindividuellen Gedächtnisses vorweg [...]“ (Bühler-Dietrich 2019, S. 234)

40 Nesje Vestli 2012, S. 150.

41 Siehe dazu Hausbacher, Eva (2019): „Tiefe Spuren: Erinnerungstopographien in der zeitgenössischen transkulturellen Literatur“. In: Höllwerth, Alexander/Knoll, Ursula/Ulbrechtová, Helena (Hg.): „Kontaminierte Landschaften“. *Mitteleuropa inmitten von Krieg und Totalitarismus. Eine exemplarische Bestandsaufnahme anhand von literarischen Texten*. Berlin u. a.: Peter Lang, S. 165–179.

42 Aufgrund dieser Verbindungen stellt Petrowskaja auch eine transnationale Perspektive in der Erinnerungskultur her, die mit neueren Konzepten der Erinnerungsforschung korrespondiert, beispielsweise mit dem Konzept der „Travelling Memories“ von Astrid Erll (Erll, Astrid (2011): „Travelling Memory“. In: *Parallax* 17/4, S. 4–18). Vgl. dazu auch Bühler-Dietrich 2019, S. 238 sowie Tippner 2019, S. 162–163.

43 Vgl. dazu den Aufsatz von Annette Bühler-Dietrich 2019.

geblieben.“⁴⁴ Dieser Erkenntnis und den zu ihr führenden weiten Recherche-
weg vorausgehend konstatiert die Protagonistin Katja als Ausgangspunkt des
Erzählens einen Verlustschmerz, der genau auf diese Traumaspuren in ihrem
Nachgedächtnis verweist:

Das Gefühl des Verlustes trat ohne Vorwarnung in meine ansonsten fröhliche Welt, es
schwebte über mir, streckte seine Flügel aus, ich kriegte keine Luft und kein Licht, wegen
eines Mangels, den es vielleicht gar nicht gab. Manchmal kam es wie ein Blitz, schnell, wie
eine Ohnmacht, als ob ich plötzlich den Boden unter den Füßen verlieren würde, kurzat-
mig ruderte ich mit den Armen um Rettung, um das Gleichgewicht wiederzugewinnen,
getroffen von einer Kugel, die nie abgeschossen wurde, niemand hatte Hände hoch ge-
sagt.⁴⁵

In diesem Bild wird ein Verlust beschrieben, der nicht greifbar ist und auch
nicht durch einen Trauerprozess abgeschlossen wurde, sondern als akuter Reiz
auftritt. Katja erbt einen Verlust, bei dem sie zwar nicht gegenwärtig war, der
aber an sie weitergegeben wurde, womit ihre Erfahrung in die Kategorie der
Postmemory gehört.⁴⁶ Die Spurensuche in der Vergangenheit der Familie
scheint ihr als heilender Prozess ein vielversprechender Weg:

Eines Tages standen plötzlich meine Verwandten – die aus der tiefen Vergangenheit – vor
mir. Sie murmelten ihre frohen Botschaften vor sich hin in Sprachen, die vertraut klan-
gen, und ich dachte, mit ihnen werde ich den Familienbaum blühen lassen, den Mangel
auffüllen, das Gefühl von Verlust heilen, aber sie standen in einer dicht gedrängten Men-
ge vor mir, ohne Gesichter und Geschichten, wie Leuchtkäfer der Vergangenheit, die
kleine Flächen um sich herum beleuchteten, ein paar Straßen oder Begebenheiten, aber
nicht sich selbst.⁴⁷

Auf diesem Weg schreibt die Erzählerin der Sprache die Aufgabe zu, unter
dem Eindruck des Verlustschmerzes wieder ihr Gleichgewicht herzustellen.
Dieser Kampf um das eigene Gleichgewicht wird im Text auch als „existentielle
Gymnastik“ bezeichnet, die sie

[i]n der Schule [...] im Englischunterricht weitergeübt [hat], hands up, to the sides, for-
ward, down. Ich dachte immer, das Wort Gymnastik sei aus dem Wort Hymne entstan-

.....

44 Petrowskaja 2014, S. 109.

45 Ebd., S. 22.

46 Bühler-Dietrich 2019, S. 226.

47 Petrowskaja 2014, S. 25.

den, auf Russisch fängt beides mit G an, Gimnastika und Gimn, und ich streckte die Hände eifrig nach oben, im Versuch, die unsichtbare Hülle des Himmels zu berühren.⁴⁸

Der Englischunterricht weist als Ort darauf hin, dass das Ausbalancieren des Verlustschmerzes gerade nicht im Russischunterricht geschieht, sondern im Raum der Fremdsprache, die auch weiterhin als Gleichgewichtshilfe im Text erscheinen wird.⁴⁹ Weil die sowjetische Politik das Gedenken an die Opfer der Schoah verweigert und das Gedenken auf die Helden der Roten Armee konzentriert, bietet das Russische als Sprachsystem keinen Erinnerungsraum für ihre eigenen Erinnerungsbewegungen.⁵⁰ Über die Wahl der Sprache wird in diesem Text neben der Traumabewältigung also auch jene bereits angesprochene Intention der zeitgenössischen Erinnerungsliteratur umgesetzt, eine Kritik an den offiziellen Erinnerungsnarrativen zu äußern und Gegennarrative zu entwerfen. Neben dem Englischen gibt es eine Reihe von Sprachen, die im Text thematisiert und verwendet werden und die als Ausweg aus der offiziellen sowjetrussischen Erinnerungspolitik erscheinen. Dazu gehört das Jiddische, das Katja mit ihrer Großmutter Rosa verbindet. Das Jiddische ist bei Petrowskaja eine der Zunge nahe Sprache, die die Erzählerin mit Speisen, Rezepten, Geschmack und Essen verbindet und insofern nicht in der Repräsentation reterritorialisiert. Jiddisch steht als verstummte Sprache aber nicht zur Verfügung, weil es nicht mehr Teil des kollektiven Gedächtnisses ist und sein darf, einem auf Neuanfang ausgerichteten Russisch weichen musste und deswegen auch als Muttersprache verschüttet ist.⁵¹ Letztlich wählt Katja auf dem Weg, den Verlustschmerz zu lindern, die deutsche Sprache, wohingegen sich ihr Bruder für das Hebräische entscheidet: „Gemeinsam schufen wir, mein Bruder und ich, durch diese Sprachen ein Gleichgewicht gegenüber unserer Herkunft.“⁵² Die Wahl der deutschen Sprache wird dabei mehrfach begründet: Zum einen geht es Katja um den verfremdenden Effekt, den der Sprachwechsel erzeugt und der eine Entautomatisierung des Blicks und eine neue Wahrnehmung und Verschiebung der alten Wahrheiten auslöst: „Ich begehrte Deutsch

.....
48 Ebd., S. 22.

49 Bühler-Dietrich 2019, S. 227.

50 Siehe dazu auch Isterheld, Nora (2017): „In der Zugluft Europas“: Zur deutschsprachigen Literatur russischstämmiger AutorInnen. Bamberg: University of Bamberg Press, S. 106–107.

51 Vgl. Bühler-Dietrich 2019, S. 229.

52 Petrowskaja 2014, S. 78.

so sehr, weil ich damit nicht verschmelzen konnte.“⁵³ Zum anderen macht der Sprachwechsel aber auch die einer Sprache inhärenten imperialen Codes und deren machtpolitische Dimension bewusst: Wechselt der Bruder der Protagonistin aus dem Russischen ins Hebräische, so versucht Katja durch das Erzählen in der deutschen Sprache, die sie in Polen zu einer Vertreterin der Besatzungsmächte macht, ein Stück weit die Seite der Opfer zu verlassen, ebenso wie die individuelle Familiengeschichte zu verallgemeinern. In einem Interview beschreibt Petrowskaja die Funktion dieses Sprachwechsels wie folgt:

Also wenn ich meine Geschichte auf Russisch schreibe, es ist klar, wo meine Geschichte platziert ist, irgendwelche Geschichten, wieder aus diesem Raum, wieder zu diesem Thema – sozusagen meine Opferrolle ist in russischer Sprache impliziert. Wenn ich aber das selbe auf Deutsch schreibe, ist nicht ganz klar, wer ich bin, und es ist eine gewisse Entfremdung – also Deutsch ist eine gewisse Entfremdung für mich – es bedeutet automatisch, dass die Geschichte meiner Familie nicht nur meine Geschichte ist.⁵⁴

Neben diesen Funktionen des Sprachwechsels ist Katja in der Wahl des Deutschen aber in erster Linie „getrieben von einer unerfüllbaren Sehnsucht, einer Liebe, die weder Gegenstand noch Geschlecht kannte.“⁵⁵ Anette Bühler-Dietrich interpretiert diesen Drang zur deutschen Sprache psychoanalytisch: In der unerfüllbaren Sehnsucht, die durch die immer distanzbleibende deutsche Sprache evoziert wird, wird quasi der Schmerz als Sehnsucht nach dem verlorenen Objekt aufrechterhalten. Die Sprachgymnastik, um in Petrowskajas Bild zu bleiben, stellt damit einen – schmerzvollen – Zugang zum verlorenen Objekt her.⁵⁶

Damit wird das Deutsche als „die Sprache der Stummen“ die „nachträgliche“ Sprache der stummen Familienangehörigen, die teilweise gewaltvoll, teilweise aus Gründen der Zensur zum Schweigen gebracht wurden. Es ist Petrowskajas reflexiv-spielerischem Umgang mit dem Wechsel aus dem Russischen ins Deutsche geschuldet, dass sie Dimensionen des Sprachlichen auf dem Weg des Verlustausgleichs und der Heilung produktiv macht. Ein solches, sprachspielerisches Beispiel ist der im Text ausgeführte Verweis auf die klang-

.....
53 Ebd.

54 Ebd., S. 48.

55 Ebd., S. 79.

56 Vgl. Bühler-Dietrich 2019, S. 230.

liche Nähe des russischen Wortes für „stumm“ und für „deutsch“: „nemoj nemeč“ ist der stumme Deutsche. Damit verknüpft der Text als Kommunikation mit dem Schmerz Bereiche, die im Bewusstsein getrennt sind und bislang lediglich in den Unterströmen des Nachgedächtnisses präsent waren.⁵⁷

Nachbilder:⁵⁸ *Erinnern in Medien (Pamjati pamjati)*

Der Roman *Pamjati pamjati*, für den die russische Lyrikerin, Essayistin und Journalistin Marija Stepanova⁵⁹ 2018 mit dem wichtigsten russischen Buchpreis, dem Bolschaja-Kniga-Preis, ausgezeichnet worden ist, setzt sich mit Mechanismen des individuellen, kollektiven und kulturellen Gedächtnisses und den gedächtnispolitischen Strategien von kulturellem Erinnern und Vergessen auseinander und lässt in seine literarischen Reflexionen wichtige Gedächtnistheorien miteinfließen. Es ist ein Buch „ob ustrojstve pamjati i o tom čego ona ot menja chočet“⁶⁰ („darüber, wie Erinnerung funktioniert und was sie von mir will“)⁶¹, wie es im Text heißt. Katja Grupp weist darauf hin, dass bereits der russische Titel diese reflexive Komponente des Romans anklingen lässt.⁶² Im Zentrum dieses beeindruckenden Prosawerks steht die weitverzweigte jüdisch-russische Familie Marija Stepanovas, deren Mitglieder in den gewaltgeprägten Zeiten des 20. Jahrhunderts ein stilles, unspektakuläres Leben

.....

57 Vgl. Bühler-Dietrich 2019, S. 230–231.

58 Den Terminus „Nachbilder“ entwickelt Silke Horstkotte in ihrer Habilitationsschrift: Horstkotte, Silke (2009): *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau.

59 Marija Stepanova ist Mitbegründerin und Redakteurin des online Magazins *colta.ru* (das Vorläufermagazin 2002–2007 hieß *OpenSpace.ru*), eines Internetportals für Kultur und Zeitgeist, in dem über das aktuelle kulturelle Leben in Russland, aber auch über internationale Themen kritisch informiert wird und das eine der letzten Inseln der Medienfreiheit im heutigen Russland darstellt.

60 Stepanova 2018, S. 34.

61 Stepanova 2018a, S. 49.

62 Der Titel des russischen Textes besteht aus der Repetition des Substantivs *pamjati*, die zur Reflexion anregt und unterschiedlich übersetzt werden kann: „Das Erinnern des Andenkens“, „Die Andenken der Erinnerung“, „Die Erinnerungen der Erinnerung“, „[gewidmet] dem Andenken der Erinnerung“. Durch die Duplizierung der Worte wird eine mehrfache Erinnerung und ein Reflexionsprozess angedeutet (vgl. Grupp 2019, S. 120).

führen wollten. Ihre Familie bestand, so heißt es im Buch in einem schönen Vergleich, „nicht aus Protagonisten der Geschichte, sondern aus ihren Untermietern.“⁶³ („V obščem, u vseh rodstvenniki byli figurantami istorij – a moi kvartirantkami, čto li.“)⁶⁴ In der mütterlichen Linie geht die Ahnenforschung zurück bis zur Urgroßmutter Sarra, die 1907 nach Paris zum Medizinstudium an die Sorbonne ging, sich an den revolutionären Strömungen in Russland beteiligte, wegen Verbreitung illegaler Texte auch kurzzeitig inhaftiert war, sich aber nach der Oktoberrevolution ins Private zurückzog, weil sie damit den Stalinistischen Säuberungen der 1930er Jahre entgehen konnte. Deren Tochter Lola – ebenso eine Ärztin – hat in der Evakuierung in Sibirien 1942 wiederum eine Tochter geboren, nämlich Natascha, die Mutter von Marija Stepanova. In der väterlichen Verwandtschaftslinie gibt es aus vorsowjetischer Zeit einen erfolgreichen Fabrikbesitzer, der bis zur Enteignung landwirtschaftliche Maschinen herstellt, die Urgroßmutter, Betty Liberman aus Cherson, die Buchhalterin war, die Großmutter Dora, die als Bibliothekarin gearbeitet hat und den Großvater, Nikolaj Stepanov, der eigentlich aus sehr ärmlichen Verhältnissen kam und für den die neue sowjetische Gesellschaftsordnung zunächst den Beginn einer neuen Gerechtigkeit darstellte. Die Eltern von Marija Stepanova nutzen Anfang der 1990er Jahre die Möglichkeit, Moskau zu verlassen und wandern nach Deutschland aus: „[O]ni uežžali, ja ostavalas’ [...]“⁶⁵ („Sie emigrierten, ich blieb zurück [...].“)⁶⁶ Aus den um diese Personen entwickelten Familien-Fragmenten entsteht im Erzählen das Panorama einer Epoche vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Der Gedächtnisraum, den Stepanova in ihrem Buch entwirft, ist durch eine Überlappung und gegenseitige Durchdringung individuell-privater und kollektiver Geschichte gekennzeichnet. Neben den traumatischen Ereignissen der sowjetischen Geschichte, den Stalinistischen Säuberungen, dem Großen Vaterländischen Krieg oder der Ärzteverschwörung der 1950er Jahre, die nur indirekt in die Familiengenealogie hineinwirken, gibt es auch konkrete Traumata, die im Nachgedächtnis der Erzählerin präsent sind. Die Leningrader Blockade ist beispielsweise ein solches, traumatisches Ereignis, das in der Geschichte von Ljodik, eines Cousins

.....
63 Vgl. Stepanova 2018a, S. 35.

64 Stepanova 2018, S. 26.

65 Stepanova 2018, S. 392.

66 Stepanova 2018a, S. 508.

des Großvaters, der als neunzehnjähriger Soldat 1939/40 eingezogen, in den Sümpfen um die Stadt Leningrad stationiert war und im Alter von kaum zwanzig Jahren gefallen ist, individualisiert dargestellt und verkörpert wird. Anja Tippner merkt in ihrem Beitrag „Familiengeschichten als Gegengeschichten“ an, dass bereits die Kapitelüberschrift „Ljodik oder Das Schweigen“ darauf hinweist, dass die persönliche Erfahrung keinen Eingang in das familiäre Gedächtnis gefunden hat.⁶⁷ Ljodiks berührende Briefe an die nach Sibirien evakuierte Mutter sind allerdings erhalten und in den Romantext eingefügt und werden damit als verborgene traumatische Spur im Nachgedächtnis sichtbar gemacht. Präsent ist auch die Angst vor Repression und Verfolgung, die transgenerationell weitergereicht wurde und zwar nicht allein durch Erzählungen, sondern „subkutan und unbewusst“⁶⁸, wie Anja Tippner hervorhebt.

Прошли годы, десятки лет; теперь насилия над личностью боюсь я; я делаю это профессионально, словно мои страх, гнев и способность к противостоянию старше меня, отполированы до блеска многими поколениями.⁶⁹

Jahre und Jahrzehnte sind vergangen, und inzwischen bin ich es, die vor Gewalt gegen das Individuum Angst hat; ich fürchte sie auf geradezu professionelle Weise, als wären meine Angst, mein Zorn und meine Widerstandsfähigkeit älter als ich, als hätten sie sich über Generationen eingeschliffen.⁷⁰

Die Präsenz dieser Angst im Nachgedächtnis der Protagonistin präzisiert Stepanova folgendermaßen:

Так и прошлое, когда оно не хочет уходить, прилепляется к настоящему, и вживляет себя под кожу, и оставляет там свои споры, и говорит языками, и бубенцами побрякивает, так что нет большей радости человеку, чем слышать и помнить, чего с ним не было, и плакать по тем, кого не знал никогда, и звать по имени тех, кого не видел.⁷¹

So klammert sich auch die Vergangenheit, die nicht gehen will, an die Gegenwart, sie pflanzt sich ihr unter die Haut und verteilt ihre Sporen, und sie redet in Zungen und lässt

.....

67 Tippner 2019a, S. 218.

68 Ebd.

69 Stepanova 2018, S. 303.

70 Stepanova 2018a, S. 389.

71 Stepanova 2018, S. 186.

ihre Schellen klingen, so dass der Mensch keine größere Freude weiß als ihr zu lauschen und sich der Dinge zu erinnern, die er nicht erlebt, und um die Menschen zu weinen, die er nicht gekannt hat, und beim Namen zu rufen, wen er nie gesehen hat.⁷²

Die Kur, die sich die Erzählerin gegen diese transgenerationale Traumatisierung verordnet, ist – so die hier vorgeschlagene These – eine diskurs- und medienanalytische, die auf literarische und theoretische Stimmen ebenso rekurriert wie auf den Einbezug von Bildmedien, und die die Vielschichtigkeit des Romans begründet. Olga Radetzkaja, die den Text kongenial ins Deutsche übersetzt hat, macht vier Schichten, aus denen der Roman besteht, fest: zum ersten ist dies die Erzählung der Familiengeschichte, zum zweiten sind es Dokumente (Tagebücher, Briefe, Fotos und Artefakte aus der Vergangenheit),⁷³ zum dritten ist es ein Erzählen über das Nicht-Erzählen und zum vierten ein imaginärer Dialog mit Künstlern und Ideen aus dem 20. Jahrhundert.⁷⁴

Der Text ist intertextuell enorm aufgeladen, viele Stimmen aus erinnerungsliterarischen Texten werden aufgerufen: Marcel Proust, Vladimir Nabokov, Primo Levi und W. G. Sebald kommen ins Spiel, an russischen Gewährsleuten werden u. a. Marina Cvetaeva, Osip Mandel'stam und Lidija Ginsburg zitiert. Theoriediskurse werden nachvollzogen, etwa Roland Barthes und Susan Sontag, wenn es um Fotografie geht oder Marianne Hirsch und ihr Konzept der Postmemory aus dem Bereich der Gedächtnistheorien. Aber auch konkrete Kunstprojekte, die mit dem Thema des Erinnerns verbunden sind, stellt Stepanova dem eigenen Text zur Seite: beispielsweise die Porträtserien der amerikanischen Fotografin Francesa Woodman, die eigenwilligen Installationen von Joseph Cornell oder das Tagebuch in Bildern von Charlotte Salomon. In einigen Rezensionen wird diese geradezu ausufernde Intertextualität negativ bewertet, der Text sei ein buchgewordener „unsystematischer Zettelkasten“.⁷⁵ Dieser Eindruck mag sich einstellen, gleichzeitig ermöglicht diese Form die Einbettung der Familiengeschichte in das als Makrogeschichte be-

72 Stepanova 2018a, S. 250.

73 Insbesondere das Medium der Fotografie, mit seiner starken Authentizität der Referenz und dem dokumentarischen Anspruch, wird im Roman reflektiert, wobei das Auswerten von Fotografien allerdings durch Worte stattfindet und lediglich am Ende des Romans eine einzige schwarz-weiß Fotografie als Abbildung Eingang findet (vgl. Grupp 2019, S. 124).

74 Radetzkaja 2018.

75 Vgl. Wilke 2018.

zeichnete „große Ganze“. Zudem kann diese Qualität des Textes im Rezeptionsprozess einen weiteren Rechercheprozess beim Lesepublikum auslösen, bei dem den vielen, in *Pamjati pamjati* nur (an)zitierten Texten, Bildern, Kunstprojekten nachgegangen wird. Dabei gewinnt der Roman den Charakter eines Hypertextes, der sich in die verschiedenen Richtungen weiterschreibt. Neben diesem interessanten künstlerischen Effekt kann die literarische Bricolage scheinbar kontingenter Materialien im Sinne der Postmemory-Theorie auch als ein therapeutischer Weg betrachtet werden. Die besprochenen Briefe, Tagebücher, Fotografien, Gegenstände, Bilder etc. wären dabei zu verstehen als ein „lieux de mémoire“⁷⁶, der die Vergangenheit affektiv besetzt, anstatt sie lediglich in einer intellektuellen Operation zu archivieren. Die intertextuelle und intermediale Vernetzungsästhetik des Textes ist so als Versuch der Annäherung an die „Verschlossenheit der Dinge“ zu sehen. Vernetzung wäre dabei als Leistung einer Imagination zu verstehen, die in der Manier des Bastlers Korrespondenzen zwischen den verschiedensten Bereichen herstellt; als eine metonymische Mnemotechnik, die in der Verschiebung zwischen den Dingen, Bildern und Diskursen die Erinnerungsspur zutage treten lässt. In der Reflexion werden alle eingesetzten Artefakte (Briefe, Fotos, Tagebücher, Bilder etc.), die als Dokumente eigentlich die Authentizität des Erinnerungsbildes bezeugen sollten, als pseudo-dokumentarisch erkannt und damit das Erinnern als dynamischer Prozess, der Vergangenheit konstruiert, ausgestellt.

Schluss

Ein komparatistischer Blick auf übergreifende Tendenzen in den zeitgenössischen Literaturen zeigt, dass Literatur im Prozess des nach-erinnernden Neuerzählens von familiären und kollektiven Traumata und deren wechselseitiger Verknüpfungen eine Schlüsselrolle einnimmt. Insbesondere Prosatexten gelingt es im Rückgriff auf verdrängte Geschichte(n) – Thomas Nolden bezeichnet diese literarische Praxis mit dem Terminus des „konzentrischen Schreibens“⁷⁷ – und in einer besonderen Weise der Verbindung von Fiktion und

.....
76 Nora, Pierre (Hg.) (1984–1992): *Les lieux de mémoires*. Paris: Gallimard.

77 Nolden, Thomas (1995): *Junge jüdische Literatur. Konzentrisches Schreiben in der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Fakten einen neuen Raum zu öffnen, in dem Gegengeschichten zu etablierten nationalen Erinnerungsdiskursen Platz finden, wie sie unter den Diskursregeln der disziplinären Geschichtswissenschaft gerade nicht möglich sind:

Literatur kommt bei diesen Aushandlungs- und Verständigungsprozessen eine wichtige Aufgabe zu, denn sie überformt Erinnerungen ästhetisch und fiktional und macht Erfahrungen zugänglich, die ansonsten nicht zum Erfahrungsschatz einer Bevölkerungsgruppe gehören.⁷⁸

Beide hier fokussierten Romane, *Vielleicht Esther* und *Pamjati pamjati*, bedienen sich dieser zentralen Verfahren der Erinnerungsliteratur, beides sind Texte, die transgenerational vermittelte Traumata aufspüren und alternative Perspektiven auf Themen und Topoi, die sich im kosmopolitischen Gedächtnis etabliert haben, eröffnen oder Erinnerungsarchive zugänglich machen, die bislang verschlossen waren.⁷⁹ Beide Texte machen auf die Leerstellen in der individuellen (Familien)Erinnerung, in den Dokumenten und in den offiziellen Geschichtsbildern aufmerksam, setzen aber auch keine neuen und anderen ‚Wahrheiten‘, sondern sensibilisieren für die Unzuverlässigkeit, die Konstruiertheit und die Prozesshaftigkeit von Erinnerung.

.....
78 Tippner 2019, S. 157.

79 Vgl. Isterheld 2017, S. 110.

Zu Poetiken des Transgenerationalen in der russischen Literatur der 2010er Jahre: Sergej Lebedev, Guzel' Jachina, Marija Stepanova

Auf die Konjunktur des transgenerationalen Schreibens in der russischen Prosa der 2010er Jahre¹ lassen nicht zuletzt Beobachtungen zum literarischen Prozess (*literaturnyj process*) durch die Literaturkritik, das Feuilleton, schließen. So weist zum Beispiel Evgenija Vežljan (2016)² darauf hin, dass in Romanen – vor allem in denen, die in die Shortlists der wichtigsten Prämien gelangen – ein Trend auszumachen ist, dass sich die Texte mit der Vergangenheit befassen; dies im Kontrast zum ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, der Zeit, die von vielen mit dem putinschen Glamour³ assoziiert wird. Es handelt sich damit um Romane, die sich in die (ziemlich rigiden) Institute der Prämien Eingang verschaffen, womit die Zirkulation dieser Texte als symbolischer Kulturgüter gefördert wird. Romane über die Vergangenheit, und zwar vor allem die kommunikativ-transgenerational noch greifbare, über die Familie zugängliche Vergangenheit des 20. Jahrhunderts sind im Russland der 2010er Jahre hoch im Kurs.

Diese biologisch bestimmte familiäre Ebene gibt dabei Platz für einen beinahe globalen Blick: die opferreichsten transnationalen Katastrophen liegen etwa in der Mitte des 20. Jahrhunderts, so dass Aleksej Makušinskij im Anschluss an W. G. Sebald – der für Russland auch sonst von Bedeutung ist – ‚klagen‘ kann, dass die wichtigsten Ereignisse des 20. Jahrhunderts schon vor der eigenen Geburt geschehen sind, man war nicht dabei („glavnye sobytija

.....
1 Wir bedanken uns bei allen Beteiligten des gemeinsamen *Slavistischen Kolloquiums* der Universitäten Konstanz und Tübingen (stattgefunden am 12.07.2019 in Konstanz) für wichtige Hinweise, die in der vorliegenden Endfassung berücksichtigt wurden.

2 Vežljan, Evgenija (2016): „Počemu sovremennye pisateli tak ljubjat prošloe“. Auf: *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=ASUaI0MHSNQ> (letzter Zugriff: 7.03.2020).

3 Siehe z. B. Goscilo, Helen/Strukov, Vlad (Hg.) (2011): *Celebrity and Glamour in Contemporary Russia. Shoking Chic*. London: Routledge.

uže proizošli, a my pri nich ne byli“⁴); und ein solcher Blick hat eine sich in unterschiedlichen persönlichen und kulturellen Zusammenspielen aktualisierende Gültigkeit. Daher kann natürlich die russische Prosa, die wir behandeln wollen, in der Tat von der *globalen* Konjunktur postmemorialer Ästhetik nicht getrennt werden. Unabhängig von anderen Aspekten ist das, was den russischen und internationalen Autor*innen hier strukturell gemeinsam ist, eine private, familienbezogene Dimension der postmemorialen ästhetischen Reflexion.

Gleichzeitig gibt es eine sehr deutliche russisch-postsowjetische Spezifik der schriftstellerischen Bemühungen rund um die historische Vergangenheit. Vorausgehend aber ein Zitat von Renate Lachmann zur Kultursemiotik des Gedächtnisses im Allgemeinen:

Im konkurrierenden Zusammenspiel von Erinnern und Bildfindung wird die Poesie zur mnemonischen Kunst par excellence, in der sich Gedächtnis, imaginatio und poetische Einbildungskraft treffen. Das Bildwissen der memoria und das der Poesie spiegeln und kommentieren einander. Poetische ‚Ikonographie‘ greift auf die des Gedächtnisses zurück, ebenso wie die Bildtätigkeit der ars memoriae sich die dichterische Einbildung, das Originalvermächtnis poetischer Weltaneignung einverleibt.⁵

An einer anderen Stelle bemerkt Lachmann: „Formen der Aufarbeitung der Vergangenheit im postsowjetischen Russland sind vorwiegend in der Kunst- und Literaturszene entwickelt worden“⁶. Das Bildwissen wird, wenn man möchte, von der Poesie dominiert. Das gilt auch für den Zusammenhang der fehlenden memorialen Politik in Russland, die von akademischen und nicht-akademischen Kommentator*innen unterschiedlicher Ausrichtung vor allem nach 2000 mehrfach angesprochen wurde und die z. B. Aleksandr Ėtkind unter der Formel „krivoe gore“ (schiefer Kummer) zum Ausdruck bringt.

.....

- 4 Makušinskij, Aleksej (2015): „Ja prisjagal na vernost' vymyslu...“ Avtor v poiskach real'nosti. Interv'ju žurnalu ‚Gefter““. Auf: <http://makushinsky.com/interviewpage.php?n=19> (letzter Zugriff: 07.03.2020).
- 5 Lachmann, Renate (1993): „Kultursemiotischer Prospekt“. In: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate unter Mitw. von Herzog, Reinhart (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink, S. XVII–XXVII, hier S. XXVII.
- 6 Lachmann, Renate (2011): „Zwischen Fakt und Artefakt“. In: *Theorien der Literatur* 5, S. 93-116, hier S. 111.

Ëtkind spricht zum einen von einer unzulänglichen memorialen Kultur, von der „memory without memorials“⁷, zum anderen von der „Verarmung“ der politischen Prozesse (vor allem seit den frühen 2010er Jahren), wenn die Nachrichten ihren kommunikativen und informativen Wert eingebüßt haben.⁸ „But literature and even poetry have stepped into the role of investigative journalism“, so Ëtkind.⁹

Das Fehlen einer breiten, vielseitigen gesellschaftlichen Aufarbeitung des politischen, sozialen und ethnischen Terrors der 1920er bis 1950er Jahre sowie menschenvernichtender Ereignisse im Fahrwasser des zweiten Weltkrieges und als Folge auch nur lückenhafte oder inadäquate Zeichen der katastrophalen Geschichte des 20. Jahrhunderts im öffentlichen Raum führen dabei zu einer zusätzlichen Verlagerung entsprechender semiotischer Prozesse in den künstlerischen, poetischen Bereich.¹⁰ Sozusagen: *ein* Problem ist es, wenn wir das Poetische in der Beschaffenheit des historischen Erzählens, der Narrativisierung des Faktischen aufdecken und diese Problematik dann wie bei Sebald im Aufbau seiner Texte mitthematisiert wird. Eine andere Situation ist es aber, wenn sich die historische Diskussion beinahe *ausschließlich* im Kampf der ‚Kunstwerke‘ realisiert. Eine gegenläufige Bewegung: ständige Anwendung von dokumentarischen Codes bei Besprechungen der Spielfilme oder Romane einerseits; unverhohlene Fabulierungen bei den dokumentarisch codierten Aussagen, vor allem im Fernsehen¹¹, andererseits.

.....

7 Ëtkind, Alexander (2013): *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of Unburied*. Stanford: Stanford University Press, S. 246. In russischer Übersetzung: Ëtkind, Aleksandr (2016): *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebennyx*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. Mehr zum Thema, auch im Bezug auf die commemorativen Bestrebungen der Organisationen *Memorial* und *Poslednij adres* (Letzte Adresse): Lachmann, Renate (2019): *Lager und Literatur. Zeugnisse des Gulag*. Konstanz: Konstanz University Press, S. 43 und 59–62.

8 Ëtkind bezieht sich hier auf: Kašin, Oleg (2011): „Drej v storonu literatury“. Auf: <http://www.russ.ru/pole/Drejv-storonu-literatury> (letzter Zugriff: 08.03.2020).

9 Ëtkind 2016, S. 241.

10 Siehe z. B. zur Repräsentation der stalinistischen Repressionen in Film, Fernsehserie, Oper, sowie Literatur, auch außerhalb Russlands nach 2000: Frieß, Nina (2017): *Inwiefern ist es heute interessant? Erinnerungen an den stalinistischen Gulag im 21. Jahrhundert*. Berlin: Frank & Timme.

11 Vgl. Vortrag von Lyubov Bugaeva „Creating Memories in Post-Soviet TV Films and Series“ an der Univ. Konstanz am 03.02.2017: „Fragments of Soviet documentaries and newsreels in post-Soviet non-documentary TV films and series are employed both as referential tools and more importantly as rhetorical devices designed to intervene into contemporary reality. As a

Die zwei Orte des Schreibens – der privat-familiäre und der national-gemeinschaftliche – bieten dabei zwei weit aufgefasste literarische Logiken. Bei der ersten wird Vergangenheit zu einem individuellen, privaten Narrativ mit Fragestellungen auf familiärer oder auf das Individuum bezogener Ebene aufgebaut. Außerhalb der Literatur würde eine solche Position z. B. die Haltung Denis Karagodins repräsentieren, der zwar in seinem online koordinierten Projekt „Rassledovanie Karagodina“ (Karagodins Untersuchung)¹² an die „ganze Welt“ appelliert, ihm bei der Suche nach den Mördern seines vom NKWD 1938 in der sibirischen Stadt Tomsk erschossenen Urgroßvaters zu helfen¹³, dabei aber eine völlig konkrete Frage stellt, die sich auf seine Familie bezieht.¹⁴ Bei der zweiten Möglichkeit generiert eine „postsowjetische“, an zur Sowjetzeit entstandenen Mythologemen und Sprachformeln arbeitende Poetik mit großer Wahrscheinlichkeit ein gemeinschaftliches – ob gemeinschaftsstiftendes oder Gemeinschaftlichkeit demontierendes – Narrativ. In diese Logik fällt auch die Signifikation konzeptualistischer oder postmodernistischer Prägung wie *Mifogennaja ljubov' kast* (1999, *Die mythogene Liebe der Kasten*, 2002) von Anufriev und Pepperštejn, *Spat' i verit'. Blokadnyj roman* (2007, *Schlafen und Glauben. Blockaderoman*) von Andrej Turgenev alias Vjačeslav

consequence, so Bugaeva emphasised, these fragments create memories rather than merely awakening them – a finding that certain neuroscience studies seem to confirm. Blurring the boundaries between fiction and reality in this way, such representations have become a powerful tool for manipulating the spectator, as, for example, in the Channel One series ‚Poslednjaja vstreča‘ (‚Last Meeting‘, 2010) where documentary scenes are subtly interlaced with the main fictional action“. Zit. nach Tagungsbericht: Urupin, Innokentij (2017): „TV Images and Political Cultures in Russia, 1960–2010, Workshop“. In: *Russian Journal of Communication* Vol. 9, issue 2, S. 217–220, hier S. 219. Zur Dokumentalistik nach 2010 in Russland siehe z. B. Bogomolov, Jurij (2013): „V roli advokata d'javola“. <https://seance.ru/articles/v-rol-i-advokata-dyavola/> (letzter Zugriff: 20.03.2020).

12 Siehe Internet-Seite: <https://karagodin.org/> (letzter Zugriff: 20.03.2020).

13 Der Aufruf zur Teilnahme sieht sowohl finanzielle, als auch forschungs- und beratungsorientierte Unterstützung des Projektes vor.

14 An der Grenze zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten baut das im Mai 2020 gestartete Crowdfundingprojekt der 98-jährigen Petersburgerin Zinaida Korneva auf, die mittels ihrer auf dem Youtubekanal präsentierten Video-Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg Gelder für die Familien der Ärzte sammelt, die an COVID-19 verstorben sind. Interessanterweise wird die technische Umsetzung des Projekts von der Enkeltochter der Kriegsveteranin Elena Fomičeva organisiert: <https://meduza.io/feature/2020/05/03/98-letnyaya-peterburzhenka-s-pomoschyu-yutyuba-sobrala-bole-600-tysyach-rublej-na-pomosch-rossijskim-vracham> (letzter Zugriff: 04.05.2020).

Kuricyn, *Roman* (1989, *Roman*, 1995) oder *Serdca četyrech* (1991, *Die Herzen der Vier*, 1993) von Vladimir Sorokin, aber auch die postkosmistischen Dekonstruktionen eines Vladimir Šarovs. Man müsste vorwegnehmen, dass dekonstruktivistische Schreibarten bezogen auf „Lager und Krieg“ für die 2010er Jahre nicht mehr charakteristisch sind, wenn auch Sorokin diesen Bereich nicht vollkommen verlässt.

Im Folgenden gehen wir nun auf drei Texte ein¹⁵ – Marija Stepanovas *Pamjati pamjati* (2017, *Nach dem Gedächtnis*, 2018), Guzel' Jachinas *Zulejcha otkryvaet glaza*¹⁶ (2015, *Suleika öffnet die Augen*, 2017) und Sergej Lebedevs *Predel zabvenija* (2011, *Der Himmel auf ihren Schultern*, 2013). Bei unterschiedlichen Poetiken und wesentlichen Differenzen im narrativen Aufbau weisen sie einige ähnliche strukturelle Momente auf, die wir hier mit Rückblick auf die anderen transgenerationalen Narrative nachzuzeichnen versuchen. Die Spezifik des transgenerationalen Erzählens im Russland der 2010er Jahre besteht zum einen in der evidenten Bezogenheit auf die biographischen Begebenheiten aus dem Schicksal der eigenen Großeltern, zum anderen in den Strategien der Umsetzung dieses faktischen Materials ins Literarische. Eingebettet in die Tradition des *peripheren* Memoiren-Diskurses der sowjetischen 1960er Jahre (in seiner englischen Variante unter der Bezeichnung *Life Writing* (žiznepisanie) bekannt), wo im Gegensatz zur offiziellen Memoirenliteratur „aus der Vergangenheit ausschließlich das herausgefiltert wird, was für die persönliche Erfahrung relevant ist“¹⁷, erweitern die modernen russischen

.....

- 15 2018 bekommt Marija Stepanova den Literaturpreis „Bolšaja kniga“ für den Roman *Nach dem Gedächtnis*; 2015 ist *Suleika öffnet die Augen* von Guzel' Jachina mit „Kniga goda“ ausgezeichnet und steht im Shortlist von „Bolšaja kniga“ und „Russkij buker“; 2011 gehört Sergej Lebedevs *Der Himmel auf ihren Schultern* zu den Longlists der Preise „Nacional'nyj bestseller“ und „Bolšaja kniga“.
- 16 Vom 13.–14.04.2020 fand die Premiere der gleichnamigen 8-teiligen Fernsehserie (Regie: Egor Anaškin) statt, die zwar hohe Zuschauerquoten erreicht, aber wenig Anerkennung in der Kritik gefunden hat. Siehe z. B. Petrovskaja, Irina (2020): „Patrioty proigrali zriteljam“. In: *Novaja gazeta* 23.04.2020. <https://novyagazeta.ru/articles/2020/04/24/85072-patrioty-proigrali-zriteljam> (letzter Zugriff: 16.05.2020).
- 17 Balina, Marina (2002): „Kakoj-to neprojavlennyj žanr: memuary v literature socrealizma“. In: *Sovetskoe bogatstvo*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij Projekt, S. 241–258, hier S. 251. Zu dieser neuen Memoirenliteratur zählt Balina u. a. Konstantin Paustovskijs Trilogie *Povest' o žizni* (1946–63) oder Valentin Kataevs *Trava zabvenija* (1967). Zum Begriff *Life Writing*, den Balina in Bezug auf die russische Literatur einführt: Kadar, Marlene (1992) (Hg.): *Essays on Life Writing: From Genre to Critical Practice*. Toronto: Univ. of Toronto Press.

Autor*innen ihre Erzählstrategien um die forschungsanalytische und zum Teil erzieherisch-didaktische Perspektive.

Im Anfang waren die Großeltern

Großeltern, die den Erzählrahmen des literarischen Textes mitbestimmen, kommen in der russischen Literaturgeschichte recht zahlreich vor. Man denke etwa an *Arap Petra Velikogo* (1827/28, *Der Mohr von Peter dem Ersten*) von Puškin, dessen legendärer Urgroßvater mütterlicherseits Abram Petrovič Gannibal zum Vorbild für den Romanprotagonisten wird, oder auch an die autobiographische Prosa *Detskie gody Bagrova-vnuka* (1858, *Kinderjahre Bagrows des Enkels*) von Sergej Aksakov, wo bereits der Titel den transgenerationalen Bezug expliziert, während dem Leben und vor allem dem Tod des Großvaters ein wichtiger Platz in den Erinnerungen von Serjoža an seine Kindheit gebührt.¹⁸ Seit den 2010er Jahren scheint diese Problematik einen neuen Aufschwung zu erleben.

Genau 155 Mal kommen der Name von Marija Stepanovas Urgroßmutter Sarra und somit die mit ihr verbundenen biographischen Details in *Pamjati pamjati* vor. Die Erinnerungen der tatarischen, in den 1930er Jahren im Zuge der Entkulakisierung nach Sibirien zwangsumgesiedelten Großmutter von Guzel' Jachina, ebenso wie das Geheimnis um den so genannten zweiten, mit Sergej Lebedev nicht blutsverwandten Großvater,¹⁹ werden zu den Auslösern der Narrative in *Zulejcha otkryvaet glaza* und *Predel zabvenija*, auch wenn im ersten Fall die transgenerationale Bedingtheit des Textes der poetologischen Ebene des Romans nicht direkt zu entnehmen ist. „Ich wollte den Gemütszustand wiedergeben, den meine Oma beschrieben hat“, teilt Jachina in einem Interview mit.²⁰ Außerhalb des russischsprachigen Litera-

.....

18 In der deutschsprachigen Literatur könnte man in erster Linie an Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) denken, wo dem Tod des Großvaters, des Kammerherrn Brigge, mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird als seinem Leben.

19 Lebedev, Sergej (2018): „Moj priemnij ded – načal'nik lagerja“. Pisatel' Sergej Lebedev o knige „Predel zabvenija“. 1.2.2018. https://tvrain.ru/teleshov/medvedev/portret_palacha-456601/ (letzter Zugriff: 17.04.2020).

20 Jachina fasst das Schicksal ihrer Großmutter folgenderweise zusammen: „Ee vyslali vmeste s raskulačennymi roditeljami na Angaru, kogda ej bylo sem' let. Èto byl 1930 god. I ona provela

turraumes²¹ scheint dieser Enkelkinderkontext ebenfalls von Bedeutung zu sein.²² Im Roman *Physik der Schwermut* (2012) des bulgarischen Schriftstellers Georgi Gospodinov schlüpft der Ich-Erzähler in die Gestalt seines während des Ersten Weltkrieges dreijährigen Großvaters Georgi (Kapitel „Das Brot der Trauer“); der Tod der 92-jährigen Oma Marianne und die von ihr hinterlassenen Fotoalben setzen die Geschehnisse des Comicbandes *Im Himmel ist Jahrmarkt* (2013)²³ der Hamburgerin Birgit Weyhe in Bewegung. Die Großmutter des Vaters wird zur titelgebenden Figur in Katja Petrowskajas auf Deutsch geschriebenen Roman *Vielleicht Esther. Geschichten* (2014).²⁴

Der Historiker Igor Narskij versucht die zeitgenössische Konjunktur der *Enkel-Literatur*, für die er mit seinem eigenen Werk *Fotokartočka na pamjat'* (2008, *Fotografie und Erinnerung*, 2013) gewisse Maßstäbe setzt, zu erklären. Er bringt die Impulse zur Wiederherstellung der Beziehungen mit den eigenen Großeltern auf die gesellschaftliche Tabuisierung der „unangenehmen“ Vergangenheit zurück:

Схема работы с поколениями “через раз” с особой ясностью наблюдается в центрально- и восточноевропейских обществах, чрезмерно обремененных травматическим опытом XX века, таких, например, как Россия и Германия, в которых довери-

16 let v poselke, kotoryj nazyvalsja Pit-Gorodok <...> Babuška rasskazyvala o žizni éтого poselka, i ee vospominanija mne hotelos' peredať. Ne vprjamuju. Vprjamuju ja vzjala tol'ko dva épizoda iz ee žizni i vstavila v roman bez izmenenij. Pervyj — épizod s gibel'ju barži s pereselencami na Angare. <...> čitateli i rasskazyvali točno takie že slučai iz žizni svoich babušek i dedušek. <...> Vtoroj épizod — moju babušku učil matematike v poselkovoj škole professor po svoemu sobstvennomu učebniku. Po étomu že učebniku učilis' vse sovetskie deti v to vremja. Mne hotelos' peredať duch, kotoryj opisывала babuška“. Jachina, Guzel' (2015): „Chodil sluch, čto doktoram prikazano otravit' detej“. Guzel' Jachina o žizni v sibirskom lagere i tatarskoj derevne“. Interview mit Natal'ja Kočetkova. Auf: [lenta.ru](https://lenta.ru/articles/2015/12/14/bigbook/) 14.12.2015. <https://lenta.ru/articles/2015/12/14/bigbook/> (letzter Zugriff: 17.04.2020).

21 Die Reihe lässt sich mit Zachar Prilepins *Obitel'* (2014, Heimstatt), Ljudmila Ulickajas *Lestnica Jakova* (2015, *Jakobsleiter*), Sergej Lebedevs *Ljudi avgusta* (2016, *Menschen im August*) oder Marija Traubs *Moja babuška – Lermontov* (2018, *Meine Großmutter Lermontov*) erweitern.

22 Der französischsprachige Roman des russischen Auswanderers Andrei Makine *Le testament francais* (1995, *Das französische Testament*), der die Großmutter des Erzählers Charlotte Lermontier in den Vordergrund rückt, wäre hier als einer der Vorläufer der *Enkelliteratur* der 2010er Jahre zu erwähnen.

23 Siehe den Beitrag von Gudrun Heidemann in diesem Band.

24 Siehe den Beitrag von Eva Hausbacher in diesem Band.

тельные отношения между родителями и детьми были осложнены... государственным запретом и (или) общественным табу на опасное и неудобное прошлое.²⁵

Der Umstand, dass diese „Zusammenarbeit“ erst in der zweiten Generation funktioniert, macht sich besonders in den mittel- und osteuropäischen Gesellschaften bemerkbar, zum Beispiel in Russland und Deutschland. In diesen Ländern wurden die vertrauten Beziehungen zwischen den Eltern und Kindern durch äußere Umstände gehindert: durch staatliche Verbote oder gesellschaftliche Tabus hinsichtlich einer gefährlichen und unbequemen Vergangenheit.²⁶

Während die Großeltern den Versuch unternehmen, das Wichtige zu erklären, wovon die Eltern geschwiegen haben, greifen die Enkelkinder diese Initiative literarisch auf, indem sie von den oralen, schriftlichen oder/und bildlich vermittelten Zeugnissen ausgehend, ihre eigenen Versionen der vergangenen Geschehnisse herauszufabulieren versuchen.

Narrative der Forschung und Bildung

Die „Kopernikanische Wende“, mit der das Buch *Fotografie und Erinnerung* in der Kritik verglichen wird, besteht im Wechsel der Perspektive, die „die Außenwelt und die innere Welt des Forschers, und an seinem Beispiel des modernen Menschen im Allgemeinen“ völlig anders zeigen lässt.²⁷ Auch bei den zu besprechenden Autor*innen gerät die forschende Instanz²⁸ in den Vorder-

.....

25 Narskij, Igor (2008): *Fotokartočka na pamjat': Semejnye istorii, fotografičeskie poslanija i sovetskoe detstvo (Avtobio-istorio-grafičeskij roman)*. Čeljabinsk: Ėnciklopedija. S. 234.

26 Narskij, Igor (2013): *Fotografie und Erinnerung: Eine sowjetische Kindheit. Wissenschaft als Roman*. Köln: Böhlau, S. 278.

27 Kukulin, Ilja (2008): „Fotografičeskoe pečene „madlen“. In: *NLO* 2008, № 4. <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/ku19.html> (letzter Zugriff 21.03.2020). Kukulin verweist auf die Bezüge des Buches von Narskij zum Seminar von Valerij Podoroga „Avto-bio-grafii“, durchgeführt am Institut für Philosophie der Russischen Akademie der Wissenschaften (RAN) und zusammengefasst im Band: Podoroga, Valerij (red.) (2001): *Avto-bio-grafija: K voprosu o metode. Tetradi po analitičeskoj antropologii*. № 1. Moskva: Logos.

28 Den Weg der „literarisierten Familienforschung“ treten als Erste die professionellen Akademiker an: Narskij ist Professor an der Južno-Uralskij Universität in Čeljabinsk, Alexej Makušinkij (*Parochod v Argentinu*, 2013, *Dampfschiff nach Argentinien*, 2014, Shortlist des Preises „Bol'saja kniga“) ist promoviert und unterrichtet russische Literatur in Mainz, Lebedev stammt aus einer Geologenfamilie und war 10 Jahre in geologischen Forschungsexpeditionen tätig.

grund, um mit dem Leser ihre Reflexionen über eigene Forschungen zu den durchgeführten genealogischen Pilgerfahrten zu teilen, was in erster Linie für Stepanovas und Lebedevs Texte relevant ist. Allerdings wird dabei die Größenordnung der privaten Familiengeschichte überschritten.

Der lange Weg des Ich-Erzählers von Moskau über eine Arbeiterstadt hinter dem Polarkreis (wo der zweite Großvater von Lebedevs Ich-Erzähler als Kommandant eines Häftlingslagers tätig sein durfte) und weiter zur namenlosen Insel der Deportierten mitten in einem unbenannten Fluss in den „westsibirischen Sümpfen“²⁹ („bolota Zapadnoj Sibiri“)³⁰ dient nicht alleine dem Zweck, „die gesamte Schicksalsbahn des zweiten Großvaters zu durchlaufen“³¹ („projtj vsju traektoriju sud’by Vtorogo deda“)³² und das konkrete Familienschicksal zu erforschen, sondern in erster Linie dazu, das dabei Erlebte zu verschriftlichen und auf solche Weise im Wort „zurückzukehren“³³ („obratnyj put’ v slove“)³⁴. Der Vorgang dieses Zum-Wort-Wendens wird dem eigentlichen Reisebericht vorausgeschickt. Während einer Expedition im Norden Russlands verzehrt der Protagonist Fischsuppe aus Äsche, die wohl aus den Flussgewässern stammt, die Gräber der Lagerhäftlinge umspülen. Die „Hostie des Todes“³⁵ („smertnoe pričastie“)³⁶, die – wie der Protagonist es erkennt – er „nicht zufällig angenommen habe“³⁷ („prinjato toboj seščas ne slučajno“)³⁸, führt zu einer fast mystischen Offenbarung, die auf die Tradition der deutschen Romantik zurückgreift. Die der Romantik entstammenden Ideen vom Auserwähltsein des Dichters³⁹ sowie von der magischen Qualität seiner Spra-

.....

29 Lebedew, Sergej (2016): *Der Himmel auf ihren Schultern*. Frankfurt a.M.: Fischer. S. 8.

30 Lebedew, Sergej (2012): *Predel Zabvenija*. Moskva: Ėksmo, S. 7.

31 Lebedew 2016, S. 273.

32 Lebedew 2012, S. 347.

33 Lebedew 2016, S. 8.

34 Lebedew 2012, S. 6.

35 Lebedew 2016, S. 19.

36 Lebedew 2012, S. 20.

37 Lebedew 2016, S. 19.

38 Lebedew 2012, S. 20.

39 Zur Rolle des Dichters und Künstlers in der Romantik sowie zur Fortsetzung des Ideenguts der Romantik im Symbolismus siehe z. B.: Žirmunskij, Viktor: (1914): *Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika*. Peterburg: Tip. T-va A. S. Suvorina, S. 72–76, und S. 191–199.

che kommen hier zum Vorschein⁴⁰: Er verspürt eine „Vorherbestimmung“ („predugotovlenie“), „das Erbe des Blutes, das Erbe der Erinnerungen, das Erbe fremden Lebens“ („nasledstvo krovi, nasledstvo vospominanija, nasledstvo čužich žiznej“) im Wort zu „erfüllen“ („žadžet slova“), zu „erkennen“ und zu „beweinen“⁴¹ („byt' uznannym i oplakannym“)⁴². Mit dem infolge der beschriebenen Offenbarung entstandenen Text wird versucht, „allen Deportierten und Verhafteten das Recht auf das Leben zurückzugeben“⁴³, wie es zum Schluss des ersten Romankapitels formuliert ist:

Ты видишь и вспоминаешь; и этот текст – как памятник, как стена плача, если мертвым и оплакивающим негде встретиться, кроме как у стены слов – стены, соединяющей мертвых и живых⁴⁴.

Ich sehe und erinnere mich. Und dieser Text ist wie ein Denkmal, wie eine Klagemauer, wenn die Toten und die Trauernden sich nirgendwo treffen können als an der Mauer der Worte, die Tote und Lebende vereint.⁴⁵

In ihrem essayistischen angelegten Text bewegt sich Marija Stepanova „von Ort zu Ort, von Archiv zu Archiv, von Straße zu Straße“ („ot mesta k mestu, ot archiva k archivu, ot ulicy k ulice“)⁴⁶ in der Hoffnung, ihre „Leute“ (Verwandte – M. Zh.) zu treffen (russ. *sovpast'*) und sich „wider alle Wahrscheinlichkeit an etwas zu erinnern“⁴⁷ („čto-to, protiv vsjakogo verojatija, vspomnit'“).⁴⁸ Die wertgeschätzte Privatheit der zufällig gefundenen Notiz mit einem leicht geän-

40 Vgl. z. B. die magische Kraft der Worte in Konstantin Bal'monts Essay „Poëzija kak volšebstvo“ (1915): [https://ru.wikisource.org/wiki/Поэзия_как_волшебство_\(Бальмонт\)/1915_\(BT\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Поэзия_как_волшебство_(Бальмонт)/1915_(BT)) (letzter Zugriff: 13.05.2020) und Lebedevs Erläuterungen zur Energie und Materialität der Wörter: Lebedew 2016, S. 11.

41 Ebd., S. 19–20.

42 Lebedew 2012, S. 21.

43 Sirotin, Sergej (2017): *Konec zabvenija Sergeja Lebedeva*: <https://godliterary.ru/projects/konec-zabveniya> (letzter Zugriff: 04.05.2020).

44 Lebedew 2012, S. 21.

45 Lebedew 2016, S. 20. In der deutschen Übersetzung wird im ersten Satz die 2. Person durch die 1. Person ersetzt.

46 Stepanova, Marija (2017): *Pamjati pamjati. Romans*. Moskva: Novoe izdatel'stvo, S. 325.

47 Stepanova, Maria (2018): *Nach dem Gedächtnis*. Berlin: Suhrkamp, S. 421.

48 Stepanova 2017, S. 235.

derten Zitat aus Gogol's „Toten Seelen“⁴⁹, der „kleinen Glacéhandschuhe“⁵⁰ („malen'kie lajkovyje perčatki“)⁵¹, die nicht mehr auf die Hand passen, genauso wie zahlreiche Fotos, Briefe und Postkarten, die empfindungsstarke Reiseerlebnisse, die Familientopographie von Počinki bis nach Paris aufs Neue festhalten, sollten mit diesem Buch in der „Bahnhofshalle der kollektiven Erfahrung“⁵² („obščij vokzal'nyj zal kollektivnogo opyta“)⁵³, dem „hellen Raum der Öffentlichkeit“⁵⁴ („osveščennym prostranstvom publičnosti“)⁵⁵ preisgegeben werden. Diesem sich vor unseren Augen entwickelnden Experiment, „sich an alle zu erinnern“⁵⁶ („vspomnit' vsech“)⁵⁷, „buchstäblich der Geschichte unter die Haut zu kriechen“⁵⁸ („v prjamom smysle zalezť istorii pod kožu“)⁵⁹, den „toten Osiris, kollektiven Körper der Familie“⁶⁰ („mertvogo Osirisa, kollektivnoe telo sem'i“)⁶¹ zusammenzustellen, liegt auch eine diesen äußeren familienbezogenen „Untersuchungsgegenstand“ übersteigende Intention zugrunde. Schon im zweiten Kapitel des ersten Teiles wird die Unmöglichkeit der Erfüllung des Ursprungsziels postuliert, um dann die ganze Unternehmung auf eine gemeinschaftliche Relevanz beanspruchende Ebene zu überführen:

Что я, собственно, имела в виду, что собиралась сделать все эти годы? Поставить памятник этим людям, сделать так, чтобы они не растворились неупомнутыми и неупомненными. Между тем на проверку оказалось, что не помню их прежде всего я сама.⁶²

.....

49 Stepanova 2018, S. 387.

50 Ebd., S. 41.

51 Stepanova 2017, S. 29.

52 Stepanova 2018, S. 33.

53 Stepanova 2017, S. 24.

54 Stepanova 2018, S. 106.

55 Stepanova 2017, S. 71.

56 Stepanova 2018, S. 41.

57 Stepanova 2017, S. 29.

58 Stepanova 2018, S. 421.

59 Stepanova 2017, S. 326.

60 Stepanova 2018, S. 48.

61 Stepanova 2017, S. 33.

62 Ebd., S. 33.

Was war eigentlich meine Idee gewesen, was hatte ich vorgehabt in all den Jahren? Ich wollte ein Denkmal errichten für diese Menschen, dafür sorgen, dass sie sich nicht auflösen, unerwähnt und unerinnert. Dabei war ich die erste, die sie vergessen hatte.⁶³

Und auf der nächsten Seite:

У меня так не вышло, и книжка о семье получается вовсе не о семье, а о чем-то другом. Видимо, об устройстве памяти и о том, чего она от меня хочет.⁶⁴

Bei mir ist es anders gekommen, und auch mein Buch über meine Familie wird ein Buch über etwas anderes. Am ehesten wohl darüber, wie Erinnerung funktioniert und was sie von mir will.⁶⁵

Im Banne der postmemorialen Tradition⁶⁶ setzt sich Stepanova in ihrem Buch letztendlich mit der Funktion des Nach-Gedächtnisses⁶⁷ auseinander, das „die Anwesenheit des Vergangenen zu einem Schlüssel für das tägliche Leben“⁶⁸ („delacet prisutstvie prošlogo ključom povesednevnosti“)⁶⁹ macht. Das wäre eine Maxime, deren Gültigkeit auch Lebedev auf den Seiten seines Romans durch die visuell-bildlichen, metaphorisch ausformulierten Motive vor Augen führt, die auf eine naturphilosophische Verwobenheit von allem mit allem⁷⁰ und den Kosmismus von Nikolaj Fëdorov⁷¹ hinauslaufen. Ein

.....

63 Stepanova 2018, S. 47.

64 Stepanova 2017, S. 34.

65 Stepanova 2018, S. 49.

66 Hirsch schreibt: „post-memory should reflect back on memory, revealing it as equally constructed, equally mediated by the processes of narration and imagination“. Siehe: Hirsch, Marianne (1992/93): „Family Pictures: *Maus*, Mourning and Post-Memory“. In: *Discourse*, Vol. 15, No. 2, Special Issue: *The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity*, S. 3–29, hier S. 8–9.

67 Dem russischen Titel könnte man entnehmen, dass der Roman selbst als ein Epitaph dem Gedächtnis zu lesen wäre.

68 Stepanova 2018, S. 106.

69 Stepanova 2017, S. 72.

70 Zur Naturphilosophie bei den Romantikern, etwa im Werk von Novalis, siehe Žirmunskij 1914, S. 38–58.

71 Vgl. dazu auch den letzten Roman von Evgenij Vodolazkin *Aviator* (2017, *Luftgänger*, 2018), in dem der tote Innokentij Platonov im Einklang mit der *Philosophie des gemeinsamen Werks* (1906–1913) von Fëdorov tatsächlich zum Leben wiedererwacht. Dazu Hagemeister, Michael (1989): *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. München: Sagner.

„mehlig, faltiger Pilz“⁷² („mučnistyj, skladčatyj <...> drevesnyj grib“)⁷³ auf dem Friedhof gestaltet sich wie ein lauschendes „Ohr“ der unterirdischen Welt des verstorbenen zweiten Großvaters; die medizinische Bluttransfusion rettet dem Erzähler das Leben, um gleichzeitig eine magische „posthume Blutsverbindung“⁷⁴ („posmertnaja krovnaja svjaz“)⁷⁵ zwischen ihm und dem Großvater zu versichern; die wortwörtlich verwirklichte Verbrüderung mit den unverwesten Toten in der Kälte des Permafrostbodens befreit ihn von diesem Blut und somit von der „Last der Untaten“⁷⁶ („tjažest' grechov“)⁷⁷.

Prinzipiell stützen sich beide Texte auf das Muster des klassischen Bildungsromans, in dem die Dynamik in der Darstellung des Protagonisten und auch sein innerer Werdegang auf die *Wanderjahre* zurückzuführen sind,⁷⁸ deren Marschroute beim vorliegenden transgenerationalen Erzählen familienbedingt ist. Nun haben wir es aber hier mit einer invertierten Struktur zu tun, die wohl eine andere, interaktionsreichere Rezeption voraussieht. Die zum Abschluss oder im Laufe des Textes erwartete Erkenntnis wird dem Leser schon beim Einstieg in die Lektüre, wie die Spielregeln einer Quest, verraten, um dann auf unterschiedlichen Stationen der Textmarschroute immer wieder und aufs Neue vor Augen geführt zu werden. Sei es die Erkenntnis über das Scheitern der Erinnerungsbemühungen bei Stepanova, die den Ariadnefaden ihres Narrativs mit Referenzen auf Marianne Hirsch oder Jacques Rancière, W. G. Sebald oder Marcel Proust, Rafael Goldchain oder Osip Mandelštam meisterhaft verziert, oder die Erkenntnis der Mächtigkeit und Materialität der Sprache bei Lebedev, die nicht zuletzt in der ästhetischen Qualität des tropolo-

.....

72 Lebedew 2016, S. 94.

73 Lebedew 2012, S. 120.

74 Lebedew 2016, S. 72.

75 Lebedew 2012, S. 90.

76 Lebedew 2016, S. 331.

77 Lebedew 2012, S. 413.

78 Siehe z. B.: Bachtin, Michail (1979): *Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma*: https://royallib.com/read/bahtin_mihail/estetika_slovesnogo_tvorchestva.html#779619 (letzter Zugriff: 13.05. 2020). Ein direkter Bezug auf Goethes *Wilhelm Meister* ist im *Dampfschiff nach Argentinien* zu finden: Makušinskij, Aleksej (2014): *Dampfschiff nach Argentinien*. München: Carl Hanser, S. 15.

gisch saturierten Textes für sich spricht, dessen kaum zu ertragende sprachliche Schönheit von der Kritik hervorgehoben wird.⁷⁹

Auch in Guzel' Jachinas Debutroman *Zulejcha otkryvaet glaza* sind die Spuren eines Bildungsnarrativs mit seiner Weg-Ziel-Struktur und Dynamik in der Darstellung der handelnden Person präsent, jedenfalls wird auch hier das eigentliche Ergebnis der *Wanderjahre* schon im ersten Satz des Romans, sogar in seinem Titel proklamiert. Mit akribischer Genauigkeit verfolgt Jachina jeden Schritt ihrer Protagonistin, der Analphabetin Zulejcha, die auf dem langen Weg vom tatarischen Dorf Julbaš bei Kazan ins sibirische Niemandsland ihre Augen zu „öffnen“ lernt und letztendlich bereit ist, nicht nur mit erwachter Neugierde das Leben zu beobachten, sondern auch sich an diesem Leben zu beteiligen:

За всю свою прежнюю юлбашскую жизнь Зулейха столько не думала, как за единственный день на охоте. За вольные охотничьи годы всю жизнь припомнила, по кусочкам разобрала, по щепочкам. Недавно вдруг поняла: хорошо, что судьба забросила ее сюда. Ютится она в казенной лазаретной каморке, живет среди неродных по крови людей, разговаривает на неродном языке, охотится, как мужик, работает за троих, а ей – хорошо. Не то чтобы счастлива, нет. Но – хорошо.⁸⁰

Während ihres ganzen Lebens in Julbasch hat Sulejka nicht so viel nachgedacht wie an einem einzigen Tag auf der Jagd. Seit sie freie Jägerin ist, hat sie ihr ganzes bisheriges Leben durchforstet, es in Stücke und Späne zerlegt. Erst vor kurzem ist ihr klargeworden: Gut, dass das Schicksal sie hierher verschlagen hat. Sie wohnt in einem Kämmerchen eines dem Staat gehörenden Lazaretts, unter Menschen anderen Blutes, spricht mit ihnen in einer anderen Sprache, geht auf die Jagd wie ein Mann, arbeitet für drei und fühlt sich dabei wohl. Glücklich ist sie nicht. Aber es geht ihr gut.⁸¹

Auf die eingangs genannten Möglichkeiten zurückkommend kann man vermuten, dass der Großeltern-Bezug eher eine individuell-biographische, aber auch therapeutische Schreibweise unterstützt, während der nicht zuletzt erzieherische Duktus eines Bildungsromans es auf das Gemeinschaftliche absieht. Diese zweite Ausrichtung dominiert aus unserer Sicht die besprochenen Texte,

.....
79 Berking, Sabine: (2013): „Russische Väter, russische Mütter. Sergej Lebedew kämpft gegen Geschichtsvergessenheit“. In: *FAZ*, 19.04.2013: https://www.hugendubel.de/de/buch_gebunden/sergej_lebedew-der_himmel_auf_ihren_schultern-19962220-produkt-details.html (letzter Zugriff: 16.05.2020).

80 Jachina, Guzel' (2018): *Zulejcha otkryvaet glaza*. Moskva: Redakcija Eleny Šubinoj, S. 395.

81 Jachina, Gusel (2017): *Suleika öffnet die Augen*. Berlin: Aufbau Verlag, S. 425.

was sich auch auf der Ebene von einzelnen Passagen bestätigt, die eine bestimmte Art, Geschichte zu verstehen – oder auch nicht verstehen zu können – als allgemein gültig darstellen und zu einer uneingeschränkten Wahrheit erklären.

Der Übergang von einem Ich zu einem generalisierenden Wir- oder Du-Bezug findet in Lebedevs Prosa konsequent statt. Die sich wiederholende Apostrophierung macht den Leser zum Mitverantwortlichen; die unumgängliche Verflochtenheit der Opfer und der Henker in der Geschichte erweist sich als roter Faden des Textes:

Череп. Череп в воде. А выше по течению — подмытый обрыв, черная торфяная туша. В торфе — еще черепа, кости, полуистлевшая, дряблая, как пролежавшая зиму под снегом клюква, плоть; лагерное кладбище, которое начало размывать, когда река сменила русло и ушла в новую протоку. И *тебя* рвет съеденной рыбой, в мясе хариуса — эта плоть, и *ты* уже — людоед, и *все вы* — людоеды, потому что ели эту рыбу, пили эту воду, в которой растворены умершие. *Тебя* тошнит, но нечистота не проходит, она в *твоем* теле, в *твоей* крови навсегда.⁸²

Ein Schädel. Ein Schädel im Wasser. Und stromaufwärts – eine wasserumspülte Steilwand, ein schwarzer Torfbrocken. Im Torf ein weiterer Schädel, Knochen, halbverwestes, erschlafftes Fleisch wie überwinterte Moosbeeren unter einer Schneedecke – ein Lagerfriedhof, der unterspült wurde, nachdem der Fluß sein Bett gewechselt und sich in einen Nebenarm ergossen hat. *Ich* erbreche das Fleisch, das ich gegessen habe. Im Fleisch der Äsche ist Menschenfleisch, und nun bin *ich* ein Menschenfresser, weil *ich* den Fleisch gegessen und dieses Wasser getrunken habe, in dem die Toten verwest sind. *Ich* würge daran, doch das Unreine bleibt, es ist in *meinem* Körper, in *meinem* Blut für immer.⁸³

Bei Stepanova sind skeptisch intonierte, aber dadurch ihr universelles Claim keineswegs einbüßende Aussagen wie diese zahlreich anzutreffen:

Прошлое чрезмерно, и это общеизвестно; его избыток (который настойчиво сравнивают то с паводком, то с потопом) подавляет, его напор захлестывает любой объем осознаваемого, и вовсе уж недоступно оно ни контролю, ни полноте описания.⁸⁴

Die Vergangenheit kennt bekanntlich kein Maß; ihr Überfluß (der mal mit einer Überschwemmung, mal mit einer Sintflut verglichen wird) ist eine Last, ihrem Druck hält kein

.....

82 Lebedev 2012, S. 20. Hervorgehoben von uns (I.U. und M.Zh.).

83 Lebedev 2016, S. 19. In der deutschen Übersetzung wird aus der Du- eine Ich-Form. Hervorgehoben von uns (I.U. und M.Zh.).

84 Stepanova 2017, S. 92.

noch so umfassendes Bewusstsein stand, und erst recht entzieht sie sich jeder Kontrolle und jeder vollständigen Beschreibung.⁸⁵

Und zwei Absätze weiter, ebenso mit einem generalisierendem Wir:

То, как легко мертвые соглашаются на все, что мы с ними делаем, провоцирует живых заходить все дальше. Индустрия памяти имеет теневого близнеца, индустрию при-поминания (и приблизительного понимания), использующую чужую реальность как сырье, пригодное для переработки.⁸⁶

Die sanfte Gleichmut, mit der diese [die Toten] alles dulden, was wir ihnen antun, provoziert die Lebenden, immer weiter zu gehen. [Die Gedächtnisindustrie hat einen Schattenzwilling, die Industrie des Wiedererinnerns (und eines annähernden Erinnerns), die fremde Realität als Rohstoff für die Wiederverarbeitung verwendet].⁸⁷

Der implizite Wahrheitsanspruch von Jachina basiert auf einer unreflektiert-auktorialen Erzählweise, einer unkritischen Heterodiegese, übrigens über die Kraft eines sowjetischen Kollektivs, wenn es auch eine Entkulakisiertengemeinschaft an der Angara ist.

Es ist nun auffällig, dass dieser Wahrheitsanspruch in den Texten von Autor*innen erkennbar ist, die recht massiv mit eigenem Familienmaterial, gleichsam privat arbeiten. Als Gegenbeispiele, auf die hier nicht genauer eingegangen werden kann, können Romane von Evgenij Vodolazkin (*Aviator*, 2017, *Luftgänger*, 2018) und dem erwähnten Aleksej Makušinskij (*Parochod v Argentinu*, 2013, *Dampfschiff nach Argentinien*, 2014) genannt werden, die auch transgenerationale Poetiken produzieren, ohne dabei ein faktisches Familiensubstrat diesen Poetiken zugrunde zu legen; diese Romane bleiben in ihrem Sprachduktus aus unserer Sicht viel zurückhaltender.

Hier gilt es, auf die Beobachtung von überdurchschnittlicher Ästhetisierung der Gedächtniskultur in Russland zurückzukommen; wenn das Faktische überhaupt im Spiel ist, schließt sich das ästhetische Romanschreiben gleichsam dem ästhetischen Geschichtsschreiben beinahe auf gleicher Ebene an (wenn es auch, wie bei Stepanova, mit den Figuren der Skepsis einhergeht).

.....
85 Stepanova 2018, S. 139.

86 Stepanova 2017, S. 92.

87 Stepanova 2018, S. 139. Der in der Übersetzung fehlende Satz wurde von uns vervollständigt (I.U. und M.Zh.).

Autor*innen dagegen, die (in Anführungszeichen) genuin fiktional arbeiten, sind in ihren Poetiken vielleicht gerade deswegen idiomatischer und privater, weil sie einer künstlerischen, *literaturhistorischen* Logik folgen, in der Wahrheitsansprüche vermieden werden.

Also könnte man vermuten, dass, wäre die russische Geschichtskonstruktion weniger mit Fiktionalität behaftet, auch die Chance für eine etwa rein therapeutische Ausrichtung der transgenerationalen Romane höher wäre. Die semiotische Landschaft der russischen Kultur der 2010er Jahre provoziert die literarischen Autor*innen in gewissem Sinne, eine Position als Generator*innen des kollektiven Gedächtnisses, ob bewusst oder unbewusst, zu beanspruchen; gleichsam jede*r exklusiv mit seiner (oder ihrer) Variante.

Vom Standpunkt des späten 20. Jahrhunderts könnte man zwar diesem Schreiben gegenüber den uneingeschränkten Vorwurf einer Repressivität oder Totalität geltend machen. In der Situation eines ästhetisierten „schiefen Kummers“ (Étkind) kann ein solches Schreiben aber als Kultursymptomatik wahrgenommen werden, als Statusanzeige des Kollektivgedächtnisses über den Terror in unterschiedlichen Kontexten des 20. Jh.

CLEMENS GÜNTHER (BERLIN)

Aspekte einer Archivpoetik der *Postmemory* am Beispiel Ljudmila Ulickajas und Radka Denemarková

Historische Fiktionen stehen im Bedingungsfeld institutioneller Ordnungen, deren Organisation und Struktur das Dargestellte mit konstituiert. Im Zuge des *topographical turn* (Sigrid Weigel) sind Orte wie das Museum, das Archiv oder die Bibliothek dabei nicht nur als „narrative Figuren oder Topoi, sondern auch als konkrete, geographisch identifizierbare Orte in den Blick“¹ genommen worden. Im Wissen um die konkreten Funktionslogiken solcher Orte kann der *topographical turn* epistemologisch geschärft werden, wenn herausgearbeitet wird, wie Institutionen durch ihre Organisation und Funktionsweise historisches Erzählen konditionieren.

Diese Agenda soll im vorliegenden Beitrag exemplarisch in Bezug auf die Archivpoetik transgenerationaler postmemorialer literarischer Werke adressiert werden. Dabei sollen in typologisierender Absicht verschiedene Archivpoetiken ermittelt werden, die anschließend in der Lektüre paradigmatischer Einzeltexte funktionspoetisch plausibilisiert werden sollen. Die Frage, wie über traumatisierende Geschichte geschrieben werden kann, ist eng mit der Frage nach dem Status archivalischer Quellen verknüpft. Da die als traumatisch erlebte Vergangenheit oftmals nur bruchstückhaft bekannt und lückenhaft übermittelt ist, ist der Umgang mit Archivmaterialien *conditio sine qua non*, um sich der zu erzählenden Geschichte zu nähern. Informationen aus Archiven gehen in literarische Werke ein und sind in vielen Fällen Auslöser von Erzählhandlungen. Trotz dieser Notwendigkeit institutioneller Interaktion herrscht bei Theoretikern der *Postmemory* eine Skepsis gegenüber dem Archivmaterial vor. So heißt es bei Marianne Hirsch:

[The] archive, in the case of traumatic interruption, exile, and diaspora, has lost its direct link to the past, has forfeited the embodied connections that forge community and socie-

.....

- 1 Weigel, Sigrid (2002): „Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“. In: *KulturPoetik* 2 Heft 2, S. 151–165, hier S. 154.

ty. [...] Postmemorial work, I want to suggest – and this is the central point of my argument [...] – strives to *reactivate* and *reembody* more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression.²

Das archivalische Material gehört zu den distanzbildenden Erinnerungsstrukturen und muss durch einen Zugriff ergänzt werden, der individuelle Erfahrung und emotionale, Gemeinschaft stiftende Qualitäten einbringt. Es muss ästhetisch reaktiviert werden, um seine Signifikanz und Resonanzfähigkeit für die Gegenwart wiederzuerlangen. Aus diesem Defizit heraus erwächst die Ästhetik der Postmemory, die resonanzfähige individuelle und familiäre Erfahrungen in ästhetisch vermittelter Form in die Erinnerung zurückbringt.

Ergänzt werden kann dies genealogisch durch einen Blick auf Osteuropa, wo die kommunistische Archivpolitik mit ihren Restriktionen³ zur Entwicklung nicht-archivbasierter erzählerischer Zugänge führte, die auch für die Archivpoetik postmemorial orientierter Werke in der postsozialistischen Gegenwartsliteratur relevant sind. Dies galt beispielsweise für dissidentische Historiker und Literaten wie Aleksandr Solženicyn⁴, die für ihre kritischen Werke über die sowjetische Geschichte nicht mit Archiven arbeiten konnten. Deshalb mussten Alternativen gefunden werden, beispielsweise über breit angelegte Oral History-Projekte oder Zeitzeugenbefragungen, um überhaupt über tabui-

.....
2 Hirsch, Marianne (2008): „The Generation of Postmemory“. In: *Poetics Today* 1/29, S. 103–128, hier S. 111 (kursiv im Orig.).

3 Vgl. für die Arbeit im Archiv während des Sozialismus die instruktiven Memoiren von Fitzpatrick, Sheila (2013): *A Spy in the Archive. A Memoir of Cold War Russia*. London/New York: Tauris. Neben der Nicht-Zugänglichkeit vieler Akten fallen auch umfangreiche Geheimhaltungsklauseln oder das Fehlen von Inventarlisten unter die Beschränkungen im sozialistischen Archivalltag.

4 Vgl. für die einflussreiche spätsowjetische Bewegung dissidenter Historiker Martin, Barbara (2019): *Dissident Histories in the Soviet Union. From De-Stalinization to Perestroika*. London: Bloomsbury Academic. In der Einleitung zu seinem *Archipel Gulag* schreibt Solženicyn: „Ja ne derznu pisat' istoriju Archipelaga: mne ne dostalos' čitat' dokumentov. No komu-nibud' kogda-nibud' – dostanetsja li?... U tech, ne želajuščich VSPOMINAT', dovol'no uže bylo (i ešče budet) vremeni uničožit' vse dokumenty dočista.“ Solženicyn, Aleksandr (1973): *Archipelag Gulag* 1/2. Paris: YMCA Press, S. 7. „Ich wage es nicht, die Geschichte des Archipels zu schreiben; der Zugang zu Dokumenten war mir verschlossen. Aber werden sie jemals für jemanden zugänglich sein? Die sich nicht ERINNERN wollen, hatten (und haben) Zeit genug, alle Dokumente bis aufs letzte Blatt zu vernichten.“ Solschenizyn, Alexander (1978): *Der Archipel Gulag*. Berlin: Rowohlt, S. 10 (Hervorhebungen in den Originalen).

sierte Themen wie den Gulag oder den fatalen Beginn des Zweiten Weltkriegs schreiben zu können. Archive gingen in diesem Fall nicht – wie Michel Foucault es mit seiner Bestimmung des Archivs als *historisches Apriori* suggeriert⁵ – der Geschichtsschreibung voraus⁶, sondern konnten erst konsultiert werden, als die historischen Deutungen bereits geschrieben waren. Die heutigen Auseinandersetzungen mit dieser Vergangenheit bleiben verwiesen auf diese nicht bzw. nur unzureichend archivbasierten Geschichten, was eine Hypothek darstellen kann.

Ein Blick in die Gegenwartsliteratur und ihre Auseinandersetzung mit dem Archiv – von Péter Esterházy⁷ bis Oksana Zabuško, von Radka Denemarková bis Marija Stepanova, von Eugen Ruge bis Ljudmila Ulickaja – offenbart, dass archivskeptische Zugänge weiterhin überwiegen und die Rolle des Archivs im Prozess historischer Erkenntnisbildung prekär bleibt. Die Problematik des Archivs lässt sich dabei in drei Aspekte differenzieren.

Zunächst gilt das Archiv als *Sphäre der Macht*: Politische Erwägungen führ(t)en zur Manipulation von Informationen, zu deren unvollständiger Überlieferung, zur Dominanz eines ‚fremden‘ Blicks auf historische Ereignisse und Personen, verbunden mit einer häufig entfremdeten, bürokratisierten Sprache. Hinzu kommt, dass der Archivzugang meist eingeschränkt ist und sich der Forscher in der Fülle der aufbewahrten Materialien zu verlieren droht. Das Archiv stellt einen spezifischen Sprech- und Überlieferungszusammenhang dar, aus dem die emotionale Qualität des Vergangenen mühsam literarisch rekonstruiert werden muss.

Zweitens gilt das Archiv als *Sphäre des Schriftlichen*: Archive sind schriftbasiert und privilegieren damit diesen medialen Zugang zur Vergangenheit gegenüber alternativen Annäherungen, beispielsweise über materielle Überreste. Die Schriftgebundenheit des Archivs wird als Defizit erlebt, weil es haptische

.....
5 Foucault, Michel (1988): *Die Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, v. a. S. 183–190.

6 Zu Foucaults Archivverständnis im Kontext der Archivtheorie vgl. auch Ebeling, Knut/Günzel, Stephan (2011): „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 7–26.

7 Zur Archivpoetik Péter Esterházy's vgl. Lörincz, Csongor (2012): „Zeugnis, Archiv, Gewalt. Die ungarische Staatssicherheit und Péter Esterházy's *Verbesserte Ausgabe*“. In: Weitin, Thomas/Wolf, Burkhardt (Hg.): *Gewalt der Archive. Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung*. Konstanz: Konstanz University Press, S. 161–181.

und atmosphärische Qualitäten nicht einfangen kann. Diese Skepsis schlägt beispielsweise in Marija Stepanovas Erinnerungsroman *Pamjati pamjati* (2017, *Nach dem Gedächtnis*) durch, wo materielle Hinterlassenschaften zu den „legitimen und einzigen Vertreter[n]“⁸ („ich zakonnymi i edinstvennymi zamestiteľjami“⁹) der Vorfahren werden. Bei Stepanova, aber auch bei anderen Vertreterinnen der Postmemory-Literatur wie Natascha Wodin werden vor allem fotografische Quellen privilegiert, die den ‚toten Buchstaben‘ des Archivs entgegengesetzt werden.

Schließlich gilt das Archiv als *Sphäre des Vergangenen*: Dem Archivmaterial fehlt die Verbindung zur Gegenwart, die Historisierung durch das Archiv beraubt das Material seiner Lebendigkeit und Authentizität. Geschichte ist – mit Heidegger gesprochen – nicht mehr *zuhanden*, sondern bloß noch *vorhanden*. Dies ist defizitär, weil postmemoriale Werke ein Erkenntnisinteresse verfolgen, das über historische Dokumentation hinausgeht. Mit der Recherche ist eine Aktualisierung und Re-Authentifizierung des Materials verbunden, die es – und hier sei an das obige Zitat Hirschs erinnert – emotionalisiert und ästhetisch für die Gegenwart aufbereitet. Diese Aufbereitung muss dem Archiv abgerungen werden und hat mit der Widerständigkeit des historischen Materials, dem *Vetorecht der Quellen* (Reinhart Koselleck), zu kämpfen.

Aus diesen Vorbehalten gegen das Archiv ergeben sich unterschiedliche Archivpoetiken, die hier heuristisch differenziert werden sollen.¹⁰ Von einer *komplementären Archivpoetik* lässt sich sprechen, wenn vorhandene Archivmaterialien als Grundlage der (postmemorialen) Fiktionalisierung herangezogen und literarisch ergänzt werden. Die dokumentarische Qualität und Wahrhaftigkeit des Materials wird im Werk verhandelt und/oder präsentiert, beispielsweise durch bibliographische Quellenangaben, den Abdruck von Originaldokumenten oder die metafiktionale Problematisierung des Quellenzugangs. Auf dieser Grundlage werden Leerstellen der historischen Überlieferung ästhetisch

8 Stepanova, Maria (2018a): *Nach dem Gedächtnis*. Berlin: Suhrkamp, S. 88.

9 Stepanova, Marija (2018b): *Pamjati pamjati*. Moskva: Novoe Izdatel'stvo, S. 60.

10 Der vorliegende Beitrag kann eine Historisierung dieser Archivpoetiken nicht leisten. Eine wichtige Quelle gegenwärtiger Archivpoetiken liegt in der deutschen Nachkriegsliteratur, vgl. zu dieser Berg, Nicolas (2016): „Geschichte des Archivs im 20. Jahrhundert“. In: Lepper, Marcel/Raulff, Ulrich (Hg.): *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, S. 57–75, hier S. 70.

aufgefüllt, atmosphärische Ergänzungen vorgenommen und aktualisierende moralisch-didaktische Bilanzierungen formuliert.

Von einer *kontrastiven Archivpoetik* kann gesprochen werden, wenn sich das literarisierte Material explizit gegen die archivbasierte Geschichtsschreibung wendet. Diese Abgrenzung von der Institution Archiv kann dabei sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene stattfinden. Eine *kontrastive Archivpoetik* distanziert sich von den Geltungsansprüchen institutioneller Geschichtsschreibung und formuliert eine literarisierte Gegengeschichte. Als Grundlage dieser Gegengeschichten können alternative Dokumente oder alternative Vergangenheitsbezüge (beispielsweise auf nicht-schriftlicher Basis) dienen.

Während für die *kontrastive Archivpoetik* die Abgrenzung von real existierenden Archiven im Zentrum steht, geht es einer *konstruktiven Archivpoetik* um die Entwicklung alternativer Archivkonzeptionen jenseits des Bestehenden. Die epistemologischen Fundamente archivalischer Operationen werden hier problematisiert und reformuliert. Faktuale Geltungsansprüche spielen eine geringere Rolle, im Zentrum steht nicht die historische Wirklichkeit, sondern eine Dimension des Vergangenen, die im Zuge des Überlieferungsprozesses verloren gegangen ist.

Im Folgenden sollen am Beispiel der russischen Autorin Ljudmila Ulickaja und der tschechischen Autorin Radka Denemarková exemplarisch kontrastive und konstruktive Archivpoetiken untersucht werden.

Ljudmila Ulickajas kontrastive Archivpoetik

Die meisten historisch orientierten Werke Ljudmila Ulickajas etablieren eine Gegenüberstellung familiärer und freundschaftlicher Gemeinschaften auf der einen Seite und institutioneller Akteure und gesellschaftlicher Institutionen auf der anderen Seite.¹¹ Während in Ulickajas früheren Erzählungen und Romanen Fragen archivalischer Ordnungen noch keine bestimmende Rolle einnehmen, so gewinnt dieser Aspekt spätestens mit Erscheinen von *Daniël*

.....
 11 Vgl. hierfür beispielhaft die Analysen bei Sutcliffe, Benjamin (2009): „Mother, Daughter, History. Embodying the Past in Liudmila Ulickai’s *Sonechka* and *The Case of Kukotsky*“. In: *The Slavic and East European Journal*, 4/53, S. 606–622; Marsh, Rosalind (2007): *Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia, 1991–2006*. Bern: Peter Lang, S. 309.

Štajn. Pervodčik (2006, *Daniel Stein*) an Bedeutung. Hinter dem Pseudonym Daniël Štajn versteckt sich der gebürtige Jude Oswald Rufeisen, der den Zweiten Weltkrieg überlebte und anschließend in Israel als konvertierter katholischer Priester arbeitete. *Daniël Štajn* ist geprägt von einer komplementären Archivpoetik, die auf der Basis authentischer Dokumente ein – in Teilen hagiographisch modelliertes – Vorbild humanen Handelns entwirft.

Eine solche komplementäre Archivpoetik ist im Fall der Geschichte der sowjetischen Dissidenten, die im Zentrum von Ulickajas nächstem Roman *Zelenyj šater* (2011, *Das grüne Zelt*) steht, nicht möglich. Der Roman spielt in der post-stalinistischen Sowjetunion und erzählt von drei Freunden, die noch in der Schule ihre Liebe zur russischen Literatur entdecken, später in Konflikt mit dem sowjetischen Staat geraten und schließlich zu Dissidenten werden. Einer der Protagonisten des Romans, Il'ja, fungiert als Distributor des Samizdat-Bulletins „Chronika tekuščich sobytij“ („Chronik der laufenden Ereignisse“) sowie als Konservator subversiver Publikationen wie Solženicyns Archipel-Projekt. Hier ruft der Roman direkt die Traditionen alternativer Geschichtsschreibung unter sowjetischen Dissidenten auf, die sich in Spannung zu offiziellen historischen Darstellungen und Archivierungspraktiken befanden. Im Laufe der Jahre legt Il'ja ein eigenes Privatarchiv an, das schließlich vom KGB enttarnt wird.

Daraufhin wird er zu einer Unterredung mit dem Geheimdienst bestellt, die zu einem Kampf der Archiv(ar)e wird. Der KGB-Mitarbeiter würdigt die Arbeit Il'jas zwar als „die [...] eines Historikers und Archivars“¹² („rabota istorika i archivista“¹³), kontrastiert dessen private Bemühungen allerdings mit seinen überlegenen Möglichkeiten:

Но могу вас заверить – в библиотеках, в частных архивах, в музеях экспонаты исчезают. Их крадут, продают, меняют, иногда уничтожают сознательно. А в архивах тайной полиции никогда ничего не пропадает.¹⁴

Aber ich kann Ihnen versichern – in Bibliotheken, in Privatarchiven und in Museen verschwinden Dinge. Sie werden gestohlen, verkauft, getauscht, mitunter absichtlich vernichtet. In den Archiven der Geheimpolizei aber kommt nie etwas abhanden.¹⁵

12 Ulitzkaja, Ljudmila (2012): *Das grüne Zelt*. München: Hanser, S. 284.

13 Ulickaja, Ljudmila (2011): *Zelenyj šater v dv. tomach. Tom 1*. Moskva: Èksmo, S. 371.

14 Ulickaja 2011, S. 375.

15 Ulitzkaja 2012, S. 288.

Das KGB-Archiv ist ein überlegenes Archiv, ein totales Archiv, das alles sammeln kann und nichts vergessen wird. Im Zusammentreffen Il'jas mit dem KGB-Archivar geht es nicht allein um politische Meinungsverschiedenheiten, sondern um den Zusammenprall zweier archivalischer Logiken. Das KGB-Archiv steht für die *Sphäre der Macht* und versammelt Dokumente, die durch Druck und Erpressung gesammelt wurden und dem ethischen Selbstverständnis Il'jas entgegenstehen. Diese *Sphäre der Macht* ist Il'ja suspekt, die Gleichsetzung zwischen diesem Archiv und der Geschichte weist er vehement zurück: „Istorija – odno delo, a KGB – drugoe. Vse-taki ne'l'zja v odnu kuču.“¹⁶ („Geschichte ist das eine, der KGB etwas anderes. Das sollte man nicht in einen Topf werfen.“¹⁷) Um die Geltungsansprüche des KGB-Archivs zurückzuweisen, wird bereits zu Beginn des Romans eine alternative Institution beschworen, die die ‚Wahrheit‘ der Geschichte verbürgt – die Literatur: „Čto govorit velikij pisatel', to i stanovitsja istoričeskoj pravdoj.“¹⁸ („Die Sicht eines großen Schriftstellers wird oft zur historischen Wahrheit.“¹⁹) Die Geschichte der Freunde, die zum Generationspanorama wird, lässt sich nicht mit den Dokumenten aus dem KGB-infizierten Archiv erzählen, sondern nur als Literatur. Wahrhaftige Geschichte und archivbasierte Geschichte schließen sich gegenseitig aus.

In ihrem jüngsten Roman *Lestnica Jakova* (2015, *Jakobsleiter*), der von Ulickajas eigener Familiengeschichte handelt, wiederholt sich diese Konstellation, wenn im letzten Kapitel erneut das KGB-Archiv konsultiert wird. Dort erfährt die Erzählerin, dass ihr Großvater ein bedeutender Literat war, dessen Manuskripte und Bibliothek vom KGB verbrannt wurden. Außerdem muss sie lesen, dass ihr eigener Vater den Großvater nach seiner Rückkehr aus dem GULag denunziert hatte, wonach dieser erneut für zehn Jahre ins Lager musste. Hierauf folgt eine hochemotionale Anklage der KGB-Strukturen, die nicht das letzte Wort haben dürften. Deshalb erwägt die Protagonistin Nora auf Grundlage erhalten gebliebener Briefe das nicht realisierte Buchprojekt ihres Großva-

.....

16 Ulickaja 2011, S. 375.

17 Ulickaja 2012, S. 288.

18 Ulickaja 2011, S. 54. Eine ähnliche Auffassung vertritt die Schriftstellerin auch in ihrem Vorwort zur deutschen Ausgabe von *Daniël Štajn*: „Mir war es wichtiger, der literarischen Wahrhaftigkeit zu folgen als der historischen Wahrheit.“ (Ulickaja, Ljudmila (2009): *Daniel Stein*. München: Hanser, S. 7).

19 Ulickaja 2012, S. 43.

ters nachträglich zu verwirklichen. An dieser Stelle schlägt die kontrastive Archivpoetik in eine konstruktive um. In literarischer Form soll ein historisches Objekt künstlich erzeugt werden, dessen Entstehung seinerzeit vom KGB verhindert wurde.

Auf Grundlage dieser kurzen Analysen lässt sich die kontrastive Archivpoetik Ulickajas näher bestimmen. Sie ist dichotomisch aufgebaut und unterscheidet normativ zwischen archivierter und erzählter Geschichte, wahrer und wahrhaftiger Geschichte, politischer und privater Geschichte. Hinter diesen Dichotomien klingt mitunter eine geschlechtlich aufgeladene Differenz zwischen der männlichen, auf Institutionen basierten Geschichte und der weiblichen, auf Emotionen und privaten Bezügen basierten Geschichte an.²⁰ Archive sind keine Träger ‚vergangener‘ Geschichte, sondern werden affektpoetisch aufgeladen, was auf die Aktualität dieser Differenzen in der russischen Gegenwartsgesellschaft hindeutet. Während Hirsch die Notwendigkeit der Reaktivierung archivalischer Strukturen konstatiert, geht es Ulickaja um die Revision archivbasierter Geschichtsschreibung. Ihr literarisches Werk wird selbst zu einem Gegenarchiv, zu einer Quelle von Dokumenten und Erfahrungen. Hier steht sie in direkter Nachfolge zu den dissidentischen historischen Projekten im Spätsozialismus. Problematisch erscheint ein zuweilen durchschimmernder anti-historistischer Impuls, der aus moralischen Gründen die Gültigkeit des Vergangenen in Frage stellt. Die Autorin, deren moralische Geltungsansprüche historistischen übergeordnet werden, wird zur einzigen Instanz, die die Wahrfahigkeit des Geschehenen verbürgen kann.

.....

20 Vgl. hierzu auch Skomp, Elizabeth/Sutcliffe, Benjamin (2015): *Ludmila Ulitskaya and the Art of Tolerance*. Madison: Univ. of Wisconsin Press. Eine noch stärkere essentialistische Aufladung der Geschichte findet sich auch bei anderen Autorinnen, vor allem bei Svetlana Aleksievich. Bei ihr heißt es: „Mužčiny prjačutsja za istoriju, za fakty, vojna ich zachvatyvaet, kak dejstvie i protivostojanie idej, različnych interesov, a ženščiny vstajut iz čuvstva.“ (Aleksievich, Svetlana (2013): *U vojny ne ženskoe lico*. Moskva: Vremja, S. 17.); „Männer verstecken sich hinter der Geschichte, hinter Fakten; der Krieg fasziniert sie als Ereignis und als Kampf der Ideen und Interessen. Frauen dagegen sind von Gefühlen beherrscht.“ (Alexijewitsch, Svetlana (2013): *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*. München: Suhrkamp, S. 22).

Radka Denemarková's konstruktive Archivpoetik

Konstruktive Archivpoetiken resultieren aus einer Lücke im historischen Gedächtnis und füllen mit ihren Fiktionen Leerstellen der Erinnerung. Als eine solche Leerstelle galt für lange Zeit die Gewalt an Frauen im Zweiten Weltkrieg.²¹

Ihre Dokumentation steht im Zentrum von Radka Denemarková's Roman *Příspěvek k dějinám radosti* (2014, *Ein Beitrag zur Geschichte der Freude*), der die Anstrengungen der vier Frauen Ingrid, Diana, Birgit und Erika verfolgt, dieses Unrecht zu archivieren und zu sühnen.²² Da sie für dieses Vorhaben weder bei bestehenden Institutionen noch bei vermeintlich offensichtlichen Bundesgenossen wie Simon Wiesenthal Unterstützung finden können,²³ ent-

21 Gewalt an Frauen ist inzwischen stärker ins Blickfeld der geschichtswissenschaftlichen Forschung gerückt, für den deutschen Kontext sei hier stellvertretend verwiesen auf Miriam Gebhardt's (2015) vielbeachtete Untersuchung *Als die Soldaten kamen: Die Vergewaltigung deutscher Frauen am Ende des Zweiten Weltkriegs* (München: Deutsche Verlagsanstalt). Gewalt und Unrecht gegen Frauen im Kontext des Zweiten Weltkriegs steht auch im Zentrum von Denemarková's Roman *Peníze od Hitlera. Letní mozaika* (2006, *Ein herrlicher Flecken Erde*). Er handelt vom Schicksal einer Jüdin in Tschechien nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, die zum zweiten Mal Opfer von Diskriminierung wird und – bei ihrer Rückkehr Jahrzehnte nach den durchlittenen traumatischen Erlebnissen – von der lokalen Bevölkerung Gerechtigkeit verlangt. Denemarková's Auseinandersetzung mit dem Archiv in *Příspěvek k dějinám radosti* abstrahiert vom konkreten sozialistischen Archiverbe und steht in ihrer grundsätzlichen und global ausgerichteten Gestalt im Gegensatz zu Ulickajas Zugriff, dessen Grundlage das sowjetische Archiv bildet.

22 Bislang gibt es nur wenige Analysen des Romans. Petra Pavlisová widmet sich in ihrer Masterarbeit aus Perspektive der Gendertheorie der Figurenkomposition des Romans, vgl. Pavlisová, Petra (2019): *Archetypální analýza románu Radky Denemarkové Příspěvek k dějinám radosti*. Praha. Michaela Paučo analysiert den Roman als innovatives Beispiel des „metaphysischen Detektivromans“ der tschechischen Gegenwartsliteratur, vgl. Paučo, Michaela (2019): „Společensko-kritické aspekty české metafyzické detektivky“. In: *bohémica litteraria* 1/22, S. 56–74. Die Archivpoetik von *Příspěvek k dějinám radosti* ist bislang noch nicht Gegenstand einer Untersuchung gewesen.

23 In einem fiktiven Dialog entgegnet Simon Wiesenthal Ingrid, der Gründerfigur der Gruppierung, extremes Verhalten, „auch im Bereich der Triebe“ („i v té pudové“), sei im Krieg normal und ließe sich nicht mit seiner Verfolgung nationalsozialistischer Straftäter gleichsetzen. Vgl. Denemarková, Radka (2019): *Ein Beitrag zur Geschichte der Freude*. Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 94, sowie Denemarková, Radka (2014): *Příspěvek k dějinám radosti*. Brno: Host, S. 95. Später bezeichnen sich die Rächerinnen als „Simon Wiesenthal im Rock“ (Denemarková 2019, S. 276, „My jsme Simon Wiesenthal v sukni“, Denemarková 2014, S. 275) und setzen ihre Arbeit somit mit seinen Anstrengungen gleich. Durch diese Genealogie wird – nicht un-

schließen sie sich, auf eigene Faust zu operieren und „das vergewaltigte Jahrhundert gerade zu biegen“²⁴ („že narovná znásiléné století“²⁵).

Die als Harpyien²⁶ auftretenden Frauen handeln dabei in einer Doppelfunktion, als Rächerinnen und Archivarinnen. Sie spüren männlichen Tätern eigenständig nach und bringen diese stellvertretend für die untätig bleibende Justiz zur Strecke.²⁷ Als ein Ermittler Zweifel an einem vermeintlichen Selbstmordfall bekommt, entwickelt sich eine zweite Handlungsebene. In Prag entdeckt er unterhalb des Petřín ein Archiv, in dem detailliert Bild- und Schriftzeugnisse aus vielen Jahrhunderten die lange Geschichte der Gewalt an Frauen dokumentieren, deren Studium er sich in der Folge widmet. Als die Frauen nach einer Operation in London nach Prag zurückkehren, kommt es zur Konfrontation. Der Ermittler verzichtet schließlich auf Strafverfolgung, die Frauen verlassen Prag und nehmen sich kurz darauf an der deutschen Ostsee das Leben, während das Prager Archiv einem Brand zum Opfer fällt.

Die Geschichte weiblicher Opfer steht im Roman quer zu den Gedenkpraktiken einer Gesellschaft, die sich an Kategorien wie Nationalität, Ethnizität, Religiosität oder Abstammung abarbeitet und das Leiden der Frauen ignoriert. Der Fokus auf deren Geschichte bringt die Schubladen durcheinander²⁸ und

problematisch – der Holocaust als implizite Vergleichsebene im Roman etabliert, was auch in den ersten Eindrücken des namenlosen Entdeckers des Archivs durchschimmert, wenn er das Archiv mit einem Krematorium (krematorium) und Konzentrationslager (koncentrační tábor) vergleicht (Denemarková 2014/2019, S. 92).

24 Denemarková 2019, S. 95.

25 Denemarková 2014, S. 95.

26 Der Vergleich mit den antiken Harpyien, die ebenfalls in Vogelform – eine der Leitmetaphern des Romans – auftreten, findet sich bei Cohen, Ute (2019): „Radka Denemarková ‚Ein Beitrag zur Geschichte der Freude‘ – Hexische Weiber, gut zu Vögeln“. In: *Crimemag* April 2019. <http://culturmag.de/crimemag/radka-denemarkova-ein-beitrag-zur-geschichte-der-freude/116351> (letzter Zugriff: 03.12.2019). Neben den Harpyien spielt die Anzahl der stets zu dritt auftretenden Frauen Diana, Erika und Birgit auf die Erinnyen an. Diese griechischen Sagenfiguren sorgten als Rachegöttinnen für die Aufrechterhaltung der natürlichen und moralischen Ordnung, vgl. Descharmes, Bernadette (2013): *Rächer und Gerächte: Konzeptionen, Praktiken und Loyalitäten der Rache im Spiegel der attischen Tragödie*. Göttingen: v&r unipress, S. 127. Der Name der am stärksten konturierten Rächerin, Diana, spielt außerdem auf Diana, die römische Göttin der Jagd und Beschützerin der Frauen, an.

27 Diese Handlungslinie wirft grundsätzliche moralische Fragen nach der Legitimität von Selbstjustiz auf und setzt die detektivische Ermittlung in Gang, die um die Aufdeckung der Mordverbrechen der Frauen kreist.

28 Denemarková 2014, S. 97.

lässt sich nicht in den üblichen Schemata etikettieren²⁹. Das Handeln der Harpyien kompensiert das Fehlen von Gedenken und Vergeltung und operiert in eigenen Strukturen. Das von ihnen angelegte Dokumentationszentrum, ein „nicht archivierte[s] Archiv“³⁰ („nezarchivovaném archivu“³¹), ist ein Fremdkörper innerhalb der existierenden Institutionen, die Vergangenheitsbezüge verwalten. Der Eindruck der Fremdheit wird dabei nicht nur durch die Fremdheit des dokumentierten Materials hervorgerufen, sondern auch durch den globalen Dokumentationsanspruch des Archivs³² und dessen zeitliche Reichweite, die vom Tertiär³³ bis in die unmittelbare Gegenwart reicht. Das Ausgreifen in zeitliche und räumliche Extreme macht das Archiv zu einer paranormalen Institution, zu einem „Zauberkäfig“³⁴ („začarované kleci“³⁵), der die räumlichen und zeitlichen Formen der Wahrnehmung pervertiert, wie der Ermittler am eigenen Körper erfahren muss. Sein Leseerlebnis ist so intensiv, dass er von der Lektüre der Archivmaterialien abhängig wird und schließlich gar seine neue Geliebte ins Archiv führt. Der magische Eindruck des Archivs wird durch dessen labyrinthisch anmutende Anlage und seine eigenständige Erweiterung, sein Wuchern in den Petřín-Berg hinein, verstärkt.³⁶

Der konstruktive Charakter des Archivs im Roman erstreckt sich dabei nicht nur auf seine motivische Funktion für das Sujet, sondern erfüllt auch eine instrumentelle Funktion in Bezug auf die zu dokumentierende Vergangenheit. Um die bisher verdrängte Geschichte der Gewalt gegen Frauen zu erzählen, reicht es nicht aus, bestehende Institutionen um diese Geschichten zu erweitern. Die disruptive Wirkung, die der Archivbesuch auf den Ermittler ausübt, ist nur denkbar innerhalb eines neuen institutionellen Gefüges, das

.....
29 Denemarková 2014, S. 275.

30 Denemarková 2019, S. 91.

31 Denemarková 2014, S. 92.

32 Vor allem die Gewalt gegen Frauen in Indien wird mehrfach thematisiert, was vor allem im Kontext der weltweit Aufsehen erregenden Gruppenvergewaltigung einer jungen Inderin 2012 steht, die zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans medial sehr präsent war.

33 Denemarková 2014, S. 189.

34 Denemarková 2019, S. 101.

35 Denemarková 2014, S. 101.

36 Denemarková 2014, S. 92.

weitschweifende individuelle Lektüre und damit ein intensives Leseerlebnis erlaubt, das im Rahmen normaler Archivbesuche undenkbar erscheint.

Neben dem Aufbau eines eigenen Archivs gibt es im Roman noch eine zweite gegengeschichtliche Instanz: das Körpergedächtnis. Diana Adler, eine der Rächerinnen, ist Theoretikerin des Körpergedächtnisses und formuliert: „Ich glaube an die Sprache der Körper, die ist für alle auf der Welt gleich.“³⁷ („Veřím řeči těl, která pro všechny na světě stejná“³⁸) Das Körpergedächtnis ist „der einzige zuverlässige Anschluss an die Gegenwart“³⁹ („jediná spolehlivá vazba s přítomností“⁴⁰), weil es nie irrt⁴¹ und in der Lage ist, eine Verbindung zu anderen Körpern herzustellen und damit ein in der Erfahrung wurzelndes, sprachliche und kulturelle Grenzen überschreitendes, einigendes Band zu knüpfen. Ohne die Arbeit mit dem eigenen Körper, die im Roman kathartische Läuterung verspricht, werden die Traumata an die nächsten Generationen weitergegeben und die Frauen bleiben in der Opferrolle.⁴² Diana ist im Roman eine Körper-Lehrerin, die in Yogakursen Wissen über den eigenen Körper vermittelt. Ebenso wie bei Birgit, die Kurse für kreatives Schreiben gibt, zielt Dianas Lehre auf das Ausagieren und Aussprechen des Verdrängten.

Trotz aller Propädeutik lässt sich die Gewaltgeschichte mit den Mitteln des Archivs und des Körpers nicht gänzlich erzählen. Bereits zu Beginn des Romans heißt es:

Na pocity, odlesky podvědomi, intuici, řeč těla jsou slova krátká a skřípou bezmocí zuby. Jsou krátká na záblesk v oku, v němž se propojí zkušenosti předchozích staletí s touto vteřinou; to umí *jen* vlaštovky.⁴³

Für Gefühle, Spiegelungen des Unterbewussten, Intuition und Körpersprache sind Wörter nicht gemacht. Dem Aufleuchten in den Augen, wenn sich Erfahrungen voriger Jahrhunderte mit just diesem Moment verbinden, dem kommen sie nicht bei; das kann nur eine Schwalbe.⁴⁴

.....
37 Denemarková 2019, S. 138.

38 Denemarková 2014, S. 138.

39 Denemarková 2019, S. 191.

40 Denemarková 2014, S. 190.

41 Denemarková 2014, S. 195.

42 Denemarková 2014, S. 87.

43 Denemarková 2014, S. 36.

44 Denemarková 2019, S. 35.

Die *Sphäre des Schriftlichen* und Sprachlichen, von der bereits die Rede war, zeigt sich hier in ihrer Prekarität. Im wiederkehrenden Motiv der Schwalben nimmt der Text Zuflucht zum Symbolischen. Die Schwalben erzählen bereits „seit Jahrhunderten“⁴⁵ („po staletí“⁴⁶) von den Verbrechen gegen die weiblichen Körper und sind somit Vorläufer der drei Frauen, die durch ihre Vogelnamen (Adler, Bussard usw.) zu natürlichen Verbündeten werden. Neben der Sprache der Vögel ist die Sprache der Musik eine weitere asemantische Alternative zur Schriftgebundenheit des Archivs. Das Archiv ist nicht denkbar ohne die darin erklingende atmosphärische klassische Musik, deren Titel allesamt auf Vögel Bezug nehmen.⁴⁷

Die konstruktive Archivpoetik des Romans, so lässt sich zusammenfassen, ist eine intermediale. Sie umfasst schriftliche Quellen, die auf Totalität und Allgemeinverständlichkeit zielen ebenso wie atmosphärische Elemente, die auf ein subjektives, gefühlzentriertes Erleben abzielen. Erstere nehmen explizit auf historische Ereignisse Bezug, während zweitere implizit und symbolisch auf das Erlittene rekurren. Die Archivpoetik des Romans erfüllt dabei eine dokumentarische Funktion, der gleichberechtigt eine performative Funktion an die Seite gestellt wird. Letztere umfasst die Arbeit am eigenen Körper, durch die das Trauma erzählbar wird, aber auch die Ermittlung und Vergeltung historischen Unrechts durch Mord. Bei Denemarková zeigt sich somit neben der von Hirsch diskutierten Option einer *Reaktivierung* des Vergangenen durch das Archiv und Ulickajas Forderung nach einer *Revision* der Geschichte in einem neuen Archiv in der intermedialen und synästhetischen *Reformulierung* historisch-biographischer Erfahrung eine dritte archivalische Option der *Postmemory*.

.....
45 Denemarková 2019, S. 10.

46 Denemarková 2014, S. 13.

47 Im Anmerkungsapparat des Romans wird eine Übersicht über die Plattensammlung Diana Adlers gegeben, die ausschließlich Titel mit Bezug zu Vögeln enthält.

YVONNE DROSIHN (HALLE)

Nacherinnerungskonstellationen: Spurensuchen in der deutschen und polnischen Gegenwartsliteratur (Naomi Schenck und Tadeusz Słobodzianek)

Zwei maximal entgegengesetzte Nacherinnerungskonstellationen werden hier erörtert: Tadeusz Słobodzianeks *Nasza klasa* (2008, *Unsere Klasse*)¹ stellt in Dramenform ein kollektives Trauma zur Debatte, wobei die Protagonisten des Dramas Angehörige einer polnischen Schulklasse des Jahrgangs 1919 sind. Der Autor selbst ist Jahrgang 1955. Im Fall von Naomi Schencks – von Stephan Wackwitz hochgelobtem – Roman *Mein Großvater stand vorm Fenster und trank Tee Nr. 12* (2016)² ist es eine familiäre Spurensuche im deutschen bildungsbürgerlichen Milieu durch eine Autorin des Jahrgangs 1970. Das Porträt ihres Großvaters Günther Schenck, Chemiker und späterer Pionier der Strahlenforschung, ist die „exemplarische Geschichte einer deutschen Familie, die nach dem Krieg – wie zahllose andere – keinen Drang zu rückhaltloser Selbstaufklärung verspürte“³. Schenck „[...] zeigt damit, dass Deutschland auch drei

.....

1 Słobodzianek, Tadeusz (2009): *Nasza klasa: historia w XIV lekcjach*. Gdańsk: Slowo/obraz terytoria. Ders. (2015): „Unsere Klasse. Eine Geschichte in XIV Lektionen“. In: „... anfangen zu erzählen“ – *Neues Polnisches Theater. Eine Auswahl. Mit einem Essay von Malgorzata Sugiera*. Berlin: KLAKE, S. 112–154. Uraufführung im Londoner National Theatre im September 2009, szenische Lesungen des Stücks in Lublin und Israel 2008.

2 Schenck, Naomi (2016): *Mein Großvater stand vorm Fenster und trank Tee Nr. 12*. Berlin: Hanser. Vgl. den Klappentext: „Naomi Schencks Familienrecherche ist so etwas wie Ingmar Bergmans ‚Fanny und Alexander‘ im Ruhrgebiet. Gute und böse Geister aus den Tiefen der deutschen Geschichte spielen mit in diesem farbigen Familienbilderbogen. Ein wunderschönes Buch.“

3 Košenina, Alexander (2016): „Schattenseiten eines Lichtspezialisten. Schweigen ist auch ein Verbrechen: Naomi Schenck rekonstruiert in ‚Mein Großvater stand vorm Fenster und trank Tee Nr. 12‘ eine Biographie“. In: *FAZ* 23.03.2016, S. 10. https://www.buecher.de/shop/2-weltkrieg/mein-grossvater-stand-vorm-fenster-und-trank-tee-nr-12/schenck-naomi/products_detail/prod_id/44191798/#reviews (letzter Zugriff: 30.05.2020).

Generationen nach dem Nationalsozialismus noch keine Normalität auf diesem Gebiet erreicht hat.“⁴

Was haben diese beiden so unterschiedlichen Suchen nun gemeinsam, wo doch zunächst die Unterschiede ins Auge fallen? Bei Schenck findet sich – typisch für Postmemory – das aus verschiedenen Quellen Zusammengesetzte und dies als solches thematisierende Vorgehen. Es ist eine an Walter Kempowskis *Echlot* (1993–2007) bzw. Art Spiegelmans *MetaMaus* (2011) gemahnende Suche in einer Fülle von Materialien. Słobodzianeks Drama wirkt hingegen inhaltlich wie ein Gegenstück zu Daniel Mendelsohns *The Lost. A Search for Six of Six Million* (2006, *Die Verlorenen. Eine Suche nach sechs von sechs Millionen*). Den Werken eigen ist die Imaginationskraft und die Frage: „Was ist damals gewesen?“

Der Beitrag hebt auf die Figur der Spurensuche selbst ab, als die Postmemory im Grunde per se daherkommt. Słobodzianeks *Nasza klasa* gleichsam als Postmemory-Fiktion, die sich jedoch an Jan Tomasz Gross' *Sąsiedze. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (2000, *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*) und der von ihm entfachten Jedwabne-Debatte orientiert, steht Schenck insofern in nichts nach, als die Erzählerin trotz Verwendung dokumentarischer Materialien auswählt, welche Art Geschichte sie daraus verfertigen will.

Die Suche nach etwas Unbewusstem, Ungewusstem stellt in der Postmemory-Literatur häufig selbst ein Trauma dar.⁵ Andererseits ist die Spurensuche eines der ältesten und effektivsten Muster beim Lesen schlechthin und die Postmemory-Literatur bildet in dieser Hinsicht wohl nicht zufällig eine Analogie zum Kriminalroman, laut Eco eine „*Konjektur*-Geschichte im Reinzustand“.⁶ Dieser Ansatz sowie weitere Paradigmata des postmemorialen Schreibens sollen aufgezeigt und letztendlich auch vor dem Hintergrund weiterer

4 Ebd.

5 Vgl Katarzyna Śliwińska (hier im Zusammenhang mit Reinhard Jirgl), die von der „zyklische[n] Bewegung des Erinnerns, das in seinen obsessiven, subjektiv unverfügbaren Formen Züge des Traumatischen trägt“, spricht. Śliwińska, Katarzyna (2010): „Erinnern: Das heißt immer Wiedergängerei: Erinnerung und Trauma in Reinhard Jirgls Roman *Die Unvollendeten* (2003)“. In: Gansel, Carsten/Zimniak, Pawel (Hg.): *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 471–490, hier S. 481.

6 Eco, Umberto (1986): *Nachschrift zum <Namen der Rose>*. 6. Aufl. München: DTV, S. 63 (kursiv im Orig.).

Beispiele aus der aktuellen deutschen und polnischen Literatur gefragt werden, warum diese Suchbewegung der zweiten bzw. dritten Generation jeweils stattfindet.

Naomi Schenck: *Mein Großvater stand vorm Fenster und trank Tee Nr. 12*

„Wie treffen Menschen die Entscheidungen, die ihr Leben bestimmen, und was haben diese Entscheidungen mit ihren Prägnungen zu tun? Wie hat Günther gehandelt, wie hätte ich gehandelt? Wie sollte ich heute handeln – und warum tue ich es nicht?“

Naomi Schenck⁷

Ähnlich Adriana Altaras' autofiktionalem Roman *Die jüdische Souffleuse* (2018) fließen in Naomi Schencks Autofiktion – der vorgeblichen Biographie ihres Großvaters, des Chemikers Günther Schenck – Details aus der Theaterarbeit bzw. in dem Fall Szenenbildnerie ein. Schenck ist 1970 geboren, hat Malerei und Bühnenbild studiert, arbeitet als selbstständige Bühnenbildnerin v. a. für Krimiserien, schreibt seit 2005 auch Hörspiele und Reisekolumnen. Ihr Großvater ist 1913 geboren, 2003 verstorben, 2016 ist das Buch *Mein Großvater stand vorm Fenster und trank Tee Nr. 12* erschienen.

Das dem Roman vorangestellte Foto zeigt sie als etwa vierjähriges Kind vertraut an den Großvater geschmiegt, in etwas verwischter Optik – Harald Welzers Diktum des „Schön unscharf“ in Bezug auf die Konjunktur der Familien- und Generationenromane kommt zwangsläufig in den Sinn.⁸ Beide – Altaras wie auch Schenck – haben Sinn für das Theatralische, Bildnerische und – gleichermaßen typisch für die Literatur der Nachgeborenen – erfährt man hier mindestens ebenso viel aus dem gegenwärtigen wie aus dem vergangenem Leben.

.....
7 Schenck 2016, S. 210.

8 Vgl. Welzer, Harald (2004): „Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane“. In: *Beilage zum Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung*, S. 53–64.

Schenck kündigt gleich zu Beginn an, es ginge ihr nicht ums Verurteilen, sie wolle nur zuhören „und die Sachen für sich stehen lassen“⁹ – sie kündigt ergo Neutralität an. Sie erwähnt ihre Lektüre von Judith Kerrs *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl* (1973) als Kind bzw. Jugendliche, in dem das Leben der Familie des Theaterkritikers Alfred Kerr auf der Flucht geschildert wird.¹⁰ Die Generation, die in diesem erinnerungskulturellen Kontext aufgewachsen ist, schreibt nun also Bücher¹¹ über ihre eigenen Familien und übernimmt damit das Erzählen von den Zeitzeugen, in denen „das dunkle Faszinosum“ allerdings nicht angetastet werden darf. Sie erfüllt damit das Diktum des „Opa war kein Nazi“¹², rührt an das dunkle Geheimnis, ohne daran zu rühren.

Eva Lindemer spricht bezogen auf die Enkelliteratur in Anlehnung an Welzer von dem Versuch, „das innerfamiliär tradierte Bild [...] zu einem „annähernd stimmigem Gesamtbild zu konsolidieren“¹³. „Ergänzt durch anerkanntes Lexikonwissen, Archivbestände und historische Dokumente“ werde aus „Fakt und Fiktion [...] das literarische Mosaik einer neuen Realität gefertigt“, so Lindemer.¹⁴

Mit der breiten Schilderung postmoderner Probleme – individueller Krisen, persönlicher Leidens-, Liebes-, Entwicklungs- und Alltagsgeschichten – würden dabei neue identitätsstiftende Momente neben NS-Thematik und Faschismus treten.¹⁵ Der neu aufgekommene Trend von Spurensuche und Gedächtnisarbeit müsse weniger als gezielter Abbau geschichtlicher Altlasten und Schuldkomplexe, denn vielmehr als eine Art Fluchtbewegung einer an der Postmoderne leidenden Generation verstanden werden, „die die brisante deut-

9 Schenck 2016., S. 49.

10 Ebd., S. 55.

11 Vgl. dazu u. a. Agazzi, Elena (2005): „Geschichtsbesessen: Die dritte Generation“. In: Dies.: *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte: Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 134–166.

12 Welzer, Harald/Moller, Sabine/Tschuggnall, Karoline (2002): „Opa war kein Nazi“. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch-Verlag.

13 Lindemer, Eva (2010): „Lücken im Familienalbum. Enkel auf der Suche nach der Wahrheit und sich selbst“. In: Schlicht, Corinna (Hg.): *Identität. Fragen zu Selbstbildern, körperlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Überformungen in Literatur und Film*. Oberhausen: Laufen, S. 233–245, hier S. 234.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 235.

sche Geschichte als Rechtfertigung für moderne Identitätskrisen instrumentalisiert.¹⁶

Eine von Schenck selbst geschilderte Reaktion auf ihr Buch lautete denn auch: „Es ist ja ein Spaziergang durch *Ihr* Leben, nicht durch das Ihres Großvaters!“¹⁷ – ein geradezu typisches Charakteristikum postmemorialer Schreibweisen.

Am Anfang steht der Großvaterauftrag, das immaterielle Erbe, das sie überantwortet bekommt, seine Biographie zu schreiben.¹⁸ Sie nutzt dazu den Anekdotenschatz der Familie, fragt ehemalige Kolleg*innen und Doktoranden des Großvaters, nutzt eine Kassettenaufnahme der Urgroßmutter, dann wieder dessen eigene Kindheitsaufzeichnungen, sowie teilweise eigene Aufnahmen, die sie noch zu Schulzeiten gemacht hat. Ähnlich wie Walter Kempowskis mit seiner *Deutschen Chronik* (1978–1984)¹⁹ sowie Art Spiegelman im Zuge seiner Graphic Novel *Maus. A Survivor's Tale* (1986–1991)²⁰, ist Schenck eine Sucherin in einer Fülle von Materialien. Von Vorteil ist auch, dass Schencks Vater ebenfalls Chemiker ist und fehlende Teile ergänzen kann.²¹ Als Quelle für die Rekonstruktion der 30er Jahre nutzt sie das sogenannte „Wildwest“-Tagebuch des Großvaters.²² Schließlich stehen ihr auch noch die Aufzeichnungen der Frieda Wehrle aus dem 19. Jahrhundert zur Verfügung, deren Bruder Fritz der Großvater ihres im Buch porträtierten Großvaters Günther ist.²³ Mit den Aufzeichnungen des sogenann-

.....
16 Ebd.

17 Schenck 2016, S. 319; Herv. im Orig.

18 Ebd., S. 12f.

19 Vgl. auch dessen Kassettenaufzeichnungen der Gespräche mit seiner Mutter, die als Grundlage für seinen Roman *Tadellöser und Wolff* (1971) dienen.

20 In Anlehnung an diese hat Marianne Hirsch unter anderem ihre Theorie der Postmemory entwickelt – vgl. dazu u. a. das Kapitel „Mourning and Postmemory“ in: Hirsch, Marianne (2000): *Family Frames: Photography, Narratives and Postmemory*. 2. ed. Cambridge/Mass. u. a.: Harvard University Press, S. 17–40.

21 Schenck 2016, S. 146. Vgl. S. 91f. darüber, wie auch dessen weitergegebene Geschichten – vom prügelnden Vater, der ihn gleichwohl für Chemie begeistert hat –, sie zu dem familiären Erforschungsprojekt veranlasst haben.

22 Ebd., S. 164.

23 Ebd., S. 302–310.

ten „Schenkenverbands“ geht die Geschichte noch weitere 500 Jahre zurück bis in die Zeit der Bauernkriege und mittelalterlichen Amtmänner.²⁴

Wenn die Enkelin im Zuge des anfangs in Halle/Saale situierten Teils – der Großvater wurde am hiesigen Chemischen Institut der Universität 1939 promoviert und hat sich ebenda 1943 habilitiert – durch einzelne Straßenzüge der Stadt streift²⁵, erscheint ihr Hineinversetzen in den Großvater quasi als eine Art Dauertraining. Dass er in der Zeit promovieren konnte, macht zumindest ein Mitläufertum des Großvaters in der Zeit des Nationalsozialismus wahrscheinlich. Der Fakt seines frühen Eintritts in die SA 1933, den die Enkelin per Wikipedia entdeckt, bringt sie ins Wanken, was ihr bisheriges idealisiertes Großvaterbild angeht. Im Laufe ihrer Forschungen im Verwandtenkreis jedoch entschuldigt sie sich bei ihrer Verwandtschaft permanent für ihre Nachforschungen. Ihr Elternhaus selbst ist insgesamt als linksliberal gezeichnet.

Schenck bringt sich (in diesem Forschungsprozess) selbst Geschichte bei, zieht Rückschlüsse von der kleinen auf die große Geschichte, wobei sie teilweise den Vorwurfsgestus à la Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders* im Anschlag hat, das, 2005 erschienen, mittlerweile didaktisierte Schullektüre ist²⁶ und nach dem Abrechnungsgestus der Väterliteratur gestaltet ist. Es überwiegt jedoch letztlich Neutralität bzw. ein In-Schutz-Nehmen des Großvaters.

Es gibt Hinweise darauf, dass der Großvater zumindest auf der Profiteur-Seite stand. Schenck reflektiert ihre eigene Recherche und Emotionen in dem Zusammenhang²⁷ und kommentiert, was sie akzeptieren könnte und was nicht.²⁸

.....
24 Vgl. den Rezensenten Alexander Košenina, der dies als „[...] ungeheuer quälende Fragen für eine Familie, die sich stets in deutlicher Distanz zum Nationalsozialismus verstand und auf eine protestantisch-akademische Bildungsgeschichte bis in die Reformationszeit zurückblicken kann“, wertet. Košenina 2016.

25 Schenck 2016, S. 74.

26 Vgl. (2008) *Am Beispiel meines Bruders von Uwe Timm: Textanalyse und Interpretation mit ausführlicher Inhaltsangabe* (= Königs Erläuterungen und Materialien, Band 475) (Deutsch). Hollfeld: C. Bange Verlag; sowie Bellmann, Mirjam (2011): *Lektüreschlüssel Uwe Timm Am Beispiel meines Bruders*. Ditzingen: Reclam-Verlag. Timms 16 Jahre älterer Bruder hat in Stalingrad gekämpft, war Mitglied der Totenkopf-Verbände der SS und hat den Kampf relativ unverhohlen und affirmativ beschrieben, was Timm aus seiner Perspektive als Nachgeborener verurteilt.

27 Schenck 2016, S. 97.

28 Ebd., S. 112.

Entwaffnend ist, wie die Autorin Dinge beschreibt, die sie nicht überprüfen kann, und dies im gleichen Zug eingesteht.²⁹ Die Lücke wird ergo thematisiert, jedoch so, dass man der Erzählerin keinen Vorwurf daraus machen kann. Die Figur der Paralipse – ‚Ich will nicht davon reden, aber indem ich dies sage, tue ich es doch‘ (Eco) – scheint in der Tat kennzeichnend für Schencks Narration zu sein.³⁰ Da ist das diffuse Gefühl, dem Großvater sei Unrecht geschehen, etwas aus dem Ruder gelaufen.³¹

Es ist ein sozusagen *mäanderndes Erkunden des Vergangenheitsterritoriums*, an dessen Ende schließlich noch die Entdeckung eines unehelichen Sohns des Großvaters steht, den er in seiner Hallenser Zeit gezeugt hat. Sie untersucht Dynamiken innerhalb der Familie³², so die Gewalt in Günthers Wesen.³³ Die Gründung des „Schenckenverbands“ Anfang des 20. Jahrhunderts, die sie beschreibt, umreißt letztendlich jenes Milieu, das zum Nährboden des Nationalsozialismus geworden ist.³⁴

„[...] den Geschichten ihrer Familie nachzuspüren und sie zu bewahren“³⁵, so formuliert sie an einer Stelle ihren Antrieb, auch „um sich selbst besser zu verstehen“.³⁶

Vergänglichkeit als solche bewegt sie:

Schon zu Zeiten des Wägeles, als wir zusammen durch die Gegend führen [...], hatte mich das Thema Vergänglichkeit beschäftigt, auch wenn mir der Begriff damals noch nicht so geläufig war. Den nahm ich erst wahr, als ich ihn im Englischunterricht lernte: *transitoriness*. Ich fand es ungeheuer tröstlich, dass es ein Wort für diese Sache gab, die immer wieder diese Wehmut in mir auslöste, wenn Abschied drohte, wenn Dinge in der Vergangenheit versanken. Tröstlich fand ich auch, dass andere vor mir sich damit beschäftigt hatten, sogar Shakespeare. Die Sinnfragen, die ich mir in der Pubertät ohnehin stellte, wurden durch die Allgegenwärtigkeit dessen, was ich als Vergänglichkeit identifi-

.....
29 Ebd., S. 102f.

30 Eco 1986, S. 45.

31 Schenck 2016, S. 111.

32 Ebd., S. 312.

33 Ebd., S. 313.

34 Ebd., S. 316f.

35 Vgl. dazu auch Elisa-Maria Hiemer, die unter Bezug auf Magdalena Marszałek von der drohenden Verwischung der Spuren als Hauptthema der neueren Literatur spricht. Hiemer, Elisa-Maria (2012): *Generationenkonflikt und Gedächtnistradierung. Die Aufarbeitung des Holocaust in der polnischen Erzählprosa des 21. Jahrhunderts*. Stuttgart: ibidem-Verlag, S. 33.

36 Ebd., S. 319.

zierte, nur drängender. Heute kommt es mir so vor, als seien meine Interessen allesamt aus dem Bedürfnis entstanden, etwas festzuhalten, vor dem Vergehen zu bewahren.³⁷

Tadeusz Słobodzianek: *Nasza Klasa*

„A uparty duch tej bezimiennej nie chce odejść i rozpuścić się w niebycie. Krąży koło mnie i prosi o pamięć.“

Joanna Olczak-Ronikier: „W ogrodzie pamięci“³⁸

„Aber der halsstarrige Geist der Namenlosen will nicht weichen und im Nichtsein zerfließen. Er umkreist mich und bittet um ein Angedenken.“

Joanna Olczak-Ronikier: „Im Garten der Erinnerung“³⁹

Tadeusz Słobodzianeks Theaterstück *Nasza klasa* aus dem Jahr 2008, 2010 mit dem Nike-Literaturpreis ausgezeichnet, in dem es um eine Schulklasse des Jahrgangs geboren 1919/20 geht, ist eine Erkundung der kollektiven Psyche der Polen, des Themas Schuld und Mitschuld.⁴⁰ Es geht hier tiefer noch als bei dem im deutschen Sprachraum für sein „Versöhnungswerk“ gefeierten Andrzej Szczypiorski⁴¹ mit seinem Roman *Początek* (1986, *Die schöne Frau Seidenmann*)⁴², der ebenfalls eine polnische Mitschuld in Form des Zuschau-

37 Ebd., S. 323f.

38 Olczak-Ronikier, Olga (2002): *W ogrodzie pamięci*. Kraków: Wydawnictwo Znak, S. 37.

39 Olczak-Ronikier, Olga (2007): *Im Garten der Erinnerung. Eine europäische Jahrhundertfamilie*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, S. 43.

40 Słobodzianek 2009. Im Folgenden wird hier bei der Angabe der Seitenzahlen zunächst die polnische, dann die deutsche Ausgabe zitiert.

41 1995 erhielt er für seine Aussöhnungsbemühungen das Große Verdienstkreuz mit Stern der BR Deutschland.

42 In Polen wurde dieser weitaus kontroverser gesehen, vgl. dazu Hiemer, Elisa-Maria (2012): „Andrzej Szczypiorskis ‚Początek‘: zum Einfluss von Geschichtsbildern auf die deutsche und polnische Rezeption“. In: Ibler, Reinhard (Hg.): *Ausgewählte Probleme der polnischen, tschechischen und deutschen Holocaustliteratur und -kultur*. Materialien des Internationalen Workshops in Gießen 27.–28. Mai 2010. München/Berlin: Verlag Otto Sagner, S. 119–140.

ens und Denunzierens (durch sogen. Szmalcownik) – neben der Rettung der Irma Seidenmann – thematisiert hatte.⁴³

Słobodzianek ist 1955 geboren: Er bringt also mit dieser Schulklasse des Geburtsjahrgangs 1919 – im weitesten Sinne – die Generation seiner Eltern zur Darstellung.⁴⁴ Die Handlung spielt in einem kleinstädtischen Kosmos an der Narew und umschreibt kaum verhohlen das Pogrom von Jedwabne, bei dem polnische Mitbürger die jüdischen Einwohner im Jahr 1941 ermordeten. Der polnisch-amerikanische Historiker Jan Tomasz Gross wurde mit der erstmaligen Beschreibung dessen in seinem Buch *Sąsiedze* (2001, *Nachbarn*) international bekannt.

Im Stück wird die Ermordung und auch Rettung von Jüdinnen und Juden durch ehemalige Klassenkamerad*innen thematisiert: So rettet Władek seine – später auf den Namen Marianna getaufte – Rachelka gleich zweimal⁴⁵, Heniek und Zygmunt bezeugen und bepaten Rachelkas Taufe und beider Hochzeit. Später wird sie sich erkenntlich zeigen und zu deren Gunsten aussagen.⁴⁶

Zocha rettet Menachem, indem sie ihn in der eigenen Scheune versteckt, während seine Frau Dora und ihr gemeinsamer Sohn Igor im Zuge des Pogroms auf den Sammelplatz getrieben und in einer Scheune verbrannt werden. Heniek, der später Pfarrer wird, bietet an, für alle ehemaligen Klassenkamerad*innen Messen zu lesen, an deren Ermordung er selbst beteiligt war. Es ist eine ganz und gar vertrackte Materie – eine fast biblische Geschichte: Niemand ist frei von Schuld.

Der 24. Juni 1941 als der Tag, an dem Zygmunt, Heniek und Rysiek Jakub Kac ermordet haben – ebenfalls ein ehemaliger Klassenkamerad, der zu Unrecht verdächtigt wurde, Rysiek, der sich in einer Verschwörung gegen die

.....
43 Błonski, Jan (2008): „Die armen Polen schauen auf das Ghetto“. In: Hirsch, Helga/Engelking, Barbara (Hg.): *Unbequeme Wahrheiten. Polen und sein Verhältnis zu den Juden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 24–39.

44 1955 in Jenisseisk geboren, wohin seine Eltern 1944 wegen ihrer Aktivitäten in der Armia Krajowa deportiert wurden, siedelten diese mit ihm im Alter von sechs Monaten nach Białystok um.

45 Einmal durch die katholische Taufe und Hochzeit mit ihm, einmal vor Rysiek, der sie als Handlanger der Deutschen im Wald liquidieren will. Słobodzianek 2009, S. 65. Ders. 2015, S. 138.

46 Słobodzianek 2009, S. 79. Ders. 2015, S. 144.

Sowjets betätigt hatte, an diese verraten zu haben⁴⁷: Genau an jenem Tag stirbt dreißig Jahre später Jakob, der zehnjährige Sohn von Menachem, der letztendlich gezwungenermaßen nach Israel ausgewandert ist⁴⁸, bei einem Bombenattentat auf seinen Schulbus, und der bereits erwachsene Sohn Jurek von Heniek ertrinkt beim Segeln mit Freunden auf dem Wigry-See.⁴⁹

Den insgesamt 14 „Lektionen“, in Form derer das Stück aufgebaut ist, ist jeweils ein Lied bzw. Poem nachgestellt bzw. voran- oder zwischengeschaltet, das von „Allen“ intoniert wird: Inhaltlich wird darin ein Bogen gespannt von Chopin⁵⁰ über weitere stets mehr oder weniger nationale Beschwörungen.⁵¹

Der Einzige der ehemaligen Klassenkameraden, der scheinbar richtig gehandelt hat, ist der bereits 1937 nach New York ausgewanderte Jude Abram Piekarcz alias Baker mit seiner mittlerweile enormen Nachkommenschaft.⁵² Deren Auflistung nimmt fast biblisch eine halbe Seite ein, was – in der Vergleichsperspektive u. a. zu Art Spiegelmans *MetaMaus* (2011) – das Ausmaß der ausgelöschten Familien verdeutlicht.⁵³ Auch in Monika Sznajdersmans

.....
47 In Wirklichkeit jedoch waren es Zygmunt, Rysiek und Heniek und Wladek. Słobodzianek 2009, S. 35. Ders. 2015, S. 125.

48 Słobodzianek 2009, S. 81. Ders. 2015, S. 145.

49 Słobodzianek 2009, S. 84. Ders. 2015, S. 147. Von den von „jüdischen Provokateuren initiierten Studentenprotesten im März 1968“ hatte er sich nach den Worten seines Vaters brav ferngehalten. Słobodzianek 2009, S. 82. Ders. 2015, S. 145. Der in Polen seit der Vorkriegszeit verwurzelte Antisemitismus wird im Stück in breiter Fächerung gezeigt. Vgl. die „Judäo-Kommune“ als Vorwurf: Słobodzianek 2009, S. 24 und 38–43. Ders. 2015, S. 119 und 126–128.

50 Słobodzianek 2009, S. 41. Ders. 2015., S. 127f. Vgl. zu Chopin als nationalem Erinnerungsort – im Sinne von Pierre Noras Konzept der *lieux de mémoire*: Ritter, Rüdiger (2012): „Ludwig van Beethoven und Frédéric Chopin. Vom universalen und nationalen Anspruch der Musik“. In: Górny, Maciej/Hahn, Hans-Henning/Traba, Robert (Hg.): *Deutsch-Polnische Erinnerungsorte*. Band 3: *Parallelen*. Paderborn u. a.: Schöningh, S. 245–263.

51 Vgl. auch Marianna/Rachelka anlässlich Wladeks Gebaren bei seiner Sienkiewicz-Lektüre: „Miał ‚Trylogię‘ Sienkiewicza. Jak kończył, zaczynał od początku. W tych samych miejscach śmiał się i w tych samych plakał!“ (Słobodzianek 2009, S. 67, „Er hatte Sienkiewiczs Trilogie. War er einmal durch, fing er wieder von vorne an. Er lachte an den selben Stellen, weinte an den selben Stellen!“; Ders. 2015, S. 138.)

52 Słobodzianek 2009, S. 96. Ders. 2015, S. 153.

53 Spiegelman, Art (2011): *MetaMaus. Einblicke in Maus, Ein moderner Klassiker*. London u. a.: Viking. Vgl. die Doppelseite mit einer gezeichneten leeren Stammtafel da, S. 231f. Der im Jahr 1937 von seiner Familie nach New York geschickter Abram Piekarcz (alias Baker) listet in seinem Brief an die polnische Regierung 55 in der Scheune verbrannte Familienmitglieder auf. Słobodzianek 2009, S. 73. Ders. 2015, S. 141f.

Familiengeschichte *Falszerze pieprzu. Historia Rodzinna* (2016, *Die Pfefferfälscher. Geschichte einer Familie*) sowie in Paweł Huelles Erzählung *Przeprowadzka* (2007, *Der Umzug*) ist das geschilderte Ausmaß der fehlenden Familienmitglieder groß.

„[...] żebym wiedzała, jakie to życie będzie, poszłabym do tej stodoly ze wszystkim“ („[...] wenn ich gewusst hätte, was das für ein Leben sein wird, wäre ich mit den anderen in die Scheune gegangen“), urteilt Marianna resp. Rachelka am Schluss.⁵⁴ Deren Zwangsverwandlung in eine polnische Hausfrau durch die Heirat mit dem Klassenkameraden Władek wird geschildert. Jedoch wird sie von der eigenen Schwiegermutter verraten.⁵⁵ Sie kann sich nur durch den Gedanken an eigene Kinder dazu durchringen, am Leben bleiben zu wollen⁵⁶; Władek aber ermordet, während sie schläft, so vermutet sie, die ihnen geborene gemeinsame Tochter in einem Versteck im Wald aus Angst um das eigene Leben und vertröstet sie auf ein späteres Kind, das es nicht geben wird.⁵⁷

Der Kampf, das Ringen mit dem polnischen Trauma, der „unbequemen Wahrheit“⁵⁸, spiegelt sich in der Darstellung wider.⁵⁹ Was die Erzählperspektive betrifft, reden hier Tote unter den Lebenden: Jakub Kac und die in der Scheune verbrannte Dora sprechen nach ihrem Tod jeweils weiter⁶⁰; es gibt eine Innenschau Doras kurz nach der Vergewaltigung durch ihre drei ehemaligen Klassenkameraden Heniek, Zygmunt und Rysiek, die ermordete Dora nimmt den sterbenden Rysiek quasi im Totenreich in Empfang.⁶¹

.....

54 Słobodzianek 2009, S. 87. Ders. 2015, S. 149.

55 Słobodzianek 2009, S. 64. Ders. 2015, S. 137.

56 Słobodzianek 2009, S. 62. Ders. 2015, S. 136.

57 Słobodzianek 2009, S. 69. Ders. 2015, S. 139.

58 Vgl. Hirsch/Engelking 2008, S. 9–23.

59 Vgl. in dem Zusammenhang auch den Film *Pokłosie* (2012, *Nachlese*, Regie: Władysław Pasikowski). Kellermann, Florian (2013): „Judenverfolgung in Polen. Der Film ‚Nachlese‘ sorgt für heftige Debatte in Polen“. Beitrag vom 02.01.2013. https://www.deutschlandfunk.de/judenverfolgung-in-polen.795.de.html?dram:article_id=23278 (letzter Zugriff: 8.06.2020).

60 Słobodzianek 2009, S. 55–58. Ders. 2015, S. 134f.

61 Słobodzianek 2009, S. 65. Ders. 2015, S. 138.

Auch die doppelbödige Rolle der katholischen Kirche wird hier thematisiert: Heniek wird Priester⁶², Rysiek – der genau wusste, dass Zygmunt, und nicht Jakub Kac, ihn an die Sowjets verraten hat – erköhnt sich, von Abram per Brief Geld zu fordern für ein Denkmal, auf dem an der Stelle der ehemaligen Scheune letztendlich lediglich geschrieben steht „Żandarmy i hitlerowcy spalili 1600 Żydów“ („Nazis und Gendarmen verbrannten hier 1600 Juden“)⁶³. Die Rolle der beteiligten polnischen Ortsbewohner dabei bleibt ergo außen vor.

Władek wird schließlich heimgesucht von der Erinnerung an den von ihm gemeinschaftlich mit Heniek, Zygmunt und Rysiek ermordeten Jakub Kac. Als Zygmunt einen Schlaganfall erleidet, achtet Heniek, der Priester geworden ist, darauf, dass dieser sich nicht vor dem Tod noch verplappert.⁶⁴ Als Heniek seinem Bischof gegenüber im Zuge der Aufarbeitung des Judenmords im Jahr 2000 vorschlägt, man solle doch einen Teil der Schuld zugeben, staucht dieser ihn gehörig zusammen.⁶⁵

Heniek bewirbt den zum 60-jährigen Gedenken aus den USA in die Heimat zu Besuch gekommenen, 1937 ausgewanderten, ehemaligen jüdischen Klassenkameraden Abram. Die große polnische Gastfreundschaft wird demonstriert: Der zuckerkrankte Abram jedoch kann davon nichts anrühren.⁶⁶ Władek und Heniek sterben schließlich gleichzeitig und begegnen sich sogar im Reich der Toten: *magischer Realismus ist hier am Werk*. Ebenso, wie an der Stelle, an der es um die Polen geht, die in die Häuser der ermordeten Juden gezogen sind: Dort heißt es aus Mariannas resp. Rachelkas Mund: „Nawet nie musiałam zamykać oczu, żeby zobaczyć obok nich wszystkich dawnych mieszkańców.“ („Ich brauchte nicht einmal die Augen zu schließen, um die ehemaligen Bewohner daneben stehen zu sehen.“)⁶⁷

62 Als Begründung für seine Berufung in die eigene Stadt führt Zygmunt an, man kenne hier seine Sünden und er wisse „[...] um den besonderen Charakter unserer Stadt“ (Słobodzianek 2015, S. 146, „[...] też specyfikę naszego miasta“, ders. 2009, S. 82).

63 Słobodzianek 2009, S. 88. Ders. 2015, S. 149.

64 Słobodzianek 2009, S. 86. Ders. 2015, S. 148.

65 Słobodzianek 2009, S. 90. Ders. 2015, S. 150.

66 Słobodzianek 2009, S. 92. Ders. 2015, S. 151.

67 Słobodzianek 2009, S. 53. Ders. 2015, S. 133.

Auf der Suche nach Kausalitäten

Was haben diese beiden so unterschiedlichen Suchen nun gemein? Was Słobodzianeks Stück bei aller Unterschiedlichkeit mit Schencks versuchter erzählerischer Annäherung an ihren Großvater eint, ist: Es geht darum, menschliches Verhalten in Extremsituationen zu untersuchen.

In dieser komplizierten Gemengelage, in der Menschen einander fortgesetzt töten, retten, verraten, hassen und verzeihen, macht sich die Literatur der Kinder und Enkel auf die Suche nach einer Lösung für die Probleme des eigenen wie des fremden (und doch in gewisser Hinsicht eigenen), vergangenen Lebens. Vergleiche dazu Marianne Hirsch, die in Bezug auf Kinder von Überlebenden des Holocaust von dem „[...] Bedürfnis, nicht nur zu fühlen und zu wissen, sondern auch zu erinnern, wiederaufzubauen, neu zu verkörpern, zu ersetzen und zu reparieren“ spricht.⁶⁸

„Diesem Stück gelingt es anhand Einzelner – Opfer wie Täter –, Geschichte auf eindringliche und überzeugende Art zu zeigen“, heißt es in dessen Beschreibung.⁶⁹ Somit findet auch hier eine Korrelation von Mikro- und Makrogeschichte statt, wird die große Geschichte in der kleinen gezeigt.

Das Erlebte nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu verstehen, wie es Primo Levi anlässlich seines Erlebnisberichts *Se questo è un uomo* (1947, *Ist das ein Mensch?*) formuliert⁷⁰ – Verstehen durch Schreiben also –, mag ebenfalls ein Antrieb der Postmemory-Literatur und kleinster gemeinsamer Nenner hier sein. Postmemory, gleichwohl sie die Zeugenfunktion übernimmt, hat keinen zwangsläufig moralisch-appellativen Charakter mehr. Im Unterschied dazu steht die Bedeutung des Einzelschicksals mit all seinen Widersprüchen im Fokus.⁷¹

Zur Gemeinsamkeit mit dem Kriminalroman lässt sich – neben dem Muster der Spurensuche und der Analogie des Erzählmusters in Form von Detek-

68 Hirsch, Marianne (2002): „Vergangene Leben: Postmemory im Exil“. In: Huhnke, Brigitta/Krondorfer, Björn (Hg.): *Das Vermächtnis annehmen. Kulturelle und biographische Zugänge zum Holocaust*. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 299–314, hier S. 301.

69 https://www.theatertexte.de/nav/2/werk?verlag_id=kaiserverlag_wien&wid=o_183597322 (letzter Zugriff: 23.05.2020)

70 Levi, Primo (1997): *Se questo è un uomo*, Mailand: Einaudi scuola, S. XIII.

71 Vgl. Hiemer 2012, S. 33. Vgl. ebd., S. 32f., Postmemory als die „Übernahme und das Hüten der Erinnerung durch die zweite oder bereits dritte Generation“.

tiv und Gehilfen, die in der Kommunikation miteinander Mutmaßungen abgeben⁷² – konstatieren: Nacherinnerungsliteratur zeigt ebenso wie dieser *Kausalitäten auf, zeigt, welche Ursachen welche Wirkungen zeitigten:*

Wir machen unsere Erfahrungen im Leben in katastrophaler Form. Aus Katastrophen haben wir die Art und Weise, wie unser gesellschaftliches Zusammensein funktioniert, zu erschließen. Zu den Krisen, Depressionen, Revolutionen und Kriegen müssen wir, denkend, die „inside story“ erschließen. Wir fühlen schon beim Lesen der Zeitungen (aber auch der Rechnungen, Entlassungsbriefe, Gestellungsbefehle und so weiter), daß irgendwer irgendwas gemacht haben muß, damit die offenbare Katastrophe eintrat. Was also hat wer gemacht? *Hinter den Ereignissen, die uns gemeldet werden, vermuten wir andere Geschehnisse, die uns nicht gemeldet werden. Es sind dies die eigentlichen Geschehnisse. Nur wenn wir sie wüßten, verstünden wir.*⁷³

Die Lösungen im Sinne der zielführenden Denkkonstruktionen werden beim klassischen Kriminalroman am Ende gegeben – das macht ihn zu einem attraktiven Muster. Die detektivischen Spurensuchen der Kinder und Enkel gleichen in der Hinsicht jedoch allzu oft einem Kriminalroman in seiner postmodernen Variante, bei dem der Detektiv mit seiner Denkkonstruktion scheitert und es letztendlich zu keiner Auflösung kommt.⁷⁴ Das „Rätsel der Lösung“ steht vielmehr im Vordergrund.⁷⁵ Die schreibenden Kinder und Enkel sehen sich an den vorläufigen Endpunkt einer Entwicklung gestellt⁷⁶, sehen wie vergangene Ursachen ihre Wirkungen auf sie zeitigten und suchen mit diesem – teilweise zweifelhaften – Erbe umzugehen. Widersprüche sind dabei

.....
72 Analog braucht es hier den (gedachten) „Dialog“ zwischen Enkel und Großelternteil.

73 Brecht, Bertolt (1971): „Über die Popularität des Kriminalromans“. In: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Bd. 2. München: Fink, S. 315–321, hier S. 321. Herv. Y.D.

74 Vgl. dazu Bremer, Alida (1999): *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 14, die vom „Text als Kriminalfall, [...] als Provokation der Suche“ spricht: Der Text und die Welt dabei „als Spurenfelder, die sich einer endgültigen Lösung entziehen, weil es keine endgültige Bedeutung des Textes der Welt geben kann [...]“.

75 de Lauretis, Teresa (1986): „Das Rätsel der Lösung – Umberto Ecos ‚Der Name der Rose‘ als postmoderner Roman“. In: Huysen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 251–269.

76 Vgl. den Beitrag von Innokentij Urupin und Maria Zhukova in diesem Band, die das Genre des Bildungsromans in einem Zusammenhang mit der Nacherinnerungsliteratur sehen (vgl. die vertikale Bewegung resp. Aufwärtsmobilität des Protagonisten als dessen Kennzeichen).

als „Bestandteil der kulturellen Post-Erinnerungsarbeit“ zu werten.⁷⁷ Das Besondere an Słobodzianeks *Nasza klasa* ist, dass nicht pauschal verurteilt wird.⁷⁸ Die Widersprüche des Einzelnen (vgl. dazu hier oben Hiemer), scheinen womöglich am Ehesten in der Figur des Władek sowie der Zocha auf. Bei Schenck besteht der hauptsächlichste Widerspruch darin, dass sie einerseits aufklären, aufdecken will⁷⁹, gleichzeitig jedoch den Impuls empfindet zu schützen, bei dem sie sich gleichermaßen selbst ertappt.⁸⁰ In der Analogie zum Kriminalroman kommt dies einem Ermittler gleich, der aufdecken will und gleichzeitig verschleiern, da er persönlich in die Geschichte involviert ist. Die Ursache, warum sich für den postmodernen gescheiterten Detektiv der Text der Welt nicht eindeutig lesen lässt, stellt ein Problem dar, mit dem nicht zuletzt auch die schreibenden Kinder und Enkel konfrontiert sind – die Ambivalenz der Wirklichkeit.

.....
77 Hirsch, Marianne (2016): „Der Schmerz meiner Großmutter“. In: *Kulturaustausch. Zeitschrift für internationale Perspektiven* 1/2016. https://www.zeitschrift-kulturaustausch.de/de/archiv?tx_amkulturaustausch_pi1%5Bauaid%5D=2333&tx_amkulturaustausch_pi1%5Bview%5D=ARTICLE (letzter Zugriff: 01.07.2020).

78 Tomasz Żukowski ist gar der Ansicht, das Stück baue nach der Katastrophe von Gross' *Sąsiedzi* das polnische Selbstbild wieder auf: er spricht vom durch das Prinzip der Gegenseitigkeit der Schuld geretteten kollektiven Bild der Mehrheit. Żukowski, Tomasz (2019): „Als die Milch bereits verschüttet war...‘ Die Rezeption von *Nasza klasa* und die Selbstrehabilitierung der Polen nach *Sąsiedzi* von Jan Tomasz Gross“. In: Artwińska, Anna/Tippner, Anja (Hg.): *Nach dem Holocaust. Medien postkatastrophischer Vergegenwärtigung in Polen und Deutschland*. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 259–280, hier S. 262 und 278.

79 Vgl. dazu auch das Gespräch über wiederherstellende Gerechtigkeit, das sie mit einem jungen Juristen führt. Schenck 2016, S. 281f.

80 Sie kommentiert diesen selbst anhand der Episode eines auf dem Gelände des ehemaligen Konzentrationslagers Auschwitz vorgefundenen Waggon aus Mühlheim an der Ruhr – dem Wohnort des Großvaters. Vgl. Schenck 2016, S. 276.

ROBERT FORKEL (HALLE)

Chronästhesie. Kognitionsnarratologische Grundlagen subjektiver Zeiterfahrung beim Lesen literarischer Generationenerzählungen

Literarische Generationenerzählungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie historische Erfahrungen und Ereignisse nicht unmittelbar, sondern im Modus generationenübergreifender Transformationen verfügbar machen – die zeitliche Distanz zwischen dem historischen Geschehen und den zumeist nachgeborenen Erzählerinnen und Erzählern wird folglich nicht nur als Hintergrundannahme vorausgesetzt, sondern selbst zum Gegenstand des Erzählens gemacht und in der Regel weitgreifend problematisiert.¹ Der vorliegende Beitrag skizziert einige grundlegende narrative Merkmale dieses literarischen Verfahrens und untersucht die daraus resultierenden kognitiven Effekte aufseiten der Rezipienten.² Dabei zeigt sich, dass transgenerationale Vermittlungstechniken eine persönliche und erlebnisbasierte Aneignung des Historischen begünstigen, indem sie Zeitabstände konkretisieren und subjektiv erfahrbar machen. Dies steigert nicht nur das Lesevergnügen, sondern führt auch zu einer festeren Verankerung von Geschichtswissen im Gedächtnis der Leserinnen und Leser.

.....

1 Eine ausführliche Gattungsbestimmung der literarischen ‚Generationenerzählung‘ habe ich vorgelegt in Forkel, Robert (2019): „Literarisches Geschichtserzählen über die Zeit des Nationalsozialismus seit der Jahrhundertwende. Bestandsaufnahme und Typologie“. In: Fulda, Daniel/Jaeger, Stephan (Hg.): *Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 205–228, hier S. 209–220.

2 Wenn im Folgenden für Begriffe wie Erzähler, Leser oder Rezipient nur das generische Maskulinum verwendet wird, dann sind narratologische Instanzen und keine Personen gemeint.

Repräsentationen und Metarepräsentationen

Alle Arten der Vergegenwärtigung und narrativen Vermittlung von (nicht nur historischen) Erfahrungen, Sachverhalten und Objekten basieren auf *Repräsentationen*. Man unterscheidet allgemein zwischen *mental representations* und *public representations*.³ Im ersten Fall handelt es sich um Imaginationen oder Erinnerungen und somit um mentale Akte. Im zweiten Fall wird ein solcher Gedankeninhalt externalisiert (und somit ‚publik‘ gemacht) – etwa mittels einer mündlichen Äußerung oder einer schriftlichen Aufzeichnung. Ein besonderer Fall liegt vor, wenn es sich beim Inhalt einer Repräsentation nicht um eine Erfahrung, einen Sachverhalt oder irgendein Objekt, sondern wiederum um eine Repräsentation handelt – eine solche Repräsentation einer Repräsentation bezeichnet man als ‚Metarepräsentation‘⁴. Aufgrund der Unterscheidung zwischen ‚mentalen‘ und ‚publiken Repräsentationen‘ ergeben sich vier Basis-kategorien des Metarepräsentierens:

Mental representations of mental representations (e.g., the thought „John believes that it will rain“), mental representations of public representations (e.g., the thought „John said that it will rain“), public representations of mental representations (e.g., the utterance „John believes that it will rain“), and public representations of public representations (e.g., the utterance „John said that it will rain“) are four main categories of metarepresentation.⁵

Solche Metaisierungsoperationen sind nicht auf zwei Ebenen beschränkt, sondern lassen sich prinzipiell unbegrenzt fortsetzen, wobei beide Repräsentationstypen beliebig miteinander kombiniert werden können. In Erweiterung

.....

3 Vgl. etwa Sperber, Dan (1985): „Anthropology and Psychology: Towards an Epidemiology of Representations“. In: *Man* 20/1, S. 73–89, hier S. 77. Eine alternative Terminologie unterscheidet zwischen *internen* und *externen* Repräsentationen, vgl. Vosgerau, Gottfried/Knoll, Alois/Meilinger, Tobias/Vogele, Kai (2013): „Repräsentation“. In: Stephan, Achim/Walter, Sven (Hg.): *Handbuch Kognitionswissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 386–402, hier S. 386. Beide Begriffspaare verdeutlichen die Differenz zwischen dem rein kognitiven Phänomen des Repräsentierens und der sprachlich oder anderweitig mediengestützten Materialisierung einer Repräsentation.

4 Dieser Begriff wird erstmals verwendet von Pylyshyn, Zenon W. (1978): „When is Attribution of Beliefs Justified?“ In: *The Behavioral and Brain Sciences* 1 Heft 4, S. 592–593.

5 Sperber, Dan (2000): „Introduction“. In: Ders. (Hg.): *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*. Oxford/New York: Oxford Univ. Press, S. 3–13, hier S. 3.

von Sperbers Beispiel wäre etwa folgende Metarepräsentationsstruktur möglich:

- (1) Peter erinnert sich,
- (2) dass Maria sagte,
- (3) dass John sagte,
- (4) es werde regnen.

Die Proposition (4) bezeichnet einen Sachverhalt, der von drei Repräsentationsebenen überlagert wird, wobei es sich bei der Proposition (3) um eine publke Repräsentation und bei der Proposition (2) um eine publke Metarepräsentation handelt. Diese Metarepräsentation wird schließlich ihrerseits durch den in der Proposition (1) bezeichneten Erinnerungsakt mental repräsentiert bzw. metarepräsentiert.⁶

Die in der Forschung übliche, durch Einrückungen graphisch veranschaulichende Schreibweise erfüllt vor allem dann ihren Zweck, wenn dieselbe Repräsentationsinstanz verschiedene Repräsentationen vornimmt:

- (1) Peter erinnert sich,
- (2) dass Maria sagte,
- (3) dass John sagte,
- (4) es werde regnen,
- (5) und dass sie vermute,
- (6) John werde nicht kommen.

Dieses Beispiel weist dieselbe metarepräsentationale ‚Tiefe‘ auf wie das vorherige, nur dass in syntagmatischer Dimension zwei weitere Ebenenwechsel vorgenommen werden, indem Proposition (6) einen weiteren Sachverhalt benennt, der ebenfalls von Maria ‚publik‘ metarepräsentiert wird (2). Auffällig ist hier allerdings, dass auf der untersten Repräsentationsebene sowohl der Repräsentationstyp als auch die Repräsentationsinstanz wechselt: Während der

.....
⁶ Diese Repräsentation auf dritter Stufe wäre in terminologischer Konsequenz als Meta-Metarepräsentation zu bezeichnen. Da diese Begriffsbildungslogik jedoch kaum zu einer besseren Übersichtlichkeit beiträgt, wird auch oberhalb der zweiten Repräsentationsebene schlichtweg von Metarepräsentationen gesprochen.

Satz (3) eine Äußerung von John bezeichnet, handelt es sich bei Satz (5) um eine mentale Repräsentation Marias.

Wie sich anhand dieser Alltagsbeispiele leicht erkennen lässt, ist die Bildung und kognitive Verarbeitung von Metarepräsentationen grundlegend für das menschliche Denken und Kommunizieren. Mittels Metarepräsentationen können Informationen auf ihre Quelle bezogen und mit ihrem Erwerbskontext verknüpft werden.⁷ Dabei werden die Informationen mit „Meta-Informationen“⁸ versehen und zusammen mit entsprechenden ‚source-tags‘⁹ gespeichert. Auf diese Weise kann die Wahrheit und damit die Relevanz einer Information von spezifischen Kontextbedingungen abhängig gemacht werden, etwa von temporalen und ortsbezogenen Faktoren, von ideologischen Einflüssen, von metaphysischen Prämissen oder von Annahmen über die Vertrauenswürdigkeit des Sprechers.

Semantisches und episodisches Gedächtnis

Beim semantischen und episodischen Gedächtnis handelt sich um eine heuristische Unterscheidung zweier Wissensformen.¹⁰ Das *semantische* Gedächtnis gilt aus evolutionsbiologischer Sicht als primitives System, denn zwar bean-

7 Eine Aufschlüsselung der metarepräsentationalen Struktur fällt in den beiden oben analysierten Beispielsätzen leicht, da die Repräsentationsebenen klar durch *verba dicendi* und *verba cogitandi* voneinander zu unterscheiden sind. In alltäglichen Kommunikationssituationen hingegen bleiben Repräsentationsebenen oftmals implizit – sie können dann über den Kontext erschlossen und inferiert werden. Generell erfordert die Verarbeitung von (impliziten wie expliziten) Repräsentationsebenen einen relativ hohen kognitiven Aufwand und findet daher nur dann statt, wenn den jeweiligen Repräsentationsinstanzen eine gewisse Relevanz beigemessen wird. Beim Anschauen eines Werbeclips etwa kann die Produktinformation entweder unmittelbar als Tatsache oder – mit etwas höherem kognitiven Aufwand – als *behauptete* Tatsache verarbeitet werden.

8 Eibl, Karl (2009): „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. Instinkte – Sprachen – Kulturen“. In: Anz, Thomas (Hg.): *Natur – Kultur. Zur Anthropologie von Sprache und Literatur*. Paderborn: mentis, S. 15–30, hier S. 19.

9 Vgl. Cosmides, Leda/Tooby, John (2000): „Consider the Source. The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentations“. In: Sperber, Dan (Hg.): *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*. Oxford/New York: Oxford Univ. Press, S. 53–115, hier S. 69–72.

10 Erstmal definiert von Tulving, Endel (1972): „Episodic and Semantic Memory“. In: Ders./Donaldson, Wayne (Hg.): *Organization of Memory*. New York: Academic Press, S. 381–402.

spricht es nur geringe kognitive Ressourcen, jedoch ist es nicht dazu in der Lage, den Wahrheitsgehalt einer Information von Kontextbedingungen abhängig zu machen. Es verarbeitet und speichert faktisches Wissen sowie all jene Informationen, die unabhängig von räumlichen und zeitlichen Umständen Gültigkeit beanspruchen bzw. uneingeschränkt für ‚wahr‘ gehalten werden.¹¹ Sobald jedoch neben dem semantischen Inhalt einer Information auch der spezifische Erwerbskontext gespeichert werden soll, ist man auf das *episodische* Gedächtnis angewiesen. Es ist Speicher für eigene Erfahrungen und fungiert als kognitive Grundlage zum Verstehen der Erfahrungen anderer.¹² Auf diese Weise können Wissensbestände dauerhaft¹³ mit pragmatischen Zusatzinformationen gespickt werden, indem sie etwa auf Äußerungskontexte bezogen, von Überzeugungen abhängig gemacht und Erinnerungsmechanismen unterworfen werden.

Um die metarepräsentational markierten Quellen und Geltungsbereiche von Informationen bewahren zu können, muss folglich auf das episodische Gedächtnis zurückgegriffen werden.¹⁴ Metarepräsentationen kommen aber

11 Vgl. Cosmides/Tooby 2000, S. 61.

12 Das episodische Gedächtnis ist folglich nicht identisch mit dem ‚autobiografischen Gedächtnis‘. Denn erstens beruht das autobiografische Gedächtnis *auch* auf dem semantischen Gedächtnis, vgl. Rajaram, Suparna (1993): „Remembering and Knowing: Two Means of Access to the Personal Past“. In: *Memory & Cognition* 21 Heft 1, S. 89–102. Und zweitens reicht das Funktionsspektrum des episodischen Gedächtnisses über die autobiografische Selbstvergewisserung hinaus, vgl. Conway, Martin A. (2008): „Exploring Episodic Memory“. In: Dere, Ekrem/Easton, Alexander/Nadel, Lynn/Huston, Joseph P. (Hg.): *Handbook of Episodic Memory*. Amsterdam/London: Elsevier Science, S. 19–29, hier S. 21.

13 Da neue Informationen grundsätzlich irgendwie *erworben* werden müssen und der Moment ihres Erwerbs auf die eine oder andere Weise *erfahrungshaft* ist, werden sie meistens zunächst ins episodische Gedächtnis eingespeist. Sie bleiben dort jedoch nur solange, wie die Informationsquelle erinnert werden kann. Im Zuge der Gewöhnung an die Information und der Generalisierung ihres Gebrauchs kann sich der Erwerbskontext zunehmend als irrelevant erweisen und folglich vergessen werden – in solchen Fällen werden Informationen vom episodischen ins semantische Gedächtnis ‚verschoben‘. Es ist folglich grundsätzlich davon auszugehen, dass beide Gedächtnistypen standardmäßig miteinander interagieren und sich meistens auch wechselseitig ergänzen – es handelt sich um „two parallel and partially overlapping information processing systems“ (Tulving 1972, S. 401). Rein semantische Informationsverarbeitungen kommen zwar relativ häufig vor, rein episodische hingegen gelten als eher unwahrscheinlich, vgl. Tulving, Endel (1993): „What is Episodic Memory?“. In: *Current Directions in Psychological Science* 2 Heft 3, S. 67–70, hier S. 67–68.

14 Zum Zusammenhang von Metarepräsentationen und episodischem Gedächtnis vgl. Cosmides/Tooby 2000, S. 93–104.

auch außerhalb von alltäglichen Kommunikationssituationen und unabhängig von autobiografischer Selbstvergewisserung zum Einsatz und lassen sich zudem bewusst für ästhetische Zwecke gebrauchen.¹⁵ So kann auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht gefragt werden, inwieweit Autorinnen und Autoren (bewusst oder unbewusst) mit metarepräsentationalen Erzählstrukturen arbeiten und dabei gezielt das episodische Gedächtnis der Rezipienten ‚ansteuern‘. Das spezifische Erkenntnisinteresse der literaturwissenschaftlichen Metarepräsentationsforschung richtet sich demnach nicht allein auf Texte, sondern vor allem auf deren Wirkung.

Metarepräsentationale Strukturen in Generationenerzählungen

Literarische Generationenerzählungen beanspruchen in besonderem Maße die metarepräsentationalen Fähigkeiten des Rezipienten. Indem der Leser permanent mit den Erinnerungsprozessen (d. h. mit ‚mentalenen Repräsentationen‘) von Zeitzeugen und anderen Figuren sowie mit äußerer Figurenrede und kommentierenden Passagen der Erzähler (d. h. mit ‚publikenen Repräsentationen‘) konfrontiert wird, muss er diese jeweiligen Quellenbezüge und Erwerbskontexte auch auf eine adäquate Weise kognitiv verarbeiten – hierzu benötigt er sein episodisches Gedächtnis. Dieser Verarbeitungsmodus ist keine Selbstverständlichkeit, denn viele Erzählungen verzichten vollends auf zusätzliche Repräsentationsinstanzen oder konturieren diese nicht genug, um sie leserseitig als relevant erscheinen zu lassen.¹⁶ Der historische Roman etwa zeichnet sich dadurch aus, dass er die Gegenwart ausblendet und damit die Illusion des historischen Geschehens verstärkt. Statt einen subjektiven (und vielleicht nicht immer ganz verlässlichen) Blick auf die Geschichte zu werfen (wie dies für Generationenerzählungen typisch ist), verzichtet er in der Regel

.....

15 Zu denken wäre etwa an Programmiersprachen in der Informatik oder an juristische Fallanalysen. Prinzipiell stoßen wir auf Metarepräsentationen in nahezu allen Lebens- und Fachbereichen: „Images representing images, language about language and language-use, thoughts about thoughts – metarepresentation is a fascinating theme within such diverse areas of research as philosophy, literature, theology, anthropology, neuroscience, psychology and linguistics.“ (van Heusden, Barend/Wildgen, Wolfgang (2009): „Introduction“. In: Dies. (Hg.): *Metarepresentation, Self-Organization and Art*. Bern: Lang, S. 7–12, hier S. 8.)

16 Siehe Anm. 7.

völlig auf die Inszenierung von Erinnerungs- und Erzählprozessen.¹⁷ Folglich tendiert der Leser dazu, die dargestellten historischen Sachverhalte als faktisch gegeben zu begreifen und somit im semantischen Gedächtnis abzuspeichern.¹⁸ Dies gilt umso mehr für die Geschichtsschreibung, bei der nicht nur von vornherein der Faktizitätsanspruch gattungsgemäß behauptet, sondern in der Regel auch jegliche Subjektivität in der Vermittlung vermieden wird. So lesen wir etwa in einem Buch des Historikers Philipp Ther folgenden Satz über die Vertreibung galizischer Polen infolge der Westverschiebung Polens:

Die meisten der 117.211 Polen, die gemäß der offiziellen Statistik 1944 nach Westen abtransportiert wurden, waren zuvor von Ukrainern aus ihren Dörfern vertrieben worden [...].¹⁹

Zwar wird in den Geschichtswissenschaften mit Quellen gearbeitet, aber diese Quellenarbeit wird meistens im Zuge einer möglichst *unmittelbaren* Darstellung von Sachverhalten ‚unsichtbar‘ gemacht. Die Leser bilden daher in diesem Fall eine einfache ‚mentale Repräsentation‘ des dargestellten Sachverhalts – das Speichern eines Quellenbezugs wird ihnen gar nicht erst zugemutet. Es ist sozusagen eine ‚Serviceleistung‘ des Historikers, den kognitiven Aufwand der Leser geringzuhalten. Und da (zumindest fachfremde) Leserinnen und Leser üblicherweise ein großes Vertrauen in die Arbeit von Historikerinnen und Historikern setzen, muss weder die Autorperson als Informationsquelle noch die Lektüre des konkreten Geschichtsbuchs als Erwerbskontext gespeichert werden. Ein solcher Minimalaufwand bei der Verarbeitung textuell vermittelten Wissens lässt sich schematisch wie folgt abbilden:

.....

17 Zur gattungstypologischen Unterscheidung zwischen historischem Roman und Generationen-zählung siehe Forkel 2019.

18 Im (fiktionalen wie nichtfiktionalen) Geschichtsfilm sind die Immersionsmöglichkeiten ungleich größer, sodass dieser Rezeptionsmodus hier umso einfacher bedient werden kann. Indes gilt sowohl für den Film als auch für den historischen Roman, dass Geschehensillusionen auch ohne zusätzliche Zeitebene und ohne ausgestalteter Vermittlungsinstanz durchbrochen werden können – etwa durch den Einsatz metafiktionaler Mittel, die das leserseitig evozierte Geschichtsbild nicht einfach behaupten, sondern zugleich als unzuverlässig oder fragwürdig ausweisen. In solchen Fällen werden die im Roman abgerufenen historischen Sachverhalte nicht als realer Handlungskontext (eines fiktiven Figurenhandelns), sondern als (wenigstens teilweise) fiktives Geschehen interpretiert.

19 Ther, Philipp (1998): *Deutsche und polnische Vertriebene. Gesellschaft und Vertriebenenpolitik in der SBZ/DDR und in Polen 1945–1956*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 78.

Leser	[x] (= <i>mentale Repräsentation</i>)
Text	x (= <i>Objekt/Sachverhalt</i>)

Der Beispielsatz wäre in diesem Schema etwa wie folgt aufgehoben:²⁰

Leser	[Polen wurden 1944 von Ukrainern vertrieben]
Text	Die meisten 1944 ‚umgesiedelten‘ Polen wurden von Ukrainern aus ihren Dörfern vertrieben.

Während sich die Geschichtsdarstellung in diesem Beispiel auf die reine Tatsachenbehauptung beschränkt, die problemlos im semantischen Gedächtnis gespeichert werden kann, haben wir es bei Generationenerzählungen mit weitaus komplexeren Vermittlungsstrukturen zu tun, bei denen nicht nur die historischen Ereignisse, sondern *Repräsentationen* dieser Ereignisse dargestellt – d. h. repräsentiert – werden. Im Roman *Katzenberge* von Sabrina Janesch berichtet die Ich-Erzählerin von der Vertreibung ihres polnischen Großvaters aus Galizien wie folgt:

Großvater sagte, die Überquerung des Bugs sei die einzige Rettung gewesen. Östlich von seinen Ufern sei alles, was Polnisch sprach, Freiwild gewesen.²¹

Das historische Geschehen wird hier *als Äußerung* wiedergegeben. Bei der kognitiven Verarbeitung dieser Passage bildet der Rezipient daher nicht etwa

.....

20 Die Schemata geben verkürzt und exemplarisch den textuell wahrnehmbaren und mental zu verarbeitenden Informationsgehalt wieder. Welche konkreten Vorstellungen einzelne Leserinnen und Leser auf Grundlage der Textinformationen bilden oder ob sie ggf. gänzlich auf eine Vorstellungsbildung verzichten und stattdessen eine rein propositionale Verarbeitung vorziehen, steht hier und im Folgenden nicht zur Diskussion. Generell beziehen sich meine Aussagen zur leserseitigen kognitiven Textverarbeitung auf Wahrscheinlichkeitsannahmen. Mit dem Leser ist somit stets ein ‚probabilistischer‘ (vgl. Willand, Marcus (2014): *Lesermodelle und Lesertheorien. Historische und systematische Perspektiven*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 68.) oder ‚statistischer Leser‘ (vgl. Dixon, Peter/Bortolussi, Marisa/Twilley, Leslie C./Leung, Alice (1993): „Literary Processing and Interpretation: Towards Empirical Foundations“. In: *Poetics* 22 Heft 1, S. 5–33, hier S. 10) gemeint.

21 Janesch, Sabrina (2010): *Katzenberge*. Berlin: Aufbau, S. 236.

eine mentale Repräsentation des *Sachverhalts*, sondern eine mentale Repräsentation des *geäußerten* Sachverhalts.²²

Leser	[Großvater sagte [x]]
Text	Großvater sagte x: Als galizischer Pole musste man fliehen, um sein Leben zu retten.

In *Katzenberge* wird tatsächlich jeder Wechsel auf die Vergangenheitsebene durch ein – häufig sogar mehrfach wiederholtes – „Großvater sagte“ angezeigt, sodass der Zugriff auf die Geschichte durchgängig von dieser Vermittlungsinstanz abhängig gemacht wird.

Genaugenommen aber fehlt hier sogar noch eine Ebene, denn schließlich ist es die Ich-Erzählerin, die uns an der Äußerung ihres Großvaters teilhaben lässt. Daher liegt bereits innertextuell eine *metarepräsentationale* Struktur vor – die Erzählerin metarepräsentiert die Repräsentation des Großvaters:

Leser	[Erzählerin erzählt [Großvater sagte [x]]]
Text	Erzählerin erzählt Großvater sagte x: Als galizischer Pole musste man fliehen, um sein Leben zu retten.

In Erzählungen über die NS-Zeit verläuft der transgenerationale Vermittlungsvorgang häufig sogar über *drei* Generationen – wie in diesem Beispiel aus Johanna Adorjás Erzählung *Eine exklusive Liebe*:

Mein Vater ruft mich an. Er hat in den Papieren meines Großvaters [...] eine eidesstattliche Versicherung gefunden, aus der hervorgeht, dass mein Großvater 1944 nach Mauthausen kam und 1945 im Lager Guns kirchen [...] befreit wurde.²³

22 Mit der linearen Darstellung von Repräsentationsebenen mittels eckiger Klammern folge ich Hartner, Marcus (2012): *Perspektivische Interaktion im Roman. Kognition, Rezeption, Interpretation*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 119.

23 Adorjás, Johanna (2009): *Eine exklusive Liebe*. München: Luchterhand, S. 22–23.

Leser	[Erzählerin erzählt [Vater sagt [Großvater versichert [x]]]]
Text	Erzählerin erzählt Vater sagt Großvater hat eidesstattlich versichert x: 1944 in Mauthausen gewesen und 1945 in Gunkirchen befreit worden zu sein

Wie die Beispiele aus den Büchern von Janesch und Adorján zeigen, beschränken sich Generationenerzählungen nicht auf die Wiedergabe historischer Fakten und gesicherter familienbiografischer Kenntnisse, sondern machen auch die Umstände und Probleme des Wissenserwerbs kenntlich. Die Arbeit der Rezipienten besteht nun nicht etwa darin, dieses Durcheinander zu entwirren, die sachlichen Informationen aus dem Überlieferungskontext herauszulösen und von ihren Quellenbezügen zu befreien. Im Gegenteil, sie merken sich gezielt, von wem die Informationen jeweils stammen, und unterhalten ein umfangreiches Quellengedächtnis.²⁴ Eine solche Verknüpfung semantischer Informationen mit den jeweiligen Erwerbskontexten erfolgt im episodischen Gedächtnis.

Die kognitive Verarbeitung quellengebundener Informationen ist des Weiteren nötig, um *widersprüchliche* Aussagen speichern und erinnernd gegeneinander abwägen zu können. In Generationenerzählungen werden (ähnlich wie im Kriminalroman) oft multiperspektivische Vermittlungskontexte inszeniert, bei denen abweichende Wahrnehmungsperspektiven oder ideologische Prägungen der Figuren zu unterschiedlichen Bewertungen des historischen Geschehens führen – wie in diesem Beispiel aus Jennifer Teeges Buch über ihren Großvater Amon Göth, den Lagerkommandanten des KZ Płaszow:

Ich habe gelesen, wie meine Großmutter ihn immer idealisiert hat: Amon Göth, ein stattlicher Mann, ihr Traummann.
 Daneben das Bild, das Zeitzeugen von ihm zeichnen: jähzornig, grausam, unbeherrscht.²⁵

24 Unter welchen Bedingungen Leserinnen und Leser literarischer Erzählungen auf solche Kompetenzen zurückgreifen, ist umfassend empirisch erforscht worden, vgl. Graesser, Arthur C./ Bowers, Cheryl/Bayen, Ute J./Hu Xiangen (2001): „Who Said What? Who Knows What? Tracking Speakers and Knowledge in Narratives“. In: van Peer, Willie/Chatman, Seymour (Hg.): *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: State Univ. of New York Press, S. 255–272.

25 Teege, Jennifer/Sellmair, Nikola (2013): *Amon. Mein Großvater hätte mich erschossen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 55.

Die Großmutter und die anderen Zeitzeugen stehen ‚nebeneinander‘ auf derselben Repräsentationsebene. Im Metarepräsentationsschema lässt sich diese Textstelle wie folgt veranschaulichen:

Leser	[Erzählerin erzählt [Großmutter sagte [x] und Zeitzeugen sagen [y]]]
Text	Erzählerin erzählt Großmutter sagte x: Göth war ein stattlicher Mann Zeitzeugen sagen y: Göth war jähzornig, grausam, unbeherrscht

Dieses Analysebeispiel zeigt die Grundstruktur von Erzählsequenzen, in denen dem Rezipienten ein pluralistisches Geschichtsbild angeboten wird. Die Gegenüberstellung konträrer Wirklichkeitsauffassungen kann die Leserinnen und Leser dazu veranlassen, sich selbst zu positionieren – was in Bezug auf Amon Göth leichtfallen dürfte. Bei schwieriger (oder gar nicht) aufzulösenden Widersprüchen werden die aufgenommenen Informationen gewissermaßen in ‚Quarantäne‘²⁶ gelegt, d. h. die widersprechenden Elemente werden voneinander ‚getrennt‘, indem sie an ihre jeweilige Quelle gebunden und mit entsprechenden Geltungsbeschränkungen versehen werden.

Die kognitive Verarbeitung von Metarepräsentationen bei der Lektüre von Geschichtserzählungen schärft beim Leser das Bewusstsein für Geschichte als etwas subjektiv Erlebtes. Die Analysebeispiele sollen gezeigt haben, dass Generationenerzählungen in besonderem Maße diese Wirkungen erzielen. Gleichwohl sollte nicht der Eindruck entstehen, es gäbe einen Wettstreit der literarischen Gattungen oder gar einen Konflikt zwischen Literatur und wissenschaftlicher Historiografie. Im Gegenteil, vielmehr zeichnet sich im Geschichtsdiskurs ein Bruch mit teleologischen und Kontinuität stiftenden Geschichtskonstruktionen und folglich ein „Trend zur wissenschaftlichen Subjektivierung“²⁷

.....
 26 Diese Metapher verwenden Tooby, John/Cosmides, Leda (2001): „Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts“. In: *SubStance* 30 Heft 1/2, S. 6–27, hier S. 20.

27 Sabrow, Martin (2014): „Zeitgeschichte schreiben in der Gegenwart“. In: *Merkur* 68 Heft 2, S. 122–131, hier S. 126.

ab. Der Historiker Lucian Hölscher begründet diese Entwicklung mit dem brüchigen Geschichtsverlauf des zwanzigsten Jahrhunderts, in dessen Spannungsfeld von globaler Katastrophe und gesellschaftlicher Traumatisierung „die Einheit der Perspektive auf die Ereignisse verloren gegangenen [ist], welche der Vorstellung eines objektiven Verlaufs der Geschichte [...] zugrunde liegt.“²⁸

Meine Kurzanalysen signalisieren somit zwar einige gattungsbezogene Wirkungstendenzen, sind aber – auch angesichts zunehmender generischer Hybridisierung²⁹ – nur von heuristischem Wert und ersetzen nicht die Arbeit am einzelnen Text.

Subjektive Zeiterfahrung als Rezeptionseffekt

Die zunehmende zeitliche Distanz zu historischen Ereignissen lässt diese immer mehr als etwas gänzlich von uns Geschiedenes erscheinen (insbesondere nach dem Tod der Zeitzeugengeneration). Dies liegt aber weniger an den teilweise grundlegenden Differenzen zwischen damaligen und heutigen Lebensumständen und Wertvorstellungen als vielmehr an den Schwierigkeiten, die nichterlebte Geschichte in den eigenen Zeiterfahrungshorizont zu integrieren. Zwar lässt sich die Vergangenheit mittels objektiver Zeitangaben (Jahreszahlen, zeitlich-kausaler Verknüpfung etc.) grundsätzlich in ihren historischen Dimensionen erfassen, jedoch handelt es sich dabei um eine Kulturtechnik des Wissens, die in der Regel gänzlich ohne Inanspruchnahme menschlichen Zeitgefühls oder Zeitbewusstseins auskommt. Im Unterschied dazu bieten literarische Generationenerzählungen den Anreiz, historische Zeitrelationen im Modus des episodischen Gedächtnisses zu verarbeiten und somit zu subjektivieren.

Den Zusammenhang zwischen episodischem Gedächtnis und subjektiver Zeiterfahrung hat Endel Tulving systematisch herausgearbeitet: Analog zur

.....

28 Hölscher, Lucian (2003): *Neue Annalistik. Umriss einer Theorie der Geschichte*. Göttingen: Wallstein, S. 9–10.

29 Vgl. Fulda, Daniel/Jaeger, Stephan (2019): „Einleitung: Romanhaftes Geschichtserzählen in einer erlebnisorientierten, enthierarchisierten und hybriden Geschichtskultur“. In: Dies. (Hg.): *Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 1–53, hier S. 36–41.

Dichotomie von semantischem und episodischem Gedächtnis unterscheidet er mit *chronognosia* und *chronesthesia* zwei Modi der Verarbeitung, Speicherung und Erinnerung von Zeit.³⁰ Bei der *chronognosia* handelt es sich um (semantisches) *Zeitwissen* über Zeitpunkte, Dauer und Abläufe – dieses Wissen gilt als *objektiviert*, wird üblicherweise verbalsprachlich codiert und in Form von Propositionen im semantischen Gedächtnis gespeichert. Beispielsweise wissen wir, wie viele Stunden ein Tag hat und von wann bis wann der Zweite Weltkrieg dauerte, ohne dass wir uns dabei eigene oder fremde Erfahrungen ins Gedächtnis rufen müssen und vor allem ohne uns daran zu erinnern, wie wir dieses Wissen erlangt haben. Bei der *chronesthesia* handelt es sich um (episodische) *Zeiterfahrung* und somit um die kognitive Verarbeitung, Speicherung und Erinnerung eigener Zeitwahrnehmungen, etwa die Empfindung einer selbsterlebten Zeitspanne oder die Einschätzung eines zeitlichen Abstandes zwischen dem Jetzt und einem Zeitpunkt in der Vergangenheit. Der Ausdruck ‚Chronästhesie‘ bezeichnet folglich ein *subjektives* Verhältnis zu zeitlichen Phänomenen, verweist grundsätzlich auf die eigene Erfahrung als Informationsquelle und beansprucht somit das episodische Gedächtnis.

In literarischen Generationenerzählungen wird das Verhältnis der übereinanderliegenden Zeitebenen permanent über Erinnerungsprozesse und Akte des Erzählens aufrechterhalten und zugleich verändert – dies ‚zwingt‘ den Leser immer wieder zur Aktivierung subjektiver Zeiterfahrungen: Er muss Zeitabstände zwischen den Generationen abschätzen, um beispielsweise daraus zu schlussfolgern, wer was von wem wissen könnte. Er muss aber auch Erfahrungswissen über narrative Techniken der Zeitdarstellung sowie über die Funktionsweise und Störanfälligkeit von (mehr oder weniger weit zurückreichenden) Erinnerungen inferieren. Diese Interpretationsleistungen basieren auf kognitiven Fähigkeiten, die von anderen Gattungen des literarischen Geschichtserzählens – etwa vom historischen Roman – nicht oder in weit geringerem Maße in Anspruch genommen werden. Insofern stellt die ‚Chronästhesie‘ ein für die Generationenerzählung charakteristisches Rezeptionsmerkmal dar.

.....
 30 Vgl. Tulving, Endel (2002): „Chronesthesia: Conscious Awareness of Subjective Time“. In: Stuss, Donald T./Knight, Robert T. (Hg.): *Principles of Frontal Lobe Function*. Oxford/New York: Oxford Univ. Press, S. 311–325.

Freilich treten chronästhetische Rezeptionseffekte auch in zahlreichen anderen Gattungen und Medien mehr oder weniger stark auf. Aber nur im Falle von Geschichtserzählungen können damit auch erinnerungskulturelle Wirkungen erzielt werden: Über das bloße Textverstehen und Leseerlebnis hinaus werden mittels ‚Chronästhesie‘ jene kognitiven Voraussetzungen geschärft (oder gar erst geschaffen), die in einem übergreifenden außerliterarischen Wirkungsbereich etwa für die Bildung und Erneuerung eines Geschichtsbewusstseins und damit einhergehende Identitätsbildungsprozesse benötigt werden. Denn indem Geschichtswissen im Rahmen historisch dimensionierter Zeiterfahrungen vermittelt wird, bleibt es dauerhaft im eigenen Erfahrungshaushalt eingebettet und kann somit nicht nur leichter erinnert, sondern auch von Zeit zu Zeit hinterfragt und gegebenenfalls an neue individuelle Erfahrungshorizonte angepasst werden. Für ein solches Lernen *aus* der Geschichte ist dieser persönliche und selbstreflexive sowie dauerhaft dynamische Umgang mit dem erworbenen Wissen unerlässlich. Im abschließenden Kapitel wird skizziert, wie sich dieses literarische Wirkungspotenzial im übergeordneten erinnerungskulturellen Diskurs verorten lässt.

Gedenken versus Erinnern

Die kognitionswissenschaftlichen Untersuchungen zum episodischen Gedächtnis werden seit geraumer Zeit gewinnbringend mit Fragen zum Geschichtsbewusstsein oder zur politischen Bildung verknüpft und generell auf zahlreiche Forschungsfelder der Kulturwissenschaften ausgeweitet. So wird analog zu den funktionalen Differenzen von semantischem und episodischem Gedächtnis zwischen Praktiken des Gedenkens und des Erinnerns unterschieden:³¹ Das *Gedenken* beschränkt sich auf eine Darstellung oder Thematisierung der historischen Ereignisse, *ohne* dabei eine sinnstiftende Verbindung zwischen Geschichte und Gegenwart herzustellen. Vielmehr dienen die Praktiken des Gedenkens dazu, die moralischen Werte und das aktuelle politische und kulturelle Selbstverständnis einer Gesellschaft oder Nation zu repräsentie-

.....

31 Zu dieser begrifflichen Unterscheidung vgl. etwa Kattermann, Vera (2012): „Endlich fertig erinnert? Ein psychoanalytischer Beitrag zur Diskussion kollektiver Vergangenheitsarbeit“. In: *Merkur* 66 Heft 5, S. 459–465.

ren und zu bestimmten Anlässen einander zu versichern. Beim *Erinnern* hingegen handelt es sich um einen selbstreflexiven und produktiven Vorgang, bei dem das Historische angeeignet und neu konstituiert wird, d. h. es werden neue Erfahrungen gemacht und persönliche Bezüge hergestellt. Damit wird dem Erinnern – spätestens mit dem Verschwinden der letzten Zeitzeuginnen und Zeitzeugen und wenigstens in didaktischer Hinsicht – ein klarer Vorrang vor dem Gedenken eingeräumt, das letztlich immer die Distanz zum historischen Ereignis unterstreicht.

Mit Blick auf die Literatur kann somit behauptet werden, dass literarische Generationenerzählungen, die mittels ausgeprägter metarepräsentationaler Erzählstrukturen ihren Leserinnen und Lesern zu subjektiven Zeiterfahrungen im Geschichtskontext verhelfen und dabei die Leistungen des episodischen Gedächtnisses in Anspruch nehmen, einen ungleich größeren Einfluss auf außerliterarische Erinnerungsdiskurse haben, als dies durch Medien und Praktiken mit rein semantischer Wissensvermittlung möglich wäre. Im Modus des transgenerationalen Erzählens stärkt die Literatur folglich ihre gesellschaftliche Rolle als Artikulationsmedium für Geschichtserfahrungen und Erinnerungsanliegen und fungiert dabei als Impulsgeberin und Korrektiv erinnerungskultureller und geschichtspolitischer Wandlungsprozesse.³²

.....

32 Ausführlichere und weitreichendere Metarepräsentationsanalysen sowie genauere Angaben zu damit einhergehenden erinnerungskulturellen Funktionspotenzialen habe ich vorgelegt in Forkel, Robert (2020): *Erfahrung aus Narration. Erinnerungskulturelle Funktionen der Enkelliteratur*. Berlin: De Gruyter.

TRANSGENERATIONALE FAMILIENNARRATIVE /

TRANSGENERATIONAL FAMILY NARRATIVES

ANGELA RICHTER (HALLE/BERLIN)

Abwesende (fremde) Väter – identitäre Vergewisserung und Zeitgeschichte bei Wibke Bruhns und Miljenko Jergović

Suchbewegungen, die sich in einer vaterlosen Lebenswirklichkeit auf eben diese Vaterfigur fokussieren, sind generell in der Literatur nichts Neues. Ein Phänomen sind nach dem Zweiten Weltkrieg im deutschsprachigen Raum die sog. ‚Väterbücher‘; für diese lässt sich eine mit den gesellschaftlichen Zeitläuften wandelnde Konjunktur feststellen. Der Diskussionsstand dazu ist einigermaßen aufgearbeitet und wird hier nicht gesondert reflektiert.¹ So vielschichtig diese Bücher vom Genre her sind, so zentral sind sie thematisch den Verstrickungen der Väter in der Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs und den daraus erwachsenden (familiären) Konfliktsituationen verpflichtet.

Im Medium der Literatur stecken sie [die Väterbücher; A.Ri.] diejenigen Spielräume des Generationendiskurses ab, die aus innerfamiliären und sozialen Rücksichten zwar tatsächlich keineswegs ausgeschöpft wurden, die es aber mit Blick auf die Möglichkeit gelingender Familienkommunikation und einer entsprechenden Versöhnung zwischen den Generationen wachzuhalten gilt.²

Dass es keinen Schlussstrich unter die Vergangenheit gibt, zeigt nicht erst um die Jahrtausendwende herum das erneute Aufleben der Dispute um den nationalsozialistischen Faschismus, um nationale und transnationale Perspektiven

.....

1 Ich nenne exemplarisch Vogt, Jürgen (1998): „Er fehlt, er fehlte, er hat gefehlt... Ein Rückblick auf die sogenannten Väterbücher“. In: Braese, Stephan u. a. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt a.M./New York: Campus-Verlag, S. 385–399; Borowicz, Dominika (2013): *Vater-Spuren-Suche. Auseinandersetzung mit der Vätergeneration in deutschsprachigen autobiographischen Texten von 1975 bis 2006*. Göttingen: V&R unipress; und ganz besonders Ostheimer, Michael (2013): *Ungebetene Hinterlassenschaften. Zur literarischen Imagination über das familiäre Nachleben des Nationalsozialismus*. Göttingen: V&R unipress, mit umfangreicher Auflistung von Forschungsliteratur.

2 Ostheimer 2013, S. 191.

der Erinnerungskultur(en), um Opfer- und Täterhierarchisierungen.³ Auch in den kroatischen gesellschaftlichen Kontext kehrte nach 1990 die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg in die Gesellschaft zurück, jedoch nunmehr – im Gegensatz zum Antifaschismus als Basiserzählung des jugoslawischen Sozialismus – mit zahlreichen, besonders unter der Tudman-Regierung auffälligen, Verschiebungen in der Erinnerungskultur. In ihrem Rahmen wurden Versuche zur Umwertung des faschistischen Ustaša-Staates (NDH)⁴, des Ustašatums überhaupt und damit auch ein Wandel in den postsozialistischen nationalen Opfer- und Täternarrativen manifest.⁵

Für die nachfolgenden Betrachtungen wurden mit Wibke Bruhns' *Meines Vaters Land. Geschichte einer deutschen Familie* (2004) und Miljenko Jergovićs

.....
3 Mit dem Blick auf die aktuelle Situation in der deutschen Gesellschaft schrieb erst kürzlich der Historiker Hajo Funke: „Es hängt mit dem Charakter des Nationalsozialismus und der Identifizierung und Verstrickung von sehr vielen mit ihm und seiner mörderischen Strategie zusammen, dass eine angemessene Erinnerung an diesen Schrecken in der Nachkriegsgesellschaft bis in die jüngste Zeit umkämpft blieb.“ Funke, Hajo (2019): *Der Kampf um die Erinnerung. Hitlers Erlösungswahn und seine Opfer*. Hamburg: VSA-Verlag, S. 19.

4 Nezavisna Država Hrvatska (Unabhängiger Staat Kroatien), proklamiert im April 1941 in Zagreb nach deutschem und italienischem Vorbild als ‚Führerstaat‘ unter Ante Pavelić, existierte bis Mai 1945. „Ustaša“ bedeutet Aufständischer, ist die Bezeichnung für ein Mitglied der im Januar 1929 von Pavelić als Reaktion auf die Einführung der Königsdiktatur in Jugoslawien gegründeten „Ustaša-kroatischen Freiheitsbewegung“. Bis zu ihrer von Hitler und Mussolini unterstützten Machtergreifung war das eine Geheimorganisation, die sich zu Gewalt und politischen Attentaten im Interesse der Errichtung eines unabhängigen kroatischen Staates bekannte. Vgl. dazu auch das Lemma „Ustaše“. In: Sundhaussen, Holm/Clewing, Konrad (Hg.) (2016): *Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*. 2. erw. u. akt. Aufl. Wien u. a.: Böhlau Verlag, S. 987f.

5 Die Politikwissenschaftlerin Liljana Radonić spricht von einem bloßen Lippenbekenntnis zu Europa und zu „westlichen Standards“, wenn die Perspektive der Täterinnen und Täter, der kroatischen NS-Kollaborateure der Ustaša-Bewegung, nicht hinreichend kritisch beleuchtet werde. Im Zuge der 1990er Jahre sei eine ganze Generation mit der Verklärung des Ustaša-Staates aufgewachsen, auch wenn sich die offizielle kroatische Erinnerungspolitik im Zuge des EU-Beitrittes auch deutlich an europäischen und westlichen Standards ausrichtet. Vgl. dazu Radonić, Liljana (2013): „Erinnerungskultur und -politik in Kroatien“. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. <https://www.bpb.de/apuz/158170/erinnerungskultur-und-politik> (letzter Zugriff: 16.06.2020) sowie Dies. (2016): „Kampf um die ‚richtige‘ Erinnerung“. <https://orf.at/stories/2812168> (letzter Zugriff: 10.01.2020). Zur Ustaša-Bewegung s. auch Korb, Alexander (2013): *Im Schatten des Weltkriegs. Massengewalt der Ustaša gegen Serben, Juden und Roma in Kroatien 1941–1945*. Hamburg: Hamburger Edition. Die bisher umfassendste Monographie zum Lagerkomplex Jasenovac legte 2018 der Historiker Ivo Goldstein vor. Sie trägt den Titel: *Jasenovac*. Zagreb: Fraktura.

Otac (2010, *Vater*, 2015) exemplarisch zwei nach der Jahrtausendwende entstandene, in der Öffentlichkeit stark beachtete und in zahlreiche Sprachen übersetzte Texte ausgewählt, in denen Nationalsozialismus bzw. der faschistische NDH-Staat in differenzierter Form den Hintergrund bilden. Gefragt wird nach der Sicht zweier Nachlebender auf Ereignisse, in die sie nicht persönlich involviert waren, deren Strategien zur Kompensation familiärer Verlusterfahrung aber sehr wohl dazu beitragen, der Familie ihre persönliche Geschichte zurückzugeben und eine weitere Pluralisierung der Perspektiven zu befördern.

Der abwesende Vater

Es ist gewiss kaum möglich, sich die Empfindungen eines Menschen vorzustellen, der seinem Vater, dem unbekanntem, erstmalig bewusst in einem Film begegnet. Da öffnet sich plötzlich ein Fenster in die Vergangenheit, das lange verschlossen war. Ein Dokumentarfilm von 1979 über die Prozesse am Volksgerichtshof gegen die Verschwörer des 20. Juli 1944 ist der ultimative Impuls für die Tochter eines als Mitwissender zum Tode Verurteilten, diesem ihr fremden Mann nachzuspüren. Es habe im Hinblick auf seine Person eine „diffuse Familien-Übereinkunft des Nicht-Redens über all die Jahre“⁶ gegeben, schreibt die bekannte Fernsehjournalistin und Korrespondentin, 1971 erste weibliche Nachrichtensprecherin in der Spätausgabe der *heute*-Nachrichten des bundesdeutschen Fernsehens Wibke Bruhns (1938–2019), zuweilen auch die „Jeanne d’Arc der 68er“ (*Bunte*) genannt. Über ihren Vater, den Abwehroffizier im Oberkommando der deutschen Wehrmacht Hans-Georg Klamroth (1898–1944), war familiär ein Mantel des Schweigens gebreitet worden. Als jüngste Tochter, geb. 1938 in Halberstadt, stimuliert durch die filmischen Sequenzen, durch wenige Fotos und die auf reduziert Anekdotisches der älteren Geschwister beschränkten Auskünfte, muss Bruhns die Facetten seiner Persönlichkeit ergründen, ohne dass seitens der Familie – auch nicht auf Nachfrage – relevante Erlebnisinhalte weitergegeben worden wären. Das autobiographische Bildzitat auf dem Cover ist daher trügerisch insofern, als dass die Tochter wie die meisten Kriegskinder nur über isolierte Erinnerungsbilder

.....

6 Bruhns, Wibke (2004): *Meines Vaters Land. Geschichte einer deutschen Familie*. München: Econ, S. 13f.

verfügt, die sie nicht in Erzählungen umsetzen kann.⁷ Bruhns schreibt, dass ihre Erinnerungen erst nach dem Bombenangriff auf Halberstadt einsetzen.

Bruhns kritisiert gleich zu Beginn ihres Buches die in den Nachkriegsjahren staatlich gefundene „Sprachregelung“, die das Heldische und die „Ehre“ prononcierte.⁸ Ein letztlich befreiendes Gespräch zwischen Eltern und Kindern ist ohnehin nicht möglich; die Mutter ist stumm, wenn sie vom Ehemann erzählen soll⁹; der Vater ist tot.

Dein Tod hat mir die Wahrnehmung verstellt. Du warst nicht du – du warst immer dein Tod. Dabei bist du mehr als die sorgfältig umschiffte Schmerzzone in der Psyche meiner Mutter. Ich will dich nicht über Umwege. Ich will dich. Ich bin dein Kind. In dieser Nacht der Rückkehr aus Jerusalem habe ich mir versprochen: Ich kümmere mich um dich.¹⁰

Dieses „Kümmern“, ihre Schreibmotivation, erfolgt allerdings viele Jahre nach ihrem Aufenthalt als Korrespondentin in Jerusalem. Die Suche nach materiellen Ressourcen für das lückenhafte Familiengedächtnis, als Voraussetzung, den Vater kennenzulernen bzw. sich ihm zu nähern, findet erst 2004, mit der Veröffentlichung des Buches *Meines Vaters Land*, ihren vorläufigen Abschluss.¹¹ Gewidmet hat Wibke Bruhns das Buch ihren beiden Töchtern, was zum einen die Absicht der Familienaneignung und -historisierung unterstreicht.¹² Warum

.....

7 In ihrer Autobiographie von 2012 äußert sie dazu: „Ich war knapp sechs, als er starb. Vorher war Krieg und er an der Front. Ich kannte ihn nicht. Jetzt aber, wie er da so stand im Bewusstsein, dass er dies nicht überleben würde, hatte ich beschlossen, ich werde mich um ihn kümmern. Mehr war es anfänglich nicht.“ Bruhns, Wibke (2013): *Nachrichtenzeit. Meine unfertigen Erinnerungen*. München: Knauer, S. 408.

8 Vgl. Bruhns 2004, S. 14f.

9 Das betraf nicht nur das persönliche Verhältnis zwischen den Eheleuten, sondern generell Fragen zur kaum zurückliegenden Vergangenheit. „Mutter-Tochter-Dialoge über die Bürden der Vergangenheit waren damals nicht eingeübt“, beschreibt Wibke Bruhns in ihren „unfertigen Erinnerungen“ die damalige Situation. (Bruhns 2013, S. 62)

10 Bruhns 2004, S. 14.

11 Viele persönliche Dokumente waren der Tochter erst nach dem Tod der Mutter Else Klamroth im Jahre 1987 zugänglich und nach dem Mauerfall konnte sie auch umfassender nach weiteren Materialien in Halberstadt, dem einstigen Wohnsitz der angesehenen Fabrikantenfamilie im Osten Deutschlands, fahnden. 2017 übereignete sie große Teile des Familienarchivs dem Museum in ihrer Geburtsstadt Halberstadt.

12 Jörn Rüsen schlägt für die deutsche Geschichte nach 1945 drei Periodisierungsmöglichkeiten vor: „Beschweigen und Exterritorialisieren“, „Moralische Distanzierung“, „Historisierung und Aneignung“. Vgl. Rüsen, Jörn (2001): „Holocaust, Erinnerung, Identität“. In: Welzer, Ha-

aber andererseits so spät, wo doch die Aufarbeitung der „Täter- und Mitläufer-Väter“¹³ schon einigermaßen erledigt schien? Gewiss muss man die Tatsache berücksichtigen, dass es in den Jahren zuvor im Kontext des Agierens der Kriegskindergeneration, der auch Bruhns angehört, zu einer deutlichen Überblendung der familiären Nahperspektive durch den internalisierten historisch-gesellschaftlichen Auftrag kam, sich nicht nur moralisch, mit anklagendem Gestus gegen die Kriegsgeneration, sondern zugleich politisch gegen die (nunmehr alte; A.Ri.) Bundesrepublik zu positionieren¹⁴, in der auch Wibke Bruhns zuhause und politisch aktiv war. Das Sichten des mütterlichen Nachlasses und das Recherchieren in der unglaublichen Fülle seiner Komponenten stellt die Grundlage für die gelungene familiengeschichtliche Tiefenperspektive dar, in welcher der unbekannte Vater zwar zentral gesetzt ist, aber zugleich das familiäre Umfeld, die erfolgreiche großbürgerliche Kaufmannsfamilie Klamroth und deren Weg über mehrere Generationen bis hin zu deren Agieren in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus nachvollziehbar wird. Die starke persönliche Motivation der Tochter wird im Prolog durch Fragen zu einem geheimnisvoll hinter einem Kinderbild der Mutter verborgenen Foto ihres verloren blickenden Vaters als junger Mann glaubhaft versichert.

Wie ist Wibke Bruhns vorgegangen? Ihre artikuliert Intention, sich als Chronistin der Familie zu verstehen und dem Vater, den sie HG nennt, über biographisch-existentielle Fakten nahe zu kommen, gibt sie schnell auf. Die Wiederaufnahme seiner Person in das defizitäre Familiengedächtnis stellt sich als ein komplizierter Prozess dar, in welchem sie stark gefordert, häufig verzweifelt, enttäuscht und von zwiespältigen Gefühlen geplagt ist. Sie liest die Tagebücher und Briefe und sonstigen Dokumente, stellt Fragen, rekonstruiert und kommentiert. Die immer wieder eingebundene Präsentation ihrer eigenen Gefühlslage, ihre Selbstbefragung und ihr kritischer Einspruch – all das macht aus, dass die Geschichte von damals ein weiteres Mal erzählt wird, mit anderen Facetten. Wibke Bruhns positioniert sich, wägt ab, was möglich gewesen wäre und was nicht, ist dabei auch unsicher, macht ihrem Herzen Luft und gerät emotional zuweilen an die Grenze des für sie Erträglichen:

rald (Hg.): *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition, S. 243–249.

13 Vgl. Ostheimer 2013, S. 159.

14 Vgl. Assmann, Aleida (2016): *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. 2. Aufl. München: C.H. Beck, S. 50f.

Ich schleiche herum um meinen Computer seit Tagen. Ich kann nicht weiterschreiben. Ich fürchte mich. Ich fürchte mich vor den nächsten Eintragungen in HGs Tagebuch. Habe ich mir nicht immer und immer wieder vorgebetet, ich kann ihn mir nicht backen anders als er ist? Es ist sein Leben. Er hat dafür bezahlt. Ich muss mich raushalten. Ich bin Chronistin.¹⁵

Bruhns schreckt zurück vor der Gefallsucht von HG, wie sie ihn nennt, vor seinem schwierigen Verhältnis zur Wahrheit, vor seiner Pedanterie und Vorliebe für die geordnete Welt des Militärs, vor seinen zahlreichen außerehelichen Affären und vor allem vor seinen nationalistischen Ausfällen und seinem ‚Vaterlandsgedusel‘. Als es um die Recherchen zum Attentat auf Hitler 1944 geht, fühlt Bruhns eine „Sperr im Kopf“ und in der Seele, eine undurchlässige „schwarze Wand“.¹⁶ Besondere Empathie empfindet sie nicht gegenüber ihrem Vater, sondern gegenüber ihrem hingerichteten Schwager Bernhard, der maßgeblich daran beteiligt war, den Sprengstoff für das Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 zu besorgen. Er hinterließ seine junge Ehefrau Ursula, Bruhns’ Schwester, mit ihrem Neugeborenen, das er nie zu Gesicht bekam.

Das von Bruhns aufgeschlagene Album der Familiengeschichte führt zudem bedrückend anschaulich Ignoranz und Zwangsläufigkeit, Identifizierung und Verstrickung vor, mit der insgesamt die wohlhabende Großfamilie Klamroth, trotz auch vorhandener Weltoffenheit und Bildung, dem nationalsozialistischen Sog nicht widerstand, wie der „antisemitische Code“¹⁷ und der „Arierparagraph“ familiär umgesetzt wurden und wie wenig man von den Opfern Notiz nahm. Das große Verdienst von Bruhns liegt m.E. in der Integration der familiären Vorgeschichte, aus der ersichtlich wird, wie aus Patrioten ab dem 18./19. Jahrhundert zunächst Nationale und dann Nationalisten wurden, wie besonders Großvater Kurt als glühender Nationalist die Familie formte, deren Interessen lenkte und wie schnell Angehörige der bürgerlichen Oberschicht Begeisterung für die Nazis und für Hitler entwickelten. Die Lebensgeschichte des Vaters HG ist also eingeschrieben in eine familiäre Mehrgenerationengeschichte, welche sich durchaus zu einer Nationen- und Landesgeschichte auswächst, während sie andererseits durch physische Identifikation irgendwie mit

.....

15 Bruhns 2004, S. 245.

16 Vgl. Bruhns 2004, S. 373.

17 Funke 2019, S. 31.

der Geschichte der Tochter verknüpft wird und so auf das Diffizile des Familiennarrativs hinweist. Bruhns schreibt gleich zu Beginn:

Aber ich erkenne mich in ihm – seine Augen sind meine Augen, ich weiß, dass ich ihm ähnlich sehe. Ich kneife mich in den Unterarm: Diese Haut gäbe es nicht ohne ihn. Ich wäre nicht ich ohne ihn. Und was weiß ich über ihn? Nichts weiß ich.¹⁸

Diese Wissenslücke hat die Autorin eindrucksvoll zu schließen vermocht. In *Nachrichtenzeit* schreibt sie angesichts der großen Resonanz ihres ‚Nischenbuchs‘, dass Leser offensichtlich auf so eine Darstellung gewartet hätten.¹⁹

Die Familie war austauschbar. Sie steht exemplarisch für eine ganze Generation deutschen Bürgertums. Vom Beginn des Kaiserreiches an führte sie mich geraden Weges in die Nazizeit. Ich konnte sehen, wie und warum das Verhängnis sich entwickelte. Im Nachhinein. Den Menschen, die mittendrin steckten, erschloss sich das nicht.²⁰

Bruhns *entwirft* die Vaterfigur für sich; auf persönlichem Erleben kann sie nicht aufbauen. Sie recherchiert, studiert, wägt ab, greift auf öffentliche Wissensbestände und ein umfassendes Familienarchiv zurück, ein Ansatz, durch den die Kraft der Authentizität gestärkt wird. Bruhns ringt um ihr Bild vom Vater; die Widersprüche in seinem Verhalten vermag sie nicht aufzulösen, versucht aber zu *verstehen*, wie alles so kommen konnte, wie es kam. Das Fazit ihrer letztlich identitären Vergewisserung und Aufarbeitung einer familiären Leerstelle beschließt sie mit den Worten: „Ich habe von dir gelernt, wovor ich mich zu hüten habe. Dafür ist ein Vater da, nicht wahr? Ich danke dir.“²¹

Der fremde Vater

Im zweiten Drittel des Buches *Otac* von Miljenko Jergović (Jg. 1966) modifiziert das Erzähler-Ich, das sich unverhüllt als der Autor selbst zu erkennen

.....

18 Bruhns 2004, S. 13.

19 Für die Brisanz des Themas spricht auch die alsbald produzierte Fernsehdokumentation *Meines Vaters Land – Eine deutsche Familiengeschichte*. Deutschland 2007, 45 Min., Buch und Regie: Gabriele Conrath u. Gabriele Dennecke, Produktion: RBB, Erstaussstrahlung: 3. Januar 2007.

20 Bruhns 2013, S. 427.

21 Bruhns 2004, S. 381.

gibt, ein berühmtes Wittgensteinsches Diktum aus dem *Tractatus logico-philosophicus* und begründet damit das Anliegen seines Schreibens:

Wittgenstein, možda, nije u pravu: postoji i to nešto, što se nikako ne da izreći, a o čemu je, istovremeno, nemoguće šutjeti. Književnost, između ostaloga, i služi tome, da se cijeloga života iznova pokušava reći ponešto od onoga što se ne da utjerati u riječi, a piscu se uvijek čini da mu je na vrh jezika.²²

Wittgenstein hat vielleicht nicht recht: Es gibt etwas, wovon man nicht sprechen kann, worüber man aber auch nicht schweigen kann. Literatur dient unter anderem auch dazu, lebenslang immer aufs Neue den Versuch zu unternehmen, etwas zu sagen, das sich nicht in Worte fassen lässt, von dem der Schriftsteller aber den Eindruck hat, es läge ihm auf der Zunge.²³

Über den 1966 in Sarajevo geborenen und seit 1993 in Zagreb lebenden Autor brechen die Erinnerungen mit der Nachricht vom Ableben seines Vaters Dobro herein. Der ihm fremd erscheinende bekannte Arzt, zu dem er viele Jahre kaum Kontakt hatte, ein Spezialist für Leukämie, der seine Mutter vor sehr langer Zeit verlassen hatte, dessen Schweigen über sich selbst, die behauptete physische Ähnlichkeit von Vater und Sohn, sind für Jergović Anlass, sich der verschwommenen Figur des Vaters zu nähern, auch mittels literarischer Imagination. Auf deren Berechtigung kommt er in seinem „popodnevni nedjeljni esej“²⁴ (Sonntagnachmittagsessay), ansonsten als „oprostajni esej“²⁵ (Abschiedsessay) beschrieben, verschiedentlich zurück und gibt damit zu verstehen, dass es um mehr geht als um biographisch-existentielle (Selbst)verständigung. Es heißt im Text: „Mrtav je, pa o njemu ništa drugo više i ne mogu znati, osim onoga što nastaje iz literarne mašte“²⁶ („Vater ist tot, und so kann ich von ihm nur noch das erfahren, was der literarischen Fantasie ent-

.....
22 Jergović 2010, S. 117f.; kursiv A.Ri.

23 Deutsche Fassung *Vater* (2015), Frankfurt/Main: Schöffling & Co. in der Übersetzung von Brigitte Döbert. Überall dort, wo keine Seitenzahl genannt ist, habe ich nicht den Wortlaut der vorhandenen Übersetzung verwendet, hier im Interesse der maximalen Annäherung an das Wittgensteinsche Diktum.

24 Jergović 2010, S. 95.

25 Ebd., S. 59–75.

26 Ebd., S. 101.

springt²⁷). Mit einem solchen Ansatz ist für ihn auch Vergangenheit eine Metapher:

Čak i ako je provjerljiva, pa postoje arheološki ili forenzički nalazi, prošla je stvarnost samo metafora. Prošlost je metafora, kao i historija. Književnost podrazumijeva umijeće organiziranja niza metafora i pretvaranja prošlosti u novu stvarnost.²⁸

Selbst falls sie überprüfbar wäre und archäologische oder forensische Belege existierten, ist die vergangene Wirklichkeit doch nur eine Metapher. Die Vergangenheit ist eine Metapher und ebenso die Geschichte. Literatur impliziert die Kunst des Organisierens einer Reihe von Metaphern und der Verwandlung von Vergangenheit in eine neue Wirklichkeit.

Eine dergestalt in Aussicht gestellte Textgestaltung ist ein Achtungssignal für Leser, ein Hinweis auf das Ausnutzen von Spielräumen, die über die Präsentation des Nachdenkens und der gedanklich nachgeholten Gespräche mit dem Vater hinausgehen, ohne dass die (auto)biographische Perspektive aufgegeben worden wäre. Seine Vorgehensweise reflektiert das Erzähler-Ich so:

[P]isao sam stvari iz njegovoga života, ono što ga se moglo ticati, ili što je bilo prepoznatljiv dio životnoga iskustva i karaktera, pretapajući sve to u neku drugu, izmišljenu ili tuđu priču, u neki život koji više nije bio njegov, pa sam tako komunicirao s njim, razgovarao i postavljao mu pitanja, ali puno češće obračunavao sam s njim, govoreći mu, u tim poluzimišljenim pričama, da je slabić i nikogović, i da mi nije pružio priliku da budem nekom me sin.²⁹

Ich schrieb über Dinge aus seinem Leben, Dinge, die ihn betroffen haben könnten oder ein erkennbarer Teil seiner Lebenserfahrung und seines Charakters waren, baute all das in eine andere, imaginierte oder fremde Geschichte ein, in ein Leben, das nicht seines war, und kommunizierte so mit ihm, führte Gespräche, stellte ihm Fragen, doch weitaus häufiger rechnete ich mit ihm ab, indem ich ihm in diesen halb erfundenen Geschichten vorwarf, er sei ein Schwächling und eine Niete und habe mir nie die Chance gegeben, jemandes Sohn zu sein.

Es geht also stark um einen Selbstfindungs- und Selbsterkenntnisprozess, in dessen Verlauf Geschichte familiär tradiert wird und Zugänge zu Identitätsfragen durchgespielt werden. Insofern ergibt sich vom Ansatz her durchaus eine

.....

27 Jergović 2015, S. 128.

28 Jergović 2010, S. 69f.

29 Ebd., S. 27.

gewisse Nähe zu Danilo Kiš autobiographisch motivierter Romantrilogie, *Rani jadi* (1965, *Frühe Leiden*, 1989), *Bašta, pepeo* (1965, *Garten, Asche*, 1968) und *Peščanik* (1972, *Sanduhr*, 1988) mit ihrem Ich-Erzähler Andreas Sam, was von der Kritik vereinzelt auch vermerkt wurde.³⁰

Auf der Folie lebensweltlicher Erfahrung nähert sich das Erzähler-Ich Jergović mittels zahlreicher familiärer Episoden Schlüsselmomenten, die das Leben einer kroatischen Familie in Bosnien resp. Sarajevo im konfliktreichen 20. Jahrhundert ausmachten. Dabei spielt das So-geworden-Sein des Erzählers und dessen Alltag als Angehöriger der elterlichen Nachfolgegeneration eine wichtige Rolle. Dieses Lebenswissen wird mit erworbenem Wissen verknüpft; die essayistische Form ermöglicht zudem Argumentation innerhalb kontrovers diskutierter Probleme, die weit über das Familiäre hinausgehen und gestattet Ambivalenz.

Die Spur ist auf jeden Fall der Vater. Um diesen zu erkennen und dessen Verhalten zu entschlüsseln, geht der Sohn der Einbindung seiner Familie in die politischen Zeitläufe nach. Er selbst wuchs im erträglichen Klima des jugoslawischen Sozialismus der 1970er Jahre auf, erlebte die Zuspitzung der wirtschaftlichen Krise der 1980er und die kontroversen Dispute um die Zukunft der SFRJ nach dem Tod Titos, um als sozusagen richtig Erwachsener damit konfrontiert zu sein, dass alles, was bisher Rang und Wert hatte, plötzlich nicht mehr zählte. Auf die politische Tagesordnung geriet nunmehr in Jugoslawien die „Überbetonung von Differenz“³¹, der Vielvölkerstaat hatte keinen Bestand mehr. Die Suchbewegungen des Erzählers Jergović richten sich auf mögliche Ursachen, bedeuten aus seiner Sicht auch ein Eintauchen in mehrere gemeinsame und getrennte Nationalgeschichten, die von Kriegen so durchsetzt seien wie der Körper des Vaters von Metastasen.³² Er holt die Leichen aus dem Keller, nennt die Akteure der Spaltung bei ihren echten Namen, was in der kroatischen Öffentlichkeit – wenn nicht schlimmer – doch zumindest als politisch nicht korrekt gewertet wurde.

Die Erzählung der Lücken geschieht u. a. durch die Aufdeckung dunkler familiärer Geheimnisse in der Zeit des faschistischen NDH und der Herrschaft

.....
30 Vgl. Pančić, Teofil (2010): „Inventura kostura iz ormana“. In: *Vreme* Nr. 1027, 9.9.2010, <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=949345> (letzter Zugriff 06.01.2020).

31 Assmann 2016, S. 140.

32 Vgl. Jergović 2010, S. 7 bzw. Jergović 2015, S. 9.

der Ustaša. Seine Großmutter väterlicherseits, tiefkatholisch und stramme Ustaša-Mitläuferin wie auch zwei ihrer Schwestern (die bei Kriegsende nach Argentinien auswanderten), warf ihrem Sohn Verrat am Vaterland vor, weil er mit den kommunistischen Partisanen gegen die Kroaten gekämpft habe. Daher verweigerte sie ihm, der – noch minderjährig, als Gymnasiast – von den Partisanen³³ rekrutiert wurde, bei seiner Heimkehr die nötige Pflege, die er als Schwerkranker gebraucht hätte. Das ist die Wurzel des *väterlichen* Traumas, und zwar die Bündelung von Kriegserlebnissen *und* Liebesentzug. Das Erzähler-Ich erklärt sich so auch die Ursache für die Unfähigkeit des Vaters, sich seiner Vaterrolle konsequent zu stellen: „Od svega drugog, od vlastitog života, pa onda i od mene, u stvarnom i metaforičnom smislu, bježao je u medicinu.“³⁴ („Vor allem [anderen, A.Ri.], vor dem eigenen Leben, dann auch vor mir, flüchtete er im realen wie im metaphorischen Sinn in die Medizin.“³⁵)

Für diesen „katholischen Atheisten“³⁶, wie der Sohn ihn nennt, ein inaktives Mitglied des Bundes der Kommunisten, mit dem Stigma der Herkunft aus einer Ustaša-Familie, wird der Arztberuf zur Passion. Der Sohn interpretiert dies als Chance, autonom von Familie und Gesellschaft handeln zu können; tatsächlich agierte der Vater in seiner ärztlichen Berufung im sozialistischen Jugoslawien eigensinnig gegen alle Unterschiede nationaler und religiöser Provinienz, akzeptierte nur Blutgruppe und Rhesusfaktor. Lange Zeit fuhr er zusätzlich als Hausarzt über Land, auch nach Pale, wo sich später das Hauptquartier von Radovan Karadžić während der Belagerung von Sarajevo befand, um dort serbische Patienten zu behandeln. Das bewahrte ihn zwar Anfang der 1990er Jahre nicht vor der Granate im Esszimmer, erst recht nicht vor der Denunzierung als Serbe. Seinen ethischen Prinzipien und seiner antinationalistischen Einstellung konnte der Krieg jedoch nichts anhaben. Dieser Widerstand gegen ethnische und religiöse Zuordnungsdiskurse, gegen die Ethnisierung des Leidens, aber auch der Schuldfragen, hat sich auf das Erzähler-Ich übertragen. Das Verhängnis nimmt seinen Lauf, als der Sohn – ein Kind des

.....
33 Und nicht von „serbischen Tschetniks“, wie in einer Kritik zu lesen war. Vgl. Magenau, Jörg (2015): „Metastasen des Kriegs“. In: *Der Tagesspiegel* 08.02.2015. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/miljenko-jergovis-vater-metastasen-des-kriegs/11342084.html> (letzter Zugriff: 20.02.2020).

34 Jergović 2010, S. 56f.

35 Jergović 2015, S. 72f.

36 Jergović 2010, S. 94 bzw. Jergović 2015, S. 120.

Sozialismus und bosnischer Kroatie ohne Taufschein – die kroatische Staatsbürgerschaft beantragen will: Ein Kroatie aus Sarajevo kann nur sein, wer ein Katholik ist. Der nach-erinnernde und bis in die Gegenwart führende Diskurs um Identitäten und Mentalitäten, um die Umkodierung des Kroaentums in Jergovićs Geburtsstadt Sarajevo, die polemischen Einlassungen zu Vergangenhheitsvorstellungen und Verschweigungsstrategien gehören zu den eindrucksvollsten Seiten der dem Vater gewidmeten Spurensuche. Jergović schließt in solchen Momenten die Frage der Nation und der Verantwortung auf seine Weise auf. Und den faschistischen NDH-Staat sieht er eben auch als innerfamiliäre Angelegenheit. In solchen Abschnitten wechselt er zwischen dem essayistischen Sprachduktus und der ersten Person Plural und seiner Position als Erzähler-Ich hin und her. Es geht ihm um eine Denkrichtung, welche auf zahlreiche Fragen der Zeitgeschichte eine Antwort geben möchte und die auch Anlass bietet, eigene gedankliche Konstruktionen zu überdenken.

Die Handlungen und Erfahrungen der Vorgängergeneration(en) werden also, vermittelt durch häufig mehr oder minder anekdotische oder facettenhafte Erzählungen, Bilder und Verhaltensweisen, aufbewahrt und – wie bei Jergović geschehen – durch eigene Erfahrungswelten, durch Geschichten, Kommentare und literarische Referenzen, durch das kulturelle Wissen ergänzt. Schließlich wird auch die Eingangsbehauptung des Erzähler-Ichs, es habe seinen Vater eigentlich nicht gekannt, weil dieser nicht von seinem Leben erzählt habe, aufgehoben in der Erkenntnis von der Nähe beider. Der Sohn erinnert das letzte Telefongespräch vor des Vaters Tod als Gespräch zweier verzweifelter Atheisten³⁷, das von großer gegenseitiger Empathie getragen ist.

Der Vater konnte sein Trauma, das nicht nur ein persönliches war, nicht kommunizieren; er bedankt sich, dass der Sohn dies tut, indem er schreibt. Jergović macht zahlreiche gesellschaftlich lang gehegte Tabuisierungen, jenes Puzzle aus historisch Bösem und privatem Unglück³⁸ öffentlich. Er bricht das latente Schweigen über wichtige Geschehnisse während des Zweiten Weltkriegs in Kroatien, entwirft durchaus auch problematische Thesen für das gesellschaftliche Nachdenken, reflektiert, bisweilen in ironischer Zuspitzung, über den Alltag im Sozialismus, der ebenso nicht frei war von Stigmatisierungen und ungerechtfertigten unterschweligen Schuldübertragungen. All das

.....
37 Vgl. Jergović 2010, S. 72. bzw. Jergović 2015, S. 94.

38 Vgl. Jergović 2010, S. 96. bzw. Jergović 2015, S. 123.

geschieht getreu dem abgewandelten Wittgensteinschen Diktum, das Jergovićs schriftstellerisches Credo darstellt.

Fazit

Beide Bücher erschienen jeweils in einem spezifischen gesellschaftlichen Klima, Bruhns' Buch inmitten eines Jahrzehnts, welches in Filmen stark die Deutschen als Opfer zum Thema hatte (z. B. 2004 Joachim Fests *Der Untergang*³⁹, 2007 Kai Wessels *Die Flucht*), Jergovićs Buch 2010, im Rahmen einer komplizierten Erinnerungspolitik in Kroatien (Entpolitisierung der Kollaboration als Anpassungsleistung, Geschichtsrevisionismus und Nationalismus).

Familiennarrative bzw. Spurensuche nach Vätern (und/oder Müttern), die Ausschöpfung von materiellen Hinterlassenschaften und Familienarchiven sind probate Mittel zur identitären Vergewisserung: Woher komme ich und wer bin ich? Sie tragen zur weiteren Pluralisierung der Perspektiven bei. Sowohl Bruhns' als auch Jergovićs Buch lebt vom genauen Hinsehen und Recherchieren, von kompromissloser Analyse und eigener Erfahrung im Schreibrahmen einer erweiterten Perspektive auf die Vorgängergeneration(en). Wibke Bruhns konnte sich im Unterschied zu Jergović stärker auf materielle Hinterlassenschaften stützen, während für letzteren das nach-erinnernde Erzählen symptomatisch ist.

Zur Eingliederung der Texte in den Diskurs über den von Marianne Hirsch geprägten Begriff der *Postmemory*⁴⁰, der auf die Distanz zwischen den Generationen und von der zurückliegenden Geschichte abhebt und damit eine Verbindung in die Vergangenheit im Wesentlichen durch Imagination, Projektion und nachempfindende Erfindung bedeutet, ließe sich für diese Betrachtung aussagen, dass hier kein transgenerationell vermitteltes, verfolgungsbedingtes *Trauma* derjenigen vorliegt, die von Geschichten beherrscht werden, die vor

.....
39 Dazu ausführlicher bei Elm, Michael (2008): *Zeugenschaft im Film. Eine transdisziplinäre Analyse filmischer Narrationen des Holocaust im Hinblick auf politische Bildung*. Berlin: Metro-pol Verlag.

40 Siehe Hirsch, Marianne (2008): „The Generation of Postmemory“. In: *Poetics Today*, 29: 1, S. 103–128, sowie die wichtigen Überlegungen zum Begriff bei Micha Brumlik: „Postmemory“. Auf: *yadvashem.org*. <https://www.yadvashem.org/de/education/newsletter/18/post-memory.html> (letzter Zugriff: 13.03.2020).

der eigenen Geburt oder Bewusstwerdung liegen. Bei Bruhns wie bei Jergović bestand auch nicht die Gefahr, die eigene Lebensgeschichte zu verlieren. Wibke Bruhns persönliche Biographie darf als Beweis dafür gelten, wie sehr sie sich politisch abgesetzt hat von ihrem Vater, dem sie keinen expliziten Opfer- bzw. Heldenstatus zubilligt; ihre Schreibintention ist geprägt vom Versuch zu verstehen. Miljenko Jergović hat die Lebensgeschichten von Vater und Sohn geschickt in Beziehung gesetzt; er hat beim Zusammensetzen des Bildes vom Vater, der tatsächlich Traumatisches erlebt hat, sein eigenes Eingebundensein in diese Geschichte(n), deren Verflochtenheit und deren Nachwirkungen in Raum und Zeit präsentiert.

Beide Bücher zeigen, wie kompliziert es ist, auf die Frage des Genres zu antworten. Bruhns liest man wie ein Geschichtsbuch, in dem eigenes und recherchiertes Wissen gegen das familiär Dokumentarische gesetzt wird, das bei ihr als mediale Artefakte in großem Umfang zur Verfügung steht. Durch einen solchen Ansatz wird die Kraft der Authentizität gestärkt. Jergović selbst spricht von einem Essay; auf jeden Fall handelt es sich um eine hybride Form, die sich zumindest teilweise durch eine Fiktionalisierung lebensgeschichtlicher Zusammenhänge auszeichnet und Geschichtswissen, subjektiv Gefühltes sowie metanarrative Reflexionen mit einbezieht.

Die in beiden Büchern erfolgte Spurensuche nach den Vätern bedeutet nicht nur die Internalisierung von Vergangenheit, sondern auch ein Anschreiben gegen die Macht von Tabus, gegen einen Schleier des Schweigens, und zwar sowohl im familiären als auch im nationalen Kontext. Erinnerung an Vergangenes ist an den Bedürfnissen heutiger Identitätsstiftung orientiert. Einen Schlussstrich unter die Vergangenheit gibt es nicht. Kritisch Geschichte anzueignen heißt heute eben erst recht, vorzuführen, wie eng Privates resp. Familiengeschichtliches und Öffentliches, d. h. Politisches, miteinander verwoben waren und sind.

ELIZABETA SHELEVA (SKOPJE)

Transgenerational Trauma of Balkan Exile: Postmemory of Family Dislocations in Novels of Luan Starova and Kica Kolbe

The Balkans, as the historically most turbulent region in Europe, is a scene of hybrid, unstable, border and migratory identities as well as cultures. Therefore, the rich narratives produced in this dynamic cultural context are predominantly preoccupied by creative ‘recovery’ of the numerous traumatic effects, produced under these most unpredictable historic circumstances and ruptures. This paper focuses on the narratives of two Macedonian authors whose families originate from two neighboring countries – Greece and Albania. Both of them used to be professors before starting to write novels in their middle age.

Luan Starova is the renowned author of *Balkan Saga* – a series of 18 novels dedicated to his family dislocated from Albania by the Enver Hoxha regime, but which also reviews the further outcomes of Balkan history. One of these novels, *Granica* (2017, Border), is specially focused on here. The author describes the refugee experience as a determining, life-long condition which fundamentally shapes one’s basic self-identity, not only in the present, but also the (transgenerational) future of a person. Starova explicitly states “Нема враќање од егзил”¹ (There is no return from exile.) In other words, the most appropriate formulation here would be “Once a refugee, always a refugee” (as it is usually said in medicine concerning drug addicts).

Kica Kolbe, on the other hand, as a second generation refugee who arrived after the civil war in Greece, lived in Germany while publishing novels with a special focus on Aegean Macedonian topics. In her latest novel *Zemja na begalci* (2018, Land of Refugees), the author provides a broader context of her family’s testimonial discourse and compulsory (war) displacement through the narrative perspective of a child. She also strives to recreate the family taboos that remained hidden by the official historiographical narrative in order to achieve healing through the conciliatory effect of narration. Kolbe explicitly

.....
1 Starova, Luan (2017): *Granica*. Skopje: Tri, p. 214. Translations all by E.Sh.

says “Literature is a healing (therapeutic) remembrance”², or “Паметето е секогаш детство”³ (Memory is always a matter of childhood).

The topics of exile, fugitive, runaway, and migration may even be considered as a specific *chronotope* (in M. Bakhtin’s term) when taking the works of contemporary Balkan authors into account, such as Miljenko Jergović, David Albahari, Georgi Gospodinov, who desperately try to overcome the trauma of (family) separation and the permanent re-creation (re-invention) of Balkan borders – through a specific narrative of existential testimony.

The broader context of the post-Yugoslav literary scene during the last two decades shows an indicative *poetic shift* (turn) which has redirected the writing from the specific *postmodernist (neo-baroque) model*, including the popular poetics of historiographical metafiction, toward the opposite, primarily transparent and confessional realistic narrative, unanimously embraced by most post-transitional authors in these literatures.

What we have in mind is the prevalence and explicit return (restoration, or coming back) of the *narrative itself (as such)*, basically motivated by the efforts to form a new narrative, as well as (compensatory) reunion of the dispersed kin (*rod* in South Slavic languages, the family or the closer ancestors). This kind of (primarily realistic) narrative has its deeper, existentially founded *raison d’être*, whose goal is the symbolic restitution of the family as a kind of lost paradise (or ideal union), but which also includes the restitution of the lost symbolic order (as a metaphoric correlate of family), violently dissolved during the turbulent socio-historical breakdown of 90s in the former Yugoslavia, accompanied by the essential experience of loss which encompassed the destroyed homeland as well as the socio-political disbalance of belonging and (self)identity.

We could mention here a few names and novels to illustrate our initial (and intuitive) premise, such as: *Rod* (2013, Kin) by Miljenko Jergović, *Ravnoteža* (2016, Equilibrium) by Svetlana Slapšak, *Tuđine* (2018, Outlands) by Igor Marojević, *Hronika sumnje* (2016, Chronicle of Doubt) by Vladislav Bajac, *Sin* (2006, *The Son*) by Andrej Nikolaidis, *Rezervni život* (2012, *A Spare Life*) by

2 Kolbe, Kica (2018a): „Literatura e pametenje vo koe se nadminuva traumata (intervju)“.
In: *Fokus* 1195, 31 avgust 2018. <https://fokus.mk/arhiva-literaturata-e-pametenje-vo-koe-se-nadminuva-traumata/> (last access: 01.06.2020).

3 Kolbe, Kica (2018b): *Zemja na begalci*. Skopje: Ili-Ili, p. 487.

Lidija Dimkovska, *Pticite od lanskite gnezda* (2013, Birds From the Last Year's Nests) by Mitko Madžunkov.

The trauma of the dissolution of the homeland, civil war and cruel expatriation which profoundly influenced every life experience in this region – even now, 30 years later – is manifested in novels' narratives that are closer to the discourse of an autobiographical testimony than to searching for innovation and experiments, which was once taken for granted before this traumatic period of transition. Hence, the actual wave and rise of transparent and evocative writing is countered by the previous, postmodernist rhetoric of a hermetic, mythologic fascination with the ancient (and emotionally less demanding) past or distant para-history.

According to the controversial Serbian director Zlatko Paković, “the most distinctive feature of Yugoslav literatures today is, first of all, its documentarist style” and “it's only the literature which is searching for its true homeland through the ashes and cinders”.⁴

The trend of publishing novels under the label of a *family saga* and the prevalence of (realistic or anecdotal) *family discourse* is returning to the stage, which fulfills the prerogatives of another sub-genre: such as the *novel of the epoch* which draws a portrait of a certain time in reference to a set of testimonial narratives and a reliable figure of its autobiographical subject as narrator.

Luan Starova and Kica Kolbe are both representatives of a contemporary Macedonian literature which itself belongs among the so-called ‘*minor*’ literatures, referring to a community of literatures whose languages are not widely spoken. On the other hand, they testify about the historical traumas that are no less intensive and dramatic compared to some of the more renowned and widely recognized traumatic experiences, national traumatic narratives and events during or after World War II, which are also represented in a great number of literary works.

Speaking of this, the novelist Daša Drndić, who is obsessed by the Holocaust, once wrote ironically: “Povijest zaokružuje leševe na nulu”⁵ (The history rounds the corpses to zero), in perfectly arguing the absurdity of (purely) sta-

.....
4 Paković, Zlato (2019): “Balkanalije”. In: *Danas*. Beograd, 13.03.2019. <https://www.danas.rs/kultura/balkanalije/> (last access: 01.06.2020) and *Mreža za izgradnju mira*. Sarajevo, 16.03.2020. <https://www.mreza-mira.net/vijesti/razno/balkanalije/> (last access: 01.06.2020).

5 Drndić, Daša (2009): *April u Berlinu*. Zaprešić: Fraktura, p. 245.

tistical numbering of the victims, that is still at stake in contemporary (devastating) war conditions! Going further, we could also take Drndić's point when reflecting on the tragic but unknown fate of historical victims who originate in smaller nations and are therefore widely neglected as less important (or just collateral damage) compared to much bigger, epic endeavors of the powerful nations.

Kica Bardžieva Kolbe, who became a columnist for the *Deutsche Welle*, published the intriguingly entitled article "Günter Grass and the Lost Homeland", which opens with the words of the German author and Nobel prize winner Günter Grass that refers to the process of post-war German-Polish reconciliation. When something has once been completely lost, it still later keeps demanding its proper conviction. The loss is itself the true precondition of literature.⁶

What is at stake here (also in the novels of both Kolbe and Starova) is the profound re-evaluation of a loss as a creative stimulus, not only in its memorialization and outburst of remembrance.

This rather *ecumenic intonation*, immanent in Grass' effort to accept and find a more profound meaning in loss, offers the possibility to overcome the feelings of pain, revolt, revenge and the traumatic event of loss – and the creative opportunity to choose another perspective founded on the constructive rather than powerless 'lamenting' approach of a victim.

The role of remembrance and testimony for emigrant or refugee families and their artistic members is thus understood as a kind of subtle compensation which follows the continuum of loss and preserves the evidence foundational to identity.

For example Frose, the little girl narrator in the novel *Zemja na begalci* by Kolbe, is thoroughly aware of the unspoken yet deeply implied family debt transferred to her. Her ancestors' trauma is a part of herself.

In addition, her family, traumatized by their refugee drama in their original homeland, neighboring Greece, has also become once again stigmatized, this time by the new compatriots (citizens, inhabited on the other side) of the border in Macedonia. The native Macedonians use the term *Egejci* (Aegean) in

.....
6 See Kolbe, Kica (2019): "Günter Grass i zagubena tatkovina". In: *Deutsche Welle* 18.03.2019. <https://www.dw.com/mk/гунтер-грас-и-загубената-татковина/a-47959115> (last access: 01.06.2020).

order to label them as newcomers and as inferior to the indigenous inhabitants. Kolbe writes: “Ереец, [...] Тоа е како нешто голо, нестабилно, несигурно”⁷ (Aegean [...] is often associated with something nude, instable, insecure), so that we discover how the refugees are subjected to the state and the experience of the notorious yet internal, intra-cultural *Otherness* assigned to them as newcomers (immigrants).

It is quite indicative that this experience of being stigmatized – being exiled and therefore permanently exposed to the process of *Othering* – can also imply a defensive reaction of paradoxical self-denial or self-contesting as its consequence. This troubled feeling of self-identity can be recognized in the symptomatic behavior of post-colonial literatures and cultures which feel profoundly uncomfortable in their own skin and therefore react with intrinsic self-contempt, self-rejection, self-blame, and not at the least, auto-chauvinism. It seems as if they deeply long to escape their own origins and backgrounds.

The experience of *home* from the refugee’s point of view in the novels of Kolbe and Starova becomes an issue of a *medical discursive order*, since the home is described as a wound that cannot be healed or cured, i.e. the home itself is transposed into a pain, a prohibition, a place which ‘demands’ to be inaccessible, a forbidden place due to political reasons, although, geographically, it remains close. Moreover, their personal homes and the homeland itself were later on modified or perverted by the authorities, which deliberately turned them into monuments or reduced them to a museological set of artefacts not allowed to return and proceed with their life inside them.

Hence, the most distinctive feature of a refugee’s experience happens to be *simultaneously inhabiting* two worlds at the same time: one of everyday life and another of memories (according to Kolbe, herself being educated as philosopher). It reveals a kind of ontological doubling or existential homelessness. Such a situation may transform people into wanderers-drifters ‘on the spot’.

Therefore, the author described the Aegean as a prisoner in his/her own freedom⁸, who knows the controversies between the formal status equality and real-life anxiety of the life of each refugee in question and constantly obsessed by overcoming the border itself (more precisely, the only real and lifelong closed border, such as the Greek one).

.....
7 Kolbe, 2018b, p. 455.

8 See Kolbe 2018a.

Kolbe also mentioned the input she adopted from the intertextual influences and traces originating from German culture, like Walter Benjamin, Peter Handke, and contemporary music, like Estonian Arvo Pärt.

On the other hand, Kolbe is completely devoted to an ecumenical mission as a writer and appeals not only to testify, to remember, but also to reconcile even the most profound wounds of the Balkan history.

My Aegean origin, memories of my parents' and relatives' trauma, has deeply motivated my interest for historical reconciliation among Balkan nations. Literature is of great importance for the process of reconciliation itself. We are educated by a national narrative through the literature, through the stories of an ethnic community. Literature is remembrance which overcomes the trauma, recovers the wound.⁹

Still, Kolbe warns her fellow compatriots and readers about the danger of being trapped in an invisible war as a victim of traumatic experience:

According to me, it demands remaining trapped inside the trauma, and not being able to overcome neither the war, nor the past. It looks like if they continued to fight against Greeks. I speak exactly about that in my novel "Land of Refugees". About fighting this invisible war.¹⁰

Evidently, Kolbe is aware of the danger of resting and voluntarily accepting the position of being victimized, and even finds a certain alibi and negative benefit or comfort in this status of being a victim. Thus, the experience of a paradoxical *dark pleasure* is also at stake when considering collective historical traumas, when the participants and victims rest locked in the armor of their trauma. Thus, in her latest interviews, Kolbe points to the necessity of building a reshaped, post-traumatic self-awareness in order to overcome the trauma of original loss and to go on with one's life after the healing effects of reconciliation.

Luan Starova, on the other hand, is absorbed in the topic of the exile, setting it as a metaphor of the Balkans as such. His novel cycle is thus called *Balkan Saga*, which includes 18 books published over a period of 28 years and dedicated to his family's exile from Albania in 1943 by totalitarian regime of Enver Hoxha. Shaped in a manner of a family chronicle and detailed memorial

9 Ibid.

10 Ibid.

puzzle, these novels, despite the hostile historical reality, make an effort to search for and re-capture the roots of the ancient, but forgotten Balkan brotherhood, because in the current ‘game of thrones’ – as proved by his novel characters – there can’t be real winners, only different kinds of losers. The family saga is centered around the figure of the father, who also symbolizes the vertical order, and used to be a well-educated man and precise strategist of the family exile. He is self-described as a “губитник на земји, татковини, на дом”¹¹ (loser of homelands and homes), trying to rebuild the lost world through the perfect order of books in his new library as an allegory of an alternative wishful, stable, utopian world order. The library substitutes the role of a primal country, the lost homeland, which, unlike the hermetic academism and elite imagery of the library in the stories of J.L. Borges, is now established as an alternative, utopian space, promising sacral and soteriological opportunities, especially for an intellectual originating in the turbulent Balkan cultures and histories. Writing and thus saving the diversity of exile stories for the narrator and son implies fulfilling the last will, the secret testament, contracted between the author and his late father.

The inescapable situation of exile as a life sentence remains an indicative point when interpreting the specific *concept of exile* in Starova’s novels as an irrecoverable, chronic disease or personal condition, in sense of the resigned statement of the author: “Нема враќање од егзил”¹² (There is no return from exile). This is the fate of his late father, who never managed to restore or just visit his former home and face the re-union with the family members who stayed behind the hermetic border.

In his last novel *Granica (Border)*, the writer himself includes a brief remark, following Kafka’s statement that literature is an attack on the borders: “И не беше лесна оваа мисија, со моето пишување требаше да ја нападнам од сите страни таа клета гранична линија”¹³ (It wasn’t easy for me at all, I was supposed to attack that bloody border line), only by using the own writing as a weapon.

The traumatic experience of the border is expressed through various life chapters and individual statements of the narrator and characters. “сиот жи-

.....

11 Starova, Luan (2013): *Balkanska saga – francuska recepcija*. Skopje: MANU, p. 17.

12 Starova 2017, p. 214.

13 Ibid., p. 12.

вот ми беше граница. Самата станав граница”¹⁴ (The whole of my life was a border. I became a border myself), states the narrator’s grandmother, confessing that the same border stands above all of us: „Границата [...] се однесуваше како живо суштество, како голема змија која уште повеќе нараснуваше”¹⁵ (The border [...] behaved as a living creature that keeps raising on like a big snake). The narrator also gives the following description of the border:

Каде и да одевме потоа, ја носевме границата со себе, таа стануваше скриен дел од нас. Во семејството, откако се постави границата и ги пресече нашите животи, уште од Дедо, преку Баба, Татко, Мајка и јас – нараторот, сите си имавме свој дел од историјата на границата, свој дел од границата во себе.¹⁶

Wherever we went afterwards, we brought the border with us, it became a hidden part of us. Since the border was installed and broke through our lives, each one in our family, starting with grandpa, then grandma, father, mother and me, used to have his own part of the history of that border, his own part of the border, put inside of him.

Throughout the novel, Starova reminds one of a surprising historical fact: that the Balkan borders at the end of the 20th century were tripled in scope. The narrator thus suggests the metaphor of the border people to properly describe the essence of the Balkan instability: “станувавме луѓе-граници, каде и да не’ водеше судбината”¹⁷ (all of us became border people, simply driven by fate) – “народите на Балканот уште долго време ќе бидат жртви на границите”¹⁸ (people from the Balkans will be victims of the borders for a long time to come).

In his passionate endeavor to restore family topics each time one becomes a migrant, Starova includes some of the preserved family photos as valuable memorabilia to support not only the authenticity of his story but also to confirm his family’s self-respect.

.....
14 Ibid., p. 119.

15 Ibid., p. 212.

16 Ibid., p. 11.

17 Ibid., p. 14.

18 Ibid., p. 209.

“Како да бевме нецелосни без таа семејна фотографија”¹⁹ (As if we were incomplete without this family photo) reveals the narrator, thus showing the vulnerability of his own family, whose identity was re-examined from ground zero after the illegal border crossing, so that the family photo was the single device to recall and provide their common truth.

It does not happen so often for the contemporary authors to remain focused and committed to writing a series of novels grounded in a single topic, in this case the traumatic experience of exile, including the illegal and therefore very risky passing of the border. Luan Starova, although himself born and therefore belonging to the autochthonous and integrated writers, proves through his own paradigmatic novel cycle that the experience of exile has become of crucial importance for the transgenerational memory of his refugee family, also feeding the author’s initial creative motive as well as the specific profile of his coherent literary engagement.

A Chronotope of Exile

The selected authors examined in this comparative article, Luan Starova (*1942) and Kica Kolbe (*1951), belong to different generations and have a different ethnic background: Starova is Albanian (born in Pogradec, Albania), whereas Kolbe is Macedonian (of Aegean origin).

Both authors, well-educated university professors (Starova was appointed as a diplomat as well), started publishing when they reached *middle age* in order to document, evocate and preserve their family history as refugees. Their novels were written half a century after the historical trauma of dislocation, proving that both families were basically imprisoned, each locked alone with their respective trauma long after the traumatic event neither had witnessed themselves.

Tracing their individual approach, we recognize the basic and common point of these narratives as facing and overcoming the inherited yet unspoken transgenerational trauma of the exile.

Their writing, with a strong compensatory, self-reflexive outcome, reminds us of *ghost writing*, i.e. writing on behalf of someone else, because both authors

.....
19 Ibid., p. 222.

act as metonymic, narrative agents because they speak on the behalf of their traumatized and victimized communities, families and ethnicities.

Moreover, the compensatory role of writing is explicitly articulated through the narrator's personal decision, for example, when Frose decides to cross all of the borders on behalf of her grandmother²⁰, or when the son in Starova's novel speaks about the unspoken *narrative pact* between him and his father, each one framing his 'own' half of the 20th century in order to capture the integral image of it.

Speaking about subject-narrators, their own traumas are grounded less personally than collectively (transgenerationally). Nevertheless, the silent, persisting influence of the initial trauma of the ancestors has been effectively transmitted to the following, traumatically 'indebted' generation of successors. Therefore, the trauma in question remains creatively demanding until today, 70 years after the traumatic experiences of exile and banishment in the lives of both families, their memories and destinies.

In the two novels in question, the lifelong condition of *exile* and *banishment* (when one is forcibly exiled or displaced) turns into a specific kind of *chronotope*, the artistic unity of time and place that produces a set of specific literary outcomes. This chronotope is modelled in accordance with the initial, authentic traumas of dislocation from the birthlands, followed by the permanent experiences of partial belonging or, complete non-belonging, to their host country and living in a kind of permanent *state of emergency* on the edge of social visibility. The chronotope of refugee and exile narrative shows a separate temporal, spatial, also linguistic community, confirming the parallel world, i.e. a world within the world.

Thus, as Kolbe points out, the refugees remain invisible for the rest of the 'normal' society and ignored by the surrounding, hypocritical society. The refugees are despised or made invisible because of society's own fear of being exposed to the threat of the displaced Other.

Бегалците, всушност, секогаш се невидливи за другите. Невидливи се тие, затоа што другите не сакаат да ги видат.²¹

Тие само чекаат, траумата на нивните починати предци [...] да стане вистински видлива за сите луѓе. Најмногу [...] [в]о нивната држава Грција.²²

.....

20 See Kolbe 2018b, p. 391.

21 Ibid., p. 94.

22 Ibid., p. 246.

As a matter of fact, the refugees are always invisible. Invisible for the others, because the others usually refuse to see them.

They just wait, their trauma to become visible for the others. Most of all, in their own state Greece.

Hence, the writing contributes to the *visibility* of the refugees, to their stories, their lives, their own truth and to history (it is a notorious fact that history is only written by the winners, and refugees never played that part).

Thanks to their own multi-layered reflections and both inter- and intracultural considerations, these novels confirm that issue of *migration* is most appropriately contextualized at the intersection of socio-political and intimate geography.

Nostalgia

One can also recognize the double-sided process of constant struggle encompassing two different aspects of memory.

Firstly, it is a fight *for memories* in order to preserve, testify and legitimize the traumatic event as part of the history, and secondly it is a struggle *with memories*, i.e. the painful legacy of the traumatic past. The first aspect is marked as more politically grounded while the second belongs more to the intimate, personal domain of struggle.

Here, a profound connection between remembrance and nostalgia is resurrected very obviously, primarily based on the modus of *restorative nostalgia*, a longing to return to the one's former home. Indicative enough, Svetlana Boym, in her seminal book *Future of Nostalgia* (2003), reveals a lot about the trans-temporal essence of nostalgia and its relevance for literature, especially if one accepts the axiom that nostalgia is considered an exemplary emotion among Slavs and Slavic authors.²³

Family narratives (chronicles) serve as metaphorical paradigms and indicators of broader national suffering and great historical injustice; their childhood *homes* turn into traumatic fantasies because for decades they have remained

.....
23 See further Šeleva, Elizabeta (2018): "Egzilot i nostalgijata vo opusot na Svetlana Bojm". In: *Stephanos* 29, no 3, pp. 28–37.

politically, not geographically, distant and inaccessible from their original inhabitants and tenants.

The trauma of a forced dislocation or displacement after the first period of silence and fragmentation as a consequence of the rupturing event is accompanied by the *postmemorial* narrative, the voluntarily adoption of the transgenerational legacy to testify and act.

This act of postmemorial testifying is also inseparable of the ethic dimension of responsibility, not just to the past, but also to the future, as proclaimed in the article by Jacques Derrida “A Self-Unsealing Poetic Text’: Poetics and Politics of Witnessing”²⁴ which examines the profound bond between responsibility and testimony by highlighting the specific, obligatory aspects of testimonial discourse.

Hence, this ethical dimension of testimonial writing implies that writing novels is equal to saving the voice of the *silenced, invisible, neglected, and marginalized* victims of history: those compelled to be and remain nothing more than Aegean, Balkan, Jewish refugees, forcibly dislocated and displaced from their own birthplaces and grounds, leaving their orphaned lands behind them for good.

Or, as Kolbe would say: these people have lived too long alone with their trauma, so that now writing is a process “За да ја преобрази траумата во збор и повест”²⁵ (of transformation of the trauma in a word, in a story).

Moreover, the memorial capacity of literature proves to be the essential means of personal salvation: “Се’ е спасено кога барем еден уште памети”²⁶ (Everything is saved, if only there is just one to still remember) or: “Да ја затвори сетне [...] таа *траума* меѓу кориците на една книга.”²⁷ (To lock [...] that *trauma* between the covers of a single book).

Besides, another aspect concerning the different *gender perspectives* and gender positions of the narrators in Kolbe and Starova novels might prove challenging for further investigation. Starova usually writes from the gendered

.....
24 Derrida, Jacques (2000): “A Self-Unsealing Poetic Text’: Poetics and Politics of Witnessing”. In: Clarke, Michael P. (ed.): *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature Today*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, pp. 180–207.

25 Kolbe 2018b, p. 392.

26 Ibid., p. 473.

27 Ibid., p. 392 (italics orig.).

perspective of a man (primarily the father, as a privileged focus of the interest), while Kolbe most often applies a female perspective in presenting the outcomes of refugee's lives. Starova's narrator is more preoccupied by the opportunities for an active restoration and overcoming of the atrocities of the exile, while Kolbe's narrator is turned to the intrinsic vulnerabilities and family taboos of the victimized characters in her novels in general.

On the other hand, it's a curious fact that a certain asymmetry can be noticed between men and women when comparing their different reactions to trauma and pain: male victims are prone to remembering the pain more intensively and profoundly than female victims.

In writing from exile, both novels conceive of the border as a traumatic room – this time even more accentuated because of the fact that the most isolated, firmly closed borders in Europe happen to be the Balkan ones: the border between Yugoslavia (Macedonia) and Greece, and the unique, concrete border between Albania and the rest of world during the totalitarian regime of Enver Hoxha.

Дедо им сакаше таа, нејзината внука, да ги поминува и за неа, и за баба си Фросе, сите граници. Да им пркоси таа на сите граници. [...] И сфати тогаш таа, на седум години, дека се' треба да стане *писмо*. За да не се заборава.²⁸

Her grandfather wanted her to cross all of the borders, on her behalf, as well as for the sake of her grandmother Frose. To defy all of the borders [...] Then, at the age of seven years, she realized that everything should become a *letter*, preventing it from being forgotten.

Треба таа, возрасната Фросе да ја именува *нивната траума*. [...] За да ја преобрази таа во збор и повест. Да ја затвори сетне [...] таа *траума* меѓу кориците на една книга. Книгите сведочат посилно од власта и од законите на државите.²⁹

The young girl Frose was the chosen one to name *their trauma*. [...] To transfer trauma in a word into a story. To lock [...] that *trauma* between the covers of single book. Books usually testify more strongly than the state laws and authorities ever could.

Both authors chose the narrative position of *a child*: the affectionate perception of the innocent spectator, the cognitive approach of a puzzled infant ob-

.....
28 Ibid., p. 391 (italics orig.).

29 Ibid., p. 392 (italics orig.).

-serving the surrounding world as a fresh, challenging riddle. Kolbe explicitly argues: “Паметето е секогаш детство”³⁰ (Memory is always a matter of childhood).

The authors in question also use the *first person* narrative perspective, ensuring the most possible authenticity of the story, while also proving the insecure, critical position of the narrative subject burdened by the actual amount of existential density or, according to Roland Barthes, revealing that usually first person is a person of crisis, burdened by existential density.

It’s also no exception that the *personal stories or narratives* of refugees actually object to and counter-posit official history by disclosing the hidden, tabooed or simply abject experiences of the silenced or *oppressed truth*. Both authors tend to reveal, to point at and to embolden precisely these unspoken existential stigmas that deeply, yet invisibly from the point of view of the local outsiders, determined their self-perception and the formation of their distinctive refugee identities.

These personalized narratives dare to speak up and give voice to the significant stories of profound yet unspoken traumas and transformations of the people in question. One of the most important yet unexplored aspect of the refugee’s identity is their transformation into a figure or category of *universal stranger*. The universal stranger, as titled by the renowned, Macedonian dramatist Goran Stefanovski (1952–2018), remains profoundly alien, firstly in his own eyes, in his own self-experience, and then in the eyes of his surroundings. In his introductory speech to the Macedonian Academy of Arts, Stefanovski, after a decades of living and working in Great Britain, paradoxically argued: “it is undoubtedly difficult to be a stranger abroad, but it is much harder to be a foreigner also in one’s home”³¹.

Conclusion

Finally, it might be interesting to also recall of the curious etymological proximity between the word *trauma*, as a term originating from the domain of

.....
30 Ibid., p. 487.

31 Stefanovski, Goran (2006): “Za našata prikazna”. In: *Pristapni predavanja, prilozhi i bibliografija na novite členovi*. Skopje: MANU, p. 367.

psychoanalysis, and the German word *Traum*, a dream. They are also semantically related in that both often move *between the past and the present*, between something which is at the current moment, immediately given or actual, and something which is of a trans-temporal importance although in the domain of the virtual, untouchable.

The process of remembering effectively fulfills the role of *a moral obligation* – remembrance becomes a symbolic repayment or service in favor of the family or a transgenerational *debt*. Although still young, Frose, the girlish narrator in Kolbe's novel, takes a vow to preserve the family legacy of banished people.

Чунката Фросе [...] избра да биде таа што ќе памети. [...] За тие да станата коска од нејзината коска, месо од нејзиното месо, слово од нејзиното слово. [...] Тие беа нејзината татковина. Се' е спасено кога барем еден памети.³²

Hence, the little girl Frose [...] chose to be the one to remember. [...] So that they [her relatives] all become bone of her bone, flesh of her flesh, letter of her letters. [...] They were her homeland. And, everything is saved, if only there were one to remember.

Thus, the act of testimony in the novel enables the wishful, compensatory effect of salvation or redemption; once realized, the language of the sorrow is universal throughout the world: “Таа ја знаеше тагата на искорнатите души. Таа е на сите јазици секогаш иста.”³³ (The sorrow of the uprooted souls always remains the same in all of the worldly languages). That's probably the reason for her personal belief as a writer, who explicitly argues that “literature is a healing (therapeutic) remembrance”³⁴.

To conclude, both narrative and writing are reviewed as a type of *recovery tool* for the *writer* as well as for the living *victims of the family*, themselves in the role of *participants* in the traumatic historical events and, finally, for the *readers* as participants in some next, exile drama to be.

And not by chance, the metaphor of “*montažni život*” (prefabricated life), is coined to ironically describe the people of Balkans as emigrants in advance or,

.....
32 Kolbe 2018b, p. 473 (italics orig.).

33 Ibid., p. 94.

34 Kolbe 2018a.

better, emigrants by default, as “emigrants to be”, as proclaimed in a poem title by the Bosnian author Adisa Bašić.³⁵

This not exclusively Balkan axiom of exile is also featured in the personal *living and writing* experience of the most eminent Romanian philosopher, Emil Cioran, who has remarked that our epoch is in fact an *age of apatrides* together with the inevitable outcome: becoming an *apatride* is deeply ‘layered’ inside each of us.

Therefore the writing itself or the novel is performing the *demands of authenticity* by realistic witnessing and transparent storytelling rather than searching for some kind of formal, structural experiments typical of postmodernist poetics.

On the other hand, the specific *meta-position* of the narrators, who were not personally involved in the traumatic processes of trespassing historically imposed on family exiles and banishment, allows for a larger scale of events to be comprised and encompassed in the text.

Revealing transgenerational trauma of exile through literature as a case study of *intracultural Otherness* helps to heal tabooed, stigmatized individuals who articulate their self-estimation through the existence of an object Other. This radical (object) experience is carved deeply inside, not only among members of the first (empirical) generation of refugees, the immediate witnesses and actors of the uprooting drama, but is also transmitted in the lives and work of the next (post-empirical) generations, the successors who are not necessarily participants in the refugee drama. This initial, traumatic event of forcible, violent displacement is later transferred as a transgenerational trauma by default and seeks to be noticed and remembered like any other repressed, inhibited affect in a fixed, stable form of a literary monument, offering the opportunity for reconciliation with the traumatic past.

The novels of Starova and Kolbe, each in its own, distinctively conditioned manner, originate in the existential stimulus of transgenerational trauma or “pathology of the exile” (according to Dušan Bjelić, Julia Kristeva defines exile as a pathology; writing exile often harbours a trauma)³⁶. The literary transmis-

35 Bašić, Adisa (2017): “Emigrant to Be”. In: Anđelovska, Jelena/Trebovac, Vitomirka Vita (eds.): *Ovo nije dom (pesnikinje o migraciji)*. Novi Sad: Bulevar, p. 15.

36 Bjelić, Dušan I. (2008): “Exile and Geopolitics of the Balkans”. In: *Slavic Review* 67, no 2 (Summer 2008), p. 382.

sion of the traumatic experience allows the post-refugee generation of the authors to reconsider and express their status of an abject, i.e. their experience of intracultural otherness and the displacedness of diasporic writers who are not actually so in the land of their birth.

Writing without taboos about the post-refugee state of affairs on the other hand confirms the productive bond between ethics and aesthetics which has long been marginalised and neglected. The novels of Starova and Bardžieva-Kolbe reaffirm the capacity of literature to reconsider the pain and the taboos of a hidden Otherness, the stigmatization of post-exile trauma, obsessive narratives of displacement and self-doubt as a lifelong condition and by turning them into productive literary topics and offer the possibility to heal through literature.

Family as a Site of Deconstructing Political Myths in the Works of Marko Vešović

Family and Collective Memory

In the 1920s, the theory of collective memory recognised family as an important framework within which collective memory is realised. At that time the French sociologist Maurice Halbwachs (1877–1945) started to develop his concept of *mémoire collective*, and he came out with the hypothesis that individual memory crucially depends on social structures.¹ His view was at odds with those of Henri Bergson and Sigmund Freud who focused on the individual nature of memory.²

Halbwachs understood memory as a social phenomenon and thought there was no such thing as intimate memory independent from the environment in which we grew up, acquired language and learnt to behave. He also understood that collective memory was connected with individual human experiences: “[T]he individual remembers by placing himself in the perspective of the group, but one may also affirm that the memory of the group realizes and manifests itself in individual memories.”³ For Halbwachs, the family was the primary mnemonic community.

Family is important to other memory theorists such as Jan and Aleida Assmann, Harald Welzer or Marianne Hirsch. Assmann’s distinction between *communicative* and *cultural memory* is based on Halbwachs’s collective memory. *Communicative memory* belongs to the family sphere – it is experience transmitted directly, via testimony of those who had it, but transmitted

.....

1 Erlil, Astrid (2011): “Locating Family in Cultural Memory Studies”. In: *Journal of Comparative Family Studies* Vol. 42, No. 3, pp. 303–318, here p. 304.

2 Ibid.

3 Halbwachs, Maurice (1992): *On Collective Memory*. Chicago/London: Chicago University Press, p. 40.

orally in an informal family setting and it includes individual and family memory: “[I]t is not supported by any institutions of learning, transmission, and interpretation.”⁴

Like any other type of memory, family memory is partly fictional – over time it is fine-tuned and modified in line with current events and new developments.

Aleida Assmann divided the communicative memory into two formats: “individual” and “family/group memory”, whilst cultural memory was divided into “national/political” and “cultural/archival”⁵. This division is important and relevant for understanding and analysing the literary text this paper examines.

Unlike communicative memory, which rests on direct social interaction between people who have a personal experience and their descendants, the concept of cultural memory subsumes institutionalised, external memory, and symbolic systems:

Cultural memory [...] is exteriorized, objectified, and stored away in symbolic forms that, unlike the sounds of words or the sight of gestures, are stable and situation-transcendent: They may be transferred from one situation to another and transmitted from one generation to another.⁶

Because of their symbolic and collective aspect which outgrows any particular individual life story and experience, national and political memory form an ideal framework for the creation of political myth – stories of suffering, heroism and unity which serve as the groundwork for the construction of a political or national community entail a certain level of abstraction and generalisation. A complicated singular case at odds with the collective perception of the past and the black-and-white us/them binary can only be narrated in a family setting or in literature.

Literature, which is itself a medium of cultural memory, does not make any claims to historiographic accuracy, though it can be useful in the construction

.....
4 Assmann, Jan (2008): “Communicative and Cultural Memory.” In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (eds.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 109–118., here p. 111.

5 As summarized in Hirsch, Marianne (2008): “The Generation of Postmemory”. In: *Poetics Today* 29 (1), pp. 103–128., here p. 110.

6 Assmann 2008, p. 110.

of political myths.⁷ However, the corpus texts by Marko Vešović question and deconstruct these myths, and reconstruct them on completely different fundamentals, which will be discussed and illustrated with examples below. The lot of one man and one family shows the vacuousness of grand ideologies which are deaf and blind to the individual and his suffering. Such literary deconstruction of myths takes place not only at the level of large communities. A shared traumatic experience within the family can also serve as the basis for the construction of family memory and identity. Literature questions such memory from an individual position as well (individual vs. family) although it uses it as a literary topic and material.

Memory is therefore just as necessary for the construction of one's personal identity (we constitute the self on the basis of our experience and interaction with our environment) as it is for the construction of a collective identity. Political myths primarily serve for the construction of shared identities because the past and the manner in which it is interpreted and remembered are an important field of ideological struggle. Those who create narratives about the past, they influence the present. According to Aleida Assmann since the 1990's the term ideology "declined and disappeared", and "the term collective memory rose to take its place"⁸.

Traumatic events from the past are an important part of collective as well as individual memory. The term *trauma* means here "severely disruptive experience that profoundly impacts the self's emotional organization and perception of the external world"⁹ It is also used in the broader sense of cultural trauma which "occurs when members of collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in funda-

7 As Bosnian theorist Nirman Moranjak-Bamburać notes in her paper on poetics and ideology, "the beautiful dream of the *free genius* is a mere utopia, because his *freedom* can serve for all kinds of ideological shaping, as it always does when it comes to the shaping of national identity as a load-bearing ideologeme of contemporary history." Moranjak-Bamburać, Nirman (2000): "Ideologija i poetika. Interdiskursivna analiza kulturoloških strategija i taktika". In: *Radovi XII*. Sarajevo: Filozofski fakultet, pp. 105–142, here p. 107.

8 Assmann, Aleida (2008): "Transformations between History and Memory". In: *Social Research: An International Quarterly* 75 (1), pp. 49–72, here p. 53.

9 Ballaev, Michelle (2018): "Trauma Studies". In: Richter, David H. (ed.): *A Companion to Literary Theory*. Oxford: John Wiley and Sons, pp. 360–371, here p. 360.

mental and irrevocable ways”¹⁰. The crucial question related to collective traumatic events is who was on the right side, who was a hero and a freedom fighter, who was the villain, aggressor, enemy, assailant. Literature can destabilise the us/them and friend/foe binaries, exposing their arbitrariness and relativity.

That is the kind of literature the insufficiently researched works of the Montenegrin-Bosnian writer Marko Vešović (*1945) belongs to. In his autobiographical prose, poetry and essays, he writes about the figure of his father, a former Partisan fighter who came to grief after the war because of his endorsement of a Cominform resolution. Velimir Vešović, a true believer in Communism, brave volunteer Partisan fighter, became a villain, enemy and traitor overnight. He was executed without trial, and his body was left for animals. His numerous family was ostracised, and the event subsequently became a recurring topic in Marko Vešović’s literary career spanning almost fifty years.

The killing of the father caused suffering to the whole family, the loss was irreplaceable, and it affected the lives of the survivors for decades. Using his own family’s example, Vešović shows how far-reaching the consequences of ideological score-settling are, and depicts the drastic discrepancy between the official political narrative and the individual human experience.

In his work, individual and family (communicative) memory becomes stuff of literature, and literature is itself a medium of cultural memory. Furthermore, the topic of the father killed because of his political views and ‘betrayal’ belongs to national and political memory. In the corpus of texts analysed in this paper, one notices a strong and complex connection between different types of memory, whereby national and political memory pertains to the broader collective, whilst personal and family memory to the familial community. Political memory is bound up with the creation of political myths¹¹ – stories which, unlike the archaic origin myths, do not explain the origins of life in general but rather talk about the beginning of a political era or the emer-

.....
10 Alexander, Jeffrey (2004): “Toward a Theory of Cultural Trauma”. In: Alexander, J. et al (eds.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, pp. 1–30, here p. 1.

11 The term *myth* is in memory studies used in sense of “collectively remembered history” and it is meant as “a neutral description”. Assmann, Aleida (2008): “Transformations between History and Memory”. In: *Social Research: An International Quarterly* 75 (1), pp. 49–72, here p. 68.

gence of a delineated political space, such as the nation-state or the Communist bloc.¹² Myths have a unifying function and can be positive, e.g. myths of reconstruction and consolidation.¹³ They also have a sacral dimension and include a division of sorts between good and evil, whereby one's own political community is recognised as hallowed ground and the principle of good, and the foreign one as evil.¹⁴ An important positive unifying myth of Yugoslav socialist society was the victory over the foreign and the domestic foe (ustashe and chetniks in WWII, and Cominform supporters in 1948).

The hypothesis of this paper is that the political myth of the evil enemy of the people (by definition radically Other) is destabilised when set against specific individual narratives which are streaked with emotion and preserved within the family. The chasm between the public and the private/familial remembrance is permanent and these two types of memory may stand in stark contrast. Aleida Assmann explains that family memories continue to exist and are preserved even when they are at odds with the official representations and interpretations of the past: "Individual memories are not easily overwritten and family stories are often preserved across generations through oral transmission. These may or may not be compatible with the official narrative that has been constructed in the aftermath of traumatic events."¹⁵

National and political memory is about society-at-large, i.e. the collective. In such a crude, simplified picture, there is little space for one's individual human qualities and the complexity of each individual. Literature, on the other hand, takes personal and family memory as the material and makes plentiful space for the details that make a unique human being, not a stereotypical member of a large-scale political formation.

In Vešović's work, the gap between political and family memory is shown through the character of his father – a man labelled as a traitor and condemned to death by society and the official politics, whilst his family remem-

.....
12 Bizeul, Yves (2006): "Politische Mythen". In: Hein-Kircher, Heidi/Hahn, Hans Henning (eds.): *Politische Mythen im 19. und 20. Jahrhundert in Mittel- und Osteuropa*. Marburg: Verlag Herder-Institut, pp. 3–16, here p. 4.

13 Ibid., p. 7–8.

14 Ibid., p. 5.

15 Assmann, Aleida/Short, Linda (2012): "Memory and Political Change. Introduction". In: Assmann, Aleida/Short, Linda (eds.): *Memory and Political Change*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 1–14, here p. 4.

bers him as a brave man of great moral integrity. However, he is not an idealised or one-dimensional character. Turned into a literary subject, the father is at times subject to criticism, rebellion and distancing. This example shows how literature as cultural memory comprises but also transcends individual and family experience. The father is not just a beloved family member and a moral beacon, but in some ways also a traitor in private life who endangered his family and his children leaving them without protection after his death because of his political ideals. Vešović's depiction of him is multi-faceted, complex and full of delicate details and contradictions.

His father's Partisan past gains special significance for Vešović in the 1990s, at a time when Serb nationalism grew exponentially stronger. Father Partisan again becomes an opponent of the dominant political ideology, but this time around Vešović's affirmation of his father's anti-fascist past is aimed to undermine nationalist myths. Although he suffered chicanery in Yugoslavia on account of his father's past, after the dissolution of the country Vešović remained faithful to his Yugoslav identity, thereby opposing the new dominant ideology – nationalism.

Vešović's work equally thematises his individual, personal memory and *postmemory*, which theorist Marianne Hirsch defines as memory that the "generation after those who witnessed cultural or collective trauma" has "only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up."¹⁶

Such ancestral experiences may be so powerful and suggestive, Hirsch believes, that they greatly supplant and overshadow one's own stories and the experience of the new generation. The literary character(s)¹⁷ in Vešović have their own memory of what it means to grow up without a father, with the stigma of father's *treachery*. But also the inter-generational (primarily Vešović's mother's) memory of the father, his past and his death, are transmitted within the text orally through narratives about him. Turned into literature, this event becomes part of transgenerational memory of traumatic ideological conflicts,

.....

16 Hirsch 2008, p. 106.

17 These autobiographical characters are in some books more fictionalised (for instance, in the novel *Rodonačelnik* (Primogenitor), the names of the family members have been changed) but less in some others (for instance in the poetry collection *Kralj i olupina* (The King and the Wreck)). But all these different characters and lyrical subjects have a common core – there is a boy who lost his father, a Partisan veteran who had gone ideologically *astray*.

and the literary techniques with which this was accomplished will be examined below.

The Father as a Wraith, a Void, a Burden, but also as a Protector

From his first poem “Otac” (Father) published in his first collection *Nedelja* (1970, Sunday), the novel *Rodonačelnik* (1982, Primogenitor), to his later books of prose and verse *Bijeg na visoravan* (2010, Escape to the Plateau), *Kalemar* (2013, Grafter), *Njih tri* (2016, The Three of Them) and *Po meni* (2017, In My View), Vešović constantly examines the autobiographical theme of the killing of his father – a political offender – and of growing up with the stigma of being a traitor’s child. In most cases this is not the central topic, but it is present in most of his books.

The poem “Otac” (Father) opens the collection *Nedelja*, with which Vešović debuted on the literary scene half a century ago:

Ocu, lovcu oširokom, lik ne pamtim: / Glavu su mu, vrlo davno, odrubili. / Iz ognjišta dok brezova glavnja plamti, / Brižno motri, zdravim okom, ličim li mu. // O čiviji, gunj ga čeka. Ja stasao: / Na nebu bih Savaota dohvatio. / Dozivam ga da zađemo kroz guštike / I kurjaku po kurjaku trag zatremo.¹⁸

The face of my father, a thick-set hunter, I do not remember: / His head they long ago severed. / As the log of birch blazes in the hearth, / He lovingly looks, with his good eye, to see if we resemble. // On the peg, his sheepskin coat waits for him. I’ve grown tall: / Enough to touch the Lord of Sabaoth in heaven. / I hail him, to search the thicket / To root out one wolf after another)

The father first appears as a wraith. The son does not remember his face, but in spite of his absence he remains an authority figure and protector who oversees the son’s growing up and development (physical and moral). The rooting out of wolves is a kind of retribution, satisfaction and a belated serving of justice which the boy, now a grown man, fantasises about.

.....
18 Vešović, Marko (1970): *Nedelja*. Sarajevo: Svjetlost, p. 7. All translations by Mirza Purić.

The void left behind by the father's death is impossible to fill (from that hole "a cold winter breeze ever blew"¹⁹) and over time it takes on sacral properties. In his 1996 collection titled *Kralj i olupina* (The King and the Wreck), Vešović writes: "Moj otac – voćka u trnjaku, / Od koje nemaš hlada ni ploda. / Prazno, al koje opija me / Ko prazno ispod – crkvenog svoda."²⁰ (My father – a fruit-tree in thorny bushes / That casts no shade and bears no fruit to take home. / Empty, yet inebriating / Like the emptiness below – a church dome.) The father still exists in the family memory, in domiciliary oral narratives about his life and death, which stand in contrast to what society says about him, calling him a traitor and a Cominform man. The sacralisation occurs within the framework of the family. However, in spite of the solemn atmosphere, the primary feeling in the poem is emptiness.

In Vešović's earliest poems, the father is a shadow (or, even more elusively, a shadow of a voice) which appears sporadically and carries something sinister, an invitation to death: "Sen očeva glasa mami k srcu zemlje"²¹ (The shadow of my father's voice tempts to the heart of the Earth); "Kroz noć se i kroz vreme očeva krade sen."²² (Through time, through the night, Father's shadow stealths.) At times, for instance in the poem "Zadušnice" (Memorial Services) from the 1979 collection *Sijermi sinovi* (Sons of Sijerma), the sinister is even more prominent, and the father almost takes on the characteristics of a daemon who brings peril:

Sjutra su zadušnice. Kažem. I svesku sklapam. / I zagledam se u ogradu oko mjeseca. / I čini mi se – nogu stolice poda mnom / Grabe očeve šake – / Tegle je nekud, možda u pakao.²³

Tomorrow are the memorial services. I say. And I shut my notepad. / And I gaze at the fence round the moon. / And it seems to me – Father's hands / Grab the leg of the chair under me – / Drag it away, perhaps into hell.

.....

19 "[i]z koje je svagda pirkala zima." Vešović, Marko (2003): *Smrt je majstor iz Srbije*. Sarajevo/Zagreb: Naklada Zoro, p. 139.

20 Vešović, Marko (1996): *Kralj i olupina*. Sarajevo: Svjetlost, p. 80.

21 Vešović 1970, p. 22.

22 Ibid., p. 25.

23 Vešović, Marko (1979): *Sijermi sinovi*. Sarajevo: Svjetlost, p. 55.

Conversely, a few decades later, the memory of the father and the connection with his grave were presented as salvation and the way out of hell in the poem “Tri cigare” (Three Cigs). The poem talks about life in besieged Sarajevo in the 1990s, about the need to find a sanctuary and develop a strategy for mental escape from the siege. One possible escape route is the preservation of the father’s memory: “Sjetih se sna sinoćnjeg: u rukama mi konac, / privezan za glog nikao iz groba moga oca / u sandžачkoj divljini. Konac po kom se može / iz pakla izići.”²⁴ (I remembered last night’s dream: in my hands a thread / tied to a hawthorn growing on my father’s grave / in the savage land of Sandžak. A thread to climb one / out of hell.)

In contrast to the terrifying father-wraith from Vešović’s earlier collections, the father appears in some later poems as a protector, for instance in the poem “Diljem kumove slame” (All Over the Milky Way). Describing how beasts scattered throughout the forest and outer space after his father’s death, the poet says: “Možda poneka i danas zavija / I pomalo me time brani.”²⁵ (Some may still be howling / Thus protecting me a bit.)

Trauma of Loss as a Permanent Source of Uncertainty

For Vešović, his father’s absence is a lasting literary preoccupation, and for his characters a source of great insecurity and sense of uprootedness from the world. The trauma of loss deprives the boy of a care-free childhood and makes him forever suspicious of the outside world in adulthood. The lyrical subject in the auto-reflexive poem “Šta bi ovo sa tobom” (What Has Become of You) examines his fear of life, and his suicidal fantasies:

Iz dana u dan dobijaš držanje zvjerčice / Koja svugdje se, čak nasred pučine debele, /
Osjeća u ćošak stjerana, / I ko zna ne radiš li već krišom na tome / Sebi da doakaš / I
pustiš ovaj, zvanično najbolji, / od svijtu mogućih svjetova, / Neka se bez tebe snalazi kako
umije!²⁶

.....

24 Vešović, Marko (2002): *Poljska konjica*. Sarajevo: Svjetlost, p. 79.

25 Udovičić, Marko (2013): *Kalemar*. Podgorica: CDNK, p. 43.

26 Vešović 1979, p. 61.

With every passing day you assume the bearing of a beastie / That feels cornered / Even in the expanse of the offing, / And who knows if you're furtively working / To put an end to yourself / And leave this world, officially the best / of all possible worlds, / To fend for itself without you!

This paranoid mistrust of his surroundings is expressed, quite elegantly, in the following verses from the same poem: "Dokle ćeš od sjenke vlastite / Tražiti da kaže lozinku?"²⁷ (How long will you keep asking / The password from your own shadow?) The mistrust now extends from the social environment to self.

In a world shaken by the father's murder, every facet of life, even nature itself, takes on a political meaning. In everything he sees around himself, the lyrical subject in the poem "Djetinjstvo" (Childhood) sees persecution and escape from danger, thus the harmless spectacle of migratory birds brings back the *memory* (postmemory, to be exact) of his father's lot: "A ždrali, kad na jug sele, svaki put me naježe: / To duše ibeovske u Albaniju bježe."²⁸ (Every time I see south-bound cranes I stare with my mouth agape / They are the souls of the Cominform men making their escape.)

Perhaps the most beautiful poems about this posttraumatic insecurity caused by the loss is the poem "Grad" (The City) from the 1996 collection *Kralj i olupina* (The King and the Wreck). This collection was published immediately after the war, and in it Vešović thematises his father's demise more than in any other book of his. The poem comprises fourteen couplets about a country youth who came to Sarajevo a long time ago and felt like an alien, terrified by the unfamiliar urban environment: "Premalen u metežu, izgubljen usred buke – / Samo saobraćajci k meni širili su ruke."²⁹ (Amid all the commotion, I felt lost and wee – / Only the traffic police opened their arms to me.) The feeling of insecurity is amplified by the childhood stigma which the poet pithily expresses using the phrase *ibeovska grba* (Cominform hunch) – the burden of the past has become so internalised that it is manifested as a visible physical handicap: "Raspamećeni dečko, s ibeovskom grbom, / I nutrinom drhtavom i gipkom ko prut vrbov, // Živio poluživot, u gradu polustranu, / Živio ko flauta. Ukoso. I ustranu."³⁰ (A frantic boy, with a Cominform hunch /

.....
27 Ibid.

28 Vešović 1996, p. 15.

29 Ibid., p. 60.

30 Ibid.

and innards as tremulous as a willow branch, // In a semi-foreign town he lived the semi-life of a transplant, / Like a flute pitched aside. And aslant.)

For Vešović, every topic, including romantic love, is in some way connected to his early loss. In his 2016 autobiographical book *Njih tri* (The Three of Them) which he wrote on the occasion of his wife Gordana's passing, he describes her virtues, her gentleness and her warm eyes which had told him long ago that "njina vlasnica ne može nikoga da uvrijedi ni da povrijedi" (their owner [couldn't] hurt or offend anyone), and adds –

a ovo kaže sin u potoku strijeljanog ibeovca koga je kao kopile izdajničko, do njegove osamnaeste godine, u Crnoj Gori vrijeđao i povređivao ko je htio, kad je htio, koliko je htio.³¹

this from the son of a Cominform man shot in the stream, who, being a traitor's spawn in Montenegro, was hurt and offended by anyone who so pleased, when they pleased, as much as they pleased.

Saving the Father from Oblivion

The motif of father's face which fades from memory appears in several poems – keeping his memory alive in the poem "O, ima li te?" (O, Where art Thou?) becomes the poet's central preoccupation and the fundament on which to build his own identity:

Ne držim tvoju sliku na stolu, / Nit u crkvi palim svijeću / Za tvoju dušu (izgubljenu) – / Ali bojim se, nikada neću // Znati, koliko ja u svijetu, / Koliko svijet u meni valja, / Ako dopustim, da iščiliš / Ko sa cekina lice kralja.³²

I don't keep your picture on my wall, / Nor do I light candles at the church on the hill / For your (lost) soul – / But I'm afraid I never will // Know what good in the world I am, / Or what good the world in me is, / If I allow that you fade / Like the king's face from a gold piece.

Comparing the father's face to the portrait of the sovereign on a coin has dual significance: it lends the father importance and a position of privilege, but at

.....

31 Vešović, Marko (2016): *Njih tri*. Sarajevo: Buybook, p. 75.

32 Vešović 1996, p. 76.

the same time it points, with irony, to the transient nature of life, to historical change, as well as to the clash of symbolic value (the king's face) with the triviality of everyday (worn with frequent use). Loss as an important constitutive element of one's own self is presented in the poem "Gong" from the early collection *Osmatračnica* (Watchtower) in which the poet says: "Jedared ću grob njegov metnuti / mesto ogledala / u svoju sobu spavaću!"³³ (Someday I'll put his grave / in lieu of a mirror / in my bedroom!)

Family memory is a way to save his father from another, symbolic, death. To prevent his father's repeated disappearance, the boy has to listen to his voice, keep it in mind, always stay alert and awake. In the above-mentioned poem "Djetinjstvo" (Childhood), he reasons thus:

Kroz uho, napregnuto, protekne milion sati / Sve u čekanju oca da se iz groba vrati // Jer ako tad u kući nikog budnog nije – / pod zemlju vratiće se, ovaj put – zauvijek.³⁴

Millions of hours pass, through my pricked up ear / As I wait for Father to rise from the grave and come back here // For if at home none are awake / he will lie back under the ground, this time never to return.

Here the child assumes responsibility for the father's salvation (from oblivion) aware that the house is the only place where his resurrection is possible.

The poet examines oblivion and recapitulates his father's experience most explicitly in the poem "Diljem Kumove slame" (All Over the Milky Way) from his 2013 collection *Kalemar* (Grafter):

Moga oca Velimira, lovca / Strastvenog uz to ibeovca / Čijega se ne sjećam lika, / Utukli su u Zekića rijeci [...] Nikad očaran nisam bio Jožom. / A o oca su mi kao o junaku / Zborili. Ali ne bih ga slavio. / Još manje kudlo. Njega koji kožom / Vlastitom je ćorparaz pravio – Danas u nebeskom vidim ćorskokaku.³⁵

My old man Velimir, the huntsman, / And an ardent Cominform man / Whose face I don't remember, / Went to the wall in the hamlet of Zekića rijeka [...] I never was much in awe of Broz. / And my father has been storied as a / Hero. But I wouldn't sing his praises. / Let alone berate him. That man who traded his own / Skin for a pig in a sack – Now I see in the celestial cul-de-sac.

.....

33 Vešović, Marko (1976): *Osmatračnica*. Sarajevo: Svjetlost, p. 25.

34 Vešović 1996, p. 14.

35 Udovičić, 2013, p. 43.

This poem thematises even the difference between family memory and the way literature remembers: just as he does not agree to the public political condemnation of his father, the poet rejects his domiciliary mythologisation and glorification. The lyrical subject abstains from passing value judgments on the father's political choices, pointing out that he traded his own life for his faith in his political ideas. Here, life as a universal human value is placed above ideology, hence the father's bad deal led him to the celestial cul-de-sac, rather than the domiciliary throne of a saint and martyr.

Ostracism of the Family and the Role of the Mother

For the family, the suffering does not end with the father's death; because of his political sin his wife and children are ostracised and pushed into extreme poverty: "Izgiboše od gole gladi ona đeca Darina, a ni kriva ni dužna."³⁶ (They're apt to perish of hunger, Dara's innocent bairns.) Nobody visits them, and it is wise to stay away from their house, which few villagers fail to heed. Bojo was

od rijetkih koji se nijesu osvrtni na opomene da nije mnogo mudro zalaziti u kuću "onoga izdajnika". [...] Nikada neću zaboraviti kako su me krokočevljanska djeca odbacivala: Nećemo s tobom da se igramo, otac ti je bio izdajnik. Nijesam isprva znao šta je izdajnik.³⁷

one of the few who paid no mind to the warnings that it wasn't much wise to set foot in the home of "that traitor". [...] I'll never forget how the children from Krokočevlje rejected me: We're not playing with you, your father was a traitor. I didn't know at first what a traitor was.)

The narrator's childish innocence is contrasted with the ideological contamination of whole society, even his peers.

Unlike the boy's memory of his father, which is a construct based on other people's stories, the experience of hunger, shame and bullying is first-hand. Vešović writes about it in his prose books *Rodonačelnik* (1982), *Smrt je majstor*

.....
36 Vešović, Marko (1982): *Rodonačelnik*. Sarajevo: Svjetlost, p. 81.

37 Ibid.

iz Srbije (2003), *Bijeg na visoravan* (2010)³⁸, and in his autobiographical writings *Po meni* (2017).

As a counterpoint to the absent father, we see the character of the omnipresent mother, a strong woman who strives within the patriarchal social order of the village, with courage and dignity, but also with ruthlessness, to play the role of both parents. Vešović idealises his mother, but he also depicts her as merciless and rigid, hardened by the poverty and ostracism she had suffered together with her children: “Njezini osmijesi bijehu rijeđi / Nego crni labudovi. / [...] njezino lice bješe kao kaktus što jedanput / U desetak ljeta cvate.”³⁹ (Her smiles were rarer / Than black swans. / [...] her face like a cactus / Blossoming once every ten years.) She is depicted as a moral authority – determined to keep her dignity and raise her children as people of honesty and integrity, but her basic parenting tool is the cane. She preserves the memory of the father, talks about his, but also about the criminals from his clan who used to rob and mistreat their neighbours:

U djetinjstvu sam stoput oplakao njine zločine: moja majka Darinka nas izdeveta, a onda stane da nabraja šta su Vasojevići činili muslimanima. Mene je to više boljelo nego batine. Jer je ispadalo da sam kriv za ono što su vasojevički koljaši radili prije mog rođenja.⁴⁰

As a child I was caned on countless occasions because of their crimes: my mother Darinka would spank us, and then start to declaim the crimes of the Vasojević clan against the Muslims. That hurt more than the beatings. Because it was as though I was guilty for what the Vasojević cut-throats had done before I was even born.

She is the guardian of memory because she sees it as a fundamental human value: “Pamćenje dobrih ili zlih djela, svejedno, za nju je značilo najvišu ljudsku pravdu pod nebom.”⁴¹ (Remembering deeds both good and evil to her meant the ultimate justice under heaven.) She bequeaths to her son shame of the crimes of others: “Kao da je stid zbog Drugih tvoja uža specijalnost.”⁴² (As if

.....
38 Especially the stories *Mešin merhamet* (Meša's Magnanimity) and *Čela iz trideset treće* (Bald Patch from 1933).

39 Vešović 1996, p. 71.

40 Udovičić, Marko (2017): *Po meni*. Cetinje: OFE, p. 192.

41 Vešović 2002, p. 160.

42 Udovičić 2017, p. 296.

shame for others were your narrowest specialisation.) All of the above is an example of postmemory – intergenerationally transmitted traumatic experience which greatly impacts the lives of the descendants.

Conclusion

In memory studies, family is recognised as an important framework for remembrance. In a family setting, individual memory turns to collective. Family memory can differ from political interpretations of the past. Although it questions collective political myths and identities, it engenders private mythologies. Marko Vešović's work thematises the importance of memory, its complexity and multi-faceted nature.

The permanent theme in his prose and poetry analysed in this paper is this drastic difference between how society treats the death of some human being and how the closest family does. The trauma described in these texts is two-fold: the first is personal, psychological, caused by the loss of a father; the second is transgenerational – father's experience of war as well as his political conflict with his former comrades are transmitted to the boy.

Marko Vešović's literature depicts the complex, perpetual process of destroying, changing and reconstituting of private and political myths. Society does not remember past in the same way as a family or an individual, and that difference can be very fruitful for literature.⁴³

.....
43 Translated by Mirza Purić.

Die Tyrannei der Erinnerung. Hélène Menegaldos Familienbiographie *Diana Nikiforoff*

Einleitung

Dieser Beitrag ist einem Text gewidmet, der in keiner slawischen Sprache, sondern auf Französisch verfasst wurde und außerhalb Frankreichs kaum bekannt ist; für den vorliegenden Band ist er dennoch von höchster Relevanz. Es handelt sich um die 2017 erschienene Biographie *Diana Nikiforoff. De la Russie en révolution à la Cité interdite* (Diana Nikiforoff. Vom revolutionären Russland in die Verbotene Stadt¹), verfasst von der französischen Slawistin Hélène Menegaldo. Dieser Text thematisiert und reflektiert Aspekte der Transgenerationalität von Traumata, wobei von besonderem Interesse ist, in welcher Form diese Traumata erzählt werden.

Die Autorin, Hélène Menegaldo, ist Honorarprofessorin für russische Sprache und Literatur an der Université de Poitiers. Sie ist Expertin für die Literatur der russischen Emigration und hat sich insbesondere als Herausgeberin und profunde Kennerin der Werke Boris Poplaskijs (1903–1935) einen Namen gemacht. Ihr Buch erzählt die traumatische Leidens- und Fluchtgeschichte Diana Nikiforoffs, die im Folgenden kurz zusammengefasst werden soll:

1918, im Alter von vier Jahren, wird Diana Zeugin eines brutalen Bürgerkriegs in ihrem Geburtsort Nikolaev (Mykolajiv) in der Ukraine. Ihre frühe Kindheit ist geprägt von Gewalterfahrungen, Hunger, Angst sowie dem Tod nächster Angehöriger. Mit nur zehn Jahren macht sie sich allein nach China auf, um ihre Mutter zu finden, die sie noch nie zuvor gesehen hat. Sie erreicht ihr Ziel, doch in Peking ist Gewalt abermals ihr täglicher Begleiter: Der Weg zur Schule führt am Richtplatz vorbei, an den zur Schau gestellten Köpfen exekutierter Kleinkrimineller. Darüber hinaus leidet sie unter ihrem gewalttä-

.....
1 Hier und in der Folge stammen alle Übersetzungen aus dem Französischen von der Verfasserin [D.G.-H.].

tigen Stiefvater. Auch die japanische Bedrohung ist schon spürbar, weshalb Diana ein weiteres Mal zu fliehen beschließt und sich mit 15 Jahren allein per Schiff nach Europa aufmacht. Ihr Weg ins Exil führt sie schließlich nach Paris, wo der Zweite Weltkrieg mit dem Verlust eines geliebten Menschen abermals ihre Existenz erschüttert.

Den historischen Rahmen der Erzählung bilden zunächst die Revolutions- und Bürgerkriegswirren im ukrainischen Nikolaev mit seinen ständig wechselnden Besatzern, die jedoch eines gemeinsam haben: eine unglaubliche Brutalität. Die erzählte Zeit umfasst auch die im Text viel Raum einnehmende große Hungersnot von 1921–1922. Des Weiteren erzählt *Diana Nikiforoff* von der durch die Forschung lange vernachlässigten russischen Emigration in China sowie von den Gräueln der japanischen Besatzung, unter der nicht zuletzt auch die russischen Emigrantinnen zu leiden hatten, die in von den Besatzern errichteten Vergewaltigungslagern als ‚Trostfrauen‘ zu dienen hatten. Der abschließende Teil der Erzählung ist den Weltkriegsjahren in Paris gewidmet.

Die Biographie der Diana Nikiforoff erzählt die Lebensgeschichte von Hélène Menegaldos Mutter – und zu einem Teil daher auch die Geschichte der Autorin. Der Text ist somit nicht nur Biographie, sondern ebenso Familienbiographie. Dies soll im Folgenden näher erläutert werden.

Schweigen

Menegaldos Text enthält ein Vor- und ein Nachwort der Autorin mit Kindheitserinnerungen und Reflexionen über Diana aus der Perspektive der Tochter. Darunter findet sich folgende bezeichnende Passage:

« Tais-toi, la vie est une chose terrible, elle ne vaut pas la peine d’être vécue », me dit-elle un jour quand, enivrée par le printemps, je sautais de joie en m’écriant : « La vie est belle ! » J’avais alors huit ou neuf ans.²

„Schweig, das Leben ist etwas Schreckliches, es ist es nicht wert, gelebt zu werden“, sagte sie einmal zu mir, als ich, vom Frühling berauscht, vor Freude hüpfte und rief: „Das Leben ist schön!“ Ich war damals acht oder neun Jahre alt.

.....

2 Menegaldo, Hélène (2017): *Diana Nikiforoff. De la Russie en révolution à la Cité interdite*. Paris: Vendémiaire, S. 194.

Dianas Tochter verdeutlicht mit dieser Episode, dass ein psychisches Trauma nicht das Trauma eines oder einer Einzelnen bleiben kann. Zwangsläufig überträgt es sich auf die nachfolgenden Generationen – als, um mit Sigrid Weigel zu sprechen, „Störfall in der Genealogie“³. Die erwachsene Tochter ist sich dieser Tatsache sehr wohl bewusst. Das erinnerte Kind steht dem unverstandenen Leiden der Mutter jedoch hilflos gegenüber:

La compagne de sa vie [...] fut une profonde mélancolie avec son cortège de maladies psychosomatiques qui nous plongeaient, nous, ses enfants, dans des abîmes d'angoisse, nous faisant craindre qu'elle ne nous quitte en nous laissant seuls au monde.⁴

Ständige Begleiterin ihres [Dianas] Lebens [...] war eine tiefe Melancholie mit einem Gefolge an psychosomatischen Erkrankungen, die uns, ihre Kinder, in Abgründe der Angst stürzten und uns fürchten ließen, dass sie von uns gehen und uns allein auf der Welt zurücklassen würde.

Die Angst der Mutter überträgt sich hier auf die Kinder – eine Angst, die in Dianas Hilflosigkeit angesichts ihrer sterbenden Großmutter begründet liegt, deren Tod durch Verhungern sie, selbst noch ein Kind, nicht verhindern konnte; in ihrer Hilflosigkeit gegenüber dem Tod ihrer Tante Ksenija infolge einer – im Text nur angedeuteten – Massenvergewaltigung; und nicht zuletzt in ihrer Hilflosigkeit angesichts des Todes ihres geliebten Bruders Sereža. Das Kind Diana überlebt seine nächsten Verwandten und bleibt letztlich auf sich allein gestellt. Diese reale traumatische Erfahrung wird als Angst vor deren Wiederholung an die Kinder weitergegeben.

Das Trauma wurde von Aleida Assmann als „körperliche Einschreibung“ beschrieben, „die der Überführung in Sprache und Reflexion unzugänglich ist und deshalb nicht den Status von Erinnerungen gewinnen kann“⁵. In Menegaldos Traumaerzählung haben wir es allerdings nicht mit einem Zuwenig an Erinnerungen zu tun, sondern vielmehr mit einem Zuviel. Diana Nikiforoff litt

.....

3 Weigel, Sigrid (1999): „Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur“. In: Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 51–76, hier S. 65.

4 Menegaldo 2017, S. 194.

5 Assmann, Aleida (1999): „Trauma des Krieges und Literatur.“ In: Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 95–116, hier S. 95.

ihrer Tochter zufolge an traumatischer Hypermnésie, also an einer belastenden detailgenauen, überschießenden Erinnerungsfähigkeit. So konnte sie – wie der Text suggeriert – etwa Gespräche im Wortlaut wiedergeben, die sie als Vierjährige gehört hatte:

Je suis sur mon lit, couchée sur le dos, face au mur. J'ai posé mes pieds entre deux arbres aux pommes d'or [...]. Ce jardin merveilleux, je le retrouve tous les soirs sur le papier peint de ma chambre. [...] je me promène dans mon jardin : je tape un pied après l'autre contre le mur et je marche sous ce ciel toujours bleu où courent des nuages légers que je suis du regard, l'oreille attentive aux bruits et conversations des adultes dans la salle à manger voisine. J'ai ainsi entendu beaucoup de choses dont je n'ai compris le sens que bien plus tard, mais qui se sont comme imprimées dans ma mémoire grâce au rythme cadencé de ma marche immobile.⁶

Ich bin in meinem Bett, liege auf dem Rücken, mit dem Gesicht zur Wand. Ich habe meine Füße zwischen zwei Bäume mit goldenen Äpfeln platziert [...]. Diesen wundervollen Garten finde ich jeden Abend auf der Tapete meines Zimmers wieder. [...] Ich gehe in meinem Garten spazieren: Ich setze auf der Wand einen Fuß vor den anderen und schreite unter diesem immer blauen Himmel voran, wo leichte Wolken dahinjagen, denen ich mit meinen Blicken folge, die Aufmerksamkeit des Ohrs auf den Lärm und die Gespräche der Erwachsenen im benachbarten Esszimmer gerichtet. Auf diese Weise habe ich vieles gehört, dessen Sinn ich erst sehr viel später verstanden habe, das sich aber dank des Gleichtaktes meiner nicht vorankommenden Schritte in mein Gedächtnis gleichsam eingepägt hat.

Ein Schlüsselereignis ihrer Kindheit, das ihr niemand erzählt haben konnte – den Beginn des Aufstandes von Nikolaev gegen die österreichisch-ungarischen Besatzer im Jahr 1918 –, schilderte sie mit einem Abstand von 15 Jahren in nahezu identischen Versionen: einmal auf Russisch, einmal auf Französisch.⁷ Menegaldo spricht in diesem Zusammenhang von der „Tyrannei der Erinnerung“:

.....
6 Menegaldo 2017, S. 31–32.

7 Ebd., S. 14. Siehe auch: Menegaldo, Hélène (2019): „Diana Nikiforoff, de la Russie en révolution à la Cité interdite: Une contribution à l'histoire de la révolution de 17 et de l'émigration russe.“ In: *L'Âge d'argent et l'émigration russe* 1. Sonderband: *Regards croisés sur la mémoire de la Révolution russe en exil (1917–2017)*, S. 71–83, hier S. 75.

Cette tyrannie de la mémoire l'empêcha sans doute de mieux organiser sa vie, mais elle ne la refusait pas, au contraire, méprisant les vertus de l'oubli. [...] La répétition ancre ses récits dans ma mémoire, ses souvenirs devinrent les miens [...].⁸

Diese Tyrannei der Erinnerung hinderte sie [Diana] wahrscheinlich daran, ihr Leben besser in den Griff zu bekommen, aber sie verweigerte sich ihr nicht, sondern missachtete vielmehr die heilende Kraft des Vergessens. [...] Die Wiederholung verankerte ihre Erzählungen in meinem Gedächtnis, und ihre Erinnerungen wurden zu meinen [...].

In der tyrannischen Gewalt der mütterlichen Erinnerung befindet sich in einem Prozess der Übertragung somit auch die Tochter. Als nunmehr erwachsene Erzählerin des Traumas der Mutter bezeichnet sie sich sogar als „Geisel“ von deren Erinnerungen:

Je fus l'otage de cette parole, me chargeant d'une part de la souffrance et de l'angoisse qui ne m'appartenaient pas dans l'espoir, vain sans doute, de guérir ma mère de son malaise, ou tout au moins, d'atténuer celui-ci.⁹

Ich war die Geisel dieser [ihrer] Worte und nahm einen Teil des Leids und der Angst, die nicht mir gehörten, auf mich – in der wohl vergeblichen Hoffnung, meine Mutter von ihrer Not zu befreien oder diese Not zumindest zu lindern.

Auch die Leserinnen und Leser werden von der Erzählung fast erdrückt – von den vielen Schrecklichkeiten, die als einzelnes Grauen gar nicht mehr fassbar sind. Erahnbar wird das Grauen vielmehr in der Auslassung, der Lücke, dem Nicht-Gesagten. Das „äußerste Entsetzen“ wird hier, so wie Theodor Adorno zufolge in Paul Celans Gedichten, „durch Verschweigen“ gesagt.¹⁰

Laut Sigrid Weigel „ist die Gedächtnisfigur des Traumas derart strukturiert, daß eine fremdkörperartige Erinnerung die Lücke *markiert* und den Bezug zu ihr, bzw. zu dem darin Fehlenden, zugleich *verdeckt*“.¹¹ In Menegaldos Text ist es die überschießende Erinnerung, die das darin Fehlende verdeckt: Die Hysterie ist jene Form, durch die in diesem Text das Traumatische erzählt wird.

.....
8 Menegaldo 2017, S. 13.

9 Ebd., S. 14.

10 Vgl. Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 477.

11 Weigel 1999, S. 65. Hervorhebung im Original.

Das Trauma erzählen

Die von Menegaldo – sehr bewusst – gewählte Form des Erzählens zeigt, dass die fremdkörperartige Erinnerung des Traumas zugleich getragen und über-tragen wird. Verdeutlicht wird die für das Erleben transgenerationaler Trau-mata kennzeichnende Entpersonalisierung (auf Seiten der Mutter) sowie die misslingende Ent-Identifizierung (auf Seiten der Tochter):

Comment s’emparer de la vie de l’autre ? Se réappropriier sa parole et la restituer à l’écrit, de telle manière qu’elle soit lisible, mais sans la trahir ? Se glisser dans la peau de l’autre, emprunter sa voix, respecter ses silences, écrire à la première personne.¹²

Wie sich des Lebens der anderen bemächtigen? Sich ihre Worte aneignen und sie schrift-lich in einer lesbaren Form wiedergeben, aber ihnen trotzdem treu bleiben? In die Haut der anderen schlüpfen, mit ihrer Stimme sprechen, ihr Schweigen respektieren, in der ers-ten Person schreiben.

Die Tochter wählt als erwachsene Erzählerin somit den Weg der radikalen Identifizierung mit der traumatisierten Mutter. Diese Entscheidung ist eine sehr bewusste und nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass die Autorin eine hervorragende Kennerin vergleichbarer Erinnerungstexte ist.¹³ Ihr Anliegen ist es zum einen, durch die Konstruktion einer authentischen Erzählstimme die Einzigartigkeit von Dianas Schicksal zu betonen:

Un récit à la 3^e personne banalisait l’expérience unique, détruisait l’authenticité et la spon-tanéité de la parole première, et risquait de réactiver les stéréotypes de l’« âme slave » et de la « beauté russe » qui avaient nourri un vaste courant littéraire, né après la révolution de 17, où étaient à l’honneur les princesses, où l’accent était mis sur le drame de l’exil et du déclassement [...].¹⁴

Eine Erzählung in der dritten Person hätte die einzigartige Erfahrung banalisiert, die Au-thentizität und Spontanität des ursprünglichen Wortes zerstört und wäre Gefahr gelau-fen, die Stereotype der „slawischen Seele“ und der „russischen Schönheit“ zu reaktivieren,

.....

12 Menegaldo 2017, S. 17.

13 Z. B. *Une princesse en exil* (1933, *Als Prinzessin im Exil – Schicksale in der Alten und Neuen Welt*) von S.A.I. Marie de Russie [Großfürstin Maria von Russland], *Souvenirs de Russie* (1923, *Erinnerungen aus Russland [1916–1919]. Die Macht des Bolschewismus*) der Prinzessin Paley u. a. Vgl. Menegaldo 2019, S. 79.

14 Ebd.

die den Stoff für eine breite, nach der Revolution von 1917 entstandene literarische Strömung geliefert hatten, mit Prinzessinnen im Zentrum des Interesses und einem Schwerpunkt auf dem Drama des Exils und des sozialen Abstiegs [...].

Diese rational argumentierten, sich an der erwarteten Rezeption des Werkes orientierenden Überlegungen sind jedoch keine Ausflucht und kein Vorwand; sie stehen neben einer reflektierten Auseinandersetzung mit den persönlichen und emotionalen Implikationen der Wahl der ersten Person für die Erzählung. Die Autorin ist sich der (psychologisch erklärbaren) Ursachen und (narratologischen) Folgen der formalen Verschmelzung der beiden Erzählstimmen zu einer Stimme bewusst und hat sich dennoch gezielt dafür entschieden:

Je repère [...] des dédoublements, des réitérations, des échos entre les vies des différents personnages, et la mienne aussi. Le livre se présente comme un récit enchâssé avec deux narratrices, deux « je » ayant une proximité mais des statuts différents, le second, celui de la narratrice qui est aussi l'héroïne, étant pris en charge par le « je » de l'auteur. Le chapitre conclusif marque une continuité extra-diégétique, celle qu'autorise la transmission intergénérationnelle [...].¹⁵

Ich orte [...] Spaltungen, Wiederholungen und Echos zwischen den Leben der verschiedenen Personen, mein Leben inbegriffen. Das Buch präsentiert sich als eine geschlossene Erzählung mit zwei Erzählerinnen, zwei „Ichs“, die einander nahe stehen, aber einen unterschiedlichen Status haben, da das „Ich“ der Autorin für das zweite „Ich“, jenes der Erzählerin, die zugleich die Hauptperson ist, verantwortlich zeichnet. Das abschließende Kapitel weist eine extradiegetische Kontinuität [zwischen den beiden „Ichs“] auf, die durch die intergenerationale Übertragung autorisiert wird [...].

Die extradiegetische Position der „ersten“ Erzählerin – jener des Vor- und Nachworts – spiegelt sich zudem in einem Fußnotenapparat wider, der Begriffserklärungen und Erläuterungen von historischen Fakten und Zusammenhängen enthält, die von Menegaldo akribisch recherchiert wurden. Auch hier wird der unterschiedliche Status der beiden Erzählerinnen deutlich: Die Erzählstimme in den Fußnoten ergänzt, bestätigt oder korrigiert¹⁶ die Ich-Erzählerin Diana. In einem Artikel über *Diana Nikiforoff* in dem von Svetlana

.....
15 Ebd., S. 82.

16 Z. B. Fußnote 9: „Die Episode dauerte in Wirklichkeit drei oder vier Tage.“ (« L'épisode dura en réalité trois ou quatre jours. » [Menegaldo 2017, S. 29]) oder Fußnote 12: „Selbst wenn diese Schätzung übertrieben erscheint, gab es mehrere Tausend Tote, zumindest 3000 [...].“ (« Même si cette estimation paraît excessive, il y eut plusieurs milliers de morts, au moins 3000 [...]. » [Ebd., S. 31]).

Garziano herausgegebenen Sonderband *Regards croisés sur la mémoire de la Révolution russe en exil (1917–2017)* (Verschiedene Blicke auf die Russische Revolution im Exil [1917–2017]) der Zeitschrift *L'âge d'argent et l'émigration russe* vergleicht Menegaldo die Arbeit an der Biographie ihrer Mutter mit ihrer Forschungstätigkeit zu Poplavskijs Leben und Werk. Die Niederschrift habe eine parallele Beschäftigung mit historischen Quellen, Aussagen anderer Zeitzeugen sowie mit den Schauplätzen der Erzählung erfordert.¹⁷

Bedeutsam ist auch die Entscheidung für die französische anstelle der russischen Sprache. Die Autorin liefert für diesen Entschluss keine Begründung, sondern belässt es bei dem Hinweis, dass sie sich die Frage nach der Wahl der Sprache gestellt habe.¹⁸ Auch hier bietet sich wieder sowohl eine narratologische als auch eine psychologische Erklärung an: Menegaldos primäres Zielpublikum ist die französische Leserschaft, der im westlichen Europa wenig bekannte historische Ereignisse näher gebracht werden sollen. Andererseits ist durch die Wahl des Französischen die Sprache der Traumaerzählung eine andere als die Sprache, die mit den das Trauma auslösenden Ereignissen verknüpft ist. Das Französische als Erzählsprache dient hier – intendiert oder nicht intendiert – als Mittel, Distanz zu den geschilderten traumatischen Erlebnissen herzustellen. Diese Funktion des Sprachwechsels wird im Text von der Ich-Erzählerin Diana selbst reflektiert: Sie berichtet über die Erleichterung, die es ihr als Jugendllicher verschafft habe, Gedichte auf Englisch zu verfassen:

Exprimer dans une langue qui n'était pas la mienne les émotions et sentiments que je ne pouvais partager avec personne m'a libérée d'un grand poids.¹⁹

In einer Sprache, die nicht meine war, die Emotionen und Empfindungen auszudrücken, die ich mit niemandem teilen konnte, hat mich von einer großen Last befreit.

Die traumatischen Erlebnisse werden durch die Wahl der Vergangenheitsform zudem gezielt in der Vergangenheit belassen – mit bezeichnenden Ausnahmen: In einigen wenigen Fällen wird das historische Präsens verwendet, insbesondere am Beginn der Gewaltausbrüche, als Diana vier Jahre alt ist, sowie in der Schilderung des Todes von Dianas geliebtem Bruder.

.....

17 Menegaldo 2019, S. 71 und 80.

18 Vgl. ebd., S. 72.

19 Menegaldo 2017, S. 110–111.

Der Tod des Bruders wird als Wendepunkt dargestellt, und zwar insofern, als er jenes Schlüsselerlebnis ist, ab welchem das Ende von Dianas Angst behauptet wird:

J'avais peur quand nous partions avec Serioja sur les routes. J'avais peur quand j'étais au milieu des cadavres avec tante Xenia. J'avais peur quand, au marché, les mourants m'attrapaient les pieds et m'attiraient vers eux. [...] Surtout, j'avais eu peur tout ce temps de perdre ceux que j'aimais, de perdre Serioja. Et maintenant, il était mort, j'étais seule et je voulais mourir pour le retrouver. [...] Ce jour-là, j'ai cessé de craindre la mort. Au contraire, je la bravais, j'allais à sa rencontre, je ne cherchais pas à me protéger. [...] Je n'avais plus rien à perdre, j'avais déjà tout perdu.²⁰

Ich hatte Angst, wenn Sereža und ich unterwegs waren. Ich hatte Angst, wenn ich mit Tante Ksenija inmitten der Leichen herumirrte. Ich hatte Angst, wenn mich die Sterbenden auf dem Markt an den Füßen packten und mich zu sich zogen. [...] Vor allem hatte ich die ganze Zeit Angst gehabt, jene zu verlieren, die ich liebte, Sereža zu verlieren. Und nun war er tot, ich war allein und wollte sterben, um ihn wiederzufinden. [...] An jenem Tag hörte ich auf, den Tod zu fürchten. Im Gegenteil, ich stellte mich ihm entgegen, ich suchte ihn, ich versuchte nicht, mich zu schützen. [...] Ich hatte nichts mehr zu verlieren, ich hatte schon alles verloren.

Diana – oder die mit der Stimme Dianas erzählende Tochter – behauptet so etwa, keine Angst zu haben, als das Schiff, mit dem sie nach Europa reisen soll, bei Tsingtao zu sinken droht; trotzig bleibt sie in ihrer Kabine, da sie nicht ohne ihr Gepäck evakuiert werden will.²¹ Sie behauptet, furchtlos zu sein, als die Alliierten Paris bombardieren, und weigert sich, ihre Wohnung zu verlassen; ihre Katzen seien mehr erschrocken als sie.²² Diese erklärte Furchtlosigkeit steht jedoch zahlreichen Momenten der Angst gegenüber, die im Text erwähnt werden: auf der Zugfahrt des zehnjährigen Mädchens von Nikolaev nach Moskau, auf dem Weg ins Ungewisse;²³ in der Transsibirischen Eisenbahn, wo es sich von begehrlischen Blicken verfolgt und bedroht fühlt und

.....

20 Ebd., S. 80–81.

21 Ebd., S. 130.

22 Ebd., S. 176.

23 „Deux jours de train de Nikolaïev à Moscou. J'avais le cœur serré.“ (Ebd., S. 83, Zwei Tage Zugfahrt von Nikolaev nach Moskau, beklommenen Herzens.)

kaum ein Auge zuzumachen wagt,²⁴ oder bei der Ankunft in Čita, wo sie laut Vereinbarung von ihrer Mutter abgeholt werden soll und sich dann aber allein auf dem Bahnsteig wiederfindet.²⁵

Die detailgenaue, hypermetrische Erinnerung an das vermeintliche Ende der Angst, als Sereža stirbt, verdeckt hier jene Lücke, welche die das Trauma auslösenden Ereignisse hinterlassen haben. Das darin Fehlende ist die *nicht artikulierbare* Angst.

Das Phantom

Das Fehlende ist immer ein Abwesendes und latent Anwesendes zugleich. Es zeichnet sich sozusagen durch eine „geisterhafte Präsenz“ aus – als Phantom.

Als solch ein „Phantom“ wird Dianas toter Bruder beschrieben:

Le fantôme de Serioja accompagna mon enfance et aussi ma vie d'adulte. Quand ma mère ne me racontait pas des épisodes vécus avec lui, que je connaissais déjà par cœur, elle me narrait les rêves où il lui apparaissait. [...] C'est seulement en écrivant ces lignes que je réalise que Serge Nikiforoff, ce petit garçon rebelle, était aussi mon oncle.²⁶

Serežas Phantom begleitete meine Kindheit und auch mein Erwachsenenleben. Wenn mir meine Mutter [Diana] gerade nicht Episoden schilderte, die sie mit ihm erlebt hatte und die ich schon auswendig kannte, erzählte sie mir von ihren Träumen, in denen er ihr erschienen. [...] Erst jetzt, wo ich diese Zeilen schreibe, wird mir bewusst, dass Sergej Nikiforov, dieser kleine widerspenstige Junge, auch mein Onkel war.

Das Phantom ist eine Erklärungsfigur in der Traumaforschung. Nicolas Abraham (1991)²⁷ beschreibt das Phantom als das Vergessene der vorausgegangenen Generation – eine Tatsache, die Hélène Menegaldo mit Sicherheit bekannt ist. Laut Abraham suchen die Gräber, die die Eltern in sich verber-

.....
24 „[J]e ne dors que d'un œil“ (ebd., S. 85, ich mache kaum ein Auge zu); „j'ai peur d'aller aux toilettes, surtout la nuit“ (ebd., S. 86, ich habe Angst, auf die Toilette zu gehen, vor allem nachts).

25 „L'angoisse m'envahit.“ (ebd., S. 86, Panik überfiel mich.)

26 Ebd., S. 193.

27 Der Beitrag erschien erstmals 1978 unter dem französischen Titel „Notules sur le Fantôme“.

gen, deren Kinder in Form von Phantomen heim.²⁸ Ein Phantom im Sinne Abrahams ist nicht das Ergebnis eines Verdrängungsprozesses – kein „altbekannter Fremder“, wie Freud den Inhalt einer Verdrängung genannt hat –, sondern ohne unmittelbaren Bezug zu dem oder der Betroffenen: „[D]as wiederkehrende Phantom ist der Existenzbeweis für etwas, das in einem anderen begraben liegt.“²⁹ Dieser andere ist ein Elternteil, aus dessen Unbewusstem ein Übergang in das Unbewusste seines Kindes erfolgt. Abraham erläutert dies wie folgt:

[D]as „Phantom“ (le fantôme, das Gespenst, der Geist) – in allen seinen Formen – ist eine Erfindung der Lebenden. Eine Erfindung in dem Sinne, daß es, wenn auch auf halluzinatorische Weise, individuell oder kollektiv, die Lücke vergegenständlichen muß, die die Verdunkelung eines Abschnitts im Leben eines Liebesobjekts in uns erzeugt hat. [...] [N]icht die Gestorbenen sind es, die uns heimsuchen, sondern die Lücken, die aufgrund von Geheimnissen anderer in uns zurückgeblieben sind. Da das Phantom nicht mit dem Objektverlust zusammenhängt, kann es auch nicht das Ergebnis einer mißlungenen oder ausgebliebenen Trauer sein. Dies träfe vielmehr für den Fall des Melancholikers oder für all jene Personen zu, die ein Grab in sich verbergen. Ihren Kindern oder Nachkommen aber fällt das Schicksal anheim, solche verborgenen Gräber in der Gestalt eines Phantoms zu vergegenständlichen.³⁰

Symptomatisch für diese Bildung des Unbewussten ist die Namensweitergabe,³¹ die auch in Menegaldos Text thematisiert wird: Sowohl Hélène Menegaldos Bruder, Dianas Sohn, als auch der Sohn der Verfasserin selbst tragen den Namen Sergej:

Elle donna Serge, en deuxième prénom, à mon frère cadet ; j'en fis autant avec mon deuxième fils, parce que c'était un prénom russe qui lui signifiait sa double origine, mais aussi pour lui faire plaisir à elle : que ce prénom continue ainsi à cheminer de la deuxième à la troisième génération, comme un défi à l'irréparable réalité, comme un rappel de l'impossible deuil, une invitation à s'associer à une souffrance toujours vivace.³²

.....
28 Abraham, Nicolas (1991): „Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzung zu Freuds Metapsychologie“. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 45/8, S. 691–698, hier S. 692.

29 Ebd., S. 696. Hervorhebung im Original.

30 Ebd., S. 691–692.

31 Vgl. Weigel 1999, S. 73.

32 Menegaldo 2017, S. 194.

Sie [Diana] gab meinem jüngeren Bruder den zweiten Vornamen Serge; ich tat es ihr bei meinem zweiten Sohn gleich, da dies ein russischer Vorname war, der ihm seine doppelte Herkunft anzeigen sollte, aber auch, um ihr eine Freude zu machen: dass dieser Vorname so von der zweiten in die dritte Generation weiterwanderte, wie um die irreparable Wirklichkeit herauszufordern, sich der unmöglichen Trauer zu besinnen – eine Einladung, an einem noch immer lebendigen Schmerz teilzuhaben.

Dianas Tote haben keine Spuren hinterlassen, keine Andenken außer den Spuren – oder, um mit Abraham zu sprechen, Grabmälern – in Dianas Erinnerung. Das einzige für die Nachkommen wirklich greifbare Souvenir – in der Doppelbedeutung des französischen Wortes *souvenir* von „Erinnerung“ und „Andenken“ – ist eine Decke, die Diana in Peking bestickt hat. Das Motiv auf der Decke zeigt Diana als Kind, unbeschwert spielend mit ihrem Bruder. Die unbeschwerte Kindheit erscheint hier als das für immer Verlorene, sowohl für Diana als auch für deren Kinder. Bezeichnenderweise sind die beiden Kinder nur von hinten zu sehen. Die Darstellung gemahnt an jene von Walter Benjamins „Engel der Geschichte“, den auch Hélène Menegaldo erwähnt, wenn auch in anderem Zusammenhang.³³ Bezugnehmend auf Paul Klees Bild *Angelus Novus* (1920) schreibt Benjamin über den Engel der Geschichte:

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.³⁴

Den auf der bestickten Decke dargestellten Kindern steht die Katastrophe allerdings erst bevor; ihr Blick ist auf eine noch heile Welt gerichtet, in eine gemeinsame Zukunft, wie es im Nachwort der Tochter-Erzählerin heißt.³⁵

Bei Benjamin wird der auf die „Trümmerhaufen“ der Vergangenheit gerichtete Blick des Engels der Geschichte zum Auftrag für die Gegenwart, „[d]enn

.....
33 Menegaldo 2019, S. 72.

34 Benjamin, Walter (1940): „Über den Begriff der Geschichte“. <https://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>, Abschnitt IX (letzter Zugriff: 05.01.2020).

35 Menegaldo 2017, S. 193.

es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte³⁶.

Diesem Auftrag scheint sich auch Diana zu stellen; er ist als Ursache für ihre außerordentliche Erinnerungsfähigkeit deutbar. Das Bedürfnis, Zeugnis abzulegen, wird von Menegaldo als Folge einer tief empfundenen Schuld der Überlebenden gegenüber ihren Toten dargestellt:

Paradoxalement, cette culpabilité fut aussi le moteur de son existence : sa survie à elle et sa longévité lui furent imposées par le souci de sauvegarder la mémoire du passé, de transmettre le souvenir de ses proches, de leur insuffler une vie fantomatique.³⁷

Paradoxerweise war diese Schuld auch der Motor ihrer Existenz: Ihr eigenes Überleben und das hohe Alter, das sie erreichte, lagen in dem Bestreben begründet, die Erinnerung an die Vergangenheit und das Andenken an ihre Angehörigen zu bewahren, ihnen ein geisterhaftes Leben einzuhauchen.

Schluss

Dianas Schicksal wird in Menegaldos Erzählung als exemplarisch für das Schicksal einer ganzen Generation dargestellt. Im Klappentext heißt es:

Ce destin inouï nous plonge dans les tourments d'un exil exemplaire : toutes les tragédies européennes du début du XX^e siècle ont présidé à l'errance de Diana.³⁸

Dieses unglaubliche Schicksal vermittelt uns beispielhaft die Qualen der Exilerfahrung: Alle europäischen Tragödien des beginnenden 20. Jahrhunderts haben Dianas Irrfahrt gelenkt.

Dennoch erzählt der Text kein kollektives Trauma. Es handelt sich bei Diana Nikiforoffs Geschichte um ein einzigartiges Schicksal, das eine Vielzahl kollektiver Traumata in sich vereint; wie ein „Wassertropfen“, der „die gesamte Geschichte in sich konzentriert“³⁹. Menegaldos Text ist „Dokument der unheilba-

.....

36 Benjamin 1940, Abschnitt V.

37 Menegaldo 2019, S. 81.

38 Menegaldo 2017, Klappentext.

39 „[D]ont le destin, comme dans une goutte d'eau, concentre toute l'Histoire“ (Menegaldo 2019, S. 83).

ren Traumata einer kindlichen Seele⁴⁰. Gleichzeitig aber ist er Spiegel der Verwüstungen, die das 20. Jahrhundert in seinen Kindern angerichtet – und seinen Kindeskindern hinterlassen hat.

.....
40 „[D]ocument sur les traumatismes inguérissables d’une âme enfantine“ (Menegaldo 2017, S. 16).

MAGDALENA BARAN-SZOŁTYŚ (WIEN)

Wenn Enkel die Familiengeschichte bereisen: Flucht und Vertreibung aus Schlesien und Galizien in der deutschsprachigen und polnischen Gegenwartsliteratur

Vertrieben und zugezogen

Das Ende des Zweiten Weltkrieges und die Neuaufteilung des europäischen Territoriums nach dem Potsdamer Abkommen von 1945 führten für die Gebiete des vormals polnischen Galiziens und deutschen Schlesiens zu diametralen Veränderungen. Die neuen Grenzziehungen Polens, westlich an der Oder-Neiße-Linie, östlich mit leichten Veränderungen an der so genannten Curzon-Linie, zwangen Millionen Menschen sich mit der neuen Situation des von ihnen bewohnten Territoriums auseinanderzusetzen. Die Alliierten verfolgten nach 1945 das Ziel, möglichst homogene Nationalstaaten zu schaffen, weshalb die Polen aus den vormals polnischen Ostgebieten und die Deutschen aus den vormals deutschen Ostgebieten flüchten mussten oder ausgesiedelt wurden. Dabei ähnelten sich die Schicksale der Deutschen in Schlesien und der Polen in Ostgalizien, wodurch beide Regionen in einer interdependenten Beziehung zueinander stehen und die Analogien zwischen ihnen sich in den Narrativen der jüngsten Generation zeigen. Diese Texte deuten auf die komplexe Situation beider Gruppen wie auch auf die Schwierigkeiten beim Aufbau einer neuen nachgalizischen und -schlesischen Identität für die Umgesiedelten hin. Das Trauma der Vertreibung wird den Nachfolgenerationen weitergegeben und verpflichtet sie dazu, darüber Rechenschaft abzugeben, indem es für spätere Generationen in Form von Literatur, Kunst, Film oder Bild verfügbar gemacht werden soll.¹ Das Erzählen aufgrund der Spuren der eigenen Vorfahren ist

.....

1 Vgl. Kaniowska, Katarzyna (2013): „Postpamięć“. In: Orłowska, Paulina (Hg.): *Pamięć. Rejestry i terytoria. Memory. Registers and Territories*. Ausstellungskatalog. Kraków: MCK, S. 38-47, hier S. 41.

somit eine Etappe in der Aufarbeitung der familiären und persönlichen Erinnerung.

Anhand eines polnischen Werks der Gegenwartsliteratur, *Dwanaście stacji* (2004, *Zwölf Stationen*) von Tomasz Różycki, und eines deutschsprachigen Werks, *Katzenberge* (2010) von Sabrina Janesch, werde ich darlegen, auf welche Weise die Lebensgeschichten der vertriebenen Deutschen und Polen in der Literatur Anfang des 21. Jahrhunderts, demnach knapp 60 Jahre später, erzählt bzw. erinnert werden. Dabei spielen die Raum- und Zeitbeziehungen sowie das materielle und immaterielle Familienerbe eine wichtige Rolle. Die Ereignisse werden nun aus einer neuen Perspektive erzählt, aus der der Enkelkinder, die eine Reise auf den Spuren der Familiengeschichte unternehmen.

Weitergegeben und erinnert

Nele Leibert heißt die Erzählerin in *Katzenberge* und sie ist die Enkelin von Stanisław Janeczko, einem aus Galizien vertriebenen Polen, der zwangsweise in Schlesien angesiedelt wurde und dessen Geschichte erzählt wird. Różycki nennt seinen Erzähler gleich schlicht *Wnuk* (Enkel), der die Geschichte seiner galizisch-schlesischen Familie wiedergibt. Różyckis eigene Vorfahren stammen auch aus Galizien, ebenso wie die polnischen Großeltern mütterlicherseits von Janesch aus Wolhynien,² wodurch beide Autor*innen selbst biographische Bezüge zu Schlesien und Galizien (erweitert um Wolhynien) haben.

Sabrina Janesch (*1985 in Gifhorn, Niedersachsen) thematisiert dieses doppelte Vertreibungstrauma in ihrem ersten autofiktionalen Roman *Katzenberge*: „Neles und meine Biographie decken sich, was ihre Familiengeschichte angeht“³, meint sie in einem Interview. Sie selbst verbrachte seit jüngster Kindheit ihre Ferien auf dem großelterlichen Bauernhof in Niederschlesien und pflegte eine enge Beziehung zum polnischen Großvater. Tomasz Różycki (*1970 in Opole) gehört in Polen seit Jahren zu den bedeutendsten Lyrikern

.....

2 Vgl. Egger, Sabine (2017): „Magischer Realismus als Modus einer transgenerationalen ‚felt history‘. Heimat, Flucht und Vertreibung in Sabrina Janeschs *Katzenberge*“. In: Iztueta, Garbiñe u. a. (Hg.): *Raum – Gefühl – Heimat. Literarische Repräsentation nach 1945*. Marburg: LiteraturWissenschaft.de, S. 141-156, hier S. 144.

3 Sabrina Janesch im Interview mit Gunnar Cynybulk. <http://www.sabrinajanesch.de/werke/interview-mit-sabrina-janesch/> (letzter Zugriff: 11.01.2020).

und sein heroisch-komisches Epos *Dwanaście stacji* zählt in Polen bereits zum Kanon.⁴ Das Pastiche auf Adam Mickiewiczs Nationalepos *Pan Tadeusz* porträtiert die Geschichte einer Familie in Schlesien, um die Ukraine, Galizien und die *Kresy*-Gebiete aus der Erinnerung der Familienmitglieder wiedererstehen zu lassen.⁵ Der namenlose Protagonist ist ein Nachfahre von Vertriebenen aus Galizien, die nun in Opole wohnen, einer Stadt in den sogenannten *Ziemie Odzyskane* (Wiedergewonnenen Gebieten). Er bekommt den Auftrag, die in ganz Polen verstreute Verwandtschaft zusammenzutrommeln und mit allen in die Heimat zurückzukehren, aus der sie vertrieben wurden. Genauer in die Stadt Gliniane, damals im alten Galizien, nun als Hlynjany in der Ukraine gelegen. Weiters soll er die Erbstücke der Familie „przed klęską“⁶ („bevor die vorhergesehenen Katastrophen eintraten“⁷) retten: die von den Deutschen hinterlassene bürgerliche Standuhr und den noch aus dem galizischen Żeniów (heute Ženiv in der Ukraine) von der Großmutter mitgebrachten Ringkragen.⁸ Selbst entscheidet er noch die Lokführermütze sowie die Uniform des Großvaters zu retten, die ihm nun als Anführer der Heimkehrmission sozusagen gebührt. Auch in *Katzenberge* begibt sich die Protagonistin auf Spurensuche, um ein Familiengeheimnis aufzuklären, und auch ihre Reise beginnt in Schlesien und endet in Galizien.

Für beide Erzähler sind die Reisen durch die Herkunft der Großeltern motiviert. Die Texte basieren zu einem großen Teil auf Rückgriffen auf das Familiengedächtnis und nicht auf Erlebnissen, die die Erzähler direkt erlebt haben. Der von Marianne Hirsch geprägte Begriff *Postmemory* bezeichnet solche Phänomene, bei denen die Nachkommen Beziehungen zu traumatischen Ereignissen in der eigenen Familie entwickeln, die vor ihrer Geburt stattfanden:

.....

4 Bei der polnischen Matura 2007 zählte es im Prüfungsfach Polnisch zu den Prüfungsaufgaben. Vgl. Centralna Komisja Egzaminacyjna. Arkusze maturalne. https://cke.gov.pl/images/_EGZAMIN_MATURALNY_OD_2015/Arkusze_egzaminacyjne/2007/polski_pr.pdf. (letzter Zugriff: 11.01.2020).

5 Stańczyk, Ewa (2009): „Ukraine and Kresy in Tomasz Różycki’s *Dwanaście Stacji*. Postcolonial Analysis“. In: *Zagadnienie Rodzajów Literackich*, LII 1–2 (2009), S. 93–109, hier S. 94.

6 Różycki, Tomasz (2005): *Dwanaście stacji*. Kraków: Znak, S. 39.

7 Różycki, Tomasz (2009): *Zwölf Stationen*. München: Luchterhand, S. 50.

8 Vgl. Różycki 2005, S. 39.

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up.⁹

Was von der Geschichte der Eltern, Großeltern oder der Urgroßeltern überliefert wird, sind Erinnerungsreste, die man untereinander in Erzählungen weitergegeben hat, die immer noch prägend sind und andauern.¹⁰ Unterschiedliche im Nachlass gefundene Objekte helfen, die Geschichte nachzuerinnern und nachzuerzählen. Die in den Texten beschriebene Reise dient dazu, die in den Familiennarrativen vorhandenen Erinnerungslücken zu schließen, Vorstellungen zu hinterfragen, zu revidieren oder zu aktualisieren. Die Geschichte der Vorfahren wird in ein Verhältnis zur eigenen gesetzt. Denn, wie David Lowenthal feststellt, ist jede Erinnerung an die Vergangenheit ausschlaggebend für unsere eigene Identität.¹¹ So ist Postmemory als Fortführung des Familiengedächtnisses ein wichtiges Element der Selbstidentifikation und des autobiographischen Selbstverständnisses, das das weitergegebene, vererbte Trauma der Vorfahren umfasst, womit Marianne Hirsch vor allem die Weitergabe des Traumas des Holocaust meint. In den Werken von Janesch und Różycki sind es jedoch die Traumata von Ereignissen aus der neueren polnischen, ukrainischen und deutschen Geschichte, denn:

These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the structure of postmemory and the process of its generation.¹²

Bewegung und Erzählung

Erzählanlässe finden sich in den Archivmaterialien: Zur Erinnerungsaufarbeitung finden anhand der im Familienarchiv aufbewahrten materiellen und immateriellen Dinge (Fotoalben, Schmuck, Sprache, Familienerzählungen, Traditio-

.....
9 Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, S. 5.

10 Vgl. Hirsch, Marianne (2008): „The Generation of Postmemory“. In: *Poetics Today* 29:1, S. 103–128, hier S. 106–107.

11 Vgl. Lowenthal, Dawid (1985): *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 197.

12 Hirsch 2012, S. 5.

nen etc.) Reisen auf den Spuren der eigenen Vorfahren statt. Dabei handelt es sich um (Re-)Konstruktionen von Familienerzählungen, die oft Leerstellen in den Familiennarrativen zu füllen versuchen und sich mit neuen poetischen Verfahren an eine oft traumatische Geschichte wagen. Die Reise dient dazu, die Geschichte selbst zu erfahren und zu durchleben, indem man sich an die für die Familie wichtigen Orte im postgalizischen Erinnerungs- und Gedächtnisraum begibt – durch die Bewegung darin wird die Familiengeschichte erzählbar. Galizien ist dabei nicht nur ein mythischer Ort der Vergangenheit, der sowohl durch Trauma als auch Nostalgie geprägt ist, sondern auch ein bewusst oder unbewusst die Gegenwart und Zukunft bestimmendes Element: Die Reise aktualisiert die Ereignisse der Vergangenheit und lässt sie zu Erlebnissen der Gegenwart werden. Dabei werden Zeitschichten sowie zwei topographische Räume vermischt – Galizien und Schlesien. Die Frage nach der Übertragung des Traumas auf die nachfolgenden Generationen stellt Nele Leibert selbst:

In meinem Kopf hörte ich den Tonfall, mit dem Djadjo sagen würde: Mädchen, kämpf mit deinen eigenen Dämonen. Mir fiel erst jetzt, nach seinem Tod, die Antwort ein: Was, wenn Dämonen, wie Sprache oder Land, vererbbar sind?¹³

Werke, die diesen „Dämonen“ nachgehen, werden zu „palimpsestartigen Geschichten“, wie Christine Brooke-Rose diese Art von Erzählungen nennt.¹⁴ Beiden Autor*innen ist jedoch klar, dass diese Familienerzählung für sie als Vertreter*innen der Postmemory-Generation basierend auf einem transgenerational übertragenen Trauma der Vertreibungen und Heimatlosigkeit nur literarisiert und verfremdet möglich ist. Ulrike Vedder weist darauf hin, dass literarische Räume durch Fiktion und Imagination eröffnet werden und ebenso historisch Verborgenes zum Ausdruck bringen können.¹⁵ „Sometimes

.....

13 Janesch 2010, S. 181.

14 Vgl. Brooke-Rose, Christine (1992): „Palimpsest History“. In: Collini, Stefan (Hg.): *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 125–138, hier S. 127.

15 Vgl. Vedder, Ulrike (2005): „Luftkrieg und Vertreibung“. In: Caduff, Corinna/Vedder, Ulrike (Hg.): *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*. München: Wilhelm Fink, S. 59–79, hier S. 60. Vedder stellt fest, dass die dritte Generation nur eine Nach-Erzählung der Ereignisse bzw. der Erinnerungen an sie hervorbringen kann. Allein die durch die Großeltern vermittelten Eindrücke gewinnen an Relevanz und werden den in der Gegenwart auffindbaren Zeugnissen gegenübergestellt, mit ihnen vereinigt oder durch sie aktualisiert. Die erzählende dritte Generation stellt keinen Anspruch auf eine genaue historische Aufarbeitung, das persönliche Er- und Nachleben stellt den Mehrwert der Erzählung dar.

legends make reality, and become more useful than the facts“¹⁶, wie es Salman Rushdie in *Midnight's Children* beschrieb. So suchen diese Werke nach neuen Darstellungsmöglichkeiten: im Fall Różyckis ist es eine ironische Nostalgie und im Fall Janeschs magischer Realismus. Hier mag auch der Unterschied zu autobiographisch-dokumentarisch angelegten Werken von Autorinnen und Autoren wie Stephan Wackwitz, Wibke Bruhns oder Thomas Medicus liegen, die einer anderen Generation angehören. Auf Generationenunterschiede wird auch in *Katzenberge* aufmerksam gemacht und zwar durch Neles Mutter, die die Reise nach Galizien selbst nie angetreten hat, da sie einen anderen Zugang zum Thema als ihre Tochter findet:

Im Archiv ist das leicht. In einem alten Buch ersetzt man die Seiten, die im Laufe der Zeit verlorengegangen sind [...]. Trotz der blinden Flecken bleibt es ein Original, man kann es lesen und ungefähr seinen Lauf nachvollziehen. [...]

Wenn man aber das Original in ein zwei Meter tiefes Loch wirft, mit Erde zuschaufelt und einen Stein obendrauf stellt, ist es unwiederbringlich verloren. Auch wenn es Leute gibt, die sich noch daran erinnern: Weg ist weg.

Nicht, wenn man es neu aufschreibt, die blinden Flecken könne man ja durch etwas Neues ersetzen oder so stehen lassen, aber Hauptsache...

Mutter war sich ihrer Sache längst sicher. [...] Geschichte zu konservieren ist etwas völlig anderes, als Geschichten zu erzählen, sagte sie [...].

Fahr nach Galizien. Dort wird mehr von ihm zu finden sein als hier.¹⁷

Die „blinden Flecken“ durch etwas Neues ersetzen, um eine kontinuierliche Familiengeschichte erzählen zu können – das ist das Ziel der Reise von Nele. Die „blinden Flecken“, die Leerstellen in den Erzählungen des Großvaters Janeczko, seine Geheimnisse und letztendlich sein Tod, veranlassen die Reise und die Erzählung der Protagonistin, wie aus dem Gespräch zwischen Nele und ihrer Mutter deutlich wird. Die Mutter initiiert während des Begräbnisses des Großvaters die Reise der Tochter:

Es gibt da etwas, das ich mir von dir wünsche. Für uns alle, auch für dich. [...] Nutze die Gelegenheit und fahre nach Galizien. Niemand ist jemals dorthin gefahren, du hättest die Chance, zu sehen, wo wir eigentlich herkommen.¹⁸

.....

16 Rushdie, Salman (1981): *Midnight's Children*. London: Cape, S. 262.

17 Janesch 2010, S. 46–47.

18 Ebd., S. 41.

Die Tochter Janeczkos, selbst Historikerin, fährt nicht, die Enkelin, die Journalistin, soll fahren. Doch diese wehrt sich zunächst mit dem Argument, keine Lust auf eine „sentimentale Spurensuche“ und ein Herumfahren in der „Weltgeschichte“ zu haben.¹⁹ Die distanzierte, verächtliche und befremdliche Betrachtungsweise der Enkelin, die sich erst während der Reise emotionalisiert, unterscheidet hier die dritte von der zweiten Generation, die sich zum Erzählen noch nicht befähigt fühlt bzw. noch nicht bereit ist und andere Ziele verfolgt, wie Ulrike Vedder argumentiert.²⁰ Die Recherchen der zweiten Generation könnten durch die zeitliche und emotionale Nähe viel intensiver ausfallen.²¹ Aleksandra Burdziej meint über die „Enkelliteratur“, der sie Janesch zuordnet, dass diese „keine Gewissensfragen mehr stellen müsse, sondern der Frage nachgehe, wie die Vergangenheit imaginativ aufzuarbeiten sei.“²² Ulrike Vedder bringt es in ihrer Untersuchung zur Literarisierung von den Bombardierungen und Vertreibungen während des Zweiten Weltkrieges durch die deutschsprachige Literatur nach 2000 auf den Punkt:

Eine solche Entwicklung vollzieht sich, indem das Vergangene nicht wieder und wieder „unmittelbar“ begegnet, sondern indem es als Unvergängliches, das weder vergessen noch ungeschehen gemacht noch nutzbringend angeeignet werden kann, in der Kultur der Gegenwart denkbar und erkennbar wird.²³

Durch die kreative Aneignung fungieren die aus den Reisen entstandenen Texte als Speicher der Hinterlassenschaften der Großeltern. Die Literatur wird zu einem Geschichtsspeicher und funktioniert als Medium zur Vermittlung von Vergangenen,²⁴ ein Aspekt, dem die literarisierten Reisen in den postgali-

.....

19 Ebd.

20 Vedder 2005, S. 61.

21 Vgl. Parnes, Ohad/Vedder, Ulrike/Willer, Stefan (2008): *Das Konzept der Generationen. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 309–310.

22 Zit. nach: Egger, Sabine/Lagiewka, Agata Joanna (2014): „Die andere Seite mit ihren eigenen Augen sehen? Deutschland- und Polenbilder in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989. Ein Tagungsbericht“. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 5:1, S. 173–178, hier S. 176.

23 Vedder 2005, S. 79. Siehe auch: Burdziej, Aleksandra (2013): „Sabrina Janesch“. In: Korte, Hermann (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLG). München: Edition Text + Kritik. Online verfügbar unter: <http://www.nachschlage.net/document/16000005031> (letzter Zugriff: 11.01.2020).

24 Vgl. ebd.

zischen Raum stets nachkommen und darauf basieren. Die Erinnerung und das Gedächtnis sind hierbei insofern identitätsstiftend, als diese im Kontext von Begriffen wie Heimat bzw. verlorene Heimat ansetzen und die Generationen miteinander vergleichen. Claudia Winkler untersuchte den Wandel des Begriffs Heimat zwischen der ersten und dritten Generation in *Katzenberge* und kam zum Schluss, dass, während der Großvater an einem statischen Verständnis von „Heimat“ festhält, die dritte Generation diese „verlorene Heimat“ von ihren physischen Beschränkungen befreit.

A road trip east allows for the demystification of the *verlorene Heimat* and its transformation from an idealized physical space that can be symbolically claimed and possessed to an unbounded set of intersecting stories and memories.²⁵

Der magische Realismus der Sabrina Janesch

Wie bestimmend der reale Raum für die sich in den Narrativen verankernde Topographie der Erinnerung ist, wird in der Romanstruktur bei Janesch deutlich, welche aus zwei Handlungsebenen besteht: Die eine beschreibt die Flucht des Großvaters aus Galizien aus dessen Perspektive, aber von der Autorin rekonstruiert (die erzählte/erinnerte Zeit umfasst hier die Jahre zwischen 1920–1944, es ist eine Bewegung von Ost nach West). Die andere Handlungsebene ist das Aufsuchen der Spuren des Großvaters durch die erzählende Enkelin Nele Leibert in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts, eine Bewegung nun von West nach Ost. Die erzählte Geschichte des Großvaters ist nicht chronologisch, sondern räumlich organisiert, abhängig von dem jeweiligen Aufenthaltsort der Enkelin. Der Reise steht die Flucht und die Vertreibung, dem Hinterlassen das Aufsuchen der Spur gegenüber. So kommt es auch zu einer Verschachtelung von Zeitebenen. Nele lebt selbst nicht mehr in Schlesien, sondern in Deutschland und ist selbst Tochter einer Polin, die nach Deutschland emigrierte, und eines Deutschen. Sie stellt in sich verschiedene Schichten dar: die polnische und deutsche, die galizische und die schlesische. Der Ausgangspunkt der Reise hat sich somit noch weiter westwärts verlagert und be-

.....
25 Winkler, Claudia (2013): „A Third-Generation Perspective on German-Polish Flight and Expulsion. Discursive and Spatial Practices in Sabrina Janesch’s Novel ‚Katzenberge‘ (2010)“. In: *German Politics and Society* 31:4/109, S. 85–101, hier S. 88.

ginnt nun symbolisch dort, wohin die Bewohner der schlesischen Gebiete einst auswandern mussten.

Den Ausschlag für die Reise gibt der Tod des Großvaters Stanisław Janeczko, der simultan auch für das Verschwinden einer alten Welt steht: „Ohne Djadjo, sagte sie, steht dem Verschwinden nichts mehr entgegen. Djadjos Geschichten sind es gewesen, die hier alles zusammengehalten haben.“²⁶ In den Geschichten verschwimmen Imagination und Realität. Die Grenzen zwischen Zeit, Raum und Identität verschwinden, wie es für den magischen Realismus typisch ist. Einerseits in der Darstellung Galiziens, andererseits in dem Versuch, den auf der Familie lastenden Fluch zu verbannen und die Familiengeschichte zu erzählen.

Galizien funktioniert im Text vor allem durch seine den ganzen Roman umspannenden Elemente des „Zauberisch-Abergläubischen“²⁷, die wie nichts anderes im Roman das Bild von Galizien konstruieren, dabei beruhen sie vor allem auf imaginierten, mythischen Komponenten. In den Geschichten des Djadjo wird Galizien als ein Ort dargestellt, „wo Geister, Dämonen, Teufel, Hexen und Waldfeen ihr Unwesen trieben“²⁸. Man begegnete dort öfters „Wesen aus der anderen Welt“²⁹. Es ist eine Welt „in die man nicht einfach so gelangen konnte“³⁰, wie die Erzählerin selbst feststellt. Diese Vorstellung von Galizien ist bei den Figuren im Text, die ebenfalls aus Galizien stammen, tief verankert: „Und was ist mit den Wäldern, und diesen ganzen Kreaturen darin“³¹, fragt Neles Cousin Maciek, als er sie von der Reise abhalten möchte. Die polnischen Familienmitglieder glauben an diese „Hirngespinnste“³². Eine Ausnahme davon bilden nur Nele und die angeheiratete Tante Aldona. Die überlieferten, mythischen Geschichten wurden zur Grundlage einer Vorstellung von Galizien, die nun als Tatsache fungiert. Denn dies sei die Welt, „wie sie

26 Janesch 2010, S. 46.

27 Telaak, Anastasia (2015): „Geteilte Erinnerung. Galizien in Sabrina Janeschs ‚Katzenberge‘ und Jenny Erpenbecks ‚Aller Tage Abend‘“. In: Büttner, Ruth/Hanus, Anna (Hg.): *Galizien als Kultur- und Gedächtnislandschaft im kultur-, literatur- und sprachwissenschaftlichen Diskurs*. Frankfurt/Main: Peter Lang, S. 299–316, hier S. 303.

28 Janesch 2010, S. 71.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 85.

32 Ebd.

wirklich war³³. Die verlorene Heimat Galizien besteht nun nur noch in ihren Imaginationen, die auf den Erzählungen des Großvaters basieren, die Grenzen zwischen Mythos und Realität sind längst verschwommen. Eine Reise nach Galizien scheint den übrigen Nachfahren unmöglich, „weil noch überhaupt niemand dorthin gefahren ist“³⁴. Galizien existiert für sie nur im Familiengedächtnis, ist jedoch ein starkes identitätsstiftendes Element.

Auch die Beziehung zwischen Schlesien und Galizien wird u. a. anhand des Mythischen versinnbildlicht, bspw. im Motiv der Erde. Diese stark symbolisch geprägte, identitäts- und lebensspendende „galizische“ Erde markiert den mythischen Status Galiziens zusätzlich und steht für die Zugehörigkeit des Menschen zu einem bestimmten Gebiet: „Natürlich habe er sich mehr für die Erde entschieden, als für die Familie, in die er hineingeboren wurde.“³⁵, erzählt Großvater über seine Geburt. Die „ölig schimmernd[e] galizische Erde“³⁶ bildet für ihn die Grundlage des Lebens und auch im Roman wird sie als Metapher verstanden, als „Humus des Imaginären, aus dem der Roman hervorgeht“³⁷: „Janeczko [...] war Teil seines Weizens, stimm- und reglose Wucherung des czarnoziem, der ölig schimmernden galizischen Schwarzerde“³⁸. Diese fruchtbare galizische Erde steht auch im Gegensatz zu der schlesischen Erde, die als „sauber [...], feinkörnig, locker, steril“³⁹ beschrieben wird und dabei ohne Leben sei: „kein Wurm, kein Käfer, kein Engerling, nichts“⁴⁰. Die galizische Erde symbolisiert Leben und Fruchtbarkeit, die schlesische Tod und Sterilität, was einmal mehr einen Hinweis auf die interdependente Bewegung zwischen Galizien und Schlesien im Roman darstellt. Diesen Gegensatz sieht man auch in der idealisierten Vorstellung von der galizischen Vergangenheit, als Polen und Ukrainer noch friedlich miteinander lebten:

33 Ebd., S. 223.

34 Ebd., S. 86.

35 Ebd., S. 254.

36 Telaak 2015, S. 303.

37 Ebd.

38 Janesch 2010, S. 238.

39 Ebd., S. 40.

40 Ebd.

so lebten in Żdźary Wielkie auf kleinstem Raum Polen und Ukrainer eng beieinander und sprachen beide Sprachen, fürchten musste man sich nur vor den Kältegeistern [...].⁴¹

Im Gegensatz zu der fast idyllischen Darstellung des friedlichen Zusammenlebens im galizischen Heimatdorf des Großvaters, wo man „im Wechsel ukrainische und polnische Lieder“⁴² sang und Janeczkos Mutter ihm „anstelle des Vaterunsers die Namen unserer ukrainischen Nachbarn“⁴³ beibrachte, steht Schlesien, welches das durch die Vertreibungen und Zwangsumsiedlungen getrennte Leben von Polen und Ukrainern aber auch den Deutschen symbolisiert. Schlesien war der Verlust und der Tod eingeschrieben. Dafür steht auch der tote Deutsche, Herr Friedrich, den der Großvater nach der Ankunft am Dachboden des von ihm ausgesuchten Hauses in Schlesien erhängt findet.⁴⁴ Galizien als Symbol des friedlichen Miteinanders, Schlesien als Symbol der Ausgrenzung und Verbannung: „Es war eine Welt, die mit Schlesien nichts gemein hatte“⁴⁵, stellt die Erzählerin in Bezug auf Galizien an einer Stelle fest. Małgorzata Dubrowska weist weiters darauf hin, dass Janeczko die schlesische Erde „mit Geschichtslosigkeit und Erinnerungsschwund“ assoziiert, „denen er durch Geschichten, die er der Enkelin erzählt, beizukommen versucht“⁴⁶. Der historische Hintergrund der von Ukrainern an Polen verübten Massaker, der Vertreibungen und des damit in Zusammenhang stehenden Traumas kommt in den Antipoden Galizien und Schlesien zum Vorschein. Vor allem durch den vermeintlichen Brudermord, den der Großvater verübt haben soll, der der biblisch-archaischen Geschichte von Kain und Abel entspricht, und den infolgedessen auf der Familie ruhenden Fluch sowie die Vertreibung werden der Konflikt und das Trauma deutlich. Die die Familie verfolgende „schwarze Bestie“ kann erst durch eine Bannung des Familienfluchs mithilfe der galizi-

.....

41 Ebd., S. 254.

42 Ebd., S. 251.

43 Ebd., S. 68.

44 Vgl. ebd., S. 73–75.

45 Ebd., S. 71.

46 Dubrowska, Małgorzata (2015): „Zwischen Flucht und Fluch. Zum Motiv der mitteleuropäischen Reise in Sabrina Janesch' Roman *Katzenberge*“. In: Dubrowska, Małgorzata/Rutka, Anna (Hg.): „*Reise in die Tiefe der Zeit und des Traums*“. (Re-)Lektüren des ostmitteleuropäischen Raumes aus österreichischer, deutscher, polnischer und ukrainischer Sicht. Lublin: Wydawnictwo KUL, S. 165–174, hier S. 170.

schen Erde, die Nele von ihrer Reise aus Galizien mitbringt, durchgeführt werden. Mit dieser „haarfeine[n], schwarze[n] Spur“⁴⁷, die noch von der mitgebrachten galizischen Erde übriggeblieben ist, soll auch der Dämon der Geschichte gebannt werden.

Das vom Großvater erinnerte und weitergegebene Bild des mythischen, zauberischen Galiziens wird von der Enkelin weitergeführt, jedoch in einer romantisierenden und gleichzeitig spielerisch-ironisierenden Weise. Trotz der als aufgeklärt dargestellten Haltung Neles und der Aufdeckung des Familiengeheimnisses rund um den Brudermord ist das mythische und magische Galizien nicht verschwunden. Indem Nele die Bannung anhand einer magischen Formel durchzuführen versucht, steht ihr Handeln für das Fortleben des galizischen Erbes in den Nachfahren. „Mit Hirngespinsten hatte mich Djadjo infiziert“⁴⁸, stellt die Enkelin fest. Die „märchenhaft-mythischen Bilder“ Galiziens vermischen sich jedoch mit „traumatischen“, was eine Verbindung mit dem Erleben der Vertreibung darstellt.⁴⁹ Der Fluch, der auf der Familie lastet, ist sowohl mit dem Brudermord als auch mit den Vertreibungen verbunden und wurde an die Nachfahren weitergegeben. Nun soll er von Nele gebannt werden, doch ob dies tatsächlich gelingt, bleibt offen.

Die ironische Nostalgie des Tomasz Różycki

In Tomasz Różyckis *Dwanaście stacji* ist der Ausgangspunkt für die Reise ein prophetischer Traum der Großmutter, indem ihr toter Ehemann, der Großvater, wieder lebendig wird, auf ihr Haus zeigt und meint: „To tutaj, tu będziemy teraz mieszkać, dalej nie jedziemy.“⁵⁰ („Hier ist es, weiter fahren wir nicht. Hier werden wir wohnen.“)⁵¹ Eine Szene, die sich am Ende des Poems noch einmal wiederholen soll, jedoch nun als surreale Wahrwerdung des Traums: eine

47 Janesch 2010, S. 270.

48 Ebd., S. 196.

49 Vgl. Rogge, Florian (2015): „Trauma und Tabu in S. Janeschs ‚Katzenberge‘“. In: Büttner, Ruth/Hanus, Anna (Hg.): *Galizien als Kultur- und Gedächtnislandschaft im kultur-, literatur- und sprachwissenschaftlichen Diskurs*. Frankfurt/Main: Peter Lang, S. 283–298, hier S. 290.

50 Różycki 2005, S. 139.

51 Różycki 2009, S. 173.

verfremdete Umkehrung der Umsiedlungen. Wie bei Janesch kommt es zu einer Rückbewegung nun nicht mehr von Ost nach West, sondern von West nach Ost. Die Reise wird nicht nur zu einer Reise im Raum sondern auch zu einer Reise in der Zeit, denn auch hier kommt es zu einer Verschachtelung von Zeitebenen. Die Reise bringt Bilder und Imaginationen von Menschen und Räumen hervor, die die Gegenwart von Schlesien und die Vergangenheit von Galizien vereinen. Sie passiert auf zwei Ebenen: einer persönlichen, in der der Protagonist in das Land seiner Vergangenheit zurückkehrt, und einer kollektiven, innerhalb derer der Enkel mit seinen Verwandten sich auf die Reise in ihre alte Heimat, die *Kresy* macht.⁵² Die Visionen der Vergangenheit werden von der Kombination von Raum und Nostalgie gesteuert. Jeder Ort beinhaltet seine eigenen Sequenzen der Vergangenheit, welche die gegenwärtigen Narrative dominieren. Dabei bedient sich Różycki der ironischen Nostalgie, die angelehnt an Svetlana Boyms Begriff der *reflective nostalgia* verstanden werden kann. Beide verfolgen das gleiche Grundprinzip: „The focus here is not on recovery of what is perceived to be an absolute truth but on the meditation on history and passage of time.“⁵³ Boyms *reflective nostalgia* kann, muss aber nicht ironisch sein, in *Dwanaście stacji* wird Nostalgie als rhetorisches Mittel aber stets in Verbindung mit Ironie gebraucht, deshalb scheint der Begriff ironische Nostalgie dieses Phänomen sehr treffend zu beschreiben.⁵⁴

Diese Art der Nostalgie wird im Poem z. B. durch den Dachboden, einen wichtigen Ort des Familienarchivs, aktiviert: Details und Spuren der Vergangenheit werden hier aufbewahrt und abgespeichert. Für den Enkel ist der Dachboden von großer Wichtigkeit, da er selbst einen leeren bewohnt und das alte Erbstück der Familie, die Uhr, die die Deutschen hinterlassen haben und deren Vermächtnis zu zahlreichen Zwistigkeiten innerhalb der Familie führte, nun an ihn vererbt werden soll.⁵⁵ Die Uhr als materielles Erbstück der polnischen Familie aus Galizien und als Überbleibsel der Deutschen in Schlesien wird zu einem Symbol der weitergegeben Familiengeschichte, die nun am noch leeren Dachboden des Enkels seinen sicheren Platz abseits vom familiären und nationalen Streit behalten soll, wobei der Dachboden zugleich selbst

.....

52 Ćwiklak, Kornelia (2006): „Hanyś i Chadziaj w jednym stali domu“. In: *Polonistyka* 3, S. 60.

53 Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, S. 49.

54 Świeściak, Alina (2004): „Ironiczna nostalgia“. In: *Dekada literacka* 5–6, S. 62–65.

55 Różycki 2005, S. 39.

einen Topos für das Gedächtnis darstellt. Die Uhr steht zudem für die transgenerationale Übertragung des Traumas der Vertreibungen. Wie der Dachboden als Widerspiegelung des Gedächtnisses funktioniert, zeigt Różycki an anderer Stelle:

Strych był bowiem zgodnie ze zwyczajem miejscem obranym
do znoszenia nań wszelkich starych rupieci oraz dupereli,
[...], jak stare listy,
pocztówki, obrazy, meble, zegar, medaliony oraz albumy
razem ze zdjęciami. [...]
Zaczął więc wnuk krążyć po owym królestwie,
obchodząc wszystkie po drodze prowincje, które poddawały mu się
po kolei w tumanach kurzu, [...] witając kolejne
stacje na szlaku swych wspomnień. Uluda przeszłości
wznosiła się nad tym całym dziedzictwem i wychodziła z szuflad
za najmniejszym ruchem [...].⁵⁶

Der Dachboden war nämlich nach herrschender Sitte ausersehen
als Ort, wo alles mögliche alte Gerümpel und Kropfzeug
[...] hingetragen wurde,
alte Briefe, Postkarten, Bilder, Möbel, eine Uhr,
Medaillons und Alben mit Fotos. Auch ein Schrank stand hier,
der Teil einer Anrichte, vier Koffer mit Büchern
noch aus der Zeit der großen Flucht, [...].
So begann der Enkel in diesem Königreich zu kreisen,
wanderte unterwegs alle Provinzen ab,
die sich ihm in Staubwolken unterwarfen,
grüßte mit Schluchzausbrüchen immer neue Stationen
auf dem Pfad seiner Erinnerung. Das Trugbild
der Vergangenheit schwebte über diesem Erbe
und stieg bei geringster Bewegung aus den Schubladen auf.⁵⁷

Der Vergleich mit einem Königreich und seinen Provinzen kann als eine Anspielung auf die alten Imperien gelesen werden, welche als imaginierte Räume Rückblicke auf die Vergangenheit der Vorfahren sowie die eigene ermöglichen. Das Gedächtnis wird durchstreift, unterschiedliche Erinnerungen hervorgerufen. Die Vergangenheit ist nur ein Trugbild, das die Erinnerung und somit den Text dominiert. Der Enkel sieht sich in einem Labyrinth von Erinnerungen, in welchem die persönlichen Erinnerungen an die hier verbrachten Sommer der

.....
56 Różycki 2005, S. 86.

57 Różycki 2009, S. 108.

eigenen Kindheit an das kollektive Familiengedächtnis angebunden sind. Eine Strategie vergleichbar mit der Mnemotechnik. Die Reise ist demnach nicht nur eine Reise durch den realen, topographischen Raum, sondern auch durch die Räume seiner eigenen Vergangenheit, seines eigenen Gedächtnisses und somit seiner Erinnerungen. Die Erinnerung des Enkels an die alten polnischen national-historischen und religiösen Lieder, welche während seiner Jugend gesungen wurden, verursacht eine Nostalgie, die persönliche Kindheits- und Jugenderinnerungen eröffnet.⁵⁸ Aber das ist keine naive Nostalgie, es ist eine ironische, die stets mit der Realität der Gegenwart und Vergangenheit spielt und ein magisches Weltbild entwirft, welches Ausdruck all der sich überlagernden Schichten ist. Hier macht es am Ende nicht so viel aus, ob etwas real oder nur imaginiert ist, weil all die Schichten miteinander verbunden sind und ein großes Ganzes ergeben – die von der Vergangenheit beeinflusste Gegenwart. Die Subjektivität dieses Phänomens wird in der vermeintlichen Illumination (im Sinne einer göttlichen Erleuchtung) in Gestalt der alten Tante auf dem Dachboden vergegenständlicht. Różycki konstruiert hier eine ironische Erleuchtung, die damit endet, dass es sich bei der Gestalt, die der Enkel plötzlich auf dem Dachboden erblickt und sich dabei erschreckt, weder um die alte Tante noch um Gott handelt, wie er zuerst mutmaßt, sondern um einen Bienenstock.⁵⁹ Die angebliche Erleuchtung stellt sich somit als eine Illusion heraus. Alina Świeściak argumentiert, dass wir es hier mit einer totalen Ironie im Sinne von Baudelaire zu tun haben: Die alte Welt vergeht, die neue will nicht ankommen. Wonach der Enkel sucht, ist Authentizität, die er in Familienmythen zu finden versucht. Er sucht nach der Wahrheit über die Welt, die Familie und sich selber, welche den Sinn des Mythos bestätigen und stärken sollte. Aber er kommt nie in Gliniane an – es ist unmöglich dort anzukommen, da es sich dabei eben nur um einen Mythos handelt.⁶⁰ Strategien dieser Art beschreibt Boym als *reflective nostalgia* wie folgt: „[it] is more oriented toward an individual narrative that savors details and memorial signs, perpetually deferring homecoming.“⁶¹ Am Ende sitzt die ganze Familie im Zug nach Gliniane und kommt an der ukrainischen Grenze an, aber gleichzeitig ist es auch

.....
58 Różycki 2005, S. 85.

59 Ebd., S. 87.

60 Vgl. Świeściak 2004, S. 63.

61 Boym 2001, S. 49.

die Grenze ins Jenseits. Im Zug sind nicht nur die lebenden, sondern auch die toten Verwandten, mit dem eigentlich bereits verstorbenen Großvater, dem Lokführer, am Steuer. Der Text und die Visionen des Enkels laufen mit der Realität auseinander, was sich als Wiederherstellung der verlorenen Zeit und des verlorenen Raums im Mythos eröffnet. Die surrealen Visionen mit ihrer ironischen Sprache und Narration zeigen, dass Heimkehr nicht möglich ist. Die Nostalgie wird für immer bestehen bleiben, weil es kein existierendes Objekt in der realen Welt gibt, auf welches sie sich bezieht. So kann auch die Nostalgie nicht befriedigt werden und die Sehnsucht nicht aufhören. Es ist demnach, um erneut eine Definition Svetlana Boym's von Nostalgie zu verwenden, ein „longing for a home that no longer exists or has never existed.“⁶²

Fazit

Boym's Beobachtungen zur Nostalgie gehen weiter:

Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy. Nostalgic love can only survive in a long distance relationship.⁶³

Und so eine nostalgische Liebe kann in beiden analysierten Werken gefunden werden. Galizien als verlorene Heimat wird zum Sehnsuchtsraum, deren literarische Bearbeitung durch die Nachfahren der Vertriebenen nur anhand von Verfremdung möglich wird. Der magische Realismus und die ironische Nostalgie ermöglichen eine Darstellung des Themas und das Sprechen über dieses. Die Reise nach Galizien selbst ist nicht möglich, da dieses nur einen Mythos darstellt. Es ist eine Reise in die eigenen Sehnsüchte und die eigene Vergangenheit, jedoch auf eine distanzierte und poetisch bewusst verklärende Art.

Die obigen Texte zeigen, wie Literatur poetische Mittel finden kann, um die Grenzen der politischen Korrektheit oder traumatischen Sprachlosigkeit zu überwinden. Individuelle Geschichten, die kollektive Erinnerungen darstellen, können auf kreative Weise genutzt werden, um verschiedene Perspektiven zu

.....
62 Boym, Svetlana (2011): „Off-Modern Homecoming in Art and Theory“. In: Hirsch, Mari-
anne/Miller, Nancy K. (Hg.): *Rites of Return. Diaspora Poetics and the Politics of Memory*. New
York: Columbia UP, S. 151-165.

63 Ebd.

zeigen und tiefere Geschichten zu erzählen. Mit neuen Strategien erzählen die Janesch und Różycki die Geschichte ohne Ideologien und Anschuldigungen neu. Auf diese Weise bilden sie eine kollektive transnationale Erzählung. Der Versuch, eine nicht ausschließende Erzählung zu schaffen, ohne den Zwang, Fakten zu liefern, kann ein Weg sein, um Traumata zu überwinden.

TRAUMA UND IDENTITÄTSSUCHE /
TRAUMA AND THE SEARCH FOR IDENTITY

VICTORIA MALKINA (MOSCOW)

Postmemory in Lyrical and Visual Narratives by Aleksandr Gorodnitskiĭ. His Poetry and Film *V poiskakh idisha*

The present paper is devoted to the representation of postmemory in the poems and film by the Russian poet and bard Aleksandr Gorodnitskiĭ (born in 1933).¹

Aleksandr Gorodnitskiĭ is one of the creators of the genre of the author or bard song in the USSR. In this genre, a single person writes the lyrics and music and performs the song. Gorodnitskiĭ's name is probably less known than the names of Vladimir Vysotskiĭ, Aleksandr Galich and Bulat Okudzhava. His songs, however, are often more famous than his name, because many of them have come to be known as folk songs. Aleksandr Gorodnitskiĭ was never a full-time poet or songwriter. He was geologist and geophysicist, a famous oceanographer with a Ph.D. in geological and mineralogical sciences, a professor, and a member of the Russian Academy of Natural Sciences. With film director Natal'ya Kasperovich, he created films that can be described as lyrical documentaries. These films are about his life and his contemporaries, and he manages to create a fascinating, multifaceted portrait of the epoch. Among his films are *The Atlantes are Holding the Sky*, *My Piter*, *Portraits on the Wall*, and *Only Love Remains*. He has published dozens of CDs, two memoirs and over fifty poetry collections. All stages of Gorodnitskiĭ's life have been reflected in his songs and poems.

His creative works have been dealt with in the research of a number of scholars, but the main topics have been the following: the features of his poetic language, figurative structure, specificity of individual images, ekphrasis etc. The problems of historical memory and postmemory in relation to his work have not yet been addressed. And in general, the study of the representation of

.....
1 I express my gratitude to Aleksandr Gorodnitskiĭ and Natal'ya Kasperovich for the opportunity to use English translations of the poems from the archive of Aleksandr Gorodnitskiĭ's Fund. I am also very much obliged to prof. John Douglas Clayton (University of Ottawa) for the help with the translation of the paper and of some poems.

historical memory and postmemory in literature has begun only recently in Russian philology. From our point of view, the creative works by Gorodnitskiĭ can be of great interest for exploration, not only because one can find the representation of historical memory and postmemory in his poems, but also because they are a subject of his reflections.

For example, his poem «Teni predkov» (2004, *The Shadows of the Ancestors*) can be a wonderful artistic illustration of the concept of postmemory introduced by Marianne Hirsch. She wrote that postmemory is:

a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. [...] Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right.²

The same we see in Gorodnitskiĭ’s poem: the lyrical subject perceives himself not as an individual, but as nothing more than a shadow of his ancestors, a single link in the chain:

Я не сам по себе – я лишь тень отдаленного предка.
Постоянно мне кажется – с ним я один человек.
Я на дереве общем всего лишь случайная ветка,
От которой появится новый случайный побег.³

I am not on my own – I am only the shadow of a distant ancestor.
It constantly seems to me that I am one person with him.
I’m just a random branch on the common tree,
And there will be a new green shoot on this branch.

Therefore, he inherits the fear. He remembers the traumatic events that had happened not to him but to his ancestors, and he can do nothing with them:

Я лишь тень моих предков, поэтому режут мне уши
Свист нубийских мечей и немецкое «хальт» за спиной.

.....
2 Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, pp. 106–107.

3 Gorodnitskiĭ, Aleksandr (2020): *Moyu mamu zovut Rakhil’: Poems and Songs*. Saint-Petersburg: [s.l.], p. 128.

Черный дым Холокоста меня в сновидениях душит:
То, что с ними случилось, случилось уже и со мной.⁴

I am only a shadow of my ancestors, so that's why it's hard to hear
The whistle of the Nubian swords and the German "Halt" behind me.
The black smoke of the Holocaust chokes me in dreams:
What happened to them, happened also to me.

The central traumatic event certainly is the Holocaust. In the Soviet Union one more aspect had been added to its traumatic experience: it had almost never been mentioned officially. First, because an anti-Semitic campaign began after the war in the USSR. Secondly, because officially Jews were just an ordinary part of the multinational Soviet people who had all been injured by the fascist aggressors. Similarly, in the USSR it was not acceptable to speak about personal tragedies, only about the collective war against Nazis.

Therefore, personal and family memoirs were the only way to preserve historical memory. In the arts, private narratives became the embodiment of this trend.

Modern narratology understands a narrative rather widely. Wolf Schmid says that narratology includes all types of work (not only verbal) within its circle of interests, the event is transferred by the literary text.⁵ Leaning on Schmid's definitions, Valerij Tyupa formulates the subject of modern narratology as follows:

Narrative practices of story telling are in essence mechanisms of formation, storage and retranslation of the experience of the event – the experience of the presence of a human "I" in the world.⁶

The narrative can thus be understood not only as "type of a human statement", but also as "a single narrative statement as a discourse – a communicative event of interaction of consciousnesses" of the author, the lyrical subject and the reader⁷. Such understanding of the term allows us to speak about a narra-

.....

4 Ibid.

5 Schmid, Vol'f (2008): *Narratologiya*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, pp. 14–15.

6 Tyupa, Valerij (2018): *Wykłady z nieklasycznej narratologii*. Torunii: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, p. 26.

7 Ibid, p. 27.

tive not only in epic prose, but also in lyrics and cinema, and to make our subject the lyrical and visual narrative in Aleksandr Gorodnitskiĭ's poetry and the film *V poiskakh idisha* (2008, In Search for Yiddish).

Our task is to analyze the subject in relation to Jewry, the Holocaust and the search for self-identity as it appears and develops in the reflections of the lyrical subject. The Jewish theme emerges quite late in Gorodnitskiĭ's poems but gradually becomes more frequent and important.

It is obviously connected to his biography and to historic realia. The USSR, with its popular and state-backed anti-Semitism, was a tough place to be a Jew.

In his memoirs Gorodnitskiĭ recalls that his first exposure to anti-Semitism happened when he was a child in evacuation: children who lived next door called him an "Iddy-boy / little yid" (*zhidĕnok*). He «dolgo plakal i ni za chto ne khotel byt' evreem, khotel byt' kak vse vokrug» ("cried for a long time and wouldn't be a Jew for nothing in the world; he wanted to be like everybody else")⁸. Later on, his choice of profession and way of life was an attempt to overcome this difference, to become like everybody else:

Яд сталинской антисемитской пропаганды до такой степени корродировал мое полудетское сознание [...], что я сам себе казался человеком второго сорта, нежной и белоручкой, ничего не умеющим. Я мечтал стать «настоящим мужчиной», закаляющим свой дух и тело постоянными трудностями и героическими подвигами, хотелось доказать всем (и себе), что я не хуже других.

The poison of Stalinist antisemitic propaganda corroded my immature mind [...] to such an extent that I considered myself to be an inferior, a delicate and idle person who cannot do a thing. I dreamed of becoming a "real man", whose body and soul are seasoned by never-ending hardships and heroic deeds, I wanted to prove to everybody (and to my own self) that I am as good as everyone else⁹.

At the same time the state was in the midst of the so-called "Battle against Cosmopolitanism" (*bor'ba s kosmopolitizmom*), the big anti-Semitic campaign that started about 1948 and stopped only with the death of Stalin in 1953. Jewish theaters and newspapers were shut down, multiple colleges stopped accepting Jews, the members of the Jewish Anti-Fascist Committee were executed, there was talk of deporting Jews to the Far East, the Doctors' Plot cam-

8 Gorodnitskiĭ, Aleksandr (2016a): *"Atlanty derzhat nebo": vospominaniya starogo ostrovityanina*. Moskva: Yauza, Èksmo, p. 43.

9 Ibid., p. 103.

paign (*delo vrachei*)¹⁰ was under way, and many Jews were arrested and sent to Stalinist camps. All of this had a negative impact on Gorodnitskii's sense of «neispravimoï natsional'noi nepolnotsennosti» (incorrigible national inferiority)¹¹. This was the trauma and tragedy of Soviet Jewry. But as we all know, additionally, the tragedy of European Jewry was unfolding: Holocaust and six million of dead, including Gorodnitskii's grandmother and other relatives. So we can say that his trauma had two faces: European and Soviet, and in both cases it was personal as well as historical.

But the only time that the young Gorodnitskii wrote poetry about Jews was in 1966 when he, with a group of “creative youth”, spent three weeks in Poland. Auschwitz and Treblinka left «tyazheloe i nezabyvaemoe vpechatlenie» (a painful and indelible impression)¹² upon his mind, all the more since there is a sign on the gates to Auschwitz that says “Arbeit macht frei”, and the gates to Stalinist camps were decorated with Stalin's saying that «Trud v SSSR est' delo chesti, slavy, doblesti i geroïstva» (In USSR, labor is an honorable, glorious, virtuous and heroic matter).

Then Gorodnitskii wrote three songs: «Po Osventsimu veter gulyaet...» (1966, Auschwitz by the Wind Blows), «Treblinka» (1966, Treblinka), and «Osvencim» (1966, Auschwitz). In the first song he juxtaposes the museum of Auschwitz, which is terrifying, but at least has been created, and museums in other places, that are yet non-existent:

Где музеи такие же встанут?
Ни намека о том, ни слезы?¹³

Where else will such museums spring up?
Not a hint, not a tear.

Here Gorodnitskii used the pronoun “we” – it is people (Muscovites), tourists, that are the lyrical subject.

.....

10 The Doctor's Plot is a part of Stalin's Anti-Semitic Campaign. In 1952, several prominent Soviet Jewish doctors were accused of anti-Soviet activities and arrested, resulting in layoffs and arrests of Jewish doctors throughout the country.

11 Gorodnitskii 2016a, p. 93.

12 Ibid., p. 324.

13 Gorodnitskii 2020, p. 117.

Conversely, in his song “Treblinka” we see an “I”, and the lyrical subject perceives himself as one of Jewish people:

Всхожу я, бледнея,
На тот поворот,
Где дымом развеян
Мой бедный народ.¹⁴

Growing pale,
I'm taking the turn,
Where the wind dispersed
My unfortunate people.

He thinks of himself as one among Treblinka passengers, and at the same time – as of a rock above the executors' heads, that – maybe – can yet be used for an act of revenge; and memory and the song (art) will serve as a primary weapon:

О память, воскресни, –
Не кончился бой:
Я песня, я песня
Над их головой¹⁵.

O memory, rise from the dead, –
The battle is not over yet:
I am the song, I am the song
Above their heads.

In the third song, “Auschwitz”, there is no “I”. In this third-person narrative, an anti-Semitic point of view exists side by side with the lyrical subject's implicit reflection on it, bitter and ironic:

А евреи по небу серым облачком реют.
Их могил не отыщешь, кусая губу:
Ведь евреи мудрее, ведь евреи хитрее, –
Ближе к Богу пролезли в дымовую трубу.¹⁶

.....

14 Ibid., p. 120.

15 Ibid.

16 Ibid., p. 116.

Jews like grey-colored clouds were set free to the air.
You can't find their gravesites even if you tried hard.
Jews were really clever. They were wisest as ever –
They flew high through the chimney to be close to God.

Thus, in three poems we see three different ways to organize the subject structure, with use of the first, second and third party that also creates different ways to organize a narrative and the system of points of view.

Of course in Soviet times these songs were not officially published and were not performed at concerts. Like most works related to the genre of the author's song, they were distributed on lists and performed in kitchens, on camping trips, etc.

The next two decades saw no Jewish motifs in Gorodnitskii's works. In the late seventies, his son from his first marriage converted to Judaism, which, as the poet remarked, was for him "completely unexpected and caused much stress"¹⁷. In 1987 his son and his family repatriated to Israel. Around the same time, in 1986, Gorodnitskii's father died. And in 1990 Gorodnitskii visited his son in Israel. This was the first of his many trips to Israel, and since then the Jewish theme has been quite prominent in his poetry.

After his early poems on the Holocaust, Gorodnitskii returned to this topic in dozens of poems.

Here we can find several key motifs. First, the motifs of historical memory, which we understand as a symbolic representation of the historical past. According to Lorina Repina:

Историческая память чаще всего понимается как одно из измерений индивидуальной и коллективной (социальной памяти) – как память об историческом прошлом или, вернее, как символическая репрезентация исторического прошлого.¹⁸

Historical memory is understood as a dimension of individual and collective (social) memory – as a memory of the historical past or, rather, as a symbolic representation of the historical past.

The formation of historical memory is facilitated, among other things, by *les lieux de mémoire*, a concept of the French historian Pierre Nora. *Les lieux de*

.....
17 Gorodnitskii, Aleksandr (2016b): *U Gerkulesovykh stolbov: moya krugosvetnaya zhizn'*. Moskva: Yauza, Èksmo, p. 125.

18 Repina, Lorina (2003): *Kul'turnaya pamyat' i problemy istoriopisaniya*. Moskva: VSHÈ, p. 10.

mémoire is not a topographical concept, but rather symbolic as everything that makes society remember and keep memory: museums, archives, cemeteries, collections, anniversaries, monuments, etc.¹⁹

In Gorodnitskiĭ's creative works we can find some poems devoted to *les lieux de mémoire*. For example, in 2006, 2016 and 2018 he wrote three poems dedicated to the *Stolpersteine*, a project commemorating the victims of the Nazi regime. Another poem – «Evrei moyut mostovuyu» (2016, The Jews are Scrubbing the Street) – is dedicated to a Viennese monument to the murdered Jews that, according to the lyrical subject, is horrendous. In any case, this memory has found its material representation.

The second key motif, or set of motifs, is connected to the memory that has found no material representation. It explores the relationship between Jews and Europe before, during and after the Holocaust. It includes Jewish contributions to European culture, their wish to integrate and the impossibility to do so, the sense of guilt, and the interaction among different cultures: the poems «Uznat' nevozmozhno zaranee...» (1997, One Cannot Learn Beforehand), «Połskie evrei» (1998, Polish Jews), «Perechityvaya Genrikha Geĭne» (2007, On Rereading Heinrich Heine), «Iskhod» (2013, Exodus), «Mark Shagal» (2016, Marc Chagall), «Khrustal'naya noch'» (2016, "The Night of Broken Glass"), «Ne ishchite, evrei, v Evrope priyut» (2018, Jews, Do Not Seek Shelter in Europe") and others.

The third motif is an attempt to make sense of the Holocaust from the perspective of religion: poems such as «Na kiot poglyadyvaya koso...» (2007, I'm looking askew at the icon case), «Kholokost» (2017, The Holocaust) and «Evreiskii Bog» (2018, The Jewish God).

But the subject of the Holocaust arises not only in connection with the history of European Jewry and historical memory. It is also mentioned in some poems in which the lyrical subject tries to find his own national identity.

One of the first poems on this topic is «Samodostatochnost' evreĭstva» (1992, The Self-Sufficiency of Jews). Importantly, there is a distance between the lyrical subject and the Jews: he uses pronouns "I" and "they" ("they" standing for religious Jews). There is no making sense of his belonging to this group of people, thus the lyrical plot is based on something else: his making sense of

.....
19 See Nora, Pierre (1997): *Les lieux de mémoire (sous la direction de Pierre Nora)*. Vol. 1. Paris: Quarto-Gallimard.

his varying attitudes towards them. The same phrase, but with different verbs (participle), is used three times:

«Самодостаточность еврейства меня пугает всякий раз»,
«Самодостаточность еврейства меня смущает всякий раз»,
«Самодостаточность еврейства меня пленяет всякий раз».²⁰

“The self-sufficiency of Jews keeps scaring me”,
“The self-sufficiency of Jews keeps confusing me”,
“The self-sufficiency of Jews keeps fascinating me”.

We see a shift in his attitude: from fear to admiration, but the distance between “me” and “them” doesn’t go away. This distance is also emphasized by the lack of understanding: the poem features four rhetorical questions, two of them placed in the very end of the text. While the emotions change, the distance, the misunderstanding persists.

The next poem on this topic was written two years later. Now the lyrical subject is concerned not with Jewry as such, but with his own place in it.

Отыскать пытаюсь родной народ свой,
Ощуаю смутное беспокойство,
Сознаю двойное свое сиротство,
Создаю двойное своей изгойство.²¹
(1994)

Trying to find my own people,
I feel vague anxiety,
I recognize that I’m a double orphan,
I make myself a double outcast.

Not only does he struggle with finding this place – he has no hope of ever finding one. Up until this moment the question of his own national identity was practically absent from his poetry, but now it becomes urgent. There is no answer to it yet. Note that the question is about ethnicity (Russian or Jewish). The lyrical subject’s biography connects him to both, but he cannot completely identify himself with either of them.

.....
20 Gorodnitskii 2020, p. 184.

21 Ibid., p. 35.

In 1996 Gorodnitskiĭ's lyrical subject begins to think about language and its meaning for humankind. In his poem «Nevozmozhno sdelat'sya drugimi» (1996, We Cannot Change Ourselves) we, for the first time, encounter the idea that one's homeland equals their mother tongue.

In a poem called «Rodstvo po slovu» (1999, Related By the Word) Gorodnitskiĭ now confidently states that language (and the culture that is connected to it) is key for self-identity. In this poem he juxtaposes blood relations and cultural relations, being “related by blood” and being “related by the word”:

Родство по крови образует стаю,
Родство по слову – создает народ.
<...>
Родство по слову порождает слово,
Родство по крови – порождает кровь²².

Those related by blood form a pack,
Those related by the word – create a people.
[...]
Those related by the word give birth to another word,
Those related by blood give birth to blood.

The choice of the lyrical subject is equally unambiguous: “But should the word and blood come apart / I will choose the word”. Fortunately, they do not.

Many of Gorodnitskiĭ's Jewish poems were included in his film *V poiskakh idisha* (2008, In Search for Yiddish)²³. On the eve of his 75th birthday, Gorodnitskiĭ, the famous Russian poet, understood that he knew almost nothing about his Jewish ancestors and the language they spoke. So he went to Belorussia to look for his roots, but found not only them. The genre of the movie can be defined as a lyrical documentary, and the personal memory intertwines with the historical one in it.

The film can be divided into two parts.

.....
22 Ibid., p. 88.

23 *In Search for Yiddish: A Documentary*. Authors of the film: Alexander Gorodnitsky, Natalya Kasperovich, Yuri Khashchevatsky, Semyon Fridlyand. Operator: Semyon Fridlyand. Composer: Gennady Tsylin. Atlanta Studio, 2008. In 2009 the film was awarded the “Best Foreign Documentary: Culture” award at New York International Independent Film and Video Festival.

At the beginning of the first part, Gorodnitskiĭ visits Belorussian shtetls in search of remnants of Yiddish culture that was once so important.

First, he goes to Mogilev where he walks through Jewish quarters – once densely populated, now almost empty. He visits an elderly couple – they are about the same age as his parents. The rest are gone.

Their conversation gives place to war photographs, to footage of burning shtetls, the Nazi troops invading, the children and adults that were killed. It is then that the poet's own ancestors were murdered. The only thing that is left of them is a monument in Pashkovo, where in 1941 the most wide-scale executions of Jews took place. His grandmother and other relatives probably perished there as well. There is nothing left of them but memory. So in the film the real historical photos and documentary shots are completed by the visual and verbal emotional imagination.

Then Gorodnitskiĭ goes to nearby shtetls, Volozhin among them. Once boasting seven synagogues and a famous yeshiva where Khaim Bialik, a famous Jewish poet, was a student, it is now home to just one Jew. In Vishnevo, there is not a single Jew left.

Everywhere you see monuments to murdered Jews, and little else. The Holocaust was the first terrible blow delivered to Yiddish.

Then the authors of the film attempt to find Yiddish not in the daily life of shtetls but in culture, because language is, first and foremost, an art, and not necessarily that of words. The first stop is Vitebsk, the former capital of the Pale of Settlement and the home town of Marc Chagall, which now exists only in his paintings. Another artist, Khaim Sutin, lived in nearby Smilovichi. Their story is told by yet another excellent artist, Maï Dantsig.

Sholem Aleïkhem, Khaim Bialik, Samuil Galkin, Irving Berlin and other famous people also lived in shtetls like those. But little has remained. Smilovichi used to be home to 700 Jews, and only four older Jews live there now. The rest moved, and for their children, they had to register them as non-Jews: Jews had no access to higher education.

The second blow, the blow that annihilated what little was left of Yiddish culture after the Nazi invasion, was delivered by Stalin. In 1948, the brilliant actor and director Solomon Mikhoels was killed in Minsk. Among the executed members of the Jewish Anti-Fascist Committee were Yiddish writers and poets, such as Lev Kvitko and Perets Markish, etc.

We can thus distinguish several topics in the first part of the film: the authors' visiting the shtetls destroyed during the Holocaust, recollections of art and culture that once flourished there, and Stalin's destruction of the remnants of Yiddish culture.

Neglected, unweeded Jewish cemeteries with tombstones destroyed by time and by people become the central motif of this part of the film. The cemeteries are a symbol of desolation, of the time being out of joint.

The second part of the film opens with the question: Why try to preserve Yiddish if there are no speakers of this language, if there is no Yiddish culture? Gorodnitskiĭ asks this question to all kinds of people and hears different answers.

It then turns out that other people have taken the place of murdered Jews of Belorussia: they speak Yiddish and thus have become part of Yiddish culture. Among them are Grandma Gelya from Smilovichi, who is shown performing Yiddish songs, and a Russian singer and artist Anatoliĭ Nalivaev singing the Kaddish (a Jewish mourning prayer) at a neglected cemetery in Ryzhkovichi, where his murdered childhood friends are buried.

This is when a very important poem is read: «Shklov» (2007). If you think of the film as a visual and lyrical narrative, this is probably when the main lyrical event takes place: the lyrical subject perceives himself as a Jew:

Не кровь, что струится по жилам,
А кровь, что струится из жил,
Навеки связала нас вместе,
Всем связям иным вопреки. <...>
Вела меня доля иная
По водам далеких морей,
Но звания выше не знаю,
Чем древнее имя – еврей.²⁴

It isn't the blood in the bloodstream,
But blood gushing out of the veins
That binds us together forever,
In spite of each previous tie... [...]
My travels have taken me global,
But this has remained ever true:
There can be no title more noble
Than our very ancient name, Jew.

.....
24 Gorodnitskii 2020, p. 102.

In «Rodstvo po slovu» (1999, Related By the Word) 10 years before the choice of the lyrical subject was equally unambiguous:

Но если слово разойдется с кровью,
Я слово выбираю для себя.²⁵

But should the word and blood come apart
I will choose the word.

Then he intended not to be a Jew. Now he feels himself as a Jew. The blood in this poem is not a metaphor.

But the search for Yiddish is not over.

At the Minsk Jewish Religious Community, people observe Shabbat and we witness the beautiful performance of a Yiddish choir. A Minsk group of fine art restorers has been studying Yiddish since the Soviet times. The city of Bobruisk is empty – almost everyone has left – but a taxi driver is wearing the Star of David on his neck. He is the only Jew at his 60th birthday party, but all the guests dance Freilechs, a traditional Jewish dance, and it looks very much like pre-War celebrations captured on camera. Furthermore, Jews who emigrated to the United States and Israel took their language with them.

The memories of those who left live on. For example, Roman, an ex-paratrooper in Israel who asked for a video of his Bobruisk house, was surprised to find that his neighbors still remember him and that the trees that his father had planted still grow by the house.

The roots are still there.

And then the action of the film moves to Israel. Repatriates planted new forests and gardens on the sands and swamps of Israel and took roots. Now they build and defend their new home.

Gorodnitskii's eldest granddaughter married a man from a Hasid family – he has 15 siblings and countless relatives, all of whom speak Yiddish. This is how the language is revived after several generations of silence, and the lyrical subject says: “for the first time of my life I really feel that I am a Jew.”²⁶

Thus the first part of the film is a fruitless attempt to find the remnants of Yiddish where it once flourished, and the second part is looking for it in its

.....

25 Ibid., p. 88.

26 *In Search for Yiddish* 01:21:58-01:22:05.

present homeland. They succeed: Yiddish is found, the circle is completed, and at the same time the lyrical subject finds himself to be a part of this culture. The rescue of the people is in the language and the culture, in the songs that are sung by the people. Here is the circle.

Gorodnitskii says that this film played a very important role in his life. But it is also important for the preservation of Yiddish culture and historical memory. For this project, half-forgotten archival material was brought to light, conversations with Belorussian speakers of Yiddish – maybe the last ones – were recorded, ruined cities and cemeteries were filmed – no one knows if in ten years they will still be there. This film is poignant and bitter, yet full of light. We see how Yiddish culture, which seemed to have been destroyed, nevertheless persists. And the language and the people are united:

С чего начинается горестный этот подсчёт, –
С расстрельного рва или груды пылающих книг?
Язык умирает, когда умирает народ.
Народ умирает, когда умирает язык. <...>
И всё же, дружок, понапрасну над ними не плачь.
Меж жизнью и смертью еще не окончился спор,
Покуда на крыше печальный играет скрипач,
И детский поёт, заглушая стенания, хор.
Покуда в огне отыскать мы пытаемся брод,
И старый учебник с надеждой берёт ученик.
Язык умирает, когда умирает народ.
Народ умирает, когда умирает язык.²⁷
(2007)

So, what does it start with, this gloomy, calamitous thread:
With mass executions or books piling torched on the floor?
A language will die when the people who speak it are dead.
A people will die when the language is spoken no more. [...]
And yet, you should not cry in vain, for we still have no proof
That death, in its duel with life, has secured the prize
As long as the fiddler continues to play on the roof
And children keep singing their chorus to silence the sighs.
As long as we look for a way through the fire we dread
And there is a student who finds ancient books to explore
A language will die when the people who speak it are dead.
A people will die when the language is spoken no more.

.....
27 Gorodnitskii 2020, p. 104.

Thus it can be argued that the journey of Gorodnitskii's lyrical subject is from rejecting his Jewish roots to a thoughtful understanding of them and finally to accepting the fact that these roots do not conflict with his identity as a Russian poet, but rather complement it.

However, he increasingly talks about a synthesis of Russian and Jewish, not about a conflict.

В поэзии русской зеленые ветки, – Так Новый Завет опирался на Ветхий.²⁸

Green branches grew out of the tree of Russian Poetry – This is how the New Testament leaned on the Old Testament.

That means that sometimes these two cultures amalgamate instead of being at odds with each other. We should not forget about it.

For Gorodnitskii, memory is key to preserving both language and culture. We see it throughout his works – from his early poems on Auschwitz and Treblinka, written in 1966, and to the ones written in 2018 to commemorate Israel's 70th anniversary.

His hope lies in memory, in one's being connected to the previous generations and to the past. This connection has to be personal, almost intimate, rather than public. Such a connection can only be achieved with the help of one's own feelings, experiences, and empathy.

The highlight of *In Search for Yiddish* is the footage of Gorodnitskii's singing his song «Rachel» (2002) on Victory Day, May 9th, in Minsk, in the so-called «Pit» where several thousands of Jews were murdered. This song is about his mother and his granddaughter, about memory and about different generations being linked. And this link gives one the hope of eternal life:

Подпирая щеку рукой,
От житейских устав невзгод,
Я на снимок гляжу с тоской,
А на снимке двадцатый год.
Над местечком клубится пыль,
Облетает вишневый цвет.
Мою маму зовут Рахиль,
Моей маме двенадцать лет. <...>
Завершая урочный бег,

.....
28 Ibid., p. 74.

Солнце плавится за горой.
Двадцать первый тревожный век
Завершает свой год второй.
Выгорает седой ковыль,
Старый город во мглу одет.
Мою внучку зовут Рахиль,
Моей внучке двенадцать лет.
Пусть поет ей весенний хор,
Пусть минует ее слеза.
И глядят на меня в упор
Юной мамы моей глаза.
Отпусти нам, Господь, грехи
И детей упаси от бед.
Мою внучку зовут Рахиль,
Моей внучке двенадцать лет.²⁹
(2002)

With my cheek resting on my hand,
Having tired of life's charade,
I can look at this photo and
See the Twenties, when it was made.
Dust is swirling around the square,
Cherry blossom is falling sprawled
I see my mother Rachel there,
And my mother is twelve years old. [...]
Sun is melting behind the pier.
And this century Twenty-one
Is completing its second year.
Grass is graying with evening dew
And the city is growing cold.
My granddaughter is Rachel too,
My granddaughter is twelve years old.
May the spring's chorus sing in glee,
May she never know tears and cries.
Every time that she looks at me
I see my youthful mama's eyes.
God, forgive us our sins –
Save our children from grief untold.
My granddaughter is Rachel too,
My granddaughter is twelve years old.

So, the lyrical and documentary narrative (in verses, movie, memoirs) becomes for Gorodnitskiĭ the way to reflect on the historical tragedy of the Jew-

.....
29 Ibid., p. 9.

ish people and to find his own national and cultural identity. Memory becomes a key to overcoming this trauma. It has to be personal, individual, historical, wide, and cultural, which is why it includes numerous components: photos, personal memoirs, family history, tradition, monuments, etc. And most importantly – language and those works of art which were written in it.

The poems of Gorodnitskiĭ written in Russian are considered a very important part of Russian-Jewish postmemory, and therefore, I hope, will become a subject for future research.

Verheimlichte Identität. Familiengeheimnis und Trauma bei Bulat Okudžava und Ludwig Bauer

Familie und Trauma werden in der Persönlichkeitsentwicklung des Kindes bzw. Adoleszenten oft mit individuellen Motiven (z. B. Kindesmisshandlung) oder politischer Verfolgung (z. B. Holocaust) in Verbindung gebracht. Da die Familie eine Schnittstelle zwischen Individuellem und Gesellschaftlichem darstellt, treten hier im Persönlichen auch politische Dimensionen zutage. Psychisches Trauma bedeutet in jedem Fall eine „Erfahrung von extremer Intensität, die die individuellen Bewältigungsmöglichkeiten überfordert und das Selbstverständnis nachhaltig erschüttert.“ Indem die traumatische Erinnerung „die übliche Differenz von Vergangenheit und Gegenwart“ durchkreuzt¹, wird das Erlebte unüberwindbarer Teil der Gegenwart²:

Trauma steht für die nicht überwindbare Gegenwart eines vergangenen Geschehens, es besteht somit in der andauernden Gegenwärtigkeit einer bestimmten Vergangenheit. Mit dieser paradoxen Figur des Traumas wird die gängige Ordnung der Zeit und Erfahrung durchkreuzt.³

Im Folgenden wird ein Aspekt beleuchtet, der die Gewissheit über die eigene Identität grundlegend ins Wanken geraten und die bisherigen Lebenswelt in

.....
1 BNe (2005): „Trauma und Traumatheorien“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 215–217, hier S. 215.

2 Dieses Kriterium scheint auch geeignet, den Traumabegriff gegen eine sehr breite, unspezifische Verwendung in der Kulturwissenschaft abzugrenzen. Vgl. dazu auch Kansteiner, Wulf (2004): „Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945“. In: Jaeger, Friedrich/Rüsen, Jörn (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 3. Themen und Tendenzen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 109–138, bes. S. 115–117.

3 Assmann, Aleida (2009): „Von kollektiver Gewalt zu gemeinsamer Zukunft. Vier Modelle für den Umgang mit traumatischer Vergangenheit“. In: von Lingen, Kerstin (Hg.): *Kriegserfahrung und nationale Identität in Europa nach 1945. Erinnerung, Säuberungsprozesse und nationales Gedächtnis*. Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, S. 42–51, hier S. 36.

völlig anderem Licht erscheinen lässt: die Erziehung in einer ‚falschen‘ Identität, wo individuelle und kollektive Identität kollidieren, familiäre Sicherheit fehlt oder kippt. An den kindlichen bzw. jugendlichen Protagonisten, die selbst – keinesfalls sekundär – traumatisiert sind, wird das „gesellschaftlich Unbewusste“ deutlich, das sich als Mittel „der Anpassung des Individuums an die Institution“ äußert.⁴ Wenn Kindheitserlebnisse die Unvereinbarkeit von individueller und kollektiver Identität aufbrechen lassen, sind gesellschaftliche Tabus im Spiel, die zum Zeitpunkt des Erinnerns noch nicht öffentlich verarbeitet („vergesellschaftet“)⁵ und selbst im kommunikativen Gedächtnis unterdrückt sind. Die Adoleszenz wirkt dabei als „psychischer Filter“ bei der Aneignung von Kultur.⁶

Solche Tabus sind Gegenstand von Prosa, in der Erzählsubjekte mit autobiografischer Maske das Geheimnis ihrer Herkunft thematisieren. Kern ist die verschleierte Zugehörigkeit zu einer historisch ausgegrenzten bzw. tabuisierten Gruppe und die Erziehung im konträren, herrschenden ideologischen Diskurs. Dazu zählen Werke von Ludwig Bauer oder Ivana Šojat-Kučić über die Donauschwaben im früheren Jugoslawien und Kroatien oder den Großen Terror in der Sowjetunion von Sergej Lebedev oder Bulat Okudžava. Die Vielfalt des Themas zeigt auch Daša Drndić mit *Sonnenschein* (2007, *Sonnenschein*), in dem die Perspektive der jüdisch-italienisch-slowenischen Mutter dominiert statt jener des entführten und dem nationalsozialistischen „Lebensborn“ übergebenen Sohnes, der erst spät davon erfährt, oder der bosnische Film *Grbavica* (2006, *Esmas Geheimnis*), in dem die pubertierende Tochter herausfindet, dass sie bei einer Massenvergewaltigung gezeugt wurde. Aspekte der verschwiegenen oder stigmatisierten Herkunft werden hier an ausgewählten Werken von Bauer und Okudžava betrachtet. Sie zeigen, dass Literatur in der Lage ist, gegenüber dem kollektiven Erinnern „die erinnerungskulturelle Relevanz gemeinhin marginalisierter Erinnerungsversionen zu erproben“⁷. Mehr noch,

.....

4 Erdheim, Mario (2004): „Das Unbewusste in der Kultur. Erinnern und Verdrängen als Thema der Kulturwissenschaften“. In: Jaeger, Friedrich/Rüsen, Jörn (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 3. Themen und Tendenzen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 92–108, hier S. 95.

5 Erdheim 2004, S. 101.

6 Vgl. ebd., S. 96.

7 Neumann, Birgit (2005): „Literatur, Erinnerung, Identität“. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: de Gruyter, S. 149–178, hier S. 168.

das kommunikative Gedächtnis der Familie wird als Archiv genutzt, um im Ringen um Erinnerungshoheit diese Versionen zu enttabuisieren und damit letztlich die kollektive Erinnerung zu verändern.

Dass das Thema der Donauschwaben äußerst heikel und tabuisierter ist als die jugoslawische Gefängnisinsel Goli otok, wurde schon mit Ludwig Bauers Roman *Kratka kronika porodice Weber* (1990, Die kurze Chronik der Familie Weber) deutlich⁸, der in Kroatien erst nach der Jahrtausendwende erschien. Das dort erstmals angerissene Thema fokussierte der Autor 2010 in dem mehrfach preisgekrönten⁹ Roman *Zavičaj, zaborav* (Heimat, Vergessen)¹⁰. Lukijan (Lukan) Pavlović, ganz in Partisanenmanier mit dem Beinamen „Obrva“ (Augenbraue), stellt darin seine Lebensgeschichte dar, von der ersten Erinnerung als Kind bis zu den letzten Wahrnehmungen vor seinem Tod. Er wächst als Kind von Partisanen auf, an deren Elternschaft er zweifelt, denn die nur dreizehn Jahre ältere, emotional kalte Mila kann nicht seine Mutter sein, wie Lukijan errechnet. Der Vater bemüht sich, ihn liebevoll zu einem guten Jugoslawen zu erziehen. Er wächst auf mit den Werten der historischen Sieger über die faschistischen Feinde, als deren Inkarnation die Donauschwaben mit der berüchtigten SS-Division Prinz Eugen galten. Um den gemeinsamen Aufbau des sozialistischen Jugoslawien zu ermöglichen und die nationalistischen Sympathisanten im Land einbinden zu können, wurden die Kriegsverbrechen kollektiv der deutschen Minderheit zugeschrieben.¹¹ Die donauschwäbische Zivilbevölkerung wurde interniert, viele starben wegen der katastrophalen Bedingungen. Lukijan versichert sich der jugoslawischen, dominanten kol-

8 Bauer, Ludwig (1990): *Kratka kronika porodice Weber*. Sarajevo: Sjetlost. Er erhielt dafür den Sjetlost-Preis, die geplante Verfilmung wurde durch den Krieg vereitelt. Kroatische Verlage lehnten eine Publikation damals ab.

9 Er erhielt 2011 den Kiklop-Preis für das Prosawerk des Jahres, den Fran Galović-Preis und den Meša Selimović-Preis.

10 Bauer, Ludwig (2017): *Zavičaj, zaborav*. Zagreb: Fraktura.

11 Vgl. dazu u. a. Geiger, Vladimir (2008): „Josip Broz Tito i sudbina jugoslavenskih Nijemaca“. In: *Časopis za suvremenu povijest* 3, S. 801–818. Janjetović, Zoran (2006): „Die Donauschwaben in der Vojvodina und der Nationalsozialismus“. In: Hausleitner, Mariana/Roth, Harald (Hg.): *Der Einfluss von Faschismus und Nationalsozialismus auf Minderheiten in Ostmittel- und Süsteuropa*. München: IKGs-Verlag, S. 219–235. Quadflieg, Peter (2008): „Kriegserfahrung und Nationale Identität. Abrechnungsprozesse in Europa nach 1945. Tübingen: SFB 437 ‚Kriegserfahrungen – Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit‘, 18.04.2008–20.04.2008“. In: *H-Soz-u-Kult* July, S. 1–5. <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=27594> (letzter Zugriff: 15.12.2019).

lektiven Identität immer wieder durch Abfälligkeiten über die Minderheit, zu der er selbst gehört. Er selbst weiß das lange nicht, im Unterschied zu seiner Umgebung.

Vuk mi je rekao da sam Švaba, da to ondje dolje svi znaju, ja sam rekao da ondje dolje mogu znati što hoće, baš me briga, ja znam tko sam, Vuk je rekao Poserem ti se na znanje, pa sam ga tresnuo šakom ... [...] ... ali to je i dalje bila moja soba, i cijela kuća bila je moja, ja sam se ovdje rodio, sjećao sam se rupe koju je bomba izrovala u popločanom dvorištu, tamo gdje su cigle i danas drugačije.¹²

Vuk hat mir gesagt, dass ich Deutscher bin, dass das da unten alle wissen, ich habe dann gesagt, dass sie da unten wissen sollen, was sie wollen, das ist mir ganz egal, ich weiß, wer ich bin, Vuk hat dann gesagt, ich scheiß drauf, was du weißt, und da habe ich ihm eine mit der Faust verpasst ... [...] ... aber das war auch weiter mein Zimmer, und das ganze Haus war meins, ich bin hier geboren, ich erinnere mich an das Loch, das die Bombe im gepflasterten Hof gerissen hat, da wo auch heute die Ziegelsteine anders sind.¹³

Unter Schock begreift er, dass seine Eltern Deutsche waren und er mit seinen Stiefeltern sogar sein wahres Elternhaus bewohnt.

Da, sinko, Lukane moj, i ovo je bila švapska kuća, ali ovo jest tvoj zavičaj, i mi smo tu kod kuće... znaš, nije to tako jednostavno, oni jesu izgradili kuće, ali su izdali svoju domovinu, otadžbinu, faterland, kako oni to nazivaju – Vaterland, das Vaterland, promrmljao sam nehotice, ne znajući ni sam odakle to znam, gdje sam to čuo.¹⁴

Ja, mein Sohn, mein Lukan, auch das hier war ein deutsches Haus, aber das ist deine Heimat, und wir sind hier zu Hause... weißt du, das ist nicht so einfach, sie haben Häuser gebaut, aber sie haben ihr Heimatland verraten, ihre Heimat, ihr Faterland, wie sie es nennen – *Vaterland, das Vaterland*, murmelte ich unwillkürlich, ohne selbst zu wissen, wo ich das gehört hatte.

Lukijans seelische Verletzungen haben somit mehrfache Ursachen: die Erkenntnis seiner Herkunft, das Schicksal seiner biologischen Eltern und die Verstrickung seines Stiefvaters. Sein leiblicher Vater, ein Deserteur aus der Prinz-Eugen-Division, hatte sich in den Weinbergen versteckt. Als der Partisan und spätere Stiefvater ihn dort aufspürte und erschoss, erkannte er zu spät, dass die vermeintliche Handgranate in dessen Hand nur eine gewöhnliche

.....

12 Bauer 2017, S. 83.

13 Übersetzung hier und im Folgenden: RHK.

14 Bauer 2017, S. 24 (im Original Deutsch, kursiv: RHK)

Kartoffel war. Aus Schuldgefühlen und der moralischen Verpflichtung gegenüber Lukijans Mutter hatte er ihr Kind gerettet, gesteht aber bis zum Tod nicht, Lukijans Vater erschossen zu haben.

To je... bilo za vrijeme kapitulacije jugoslavenske vojske, povlačili smo se, razumiješ, skrivali, i ona je mene tu sakrila, neko vrijeme, znaš, i onda, sve je to bio haos, shvataš, morao sam dalje, zatim ono sve ostalo što sam spomenuo, ustanak i to, ovdje su bili fašisti, i onda cijeli rat nisam ništa znao, tek na kraju da si ti u zbjegu, to sam saznao, poručila mi je tvoja mama, i onda sam došao da te tražim, da te nađem, i rekla mi je da te čuvam, da pazim na tebe, da te podignem i vaspitam kao čovjeka, bila je bolesna, razboljela se prije, bila je već mrtva kada sam došao, sve to rekao mi je neki sveštenik, eto, Lukane, volio bih da to nisi morao saznati, mislio sam najbolje, htio sam da imaš oba roditelja i dom, nekada je najbolje ne znati istinu, istina boli ... i to izbjegavanje također boli, ali manje, naprosto biraš manje zlo, a ti nisi nikome ništa skrivio, Lukane moj, svi smo mi žrtve, žrtve rata.¹⁵

Das war ... als die jugoslawische Armee kapituliert hat, wir haben uns zurückgezogen, verstehst du, versteckt und sie hat mich hier versteckt, für eine Weile, weißt du, und dann, alles ein Chaos, begreifst du, musste ich weiter, dann alles andere, was ich erzählt habe, der Aufstand und so, hier waren die Faschisten, und dann wusste ich den ganzen Krieg über nichts, erst am Ende, dass du in einem Flüchtlingslager warst, das habe ich erfahren, das hat mir deine Mama ausgerichtet, und dann bin ich dich suchen gekommen, um dich zu finden, und sie hat mir gesagt, dass ich auf dich aufpassen soll, dich behüten soll, dass ich dich großziehen und zu einem Menschen erziehen soll, sie war krank, war schon vorher krank geworden, sie war schon tot, als ich ankam, das alles hat mir irgendein Geistlicher erzählt, also, Lukan, ich hätte mir gewünscht, dass du das nicht erfahren musst, ich wollte das Beste, ich wollte, dass du beide Eltern hast und ein Heim, manchmal ist es besser, die Wahrheit nicht zu kennen, die Wahrheit schmerzt ... und dieses Ausweichen schmerzt auch, aber weniger, du suchst dir einfach das kleinere Übel aus, aber du hast niemandem etwas Böses getan, mein Lukan, wir alle sind Opfer, Opfer des Krieges.

Das Bild des besetzten Hauses lässt sich auch so deuten: Die kollektive Identität der Donauschwaben ist ein historisches Faktum und in der materiellen Kultur manifest, wird aber durch die der Sieger überschrieben, die sie „besetzen“, sich darin einnisten und dadurch die Erinnerung ganz für sich einzunehmen versuchen.

Lukijans Trauma erwächst aus einer schizophrenen Situation: einer Erziehung als Jugoslawe, die sich ihrer durch die Ausgrenzung der alteritären, marginalisierten Identität der Donauschwaben vergewissert. Die zur Identitätsbildung notwendige Abgrenzung erfolgt also ausgerechnet gegenüber dem eigenen unbekanntem Anderen. Verschärft wird die Situation dadurch, dass der

.....
15 Ebd., S. 112–113.

vermeintliche Vater seinen biologischen Vater erschossen hat und Lukijan das erst entdeckt, als die Persönlichkeitsbildung im Wesentlichen abgeschlossen ist. Er erfährt von der eigenen Familiengeschichte erst als junger Erwachsener, was ihn schockiert. Individuelle und kollektive Identität geraten in einen neuen, umgekehrten Gegensatz. Seine persönliche Identität versucht er den neu erlangten Einsichten anzupassen, symbolisch durch den Namen Ludwig¹⁶, durch die Ablehnung der jugoslawischen Identität und die Inklusion in diverse kollektive deutsche Identitäten – in Tschechien, der DDR oder BRD. Seine Suche nach einer biographischen und kollektiven Identität scheitert endgültig mit der Rückkehr; er erkennt, dass selbst seine ursprüngliche, jugoslawische Identität keine Option mehr ist, nicht mehr existiert.

Wegweiser für Lukijans/Ludwigs komplexen und widerspruchsvollen Selbstfindungsprozess ist die aufblitzende, abgespaltene Erinnerung an die Sätze der Mutter aus dem episodischen Gedächtnis, die die kreisförmige Komposition einrahmt. Sie taucht aus dem Unterbewusstsein auf und bietet ihm als Bild und durch die deutsche Sprache die Chance, die unterdrückte Erinnerung in die Gegenwart zu holen und so seine Identität im Dialog mit seinem vergangenen Selbst zu konstituieren.¹⁷

Oficirče malo! Rekla je majka, veselo i očajno u isti mah, zasmijala se i jauknula, malo odmaknula rub teške zavjese, one koja se navlačila noću da ujutro ne znaš je li svanulo ili nije, i pokazala je pognutu figuru, figuricu na kraju kolone, nekog nedoraslog dječaka na konju [...] *Der kleine*, rekla je majka i pokazala prstom, a kada su se izgubili iza ugla, i čulo se još na trenutak kloparanje teških cipela, rekla je Prinz Eugen Division, rekla je to onako kako se govore obredne riječi na kraju pokopa, riječi nakon kojih svi prilaze rupe-tini što zjapi u zemlji i bacaju grude unutra, dobro sam pamtio taj zvuk, tupo udaranje o poklopac lijesa, a pamtio sam i majčin izgovor, s otegnutim diftongom na početku druge riječi: Oegen, Princ Oegen Divizijon, Princ Eugen Divizijon, rekla je majka, ali mi ostajemo, ostajemo ovdje, mi ostajemo kod kuće.¹⁸

Der kleine Offizier!, sagte Mutter, fröhlich und verzweifelt zugleich, lachte laut auf und seufzte, zog den Saum des schweren Vorhangs ein wenig zur Seite, das war einer von denen, die nachts zugezogen werden, damit man morgens nicht weiß, ob es draußen schon hell wird oder nicht, und zeigte auf die gebeugte Gestalt, auf eine kleine Gestalt am Ende der Kolonne, einen kleinwüchsigen Jungen auf einem Pferd [...] „*Der kleine*“, sagte Mut-

16 Die Namensgleichheit des Autors und des Protagonisten legt durch einige Übereinstimmungen eine verführerische falsche Fährte, der Roman sei autobiografisch zu verstehen.

17 Vgl. Neumann 2005, S. 166.

18 Bauer 2017, S. 407–408. (Hervorhebung RHK)

ter und zeigte mit dem Finger auf ihn, aber als sie hinter der Ecke verschwunden waren und man noch das Klappern der schweren Stiefel hören konnte, sagte sie „Prinz-Eugen-Division“, das sagte sie so, wie man gewöhnlich zeremonielle Abschiedsworte am Ende eines Begräbnisses spricht, Worte, nach denen einer nach dem anderen an das riesige Loch herantritt, das im Erdboden klafft, und eine Handvoll Erde hineinwirft, gut habe ich dieses Geräusch in der Erinnerung, das dumpfe Aufschlagen auf den Sargdeckel, aber ich erinnere mich auch an Mutters Aussprache, mit dem dumpfen Diphthong zu Beginn des zweiten Wortes: Oegen, Prinz Oegen Division, Prinz Oegen Division, sagte Mutter, wir aber bleiben, wir bleiben hier, bleiben zu Hause.¹⁹

Die wiederholten Versuche einer immer neuen, anderen selbstbestimmten Identitätsfindung und Traumaheilung münden in die bittere Erkenntnis der eklatanten Divergenz von Selbstbild und Fremdbild. Demnach simplifizieren Fremdzuschreibungen, vor allem im Kontext kollektiver, nationaler Identität, und werden den komplexen heterogenen Partizipationen des Individuums an verschiedenen gesellschaftlichen Repräsentationen nicht gerecht.²⁰ Bauer hat mit dem Roman wesentlich dazu beigetragen, die „erinnerungskulturelle Relevanz“ einer marginalisierten Gruppe zu unterstreichen, indem er sie enttabuisiert und in einen gesellschaftsrelevanten Diskurs überführt.

Um eine andere Art der Selbstkonstituierung durch Erinnerung an traumatische Erlebnisse handelt es sich bei den autobiografischen Texten von Bulat Okudžava, der v. a. durch seine Lyrik und Lieder der individuellen, unpathetischen Erinnerungskultur bei dem großen sowjetischen Narrativ des 20. Jh., dem verlustreichen Sieg im 2. Weltkrieg, eine Stimme verliehen hat. Seine autobiografischen Texte reichen von *Bud' zdorov, školjar* (1961, *Mach's gut*) und anderen frühen Texten, die seine kurze Lehrzeit in der Provinz beleuchten, über die Erzählungen *Devuška moej mečty* (1985, *Frau meiner Träume*), *Nečajannaja radost'* (1986, *Eine unverhoffte Freude*) und andere bis zur Familienchronik *Uprazdnennyj teatr* (1995, *Das abgeschaffte Theater*), für die er den Bookerpreis erhielt.²¹ Okudžava, Kind hoher kommunistischer Funktionä-

.....

19 Hier wurde die folgende Übersetzung leicht abgewandelt. Bauer, Ludwig (2013): „Die Begegnung“. Übers. Paul Gruber. In: *Lichtungen* 135, S. 90–92, hier S. 92.

20 Vgl. Zlatar, Andrea (2004): *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Ljevak, S. 17–18.

21 Der Roman war v. a. wegen der Darstellung der Familiengeschichte vor dem Hintergrund des Stalinismus relevant, vgl. Bykov, Dmitrij (2009): *Bulat Okudžava*. Moskva: Molodaja gvardija, S. 730–754, besonders S. 743–747.

re,²² verlor mit zwölf Jahren durch den Stalinismus de facto seine Eltern und weitere Angehörige: Der Vater wurde 1937 als angeblicher Trotzkiist erschossen, die Mutter verschwand 1938 als Angehörige zuerst für 9 Jahre im Lager und dann nochmals von 1948 bis 1953 in der Verbannung. Die nur vom Tauwetter unterbrochene Tabuisierung der sowjetischen Lager war der Grund dafür, dass der Autor das Schicksal seiner Eltern und Verwandten erst spät thematisierte, u. a. im Gedichtband *Čaepitie na Arbate* (1996, Teetinken am Arbat).²³ Korallov²⁴ vertritt die These, nicht nur die frühe autobiografische, sondern auch die historische Prosa habe verschlüsselte Hinweise darauf enthalten und müsse neu gelesen werden. Für eine solche Decodierung bleibt er jedoch die Beweise schuldig: Mjatlev z. B. (*Putešestvie diletantov*, 1985, Die Reise der Dilettanten) ist sicher als Dekabrist erkennbar, aber wohl kaum als Dissident und Sympathisant der Tschechen im Jahr 1968.

Okudžava, der nach der Verhaftung der Mutter zuerst mit der Großmutter in Moskau lebte, dann aber zur Tante nach Tbilissi kam, gibt in einem Interview und seinen Erinnerungen an, er sei als „sehr guter Junge“, also Kommunist, aufgewachsen und habe alles in den Medien Berichtete geglaubt.²⁵ Das musste einen eklatanten Widerspruch heraufbeschwören: Wie konnten der kommunistische Apparat und seine Eltern, gestandene Kommunisten, nun plötzlich ‚Volksfeinde‘, gleichermaßen im Recht sein? Daraus resultierte eine gespaltene Haltung des Autors zwischen kommunistischer Ideologie und Rechtfertigung der Eltern.²⁶ Die Verwandten versuchten die familiäre Her-

22 Schon der Großvater musste als Attentäter flüchten und soll zusammen mit Lenin im Zug nach Russland zurückgekehrt sein, vgl. Okudžava 1995, S. 7–15.

23 Der Auseinandersetzung mit dem Familienschicksal widmet sich Bojko, Svetlana (2013): *Tvorčestvo Bulata Okudžavy i russkaja literatura vtoroj poloviny XX veka*. Moskva: RGGU, Kap. 14, S. 369–389.

24 Korallov, Marlen (2004): „GULAG i Bulat“. In: *Bulat Okudžava: ego krug, ego vek. Materialy Vtoroj meždunarodnoj konferencii 30 nojabrja – 2 dekabrja 2001 g. Peredelkino*. Moskva: Sol', S. 46–53.

25 Vgl. Moiseeva, Oľga (2019): „Bulat Okudžava: kak syn ‚vragov naroda‘ chotel zaščiščat' Rodinu“. In: *Teleprogramma* 09.05.2019. <https://weekend.rambler.ru/people/42155174-bulat-okudzhava-kak-syn-vragov-naroda-hotel-zaschischat-rodinu/> (letzter Zugriff: 07.08.2020). Dieses Selbstbild reflektiert sicher nicht die ersten Jahre nach der Verhaftung der Eltern, denn er war schwierig und die Großmutter überfordert, weshalb er zur Tante (Sil'vija) nach Tbilissi kam. Vgl. Gizatulina, Marat (2003): *Ego universitety*. Moskva: JUPAPS, S. 5.

26 Zu diesem Widerspruch zwischen kommunistischer Überzeugung und den unzweifelhaften Verbrechen des Stalinismus vgl. auch Oskockij, Valentin (2004): „Avtobiografičeskaja proza

kunft der Kinder zu vertuschen²⁷ und auch ihnen selbst drohende Strafmaßnahmen zu vermeiden, wie die „Famlienchronik“ ausführt. Das Bewusstsein, Sohn von ‚Volksfeinden‘ zu sein, war bei dem jungen Okudžava seit 1937 präsent²⁸ und bestärkte ihn in seinem prosowjetischen Engagement. Seine Vaterlandstreue unter Beweis zu stellen, dürfte der wesentliche Grund dafür gewesen sein, sich als 17-Jähriger freiwillig zur Armee zu melden: „dobrovol’nyj uchod na front byl produktovan takže mysl’ju ob iskuplenii. [...] Čuvstvo viny pojavilos’ u sovestlivogo mal’čika rano“²⁹ (das freiwillige Einrücken an die Front war auch von der Idee der Sühne auferlegt. [...] Das Schuldgefühl meldete sich bei dem gewissenhaften Jungen früh). Auch der Eintritt in die KPdSU 1955 erklärt sich aus dem Wunsch, nach der Rehabilitierung der Eltern als makellostes Mitglied der sowjetischen Gesellschaft akzeptiert zu werden. Das widersprüchliche Fremd- und Selbstbild wurde damit wieder in Übereinstimmung gebracht. Es darf aber bezweifelt werden, dass er sich nach der Verurteilung der Eltern wirklich mit ihnen identifizierte, vielmehr liegt eine Abspaltung vor, wechseln sich Scham³⁰ und Leugnung ab, nach Gizatulin³¹ der Versuch, über den ungeheuerlichen Vorwürfen nicht wahnsinnig zu werden.

In der Erzählung *Devuška moej mečty* thematisiert der Autor als 22-Jähriger erstmals die GULAG-Erfahrung in der Familie. Geschildert wird die erste Begegnung mit seiner Mutter nach zehn Jahren und die Unfähigkeit, sich ihr zu nähern und sie zu verstehen. Sie ist ihm völlig fremd und kommt aus einer anderen Welt, nach der er nicht zu fragen wagt. Der GULAG ist ein namenloser Nicht-Ort, und selbst der Zug, mit dem sie kommt, ist in keinem Fahrplan verzeichnet:

Bulata Okudžavy“. In: *Bulat Okudžava: ego krug, ego vek. Materialy Vtoroj meždunarodnoj konferencii 30 nojabrja – 2 dekabrja 2001 g. Peredelkino*. Moskva: Sol’, S. 68–80, bes. S. 78.

27 Gizatulin, Marat (2008): *Bulat Okudžava „iz samogo načala“*. Moskva: Bulat, S. 267. Dort nimmt die Geschichte des jüngeren Bruders einen wichtigen Platz ein, der durch das Familienschicksal noch schlimmer traumatisiert war, da er nie das Gefühl familiärer Geborgenheit hatte.

28 Er und sein jüngerer Bruder Viktor wurden als Trostkisten beschimpft, wussten aber lange nichts vom wirklichen Schicksal der Eltern (vgl. u. a. Gizatulin 2003, S. 3–5).

29 Korollov 2004, S. 50.

30 Korollov spricht von „[p]okajanjem za rodnym emu rycarej revoljucii“ (Reue für die ihm verwandten Revolutionsritter). Ebd.

31 Gizatulin 2003, S. 5.

Телеграмма была из Караганды. Она обожгла руки. «Встречай пятьсот первым целую мама». [...] Поезд под странным номером действительно существовал. Он двигался вне расписания, и точное время его прибытия было тайной даже для диспетчеров дороги.³²

Das Telegramm kam aus Karaganda. Es brannte ihm in den Händen. „Ankomme mit 501 kuss mama“. [...] Der Zug mit der seltsamen Nummer existierte wirklich. Er fuhr außerhalb des Fahrplans und seine genaue Ankunftszeit war sogar für die Streckennetzdispatcher geheim.

Die Lager sind aus der Wahrnehmung des Sohns ausgeblendet; auch, dass sein seltsam verschlossener Nachbar im Lager war, versteht er erst durch dessen fast wortloses Verstehen mit der Mutter. Den jungen Ich-Erzähler, in dem sich der alte Autor voller Distanz als spätadoleszenter naiver Student konturiert, kennzeichnen mangelnde Selbstreflexion und ein unkritisches Verhältnis zum Sowjetsystem. Die Figurenmaske des Unbeholfenen unterstreicht die mentale und emotionale Überforderung mit der Situation. Angesichts dessen, dass er bald seiner Mutter gegenüberstehen wird, die er kaum kennt und zu der er unklare Gefühle hat, versucht sich der Protagonist erinnernd auf sie einzustimmen.

Было несколько фотографий, на которых она молодая, с большими карими глазами; гладко зачесанные волосы с пучком на затылке, темное платье с белым воротником, строгое лицо, но губы вот-вот должны дрогнуть в улыбке. Ну, еще запомнились интонации, манера смеяться, какие-то ускользающие ласковые слова, всякие мелочи. Я любил этот потухающий образ, страдал в разлуке, но был он для меня не более чем символ, милый и призрачный, высокопарный и неконкретный.³³

Es gab einige Fotografien, auf denen sie jung war, mit großen braunen Augen. Die glatt zurückgekämmten Haare mit einem Knoten im Nacken, das dunkle Kleid mit weißem Kragen, das Gesicht streng, aber die Lippen mussten kaum merklich zu einem Lächeln gezuckt haben. Und dann kam noch die Erinnerung an ihre Intonation hoch, die Art zu lachen, zärtliche Worte, die ihr irgendwie entfahren waren, alle möglichen Details. Ich liebte dieses glanzlos gewordene Gesicht, litt unter der Trennung, doch es war für mich nicht mehr als ein Symbol, lieb und durchsichtig, erhaben und unkonkret.

Der Titel spendende Spielfilm *Die Frau meiner Träume* mit Marika Röck enthält vielfältige Bezüge: Zunächst zeigt der 1943/1944 (Regie: Georg Jacoby)

.....

32 Okudžava, Bulat (2003): *Rasskazy*. Moskva/Augsburg: Im Werden Verlag, S. 29.

33 Ebd., S. 28.

von der UFA produzierte Revuefilm das politisch naive Wirklichkeitsverständnis des demobilisierten Rotarmisten, unterhielt doch die Hauptdarstellerin nicht nur gute Beziehungen zu Nazigrößen, sondern war der Film selbst auch ein sehr populäres medienwirksames Mittel nationalsozialistischer Kulturpolitik. Der Ich-Erzähler blendet das völlig aus:

А героиня? Молодая женщина, источающая счастье. Природа была щедра и наделила ее упругим и здоровым телом, золотистой кожей, длинными, безукоризненными ногами, завораживающим бюстом.³⁴

Und die Heldin? Eine junge Frau, die Glück ausstrahlte. Die Natur war freigebig gewesen und hatte ihr einen elastischen und gesunden Körper verliehen, golden schimmernde Haut, lange, tadellose Beine und einen bezaubernden Busen.

Das Bild des Filmstars und der Mutter überlagern sich, die auf eine ganz andere Weise eine Traumvorstellung ist: inhaftiert, für den Heranwachsenden in der wichtigsten Zeit abwesend, existent nur in Bildern und Vorstellungen. Selbst bei ihrer physischen Rückkehr nach Tbilissi bleibt sie für den Sohn mental und emotional unerreichbar. Mutter und Sohn sind unterschiedlich traumatisiert – sie als verurteilte politische Lagerinsassin, der Sohn als stigmatisierter Angehöriger eines ‚Volksfeindes‘ und de facto ohne Familie – und unfähig, die Verwundung in Worte zu fassen. Die Mutter nimmt menschliche Ansprache kaum wahr; dass sie als Person und Individuum gleichsam ausgelöscht ist, lässt das Ausmaß der erfahrenen Gewalt erahnen:

И вот я заглянул в ее глаза. Они были сухими и отрешенными, она смотрела на меня, но меня не видела, лицо застыло, окаменело, губы слегка приоткрылись, сильные загорелые руки безвольно лежали на коленях. Она ничего не говорила, лишь изредка поддакивала моей утешительной болтовне, пустым разглагольствованиям о чем угодно, лишь бы не о том, что было написано на ее лице... «Уж лучше бы она рыдала», – подумал я. Она закурила дешевую папиросу. Провела ладонью по моей голове...

– Сейчас мы поедем, – сказал я бодро. – Ты хочешь есть?

– Что? – спросила она.

– Хочешь есть? Ты ведь с дороги.

– Я? – не поняла она.³⁵

.....
34 Ebd., S. 30

35 Ebd., S. 31.

Und da schaute ich ihr in die Augen. Sie waren trocken und entschlossen, sie blickte mich an, doch sie sah mich nicht, ihr Gesicht war erstarrt, versteinert, die Lippen öffneten sich ganz leicht, die starken sonnenverbrannten Hände lagen willenlos auf den Knien. Sie sagte nichts, nur selten stimmte sie meinem tröstenden Geschwätz zu, leerem Gerede über irgendwas, nur nicht darüber, was ihr ins Gesicht geschrieben war.... „Wenn sie wenigstens weinen würde“, dachte ich. Sie zündete sich eine billige Papirossa an. Fuhr mit der Handfläche über meinen Kopf.

„Jetzt werden wir etwas essen“, sagte ich munter. „Was möchtest du essen?“

„Was?“, fragte sie.

„Willst du etwas essen? Du warst ja unterwegs.“

„Ich“, sagte sie verständnislos.

Die auf Verdrängung basierende Sicherheit des Sohns bricht zusammen, denn weil keine Normalität herstellbar ist, ahnt er die Tragweite der lebenszerstörenden Strafe:

Меладзе... мой сосед, с которым я тебя сейчас познакомил... Он тоже был... там? –
Тише, тише, – поморщилась она. – Не надо об этом, сыночек...³⁶

Meladze ..., mein Nachbar, den ich dir eben vorgestellt habe ... Er war auch... dort? –
Leiser, leiser, – flüsterte sie. – Darüber sollten wir nicht ..., mein lieber Sohn ...

Die eigene, im Krieg erkämpfte ‚Normalität‘ und Zugehörigkeit zur sowjetisch-kommunistischen Gesellschaft, die ihn die Schmach des ‚Volksfeinds‘ vergessen ließ (vgl. *Uprazdnennyj teatr*), ist mit einem Mal dahin. In den beiden überblendeten Frauenfiguren – der strahlenden Filmfigur aus *Die Frau meiner Träume*, die den Traum vom glücklichen Leben verkörpert, und der gebeugten, apathischen Mutter, der Individualität und Würde beraubt – treffen nicht nur eine gesellschaftliche Utopie und ihre radikale Entwertung, Optionen eines möglichen Lebensentwurfs und seiner realen Entstellung, aufeinander, sondern auch die naive Ideologie des sowjetisch sozialisierten Sohnes mit dem verordneten Vergessen und die brutale Entmenschlichung in den stalinistischen Lagern:

...Я смотрел то на экран, то на маму, я делился с мамой своим богатством, я дарил ей самое лучшее, что у меня было, зал заходил в восторге и хохоте, он стонал, ру-

.....
36 Ebd., S. 32.

коплексал, подмурлыкивал песенки... Мама моя сидела, опустив голову. Руки ее лежали на коленях.³⁷

... Ich schaute mal auf die Leinwand, dann zu Mama, ich teilte mit ihr meinen ganzen Reichtum, ich schenkte ihr das Beste, was ich hatte, der Saal war außer sich vor Begeisterung und lachte, er stöhnte, klatschte, summt die Liedchen mit ... Meine Mama saß da, den Kopf gesenkt. Ihre Hände ruhten auf den Knien.

Erst durch die Konfrontation mit der gebrochenen Mutter kommen im Protagonisten ein Bewusstseinsprozess und eine Identitätssuche in Gang. Der Text formuliert die Zweifel nicht explizit, sondern diskret in den Kommunikationscodes, in Meladze und der Verunsicherung des Erzählers. Nur die Eingangspassage kontextualisiert klar, verweist auf die historische Faktizität der Verbrechen und signalisiert implizit den Wandel im Weltbild des Ich:

Мы были в разлуке десять лет. Ну, бывшие тогда обстоятельства, причины тех горестных утрат, длительных разлук – теперь все это хорошо известно, теперь мы все это хорошо понимаем, объясняем, смотрим на это как на исторический факт, иногда даже забывая, что сами во всем этом варились, что сами были участниками тех событий, что нас самих это задевало, даже ударило и ранило...³⁸

Wir waren zehn Jahre lang getrennt. Nun, die damals herrschenden Umstände, die Ursachen der leidvollen Verluste, der langen Trennungen, all das ist heute gut bekannt, heute verstehen wir das alle gut, erklären, betrachten das als historisches Faktum und vergessen dabei manchmal sogar, dass wir selbst in all dem zutiefst dringesteckt, dass wir diese Ereignisse selbst mitgemacht haben, dass uns selbst das betroffen hat, sogar immer wieder Schläge versetzt und verletzt hat...

Die traumatischen Erfahrungen in beiden betrachteten Texten betreffen Kindheit und Jugend, werden aber erst im jungen Erwachsenenalter bewusst und lösen eine Krise und Selbstsuche aus. Verstärkt werden sie durch die Erziehung und Sozialisierung der Opfer im kollektiven Diskurs der Täter; während Bauers Protagonist schlagartig zum Anderen, Fremden³⁹ wird, muss sich Okudžavas Protagonist der unterdrückten Erinnerung stellen und das Eigene

.....

37 Ebd., S. 33.

38 Ebd., S. 28.

39 Vgl. Clarke, Simon (2008): „Culture and Identity“. In: Bennet, Tony/Frow, John (Hg.): *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*. Los Angeles/London/New Delhi/Singapore: SAGE, S. 510–529, bes. S. 526–527.

hinterfragen. Erinnerungen lösen dabei die Suche nach einer neuen individuellen und kollektiven Identität aus, die dieser Tatsache Rechnung trägt. Beide überbrücken schließlich die Differenz auf unterschiedliche Art. Bei der Überwindung des Traumas spielt die sprachliche Aufarbeitung in beiden Fällen eine wesentliche Rolle, bei Bauer sogar die Schlüsselrolle bei der Erinnerung. Die fiktionale Gestaltung der individuellen und kollektiven Erinnerungen ist als Beitrag zu alternativer und korrigierender („identitätszersetzender“⁴⁰) kollektiver Identitätsstiftung zu betrachten und vermag somit zum diskursiven Wandel im kollektiven Gedächtnis beizutragen.

.....
40 Neumann 2005, S. 169.

Fiktionalisierte Selbstkonzepte

„Zwar kann ein Trauma die Hölle auf Erden sein, doch ist ein aufgelöstes Trauma ein Geschenk der Götter – eine Heldenreise, von der wir alle profitieren.“

Peter A. Levine¹

Die Literatur als Symbolmedium stellt eine Bühne für die individuelle und die kollektive Identitätsformierung dar. An der Grenze des Leiblichen und des Sozialen sammelt das Individuum dabei Erfahrungen, die Lebenssituationen und zugleich kritische Ansätze dazu präsentieren können. Von S. Freud, über J. Lacan bis Ju. Kristeva thematisiert die Metapsychologie mögliche Parallelen zwischen den Untersuchungsgegenständen der Psychiatrie und der Dichtung. Grundlegend in dieser Hinsicht scheint die Verschränkung von subjektiver und sozialer Ebene zu sein, aber auch diejenige von szenischer Darstellung und erzählter Sprachlichkeit. Es ist bekannt, dass gerade anhand traumatischer Erlebnisse bzw. Fehlleistungen Freud darauf hinwies, wie wichtig diese assoziativen Felder für die Manifestationen des Unbewussten sind.

Darauf setzt Alfred Lorenzer, wenn er die grundsätzliche Aufteilung in diskursive (sprachliche) und szenische (bildhafte) Symbole in der Poesie als aufgehoben betrachtet. Vor allem die doppelte Natur der Sprache, ein diskursives Symbolsystem, jedoch mit der Möglichkeit zur präsentativen Symbolkonstellation, bietet seiner Meinung nach „eine Schwellensituation“.² Denn der Dichter kann in sein inneres Leben vielerlei blicken lassen oder eindeutige Indizien dafür geben, allem voran in den Fällen, bei denen die Literatur die Archetypenlehre C. G. Jungs neu aufgreift oder die Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms benutzt.

.....
1 Levine, Peter A. (1998): *Trauma-Heilung. Das Erwachen des Tigers*. Essen: Synthesis, S. 22.

2 Lorenzer, Alfred (2002): *Die Sprache, der Sinn, das Unbewusste. Psychoanalytisches Grundverständnis und Neurowissenschaften*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 77.

Die postmoderne Literatur hat das Zusammenspiel von praxisbezogenen Figuren und Sprache besonders produktiv gemacht. Da viele verdrängte und ethisch unzulässige Sachverhalte nicht mehr tabuisiert werden, verschieben sich die Konflikte, die mit lebendigen Triebwünschen zu tun haben. Ihre persönliche Situationsdeutung stellt sich oft gegen die entsozialisierten Interaktionsformen. Die gegenwärtigen Autoren problematisieren die Einsicht in die eigenen Verhaltensgründe ihrer Aktanten und konzentrieren sich demnach auf fiktive Selbsterfahrungen. So bauen drei Vertreterinnen der postmodernen Frauenliteratur – Ljudmila Ulickaja, Lena Gorelik und Sibylle Lewitscharoff – ihre Romanszenen äußerst ‚privat‘ auf, indem sie die persönliche Geschichte priorisieren. Prinzipiell hat das Familienkontinuum den Charakter eines operativen Systems zur Adaptation und Entwicklung des Individuums. Dort entstehen die grundlegenden Strukturen der zwischenmenschlichen Beziehungen, die entscheidend dafür sind, wie die Person dann ihren Platz in der Gesellschaft findet. Daneben spielt auch das Kollektiv von Kameraden, Freunden, Kollegen eine ebenso wichtige Rolle, denn sowohl die nähere als auch die fernere Umgebung hat ihre formgebende Wirkung auf die Persönlichkeit. Es entsteht eine Art Daily-Soap-Literatur, bei der nun der Hauptakzent auf der Konstituierung des Selbst liegt. Umso stärker erweisen sich dann die Brüche in der Entwicklung und der Vervollständigung des Individuums, wenn traumatische Erlebnisse eine Externalisierung des Subjektiven fordern.

In Anlehnung an W. Welsch nutzt Stella Butter den Begriff „transversale Vernunft“, um die Literatur als das Andere der Vernunft ins Spiel zu bringen und ihre als irrational marginalisierten Bereiche wissenschaftlich reintegriert zu sehen. Im Gegensatz zur Rationalität ist die Vernunft, Welsch zufolge, an das Individuum geknüpft; ihr transversaler Charakter erlaubt soeben in der Postmoderne die Anerkennung von Andersheiten. Die transversale Vernunft kann anders gesagt „das Etablieren rationaler Diskurse in Form von bloßen Machtstrategien“³ verhindern. Auf dieser Grundlage entstehen manche Privilegien der Literatur, die durch ihr imaginäres Wesen das Phantasievolle äußert, jedoch das Rationale nicht ausschließt. So kann sie „sich des gesamten Spektrums der kulturellen Diskurse über das Verhältnis von Vernunft und Mythos,

.....

3 Butter, Stella (2007): *Literatur als Medium kultureller Selbstreflexion. Literarische Transversalität und Vernunftkritik in englischen und amerikanischen Gegenwartsromanen aus funktionsgeschichtlicher Perspektive*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 38.

Religion sowie Leiblichkeit bedienen⁴. Gerade das vorbegriffliche anthropologische Potential der Literatur ist in den gegenwärtigen Texten sehr geeignet, um neuartige Entwürfe zu erarbeiten.

In ihrem Buch *Kazus Kukockogo (Reise in den siebenten Himmel)* schafft L. Ulickaja einen besonderen Explorationsort durch die Tagebücher der Hauptprotagonistin, bei denen transversale Bezugszusammenhänge ihre Beichten ausmachen. Ihr Identitätsmodell offenbart derart, dass rationalisierte Erfahrungen mit verdrängten Nacht- und Tagträumen zusammenkommen. Aufgrund dessen bildet sich ein semantischer „Mehrwert“, bei dem „die Identitätsform des Vernunftsubjekts als fragwürdiges Produkt rigider psychischer Ausgrenzungsprozesse“⁵ semantisiert wird.

Im Grunde genommen macht die Schriftstellerin deutlich, wie genau sich die Protagonistin Elena Kukockaja beobachtet und bei ihren Einträgen den dabei entdeckten Empfindungen freien Lauf lässt. Genau diese seltsamen Wahrnehmungen des eigenen Körpers und der Psyche machen den ganzen Reiz der ihrem Tagebuch gewidmeten Romankapitel aus. In den Begriffen der Psychiatrie handelt es sich dabei um Verdrängungsparadigmen, bei denen introjierte Werte zum Widersprechen der Wünsche, zum Entsagen des Ich und schließlich zu Psychosen führen. In der Regel verliert das Ich bei einer Psychose die Kontrolle über die Ordnung seiner inneren Welt, sein Bewusstsein registriert diese desintegrierenden Erfahrungen „und das Ich oder die Selbstorganisation ist zusammengebrochen“⁶. Elena empfindet ihr Leid absolut und vergleicht es, als technische Zeichnerin, mit einem geometrischen Punkt. Ihr Zustand wiederholt zudem eine frühere Wahrnehmung, als sie infolge eines oneirischen Erlebnisses an den Ort gerät, wo ihr verstorbener Großvater weilt.

Я испытывала особого рода тошноту. Но выворачивался не желудок, не его содержание, а самое мое Я рвалось прочь из тела, не находило выхода и судороги сотрясали меня. [...] Я постаралась поторопиться – и какая-то невидимая пленка лопнула с оглушительным звоном. Я вывернулась. Я вырвалась наружу.⁷

.....

4 Ebd., S. 44.

5 Ebd., S. 45.

6 Bommert, Hanko/Dahlhoff, Hans-Dieter (1978): *Das Selbsterleben (Experiencing) in der Psychotherapie*. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg, S. 4–5.

7 Ulickaja, Ljudmila (2000): *Kazus Kukockogo*. Moskva: Ėkсмо, S. 123–124.

Ich empfand eine besondere Art von Übelkeit. Nicht der Magen stülpte sich nach außen, nicht sein Inhalt, sondern mein Ich drängte aus dem Körper fort, fand aber nicht heraus, und Krämpfe schüttelten mich. [...] Ich beeilte mich – und eine unsichtbare Haut zerriss mit ohrenbetäubendem Knall. Ich habe es geschafft. Ich war draußen.⁸

Elena nennt ihre Notizen „Zapiski sumassëdšego“ (Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen).⁹ Sie beginnt ihr Tagebuch zu führen, da sie bemerkt, dass ihr Gedächtnis mit der Zeit immer schwächer wird. Die Erinnerungen der Protagonistin lassen allerdings erfahren, dass sie seit ihrer Kindheit hin und wieder ein gewisses „vypadenie iz vnešnego mira“¹⁰ („Herausfallen aus der hiesigen Welt“)¹¹ erlebte. Für sie gibt es unter ihren Erlebnissen nichts Schrecklicheres, als die Grenze zu überqueren, die sie als „srednij mir“ (Zwischenwelt) empfindet. Ihre Degradierung in der Gegenwart beginnt nach einem einschneidenden Erlebnis, einer Beleidigung seitens ihres geliebten Mannes, des Arztes Pavel Kukockij, der einmal ihr Leben rettete: „U tebja net prava golosa. Ty ne ženščina. Raz ty ne možeš' zaberemenet', ne smees' sudit'.“¹² („Du darfst da gar nicht mitreden. Du bist keine Frau. Du kannst nicht mehr schwanger werden, also maße Dir kein Urteil an.“)¹³ Die Verletzung empfindet Elena nicht nur als Ende ihrer Liebe, sondern vielmehr als ihre persönliche Vernichtung. In der Romanentwicklung verhilft dieses Ereignis Elena, sich mit ihren individuellen Erfahrungen, Bedürfnissen und Mängeln zu konfrontieren und diese überhaupt wahrzunehmen.

Diese Bewusstwerdung hinsichtlich der eigenen Gefühlswelt qualifiziert die Psychologie als *Selbsterleben*. Oft eilt dies der intellektuellen Zuordnung der individuellen Erlebnisse voraus und öffnet im literarischen Text bei der Darstellung der Charaktere die interessantesten Seiten enthusiastischer oder aber

.....
8 Ulitzkaja, Ljudmila (2003): *Reise in den siebenten Himmel*. Berlin: Verlag Volk & Welt, S. 141–142.

9 Nebenbei bemerkt, erscheint dieser Verweis auf die bekannte Novelle von N. V. Gogol, geschrieben in Form von Tagebucheinträgen, sowie die Tolstojanische Vergangenheit der Verfahren von Kukockaja, auch bei L. Gorelik in ihrem Roman *Die Listensammlerin* – rekonzeptualisiert durch die Literaturkenntnisse der Mutter der Protagonistin und ihre besondere Vorliebe für Lev Tolstoj.

10 Ulitzkaja 2000, S. 102.

11 Ulitzkaja 2003, S. 117.

12 Ulitzkaja 2000, S. 73.

13 Ulitzkaja 2003, S. 83.

katastrophaler Entdeckungen der Erzählenden. Interessant und aufregend werden vor allem die parallel verlaufenden Feststellungen und Empfindungen, sodass „neben äußeren Objekten und der Logik ein inneres körperliches Fühlen und Wahrnehmen existiert.“¹⁴ Die Rede ist von dem sogenannten *Experiencing*, bei dem das Selbsterleben als direktes Bezugsobjekt gilt. „Experiencing ist der Prozess konkreten körperlichen Fühlens, die Grundlage aller psychologischen und Persönlichkeitsphänomene.“¹⁵ Häufig zeigen die besonderen Charaktere bei Ulickaja eine Art psychotische Isolierung, in der sie ihr Selbsterleben nicht mehr weiterentwickeln können. Im Prinzip bestimmt den Selbstprozess des Individuums eine stete Reproduktion von charaktereigenen Strukturen, welche seine Identität und Kontinuität in der Zeit bewahren. So agiert z. B. die suizidgefährdete Svetlana aus dem Roman *Iskrenne Vaš Šurik* (Ergebenst, euer Schurik), die sich sexuell sosehr auf ihr Liebesobjekt fixiert, dass seine Untreue sie endgültig in den Selbstmord treibt.

Die Schriftstellerin lässt in die Vorgeschichte der psychischen Erkrankung Svetlanas hineinblicken: Die Heldin hasst ihre Mutter, die mit dem kleineren Bruder zu dem Vorgesetzten ihres Vaters zieht und Svetlana zusammen mit dem unglücklichen Vater zurücklässt. Daraufhin erschießt sich der Vater und Svetlana landet bei ihrer Oma, die das Mädchen missachtet. Interessant im Buch ist die Anwesenheit des behandelnden Psychiaters Žučilin, demzufolge die psychotische Svetlana unter der schmerzlichen Notwendigkeit, verletzt werden zu müssen, leidet. Seine Überlegungen zur Behandlung der Psychose klingen adäquat, wenn man bedenkt, wie fatal es ist, wenn der psychisch Kranke außerhalb des sozialen Diskurses, bei seinen Selbstreflexionen bleibt. Für die Erholung von den traumatischen Wahnsinnserscheinungen ist das Hinaustreten aus dem privaten Blickpunkt notwendig,

because the traumatic event and the shards of emotionally charged images and sensations associated with it retain their power, when they remain encapsulated and dissociated

.....
14 Bommert/Dahlhoff 1978, S. 14.

15 Ebd., S. 13. Der Erfinder des *Experiencing*, Peter A. Levine, hebt die Bedeutsamkeit dieses Verfahrens bei der Trauma-Heilung hervor: „Um von unseren Symptomen und Ängsten befreit zu werden, müssen wir unsere physiologischen Möglichkeiten aktivieren und sie bewusst einsetzen“ (Levine 1998, S. 40).

from the social discourse of the time, the reality of experience, and the social function the suffering may serve.¹⁶

Die Gedanken des Psychiaters im Buch fokussieren sich noch auf dem fragilen Unterschied zwischen den psychisch Kranken und Gesunden. Während ein gesunder Mensch sein psychisches Leben kontrollieren kann, sollte man, seiner Meinung nach, bei dem bereits Erkrankten den Krankheitserreger einkapseln, damit der Betroffene den für seine Genesung wichtigen Bezug zu den Anderen nicht verliert. Der Patient muss aber mit seinem Arzt kooperieren und sich in diesem Sinne selbst helfen wollen.

Он [...] размышлял о том, что больной от здорового отличается, в сущности, только способностью контроля над занозой, вонзившейся в психику. Ее можно капсулировать, построить защитную стену, не дать распространиться болезненному воспалению, но выдернуть ее он был не в состоянии.¹⁷

Er [...] überlegte, dass ein Kranker sich von einem Gesunden im Grunde nur dadurch unterscheidet, dass er den Splitter, der in seine Seele eingedrungen ist, nicht unter Kontrolle hat. Als Arzt konnte er einen solchen Splitter einkapseln, einen Schutzwall errichten, verhindern, dass sich die seelische Entzündung ausbreitete, entfernen aber konnte er den Splitter nicht.¹⁸

Bei der Gestalt von Svetlana beobachtet man jene typische Unterbrechung der Interaktion zwischen Gefühlen und Ereignissen, die zum „Selbstverlust“ führt, welche auch den „Verlust der Selbstempfindung“ nach sich zieht.¹⁹ Im Bild des Hauptprotagonisten Šurik macht sich übrigens auch eine sekundäre Form von Verschiebung der Dynamiken, die das Selbst formen und im Ich das Individuelle ausmachen, bemerkbar. Er pflegt Liebesbeziehungen mit verschiedenen Frauen, die ihn brauchen, wobei er seine eigenen Wünsche zurückstellt. Diese falschen Liebesverhältnisse, entstanden aus Sorge um die anderen, die in Gefahr geraten sind, grenzen letztendlich an physische oder emotionale Erniedri-

.....
16 DeMeester, Karen (2007): „Trauma, Post-Traumatic Stress Disorder, and Obstacles to Postwar Recovery in *Mrs. Dalloway*“. In: Henke, Suzette/Eberly, David (Hg.): *Virginia Woolf and Trauma. Embodied Texts*. New York: Pace University Press, S. 77–93, hier S. 80.

17 Ulickaja, Ljudmila (2004): *Iskrenne Vaš Šurik*. Moskva: Èksmo, S. 258.

18 Ulitzkaja, Ljudmila (2005): *Ergebenst, euer Schurik*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, S. 285.

19 Bommert/Dahlhoff 1978, S. 53.

gung. Marion Solomon erkennt in solchen Situationen die Vorgeschichte früherer „Attachment-Traumata“: z. B. primitive Dissoziationen, betonte Somatisierung und fragiles Selbst.²⁰ Nicht umsonst fragt sich Šurik, warum es ihm nicht gelingt, sich selbst eine Frau auszusuchen:

Почему он, Шурик, никогда не выбирая, должен отвечать мускулами своего тела на любую настойчивую просьбу? Чего я хочу? Утешить всех их? Но почему?²¹

Warum musste er, Schurik, ohne selbst zu wählen, mit den Muskeln seines Körpers auf jede hartnäckige Bitte reagieren? Was will ich? Sie alle trösten? Aber warum?²²

Und nicht umsonst hält ihn seine erste Geliebte, die er am Ende der Geschichte nach Jahren wiedertrifft, für einen „svjatoj“ (Heiligen) und einen „polnyj mudak“ (Volltrottel) zugleich.²³

Der Selbstverlust ist ein wesentlicher Charakterzug der Verhaltensweise von traumatisierten Personen. Da Träume, Halluzinationen, Wahnsinn und andere Zustände von Seelenverwirrung zu dem festen Ornatus der Literatur seit der Zeit der Romantik gehören, werden diese Symbolformen auch dann eingesetzt, wenn traumatische Erfahrungen die Gefühlswelt der Figuren dominieren: „Modernist literature is a literature of trauma“ – stellt K. DeMeester fest.²⁴ Grundsätzlich verursacht das Trauma eine Art psychischen Selbst-Schock, unabhängig davon, ob die Person Verlust von lieben Menschen erlebte, erschütternden Kriegserlebnissen ausgesetzt wurde oder sonstige schmerzliche Erfahrungen machte. All diese leidvollen Erlebnisse offenbaren sich als plötzliche oder anhaltende Zustände von Angst und Furcht.

.....
20 Solomon, Marion F. (2003): „Connection, Disruption, Repair: Treating the Effects of Attachment Trauma on Intimate Relationships“. In: Solomon, Marion F./Siegel, Daniel J. (Hg.): *Healing Trauma: Attachment, Mind, Body, and Brain*. New York/London: W.W. Norton & Company, S. 322–345, hier S. 330.

21 Ulickaja 2004, S. 319.

22 Ulickaja 2005, S. 351.

23 Schließlich sieht Gisela Reller auch den Hauptcharakter als äußerst unglücklich, da er sein Leben und Liebesglück verfehlt hat: „Alle Frauen, die Schuriks Weg kreuzen, sind nicht nur auf sexuelle Befriedigung aus, sondern sind auch sonst auf ihren Vorteil bedacht. Traurig? Komisch? Tragikomisch – nicht nur für Schurik, sondern auch für die ungeliebten Frauen.“ Reller, Gisela (2019): „Ein Heiliger oder ein Volltrottel, Muttersöhnchen oder Hahn im Korb?“ www.reller-rezensionen.de/belletristik/ulitzkaja-schurik.htm (letzter Zugriff: 28.12.2019).

24 DeMeester 2007, S. 77.

Das Selbst wird in der Psychiatrie als Selbstprozess betrachtet. Von der Existenz des Selbst wird dann gesprochen, wenn „das Individuum dazu fähig ist, seinen gefühlten Prozess durch eigene Symbole, eigenes Verhalten oder Aufmerksamkeit weiterzuentwickeln.“²⁵ Interessanterweise zeigen bei Versuchsarrangements mit Reizentzug jene Individuen, die psychotische Züge entwickeln, eine größere Vorstellungskraft sowie ausgeprägte Kreativität. Sie sind also fähig, ihr Selbsterleben weiterzuführen. Nur im Falle, dass ihre Interaktion gehindert wird, erstarrt die Selbstempfindung und das Individuum verliert seine adäquate Wahrnehmung.²⁶ Lena Gorelik reizt gerade die verwirrte Situation eines bosnischen Mädchens aus, das zur früher vom Balkan geflüchteten Familie ihrer Tante nach Deutschland gebracht wurde. In einer deutschen Schule wird Sanela als Zeitzeugin des Balkankrieges veranlasst, über die Kriegereignisse zu berichten: „Wir haben aber das Glück, jemanden hier zu haben, der den Krieg persönlich erlebt hat. Und wir dürfen von dieser Erfahrung profitieren. Heute lassen wir die Zeitzeugin erzählen“, so die Lehrerin, die die Autorin wie eine „Hexe im Märchenbuch“ schildert.²⁷

Sanela ist sehr talentiert und gewinnt schnell die Aufmerksamkeit des begabten Nils Liebe aus derselben Klasse. Ihre Briefe an den gefundenen Seelenverwandten, mit dem sie nach Bosnien – in Erinnerungen an den getöteten Vater – zurückkehrt, verraten die intimsten Erlebnisse der Heldin. Nils hat das Gefühl, dass ihr nichts Schmerzen bereitet, denn nach außen verhält sich das Mädchen mutig und stolz. Tatsächlich aber versieht die Schriftstellerin die Figur mit fast unerträglichen Schmerzerlebnissen, die sie zu einem schwierigen Charaktertyp machen. Sie macht einen Selbstmordversuch, heiratet, verwitwet, bekommt ein Kind, das sie Niels-Tito nennt, und erkrankt an Krebs. Nachdem kompositorisch das Kapitel „Kein Brief“ die lange Trennung der beiden Freunde markiert, schreibt die bereits kranke Sanela nach Jahren wieder einen Brief an Nils Liebe. Zu dritt erleben Sanela, Nils und der kleine Niels das pure Glück der Liebe. Die Krankheit schreitet dennoch voran, woraufhin Nils seinen einzigen (Abschieds-)Brief an Sanela schreibt, da er den Wunsch Sanelas erkennt, dass der Junge unter seiner Obhut bleibt. Dann fliegt die

.....
25 Bommert/Dahlhof 1978, S. 53.

26 Ebd., S. 54.

27 Gorelik, Lena (2017): *Null bis unendlich*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 38–39.

kleine Familie nach Bosnien und ans Meer und Sanela verschwindet; Nils und Niels-Tito bleiben unter sich zurück.

Im Schatten des Todes ist die Heldin nicht mehr adäquat zu dem Bild, das sie vor der Erkrankung aufweist. Die Fähigkeit, dem Leid Bedeutsamkeit zu verleihen, gehört zu den essentiellen Elementen der Genesung. Die neurotischen Ereignisse und die existentielle Frustration, die diese begleitet, müssen einen Ausdruck finden. Die minderjährige Heldin findet jedoch keinen Ausweg aus ihrer Situation außer den Selbstmordversuch, und später, als der Tumor in ihrem Kopf diagnostiziert wird, flüchtet sie sich in Selbstironie und Aggressivität. Offensichtlich passiert genau das, was man „unterdrückte“ Inhalte nennt, die nicht zu dem erkennenden Level des Bewusstseins gelangen.²⁸ Sanela agiert, als bliebe sie paralysiert in einer eigenen Zeit, ohne davor und danach. Der Traumatisierte ist in der Regel nicht fähig, die traumatisierenden Geschehnisse chronologisch zu denken. Letztere existieren in einem ewigen Präsens und deren Narrativ erscheint in einer Juxta-Zuordnung, was gerade auf die untrennbare Vermischung von Trauma-Inhalten mit nichttraumatischen Erlebnissen hindeutet.²⁹

Das Spiel mit Identitäten in vielen Romanen von Gorelik ist ein Mechanismus zur Unterstützung der Andersartigkeit. Felix Kampel qualifiziert ihren Roman *Hochzeit in Jerusalem* als „transnationale Gegengeschichte“, da die Protagonistin „die Kreuzung einer dreifachen Identität zur Realisation bringt: Anja ist Russin, Deutsche und Jüdin zugleich.“³⁰ Abgesehen von der nationalen oder religiösen Zugehörigkeit, schafft die Autorin derweil weibliche Protagonistinnen, die eine starke Tendenz zur Selbstspiegelung offenbaren. So ist Sanela anders als alle anderen Kinder und kommt zu Recht dem Einzelgänger Nils näher. Die „Listensammlerin“ aus dem gleichnamigen Buch ist schon als Kind ein Mittelpunkt von Pluralismen, behält aber auch später diese Eigenschaft. Goreliks Ich-Figuren mit ihren „multiplen Identitäten“³¹ sind also die beste Antwort auf die postnationalen und postmodernen Tendenzen in der Literatur der Gegenwart. Die Konzeptualisierung dieser Figuren erfolgt durch

.....
28 DeMeester 2007, S. 83.

29 Ebd., S. 79.

30 Kampel, Felix (2016): *Peripherer Widerstand. Der neue Nationalismus im Spiegel jüdischer Gegenwartsliteratur*. Marburg: Tectum Verlag, S. 84.

31 Kampel 2016, S. 114.

ihre Einbettung sowohl in der intellektuellen als auch der somatischen Paradigmatik der Darstellung. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass P. Levine die Rolle beider Diskurse bei der Konfrontation mit traumatischen Ereignissen betont:

Die Wurzeln des Traumas liegen im instinktiven Teil unserer Existenz, der stark an unseren Körper gebunden ist. Deshalb finden wir den Schlüssel zur Trauma-Heilung sowohl in unserem Körper als auch in unserem Geist.³²

Bei dem ausgeprägten Entwicklungstrend zeitgenössischer Künstlerinnen, gezielte Selbstexplikationen traumatisierter Charaktere darzustellen, muss man natürlich die betonte Rolle ihrer Sprachdiskurse erwähnen. S. Lewitscharoff konzentriert sich mit Absicht auf die private Sphäre ihrer Figuren im Roman *Apostoloff*, der einer Familiensaga ähnelt. Mittlerweile wurde schon unterstrichen, inwiefern die moderne Literatur das Trauma auf einer persönlichen Ebene behandelt. Seine Bedeutung wird mnemotechnisch artikuliert, bzw. das Augenmerk wird auf das individuelle Bewusstsein gelenkt.³³ Die Ich-Erzählerin in diesem Roman schildert ihre Reise in die Heimat ihres Vaters, der sich das Leben genommen hatte, als sie noch ein Mädchen war. Die Tatsache, dass die reife Erzählerin so spät auf ein Ereignis ihrer Kindheit zurückgreift, wirft Fragen auf, die ihre Antworten wieder einmal im Bereich der psychiatrischen Bewältigung des Traumas finden könnten. Diesmal handelt es sich um das Verhältnis zwischen traumatischen Erfahrungen und ihrer Speicherung im Gedächtnis.

Die fachspezifischen Untersuchungen stellen fest, dass die traumatischen Vorkommnisse vor allem auf perzeptivem Niveau registriert und vom Gedächtnis organisiert werden. Als Augenzeuge nimmt der Betroffene die Geschehnisse dann in Form sensorischer Fragmente des Erlebten wahr: als visuelle Bilder, olfaktorisch oder als kinetische Wahrnehmungen von Wellen sehr intensiver Empfindungen, sodass „patients consistently claim that their perceptions are exact representations of sensations at the time of the trauma“³⁴. Die

.....

32 Levine 1998, S. 43.

33 DeMeester 2008, S. 91.

34 Van der Kolk, Bessel A. (1996): „Trauma and Memory“. In: Van der Kolk, Bessel A./McFarlane, Alexander C. (Hg.): *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*. New York/London: The Guilford Press, S. 279–302, hier S. 287.

enorme Intensität, mit der das Trauma das Bewusstsein überrascht, aktiviert sensorische Modalitäten und das Individuum wird erst später in der Lage sein, darüber zu sprechen. Da das Gedächtnis das Trauma nicht linguistisch, d. h. narrativ integrieren kann, werden gewisse ‚primitivere‘ Levels des informativen Prozesses aktualisiert, deren Manifestationen die bereits erwähnten somatischen Perzeptionen sind. Das ist vielleicht der Grund, weshalb die Erinnerungen daran immer wieder als eine Art „flashback“³⁵ hervortreten, bzw. die Berichte darüber affektiven Charakter haben, als ob das Trauma in einem ewigen Hier und Jetzt erstarren würde.

Die Ich-Erzählerin in *Apostoloff* fährt, nachdem sie praktisch ihr ganzes Leben in Deutschland verbracht hat, wegen eines erneuten Begräbnisses der sterblichen Überreste ihres Vaters, nach Bulgarien zurück. Die Urnen mit der Asche jener Bulgaren, mit denen er in den 1940ern nach Deutschland geflüchtet war, sollen nun auf dem Friedhof von Sofia rituell beigesetzt werden. Diese Überführung wurde von Tabakoff, dem sehr reichen, noch lebenden Mitglied der ehemaligen bulgarischen Gruppe, organisiert und dies schildert die Schriftstellerin mit Ironie, hervorgerufen von dem Pomp, der Verschwendung und letztendlich dem Kitsch des Events („Die Idee war so beknackt“³⁶). Sie nutzt die Gelegenheit, um mit ihrer Schwester (für die Zustimmung bekommen sie viel Geld)³⁷ und dem Fahrer Apostoloff eine Reise durch das Land des verstorbenen Vaters zu machen. Lewitscharoff gibt dabei ihrer Wut und Bitternis wegen des viele Jahre zurückliegenden Verlustes freien Lauf und zeigt keine Gnade bei der Schilderung der Rückständigkeit besuchter Orte. Ab und zu lässt sie doch gewisse positive Züge bulgarischer Mentalität aufleuchten, und der Reiseführer Apostoloff erweist sich schließlich als Apostel der neuen Situation im Lande, wodurch sich ihre Schwester in ihn verliebt. Doch das Negative bleibt erhalten, woraufhin Peter Mohr im Roman vor allem eine Ästhetik des Hasses erkennt:

.....

35 Ebd., S. 289.

36 Lewitscharoff, Sibylle (2013): *Apostoloff*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, S. 48.

37 „Es nützte nichts, dass meine Schwester ihm das Trauma ausmalte, welches ein Ausbuddeln der Leiche, gerade weil es Selbstmord war, bei ihrer kleinen Schwester hervorrufen würde. Von dem Geld können wir uns einen erstklassigen Traumaspzialisten leisten, erwiderte Tabakoff kühl, und es bliebe noch eine Menge übrig. Sie einigten sich auf siebzigtausend“ (Lewitscharoff 2013, S. 48).

„Vaterhass und Landhass sind verquickt“, erklärte die Ich-Erzählerin. Und das aus durchaus plausiblen Grund. Die Schwestern waren 11 und 13 Jahre alt, als sich der Vater, ein in Stuttgart angesehener Gynäkologe, in der Garage erhängte. Zuvor waren schon zwei Suizidversuche gescheitert. „Der Strick schleifte noch lange in unserem Gedächtnis“, bekannte die Protagonistin. Ihre Familie hat den Freitod nie wirklich hinterfragt, sondern bastelte sich eine Verschwörungstheorie zusammen, nach der der bulgarische Geheimdienst den Vater in den Tod getrieben haben soll.³⁸

Mythopoetisch gesehen, wirkt dieses Buch jedoch wie ein Begräbnisritual. „Grief rituals are designed to help bereaved people return to being able to make reasonable contributions in their social and work lives.“³⁹ Die Bedeutung der Sterbe- und Begräbnisrituale ist seit der Antike bekannt: der Verstorbene wird dadurch zeremoniell von dem Reich der Lebenden in das Reich der Toten überführt. Parallel dazu ermöglichen sie den Hinterbliebenen eine erneuerte soziale Integration, wegen des solidarisierenden Sinns der Zeremonien.⁴⁰ Bewusst oder unbewusst nimmt Lewitscharoff durch ihren Text nun Abschied nicht nur vom verstorbenen Vater, sondern auch von dessen Land. Sie entdeckt dieses nicht, sie lässt es memorieren, wobei das Ganze einen Beigeschmack von unverarbeitetem Familiendrama in sich trägt. So oder so spielt dieses zeremonielle Buch (das seinerzeit eine heftige Diskussion hervorrief) die Rolle einer kulturellen Reintegration, infolge kooperierender Bedeutung des geschilderten Begräbnisrituals. Der Roman ist eine sonderbare Lobrede zugunsten des mutigen Vaters und zugleich Ausdruck pervertierter Trauer, da er seine kleinen Töchter allein gelassen hat. In dieser Anerkennung des Familienbündnisses solidarisiert sich die personalisierte Autorin jedoch mit dem Ableben des Vaters, welcher eine Voraussetzung für ihr jetziges Leben ist, preist aber zugleich ihren künftigen Tod.⁴¹

Im Prinzip bietet die literarische Schrift eine geeignete Szene zur Explikation von Selbsterfahrung, nämlich „to do things with words“. Es ist schon bewiesen, wie wichtig die Rolle der Kultur für die Bewältigung traumatisierender

.....
38 Mohr, Peter (2016): „Ästhetik des Hasses“. www.literaturkritik.de/id/12857 (letzter Zugriff: 26.12.2019).

39 DeVries, Marten W. (1996): „Trauma in Cultural Perspective“. In: Van der Kolk, Bessel A./McFarlane, Alexander C. (Hg.). *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*. New York/London: The Guilford Press, S. 398–413, hier S. 404.

40 De Vries 1996, S. 405.

41 Ebd., S. 405.

Ereignisse ist. Vor allem versetzt die Literatur den Leser in die große Welt der menschlichen Emotionen, was gerade die emotional-perzeptiven Elemente des Traumas ansprechen und deren Prominenz akzentuieren kann. Hier offenbart sich die große Kraft der sprachlichen Organisation von Affekten (was im realen Leben nicht möglich ist), denn die Autorinnen arbeiten mit mimetischen Phänomenen. Im Grunde genommen zeigt sich bei den behandelten Schriftstellerinnen der integrierende Charakter der Poetik, dank „Kultivierung durch Versöhnung der Leibwünsche und Kulturnormen in den sprachsymbolischen Interaktionsformen.“⁴² Vor allem überwindet die mythopoetische Basis der Fiktion die Distanz zwischen Körper und Sprache und schafft dabei spannende symbolische Formen. Diese bieten fingierte (parallele) Räume an, bei denen Affektivität und Interaktion eine heilende Wirkung erzielen könnten.

Der „Mehrwert“ der gegenwärtigen Literatur rührt also daher, dass das Identitätsmodell des Vernunftsubjekts mit „seinen verdrängten Bereichen zusammengeführt wird.“⁴³ Vor allem die Verfahrenstechniken der Selbstbeobachtung und der Selbstanalyse stellen wissenschaftlich repräsentative Identitätsformen dar, die vom Leser hinterfragt werden können. Durch psychologisch motivierte Ein- und Ausgrenzungsprozesse tragen sie zur Entstehung neuartiger Aktanten und Szenen bei, welche gerade die imaginative Wertigkeit der Literatur hervorheben.

.....
42 Lorenzer 2002, S. 195.

43 Butter 2007, S. 45.

The Trauma of the Assassinator as an Artist

Introduction and Background

To study the texts by Vladimir Nabokov (in this article the novel *Otchayanie*, 1934, *Despair*, 1937, 1965) through the prism of psychoanalysis, in general, and transgenerational trauma in particular, seems a challenging task, as Nabokov himself rejected Freud's teachings. One of the possible results of this study is a discussion of the interaction between the aesthetic view (the meta-textual dimension), mystical and psychoanalytical experience, aimed at eliminating mental and spiritual discrepancies that are the core of the trauma narrative construction. The novel *Otchayanie*, however, reveals a more modest example of transgenerational injury manifestation, yet a close Lacanian and post-Lacanian reading allows one to see traces of the construction of self-identity in the novel as well as transgenerational trauma in the form of the artistic self-identification in the process of the novel's creation.

By using the terms Lacanian and post-Lacanian, I firstly mean Lacan's most widely quoted maxim that can be boiled down to the following: the unconscious is structured like a language.¹ This allows treating any text as the manifestation of one's unconscious, for example in the novel by Nabokov, seeing all the possible traumas of an artist, the main character, reveal themselves in the novel. Secondly, I mean Lacanian (or post-Lacanian in cases in which the issue was explored by followers of Lacan) in the sense of a *mirror-stage* of a child's or individual development.² The motif of meeting a double and killing him is certainly one such instance.

.....

- 1 See Lacan, Jacques (2006): "The Instance of Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud". In: Lacan, Jacques: *Écrits. The First Complete Edition in English*. Transl. by Bruce Fink. New York/London: Norton, pp. 412–441.
- 2 Lewis, Michael/Brooks-Gunn, Jeanne/Jaskir, John (1985): "Individual Differences in Visual Self-recognition as a Function of Mother-infant Attachment Relationship". In: *Developmental Psychobiology* 21/6, pp. 1181–1187.

I will use the term *transgenerational* to refer to general traces of traumas identified in the main protagonist's characteristics. I also use the term transgenerational ('inherited' from previous generations or 'transmitted' culturally) meta-textually, that is intertextually. It is important to note that the meta-textual dimension could at the same time refer to different psychological traumas and stand for them metaphorically. Issues like the reversibility of time in the novel by Nabokov can be seen as flashbacks and agnosia, and the use of other media in the text are traces of schizophrenia. Murder, the main motif of the novel, seems to reveal sadistic traits and aggression.³

***Otchayanie*: a Play of Mirrors and Meanings in a Postmodern Text**

Nabokov's novel *Otchayanie* is a first-person narrative. The plot of the novel, as it often happens with Nabokov, is strange, yet quite ordinary for the detective genre. The main character, German, an entrepreneur from Berlin (and presumably on the metaphorical level a creator, a writer) meets a tramp called Feliks in the woods, quite by chance, whom he immediately considers to be his double. The affairs of the main character don't go well and he decides to use his similarity with Feliks in a criminal manner. German kills Feliks, believing that Feliks' death will be taken by the authorities as his own and this could be used to his, German's, benefit. Suddenly, it turns out that German and Feliks have very little in common.

According to the scholar Igor' Smirnov, who proposes a psycho-historical approach to culture, it is possible to combine terms from logic, psychoanalysis and diachronic cultural studies. He defines the "postmodern psyche" as "symbiotic":

For a symbiotic child the subjective and the objective are equivalent and immanent (the child is auto-reflexive and isolated), the subjective and objective are also transcendental (as the child considers the Mother as his equal).⁴

3 See Nelson, Randy J. (2006) (ed.): *Biology of Aggression*. Oxford: Oxford University Press.

4 Smirnov, I. P. (1994): *Psikhodiakhronologika. Psikhistoriya russkoj literatury ot romantizma do nashikh dnei*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, p. 319. Translations in this work are mine except where specified.

Paradise (the image of symbiosis for the majority of non-symbiotic subjects who idealize the beginning of what they have as the source of their subjectivity) is the place from which a post-modernist observes the world, not the place he aims to arrive at (as Adam, the sado-avangardiste). Postmodernists think like Adam, but not about Adam, who doesn't notice that he is talking from Paradise, he doesn't understand transcendence.⁵

And further: "For a symbiotic with his auto-reflection there is no place in the world apart from the meta-position."⁶ That means "the story that a symbiotic does not manage comes to him as a dream."⁷

Thus, Nabokov's novel is like a dream, or a play... Nabokov repeatedly admitted that he had no ear for music, and in his case "hearing and the brain refuse to cooperate" ("slukh i mozg otkazyvayutsya sotrudnicat")⁸. The form of interaction that he found as a substitute for music is like "composing chess problems" ("sochinenie shakhmatnykh zadach")⁹. The logic of a chess game is similar to the infinite number of verbal, graphic and sound combinations with which the author operates. Any thought, any memory in Nabokov's novel is clothed in a series of symbols. The artistic thinking of the writer is characterized by the desire to depict phenomena in a unity of opposing principles. Levin compared the world of transitional states and the motivic structure of Nabokov's texts with the movement of "semantic swings" ("semanticheskie kache-li"), where what is denied right there, at least implicitly, is asserted and vice versa.¹⁰ The motif of the "inverted world", well known to the Baroque imagination, acquires an ominously playful tone in Nabokov's novels, whose narrative is often compared with the principle of inversion (or reversibility), "oriented towards seeing the phrase as a whole, at least mentally"¹¹.

.....
5 Ibid., p. 323.

6 Ibid., p. 325.

7 Ibid.

8 Nabokov, V. V. (1997): "Dva interv'yu iz sbornika 'Strong opinions'". In: Averin, B. (ed.): *V. V. Nabokov: Pro et contra*. V. 1. Sankt Peterburg: Russkii Khristianskii Gumanitarnyi Institut, pp. 138–168, here p. 160.

9 Ibid.

10 Levin, Yu. I. (1987): "Vl. Nabokov." In: Levin Yu. I. (1998): *Izbrannye trudy: poetika, semiotika*. Moskva: Yazyki slavyanskoï kul'tury, pp. 279–391; here: pp. 285–286.

11 Ryaguzova, L. N. (2002): "Printsip palindroma, ili vnutrennyaya obratimost' v tekstakh V. V. Nabokova". In: Arutyunova, N. D. (ed.): *Logicheskii analiz yazyka. Semantika nachala i kontsa*. Moskva: INDRIK, pp. 480–490.

Such a construction of the novel has, among others, two important explanations. Firstly, as the literary critic Boris Averin writes in his article “Nabokov and Nabokoviana”:

The Symbolists won over the terminologically determined poetic environment with the help of symbols, with their multi-images, notions, “dark in its last meaning and bottom” (Vyach. Ivanov), but in practice, they inevitably came to the ideological schemes of the religious and mystical content.¹²

Secondly, the word in the novel by Nabokov becomes the focus of research: the subject of consideration ‘under the microscope’ becomes accessible to psychoanalysis; it manifests itself as a hidden source of the author’s subconscious and his external and internal life. A close analysis of the text allows one to recreate the development of the trauma narrative. The text essentially presents the history of mankind and culture through the example of the artist and his mystical experience.

A study of the critique of the novel *Otchayanie* by Vladimir Nabokov shows that very few critics have emphasized the post-Lacanian view of the novel which focuses on the idea of the murder of the double, with most contending it is in reality the metaphor of a complex and non-linear process of the literary work creation¹³, and it could be considered as a manifestation of an event related to the mystical experience¹⁴. Various allusions and aesthetic means allow the generation of numerous meanings in the text related to the historical and cultural context of the time.

A very important aspect of the novel is the motif of the detective story, thus suggesting a certain tradition of genre. I argue this is an aesthetic tool to spin off two kinds of interpretations very similar in their impact: the aesthetic one (the beauty of the the narrative’s construction) and the psychoanalytical one

12 Averin, B. (1997): “Nabokov i Nabokoviana”. In: Averin, B. (ed.): *V. V. Nabokov: Pro et Contra*. V. 1. Sankt Peterburg: Russkii Khristianskii Gumanitarnyi Institut, pp. 851–867, here p. 852.

13 See e.g. Sartre, Jean-Paul (1947): “Vladimir Nabokov: *La méprise*” [1939]. In: Sartre, Jean-Paul: *Situations I. Essais critiques*. Paris: Gallimard, pp. 58–61. See further: Veidle, V. (1936): “V. Sirin. Otchayanie”. In: *Al'manach «Krug»*. Vypusk 1, pp. 185–187 and Khodasevich, V. (1937): “O Sirine (V. Nabokov)”. In: *Vozrozhdenie*. 13.02.1937, pp. 244–251.

14 See Averin, B. (1999): “Vospominanie u Nabokova i Florenskogo.” In: Averin, B. (ed.): *Nabokov. Pro et Contra*. V 2. Sankt Peterburg: Russkii Khristianskii Gumanitarnyi Institut, pp. 485–498. See further: Dubankova, O. (2008): *Vospriyatie V. Nabokova v russkoï kritike (1921–1991)*. Moskva: Izdatel'stvo Ikar.

similar to that done by the director Trier in the recent film *The House that Jack Built* which on the surface seems to be a story of a serial killer (which it is), yet metaphorically (and recognized by most critics) is a revealing example of a sarcastic self-portrait of the artistic director himself.

Transgenerational trauma in this novel is a process of semi-self-reflection of a narrator on his character, of a writer on his narrative, and the reader on the narrative (as a built-in device). The psychoanalytical practice of interpretation is revealed in the narrative through the choice of a traumatized person telling the reader (at times the narrator) the details of his crime and journey. The writer (the character) writes (tells) a story about it, a practice similar to psychoanalysis. The trauma of the author is his inconsistency in creating something as properly as the Creator does; it is transgenerational as each piece of writing is interconnected to the cultural and genre heritage, thereby evoking memories of all the books and texts of the same genre.

The Psychoanalytical View of *Otchayanie*

As previously mentioned, most of Nabokov's contemporaries criticized the novel or interpreted it in an unusual way. There seems to be no explanation of why there is a murder in the novel, how it is structured, etc. The novel is difficult to interpret and allows different meanings. In more recent research the interpretation seems more explicit. In a recent article ("Despair by Vladimir Nabokov, a Mortal Combat with the Other") O. Orisheva gives a detailed post-Lacanian analysis and considers the novel to be an example of psychoanalytical discourse which manifests the "phenomenology or the split consciousness". The author of the article explains in detail why Nabokov took an evidently anti-Freudian position, and points to his "zest to withstand and combat Freudian interpretation", about "one's desire to protect himself from the potential intrusion of one's own ideal childhood" ("constantly functioning generator of happiness"). The scholar points out that "the novel's sphere of competence includes the means of constructing the subjective". In this thinking, the motif of doubles and mirrors gains crucial importance. The article concludes with the idea that "German's desires to end up with the Other maintain that at the same time he is attached to the Other in a slightly unnatural way, and the Other, as usual, turns out to be a double-edged sword playing a special role for an

individual”. “The other is always a conditional for the Ego’s functioning, as Ego takes any image from the outer world. Therefore, to destroy the Other is like destroying oneself”. At the same time “the Other remains the instance that always questions the individual’s identity”¹⁵. In other words, destroying the other (murder) in a novel seems to compensate for the trauma and is in a way its own healing: if there is no split of consciousness, if there are no more problems with self-identification, there is no longer any Other. Again, the idea of transgenerational trauma exists in the process of constant self-identification with other people as the main principle of any interaction which almost always causes problems.

Far more interesting (yet quite pestering!) are the comments by Udith Dematagoda, who is a contemporary researcher of Nabokov’s literary works, and writes in English and publishes in Vienna. Dematagoda states that Nabokov is upset with contemporary Russian modernist prose. In *Otchayanie*, following the ideas of U. Dematagoda, “the narciss émigré German recalls (in his dark and comical and ideo-syncretic manner) his encounter with ‘his double Feliks’”. The narrative is “full of dark humour and the hidden twists of the plot”, “the main target of Nabokov’s criticism is art and literary works by Dostoevskii”. For the author of this article the tender feelings (love) between Feliks and German as well as their latent homosexuality seem to be crucial – as proof of this Dematagoda quotes German referring to his wife as “unattractive”¹⁶. Then Dematagoda interprets a famous dissociation scene in which the main character observes himself making love to his wife (one of the key scenes in the novel). Here, what is explicitly stated is the transgenerational motif as an intertextual tool: one literary tradition (Nabokov’s) substituting the old one (Dostoevskii). This seems to be a good point, yet certainly there are far more interesting interpretations.

From our point of view the question about Dostoevskii and conclusions about Nabokov’s attacks of his literary works are slightly overrated, yet there is research in which the Dos-

.....

15 Orisheva, O. (2011): “Otchayanie Vladimira Nabokova: smertel’naya skhvatka s Drugim”. In: *Topos*. № 3, pp. 92–107.

16 Dematagoda, U. (2017): *Vladimir Nabokov and the ideological aesthetic: a study of his novels and plays, 1926–1939*. Berlin: Lang.

toevskii idea is stated more evidently.¹⁷ Tselkova states that the novel by Nabokov aims at consciously destroying the ideological, philosophical and aesthetic platform of Dostoevskii:

To write a novel just to picture an ordinary man, a criminal without consciousness or honour [...] there was no purpose. To show “the internal world of such a character there was no purpose either, and couldn’t become an artistic task or have artistic value. There was only one way: to combat and question the aesthetic paradigm offered by Dostoevskii. One could see this was a good and almost cosmic task for the new creator.¹⁸

We believe that Aleksandr Dolinin doesn’t make such a quick, straightforward, in a way simple conclusion, thinking that, above all, the novel by Nabokov is not at all just criticism of Dostoevskii but an attempt to criticize “Dostoevskii-like strain or tendency in contemporary Russian prose, from symbolists to post-revolutionary modernists”. Similarly, Dolinin shows the contours of certain literary reminiscences in the text: “literary allusions reveal the genuine genealogy of a genius that takes his origin in the famous mad men’s characters of the Russian prose – German in *Pikovaya dama* (1834, *Queen of Spades*) by Pushkin, Poprishchin in *Zapiski sumashdeshego* (1835, *Diary of a Madman*) by Gogol’, Golyadkin in *Dvoïnik* (1846, *The Double*) by Dostoevskii, Peredonov in *Melkii bes* (1907, *The Petty Demon*) by Sologub or Dudkin from *Peterburg* (1913, *Saint Petersburg*) by Andrei Belyi”.¹⁹

Summing up the above, we quote a famous literary critic, a contemporary of Nabokov, Georgii Adamovich, who in his book *Loneliness and Freedom*²⁰ points out an important element that is necessary when attempting to interpret Nabokov’s novel *Otchayanie*. He points out that in this novel, according to the original idea everything has its double²¹ and it all casts evil and fantasy (like

17 Tselkova, L. (2011): *Romany Vladimira Nabokova i russkaya literaturnaya traditsiya*. Moskva: Russkoe slovo, pp. 126–141.

18 Ibid, p. 142.

19 Dolinin, A. (2004): *Istinnaya zhizn’ pisatelya Sirina: Raboty o Nabokove*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, p. 210.

20 Adamovich, Georgii (2006): *Oдиночество i svoboda. Ocherki* [1955]. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika.

21 See Adamovich, Georgii (2000): “Rec.: ‘Sovremennye zapiski’, kniga 56” [1934]. In: Mel’nikov, N. (ed.): *Klassik bez retushi. Literaturnyi mir o tvorchestve Vladimira Nabokova*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 121–123, here p. 122.

'shadows')²², and also mentions that Nabokov is a creator who "lacks the feeling of the difference between the living organism and the thing, as if he doesn't breath life into his characters"²³. In Nabokov's prose, however, as Adamovich puts it, the sound reminds you of the whistle of the wind, as if the prose takes with itself the unusual lightness in thoughts.²⁴ In his lectures on Russian literature Nabokov often talked about such peculiarities. He wrote that one of the short stories by Chekhov is based on the syntax of the waves, on the hues of their mood. Yet for Nabokov the world of Gor'kiï seemed to consist of molecules. Nabokov also mentioned that the world of waves is far closer to the contemporary scientific understanding of the structure of the universe.²⁵

Otchayanie and Transgenerational Trauma

I argue that the transgenerational trauma (the author overcoming certain traumas characteristic of artists of different generations and the protagonist overcoming his own struggle with reality in the process of creation) might as well be blended with the transcendental view of Nabokov's texts as the ideas of "illegitimate discourse" and "literature of total recall"²⁶ which are very similar to the attempt to identify transgenerational trauma and its traces in the text. Transcendence is an attempt to get the feeling of one's life before birth and after death; it is related to the trauma of one's birth (like the original sin), to the questions of life-death struggle typical for anyone, including artists: birth-death of a person, beginning and end of the artist, beginning and end of the artistic work creation.

Georgii Adamovich mentions that the plot (the scheme of the novel) and the reflections of the main character exist independently, as if in a floated

.....
22 See Adamovich, Georgii (2000a): "Perechityvaya 'Otchayanie'" [1936]. In: Mel'nikov, N. (ed.): *Klassik bez retushi. Literaturnyi mir o tvorchestve Vladimira Nabokova*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 123–127, here p. 124.

23 Ibid.

24 See *ibid.*

25 See Nabokov, V.V. (1999): *Lektsii po russkoï literature. Chekhov, Dostoevskii, Gogol', Gor'kiï, Tolstoi, Turgenev*. Moskva: Nezavisimaya gazeta, pp. 337–338.

26 Averin, B. (2003): *Dar Mnemoziny: romany Nabokova v kontekste russkoï avtobiograficheskoi traditsii*. Sankt-Peterburg: Amfora, p. 191.

mind of any neurotic individual.²⁷ In *Otchayanie* it is a murder, in *Lolita* it is a journey and kidnapping, in *Ada* it is a family chronicle. Apart from the chosen scheme you have the ideas and reflections of the main character, which are the personal experience of the character or the author, that break down into numerous episodes. The main character in the novel by Nabokov is confronted not only with the criticism of literary works of the century, or a story, but he also witnesses a mystical experience, a mysterious event that reveals itself when the main character confronts the transcendental, or something special. People's relationships adhere to the laws of the universe, the movement of planets, the experience of the universe in miniature.

In the case of *Otchayanie*, the narrator hints at something that exists beyond this world, as if it is the light at the end of the tunnel, or something beyond the text itself. Following the plot, one finds out that two people (German and Feliks) meet (some critics even mention the dates of their meetings with precision, May 9th, October 1st, March 9th). The spiral is a constant movement and change; meaning is found in its dynamics. The idea of murder ends the vicious cycle on the metaphorical level; the character reaches a new stage of development after his encounter with Feliks (something important that takes all German's thoughts and consciousness). It is intensified by the fact that, as Davydov points out, the *novel by German* is the so-called "internal text" of the novel by Nabokov. The fact that Nabokov is the author of *Otchayanie* is revealed only by the different genre: German calls his work a novella, or a short story, yet Nabokov calls it a novel.²⁸

Not least important are the difficulties involved in constructing any object of art. Different media seem to be an equivalent to schizophrenia that in a literary sense allows constructing different realities on different planes. In this relation, it is relevant to consider ideas about cinema and film creation (and direction) that is mentioned in the text, as German wants to direct a film based on the events described. (In the novel other examples of art are mentioned, for example the episode when the brother of German's wife paints his portrait in the cubist style). The process of shooting a film is similar to the act of murder.

.....

27 See Adamovich, Georgii (2000b): "Rec.: 'Sovremennye zapiski', kniga 55" [1934]. In: Mel'nikov, N. (ed.): *Klassik bez retushi. Literaturnyi mir o tvorchestve Vladimira Nabokova*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 117–119.

28 Davydov, S. (2004): *Teksty-matreshki Vladimira Nabokova*. Sankt-Peterburg: Kiritsideli, p. 39.

The photographer removes the subject as he aims to stop the moment, 'to possess it'. It is interesting that a photograph or a film allows substituting one person for another; without any apparent damage, both allow capturing what the artist didn't intend to capture but what is revealed as caught in the film accidentally. To stop, to define, to cherish: these are the characteristics of a film, similar to those of a murder. On the other hand, the film shooting implies gaining possession of something unintentionally, which is why it creates the feeling of a spiral, something unpredictable (it is also how the film looks if you take its material side). Finally, the film allows the creator to jump out of the character and look at himself from the distance.

This is how German refers to the process of film making:

Решившись наконец, я повернулся к нему. Но посмотрел на его лицо не сразу; я начал с ног, как бывает в кинематографе, когда форсит оператор. Сперва: пыльные башмачища, толстые носки, плохо подтянутые; затем – лоснящиеся синие штаны (тогда были плисовые, – вероятно, сгнили) и рука, держащая сухой хлебец. Затем – синий пиджак и под ним вязаный жилет дикого цвета. Еще выше – знакомый воротничок, теперь сравнительно чистый. Тут я остановился. Оставить его без головы, или продолжать его строить? Прикрывшись рукой, я сквозь пальцы посмотрел на его лицо.²⁹

At last, bracing myself, I turned towards him. Still, it was not at once that I glanced at his face; I started working from his feet upward, as one sees on the screen when the cameraman is trying to be tantalizing. First came big, dusty shoes, thick socks sloppy about the ankles, then shiny blue trousers (the corduroy ones having presumably rotted) and a hand holding a crust of dry bread. Then a blue coat over a dark-grey sweater. Still higher the soft collar, that I knew (though now comparatively clean). There I stopped. Should I leave him headless or go on building him? Taking cover behind my hand I glanced between my fingers at his face.³⁰

What is important in this description? We believe the details, the ability of the main character and the narrator to concentrate on every detail of the human body and clothing, as if studying them under the microscope, absorbing and remembering it forever, in a way 'taking full possession of it'.

One more motif in the novel is a thin lightness of existence (and psyche), the thin border between this world and the other one. There is a human fear to touch this mysterious and secret land and an ardent zest to pursue it, a secret

29 Nabokov, Vladimir (2001): *Otchayanie. Roman, rasskazy*. Moskva: Folio. p. 74.

30 Nabokov, Vladimir (1989): *Despair*. New York: Vintage, pp. 73–74.

co-existence next to one's own life. The mysterious exists very close to us. It is interesting that having come across the unknown in the face of Feliks, German can't tell anyone about him, even his wife. When German starts talking about his wife, the reader at some point indeed gets the feeling that Feliks is far closer to him, far dearer:

Зеркало, зеркало, зеркало. Сколько угодно, — не боюсь. Зеркало. Смотреться в зеркало. Я это говорил о жене. Трудно говорить, если меня все время перебивают.³¹

Mirror, mirror, mirror. As many times as you like – I fear nothing. A mirror. To catch sight of oneself in a mirror. I was referring to my wife when speaking of that. Difficult to talk if one is constantly interrupted.³²

Nabokov assembles his characters into different kinds of combinations. His characters are connected to one another and are then separated again from each other like atoms – sometimes they could split again! Their energetic potential is similar to that of the wind or the movement of waves. Common mechanisms of image creation do not work when analyzing Nabokov's prose: all his characters are related to each other like water molecules or water drops in sea air. Characters, like feelings, are characterized by their fluidity and can interact with each other and come into different relationships.

There is a clear correlation of opposing feelings, confrontation and a correlation of 'similarity and difference', 'love and not love', 'trust and deceit', 'normality and madness'. The narrator continues describing the relationship of German to his wife, suddenly realizing that he can't tell her about the encounter with Feliks:

Почему я ей не сказал о невероятном моем приключении? Я, рассказывавший ей уйму чудесных небылиц, точно не смел оскверненными не раз устами поведать ей чудесную правду. А может быть, удерживало меня другое: писатель не читает во всеуслышание неоконченного черновика, дикарь не произносит слов, обозначающих вещи таинственные, сомнительно к нему настроенные, сама Лида не любила преждевременного именованья едва светящихся событий.³³

.....

31 Nabokov 2001, p. 25.

32 Nabokov 1989, pp. 21–22.

33 Nabokov 2001, pp. 32–33.

Why did I not tell her of my incredible adventure? I, who would fake wonders for her by the million, seemed not to dare, with those polluted lips of mine, tell her of a wonder that was real. Or maybe something else withheld me. An author does not show people his first draft; a child in the womb is not referred to as Tiny Tom or Belle; a savage refrains from naming objects of mysterious import and uncertain temper [...].³⁴

And again – silence without words, but this time the mystical nature of the event is explicitly mentioned and characterized as ‘a real wonder’. Again we find the psychoanalytical motif of ‘total recall’ or recollection. Of what? Something very important? Eternal? Event? Wound? Feliks is somebody so important for German that he can’t even express why. His double? His happy reincarnation? The fact of the encounter is more important than anything else. The encounter with Feliks left a wound, as German states, as some sort of connection to a more refined matter, which is why German can’t tell his wife about this important event.

Without any doubt, and in the light of the 21st century literary criticism and artistic works, *Otchayanie* is also the manifestation of a human psyche explored by the writer, the distorted mind that becomes so interesting for the writer that he turns it into an aesthetic means and the focus of the reader’s attention. The repetition of this motif of an artist as an assassin of the world’s cultural traditions makes the trauma transgenerational and easily recognizable.

Conclusion

The analysis of *Otchayanie* by Vladimir Nabokov regarding transgenerational trauma (defined as the most common, collective form of trauma) has shown that the interaction of the religious or mystical view (the supernatural dimension of the transcendental), the psychoanalytic experience, and the artistic self-identity interpretation allows for a better understanding of the novel. In this respect the murder described in *Otchayanie* seems to be a metaphor of artistic self-creation, with the traumatic experience of the character being the focus of the writer’s attention. It is very important to see the novel as a continuation of different motifs related to murder in world literature (including Dostoevskiĭ). It is also a possible response and a substitute to a more traditional narrative of

.....
³⁴ Nabokov 1989, p. 31.

the 19th century challenged by Nabokov. The novel is very similar to the psycho-analytical experience that any artistic person experiences when confronting others as well as objects of art, with a mirror-stage as an important part of a person's development. Thus, the murder can be seen as a metaphor for isolating oneself from the Other at a stage of gaining maturity (typical of many artists) as a universal rule.

(KOLLEKTIVES) TRAUMA UND POLITISCHE (DE)KONSTRUKTION /

(COLLECTIVE) TRAUMA AND POLITICAL (DE)CONSTRUCTION

The Serbian Discourse on Ivo Andrić: Some Traces of a Collective Trauma

In a debate that ensued in the summer of 2018 about Zoran Milutinović's book *Battle for the Past: Ivo Andrić and the Bosniak Nationalism*¹, after Davor Beganović² had responded to two political improprieties related to the 1992–1995 war in Bosnia and Herzegovina, the question of the “Great Serbian discourse on Andrić”, though not central, was opened and the answer may serve as an important contribution to contemporary interpretations and (mis)uses of Andrić.

In his response to Enver Kazaz³, Milutinović describes the Bosniak discourse as the

negative portrayal of Turks and Bosniaks, hatred of Muslims and Islam, falsification of history, Christian bias, renegade, careerism and opportunism, absence of moral, affiliation with Hitler, Nedić and Draža Mihajlović, inciting genocide against Bosniaks, or at least its legitimisation, and undermining the unity of Bosnia and Herzegovina by recognising that Croats, Bosniaks and Serbs live in it.⁴

However, if we turn from the debate frame to the content of Milutinović's book, we find that this – nationalistic – discourse is characterised by “a flexible attitude toward facts and evidence, an opinion that contradicts logic, and an interpretation that does find itself bound by what it interprets – be it history or

.....

- 1 Milutinović, Zoran (2018a): *Bitka za prošlost*, Beograd: Geopoetika.
- 2 Beganović, Davor (2018): “Kako razmišljati o Andriću?” 09.08.2018. <http://ivanlovnrenovic.com/clanci/recenzije/davor-beganovic-kako-razmisljati-o-andricu> (last access: 20.05.2020).
- 3 Kazaz, Enver (2018): “Milutinovićeve kritička mrena” 27.10.2018. <http://ivanlovnrenovic.com/clanci/varia/enver-kazaz-milutinoviceva-kriticka-mrena> (last access: 20.05.2020).
- 4 Milutinović, Zoran (2018b): „Odgovor Enveru Kazazu“. 12.11.2018. <http://ivanlovnrenovic.com/clanci/varia/zoran-milutinovic-odgovor-enveru-kazazu> (last access: 20.05.2020). The main representatives of this discourse are: Šukrija Kurtović, Adil Zulfikarpašić, Muhamed Filipović, Muhsin Rizvić, Rusmir Mahmutćehajić, Esad Duraković, Sanjin Kodrić. See Milutinović 2018a, p. 348.

Andrić's work"⁵ which is neither based on the interpretation of Andrić's literary work, nor primarily concerned with it, but aims at revising historiographical knowledge about the position of Serbs in the Ottoman and Austro-Hungarian empires and Yugoslavia and the formation of opinion that will thus gain its place in the Serbian public, without being obliged to reflect upon results of academic historiography.⁶

I will try to find examples of this interpretation in critical and scientific texts released by publishers with national program and authority, authors with the reputation of national institutions, or members of national academies of sciences and arts.

In relation to the goal – the revision of historiographical knowledge (in *Milutinović's* analysis of the Ottoman Empire and Yugoslavia, I would add the Austro-Hungarian period), I will assume that this revision relates primarily to issues of collective trauma.

Jeffrey C. Alexander⁷ does not see it (only) as an event, but as a process inclusive of interpretation of events. In other words, trauma is not a collective experience of pain⁸ but a consequence of the work of *opinion creators*⁹ who present an event as traumatic also for those who have not been exposed to any particular injury, playing the card of threat to the safety of all community members. *Trauma* is thus embedded in the ideological narrative of the community. (Alexander makes no mention of nationalism, but makes reference to Benedict Anderson; therefore, it is clear why such an understanding of trauma can be useful in the analysis of nationalistic discourse.)

There are four *dimensions* important for this new narrative that emerge around the core of trauma: the nature of the pain that had occurred, the nature of the victim the pain was inflicted upon, the connection of the victim to the wider audience, and the attribution of responsibility.¹⁰ Accordingly, the experi-

.....
5 Milutinović 2018a, p. 19.

6 See Milutinović 2018a, pp. 18–19. Italics are paraphrases of Milutinović's accurate and purposeful description of the Bosniak discourse.

7 Alexander, Jeffrey C. (2004): "Toward a Theory of Cultural Trauma." In: Alexander, Jeffrey C. et al (eds.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley/London: University of California Press, pp. 1–30.

8 See *ibid.*, p. 10.

9 See *ibid.*, p. 11.

10 See *ibid.*, pp. 12–15.

ence of trauma can be understood as a social process that denotes a painful injury to the collective, establishes the victim, attributes responsibility, and distributes immaterial and material consequences.

Through religion, law, science, the mass media, and the civil service (Alexander calls them arenas), members of a wider audience are allowed to participate in the pain of others, creating a shared trauma that broadens the field of social understanding and compassion, and offers strong opportunities for new forms of social inclusion.¹¹ Genocide, as a term that encompasses this understanding of cultural trauma, depends not only on the event, but also on whether agents control the arenas.

Such a concept of cultural/collective trauma clearly shows that any present nationalism, here both Bosniak and Serbian, needs to include in *its new storytelling* all previous events (e.g. government changes) it can interpret as the trauma of the collective.

Thereby, the same period will be either traumatic for some and the golden age for others (e.g. Ottoman (*Turkish*) rule will be traumatic for Serbs, and the golden age for Bosniaks), or traumatic for both (Austro-Hungarian annexation and colonization, Yugoslav period, communist rule, even the period of Euro-Atlantic integration, and in a special way the Nazi/fascist occupation).

Andrić appears here as a narrator who places his stories in the aforementioned periods, mostly in Ottoman and Austro-Hungarian, so his attitude towards historical matter opens the way for both nationalisms to use it for their purposes.

The period of *Ottoman rule*, therefore, is not considered by the *Bosniak nationalism* as an occupation, nor does it interpret it as traumatic. The Serbian, on the other hand, has developed a traumatic narrative and in it (according to Alexander's theses) a signified abuser – Turks, i.e. Muslims.

In his dissertation *The Development of Spiritual Life in Bosnia Under the Influence of Turkish Rule* (1924)¹², Andrić describes the Turkish rule and detects a range of bad solutions to the detriment of Christians, which makes him employable for one side and unacceptable for the other. In spite of the great challenge, we are not interested here in the analysis of contradictory readings of

.....
11 See *ibid.*, p. 24.

12 Original German: *Die Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien unter der Einwirkung der türkischen Herrschaft.*

the dissertation, but rather the answer to the question of how the Serbian critique analyses and interprets Andrić's literary works in relation to the context of their origin.

This search could be focused on four time periods; going backwards: from 1990, when nationalism regained power, to the present; from 1975, when files and manuscripts were opened after Andrić's death, until the period when the Yugoslav state started collapsing; from 1960, when he received the Nobel Prize and enjoyed a great reputation as a Yugoslav writer, until his death; and from the first texts to 1960, when he was mostly perceived as a writer from Bosnia who writes about Bosnia.

1990 – present

Nikola Koljević¹³ in his book *Andrićevo remek-delo* (Andrić's Masterpiece)¹⁴ claims the novel *Na Drini ćuprija* (1945, *The Bridge on the Drina*) is a testimony of the Serbian people's sufferings:

In the ethos of desperate resistance by the Serbian people against the far superior enemy during World War II, Andrić basically revealed the Kosovo model of the Serbian culture. Just like one of the rulers from the Nemanjić dynasty, he used his masterpiece to create a literary endowment to testify about the gruesome suffering of the Serbian people in the last war and consecrates this martyrdom with the beauty of his literary form.¹⁵

The episode of impalement is seen as key episode in the novel, transforming the literary motif into a symbol of trauma:

According to this, Radisav's suffering is one of the numerous embodiments of our history's famous verse by Njegoš: Let there be then, all that cannot be.¹⁶

.....

13 Nikola Koljević (1936–1997), Professor of Comparative Literature, wrote about Shakespeare, Serbian poetry, Andrić.

14 This is a revised and supplemented book edition with one new article ("Andrić in Addition to Njegoš and Vuk") of the Belgrade Institute for Textbooks from 1982.

15 Koljević, Nikola (1995): *Andrićevo remek-delo*, Banja Luka: Glas srpski.

16 Ibid., p. 63.

The “impalement” scene is not crucial in the novel, it is part of an episode in a composition consisting of 24 chapters. The interpreter of the novel needs to answer the question of what meaning connects the characters, what logic has brought them together into one literary unit. The episodes are dedicated to either a single character or an event, or span a longer time segment in the *history of the bridge* the author tracks. The bridge was erected on the river that is also the border, for the devil divided the people, scratching the earth God created. Bridges are petrified angels sent by God to spread wings over rivers.¹⁷

Andrić, as a writer, is interested in a human being, an individual, who in a world divided by religions, cultures and politics, strives for meaning. If the writer deals with trauma, then it can only be the trauma of an individual caused by violence of a group (or group members) whose values are ethically low. Bosnia, precisely because the area is *scratched* with boundaries (religious, political, cultural, geographical) within which he found himself and which formed an important part of his experience, is not a topic for Andrić, but a literary material.

Koljević's book is a revised edition from 1982. For example, this statement is not in the first edition:

One cannot deny that Andrić's literary maturation occurred simultaneously with a deeper convergence of his work and spirit to some central characteristics and great figures of Serbian culture.¹⁸

It would be useful and interesting to do a comparative analysis of two versions of the same book, the one created before and the other after the breakup of Yugoslavia, and follow the ideological *corrections* made by the liberated nationalism in these differences.

Around the same time (1996), Vuk Milatović¹⁹ published a dissertation defended at the Faculty of Philology in Belgrade, entitled *Književno delo Ive Andrića u nastavi* (The Literary Work of Ivo Andrić in Class). Initially, he

.....
17 See Andrić, Ivo (1981): *Na Drini ćuprija*. Sarajevo: Svjetlost (= *Sabrana djela Ive Andrića*), p. 254.

18 Koljević 1995, p. 100.

19 Vuk Milatović (1943–2009), Head of the Department of Serbian Language and Literature, Teacher Education Faculty in Belgrade, one of the authors of “Bukvar”, screenwriter of the RTS educational program, author of a study on Ivo Andrić and seven books of poetry.

attributes Andrić the intention to explore and creatively mould the trauma (*tragic history*) of the Serbian people under the Ottoman rule:

Andrić's creative roots reach deep into the past, and yet the work of this writer, with its perfection and universal messages, belongs as much to the present as it does to the future. The tragic history of the centuries of our enslavement by the Turks encouraged Andrić as an artist to explore and mould creatively.²⁰

He, like Koljević, reaches for the novel *Na Drini ćuprija*, and suggests methodical questions for teaching:

Wherein lies the artistic strength, credibility and drama in portraying 'devshirme' (tribute in blood)? [...] How is the historical truth revealed through the psychological portraying of characters?²¹

He encourages teachers to use literature as a source of historical facts, better than historical science:

Andrić viewed historical events as a writer, not a historian. He gives history a life force which the arid historical fact lacks. He does so by using language creatively, and then creatively imagining and psychologically painting the characters and situations.²²

History is dull, but Andrić's prose is not; it adds to the psychology of the characters by using facts. Along with the commission, doctoral candidate Milatović knows with certainty that *the artistic use of language, the creative imagination and the psychological portrayal of fictional persons* are fiction, which, because of the above mentioned, has not been assigned the task to reveal the *historical truth*. If truth is to be sought, then it should be the author's truth. But the truth is reached by conducting literary analysis and interpretation of the analysed, something that Milatović does not do, in the same way that the leaders of the Bosniak discourse on Andrić do not do.

In the nationalist tone, doctoral candidate Milatović attributes to Andrić his own labelling of the enemy Other:

.....
20 Milatović, Vuk (1996): *Književno delo Ive Andrića u nastavi*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, p. 3.

21 Ibid., p. 154.

22 Ibid.

Every historical evil is the same, Andrić says, regardless which side it comes from.²³

Or:

This 'pilferage' of Serbian legends by the Turks reveals their wish to erase the memory of the Serbian people to erase all which makes their national identity, and legends are part of this identity.²⁴

Milatović translates interpretation into the language of method, whereby he simplifies the meaning in this translation and transposes his worldview onto Andrić in the interpretation.

Nor does he fail to *collectivize* the trauma by casually overemphasizing the motif of impalement:

Radisav of Unište has a special place in the wider motivation of the novel. His tragic and cruel death permeates all the chapters, it resonates through centuries as motivation, rebellion and warning. [...] The hatred towards the Turks and the spirit of national liberation elevate this hero to the level of heroic patriotism. [...] Personally – since it is about one man, about his cruel punishment, and collectively, since this man represents one people – the Serbian people and it is an image of torture and destruction of this people.²⁵

All these examples are important not only as an illustration of *an opinion that contradicts logic, and interpretation that does not seem to be bound in any way by what it interprets*, but also because they are certified by a respected institution, so they, as such, practically encouraged hundreds if not thousands of such interpretations of Andrić in Serbian schools.²⁶

.....
23 Ibid., p. 157. Meaning: either the Turkish or the Austro-Hungarian side, comment by N.V.

24 Ibid., p. 161.

25 Ibid., pp. 177–178.

26 The 260-page book/doctoral thesis by Milatović argues why Ivo Andrić's works are desirable in primary and secondary schools. The book, which offers no conclusion, just as it fails to set a clear objective in the introductory part, deals with the general methodical-*theoretical* issues in the first short section – the aims of teaching, learning about the work, the problem approach, research tasks, artistic experience, localisation of the text, in the second section gives examples of processing for specific works.

That it was not just a small post-war episode, a kind of *hermeneutical situation*, is also evident in the article by Rade Lalović,²⁷ entitled “Školsko proučavanje odlomka ‘Danak u krvi’ u funkciji njegovanja kulture sjećanja na stradanje srpskog naroda” (The School Study of ‘Devshirme’, in the Function of Nurturing the Culture of Memory of the Suffering of the Serbian People), published in the collection *Ivo Andrić u našem vremenu* (Ivo Andrić in Our Time) at the Andrić Institute in 2018.²⁸ Informing the reader that

from this school year, according to the model and methodology that has long been present in Israel in the study of the Holocaust, the final grades of primary and secondary school in the Republika Srpska have begun studying about the suffering of the Serbian people, especially, but not solely in the 20th century. The study was intended for history and Serbian language subjects, and the main goal was to nurture a culture of remembrance of innocent victims of our people at various execution sites, most of which happened in the last century.²⁹

What does this look like in literature?

But other Serbian prose writers also wrote about the suffering of the Serbian people, though in the context of the broader topics they dealt with, Krakov, Vasić, Branimir Ćosić, Dobrica Ćosić, and then Ivo Andrić in the novel *The Bridge on the Drina*, which at its very beginning pointedly, on just one and a half page of text speaks of Devshirme, that cruel abduction of Serbian children for the purpose of creating elite Turkish military for-

27 Rade Lalović (*1956), an inspector – educational advisor for the Serbian Language and Literature at the Republican Pedagogical Institute of the Republika Srpska, author and co-author of textbooks for primary and secondary schools.

28 The collection does not start with a word by the editor, or any explanation as to the objectives of the academic conference for which the papers were written. Professor Jovan Delić’s article serves as a kind of prologue; it begins with the rhetorical question of why so many gatherings today are about Andrić (after accusing Europe and the “entire cultural planet” of “disgracing to the very core the Serbian culture” because in Bosnia it “stamped pages of Andrić’s works that should not have been introduced into teaching”), to find the answer in the fact that Andrić writes about the past which is “pure treasure” and the renunciation of the past is “the renunciation of memory, that is, of culture, tradition, identity and continuity, of eternity”. That is why, finally, “Andrić’s people must not, cannot and will not renounce the past, neither Njegoš, nor Vuk, nor Andrić, because they would renounce themselves.”

29 Lalović, Rade (2018): “Školsko proučavanje odlomka ‘Danak u krvi’ u funkciji njegovanja kulture sjećanja na stradanje srpskog naroda”. In: *Ivo Andrić u našem vremenu*. Andrićgrad – Višegrad: Andrićev institut, p. 296.

mations that would later bloodthirstily kill their own, Serbian people who dreamed of freedom and fought for freedom.³⁰

Just one page of text in the novel is sufficient to interpret the novel as an image of collective trauma, specifically *genocide*.

Bearing in mind that described crimes committed by the Turks against the Serbian population that produce terrible pain and permanent loss of loved ones have characteristics of a genocide, because it forcibly seizes from the Serbs and checks for the most productive and healthiest part of the population, turning the abducted boys into the most bloodthirsty Janissaries, we believe that one of the key registers of Bosnia as a land of hatred emerges from this crime, from the incalculable pain, parental and collective suffering, as Andrić described it in "A Letter from 1920". [...] Because of this, but not only because of this, Devshirme not only deserves, but also by all moral criteria has to be part of a culture of remembrance of the suffering, pain and agony of the Serbian people.³¹

Lalović states three pedagogical and methodical reasons for selecting this paragraph. First: because it employs literary means to address real and continuous crime, second: because the paragraph was previously in the program but was excluded by the international community, which "uninterruptedly mangled our curricula, and third, because the paragraph is very convenient for school interpretation."³² Afterwards, the following are stated as learning outcomes (what a student should *be able to, can, and know* after reading Andrić): to know who wrote the novel, to know when the bridge was built, to know who Mehmed-paša Sokolović was, to know what the *adžami-oglan* was, to know who the Janissaries were, to know what the attitude of Turkish authorities towards the Orthodox population in the Balkans and particularly in BiH was, to recognize and understand the relation of historical events and their portrayal in the artwork, to understand symbolism and interpret universal meanings in the literary work, to understand the pain and suffering of "ravished boys", to "understand and feel the pain, suffering and agony of parents for abducted children" and to "understand the importance of a culture of remembrance of innocent suffering under occupation."³³

.....
30 Ibid., p. 297.

31 Ibid., pp. 305–306.

32 Ibid., pp. 297–298.

33 Ibid., p. 300.

In this way, literature at school is expected to replace history, thus turning it into a nationalist instrument of indoctrination. In addition, achievements (achievement of outcomes) should be verifiable; but how can one verify somebody's understanding of pain, suffering, and agony? Finally, how can students interpret *universal* meanings if they are presented with a particular, nationalist interpretation of the novel?

Examples of *casual reading* are also found with Predrag Palavestra.³⁴ In the *Knjiga o Andriću* (A Book about Andrić)³⁵ he claims that Andrić has

turned the spiritual experience of the nation into a comprehensible human story discourse. He respects the historical frame of chronicles and narrates about the historical calamity of a border people, left before the gates of civilization and condemned to bear the seal of exile for all eternity.³⁶

And further:

Finding and discovering oneself and one's own identity in history represents a condition for the spiritual survival for a small and endangered people; it is a new and life-saving determination in space and time, the creative unification of the mythical heritage and historical tradition as cultural ideology of one own's language.³⁷

Andrić is used here merely as a trigger to lament over collective trauma (*a historical calamity*). There is no doubt that Palavestra is referring to the Serbian people, not following the logic of the literary text. When he claims that

Andrić revealed the secret of Serbian folk heritage, studied the legends and meanings of myths, understood the epic legacy and integrated the central values of traditional culture and morality into literature³⁸,

34 Predrag Palavestra (1930–2010), literary historian, literary critic, director of the Institute of Literature, member of the Serbian Academy of Sciences and Arts SANU and president of the Endowment of Ivo Andrić.

35 In it, the author brings his previous knowledge of Andrić in the context of the wars in Slovenia, Croatia and Bosnia and Herzegovina for the independence of the Yugoslav republics.

36 Palavestra, Predrag (1992): *Knjiga o Andriću*. Beograd: BIGZ and Srpska književna zadruga, p. 8.

37 Ibid., p. 14.

38 Ibid., p. 8.

he arbitrarily (casually) reduces Andrić's oeuvre from humanistic to nationalist. When he later concludes that

Andrić's "Turkish tales" from Bosnia are, in fact, poetic legends about the encounter and misunderstanding of two unfamiliar and irreconcilable worlds, about the solitude that ravages and poisons all souls, turning into weakness, hatred and delusional anger³⁹,

Palavestra clearly rejects the obligation to base such insights on the text; the story *U musafirhani* (1923, *In the Guest House*), like most others, is about overcoming weakness, hatred and anger.⁴⁰

As expected, Palavestra comments on another *topos* of nationalist (Bosniak-Serbian) discourse on Andrić in his dissertation:

His doctoral dissertation about the spiritual life in Bosnia under Turkish rule – published after the author's death – although it formally does not cross the limitations of a school paper, represents an extraordinary document about the Turkish genocide over the Serbian people and, simultaneously, a unique testimony about Andrić's sense for considering the key and definitive historical moments, for understanding the course of history and noticing an almost uber-historical and metaphysical legality in historical processes.⁴¹

Palavestra takes Andrić as a *witness* of genocide, entering legal terminology (we will see shortly where that comes from), without wasting time on explaining contradictions: how does one school paper *represent* an extraordinary document and testify about the sense of understanding of uber-historical and metaphysical regularities in historical processes?

Palavestra published this book in 1992, placing Andrić in the context of the *reckless* recognition of Bosnia as an independent state ("at the lunch of twelve ministers in Luxembourg"), which is the biggest and most dangerous failure of modern Western diplomacy, the reason being that

in this way, by inciting hidden passions, even genocidal tendencies remaining from World War II and earlier times, an international and religious war with immeasurable consequences was directly caused. This became a war for separation and local predominance between the majority Muslim people (43.7%), centred around the ruling party and

.....
39 Ibid., p. 11.

40 See Veličković, Nenad (2014): "U musafirhani, i povodom nje". In: *Almanah SKPD "Prosvjeta"*. Sarajevo.

41 Palavestra 1992, p. 207.

its greatly religiously set Islamic program, and the local Orthodox Serb population, with 44% at the beginning of the century, before the wars, Ustasha genocide and communist displacement, only for it to be brought down to 31.3%, people placed in integral areas in the greater part of the republic.⁴²

According to Palavestra, Andrić “especially warned those who did not read or properly understand his work in the West, about relations in Bosnia.”⁴³ All of this is developed by Palavestra in the book chapter entitled “Andrić’s Address to Europe”. The chapter is an illustrative catalogue of populist wave stereotypes in Serbian literature of the 1980s.⁴⁴ Palavestra turns several quotations from *Znakovi pored puta* (1976, *Signs by the Roadside*) into ‘tips’ and ‘warnings’ to the Western public, only to link them to Alija Izetbegović’s *Islamic Declaration* (which he quotes more extensively than Andrić). “Andrić has repeatedly addressed his warnings to the West, which Europe ignored, on various occasions”⁴⁵, writes Palavestra. He also states those occasions: some essays, *Signs by the Roadside*, notebooks, diaries, correspondence, diplomatic correspondence, and especially *Travnička hronika* (1945, *Bosnian Chronicle*), to whose interpretation he devotes almost a third of the chapter.⁴⁶

The entire chapter illustrates the effort of academic and scientific authority to actualize the interpretation of the literary text for nationalist daily political purposes.

Travnička hronika, as well as the novel *Na Drini ćuprija*, explores the possibility of overcoming the imposed narrow cultural, political and religious boundaries. In consular times, Andrić faces an inert environment under Ottoman (*Eastern*) rule, captivated in various types of prejudice, with the possibilities of emancipation, but not by accepting the *Western* values embodied in

.....
42 Ibid., p. 228.

43 Ibid., p. 227.

44 About *populist wave* in the Serbian literature see: Đorđević, Mirko (1996): “Književnost populističkog talasa”. In: Popov, Nebojša (ed.): *Srpska strana rata. Trauma i katarza u istorijskom pamćenju. I deo*. Beograd: Republika, pp. 431–455; Bertolino, Nikola (2003): “Vreme inkubacije”. In: *Sarajevske sveske*, no. 4, pp. 87–115.

45 Palavestra 1992, p. 241.

46 In it, to prove that Bosnia, as a country of hatred, poses a threat to Europe, i.e., that Andrić warns of this threat but Europe does not hear, Palavestra is convincing the reader that Defose himself eventually gives up, defeated, after his *initial fervours and affability*, citing Davil’s conversation with Frosine as a conversation with Defose.

the meticulous bureaucrat Davil, but by the enlightenment vision developed by Defose. Here again, the main character episodes aim to show in the polyphony of the novel the diversity and complexity of a man's response to political violence, justified by culture, religion, origin, ideology... Andrić seeks to understand and explain human reasons for being habituated to misfortune, he does not diagnose or pass judgments, and least of all issues advice and warnings to the West.

Palavestra, emotionally engaged in one of the conflicting sides in the war over the partition of Yugoslavia, abandons the rigorous procedures of academic thinking and uses Andrić's oeuvre, misinterpreting it, as proof of the innocence of the Serbian side.

1975 – 1990

The 1979 edited volume on Ivo Andrić by the Serbian Academy of Sciences and Arts is the result of a meeting held three years earlier and dedicated to the late academician and Nobel laureate. The longest paper, of almost 90 pages, was by Vladimir Dedijer⁴⁷, who stated in his conclusion:

Based on everything presented in this work I came to the conclusion that Andrić's literary opus sheds light on the totality of the historical process more completely than it was done by many a historian, clinging exclusively to the theory of facticity, not totality, the intrinsic reality of the epoch. [...] Therein lies the historical value of Andrić's literary work for future generations, since it can greatly help them to permeate through storms into, unfortunately, still darkened horizons of walking over the anguish of this world.⁴⁸

He came to this conclusion by a method characterized by the author's activism as an argument, his own memoirs treated as an objective source, and a superficial literary *interpretation* of selected segments, a tendency to cede Serbs a special place in historical processes.

.....
47 Vladimir Dedijer (1914–1990), a publicist and historian, member of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SANU).

48 Dedijer, Vladimir (1979) "Književnost i istorija u totalitetu istorijskog procesa". In: *Zbornik radova o Ivi Andriću*. Beograd: SANU, pp. 33–128, here p. 128.

I analysed all of Andrić's descriptions of the death penalty execution – the impalement (kazuga urmak) of bold peasant Radisav in the novel *The Bridge on the Drina*, decapitation (boyun urmak), again in the same novel, hanging in *Bosnian Chronicle* (asmak), all against the rebel Serbs, and all these executions had a public character with the aim of mass intimidation.⁴⁹

Dedijer lists the atrocities, forgetting that he had already mentioned the execution of seventeen beys and captains in *Priča o vezirovom slonu* (1948, *The Story of the Vizier's Elephant*) in the previous sentence of the same paragraph. Dedijer gives precedence to the artistic process, not the scientific one (*theory of facticity*), and proclaims that Andrić's fiction sheds light on the history of genocide more than the scientific one, extending the definition of genocide to culturocide, referring to the work of Russell Tribunal. Not caring about the actual meaning of Andrić's literary texts, he claims, for instance, that Andrić “entered the collective and individual psychological-historical artistic analysis of oppression” or that [in literature, Andrić]: “reveals diverse scales of oppressive methods, primarily refusing the right to survival for entire human groups and nations”, i.e. that he “tackles the defence mechanisms of aggression victims”⁵⁰ which is why [Andrić] is “the forerunner of codification work in the area of genocide, in all its manifestations, work instigated by mass slaughter of peoples in World War II”⁵¹ therefore the dissertation explains “the causes of genocidal acts”⁵².

In all this, he implies that the genocide was committed against Serbs:

Andrić, like Cvijić, understands martyrdom more broadly, that in difficult times even the whole nation can be a martyr, as Cvijić pointed out in one of his lectures in Paris in 1917, referring to the suffering of the Serbian people in enslaved Serbia, especially after genocidal acts of Bulgarian and Austro-Hungarian troops in Toplica and similar practices in Bosnia, Dalmatia and Lika.⁵³

.....
49 Ibid., p. 94.

50 Ibid., p. 34.

51 Ibid., p. 35.

52 Ibid., p. 83.

53 Ibid., p. 122.

As a victim's response to the genocidal acts of the aggressor ("genocide executor"), Dedijer mentions *proselytism*⁵⁴. He is not satisfied with the term, but considers it better than the term 'religious conversion', although the literary *interpretation* begins with recognizing that Andrić's primary sources refer to religious conversion (sic!). Andrić, he admits, also deals with cases of Christianization (so he cites a scene from *In the Guest House*, in which Mameledžija spits on Fr. Marko's cross, without proper analysis, *casually*), but there are more examples of *turkification*. Dedijer relates Andrić's converted Turks' behaviour to proselytism which results in pathological behaviour (aggression, hysteria, hatred towards the place of origin). Even in the case of secular proselytism (Gustav, *The Bridge on the Drina*), hatred is directed against Serbs.

In the same volume, Zoran Konstantinović⁵⁵ analyses the *Travnička hronika*, relying on Gadamer's concept of the *hermeneutical situation* and Jaus' *horizon of expectations*. Such an approach enables him to relativize the meaning of a literary text by directing attention to the context of its origin or the context in which it is interpreted. Specifically, Konstantinović follows Andrić's sources for the *Chronicle* and warns of a factographic deviation – the actual von Mitterer came to Travnik in 1808, and the fictional von Mitterer in 1807. He considers this important, because the Austrian diplomat spent the year close to the events of the First Serbian Uprising. Konstantinović wonders why Andrić avoided dealing with this event (uprising) in the *Chronicle*:

Could Andrić have portrayed his von Mitterer in some other aspects as well? Could he have revealed in von Mitterer some of the dimensions which decided on the fate of the Serbian people?⁵⁶

This issue arose after the *hermeneutical situating* recognized that "Andrić wrote the *Bosnian Chronicle* during a time of anxiety and uncertainty, a time of horrendous crimes against the Serbian people."⁵⁷

.....

54 See *ibid.*, p. 100 and beyond.

55 Zoran Konstantinović (1920–2007), literary historian and expert in comparative literature, member of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SANU).

56 Konstantinović, Zoran (1979): "Austrijski konzuli u Travniku; Domišljanja o dva Andrićeva lika." In: *Zbornik radova o Ivi Andriću*. Beograd: SANU, pp. 165–180, here p. 174.

57 *Ibid.*, p. 169.

Such a reduction of a complex historical event (World War II in Yugoslavia) to a trauma of a nation is a rhetorical means of the nationalist discourse. As such, it is unethical because it overlooks crimes against other peoples (Jews and Muslims in Eastern Bosnia.) What are Konstantinović's arguments for attributing condolences with Serb collective trauma to Andrić in his hermeneutical situation of 1942? None, but his own regret that Andrić, as a Serbian writer and super-historian, failed to provide a more substantive discussion of the Serbian traumatological issues in his historical novel.

1960 – 1975

The lack of Andrić's *Serbianisation* during this period can be explained by the Nobel Prize awarded to the Yugoslav writer and the political context in the SFRY. It was probably difficult in the celebratory atmosphere, or perhaps risky, to challenge Andrić's Yugoslavism and legitimize the Serbian nationalist narrative with his oeuvre.

The period up to 1960

Until the Nobel Prize was awarded to Andrić, Serbian critics had read his work in a regional key. In 1931, discussing Andrić's stories, Milan Bogdanović⁵⁸ wondered rhetorically:

Did Ivo Andrić enter into the complex and dark world he describes by some natural affection of spirit; into the world where eerie personal fates are determined by some distant ancestral disorder? Or could it be that this tragic antiquated world, degenerated or perversely delicate in its physiological and psychological essence, was a place where the writer naturally found himself to observe and interpret phenomena which forced upon him a dark sceptical view on things, according to which everything should be understood under threat of some fatal burden?⁵⁹

58 Milan Bogdanović (1892–1964), writer and literary critic, former editor of the *Serbian Literary Gazette* and a member of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SANU).

59 Bogdanović, Milan (1962): "Ivo Andrić" [1931]. In: Džadžić, Petar (ed.): *Kritičari o Andriću*. Beograd: Nolit, pp. 3–56, here p. 28.

In these formulations, one can see prejudice about a geographical area (Bosnia) as dark, fatal, disturbed, degenerate, perverse – simply imposed on the writer as such – and not supported by the careful and literary-competent reading of Andrić's texts. Bogdanović, coming from the same nationalist discourse, finds in these texts that, for Andrić, the Orthodox people in Bosnia are “a ‘pure particle,’ a small cell free of any microbe, which is of no real interest to the bacteriologist and their understanding of the organism” while “Turks and Catholics [...] are far more complicated in both life and psychology.” “Asian Turks” are “powerful men”, “learned imams who are libertines and Satanists”, “our Muslims” “penetrated among the Turks using wealth, heroism, rascality”, Catholics are “mere small-town rich men and rotten aristocrats”, and the friars are “under the burden of opposites of their primitivism and pursuit of idea and the stupor of Catholic dogma.” “This is the world”, according to Bogdanović, “which, strangely connected by some basic common features, resides in the stories of Ivo Andrić.”⁶⁰

Without questioning his own prejudices, Bogdanović establishes the contrast which the Bosniak discourse attributes to Andrić: Serbs are racially healthy and Catholics and Muslims are sick.

Isidora Sekulić⁶¹ is also fascinated by the cultural elements of Andrić's prose. She has no doubt that his narrative is “realistic and Western in artistic terms throughout”⁶², but what is best about it is the representation of the *East*, which is something inexplicable, something that cannot be analysed, something that the artist receives by being born “where the sun is born.” It is irrelevant to Isidora's exaltation that Andrić was born west of her. She has her own bookish prejudices about the Orient and does not think she is obliged to examine whether there is anything of value in interpreting Andrić's prose that is general, and not eastern or western. What is the point of the story *In the Guest House*, why Andrić wrote it in such a manner, what he told us exactly, is not of interest to her. But, like Bogdanović; Islam, primitivism, cruelty, grotesque, violence, hatred, darkness, passion:

.....

60 Ibid., p. 30.

61 Isidora Sekulić (1877–1958), writer, member of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SANU).

62 Sekulić, Isidora (1962): “Istok u pripovetkama Iva Andrića [1923]”. In: Džadžić, Petar (ed.): *Kritičari o Andriću*. Beograd: Nolit, pp. 57–70, here p. 60.

Andrić has a vast and burning interest in the Islamic element which used to be the master and fate of his homeland for so long, for all the primitive, cruel, gruesome, and at the same time mysterious and vivid characters from this old Turkish period of Bosnia. [...] In the stories by Ivo Andrić, what stands before us is what was difficult in Bosnia, but what, at the same time, threw rich patterns of both the grotesque and the horrible Muslim Orient at its dark life. What stands before us is the past, with its camps and inns, ever lively roads, merchants and coffee, with dirty and rugged lives, with terrible and mysterious, and at times funny characters, such as Đerzelez Alija, Mustafa Madžar, Mula Jusuf, and others. Knife, gun, battle; a lavish suit and furious horses; tallow, onion, sweat, rags; idleness and adventures; drunken heads, furious whims; untouched primitive forces and raw passion.⁶³

or:

What was it, and what could it have given, this old Bosnia? Was it the skill of analysis, or the power of suggestion? People, then Muslims Bosnians, then Istanbulians; a mixture, discomfort, friction, violence, and all of it in eternal fear and darkness. The Turkish Bosnian tortures and despises the rayah, the Istanbulian despises everything Bosnia represents. Trickery, intrigue, stalking, abuse, revenge. In addition to wars and poverty. And nothing else.⁶⁴

Đorđe Jovanović⁶⁵, who was ideologically unfamiliar with Isidora's literary *drugstore*, does not fall into the same trap and refuses to read the same stories as realistic ones. Arguing, indirectly, with Isidora's conception of realism, he claims:

Ivo Andrić also presents a special Bosnia; a Bosnia that is primarily nightmarish and shaded by curse. Although, at first, his subjective deformation can engross and excite, still, after each of his stories, one cannot believe that such a land exists, that it exists nowadays. [...] But it has to be stated that his apparent Realism is not actual Realism, since in that case the literature of Ivo Andrić could be understood as the real reflection of Bosnian reality, which it is not and cannot be in any way. No, this is not Bosnia, this eerie den in which all the people and appearances are so morbid; this is not Bosnia, this bloody and mysterious monster which creeps, flicks and races out of his stories. This is not Bosnia, this flared passion and fertility bordering or crossing into pathology; this is not Bosnia, all these people of Ivo Andrić who carry a dark fate and curse in their blood.⁶⁶

63 Ibid., pp. 58–59.

64 Ibid., p. 68.

65 Đorđe Jovanović (1909–1943), writer and literary critic.

66 Jovanović, Đorđe (1977) "Prividni realizam Iva Andrića, Ivo Andrić: Pripovetke II [1936]". In: Palavestra, Predrag (ed.): *Srpska književna kritika*, vol. 21. Novi Sad: Matica srpska, Beograd: Institut za književnost i umetnost, pp. 436–438, here p. 437.

However, just like Bogdanović and Sekulić, he is focused on stage setting, coulisse, costume design, and acting (as if everything does not serve one purpose), so the true meaning eludes him as well:

Bosnia of Ivo Andrić reminds of a Panopticon, filled with wax statues and figures, which mostly portray only what is not normal, sick, bizarre. When one leaves Ivo Andrić's stories, one feels as if leaving the non-ventilated and stuffy rooms of the Panopticon, one feels nauseated, somewhat mournful and only the expressive skill of Mr. Andrić contributes to not having this feeling of mournfulness prevail completely.⁶⁷

What is for example abnormal in "Đerzelez"? All Andrić did was move a man from one register (heroic) to another (intimate), with the aim of showing how narrow, modest, and insincere the first one is, how much it restrains and limits a man, how much this heroic world treats woman as an object, a trophy, who, when such, is approached *straightforward*. None of the aforementioned articles presents a complete, competent analysis of either a story or novel, nor has the reader been referred to any interpretation based on such an analysis. The entire elaboration in the most part relies on one's own *impressions* of what was read, which, of course, were never contested.

Conclusion

This brief retrospective through almost a hundred years undoubtedly points to the existence of a Serbian discourse about Andrić within which this author's prose is read *superficially, arbitrarily and tendentiously, with the aim of forming an opinion in the Serbian public about events of the past that does not comply with contemporary historiography*. The revisionism characteristic of all ruling nationalisms, including the Serbian, obviously is not a product of the present moment when it comes to literature and Andrić's oeuvre, but continues a visible and indisputable tradition. When e.g. Palavestra relates Andrić to the 1992 genocide against Serbs, he takes Dedijer as his role model. When Dedijer relates religious conversion with hatred and pathology, he repeats the thesis of Isidora Sekulić and Milan Bogdanović. When Palavestra reads Andrić's novels in the context of 1992, he also relies on Konstantinović's instrumentalisation of

.....
67 Ibid., p. 438.

Gadamer and Jaus. When Koljević and Milatović imply that Andrić's literary works are historical testimonies, they can refer to the historian Dedijer. But Dedijer could have been emboldened by Džadžić's historical ellipse:

Ever since Turkish times when Serbian heads were impaled on stakes like cruel monuments, things have not changed essentially: in 1914, in the same places, the death that was slowly creeping from the bottom of the body to the head, was replaced by another, not less violent one, the one that was wrapping itself around the neck; nothing was changing in the rhythmical return of old misfortunes, floods or famines, deaths and sufferings, choleras or terrors, rebellions and fatal loves.⁶⁸

etc.

Evidently, there is a *Serbian reading of Andrić*, which uses Andrić's work (or treats it as a trigger) for constructing narratives about the collective trauma of the Serbian people.

This reading, equally as the Bosniak one, is characterized by: *a. a casual attitude towards facts and evidence; b. an opinion contrary to logic; and c. an interpretation that does not seem to be bound in any way by what it interprets – be it history or Andrić's works.*

When it comes to history, it focuses on collective trauma, the genocide against Serbs by Turks, Austrians, Ustasha and Germans, whereby reading Andrić as a reliable witness (more reliable than historians, because he goes deeper into the psychology and motivation of actors and *more fully sheds light on the historical process than many historians*).

This reading suggests that Bosniaks (Muslims) are degenerated by converting from Christianity to Islam, emphasizes purity (of Serbs) versus impurity of Catholics and Muslims, and perceives Bosnia, geographically and culturally, as a space of hatred, along with other characteristics: *nightmares, dark fates, curse, morbidity*, in which the literary text is used as a *pathological finding for the abnormal, bizarre, sick*. The characteristic of this discourse is generalization for the sake of stylistic effect (*Turkish time is a time when Serbian heads were impaled on stakes, the Islamic element is grotesque and terrible, Radisav represents one people – the Serbian people, who are tortured and destroyed*). Andrić is, beyond any doubt, a *Serbian writer (indebted to the epic heritage of his own language and in the pledges legacy of his people, who transformed the spiritual*

.....
68 Džadžić, Petar (1957): *Ivo Andrić*. Beograd: Nolit, p. 162.

experience of a nation into a comprehensible human narrative speech, which in its development approaches some of the central features and greatest figures of the Serbian culture.)

This conclusion thus sheds a new light on the Bosniak discourse on Andrić as well. Milutinović is right to recognize it as nationalist. But its relation to the Serbian one may not be easily dismissed. It is quite possible that everything that the Serbian nationalist reading casually attributes to Andrić is taken for granted by the Bosniak one. Both nationalisms exploit Andrić. The former claims that which it previously distorted to adapt it to its needs as true, whereas the latter attributes these distortions to Andrić by personifying the entire enemy discourse in a single person to aim at an easier target. They both strive, and manage, albeit by non-literary means, to portray Andrić's stories of individual traumas as collective traumas.

ŠEHERZADA DŽAFIĆ (BIHAĆ)

Narratives to Fight Trauma – Post-Yugoslav Society in the *Third Space*

Prologue

Working with students in Bihać and Zenica, I have seen different reactions to the narrative that problematizes the traumas of the dissolution of the former Yugoslavia. It is obvious that these narratives have caused regret in the students about what Yugoslavia was and ‘those times’ no longer here. To my question where such kind of thinking comes from, they responded similarly and mostly in two directions: a) parents regret that they no longer have a job like then, nor annual vacations or social insurance, and b) they have read books about those times, they now listen to music from that time and find values themselves. This was the reason I conducted a survey of students from the cities mentioned above. The survey included the following questions:

1. Do you think narrative can awaken emotions and traumas related to the past?
2. Can a narrative be used to combat and eventually overcome traumas deep within us? All answers confirmed that narratives are very important in the fight against trauma to bring to light the issues and breaks that happened after the dissolution of that society. A narrative which problematizes post-trauma of their parents or their coded trauma could be a cure for the unutterable.

Introduction

The states of the former Yugoslavia have experienced the collapse of their social and economic systems, the consequences of which are still at work today. Although there are many political differences among former Yugoslav

societies, a common thread that connects them concerns the persistence of patriarchal cultural patterns whose influence is reflected in many discriminatory practices. These practices pose a direct obstacle to the realization not only of human rights, but also of democracy in general. The aim of this paper is to point out how individual writers managed to fight for their rights by acting beyond the scope of society, for example Dubravka Ugrešić (created connection Zagreb-Amsterdam), Julijana Matanović (created connection Zagreb-Sarajevo), Jasna Šamić (created connection Sarajevo-Paris) and by acting like this they created new *thirdspace*¹. While working outside society, these writers, through narratives, have solved the trauma and established *relationships within* post-Yugoslav society.

Integrated Trauma – Transmission of Trauma From Generation to Generation

One of the key questions is how the transmission of trauma from generation to generation works. Vamik Volkan speaks of the influence of the elderly on the development of a child's personality, which he calls "the integrated transmission of trauma and memories"². According to Volkan, older generations have unconsciously transmitted their traumas to young people who then act according to their wishes and expectations. Volkan uses the term *Integrated Trauma* to describe a common memory of the trauma or threat that happened to ancestors. The key issue is in the collapse since the moment the event occurred. The question is whether it would happen to us if there had been no trauma dating back to the World War II. Would there be a war that is a reaction to that previous war? Are traumas just the response to previously acquired traumas? How can they be solved? When reading the selected texts, as well as the ones the students selected themselves, one thing is certain – we have spoken about it, guided precisely by what the narrative offers.

1 Soja, Edward (1996): *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publishers.

2 Volkan, Vamik (1996): "Intergenerational Transmission and 'Chosen Traumas'". In: Moser-Hruskovski, R./Rangel, L. (eds.): *Psychoanalysis at the Political Border*. Madison: IUP, p. 13.

The Hypothesis

The hypothesis of this paper: In dealing with the inexhaustible, the traumatic experience of the fall of Yugoslavia, literary texts become places of relief and emotional discharge of the author/narrator – through writing, the memory policy is linked to the question of artistic. From this hypothesis comes another: Post-Yugoslav society is only realized in the third space (by third space here I also mean the space of literary texts).

Since the common space of a group of people who have inherited and shared an identity in a given country is irretrievable, withdrawal and termination of the lines in the mapping of personal, political and social space is a fertile ground for the development of *thirdspace*³, through which are manifested personal and collective traumas – from disturbed individual identities to non-belonging to ethnic group literature, language, culture and society in general.

Thirdspace as a Space of Trauma

In Edward Soja's words, "Thirdspace is a mode of thinking about space that draws upon the material and mental spaces of the traditional dualism but extends well beyond them in scope, substance and meaning"⁴. Soja develops his spatial critique of historicism. He returns to Foucault's heterotopias – spaces filled with the trialectics of space, knowledge and power.

For all this, the topographies of memories create *heterotopic spaces*⁵ in which the nostalgia of thought does not follow the logic of the plot, but rather narrative subjects inhabit different spaces and times: "The space in which we live, which draws us out of ourselves, in which the erosion of our lives, our time and our history occurs, the spaces that claws and gnaws at us, is also, in itself, a heterogeneous space."⁶ In other words, we live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another and absolutely not superimposable on one another. Trauma literature must conclusively be under-

.....
3 See Soja 1996, p. 8.

4 Soja 1996, p. 11.

5 Foucault, Michel (1967): "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". In: *Architecture / Mouvement / Continuïte*. <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> (last access: 28.9.2019.)

6 Foucault 1967.

stood as a type of literature that embeds a degree of intensity within the narrative, which then allows the audience to classify the work as one that triggers a great concern for the event that caused the trauma. Cultural critic Kali Tal defines this as the “writings of trauma survivors specifically because these works are defined by the identity and experiences of the authors”⁷. Trauma theory is rather a model of interpretation, therefore the concept of *thirdspace* seems most appropriate in the narrative’s struggle against trauma. On the other side, the narrative form is a special kind of knowledge: “Novel as a representative type of narration, has certain criteria for the subject: he suggests or prescribes what is good and what is bad.”⁸ Writing about autobiographical fates, Yugoslav writers bring *thirdspace* (including knowledge) through their protagonists, thus creating special relationships within the South Slavic interliterary community. The fact is that most writers within this community had contacts with other literatures and “all the connections that they made coming into contact with others need(ed) to be understood as enrichment of each culture”⁹. However, economic and political developments have contributed to the situation that – in its turbulent (literary, cultural and historical) past – the literature of the central South Slavic interliterary community is found in the whirlwind of many problems: “from the mere naming of community/communities to the model of interpretation”¹⁰ and the assumption of the establishment of “new South Slavic comparative literature based on non-hierarchical dialogue of linguistic and historically close culture and literatures”¹¹. The *thirdspace* acts as an ambiguous area that develops when two or more individuals/cultures interact. It “challenges our sense of the historical identity of culture as a homoge-

7 Tal, Kali (1996): *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge, MA: Cambridge UP, p. 17 (= Cambridge Studies in American Literature and Culture, 95).

8 Pobrić, Edin (2018): “Znanje, znak i interpretacija.” In: *DHS: Časopis Filozofskog Fakulteta u Tuzli*, issue 3 (6), pp. 69–104, here p. 69.

9 Kovač, Zvonko (2005): *Međuknjiževna tumačenja*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, pp. 47–69 (= biblioteka Književna smotra).

10 Džafić, Šeherzada (2015): *Interkulturni kontekst bosanskohercegovačke interliterarne zajednice*. Sarajevo: Dobra knjiga, p. 15.

11 Spahić, Vedad (2016): “Status bosanskohercegovačke književnosti unutar B/H/S/C interliterarne zajednice danas”. In: *Bosanski jezik*, issue 13, pp. 91–106, here p. 91.

nizing, unifying force, authenticated by the originary past¹², kept alive in tradition.

Fight Against Trauma Through Narrative

Referring to the context of the Yugoslav state's disintegration and the terrible wars in the South Slavic space, the novels *Muzej bezuvjetne predaje* (1997, *Museum of Unconditional Surrender*) by Dubravka Ugrešić, *Tko se boji lika još* (2008, *Who's Afraid of the Character*) by Julijana Matanović and *Mraz i pepeo* (1997, *Frost and Ash*) by Jasna Šamić talk of the devastating consequences of the events of war that caused persecution and the forced political exiles of those who did not fit the norms of nationalism, or did not correspond to monolithic identity profiles. This opens one of the key topics – testimonies of victims, confessions and nostalgia as a result of forced amnesia and the construction of forcible memory, whereby the ethical dimension of literature is seen as an individual's engagement in facing the trauma of war.

Although novels address the issue of exile as freedom from compulsory identification and as a matter of choice, the talk of trauma caused by the new era and the 'east-west' division as well as the essentialization of national identity is the border zone where the transitional narrative links these novels, enabling the mapping of their own space inside of which the self of the narrator is recognized through different forms of otherness.

By representing the spaces of the novel as non-places or unbounded spaces, the exile condition is made available as a place to play *the memory-forgetting game*. This game in which the narrative processing of the past and the ethics of memory is presented as a textual politics and in which the self is recognized and depicted over the other and otherness (someone else's photographs and biographies) crushes all representations of homogenous and solid stable identities.

.....

12 Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge, p. 37.

From Trauma to Nostalgia

Museum of Unconditional Surrender by Dubravka Ugrešić¹³ is a prominent mosaic composed of a series of short essayist episodes with a mild atmosphere of melancholy, sadness and nostalgia caused by emigration and exile as a component of all the fates the author presents in this book. The novel begins with an essay on the phenomenon of *photography* as an object that in itself embodies memory, as well as the sadness and nostalgia for the irreversible past and time gone by: “Oživjet će jedna nenapisana povijest svakidašnjeg života, koja se sudeći po fotografijama, tako bezazlenim i žanrovski općim, mogla odigrati bilo gdje, ali se ipak odigrala ovdje”¹⁴ (There will be an unwritten history of everyday life, which – judging by photographs, so harmless and general in genre – could happen anywhere, and yet it happened here.)¹⁵

Then there is a story about a mother who, like her daughter, spends most of her life away from her domicile, in emigration. The narrator interrupts the pages filled with nostalgic reminiscences on her childhood spent with her mother, with the analyses of her life in Berlin constantly recalling and comparing these emigrant days with those in *Zagreb*, drawing through the manuscript the quotes of eminent European literary names. The narrator also brings a whole series of life stories of her friends – marked by war, suffering and a common emigrant fate – whom she meets occasionally at various European destinations. At the end of the book, Ugrešić returns to the phenomenon of photography as a guardian of time which serves as the leitmotif of the book. Each part of which is the record of a former life, the memory of Zagreb and abandoned toponyms, with no wish for return, but also a testimony on life in exile, *somewhere between Amsterdam, Berlin and Lisbon*, all the same, because the exile is the destiny of a man who is eternally *somewhere between*, without belonging, he does not have some *here* as there is no *elsewhere*. The book ends with a prose photograph symbolically depicting the author’s fate in exile, where she *paces in one place* on the so-called “moving belt”, a device for exercising in a fitness center in *Berlin*; looking out the window and remembering

.....

13 She wrote critically about nationalism, the stupidity and the criminality of war, and soon became a target of parts of the Croatian media, fellow writers and public figures. She left Croatia in 1993 and wrote about her experience of a collective nationalist hysteria in her book *Kultura laži* (1995, *The Culture of Lies*).

14 Ugrešić, Dubravka (2002): *Muzej bezuvjetne predaje*. Zagreb: Konzor, p. 38.

15 Translations in this work are mine, except where specified.

the far-off landscape of her unfortunate country she *walks in one place*, persistently, on the stairs leading nowhere.

Unlike the novel *The Museum of Unconditional Surrender*, the traumas in the novel *Ministarstvo boli* (2004, *The Ministry of Pain*) were created by the fall of Yugoslavia and became more visible as they were talked about and faced. The main protagonist, professor Lucić, teaches Serbo-Croatian to students who are studying only to be able to stay in the Netherlands.

After the disintegration of Yugoslavia, the identities of all the protagonists fell apart. This breakup is shown through the image of a large red-white-blue bag in which they put their mental memories in a decayed state. The bag contains torn parts of life, torn poem quotes, tickets, newspapers, photographs, a photo of Tito's birthday and a Bosnian pot.

We can conclude with a key thought by Dubravka Ugrešić from her essay "Pisati u egzilu" (2000, To write in Exile):

Svako je nečiji pisac, svako pripada nekom narodu, svako piše na nekom jeziku, zbog čega se onda uopšte baviti s tim statistički zanemarljivim primerom disfunkcije nacionalnog identiteta.¹⁶

Everyone is someone's writer, everyone belongs to a nation, everybody writes in some language, why deal with this statistically negligible example of dysfunction of national identity at all.

The Traumas of Belonging Through the Narrative of Julijana Matanović

By creating time in the *thirdspace*, Julijana Matanović¹⁷ talks about the past by trying to correct it, or, at least through her characters, gives advice on how to deal with the trauma of (non)belonging that has been brought by persecutions from our own places. The writer is committed to this mission and credible in all her works, especially in *Tko se boji lika još*, which provides a representation of the traumas of the most famous South Slavic writers. This is especially pronounced in the chapter "Žena-trauma-depresija" (Woman-trauma-depression)

16 Ugrešić, Dubravka (2000): "Pisati u egzilu". In: *Reč*, issue 60.6, pp. 97–109, here p. 105.

17 Julijana Matanović was born in Gradačac (BiH). In 1998 she earned her doctorate at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb with a thesis called *The Historical Novel iz 20th-Century Croatian Literature (Povijesni roman u hrvatskoj književnosti XX. stoljeća)*. Her works have been translated into Hungarian, German, Dutch and Slovenian.

where the author, through the example of female characters from the opus of Dubravka Ugrešić, talks about the traumas caused by persecution at the very beginning of the war in Bosnia:

Tetka se uplašila i pobjegla rođacima u Bosnu. Početkom 1992. spremala se vratiti u Zagreb. Vojnici su blokirali ceste. Trinaest godina pokušavam saznati je li živa, gdje počiva, je li strahovala pred neprijateljem. Ne želim vjerovati svjedocima koji tvrde da je bila mučena.¹⁸

Aunt was scared and fled to her relatives in Bosnia. In early 1992, she was about to return to Zagreb. The soldiers blocked the roads. For 13 years, I have been trying to find out if she is alive, where she is resting, whether she was afraid of the enemy. I do not want to believe the witnesses who claim she was tortured.

Along with trauma, the author also discusses the nostalgia through which traumas created in the *thirdspace* are expressed again. It is no longer a home in Zagreb, it is not even a new home in Amsterdam, but a space between these two cities in which the space of the disintegrated Yugoslavia is created by memory:

Družimo se međusobno, pričamo na našem jeziku, priznajemo si, nakon tri piva i jedne šljivovice prošvercane “odozdo” da smo plakali kada su u Zagrebu, ispraćajući umrloga Titu, pjevali *Falu*. Nedavno sam upoznala i nekoliko studenata [...] Nevena, Boban, Meliha, Mario, Darko, Ante i Selim studiraju “našku književnost.”¹⁹

We hang out with each other, we speak in our language, we admit, after three beers and one Slivovitz smuggled “from below”, that we cried when they sang *Fala* in Zagreb, escorting the deceased Tito to his final resting place. I recently met several students [...] Nevena, Boban, Meliha, Mario, Darko, Ante and Selim study “our literature”.

Matanovic described similar traumas of non-belonging through characters from the works of Ivo Andrić and even Andrić himself, who in her created, third space presents his traumas related to belonging:

Čiji li je to naš pisac, a najbolji je pisac? Čuo sam već za te dileme čim je devedesetih u nas počela ova strahota, ovo zlo nakon kojeg više ništa neće biti isto. Mislio sam da su to ri-

.....

18 Matanović, Julijana (2008): *Tko se boji lika još*. Zagreb: Profil International, pp. 167–168.

19 Matanović 2008, p. 168.

ješili nekim od sporazuma. Sve sam i ja konto da piščeva štiva pripadaju onima koji ih trebaju, kao što sam i ja most u vlasništvu onih koji preko mene, put Višegrada, prelaze.²⁰

Whose is our writer, yet the best writer? I have heard about these dilemmas as soon as the horrors here began, this evil, after which nothing will be the same again. I thought they settled this with some of the agreements. I have thought that the writings of the writers belong to those who need them, as I, too, am the bridge owned by those who cross over me, on the way to Višegrad.

Such traumas are also expressed through the bridge that speaks, seeking to retain its original function – connecting the shores and people:

Nemojte se pitat koja to stilska figura dozvoljava kamenu da progovori. I to još na jeziku koji raja razumije [...]. Znete li kad kamen progovara? Kad narodu dođe do grla, kad više ne može šutjeti, pa puca, razlijeva se, kao što se ja razlijevam u noćima dugih kiša, onda narod kaže: I kamen bi progovorio a kako ne bih ja. I krene s pričom. Počne sve od početka, spomene što spomenut ni mislio nije, poremeti redosljed, imena, vjeruje da priča redom, pobrka i abecedu i azbuku – i teče, teče, i ne sluša kad mu nebo šapće da je u šutnji sigurnost.²¹

Do not ask yourself which figure of speech allows a stone to speak. And in a language that common people understand [...]. Do you know when a stone speaks up? When people have it up to their necks, when they can no longer keep silent, so it breaks and spills out as I spill in the nights of long rains, then the people say: And the stone would speak, and how could I not. And it starts with the story. It starts from the beginning, it mentions even what it did not want to mention, disrupts the order, names but believes that it speaks in order, confuses both the Latin and Cyrillic alphabet – and it flows, and it flows and it does not listen when the sky whispers that in silence is safety.

The traumas outlined, brought about through characters and buildings, end with the point of the writer himself who admits that traumas were caused by his silence about belonging: “Nisam se izjašnjavao. Tješio sam se da je u šutnji sigurnost. Sad tek vidim da sam trebao”²² (I did not declare myself. I comforted myself that there is safety in silence. Now I can only see that I should have). The trauma of the writer’s belonging is now transmitted to the characters: “[...] čiji je on ustvari? [...], da on čuje šta se godinama pitate, i sam bi oživio i

.....
20 Ibid., p. 413.

21 Ibid., pp. 412–413.

22 Ibid., pp. 413–414.

pobjegao od vas i iz vaših enciklopedija.”²³ ([...], whose is he actually? [...], if he heard what you were wondering for years, he himself would come to life and escape from you and from your encyclopedias). The trauma of belonging spreads and reflects on all aspects and on all generations, as shown by the example of Andrić’s story *Pismo iz 1920. godine* (1946, *Letter from 1920*) of which Maks Levenfeld speaks:

Moja razmišljanja o specifičnoj bosanskoj mržnji bila su trajna inspiracija. Na mom je životnom primjeru nobelovac izgradio svoj specifičan odnos prema povijesti kojoj se ne može uteći, koju pokreće zlo i koje se ponavlja. Znali su to preci, znaju današnji, doznat će potomci.²⁴

My reflections about specific Bosnian hatred were a lasting inspiration. On my life example, a Nobel laureate built his own specific relation to a history that cannot be escaped, a history which is triggered by evil and which repeats itself. Ancestors knew, present day people know, descendants will know.

In her other works, Julijana Matanović tries to break into the reader’s mind through the narrative by showing that traumas from the past are absurd and that belonging to a space, a people, a state or nation does not make sense because can only belong to life and text; all other signs are irrelevant and can only lead to deeper unsolvable traumas.

Trauma in the Space Between Paris and Sarajevo

The novel *Mraz i pepeo* by Jasna Šamić²⁵ is written in the form of a diary by the three main characters whose stories intertwine and complement each other, finally revealing their connection in the end. The introductory and final parts of the novel speak of an intellectual from Paris whose mother is of Yugoslav origin. They spent part of their lives in Sarajevo. The Parisian finds two diaries after her mother’s death. The first belongs to her unknown cousin, a sexually endangered intellectual and professor at the Philosophical University of Sara-

.....
23 Ibid., p. 429.

24 Ibid., p. 453.

25 Jasna Šamić wrote books of poetry, novels, short stories, essays, and research work in both French and Bosnian. She started as an Assistant and Assistant Professor at the Faculty of Philosophy in Sarajevo and became Professor of Oriental Literatures at the same Faculty, University of Sarajevo, 1988–1992 (she was expelled from the Faculty without reason).

jevo, who occasionally resides in Paris where she works at RFI (Radio France Internationale). The second diary represents her father's records from World War II. The historical contradiction of the two life fates is given through a fragmentary and confusing note of memories and impressions depicting the suburban mediocrity and snobbery of the academic world in communist Yugoslavia, with numerous references to political tendencies in leading intellectual and literary circles. Numerous passages in this novel are small essays on various cultural, social and political phenomena. In addition to time framing, the diary also has local positioning, which makes it easier to track the movements of the subjects of narration and their inability to fit into a particular environment, namely the failure to find their place – wherever a central, female subject is, she feels like a stranger.

The narrator does not idealize Paris; she knows exactly what kind of city it is. She experienced many of its negativities personally, but never ceased to like and want it. Paris here rises above all other wishes and desires and is therefore not a symbol but a myth:

Krv zalutalog nomada čiji ona sad postaje simbol, pretvarajući se u pticu što na svojim krilima nosi pregršt poljubaca koji tek treba da se raspu po zemlji i da je oplode. Na jednom krilu nosi poljupce, na drugom čitav jedan grad. Pariz? Sarajevo?²⁶

The blood of a wretched nomad whose symbol she now becomes, transforming herself into a bird carrying on its wings a handful of kisses that are yet to be scattered on the ground and fertilize it? On one wing, she brings kisses – on the other, an entire city. Paris? Sarajevo?

The protagonist Višnja, i.e. the bird, is a symbol of freedom, the freedom that brings kisses on its wings; it brings love, which will fertilize the earth. Unexpectedly, the novel ends optimistically as it speaks of the peace and love that will prevail, if not on the whole planet, then at least in two cities, Paris and Sarajevo.

The woman's otherness is further intensified by the question that inevitably follows every individual through this world: "Ili je u pitanju samo prokletstvo da je svugdje ljepše nego tamo gdje jesi"²⁷ (Or is it only a curse that it is more beautiful everywhere than where you are?) In the other case:

.....

26 Šamić, Jasna (1997): *Mraz i pepeo*. Sarajevo: Bosanska knjiga, p. 200.

27 Šamić 1997, p. 9.

Ostati znači pakao, otići također. U svakom slučaju sam izgnanik. [...] Otići i nositi teret tuge za Parizom [...]. Ili ostati i vući i daje nostalgiju za brdima i morem, za kafanama u Sarajevu i ljudima koje volim.²⁸

To remain is hell, as well as to leave. In each case, I am an outcast. [...] To leave and carry the burden of grief for Paris [...]. Or stay and drag nostalgia for hills and sea, for coffee shops in Sarajevo and the people I love.

The eternal disposition of a human being between the binary opposites of staying or going is presented here. That inseparable dualism that breaks down human beings is unavoidable on their life path; it so often seems that a man always feels like a stranger no matter where he is. In the end, Višnja states nationality loudly – her national identity is dualism, the two cities she could not be without and which mystically describe everything she is, two equally important cities: Sarajevo and Paris. Her own identity is she herself, and she does not accept being non-selfcreated.

Conclusion

In the examples of the narratives of Dubravka Ugrešić, Jasna Šamić and Julijana Matanović we can see the function of literature in the process of releasing trauma. These authors, displaced from their homes, have written narratives in which the protagonists speak about the traumas created by the breakup of the former Yugoslavia. In the case of Dubravka Ugrešić, the space of text or literature becomes the space in which trauma is attempted to be released. By writing disappointment with everything that contributed to the breakup of Yugoslavia, Ugrešić does not choose the protagonists, but all of them, regardless of religion, nation or any identity traits, talk about what is bothering them. By symbolic moves, such as putting things in a bag sewn from the flag of Yugoslavia, these protagonists rid themselves of trauma.

Dubravka Ugrešić is joined by Jasna Šamić, who through her narrative almost warns how traumatic it is to deprive one of the right for their desired place to live and to deny people freedom. Persecutions in the Balkans occurred in World War I and World War II, and the most tragic that happened in this

.....
²⁸ Ibid., p. 14.

latest war, where traumas have been shown to be repeated and passed on from generation to generation. After that, the only place it is possible to achieve any dignity is in a third *neutral* space.

Originally, unique in this region, using the text space meta-fictionally, Julijana Matanović establishes communication with the most famous writers of the former Yugoslavia and, speaking from their position, talks about the traumas that marked them as well as their space. Most of these writers have struggled for a unique identity and for everything that makes it (religion, language, culture, literature) without any sign and characteristic. For her, Ivo Andrić belongs to the readers, and his works point to universal life values *far beyond those primitive characteristics* that are also to blame for all the traumas that have occurred. Through the space of the text, Matanovic fights against any possible re-traumatization, showing that literature plays a key role in this. All three authors have a unique mission – through their own way of speaking, their criticism of the past and all that has characterized it, they show how narrative can serve to combat trauma. We have also come to the conclusion that narrative is the only space where Yugoslav society still exists. The space of the text, in which the space of former or present belonging is not manifested, thus becomes the third, possible space, and as such has a therapeutic effect and offers a promising sign of a better, atraumatic (non-traumatic) future.

Epilogue

The best evidence of the above-mentioned examples that speak to the impact of narratives on trauma are students' responses through a questionnaire.

The answers to the question *Can narratives overcome trauma (share a personal example if there is one)* were given by students of different generations. The answers are as follows:

Hana Vranac (*1999) from the Faculty of Philosophy at the University of Sarajevo:

“It is an interesting phenomenon for me that my generation, although post-war, often dreams of war scenes with the awareness that it is the war of '92 – '95, and that these dreamy scenes remain etched in our memory. Since we could not actually witness them I guess these are images that emerge from the atmosphere of narratives or movies (although some scientific studies try to

prove that children of mothers who have experienced war are born with certain traumatic feelings). A good part of my childhood was imbued with the atmosphere from the collection of stories by Tihana Majstorović, I think it is called *Priče iz ormara* (Stories from the Cupboard), which are testimonies of the breakup through the eyes of a girl. Although I later read more serious narratives, this collection instilled in me a basic emotion, probably because it is my first encounter with a war story, other than the reminiscences from my parents' life, which is awakened by reading all similar narratives."²⁹

Rahila Murtić (*1993) from the Faculty of Pedagogy at the University of Bihać, who chose *Konačari* (*Lodgers*) by Nenad Veličković for her diploma thesis, talks about the impact of this work on her: "Undoubtedly, the narrative can help overcome the traumas, especially those of war. The book closest to me is Veličković's, *Konačari*, whose story is told by a high school student Maja, whom I understand best. Reading about the bombing of Sarajevo and the limited movement of the lodgers, I have the earliest memories. A narrative like Veličković's can certainly help in resolving traumas, especially with the empathy that the work evokes. We cannot change the past, but we can make the memory of it easier for ourselves."³⁰

Sumeja Durmiš (*1985) from the Faculty of Philosophy, University of Zenica replies: "The narrative can very much help to fight against traumas. I identified with characters like Anne Frank, but also with characters in the narratives of Alma Lazarevska, Jasna Šamić and Dubravka Ugrešić. Those narratives helped me come up with some answers. I saw that I was not alone in my memories and that the memory of the horrors of war was universal and had happened through generations. I hope that something similar will never happen again and that future generations will read less traumatic narratives."³¹

Perhaps it is best for the students' answers to be the conclusion to this paper.

.....
29 E-Mail 24. June 2019.

30 E-Mail 22. June 2019.

31 E-Mail 22. June 2019.

Zwischen Postmemory und Gegenerinnerung. Bojan Krivokapić *Proleće se na put sprema*

Bojan Krivokapić, geboren 1985, aus Novi Sad, gehört zur jungen Generation postjugoslawischer Autor*innen, die sich im alternativen Literaturbetrieb verorten lassen. Er gehört zur Generation derjenigen, die das sozialistische Jugoslawien nur noch an seinem Ende erlebt haben und deren Kindheit vom Zerfall einer zuvor bestehenden Weltordnung geprägt war, auf die nur die neokapitalistische und von Nationalismus geprägte Transition folgte, also Strukturen, die bis heute machtvoll wirksam sind.¹ Deshalb ist es nachvollziehbar, dass Krivokapić und andere junge postjugoslawische Autor*innen auf der literarischen Suche nach Identität den Erinnerungen früherer Generationen zuhören, diese begierig aufnehmen und in ihren Texten *nacherinnern*. Die Literaturwissenschaftlerin Marianne Hirsch hat in ihrem Konzept der Nacherinnerung, *Postmemory*², eigentlich die narrative Verarbeitung von Erinnerungen der 2. und 3. Generation der Holocaust-Überlebenden beschrieben. Die von ihr identifizierten Mechanismen des Erinnerns und Erzählens treffen jedoch auch auf andere traumatische geschichtliche Ereignisse wie Kriege und System-Umbrüche zu.

In den Texten Krivokapićs werden sehr unterschiedliche traumatische Erfahrungen thematisiert. Trauma verstehe ich in Anlehnung an psychologische Definitionen als die schmerzhafteste Erfahrung, einer belastenden Situation (Menschen oder Ereignissen) schutzlos und ohnmächtig ausgeliefert zu sein, die nachhaltige negative Folgen für die Psyche und (besonders bei Kindern

1 Gemeint sind Autor*innen, die in den 1980er Jahren geboren sind und sich kritisch mit dem Zerfall Jugoslawiens und der postjugoslawischen Gegenwart auseinandersetzen, wie z. B. Goran Vojnović, Lejla Kalamujić, Vladimir Tabaković, Dragoslava Barzut oder Lana Bastašić.

2 Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

und Jugendlichen) für die psychische Entwicklung hat.³ Ein solches weit gefasstes Traumaverständnis macht es möglich, das Nacherinnern und Verarbeiten sowohl der Krebserkrankung der Hauptfigur, der Erfahrungen gesellschaftlicher Randständigkeit und patriarchaler Unterdrückung, als auch von physischer Gewalt, Krieg und kollektiver Umsiedlung zu beschreiben, ohne diese in irgendeiner Weise gleichsetzen zu wollen.

Es ist, mindestens in Bojan Krivokapićs Fall, jedoch zugleich ein *Gegenerinnern*, weil die fiktionalisierten Geschichten und Erinnerungen verschiedener (oft weiblicher) Figuren nicht zu den vielerorts vorherrschenden Diskursen, die von Nationalismus und Patriarchat geprägt sind, passen. Außerdem erinnert Krivokapić das eigene Heranwachsen bzw. das Heranwachsen seiner Generation und hinterfragt dabei das Verhalten der Erwachsenen um ihn herum. Literatur hat das emanzipatorische Potenzial, widerständige Lebensstile und eine Pluralität der Stimmen sichtbar zu machen.⁴ Gegenerinnerung, wie sie bei Autor*innen wie Krivokapić zu finden ist, verstehe ich in Anlehnung an feministische und queere Theorien als widerständige und subversive Praxis, die potentielle alternative historische Linien vergegenwärtigt und sichtbar macht.⁵ Marianne Hirsch beschreibt in der Einleitung zum Sammelband des internationalen Projekts *Women Mobilizing Memory*: „[O]ur project seeks to explore alternative practices for mobilizing the memory of past inequities to spur progressive change.“⁶ Und weiter: „The acts of memory represented in this book offer urgent and at times hopeful responses to our current era of

.....
3 Stangl, Werner (2020): „Trauma“. In: Ders.: *Lexikon für Psychologie und Pädagogik*. <https://lexikon.stangl.eu/647/trauma/> (letzter Zugriff: 15.04.2020).

4 Vgl. Beronja, Vlad/Vervaet, Stijn (2016) (Hg.): „Introduction“. In: Dies. (Hg.): *Post-Yugoslav Constellations. Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 1–10, hier S. 1–3.

5 Vgl. Hirsch, Marianne (2019): „Introduction. Practicing Feminism, Practicing Memory“. In: Gül Altınay, Ayşe u. a. (Hg.): *Women Mobilizing Memory*. New York: Columbia University Press, S. 1–23, hier S. 4, außerdem: Richter, Angela (2018): „Vom Schwimmen gegen den Strom. Einleitung“. In: Richter, Angela/Matijević, Tijana/Kowollik, Eva (Hg.): *Schwimmen gegen den Strom? Diskurse weiblicher Autorschaft im postjugoslawischen Kontext*. Berlin: Lit Verlag, S. 9–17, hier S. 9 und Reading, Anna (2014): „Making Memory Work for Feminist Theory“. In: Evans, Mary u. a. (Hg.): *The SAGE Handbook of Feminism*. Los Angeles u. a.: Sage Publications, S. 196–202.

6 Hirsch 2019, S. 2.

monumental memory that supports nationalist, ethnocentric, and masculinist imaginaries.“⁷

In diesem Artikel wird in Krivokapić Roman *Proleće se na put sprema*⁸ (2017, Der Frühling macht sich auf den Weg) die Funktion des Erinnerns sowie dessen narrative Gestaltung untersucht. Dabei folgt die Analyse drei thematischen Linien, die meines Erachtens im Zusammenhang mit Erinnerung in diesem Roman relevant sind: feministische Positionierung, queeres Hinterfragen sowie Migrationserzählungen.⁹

Zum Erinnern in *Proleće se na put sprema*

Proleće se na put sprema ist 2017 in Belgrad erschienen und Krivokapić erster Roman. Er hatte zuvor einen Band mit Kurzgeschichten und einen Lyrikband veröffentlicht. Alle drei Werke drehen sich um ähnliche Themen und sind intertextuell miteinander verwoben.

Der Roman ist eine lockere Zusammenstellung von Textfragmenten, die vor allem durch die Figur des Gregor und durch eine Erzählstimme zusammengehalten werden. Man könnte daher mit dem Kritiker Ivan Šunjić auch von einer Sammlung von Kurzgeschichten und Essays mit „Romaneskní vez“¹⁰ (Roman-Einband) sprechen. Die Erzählstimme berichtet, wie sich Gregor an verschiedenen Orten wie z. B. Frankreich, Istrien, Sarajevo, im südlichen Montenegro und Albanien aufhält, die Welt beobachtet und reflektiert, und wie er sich dabei an verschiedene Phasen seines Lebens zurückerinnert. Der Zeitpunkt des Erzählens ist nicht eindeutig markiert. Die erzählte Zeit liegt überwiegend in den 2010er Jahren, enthält aber Erinnerungen aus Gregors ganzem Leben – er ist wie Krivokapić selbst in den 1980ern geboren – sowie Geschich-

7 Ebd., S. 4.

8 Krivokapić, Bojan (2017): *Proleće se na put sprema*. Beograd: Red Box. Alle Übersetzungen von der Verf.

9 Zum Zusammenhang zwischen feministischer postjugoslawischer Literatur und Migration vgl. Lukić, Jasmina (2018): „Gender and Migration in Post-Yugoslav Literature“. In: Richter, Angela/Matijević, Tijana/Kowollik, Eva (Hg.): *Schwimmen gegen den Strom? Diskurse weiblicher Autorschaft im postjugoslawischen Kontext*. Berlin: Lit Verlag, S. 319–342.

10 Šunjić, Ivan (2017): „Romaneskní vez“. In: *Polja* 515, S. 215–218, www.polja.rs/2019/515/attachment/polja-515-sajt-215-218/# (letzter Zugriff: 24.02.2020).

ten seiner Eltern und Großeltern. Der Roman beginnt mit Gregors Kindheit und endet mit einem Ausblick auf das Jahr 2035 bzw. 2040, zwanzig Jahre nachdem Ungarn sich mit einem Grenzzaun von Serbien abgeschottet hat, wie es im Buch heißt.¹¹ Insofern könnte sich die Erzählinstanz auch im Jahr 2040 oder später befinden und von dort auf Gregors Leben zurückblicken.

Die nicht-diegetische Erzählinstanz bleibt zwar namenlos und spricht nicht von sich, wird aber durch die Erzählweise explizit, z. B. wenn sie relativ am Anfang die Leser*innen daran teilhaben lässt, wie sie ihrer Figur einen Namen gibt: „Nek se zove, nek se zove, nek se zove... Gregor. Zove se Gregor.“¹² (Heißen soll er, soll er, soll er... Gregor. Er heißt Gregor.) Später kommuniziert er auch mit seiner Figur, gibt ihr Anweisungen, die kursiv hervorgehoben sind: „*Ne lupetaj, Gregore!*“ (Red keinen Quatsch, Gregor!) oder „*Gregore, imaš Google*“¹³ (Gregor, du hast doch Google.) An einer Stelle antwortet Gregor ihm auch und stellt seine Autorität in Frage: erst widerspricht er ihm und dann fragt er „Ko si ti?“¹⁴ (Wer bist du?).

Die Erzählerstimme greift immer wieder kommentierend in die Handlung ein. Gleich zu Beginn des Romans stellt sie programmatisch fest: „to je povijest nekih nebitnih ljudi, prosječnih, nenametljivih, ljudi koji kao da nikada nisu ni postojali.“¹⁵ (das ist die Geschichte einiger unwichtiger Leute, durchschnittlicher, unbedeutender Leute, die quasi nie auch nur existiert haben.) Auf diese Weise wird gleich auf der zweiten Seite des Romans der generelle Umgang mit Erinnerung und Geschichte, in der diese Menschen keine Rolle spielen, kritisiert und angekündigt, diesen Stimmen hier Raum zu geben. Tatsächlich sind die Stimmen im dann folgenden Text äußerst zahlreich, was nicht zuletzt durch die fragmentarische Form des Romans ermöglicht wird: Es sind lauter Mikro-Geschichten von nur einer halben Seite bis zu mehreren Seiten, die sehr viele unterschiedliche Menschen beschreiben bzw. aus deren Perspektive erzählt werden. Ihre durch Schweigen verdeckten Lebensgeschichten und Erfahrungen werden so in Erinnerung gerufen.

.....

11 Krivokapić 2017, S. 165.

12 Ebd., S. 17.

13 Ebd., S. 25 u. 152. Herv. im Orig.

14 Ebd., S. 93.

15 Ebd., S. 8.

Auch das Erinnern als solches wird im Text explizit thematisiert. Besonders am Anfang des Buches beginnen mehrere Buchseiten bzw. Textstücke mit dem alleine in einer Zeile stehenden und dadurch hervorstechenden Satz: „Sjeća se.“¹⁶ (Er erinnert sich.) Es gibt darüber hinaus mehrere Metakommentare über das Wesen und die Funktion von Erinnerungen im Allgemeinen, beispielsweise: „Jer, s godinama, sećanja se stapaju u mutnu lepljivu slinu, pa sve izgleda ujednačeno, i slično. A nije.“¹⁷ (Denn mit den Jahren verschmelzen die Erinnerungen zu trübem, klebrigem Schleim und alles sieht gleich aus – und ähnlich. Ist es aber nicht.)

Metakommentare entstehen auch dadurch, dass die Erzählstimme sich von Gregors Kindheitserinnerungen distanziert. Genauer gesagt, kommentiert sie dessen Erinnerungen, in dem sie sie in den Kontext einbettet, von dem das Kind nichts wissen kann, sein erwachsenes kritisches Bewusstsein aber schon:

Godina je, dakle, 1992, dječak pojma nema što se oko njega zbiva, nikad nije čuo za Vukovar, za Sarajevo je čuo, zna da se u Sarajevo ide na zimovanje, zna da su bili u Sarajevu, on, mama i tata, ili su bili na Bjelašnici, ili na Igmanu, sve mu je to isto, ničega se zapravo ne sjeća, uostalom – on više voli more.¹⁸

Es ist also das Jahr 1992, der Junge hat keine Ahnung, was um ihn herum geschieht, er hat noch nie was von Vukovar gehört, von Sarajevo schon, er weiß, dass man nach Sarajevo in den Winterurlaub fährt, er weiß, dass sie in Sarajevo waren, er, Mama und Papa, entweder in der Bjelašnica, oder auf dem Igman, ist für ihn ein und dasselbe, er erinnert sich eigentlich gar nicht, und im Übrigen – er fährt sowieso lieber ans Meer.

Gregor erinnert sich an seine Kindheit Anfang der 1990er Jahre, die von Chemotherapien gegen seine Krebserkrankung geprägt ist. Er ist von der rührenden Fürsorge der Erwachsenen umgeben, aber auch von Alkoholismus und häuslicher Gewalt, von Tabus und Schweigen – über seine Krankheit, über das Thema Tod insgesamt und über den Krieg in Bosnien-Herzegowina, der parallel stattfindet. Während der ersten Hälfte des Romans hält sich Gregor für einen Job in Frankreich auf und erzählt von dort aus seine traumatischen Erinnerungen an die onkologischen Behandlungen und seine Kindheit. Die Autorin Andrea Popov Miletić spricht hier mit Bezug auf Roland Barthes vom

.....

16 Ebd., S. 9, 11, 14.

17 Ebd., S. 131, vgl. außerdem ebd., S. 74–79 und S. 107.

18 Ebd., S. 10.

Einschreiben des Körpers in die Zeit und in eine tief traumatisierte Gesellschaft: „Dečakova bolest, kao da je samo inicijacija, preležana bolest kao da je ulazak u bolesno društvo i sposobnost da se u njemu živi.“¹⁹ (Als ob die Krankheit des Jungen nur eine Initiation wäre, und die überwundene Krankheit der Eintritt in eine kranke Gesellschaft und die Eignung, in ihr zu leben.)

Er beobachtet den kapitalistischen Wahnsinn unserer Gegenwart und fühlt sich stets mit den entrechteten Arbeiter*innen und armen Menschen verbunden oder nimmt Stellung gegen islamophoben Rassismus in Frankreich, den er sowohl unter den reichen weißen Franzosen und Französischen, den „feinen Leuten“ aus dem Zentrum, als auch unter zugewanderten Südslaw*innen an der Peripherie beobachtet. Dabei bezieht er sich immer wieder kritisch auf Serbien als „ta otužna zemlja“²⁰ (dieses erbärmliche Land), aus dem er kommt.

Die Erzählinstanz fordert Gregor auf, verschiedene (Familien)Geschichten zu erzählen, dieser wiederum übergibt die Erzählstimme manchmal kurzzeitig an einzelne Figuren, wodurch eine Polyphonie aus verschiedenen Erzählperspektiven entsteht. Gregor sucht Bruchstücke der Geschichte aus Dokumenten und Gesprächen zusammen und lässt Menschen zu Wort kommen, auch wenn diese bereits tot sind und sich ansonsten niemand für ihre Geschichte zu interessieren scheint. Auf seinen Reisen spricht er mit Verwandten und zufälligen Bekannten, sammelt Erinnerungen und beobachtet seine Umgebung. Der Kritiker Teofil Pančić hat ihn deshalb als einsamen und kontemplativen Flaneur bezeichnet.²¹

Die Polyphonie des Romans wird auch in der Sprache deutlich, die spielerisch alle Möglichkeiten südslawischer Sprachvarietäten und Dialekte bis hin zu ungarischen und deutschen Wörtern und Ortsnamen ausschöpft und miteinander vermischt. Zum Beispiel mischt der Autor Ekavisch und Ijekavisch, kroatische und serbischen Monatsnamen, benutzt Neusatz für Novi Sad und Schwarzberg für das heutige Sekitsch²² bzw. Mali Idoš, wo Gregor aufwächst. Er verwendet deutsche Wörter, wenn es um Gastarbeiter*innen, und Mon-

.....
19 Popov Miletić, Andrea (2017): „Proleće se na put sprema“. Preporuka za čitanje“. Auf: *zamisli.ba* 23.10.2017. www.zamisli.ba/prolece-se-na-put-sprema/ (letzter Zugriff: 24.02.2020).

20 Ebd., S. 20.

21 Pančić, Teofil (2017): „Na razvalinama sveta“. In: *Vreme* 1393. www.vreme.com/cms/view.php?id=1529237 (letzter Zugriff: 18.06.2019).

22 Vgl. Krivokapić 2017, S. 161 u. S. 116.

tenegrinisch mit starkem Dialekt, wenn es um die Großelterngeneration geht. Manchmal wird auch die Sprachenvielfalt direkt thematisiert, z. B. bei den bosnischen Verwandten in Gregors Wohnung, deren Aussprache ihm zuerst fremd ist. Die Sprachmischung ist auch als politisches Statement Krivokapićs zu verstehen: So wie sich Gregor in verschiedenen Teilen des ehemaligen Jugoslawien bewegt und sie weiterhin als einen Raum begreift, bedient sich der Autor der verschiedenen Varietäten einer gemeinsamen südslawischen Sprache.

Feministische Positionierung

Gregor mag alte Leute, vor allem starke Großmütter in schwarzen Kleidern, weil sie ihm etwas aus vergangenen Zeiten erzählen. Es ist ihm egal, wenn die Hälfte davon Übertreibung und Phantasie ist, denn in den Geschichten schwingt eine ungeheure Kraft und Lebensweisheit mit. Der Erzähler erwähnt außerdem, dass sich Gregor für feministische Themen interessiere und so etwas studiert habe.²³ Der ältere Gregor mag die Einstellung der alten Großmütter zum Leben und zum Tod und kritisiert den Umgang seiner Verwandten dafür, dass sie Tod, Krankheit, den Krieg in Bosnien sowie Gewalt und Selbstmorde in der Familie tabuisiert haben. Das Kind Gregor hat von den Eltern und Erwachsenen meist keine Antworten auf seine Fragen dazu bekommen, weil diese selbst solche Themen möglichst weit von sich wegschieben wollten. Die allgegenwärtigen Themen Tod und Krankheit²⁴ sind eine Referenz auf Vladan Desnicas dystopischen Roman *Proljeća Ivana Galeba* (1957, Die Frühlinge des Ivan Galeb), worauf Krivokapić eingangs mit einem Zitat aus dem Buch direkt hinweist. Darin werden die Folgen einer künstlich hergestellten Unsterblichkeit des Menschen als schwer erträgliche Krankheit beschrieben, die unweigerlich zum Weltuntergang oder neuen Machtungleichheiten führen müsse, und gegen die es als einziges Heilmittel und optimistische Lösung nur den Tod gebe.²⁵ Auch Gregors Reflexion der Krebser-

.....
23 Vgl. ebd., S. 101.

24 Vgl. z. B. ebd., S. 46–50.

25 Vgl. ebd., S. 5 sowie Desnica, Vladan (1968): *Proljeća Ivana Galeba*. Zagreb: Matica Hrvatska. Und: Jović, Bojan (2018): „Heilung vom Tod – Tod als Heilung. Zur Dys-/Utopie der Unsterb-

krankung in der Kindheit lässt sich als feministische Positionierung interpretieren, als Statement für einen offenen und sensiblen Umgang mit Krankheit, der ansonsten eher Frauen* zugeschrieben wird²⁶, sowie als Statement gegen das Verdrängen und Tabuisieren, wie es ihm von den meisten Erwachsenen, seinem patriarchalen familiären Umfeld, vorgelebt wurde.

Der Text ist in dem Sinne feministisch, als er zahlreichen weiblichen Stimmen und Erinnerungen Raum gibt, die sich den patriarchalen Strukturen, unter denen sie leiden, widersetzt haben und widersetzen, und die ansonsten meist nicht gehört werden. Besonders eindrucksvolle Beispiele sind die zwei Schwestern des Opas: Da ist zum einen die Älteste, Ljubica, die für die ganze Familie hart arbeiten muss, um die jüngeren Geschwister zu versorgen, und die früh einen 25 Jahre älteren Mann heiratet. Sie wehrt sich in der Öffentlichkeit des Dorfes erfolgreich gegen die sexistischen Witze eines Freundes. Interessant ist, dass diese Passage von Ljubica selbst in der 1. Person und im Dialekt erzählt wird, die am Ende erwähnt, dass sie bereits gestorben ist. Es spricht also eine archetypische Großmutter-Figur und starke weibliche Persönlichkeit zu uns.²⁷

Zum anderen ist da Anđelija, die Jüngste, die nicht ins Familienbild passt und deswegen ignoriert wird:

U kući su je [skoro nikad] spominjali, jer njena priča nije bila za pričanje i prepričavanje, jer njena je priča bila kontra, ona je sva bila kontra, a o takvima se ili ne govori ili se laže, jer takve priče podrivaju porodične utvrde iznutra, riju već uveliko trula porodična stabla.²⁸

Zu Hause wurde [fast nie] von ihr gesprochen, denn ihre Geschichte taugte nicht zum Erzählen und Weitererzählen, denn ihre Geschichte war kontra, die ganze Person war kontra, und über so jemanden wurde entweder nicht geredet, oder es wurde gelogen, denn

lichkeit bei Aleksandr Bogdanov und Vladan Desnica.“ In: Petzer, Tatjana (Hg.): *Unsterblichkeit. Geschichte und Zukunft des Homo Immoralis*. Berlin: Zentrum für Literatur und Kulturforschung, S. 33–38, hier S. 37f. (= *Interjekte* 12/2018).

26 Vgl. Pauli, Andrea/Hornberg, Claudia (2008): „Gesundheit und Krankheit: Ursachen und Erklärungsansätze aus der Gender-Perspektive“. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 623–635, hier S. 624.

27 Vgl. Krivokapić 2017, S. 56–59.

28 Ebd., S. 53.

solche Geschichten untergraben die Familienfestungen, höhlen die eh schon ziemlich faulen Stammbäume aus.

Andelija weigert sich, mit dem Großteil der Familie in die Vojvodina zu emigrieren und später weigert sie sich sogar zu heiraten: „O udaji ne razmišlja, *Nek se uzimlje ko gođ oće, ja neću bogome!*“²⁹ (An Heirat denkt sie nicht, *sollen sie doch alle heiraten, ich werd das sicher nicht tun!*) Sie trinkt viel, wie fast alle in der Familie. Sie arbeitet ihr Leben lang im Altersheim, und unterstützt mit ihrem Einkommen die Verwandten, die alle „sredeni životi“³⁰ (geordnete Leben) führen, wie die Erzählinstanz ironisch feststellt. Für ihren Lebensstil bekommt sie wenig Anerkennung. Gregor lernt sie als kleiner Junge bei einem Besuch kennen und mag sie, drei Jahre später begeben sie sich bei einem Besuch mit den Eltern allerdings schon zu ihrem Grab; von ihrem Tod war ihm nichts erzählt worden. Auf dem Familiengrab fehlt Andelijas Name, was der Vater mit „*Zaboravili su, nema veze!*“³¹ (*Haben sie vergessen, macht nichts*) kommentiert. Wie um diesem traurigen Verhalten der Familie etwas entgegenzusetzen, fügt die Erzählstimme jedoch am Ende der Geschichte allwissend hinzu: „Umlra je blažena, nasmejena, a u krevetu sa strane ostalo je nekoliko unučića vinjaka. Dobro ih je zaštekala.“³² (Seelig ist sie gestorben, mit einem Lächeln, und im Bett, an der Seite blieben ein paar Flaschen Schnaps zurück. Sie hat sie gut versteckt.)

Damit bekommen Andelija wie auch Ljubica im Roman einen besonderen Platz voller Sympathie seitens Gregors und der Erzählstimme. Im Übrigen kritisieren die Frauenstimmen und die Erzählinstanz an mehreren Stellen den Umgang mit den meist weiblichen Toten, wenn die Verwandten beispielsweise auch noch deren letzten Wunsch ignorieren, was das Begräbnis oder Grab betrifft, und mit einem „*njoj je svakako svejedno, mrtva je!*“³³ (ihr ist es sowieso egal, sie ist ja tot) übergehen.

Ein weiteres Textfragment soll verdeutlichen, wie sich Gregor und die Erzählstimme gegen Nationalismus positionieren, auch das kann als Merkmal

.....

29 Ebd., S. 54. Herv. im Original.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 55. Herv. im Original.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 44. Vgl. auch S. 69.

feministischer und in jedem Fall auch antifaschistischer Positionierung und Gegenerinnerung verstanden werden. Beim Warten auf den Zug macht Gregor in Kroatien eine zufällige Bekanntschaft mit einem aus der Lika stammenden Mann, der ihm seine Lebensgeschichte erzählt und dann aber meint, seine Scheidung und der Krieg seien jetzt nicht mehr wichtig, weil das Leben weitergehe, woraufhin ihm Gregor antwortet, dass das alles durchaus wichtig sei. Die Geschichte endet mit einem Verweis auf die aktuelle kroatische nationalistische Politik durch die Erzählinstanz:

poklonili su jedan drugome svoje životne priče, u Svetom Petru u Šumi u kojem je na vlasti HDZ, što možda posve je nebitno, a možda je bitno.³⁴

sie schenkten sich gegenseitig ihre Lebensgeschichten, in Sveti Petar u Šumi, in dem die HDZ an der Macht ist, was vielleicht gar nicht wichtig ist, aber vielleicht doch wichtig ist.

Der Ort Sveti Petar u Šumi in Istrien ist eine intertextuelle Referenz auf den Roman *Put do Subote*³⁵ (1982, Weg nach Samstag) der Autorin Daša Drndić, die ein wichtiges literarisches Vorbild Krivokapićs ist. Der ganze Roman *Proleće se na put sprema* lässt sich als Hommage an sie lesen. Die Tatsache, dass er sein Buch einer Autorin widmet, deren Werk für eine äußerst kritische Auseinandersetzung mit der kroatischen faschistischen Vergangenheit sowie einer mangelnden Distanzierung von dieser bzw. neo-faschistischen Tendenzen im heutigen Kroatien³⁶ steht, spricht für die These, dass Bojan Krivokapićs Position die eines (feministischen und antifaschistischen) Gegenerinnerns ist.

.....
34 Ebd., S. 157. Anm. der Verf.: HDZ steht für Hrvatska Demokratska Zajednica (dt.: Kroatische Demokratische Union) und ist eine kroatische Partei, die in den 1990er Jahren unter Franjo Tuđman offen nationalistisch und neo-faschistisch war und sich heute nationalkonservativ-christdemokratisch präsentiert, sich jedoch nicht von den Kriegsverbrechen und der nationalistischen Politik der Partei in den 1990er Jahren distanziert und kritisch damit auseinandergesetzt hat.

35 Drndić, Daša (1982): *Put do subote*. Beograd: Prosveta.

36 Zur Erinnerungspolitik in Kroatien vergleiche die ausführliche Analyse von Tamara Banjeglav. Banjeglav, Tamara (2012): „Sjećanje na rat ili rat sjećanja? Promjene u politikama sjećanja u Hrvatskoj od 1990. godine do danas.“ In: Karačić, Darko/Banjeglav, Tamara/Govedarica, Nataša (Hg.): *Re:vizija prošlosti. Politike sjećanja u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji od 1990. godine*. Sarajevo: ACIPS u. Friedrich-Ebert-Stiftung, S. 91–142. Vgl. außerdem zu aktuellen Entwicklungen und zum Einfluss der extremen Rechten in Kroatien: Kronauer, Jörg (2019): „Grüß uns den Ante Pavelić! Nationalismus und ‚Ustaša‘-Verherrlichung in Kroatien.“ In: *Lotta* Heft 76, S. 61–64.

Queeres Hinterfragen

Gregor ist eine queere literarische Figur. Damit ist nicht so sehr seine sexuelle Orientierung gemeint – obwohl auch zwei kurze homoerotische Szenen vorkommen –, sondern vor allem seine Art, die Welt um sich herum machtkritisch und subversiv zu hinterfragen. Das queere Subjekt zeichnet sich durch ein Infragestellen und Verschränken der geschlechtlichen, sexuellen, ethnischen, kulturellen und sozialen Identitäten aus.³⁷ Aus den gleichen Gründen lässt sich die oben bereits beschriebene für Krivokapić typische Mischung von Varietäten und Soziolekten, die im jugoslawischen Raum gesprochen werden, auch als queere Form des Schreibens interpretieren.

Doch zurück zur literarischen Figur. Bei der Analyse muss zwischen Gregor als Kind und Gregor als Erwachsenen unterschieden werden. Als Kind verhält er sich ohne bewusstes Wissen queer, weil das, was ihm liegt und worauf er Lust hat, nicht zu den patriarchalen Konventionen passt, wie zum Beispiel als Junge laut zu weinen und seine Emotionen zu zeigen.³⁸ Gregor ist fasziniert vom Stricken und bettelt so lange, bis seine Tante es ihm schließlich beibringt. Als er dann von den Ferien mit einem selbstgestrickten grünen Schal zurück nach Hause kommt, reagieren die Eltern und Großeltern enttäuschend, sie finden es blödsinnig, es gehöre sich nicht für einen Jungen, zu stricken. Sie schicken ihn daraufhin zum Spielen nach draußen, wo er auf der Straße mit den anderen Jungs Krieg spielt, was wiederum ein völlig akzeptiertes Verhalten ist und den Erwartungen an ihn entspricht.³⁹

Die erwachsene Stimme von Gregor und die Erzählstimme positionieren sich auch queer. Gregor überlegt sich zum Beispiel, dass es die Welt revolutionieren würde, wenn sich die in christlicher Prüderie und Distanz erzogenen Menschen plötzlich direkt in die Augen schauen und im öffentlichen Raum berühren würden.⁴⁰ Er beobachtet kritisch und zugleich fasziniert eine Hochzeitsfeier und beschreibt die junge Braut als „porculanska lutka“ (Porzellan-

.....

37 Vgl. z. B. Woltersdorff, Volker (2003): „Queer Theory and Queer Politics“. In: *UTOPIE kreativ* 156. https://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/156_woltersdorff.pdf (letzter Zugriff: 24.02.2020).

38 Vgl. z. B. Krivokapić 2017, S. 139 u. 150.

39 Vgl. ebd., S. 112–115.

40 Vgl. ebd., S. 128f.

puppe) und den Bräutigam „kao da mu je motka nabijena u zadnjicu“⁴¹ (mit Stock im Arsch). Die Hochzeitsfotos sehen seiner Meinung nach unerträglich künstlich aus, aber die Leute stellen ihre Liebe auf Facebook zur Schau, weil das so Tradition ist und den Erwartungen und der normativen Praxis entspricht: „Ljudi, dakle, vole imati takve fotografije jer one su potvrda da su na pravom putu, da sve ide svojim tokom i po redu.“⁴² (Die Menschen mögen es also, solche Fotografien zu haben, denn sie dienen ihnen als Bestätigung, dass sie auf dem richtigen Weg sind, dass alles seinen Gang geht und in der gewohnten Ordnung verläuft.) Gregor stellt also die gewohnte Ordnung und in ihr die erwarteten und gewohnten Geschlechterrollen in Frage. Zwischen den Zeilen weist die Erzählstimme hier darauf hin, dass queere Menschen in einer patriarchalen Gesellschaft nicht frei agieren können bzw. dass es keine Selbstverständlichkeit ist, dass sie ihre Liebesbeziehung genauso öffentlich präsentieren können.

Migrationserzählungen

Der Roman beschreibt die Geschichte der Menschheit als Migrationserzählung, darauf deutet schon der Romantitel hin, im Übrigen ein Lied-Zitat aus dem bekannten jugoslawischen Film *Sabirni Centar* (engl.: *The Meeting Point*, Regie: Goran Marković) von 1989.

Im Mittelpunkt steht ein historisches Ereignis, auf das sich alle in der Großfamilie von Gregors Opa immer wieder beziehen, nämlich die organisierte Umsiedlung zahlreicher Familien aus dem südlichen Montenegro in die Vojvodina im Norden Jugoslawiens im November 1945. Der Autor zitiert dafür aus einem historischen Dokument, in dem die organisierte Kolonisation beschrieben wird,⁴³ und aus einem Brief an Tito, den die Bewohner*innen Sekitschs in den 1970er Jahren zur 30-Jahr-Feier des Sieges über den Faschismus und im Erinnern an ihre Umsiedlung verfasst haben.⁴⁴ Narrativ verknüpft wird dieses Ereignis mit der Figur von Gregors Oma, die im Rentnerclub Kaf-

.....
41 Ebd., S. 137.

42 Ebd.

43 Vgl. ebd., S. 60 und 63.

44 Vgl. ebd., S. 66f.

fee kochte und damit zufrieden war. Es sind die goldenen Jahre des Sozialismus.⁴⁵ Ob hier Ironie mitschwingt oder nicht – in jedem Fall macht die Erzählstimme deutlich, dass die 1970er und 80er tatsächlich völlig in Ordnung waren im Vergleich zum späteren Verfall, Krieg, Nationalismus und kapitalistischen Ausverkauf des Landes ab den 1990er Jahren: „Sve ide svojim tokom, sve je kako treba. Tada. Još malo.“⁴⁶ (Alles geht seinen Gang, alles ist wie es sein soll. Damals. Noch ein bisschen.)

Teil der großen Migrationserzählung sind aber auch die Gegenstimmen, also die Menschen aus der Familie, die sich gegen eine Migration entschieden haben (Anđelija und Ljubica) oder aber dafür, nach Montenegro zurückzukehren, weil es ihnen in der Vojvodina nicht gut erging (Blažo, erzählt von Ljubica).⁴⁷ Gregor erzählt, dass er am Ende seiner Gymnasialzeit einmal einen kleinen Ort in Montenegro besucht, wo ganz viele seinen Nachnamen tragen, Verwandte und nicht Verwandte. Er empfindet die mythischen Versprechen auf ein besseres Lebens ‚dort‘, die mit Migration verbunden sind, als falsch und sinnlos, hier in Bezug auf die Umsiedler*innen von 1945 (gleiches trifft aber auch auf die Gastarbeiter*innen später zu):

To su oni čiji preci nisu krenuli famoznim vozom 1945, jer su procenili da nema smisla, ali svi imaju nekoga u Vojvodini i svima su im puna usta: bogate i lijepe Vojvodine. Njima puna usta te prazne priče, a njemu puna usta kontre i razuveravanja. I tako, silno se ispričaju, bez da se iko makne s pozicije s koje je krenuo.⁴⁸

Das sind diejenigen, deren Verwandte 1945 nicht mit dem famosen Zug aufgebrochen sind, weil sie fanden, es hätte keinen Sinn, allerdings hatten alle jemanden in der Vojvodina und alle haben den Mund voll von der reichen und schönen Vojvodina. Ihre Mäuler sind voller leerer Geschichten, und sein Mund ist voller Kontra und Gegenbeweise. Und so diskutieren sie lebhaft, ohne dass irgendjemand von seiner Ausgangsposition abweichen würde.

Die Umsiedlung nach dem zweiten Weltkrieg sowie die Erinnerung daran wird eingerahmt von den Geschichten der deutschen Bevölkerung aus Seikitsch, deren Angehörige zum Teil ausgewandert sind und nun in Süddeutsch-

.....
45 Vgl. ebd., S. 67.

46 Ebd.

47 Vgl. ebd., S. 58.

48 Ebd., S. 118.

land leben, zum Teil 1945 in Lagern verschwunden sind und deren Geschichte tabuisiert wird, und einigen wenigen, die geblieben sind und deren Nachkommen ihre Identität versteckt haben. Auch diese Menschen sprechen im Roman – ähnlich wie Ljubica – in der ersten Person von sich, obwohl sie gestorben und verschwunden, also eigentlich ohne Stimme sind.⁴⁹ Die Überreste des verschwundenen „Crveno Selo“ (Rotes Dorf), über das niemand spricht, stehen als symbolischer Ort für die von Migration geprägte Geschichte der Vojvodina.⁵⁰

Es wird auch erzählt, dass die multiethnische Geschichte der kleinen Ortschaften in Nord-Serbien von Nationalismus und rassistischen Vorbehalten gegenüber allen „Dodoši“ (Zugezogenen) geprägt ist:

Ljuba ne zna da u Vojvodini vlada kultur-rasizam, da većito radi skener za *dodoše*, da *dodoše* ne vole ovi koji su došli ranije, koji sebe zovu *autohtonima*, ali ni *dodoši* koji su došli kasnije ne vole one koji su došli pre njih. I tako, ta je Vojvodina puna raznih *dodoša* koji se međusobno ne vole, neki se i preziru, neki čak i mrze [...].⁵¹

Ljuba weiß nicht, dass in der Vojvodina ein Kulturrassismus herrscht, dass immerzu der Scanner für *Zugezogene* mitläuft, dass die, die früher zugezogen sind und die sich *Autochthone* nennen, die *Zugezogenen* nicht mögen, aber auch die *Zugezogenen*, die später gekommen sind, mögen diejenigen nicht, die vor ihnen gekommen sind. Und so ist diese Vojvodina voller verschiedener *Zugezogener*, die sich gegenseitig nicht mögen, manche verachten sich auch, und manche hassen sich sogar [...].

Nicht zuletzt wird auch die Geschichte der Gastarbeiter*innen eindrücklich thematisiert, für sie stehen wiederum die anderen Großeltern von Gregor. Sie haben sich ihr Leben lang kaputt gearbeitet und für ein Leben „später“, für das Rentenalter gespart, das sie dann aber nicht genießen können. In das gebaute Haus, das im heutigen Kroatien liegt, können und wollen sie nach dem Krieg nicht mehr ziehen, es bleibt ein Sehnsuchtsort und sie bleiben Fremde, sowohl in Deutschland als auch später in der Vojvodina, mitten unter ihren Verwandten, mit denen sie wenig gemeinsam haben.⁵²

.....
49 Vgl. ebd., S. 60–62.

50 Vgl. ebd., S. 152.

51 Ebd., S. 41. Herv. im Original.

52 Vgl. ebd., S. 39–41.

Fazit

Abschließend lässt sich festhalten, dass Bojan Krivokapić über die Figur des Gregor und die Erzählinstanz an unterschiedliche, positive wie negative, Erfahrungen der zwei Generationen vor ihm erinnert. Dieses Nacherinnern dient vor allem der Kritik an der Gegenwart, also an den seit den 1990er Jahren vorherrschenden patriarchalen und nationalistischen Diskursen. In diesem Sinne handelt es sich dabei um Gegenerinnerungen und ein queer-feministisches Hinterfragen der Machtstrukturen, der gesellschaftlichen Werte, der Erinnerungskultur und des Umgangs der Menschen miteinander. Auch die Darstellung der Geschichte Jugoslawiens und Europas als Migrationsgeschichte ist als Kritik an einem Nationalismus, der eine nicht existierende Realität voneinander abgetrennter Ethnien und Nationalstaaten propagiert, zu verstehen. Der Roman gibt verschiedenen Menschen eine Stimme und einen Platz in der Erinnerung – Stimmen ausgebeuteter (Gast)Arbeiter*innen, starker Frauen, die für ihre Familien geschuftet haben, Migrant*innen, die von Rassismus betroffen sind, Menschen mit unterschiedlicher sexueller Orientierung und vielen mehr.

Zur Unmöglichkeit der Erinnerung oder wie die polnische Gegenwartsliteratur trotzdem gegen das Vergessen schreibt

Gegen die Unmöglichkeit der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und die Shoah schreibt die polnische Literatur seit jeher an: mit Ausbruch des Krieges (im Untergrund und im Exil), über sein Ende hinweg (während der Volksrepublik, nach 1989, nach 2000¹) bis heute. Jüngere Texte von Autorinnen wie Bożena Umińska-Keff, Dorota Maślowska oder Sylwia Chutnik beschreibt die Literaturkritikerin Eliza Szybowicz 2010 als Fortsetzung

[...] der polymorphen Erzählung, die in unterschiedlichen Poetiken und sich verändernden sozio-politischen Kontexten gesponnen wird und deren wichtigste Autoren Borowski, Różewicz und Białoszewski waren. Diese Fortsetzung folgte dank der von Jan Tomasz Gross angestoßenen Diskussion, durch die er sich selbst in diese kurze Liste einschrieb.²

Dieser von Szybowicz skizzierten Liste einer polymorphen Erinnerungsliteratur möchte ich auch Sylwia Chutniks Debütroman *Kieszonkowy atlas kobiet* (2008, *Weibskram*, 2012) und Michał Witkowskis *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* (2007, *Queen Barbara*, 2010) hinzufügen. Beide Texte schreiben gegen das Vergessen und sind dabei – in ihrer fiktiven Erinnerung der Shoah und des Zweiten Weltkrieges – zwei sehr unterschiedliche Beispiele für die Nach-Erinnerung in der jüngsten polnisch-sprachigen Literatur. Dabei verdeutlichen die ausgewählten Romane die Vielschichtigkeit der jüngeren

.....

- 1 Das Jahr 2000 gilt durch das Erscheinen des Buches *Sąsiedzi* (2001, *Nachbarn*) von Jan Tomasz Gross als Zäsur im polnischen Holocaust-Diskurs. Jan Tomasz Gross, ein amerikanisch-polnischer Historiker mit jüdischen Wurzeln, thematisiert in *Sąsiedzi* am Beispiel des von Pol_innen an Jüd_innen 1941 begangenen Pogroms in Jedwabne den polnischen Antisemitismus und stieß damit die größte intellektuelle Debatte der polnischen Nachkriegsgeschichte an.
- 2 Szybowicz, Eliza (2010): „Utwory o wojnie i ojczyźnie“. In: *Dwutygodnik* 31. www.dwutygodnik.com/artukul/1210-utwory-o-wojnie-i-ojczyznie.html (letzter Zugriff: 21.06.2019). Die Übersetzungen aus der polnischsprachigen Sekundärliteratur stammen von mir (I.B.).

Beiträge zur besagten Liste und bezeugen die Virulenz der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und die Shoah in Polen. Denn „[d]erweil dauert die nationale Psychoanalyse weiter an“³, schreibt die Journalistin Irena Wiszniewska 2016 und bestätigt damit die Aussage des Literaturwissenschaftlers Przemysław Czapliński, dass der Zweite Weltkrieg nach wie vor fortwähre: „Wir zehren von ihm und er zehrt an uns.“⁴ Auch Eliza Szybowicz spricht in ihrem bereits zitierten Artikel 2010 vom Anhalten der (Nach-)Erinnerung: „Von innen heraus dauert der Krieg ebenfalls an [...]“⁵ Im zeitgenössischen literarischen Diskurs spiegelt sich die „nationale Psychoanalyse“ in der (selbst-)kritischen Hinterfragung der Erinnerungskultur und ihrer Erzählungen sowie in der Spurensuche nach verdrängten Erinnerungen und aus dem kulturellen Gedächtnis ausgeschlossenen Erfahrungen.⁶ Chutniks *Kieszonkowy atlas kobiet* und Witkowskis *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* bewegen sich in diesem Kontext und stellen zwei sehr unterschiedliche Beispiele der Postmemory-Literatur dar – wählen sie doch ganz unterschiedliche Strategien um gegen das Vergessen zu schreiben.

*

In Chutniks Debütroman findet im zweiten Kapitel mit dem Titel „Łączniczki“ („Meldegängerinnen“) die Stimme einer jüdischen Polin Gehör. Die 82-jährige

.....
3 Wiszniewska, Irena (2016): „Illegal im Reich der Geister“. Jüdisches Leben im heutigen Polen“. In: Deutsches Polen-Institut (Hg.): *Jahrbuch Polen 2016. Minderheiten*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, S. 95–105, hier S. 103.

4 Czapliński, Przemysław (2010): „Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności“. In: Buryła, Sławomir/Molisak, Alina (Hg.): *Ślady obecności*. Kraków: Universitas, S. 337–381, hier S. 337.

5 Szybowicz 2010.

6 Siehe u. a. Trepte, Hans-Christian/Bauer, Iris (2018): „Vielstimmige jüdische Erzählungen in der zeitgenössischen polnischen Literatur“. In: *Porównania* 22/1, S. 145–168; Kowalska-Leder, Justyna (2014): „Literatura polska ostatniego dziesięciolecia wobec Zagłady – próby odpowiedzi na nowe wzywania“. In: *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* 10, S. 768–802; Ubertowska, Aleksandra (2016): „Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady“. In: *Teksty Drugie* 2, S. 102–121; Czapliński, Przemysław (2016): „Zagłada jako horror. Kilka uwag o literaturze polskiej 1985–2015“. In: *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* 12, S. 375–394.

Protagonistin dieses Kapitels, Maria Wachelberska-Wachelberg⁷, war Meldegängerin im Warschauer Aufstand, nachdem sie im Ghettoaufstand gekämpft hatte. Ihre jüdische Vergangenheit hat sie nach dem Krieg ihr Leben lang verschwiegen und aus ihrer Biographie gelöscht. Der Text fungiert in diesem Sinne als spätes Zeugnis dieser fiktiven polnisch-jüdischen Zeitzeugin, die uns Leser_innen an ihrem Lebensabend ihre Geschichte selbst erzählt, wie sie ihr bisher unmöglich war zu erzählen. Mit einer *Strategie der Nähe* werden im Roman die vom öffentlichen Erinnerungsdiskurs ausgeschlossenen Kriegserfahrungen – konkret im Roman die Erfahrungen der Figur als Frau und als Jüdin – rekonstruiert, wobei ich die *Strategie der Nähe* vor allem am Verhältnis der Erzählstimme zu den Figuren im Text – an der Fokalisierung – festmache: Zum einen lässt der Text seine Figuren selbst sprechen, die interne Fokalisierung lässt die Figurenrede unmittelbar wirken und reduziert durch den Rückzug der Erzählstimme die Distanz zwischen Figur und Leser_in. Zum anderen verschmelzen die Stimmen der narrativen Instanzen der verschiedenen diegetischen Ebenen miteinander (z. B. geht die intradiegetische Figurenrede ohne Anführungszeichen in die Erzählstimme der extradiegetischen Erzählung über), wodurch die Distanz zwischen der Erzählerin der Rahmenerzählung zu den Figuren minimiert wird.

Bei Michał Witkowski dagegen hat die Erinnerung der Kriegsgeneration keine eigene Stimme, sie wird vorwiegend vom „Pfandhausbesitzer, Devisenschieber, Hochstapler, gebürtigem Juden, verführerischem Schwulen und eifrigem Katholiken in einer Person“⁸, Herrn Hubert alias Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej, imaginiert und beschrieben oder von anderen Nachgeborenen erzählt.

Witkowskis Roman ist im Gegensatz zu Chutniks *Kieszonkowy atlas kobiet* in Bezug auf die Nach-Erinnerung von einer *Strategie der Distanz* gezeichnet, die, eine totale Entfremdung forcierend und gleichzeitig Imagination und Projektion ankurbelnd, lediglich Ersatz-Nähe schafft. Diese Strategie gilt nicht nur für Hu-

7 Im Roman existiert der Doppelname nicht, wird aber von mir so verwendet, um beide Identitäten sichtbar zu machen. Im Roman erfahren die Leser_innen erst mit Marias ‚coming out‘ als Jüdin, dass sie eigentlich Wachelberg, und nicht Wachelberska, heißt.

8 culture.pl (2008): <https://culture.pl/pl/dzielo/michal-witkowski-barbara-radziwillowna-z-jaworzna-szczakowej> (letzter Zugriff: 21.06.2019).

berts alias Queen Barbaras⁹ familiäre Nach-Erinnerung des Zweiten Weltkrieges und der Shoah, sondern spielt in *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* auf allen Ebenen der Erzählung eine maßgebliche Rolle. Der Roman bzw. der Monolog der Erzählstimme Huberts/Queen Barbaras¹⁰ dreht sich unermüdlich um die Ambivalenz zwischen vermeintlich Arbiträrem wie ‚Ost‘ und ‚West‘, seiner Rolle als ‚Chefin‘ seiner ukrainischen ‚Diener‘, die er gleichzeitig beherrscht und begehrt. Zwischen diesen Polen springt die schillernde Trans-Existenz des Protagonisten/der Protagonistin hin und her, spielt mit den Kategorien und destabilisiert die Hierarchie zwischen den Gegensätzen¹¹ – was die Literaturwissenschaftlerin Anna Artwińska als „subversive load“ zusammenfasst.¹² Dem subversiven Potential der literarischen Strategien Witkowskis möchte auch ich im Folgenden nachgehen und mit jenem Chutniks vergleichen. Es geht dabei vor allem um die Frage, inwiefern die gegensätzlichen Strategien der Unmöglichkeit der (Nach-)Erinnerung entgegensteuern und die Aufnahme der Texte in die eingangs zitierte Liste rechtfertigen. Zentral ist die Frage, ob sie zu einer (selbst-)kritischen Reflexion der Vergangenheit und zur Aufarbeitung der die Gesellschaft immer noch umwühlenden Kriegserfahrungen und -erinnerungen anregen – kurzum, was sie zur „nationalen Psychoanalyse“ beitragen.¹³

*

Alle vier Kapitel in Chutniks Debüt steigen mit einem Szenario bzw. der Beschreibung einer Situation ein, welche die Geschichten der dann folgenden Protagonist_innen als kollektive Erfahrungen darstellt – die vier Kapitel können gewis-

.....
9 Queen Barbara lautet der Titel der deutschen Übersetzung, den ich im folgenden als Kürzel für die imaginierte zweite Identität Herrn Huberts, Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej, verwenden werde.

10 Die narrative Instanz in *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* ist eine autodiegetische Erzählstimme, also ein_e Erzähler_in, der/die ihre/seine eigene Geschichte erzählt.

11 Vgl. Artwińska, Anna (2017): „The (Post-)Communist Orient: History, Self-Orientalization and Subversion by Michał Witkowski and Vladimir Sorokin“. In: *Zeitschrift für Slawistik* 62/3, S. 404–426, hier S. 407 und 410–411.

12 Artwińska 2017, S. 422.

13 Vgl. ebd., S. 422: „[...] both novels [...] are full of a subversive load – of grotesque reproductions and transformations of history, as well as of self-Orientalizing strategies which destabilize the cultural order and break the molds. But is true change brought about as a result of subversion? Does therapy take place?“

sermaßen als paradigmatische Fallbeispiele von Chutniks ‚Psychoanalyse‘ verstanden werden. Als Traumata-Spezialistin gilt Chutnik auch in der polnischen Presse, so heißt es z. B. auf dem Online-Portal *culture.pl* des Adam Mickiewicz Instituts: „Überhaupt kann man den Eindruck gewinnen, dass Chutnik sich als Autorin auf den Ausdruck des historischen und kulturellen Traumas spezialisiert hat.“¹⁴

Das von mir fokussierte zweite Kapitel „Łączniczki“ steigt mit der Beschreibung eines Wartezimmers ein. Voller Sarkasmus spricht der Text über die Kriegsgeneration, die argwöhnisch die Reihenfolge im Wartezimmer überwacht und schwer traumatisiert den Krieg mehr oder minder freiwillig weiterlebt – die Erinnerungen an den Krieg scheinen in ihre Körper eingeschrieben. Wird Maria Wachelberska-Wachelberg, die der Text als Wartezimmer-Inventar einführt, gefragt, was sie hat, „[...] Maria opowiada, że boli ją powstanie.“¹⁵ („[...] antwortet Maria, dass sie der Aufstand schmerzt.“¹⁶) Die Erinnerungen an den Aufstand sind vor allem schmerzvoll, ermöglichen Maria aber auch soziale Interaktion innerhalb ihrer Generation und bieten Identifikationspotential: Das Ärztehaus als eine Art Seniorenklub voller Held_innen, deren Erinnerungen sie gegen die ‚neue‘ Welt wappnen, in der sie nicht verstanden werden und die einzige Held_innengeschichte, die irgendjemanden interessiert, ihre Krankheitsgeschichte ist.

Der Text zeigt voller Ironie und bitterem Sarkasmus die Unmöglichkeit der Kommunikation zwischen den sich völlig fremden Generationen, wenn z. B. die Erzählstimme der extradiegetischen Erzählung konstatiert:

To są rzeczy absolutnie tajemne dla młodszych ludzi. To się po prostu w głowie nie mieści. No czego, starucho, stoisz i się zastanawiasz. [...] my tu chcemy wejść do klatki [...]. Jak łaźić nie umie, to po co się pcha na ulicę?¹⁷

Das sind Dinge, die jungen Menschen komplett unzugänglich sind. Das ist einfach unvorstellbar. Was stehst du denn da, du alte Schabracke, und überlegst. [...] wir wollen in den Hausflur [...]. Wenn sie nicht krauchen kann, was hat sie dann auf der Straße verloren?¹⁸

.....

14 Koziół, Paweł (2011): „Sylwia Chutnik“. <https://culture.pl/pl/tworca/sylwia-chutnik> (letzter Zugriff: 21.06.2019).

15 Chutnik, Sylwia (2009): *Kieszonkowy atlas kobiet*. Kraków: Korporacja Ha!art, S. 96.

16 Chutnik, Sylwia (2012): *Weibskram*. Übersetzt von Antje Ritter-Jasińska. Berlin: Vliegen Verlag, S. 78.

17 Chutnik 2009, S. 115.

18 Chutnik 2012, S. 93.

Die absolute Geschichtsvergessenheit, das Desinteresse bzw. die aggressive Ignoranz gegenüber der Kriegsgeneration sind Ausdruck einer Gesellschaft, in der (Neo-)Kapitalismus und Ableismus bestimmen. Die Erinnerung(en) der ‚Alten‘ werden verunmöglicht und ihnen bleibt nichts anderes übrig, als sich in der Reduktion auf Held_innen und Opfernarrative in ihren Erinnerungen einzunisten. Mit der Geschichte Maria Wachelberska-Wachelbergs erzählt der Text allerdings noch eine weitere Unmöglichkeit, nämlich die der polnisch-jüdischen Identität. Maria, die in beiden Warschauer Aufständen gekämpft hatte, verschweigt ihre jüdische Identität und ihren Widerstand im Getto ihr Leben lang:

Milczy tylko z jedynym wspomnieniem. Nazywam się Maria Wachelberska, *nigdy* Wachelberg. W czasie okupacji mieszkalam na Żoliborzu, *nigdy* w getcie. 19 kwietnia 1943 roku mówiłam razem z sąsiadami „o, żydki się palą“. *Nie* walczyłam. [...]. Ja o tym nie mogę powiedzieć nikomu. To jest niebezpieczne.¹⁹

Nur eine Erinnerung verschweigt sie. Ich heiße Maria Wachelberska, *nicht* Wachelberg. Unter deutscher Besatzung wohnte ich in Żoliborz, *nicht* im Getto. Am 19. April 1943 sagte ich zusammen mit meinen Nachbarn: „Oh, die Jüdlein brennen“. Ich habe *nicht* gekämpft [...]. Denn das kann ich niemandem erzählen. Das ist gefährlich.²⁰

Die literarische Strategie der Verneinung macht offensichtlich, was eigentlich verschwiegen werden soll. Sprache wird als Instrument des öffentlichen Diskurses entlarvt, der versucht mit einem Wort Wahrheit (Wirklichkeit) und Unwahrheit (Unwirklichkeit) zu trennen und in diesem Fall polnische Identität zu ermöglichen und jüdische zu verunmöglichen:

W tym mieście jest miejsce tylko na jeden zryw heroiczny — ma on swoje muzeum, swoją martyrologię, miejsce w pamięci. Ja też przyczyniłam się do tworzenia tej historii. Nawet przyniosłam swoją biało-czerwoną opaskę do zbiorów, jak prosili dostarczać. A gdzie ja bym miała oddać opaskę z gwiazdą Dawida? Przechowywałam je razem, [...]. Dotykające się jak para kochanków. [...] Kiedy uciekałam z getta kanałami, to zapomniałam zdjąć gwiazdę. Dopiero po wyjściu z włazu kolega szarpnął mi ją i schował do kieszeni. Gdyby Polacy zauważyli... Ja „tamtą“ kanalarką nie jestem. Ja jestem łączniczką z 1944.²¹

.....

19 Chutnik 2009, S. 98 (Hervorhebung d. Verf., I.B.).

20 Chutnik 2012, S. 80 (Hervorhebung d. Verf., I.B.).

21 Chutnik 2009, S. 99–100.

Diese Stadt kennt nur eine heroische Erhebung – und die hat ihr Museum, ihr Martyrium, ihren Platz im Gedächtnis. Ich habe auch zu dieser Geschichte beigetragen, habe sogar meine rot-weiße Armbinde ins Museum gebracht, als sie darum baten. Und wohin hätte ich die Binde mit dem Davidstern bringen sollen? Ich hatte sie zusammen aufbewahrt, [...]. Sie lagen beieinander wie ein Liebespaar. [...] Als ich durch die Kanalisation aus dem Getto floh, vergaß ich die Binde mit dem Stern abzunehmen. Erst als wir aus dem Schacht geklettert waren, riss sie mir ein Bekannter runter und steckte sie in die Tasche. Wenn die Polen das bemerkt hätten... Ich bin nicht „jene“ Kanalfrau. Ich bin die Meldegängerin von 1944.²²

In dieser Situation als polnische Jüdin, stellt der Text Maria in ihrer ganzen Subalternität dar, für die es außerhalb der Meldegängerin-Rolle (einer von der Gesellschaft durch den Patriotismus sanktionierten Rolle) in dieser Gesellschaft keine Existenz gibt, weil sie keinen Platz im kollektiven Gedächtnis hat. Nicht als Jüdin, nicht als Augenzeugin von Massenvergewaltigungen und Ermordungen von Frauen, nicht als traumatisierte, familienlose Frau, also nicht einmal als Friedhofswitwe. Sie ist verdammt zur Existenz als *„Kobietą Nieżywą“*²³ („Tote Frau“²⁴).

An diesem Ort, der lebendigen toten Frau, der unmöglichen Frau setzt der Text mit der transgressiven Bewegung, der Umwandlung von Dekonstruktion in Kreation ein und schlägt in Subversion um.

Denn Maria beschließt zum Sterben in den Keller des Mietshauses in der Opaczewska-Straße zu steigen, einen Raum zu besetzen, der immer noch vom Krieg und seinen Erinnerungen kontaminiert scheint:

Piwnica w kamienicy na Opaczewskiej. Nie mogła już normalnie służyć ludziom, mimo generalnego remontu i dokładnego zdrapania zwłok ze ścian. Mury piwnicy widziały sceny, po których nie mogą już przechowywać rowerów, leżaków i przetworów na zimę. Takie miejsca to pomniki.²⁵

Der Keller im Mietshaus in der Opaczewska-Straße. Er konnte von den Menschen nicht mehr normal genutzt werden, trotz Generalüberholung und sorgfältigstem Abkratzen der Leichen von den Wänden. Die Kellermauern hatten Dinge gesehen, wonach sie kein

.....
22 Chutnik 2012, S. 81.

23 Chutnik 2009, S. 119 (Hervorhebung im Orig. fett).

24 Chutnik 2012, S. 96 (Hervorhebung im Orig. Sperrung).

25 Chutnik 2009, S. 124.

Fahrrad, kein Liegestuhl und kein Eingewecktes für den Winter mehr beherbergen konnten. Solche Orte sind Gedenkstätten.²⁶

Sie besetzt damit nicht nur eine inoffizielle aber allgemeine Gedenkstätte und stört dabei die patriotische Erzählung der polnischen Opfer, sondern sie stört vor allem auch die anderen Bewohner_innen des Hauses in ihrem Vergessen der Vergangenheit. Als feministisches Romantik-*rewriting* inszeniert, schreibt der Text ihren die Gesellschaft störenden Einzug in den Keller in die romantische Tradition ein. Die Subversion bezieht sich als Kritik an der Erinnerungskultur folglich nicht nur auf den entfremdeten Gedenkort der Gegenwart, sondern auch auf die romantische Keller-Tradition.²⁷ Die Subversivität ihres Einzugs in den Keller und in die romantischen Mega-Narrative der polnischen Gesellschaft wird durch die Selbsterkennung zur jüdischen Muttergottes ge-krönt:

[...] matronka wszystkich bojowniczek getta i powstań zbrojnych. Kobiet strzelających, bombowniczek, morderczyń, rebeliantek, sabotujących terrorystek, wariatki z karabinem.²⁸

Jestem Matką matek, których dzieci zabito w czasie wojny. Jestem ich krzykiem, ich szlochem. [...] Zbawienia nie rozdaje. *Zbawienie trzeba załatwić sobie samej.*²⁹

Der Patronin aller Kämpferinnen des Gettos und bewaffneten Aufstände. Der schießenden Frauen, der Bombenlegerinnen, der Mörderinnen, der Rebellinnen, der sabotierenden Terroristinnen, der Verrückten mit Gewehren.³⁰

Ich bin die Mutter der Mütter, deren Kinder im Krieg ermordet wurden. Ich bin ihr Schrei, ihr Schluchzen. [...] Erlösen bringe ich nicht. *Erlösen muss das Weib sich selbst.*³¹

.....
26 Chutnik 2012, S. 100.

27 Zum Romantik-Bezug siehe Chutnik 2009, S. 133: „Spotkania jak dziady, guśla, czary-mary w piwnicznej stęchliźnie. Nikt ducha zmarłej nie wywołał, sama przylazła [...]“ („Eine Begegnung wie aus der *Ahnenfeier*, Zauberei, Samsalabim im Kellermoder. Keiner hatte den Geist der Toten gerufen, sie war selbst gekommen [...].“ (Chutnik 2012, S. 107). Der Vergleich der Kelleratmosphäre mit jener aus der *Ahnenfeier* von Mickiewicz ist ein Beispiel für die Romantik-Bezüge, deren Ausführung an dieser Stelle leider zu weit führen würde.

28 Chutnik 2009, S. 100–101.

29 Chutnik 2009, S. 102 (Hervorhebung im Orig. Sperrung).

30 Chutnik 2012, S. 82.

31 Chutnik 2012, S. 83 (Hervorhebung im Orig. Sperrung).

Diese Radikalisierung und gleichzeitige Ikonisierung der Figur wird im Text schrittweise aufgebaut: von der Außenperspektive auf ‚die Alten‘ im Wartezimmer zur Innenperspektive Maria Wachelbergs. Von einer ironisierten Hass-Rede über die Kriegsgeneration zum inneren Monolog einer jüdischen Muttergottes. Das subversive Potential geht dabei über die fiktive *herstory* hinaus, welche zum Einen vom gesellschaftlichen Diskurs unsichtbar gemachte oder marginalisierte Erzählungen rekonstruiert und zum Anderen ein literarisches Epitaph für die von der russischen Volksbefreiungsarmee „Rona“ vergewaltigten und ermordeten Frauen des Warschauer Stadtteils Ochota schafft. Die Stimme dieser jüdischen Meldegängerin ergänzt und dekonstruiert nämlich nicht nur nationale Erzählungen, sondern wirkt auch im Jetzt als Aufschrei gegen den gesellschaftlichen Umgang mit Erinnerung und Geschichte. Und über dieses Potential hinaus ruft die selbsternannte Muttergottes auch noch zur Selbstermächtigung und gewaltvollen Rache auf. In der Phantasie der Figur und in diesem literarischen Text bekommt die Erinnerung ‚der Frau‘ einen Ort (die aus der Öffentlichkeit verdrängte Erzählung ein Denkmal), kann die Frau eine selbstbestimmte Rolle finden, ihren Weg zur Erlösung. Maria erlöst sich am Ende des Kapitels auch: Mit dem Geist ihrer Mutter verlässt sie den Keller und macht einen letzten Spaziergang durch die Stadt um schließlich ihren lang ersehnten Tod auf eine selbstbestimmte Weise, in den Armen ihrer Mutter bzw. ihrer Halluzination der Mutter, auf dem Markt in Ochota zu sterben. Zum Sterben kommt Maria genau an die Stelle zurück, an der ihre Mutter starb, um sie zu schützen: Sie wurde von einem Soldaten der Volksbefreiungsarmee „Rona“ erschlagen. Maria stirbt in Erinnerung an den Tod ihrer Mutter und als Zeichen der Diskrepanz zwischen der individuellen Kriegserinnerung und der kollektiven Erinnerung der Gegenwart, denn: „na miejsco śmierci matki stoi teraz bazarowa budka z rajstopami.“³² („Dort, wo Marias Mutter starb, steht heute eine Marktbude mit Strumpfhosen.“³³)

*

.....
32 Chutnik 2009, S. 94.

33 Chutnik 2012, S. 77.

Witkowskis Erzählung endet auch mit dem Tod einer Frau, allerdings mit ihrer Ermordung. Der Protagonist und Erzähler, Herr Hubert³⁴, fährt zusammen mit seinem ukrainischen Gehilfen Sascha nach Warschau zu Tante Aniela in die Żelazna-Straße um nach dem Erbe zu sehen, irgendetwas Wertvolles zu erschmeicheln, bevor die Tante stirbt oder sich der Rest der Familie die Schätze (Reliquien aus aristokratischem Wohlstand) unter den Nagel reißt. Der Text schürt immer wieder die Erwartung, dass Hubert noch von ihr erben wird: zuletzt mit der Ankunft eines Paketes, vollgestopft mit Erinnerungsstücken aus Tante Anielas Leben. Das Paket fungiert im Text als Botschaft, die jedoch nur aus der Empfängerperspektive dargestellt wird. Betrachtet man sie aus der Perspektive der Absenderin, dann tut sich ein Moment der Störung ähnlich wie bei Chutnik auf: Maria Wachelberska-Wachelberg geht in den Keller, stirbt in einer Art Öffentlichkeit, Tante Aniela verschickt Pakete. Tante Anielas Botschaft kommt allerdings nicht an und als Erbe fehlinterpretiert, löst es Huberts Reise nach Warschau aus. In Anielas Wohnung finden sie eine nackte, völlig verwirrte alte Frau in der Ecke ihres Badezimmers vor. In einer Wohnung, die vollgestopft und zugemüllt mit Kartons ist – Material für die Pakete, die Aniela an die Reste ihrer Familie schickt.

Die Situation eskaliert und Tante Aniela, „typowym spojrzaniem wariatki“³⁵ („mit diesem typischen Irrenblick“³⁶), beißt Hubert ins Bein, weil sie die beiden ebenso wie ihre Nachbarin für Agenten des Mossad hält. Hubert alias Queen Barbara, voller Wut und Sorge um Saschas Genitalien – „Jakby tobie, Sasza, jaja odjęło, to ja nie chcę dłużej żyć.“³⁷ („Wenn dir die Eier wegkommen, Sascha, will ich nicht mehr leben.“³⁸) – versetzt ihr Schläge auf den Kopf. Tot oder halbtot begraben sie die Tante unter dem Inhalt der Kisten, einem Berg amerikanischen Mülls, einem Berg a là „Kościszczok Grabhügel“³⁹ – einem Berg Erinnerung.

.....
34 In diesem Abschnitt spreche ich zugunsten der Übersichtlichkeit vorwiegend von Herrn Hubert, stellvertretend für Herr Hubert/Queen Barbara.

35 Witkowski, Michał (2007): *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., S. 247.

36 Witkowski, Michał (2010): *Queen Barbara*. Übersetzt von Olaf Kühl. Berlin: Suhrkamp Verlag, S. 243.

37 Witkowski 2007, S. 248.

38 Witkowski 2010, S. 244.

39 Witkowski 2010, S. 245.

In der Abschlusszene des Romans wird die Unmöglichkeit der Erinnerung satirisch besiegelt und zumindest für die Tante erwächst aus der Dekonstruktion keine Kreation im Sinne einer Selbstermächtigung wie in *Kieszonkowy atlas kobiet*. Die Ermordung der eigenen Tante, das Auslöschen eines Teils des eigenen Familiengedächtnisses, ist eine zugespitzte Variation des Desinteresses der Gesellschaft an ihrer Vergangenheit, ist eine gewaltvolle Lücke in der Kommunikation zwischen den Generationen. Und es ist außerdem Ausdruck der Unmöglichkeit der Erinnerung Tante Anielas. Ihre Erinnerungen werden im Text lediglich als irre Ängste hörbar und ihre Geschichte wird von Hubert alias Queen Barbara nacherzählt. Im Gegensatz zu *Kieszonkowy atlas kobiet* hat die Stimme der Frau nur im Wahnsinn bzw. im Trauma Platz, in der uneigentlichen Nach-Erinnerung und im patriotisch aufgeladenen Grabhügel – keine Selbstermächtigung für die vom Krieg traumatisierte Frau also.

Die Ambivalenz der *herstory*⁴⁰ lässt sich in *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* auf jegliche Erzählung übertragen. Auch Huberts Verhältnis zu seinen jüdischen Wurzeln wird im Text ambivalent verhandelt: Zum einen sind diese ihm fremd bzw. unbekannt:

Moja ciotka, Roża Gold, nie pomnę już, czy po wrzecionie, czy po kądzieli, to znaczy...
praciotka, a nawet prapra...⁴¹

Meine Tante, Roża Gold, ich hab vergessen, ob väterlicher- oder mütterlicherseits, das heißt... die Urtante, ja sogar Ururtante...⁴²

Zum anderen wird die entfremdete jüdische Identität durch kulturelle Imitation, vor allem von Klischees, wiederangeeignet:

Zresztą czasnkciem u mnie w zakładzie wszystkim z ust czuć, a to aby podkreślić więź kulturową z Izrael, bo z „aszrabachramasz tatele-mamele” zawsze warto trzymać. I o to się rozbiega.⁴³

.....

40 Witkowskis Roman lässt sich trotz der eben erwähnten patriarchalen Darstellung der Frauen (uneigentliche Erzählung, Mystifizierung, usw.) als *herstory* lesen, denn in Bezug auf die Nach-Erinnerung des Zweiten Weltkrieges und der Shoah spielen fast ausschließlich Frauen eine Rolle, deren von der Erinnerungskultur marginalisierten Geschichten immerhin aus einer Perspektive der Distanz und in einer entfremdeten Erzählung nacherzählt werden. Durch die eingangs erläuterten patriarchalen Erzählmuster bleibt diese *herstory* jedoch ambivalent.

41 Witkowski 2007, S. 46.

42 Witkowski 2010, S. 40.

43 Witkowski 2007, S. 15.

In meinem Betrieb hier riecht jeder nach Knoblauch, das unterstreicht die kulturelle Nähe zu Israel, denn mit den „Aschrabachramasch Tatele-Mamele“ stellt man sich besser gut. Und darum geht's.⁴⁴

Das Zitat verdeutlicht die Ambivalenz und Strategie der selbstermächtigenden Gesten, mit denen Hubert aus idyllischen Bildern vom Leben im Shtetl und antisemitischen Klischees von der jüdischen Weltverschwörung eine vermeintlich ‚harmonische‘ hyphenated polnisch-jüdische Identität⁴⁵ schafft. Es überrascht schließlich auch wenig, dass Huberts Marienerscheinung auf seiner Pilgerreise nach Licheń zu ihm „[n]ajpierw coś po żydowsku mówiła, a potem po polsku, ale tak jakby z ukraińskim akcentem.“⁴⁶ („[z]uerst [...] etwas auf jiddisch [sagte], dann auf polnisch, aber irgendwie mit ukrainischem Einschlag.“⁴⁷) Das Zitat spielt paradigmatisch auf die im Text omnipräsente mehrsprachige und multiethnische Vergangenheit Polens an (darunter die polnisch-jüdische) und legt nahe, dass sich diese in *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* nur als Phantasma in die Gegenwart retten lässt. Der offensichtlichste Beleg dieser Andeutung ist die titelgebende Wahl-Identität Huberts als Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej. Barbara Radziwiłłówna wurde 1520 als Adelige aus litauischem Adelsgeschlecht in Wilna geboren und wurde 1550 zur Königin von Polen und Großfürstin von Litauen. Jaworzna-Szczakowa ist der Stadtteil des schlesischen Jaworzno, in dem Hubert lebt. Auf der Grundlage der historischen Person der polnisch-litauischen Königin kreiert Hubert ein *queeres* Selbstbild, in dessen Rolle geschlüpft er, mit einer Perlenkette aus dem Pfandhaus behangen, seine Geschichte erzählt. Der bei Witkowski parodierte Rückgriff auf die Zeiten der Adelsrepublik Polen-Litauens, auf den Sarmatismus und weiter zurück auf die Idylle der heidnischen Urslawen, stellt ein tradiertes Narra-

.....
44 Witkowski 2010, S. 16.

45 Vgl. Głowacka, Dorota (2013): „Quo Vadis? Ojczyzna, tożsamość wyobrażona i ‚mój malutki los‘“. In: Tokarska-Bakir, Joanna (Hg.): *Tożsamość wyobrażona*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, S. 198–215, hier S. 199: „Kann man von Identität sprechen, also vom Identischsein des ‚Ichs‘ mit sich selbst, wenn sich dieses ‚Ich‘ immer an dieser anderen und noch dazu entfernten Küste befindet? [...] Wie kann man sich selbst bezeichnen, wenn jedes Wort, das einen benennt, unaufhörlich von einem doppelten Bindestrich (*hyphen, trait d'union*): *I am Polish-Jewish-Canadian?* getrennt wird. Diese Identitäts-Zeichentrias scheint unübersetzbar ins Polnische [...].“

46 Witkowski 2007, S. 92.

47 Witkowski 2010, S. 85.

tiv der polnischen Gesellschaft dar und ist genau in dem von der renommierten Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Maria Janion beschriebenen postkolonialen Komplex zu interpretieren:

Die Prozesse der gewaltsamen Kolonisierung Polens im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert sowie die ihnen konträren Sienkiewicz'schen Träume von der Kolonisierung der Anderen resultierten in einer mitunter paradoxen postkolonialen polnischen Mentalität. Sie manifestiert sich im Gefühl der Ohnmacht und Niederlage, der Minderwertigkeit und Marginalität des Landes sowie in einer diesem Gefühl adäquaten Erzählung. Gegen diese weitverbreiteten Minderwertigkeitsgefühle hinsichtlich des „Westens“ steht innerhalb desselben Paradigmas der messianistische Stolz in Gestalt und Narration von unseren besonderen Leiden und Verdiensten, von unserer Größe und Überlegenheit über den unmoralischen „Westen“ und von unserer Mission im Osten. Diese Erzählung bildet einen geschlossenen Kreis von Minderwertigkeit und Überlegenheit, der sich zur nationalen Figur absoluten Unvermögens und ewiger Zerrissenheit [...] transformiert.⁴⁸

Diese „paradoxe postkoloniale polnische Mentalität“ ist es, mit der Witkowskis Roman ständig spielt, sich regelrecht an ihr aufhängt. Huberts imaginierte Identität der Queen Barbara lässt sich aus der Perspektive der *postcolonial studies* zum einen als Gegenerzählung zur (selbst)orientalisierenden Erzählung von der Minderwertigkeit und Marginalität Polens lesen und ist zum Anderen Huberts Strategie, die Lücke in der eigenen Genealogie zu schließen bzw. sich eine selbst gewählte sarmatische, königliche Herkunft zu imaginieren. In dieser Imagination sublimiert und mythisiert Hubert seine polnischen Wurzeln und schafft sich seine eigene Legende, mit deren Hilfe er der prekären Realität der Transformationszeit entfliehen will.⁴⁹ Witkowski macht nicht nur die

.....

48 Janion, Maria (2014): *Die Polen und ihre Vampire*. Berlin: Suhrkamp, S. 59f.

49 Irgendwann im Laufe der 1990er tippt Herr Hubert/Queen Barbara sein/ihr Leben in einen geklauten Computer. Er erzählt von sich und seinen Geschäften in den 1980ern und 1990ern, wobei seine schreibende Autotherapie nicht der zu erwartenden Kapitalismuskritik und ‚nostalgischer‘ Rückblicke auf die Zeit der Volksrepublik entbehrt. Vgl. Ostaszewski, Robert (2007): „Barbara Radziwiłówna z Jaworzna-Szczakowej. Michał Witkowski“. In: *Wyborcza* 2007, <https://wyborcza.pl/1,75410,4403709.html> (letzter Zugriff: 21.06.2019). Auf der Ebene der Erzählung von Huberts Eskapismus wirkt der Systemumbruch jedoch weniger als eindeutige Zäsur: In die Rolle der Queen Barbara schlüpft Hubert in beiden Jahrzehnten, die Landschaft bzw. die Region Schlesien wird vor und nach dem Umbruch als durch die Kohlewirtschaft ausgebeutet, dreckig und nekrotisch beschrieben und die Geschäftsmänner der verschiedenen Systeme sind am Ende nach wie vor korrupt, kriminell und sexuell übergriffig. Der Text entwirft damit eine differenzierte und kritische Perspektive auf die letzten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.

phantasmatischen Ersatz-Identitäten inklusive ihrer kompensatorischen und orientalisierenden Erzählungen offensichtlich, sondern er lässt diese phantasmatischen Ausflüchte schlussendlich satirisch an der Realität scheitern. Am deutlichsten wird das Scheitern der orientalisierenden Strategie und der Ausflucht in die Phantasie in Bezug auf Huberts/Queen Barbaras Begehren und seiner/ihrer Liebe zu Sascha. Der Text spielt bis zuletzt mit der Ambivalenz ihrer Beziehung. Einerseits stilisiert Hubert sich als den überlegenen Kolonialherrn und Sascha als Verkörperung des wilden Ostens, als ‚den Anderen‘ schlechthin, andererseits ist er von der Zuneigung Saschas abhängig und begehrt diesen unausgesprochen. Huberts/Queen Barbaras Monolog kann somit nicht nur als ‚therapeutisches‘ Ego-Dokument gelesen werden, sondern auch als Brief (und damit Liebesbeweis) an Sascha, der als narrativer Adressat suggeriert wird. Vor allem in der Schlusszene zerbricht die von Hubert ersonnene Hierarchie und aus der Distanz wird Nähe:

Oj. I nagle coś we mnie pękło. Zamiast odpowiedzi, tak jak stałeś, mokry, w tym futrze na gołe ciało, ja się do ciebie przytuliłem. [...] To był najszcześniejszy moment mojego życia. Bezpieczny się poczułem.⁵⁰

Oi. Und plötzlich ist etwas in mir zerbrochen. Statt zu antworten, habe ich mich an dich geschmiegt, so wie du da standest, mit dem Pelz auf dem nassen, nackten Leib [...]. Das war der glücklichste Augenblick in meinem Leben. Ich fühlte mich sicher.⁵¹

Doch der Text zerstört eben auch dieses Phantasma von Nähe und zumindest romantisch-erotischer Erfüllung: „Choć tak naprawdę, to przecież ja sobie ciebie, Sasza, wymyśliłem. Futro jest puste. C’est fini.“⁵² („Obwohl, in Wirklichkeit, Sascha, hab ich mir dich nur ausgedacht. Der Pelz ist leer. C’est fini.“⁵³)

*

.....
50 Witkowski 2007, S. 250–251.

51 Witkowski 2010, S. 247.

52 Witkowski 2007, S. 251.

53 Witkowski 2010, S. 247.

Am Ende von Witkowskis Roman steht ähnlich wie in Chutniks Kapitel eine Art emanzipatorischer Geste. Die emanzipatorische Geste, die dieser Schluss innehat, ist die homoerotische Nähe, die Hubert/Queen Barbara schließlich wagt. Allerdings zerstört der Text diese Illusion und lässt den Protagonisten/die Protagonistin mit einer Phantasiefigur mehr und einem leeren Mantel zurück. In *Kieszonkowy atlas kobiet* stirbt Maria Wachelberska-Wachelberg am Schluss endlich ihren ersehnten Tod auf eine selbstbestimmte Weise, in den Armen ihrer Mutter(-halluzination): „[...] schowaj mnie znowu w swoim brzuchu. Umrzyji mnie, nie ródź.“⁵⁴ („[...] versteck mich wieder in deinem Bauch. Gebier mich nicht, stirb mich.“⁵⁵) – eine matrilineare Erzählung, die zum Selbst führt.

Chutniks Kapitel schließt folglich mit Selbstermächtigung; Witkowskis Roman mit der Dekonstruktion einer Selbstermächtigung: Hubert⁵⁶ bleibt am Ende allein und findet nicht zu sich, seinem Ursprung, in den Schoß seiner Familie zurück. Das Ersetzen der Lücke, das Ausfüllen der Leerstelle mit Phantasmen, *hyphenated identities* und sarmatischen Mythen wird als unmöglich dargestellt. Mit einer Prostituierten als Mutter und – so die Legende – einem Vampir als Erzeuger⁵⁷ bleibt Hubert allein „[...] Barbarę Radziwiłówną, liczenie po nocach pieniędzy i opisywanie tych przypadków.“⁵⁸ („[...] Barbara Radziwił, das nächtliche Geldzählen und die Beschreibung dieser Ereignisse.“⁵⁹)

Folgt bei Chutnik auf die Dekonstruktion eine Utopie der Selbstermächtigung, eine neue Kreation, wird diese bei Witkowski wieder zerstört, aber aus der Dekonstruktion der ganzen Geschichte geht zumindest ein Text hervor – ein Negativbild der Erinnerung. So gesehen, bleibt bei Witkowski am Ende

.....
54 Chutnik 2009, S. 136.

55 Chutnik 2012, S. 109.

56 Im letzten Abschnitt spreche ich ausschließlich von Hubert, um die Diskrepanz zwischen den beiden Identitäten zu betonen.

57 Hubert erzählt seine Zeugungsgeschichte mit kindlicher Erzählstimme, so als würde er die Geschichte ungefiltert aufschreiben, wie sie ihm von seiner Mutter erzählt wurde. Auf diese Weise stilisiert, wird die Zeugung durch seine Mutter, eine Prostituierte, und seinem als Vampir bezeichneten Erzeuger zur grotesken Legende der durch und durch entfremdeten Familiengenealogie.

58 Witkowski 2007, S. 85.

59 Witkowski 2010, S. 78.

seiner „sehr gelungenen Travestie der adeligen Gawęda und Hofballade, durchzogen von Paraphrasen romantischer Verse und positivistischer Novellen [...]“⁶⁰ nur die Erzählung. Allein der Text bleibt als mögliche Welt, in der zumindest der Enkelgeneration das Schreiben als Strategie erscheint, um Erinnerung(en) zu fassen, ihre *haunting postmemories* auszusprechen und aufzuschreiben und um sich damit eine Existenz zu erschreiben. Schreiben als Mittel gegen das Vergessen ist die subversive Ladung, die in beiden Texten Bestand hat und die nationale Psychoanalyse antreibt.

.....

60 So Maria Janion über den Roman auf dem Klappentext der hier zitierten Ausgabe (Witkowski 2007).

**„Was ist das hier nur für eine Geschichte.
Wir wollen nicht an ihr teilnehmen, und doch tun wir es.“
Traumadarstellung im Roman *rotten* von Lydia Haider**

Die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges hat für alle europäischen Kollektive eine identitätsstiftende Bedeutung und deswegen haben die Begriffe ‚Erinnerung‘ und ‚Gedächtnis‘ seit den 1990er Jahren im wissenschaftlichen Diskurs Konjunktur. Die 1985 in Steyr geborene österreichische Schriftstellerin Lydia Haider setzt sich in ihren Werken kritisch mit dem Gedächtnis der österreichischen Provinz auseinander. Sie debütierte 2015 mit dem Roman *Kongregation*, ein Jahr später folgte ihr Roman *rotten*, den man als Fortsetzung von *Kongregation*, aber auch als selbständiges Werk lesen kann.¹ Der vorliegende Artikel befasst sich mit *rotten*, dessen Handlung in „der alten Naziburg“² – in der ländlichen Gegend Österreichs in der Nähe von einem ehemaligen Konzentrationslager, das sich als Mauthausen identifizieren lässt – spielt. Heute gibt es auf dem Gelände eine Mahn- und Gedenkstätte der Republik Österreich: KZ-

.....

- 1 Lydia Haider ist Autorin folgender Texte: *Kongregation* (2015), *rotten* (2016), *Wahrlich fuck you du Sau, bist du komplett zugeschissen in deinem Leib drin oder: Zehrung Reiser Rosi. Ein Gesang* (2018), *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit* (2019, zusammen mit Esther Straganz). 2016–2018 veröffentlichte sie Texte in den österreichischen Literaturzeitschriften *Lichtungen*, *Die Rampe*, *manuskripte*, *Literatur und Kritik*, *podium* u. a. Sie studierte Germanistik und arbeitet zur Zeit an ihrer Dissertation zu Thomas Bernhard und Ernst Jandl. Sie ist Mitglied der österreichischen Burschenschaft *Hysteria*, bei der es sich um ein linkes, feministisches Projekt handelt, das die Rituale von Burschenschaften satirisch aufgreift. Diese ‚Burschenschaft‘ bleibt für Männer verschlossen. Vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Lydia_Haider (letzter Zugriff: 07.03.2020); <https://www.literaturport.de/Lydia.Haider/> (letzter Zugriff: 07.03.2020); <https://www.kremayr-scheriau.at/autoren/lydia-haider/> (letzter Zugriff: 07.03.2020); <https://dorftv.at/video/32655> (letzter Zugriff: 07.03.2020).
- 2 Haider, Lydia (2016): *rotten*. Salzburg: Mürty Salzmann, S. 7.

Gedenkstätte Mauthausen.³ Es ist auch Haiders Heimat, denn ihr Geburtsort Steyr ist nur ca. 30 Kilometer von Mauthausen entfernt.

Die Handlung besteht im Roman *rotten* aus drei Teilen. Der erste sowie der dritte Teil wird in der Gegenwart (im 21. Jahrhundert) von einer Gruppe frecher Jugendlicher erzählt, die aus dieser Umgebung stammen und nie in der Ich-Form, sondern immer als kollektives ‚Wir‘ sprechen. Sie klagen diejenigen an, die während des Krieges aktive Täter oder passive Zeugen waren. In der dargestellten Gegend herrscht bis heute eine Mauer des Schweigens in Bezug auf die Verwicklung der Einheimischen in der NS-Zeit. Im zweiten Teil des Romans erzählen im kollektiven Chor über diesen Ort diejenigen, die zur Zeit des Krieges Jugendliche waren. Das Einführen des erzählenden Chors in die Handlung weist darauf hin, dass die Erzähler keine Individuen sind. Sie haben ein kollektives Gedächtnis und eine kollektive Identität. Als Autochthone versuchen sie sich selbst wie auch ihre älteren Brüder und Eltern zu rechtfertigen. Alle Erzähler wollen sich selbst als Opfer der Vergangenheit sehen. Die Autorin setzt sich in ihrem Werk – das als ‚Antiheimatliteratur‘⁴ zu lesen ist – eindeutig mit der Verdrängung der österreichischen Beteiligung an den NS-Verbrechen sowie der Beschreibung der malerischen Landschaft der österreichischen Provinz auseinander, wie sie in der österreichischen Heimatliteratur vorgenommen wird. Kennzeichnend für den Text ist die blasphemische, vulgäre und provokante Sprache. Im Roman steht die Verdrängung der NS-Vergangenheit mit dem ‚kollektiven Trauma‘⁵ der Bewohner derjenigen Dörfer in Verbindung, die sich in der Umgebung des ehemaligen Konzentrationslagers Mauthausen befinden.

Meine These lautet, dass Haider durch ihr Werk die Konsequenzen aufzeigt, die aus dem Verschweigen einer schwerwiegenden Vergangenheit resultieren, Konsequenzen, die nicht zu bändigen sind und ein Trauma verursachen können. Zu beachten ist hierbei, dass Haiders Text rein fiktional ist und keine Realität widerspiegelt. Die Erzähler des Romans sind keine realen Menschen,

.....
3 „Geschichte der KZ-Gedenkstätte Mauthausen“. Auf: *mauthausen-memorial.org*. <https://www.mauthausen-memorial.org/de/Wissen/Geschichte-der-KZ-Gedenkstaetten/Geschichte-der-KZ-Gedenkstaette-Mauthausen> (letzter Zugriff: 05.12.2019).

4 Vgl. Kunne, Andrea (1991): *Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*. Amsterdam u. a.: Rodopi; Rabenstein-Michel, Ingeborg (2008): „Bewaltigungsinstrument Anti-Heimatliteratur“. In: *Germanica* 42, S. 157–169.

5 Der Begriff wird im folgenden Teil des Beitrags erläutert.

sondern literarische Konstrukte, die die Autorin braucht, um Bewältigungsprobleme Österreichs zu zeigen.

Zum Roman *rotten* liegt bisher kaum Forschungsliteratur⁶ vor. Eine Ausnahme bildet der Beitrag von Joanna Jabłkowska⁷, die die These formuliert, dass Haider mit ihren Romanen *Kongregation* und *rotten* vor allem an das für Österreich spezifische Genre der ‚Anti-Heimatliteratur‘⁸ sowie auch an die Verdrängung der österreichischen Beteiligung an den NS-Verbrechen anknüpfe. Den diskursiven Ausgangspunkt des Romans bilde, laut Jabłkowska, die Diskussion um den Umgang Österreichs mit seiner NS-Vergangenheit, die in den 1980er Jahren ihren Höhepunkt erreichte. Auf der einen Seite habe – so Jabłkowska – die offizielle Geschichtspolitik gestanden, auf der anderen die Haltung der Intellektuellen. In Bezug auf das Werk von Haider gelte die Frage der Entwicklung dieser Diskussion der Nach-Waldheim-Zeit.⁹ Franz Vranitzkys Bekenntnis zur Mitverantwortung sei 1991 ein wichtiger Meilenstein in dieser Entwicklung gewesen. Doch die Bildung der schwarz-blauen Koalition 2000 habe einen Rückfall in radikal-konservative Haltungen bedeutet, was die ‚Nest-Beschmutzer‘ in der Kultur zu erneuten Protestaktionen provozierte.¹⁰ In diesem Sinne würden sich Haiders Werke in eine wichtige Debatte einschreiben, an der österreichische Intellektuelle seit Jahrzehnten mit großem Engagement teilnehmen. Doch schrieb Haider ihre Romane dreißig Jahre nach der

6 Die einzigen längeren Besprechungen, die Haiders Werke mit Werken anderer Autorinnen verbinden, sind Fausthuber, Sebastian (13. November 2015): „Wenn ich schon schreibe, dann gleich etwas Gescheites“. Eine Reihe österreichischer Autorinnen zeigt mit tollen und gleichzeitig unpräzisen Büchern auf. Im Zentrum stehen Fragen nach Identität und Zugehörigkeit. Zwischen Veia Kaiser und Stefanie Sargnagel ist noch viel Platz“. In: *Falter* 46/2015, S. 32. Fausthuber, Sebastian (19. Dezember 2015): „Zwei neue literarische Stimmen heben an. Debütantinnen. Lydia Haider widmet ihren Debütroman einem Horrorsdorf. Marianne Jungmaiers Heldin leidet an der Sprachlosigkeit ihrer Familie“. In: *Salzburger Nachrichten*; Gollner, Helmut (14. Oktober 2016). „Mauthausen mit Mannerschnitten“. In: *Falter* 41/2016, S. 11. Den Hinweis auf diese Texte verdanke ich dem Beitrag von Joanna Jabłkowska.

7 Jabłkowska, Joanna (2019): „Unheimliches Mauthausen. Zu Lydia Haiders Romanen“. In: *Studia Germanica Posnaniensia* XL, S. 37–51.

8 Jabłkowska stellt ihre These in Bezug auf folgende Literatur: Kunne 1991, Rabenstein-Michel 2008 und Wimmer, Marta (2014): *Poetik des Hasses in der österreichischen Literatur. Studien zu ausgewählten Texten*. Frankfurt a.M./Wien: Lang, bes. das Kapitel „Österreichhass“, S. 51–104.

9 Lehnguth, Cornelius (2013). *Waldheim und die Folgen: der parteipolitische Umgang mit dem Nationalsozialismus in Österreich*. Frankfurt a.M.: Campus.

10 Vgl. Jabłowska 2019, S. 39.

Waldheim-Debatte und fünfzehn Jahre nach dem ersten Wahlerfolg der FPÖ. So können sie nicht als unmittelbare Reaktionen auf diese Ereignisse gedeutet werden:

Haider bemüht den bekannten und bereits zum Teil abgeschlossenen Diskurs und es ist zu fragen, ob dies eine produktive Belebung, in der neue Aspekte der Bewältigungsproblematik gezeigt werden, Epigonentum oder gar ein effektvolles Spiel mit einem attraktiven Thema ist.¹¹

Jabłkowska kommt zu dem Schluss, dass Haider aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive einerseits Epigonin von Autoren und Autorinnen sei, deren Motive und ästhetische Lösungen sie (zum Teil deklarativ) übernehme – wie Bernhard, Jelinek, Lebert. Die Hypertrophierung des Unheimlichen und des Phantastischen oder biblische Anspielungen, die aber die christliche Symbolik willkürlich interpretieren, seien andererseits Aspekte, welche über die Tradition der kritischen Bewältigungsliteratur und der Anti-Heimatliteratur hinausgehen würden. Jabłkowska weist in ihrem Beitrag zu *rotten* darauf hin, dass Haiders Hinweis auf Jelinek und Bernhard sie auf einen Denkansatz gebracht hat, den Christoph Leitgeb 2016 in seinem Artikel „Der Un-Ort der Erinnerung: Ein literarischer Topos bei Lebert, Bernhard, Jelinek – und seine Geschichte“ formulierte. Leitgeb's Ausgangspunkt ist die bekannte und in der Forschung oft zitierte Verbindung der Kategorie des Unheimlichen mit der Erinnerung an den Holocaust. Leitgeb schlägt vor, das Unheimliche mit der Verdrängung der Erinnerung an den Holocaust zu verbinden:

Gerade die künstlerisch avanciertesten Projekte der Erinnerung an den Holocaust stellen nicht einfache Orte der Erinnerung aus, sondern formulieren einen Widerstand gegen das Erinnern mit. Sie entziehen sich auch der Monumentalisierung, indem sie das Erinnern unheimlich machen, so, als ob das Empfinden der Unheimlichkeit ihnen zugleich schon als essentieller Teil dieser Erinnerung gälte. All das lässt sich auf österreichische Literatur übertragen, auf den spezifischen Ort, den sie als Ort des Erinnerns skizziert.¹²

.....
11 Ebd, S. 39.

12 Leitgeb, Christoph (2016): „Der Un-Ort der Erinnerung: Ein literarischer Topos bei Lebert, Bernhard, Jelinek – und seine Geschichte“. In: Radonić, Ljiljana/Uhl, Heidemarie (Hg.): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert: Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*. Bielefeld: transcript, S. 225–244, hier S. 229.

Leitgeb nennt drei Beispiele des so beschriebenen Verfahrens: Hans Leberts *Wolfshaut* (1960), Thomas Bernhards *Frost* (1963) und Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* (1995). Die drei Romane werden, ähnlich wie der Text von Haider, mit Landschaftsbeschreibungen eröffnet, die von Leitgeb als „Orte der Heimsuchung durch das Unheimliche[,] als ‚Un-Orte‘ definiert“ werden.¹³ Sie seien auf der einen Seite Erinnerungsorte im Sinne von Pierre Nora, auf der anderen „traumatische Orte“ im Sinne Aleida Assmanns, schließlich nach der Zerstörung werden sie aber auch zu „Nicht-Orten“ im Sinne von Marc Augé.¹⁴ Ich habe den Beitrag von Jabłkowska sehr genau rekapituliert, weil ich in meinen folgenden Ausführungen auf ihm aufbaue, wobei ich ihre Überlegungen noch um den Trauma-Begriff erweitern und den dargestellten Ort als traumatischen Ort deuten möchte.

Das Erleben eines Traumas¹⁵ hat das Eindringen in die Komfortzone des Ichs zur Folge. Es drückt sich nur in unwillkürlichen sowie belastenden Erinnerungsfragmenten aus oder verursacht gar das Entstehen einer ‚Leerstelle‘ im Gedächtnis. Während jedoch traumatisierte Menschen in der Realität in vielen Fällen nicht vom Trauma erzählen können, ist genau dies etwa in literarischen Texten oder bildkünstlerischen Darstellungen möglich. Die literarischen Figuren werden mit Ereignissen oder Erlebnissen konfrontiert, die zu einer Störung des Selbst führen. Trauma im psychologischen Sinne betrifft Individuen.

.....
13 Ebd., S. 230.

14 Ebd.

15 Wenn das Ich Erlebnisse verarbeiten muss, die auf Krieg, Holocaust, Vernichtungslager, Massensmord, Entführung oder Vergewaltigung bezogen sind, kann es zu einer Störung des Selbst führen, da sie mit ihren grausamen Details nur schwer narrativ zu fassen und erfahrungsbildend zu verarbeiten sind. Es ist anerkannt, dass das Erleben von furchtbaren Ereignissen eine posttraumatische Belastungsstörung (PTBS) zur Folge haben kann. In der Psychologie und Psychiatrie heißt es: „Trauma, griechisch: eine Wunde, die aufbricht, meint ursprünglich die körperlichen Konsequenzen, die ein Organismus nach einem gewaltigem Schlag erleidet. Ins Psychologische übertragen, bedeutet Trauma, die Konfrontation mit einem Ereignis, das real stattgefunden hat, dem sich das Individuum schutz- und hilflos ausgeliefert fühlt und bei dem die gewohnten Abwehrmechanismen und Verarbeitungsstrategien erfolglos sind. Reizüberflutung und Reizüberwältigung sind so machtvoll, dass automatisch Angst entsteht, die nicht mehr beherrschbar ist. Als Folge treten kurz- und langfristige psychische Störungen auf. Traumatisierung meint den Prozess, Trauma ist das Ergebnis dieses Vorganges.“ Lueger-Schuster, Brigitte (2004): „Trauma – aus der Sicht der Psychologie“. In: Friedmann, Alexander/Hoffmann, Peter/Lueger-Schuster, Brigitte/Steinbauer, Maria/Vyssoki, David (Hg.): *Psychotrauma. Die Posttraumatische Belastungsstörung*. Wien u. a.: Springer-Verlag, S. 49–58, hier S. 49.

Es gibt viele autobiografische Texte, die als eine Form von Therapie traumatisierter Menschen und zugleich als Zeugnisse geschrieben wurden.¹⁶ Es wundert nicht, wenn der Trauma-Begriff in den Literatur- und Kulturwissenschaften oft gerade dort genutzt wird, wo es um das Erinnern des Holocaust geht. In besonderen Fällen kann Trauma aber Kollektive betreffen. Angela Kühner zeigt,

dass Kollektive selbstverständlich nicht im engeren Sinne „traumatisiert“ sind, sondern dass es bei „kollektiven Traumata“ darum geht, dass bestimmte massenhafte, individuelle traumatische Erfahrungen im Laufe der Zeit auch für das kollektive Gedächtnis eine wichtige Bedeutung bekommen können.¹⁷

In der Kulturwissenschaft ist auch der Begriff des ‚traumatischen Ortes‘ bekannt. Aleida Assmann stellt die These von der unheimlichen Wirkung der Holocaust-Mahnmale oder auch der Museen in ehemaligen Konzentrationslagern auf.¹⁸ Sie definiert den traumatischen Ort folgendermaßen:

Traumatische Orte unterscheiden sich von Gedenkortern dadurch, dass sie sich einer affirmativen Sinnbildung versperren. [...] Während der Erinnerungsort stabilisiert wird durch die Geschichte, die von ihm erzählt wird, [...] kennzeichnet den traumatischen Ort, dass seine Geschichte nicht erzählbar ist. Die Erzählung dieser Geschichte ist durch psychischen Druck des Individuums oder soziale Tabus der Gemeinschaft der Gemeinschaft blockiert.¹⁹

Der traumatische Ort steht in der Theorie von Assmann für den Bruch mit einer Vorgeschichte, die nicht mithilfe einer integrierenden Erzählung mitgeteilt werden kann. Was an so einem Ort geschehen war, ist unfassbar und somit unerzählbar. Dies betrifft die Geschichte des traumatischen literarischen Un-Ortes Mauthausen sowie der Dorfbewohner, die in *rotten* als Halbtote²⁰ beschrieben werden.

.....

16 Dazu gehören viele Überlebenden-Zeugnisse (z. B. von Primo Levi, Tadeusz Borowski, Jean Améry, Ruth Klüger, Zofia Posmysz, Viktor Emil Frankl).

17 Kühner, Angela (2008): *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Bonn: Psychosozial-Verlag. S. 24.

18 Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck Verlag, S. 227.

19 Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck Verlag, S. 328f.

20 Vgl. Haider 2016, S. 17.

Die Erzähler wuchsen in der unausgesprochenen Obsession in Bezug auf den Un-Ort auf. Er war immer da, aber man sprach über ihn nicht. Circa 70 Jahre nach Kriegsende begeben sich die jungen Erzähler in einer Nacht – wie sie behaupten – gegen ihren eigenen Willen in den alten Steinbruch Mauthausen. Gleich am Anfang des Romans stehen sie am Eingang und sagen: „Hierher verirrt sich selten jemand. Es ist nicht völlig dunkel, von oben kommt Licht herunter. Vom KZ. Von der alten Naziburg.“²¹ Die Jugendlichen fragen sich, wonach sie hier suchen und wissen keine Antwort. Sie ahnen aber, dass es ihr Schicksal ist, dass sie hierhergekommen sind. Eine geheimnisvolle Kraft zog sie an: „Denn es gibt Zeichen, dass erneut etwas kommt. Wir spüren das Wachsein eines Immergleichen.“²² Die Jugendlichen lassen sich von der unheimlichen Präsenz vergangener Verbrechen beunruhigen und erahnen an dem Ort die Gespenster der Vergangenheit. Trotzdem saufen sie auf dem Lagergelände, hören laute Musik, singen dazu. Sie benehmen sich blasphemisch und gegen alle Regeln, die normalerweise an einem Gedenkort herrschen. Es scheint, als ob sie ihn symbolisch durch ihr pietätloses und unangebrachtes Benehmen entzaubern wollten. Die Wut und Rebellion dem Un-Ort gegenüber scheinen für sie die einzige mögliche Reaktion zu sein.

Im Steinbruch finden sie eine geheimnisvolle Kiste und in ihr eine goldene Schriftrolle, auf der die Namen der Gastwirte geschrieben stehen, die aus dieser Gegend stammen. Bei jedem Namen steht auch ein Datum. In der Gegend ist es still und ruhig. Die hier scheinbar herrschende Ruhe ist aber in der Tat unheimlich, feindselig, destruktiv wie auch zeitlos. Sie scheint eine Vorhersage des kommenden Unheimlichen zu sein:

Weil es ist, wie es hier eben ist und immer so gewesen ist, daher ist es ruhig hier. Das ist eine ewige Gegebenheit. Die Stille existiert hier in ihrem Stillstand. Und das ist keine Einbildung überdrehter oder nerviger Halbwüchsiger. Eine Realität ist das. Die Ruhe ist diesem Land eingeschrieben. Und sie macht etwas, dass es bisweilen weh tut. Diese Ruhe ist der Tod. Der leibhaftige Tod.²³

Es scheint, die dargestellte Landschaft ist traumatisiert worden, denn sie besitzt eine eingekapselte Erinnerung, die sich aufgrund der Schwere des Erleb-

.....

21 Ebd., S. 7.

22 Ebd., S. 7f.

23 Ebd., S. 17.

ten dem Erzählen widersetzt. Die Landschaft wird ausschließlich durch den alten Steinbruch definiert, der von Ortsansässigen kaum besucht wird, zugleich aber als Gespenst durch seine unheimliche Anwesenheit selbst immer im Zentrum der Ereignisse steht und lebensbestimmend und somit auch traumatisierend wirkt. Bald wird den Erzählern klar, dass die Daten auf dem von ihnen im ehemaligen KZ gefundenen Rollen die Todesdaten der Wirte sind. Die Wirte kommen einer nach dem anderen infolge unglücklicher Unfälle ums Leben: Einer verschluckt sich und erstickt an einer Semmel, ein anderer rutscht aus. Wie sich zeigt, sind alle Opfer Nachfahren von Nazis und ihr Tod soll die Rache einer gottähnlichen Instanz bedeuten. Diese erscheint zwar nicht direkt, ihre Existenz wird aber vermutet, denn die Erzähler bekommen eine Reihe von geheimnisvollen – es scheint biblischen – Zeichen (eine goldene Schriftrolle, vorhergesagte Todesfälle). Die Erzähler verstehen am Anfang nicht, was sich gerade im alten Steinbruch abspielt und bleiben passive Beobachter. Sie kommentieren: „Das alles stresst uns. Was kann denn mehr stressen als diese Opferungen. Es könnten auch blöde Unfälle sein, tatsächlich welche.“²⁴ Die Protagonisten beginnen schnell zu verstehen, dass es sich um Schuld im biblischen Sinne handeln muss, die pauschal vererbt wird, und dass der Vollstrecker dieser Todesurteile möglicherweise kein Mensch, sondern eine höhere Instanz ist. Die Protagonisten selbst sind nur Zeugen und verstehen, dass alle Opfer Nachfahren der Täter waren und daher bestraft werden müssen: „Unzählige Stunden haben wir geredet und gesehen, dass es anders sein muss. Die Todesstrafe ist hier abgeschafft.“²⁵ Die ersten sieben Opfer werden wie in der Bibel benannt: das Brandopfer, das Eiferopfer, das Heilsopfer, das Sündopfer, das Weiheopfer, das Speiseopfer, das Schuldopfer. Die Todesfälle werden jedes Mal von den Erzählern kommentiert und kontextualisiert:

In diese Stille hinein meint einer, dass sie genau hier die Leichen aufgestapelt haben. Die Leichen derer, die aus dem Lager ausgekommen sind. Wir kennen die Geschichte. Damals haben die Kinder an diesen Stapeln vorbeigehen müssen und sich die Hand oder den Schal vor Nase und Mund gehalten, wegen des Geruchs. So haben es viele Großmütter immer wieder erzählt. Es war ja die Volksschule, an der sie die Leichen aufstapelten. Doch niemanden traf hier Schuld, sagten die Leute. Den Wirt von gegenüber, der die meisten Flüchtigen erschossen hat und die Erlegten hier stapelte, am wenigsten. Es war eine Notwendigkeit, diese Gefährlichen zu töten. Er hat dazu einen eigenen Stapel ge-

.....
24 Ebd., S. 32.

25 Ebd.

macht, um seine Schlusskraft zu zeigen. So muss sein Nachfahre nun das Schuldopfer sein.²⁶

In jedem Fall ist der Tod eines Täternachfahren mit der im biblischen Sinne vererbten Schuld verbunden. Die Jugendlichen fragen, ob man pauschal die Schuld der Eltern oder Großeltern erbt. Wäre das aber der Fall, wäre das möglicherweise ein direkter Rückfall in eine nationalsozialistische Ideologie, die generalisierend urteilt. Sie gehören dem Un-Ort an, obwohl sie viele Jahre nach dem Krieg zur Welt kamen. Das (erzwungene) ‚sich Erinnern‘ ist in ihrem Falle ein Oxymoron, denn sie erinnern *sich* nicht, sondern sie *werden* durch die Existenz des ehemaligen KZs auf dem Gebiet von Mauthausen erinnert. Wenn man erinnert wird, befindet man sich nicht mehr in der Subjektposition, sondern in der Objektposition. Die Erzähler besitzen keine eigenen Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und treten deshalb als passive Objekte des Erinnerungsprozesses auf. Sie stellen sich selbst folgendermaßen vor:

Wir sind die Nachkommen derer, die sich immer herausgehalten haben. Die Sprosse jener Familien, die nie dafür waren. Die nie dagegen waren. Doch waren unsere Vorfahren bloß Mundlose, immer solche, die nichts zu tun hatten mit ihrer Geschichte, so wollen wir das nicht sein.²⁷

Die Erzähler beschuldigen nicht nur die aktiven Täter, sondern auch die passiven Zeugen der Massaker. Die Unterlassung der Zeugen verstehen sie auch als Verbrechen. Zugleich erklären sie aber nicht, was diese Zeugen konkret hätten tun sollen. Sie setzen sich als gegenwärtige Generation sehr kritisch mit schuldhaften Handlungen auseinander, die vom Kollektiv ihrer Vorfahren begangen oder zumindest beobachtet wurden und infolge der Ereignisse deklarieren sie, sie wollen sich nicht stumm stellen und somit wie ihre Vorfahren sein. Die Jugendlichen wollen einerseits Veränderungen, andererseits aber bleiben sie nur auf der Ebene der Deklaration. Sie haben keine Idee, auf welche Art und Weise sie sich mit der NS-Vergangenheit auseinandersetzen könnten. Sie wollen sich aus der schuldhaften Verstrickung des eigenen Kollektivs befreien, aber zugleich sind sie nicht bereit, sich seriös mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Die Zerstörung selbst ist ihr Ziel, nicht aber sinnvolles

.....
26 Ebd., S. 42.

27 Ebd., S. 37.

Gedenken. Letztendlich entscheiden nicht sie, sondern die höhere Instanz, wie und wann diese Auseinandersetzung verläuft. Sie sind nur passive Zeugen und somit gleichen sie ihren Vorfahren, denen sie vorwerfen, während des Krieges nicht agiert gehabt zu haben. Mit der Zeit stellen die Jugendlichen von heute zwar immer mehr Fragen, aber immer nur egoistisch, in Bezug auf sich selbst. Sie wissen weder, an wen sie sich mit den Fragen wenden sollen, noch wie sie auf die sich abspielenden Ereignisse reagieren sollen. Das Grundsätzliche ist für sie jedoch klar: Sie sind auch in diese Geschichte verwickelt, ohne dass sie es wollen: „Was ist das hier nur für eine Geschichte. Wir wollen nicht an ihr teilnehmen, und doch tun wir es.“²⁸ Später fragen sie:

Langsam kommen die Gespräche in Gang. Müssen wir hier wirklich mitspielen? Können wir nicht aussteigen? [...] Unser Blut ist schwer wie das ihre [der Wirte]. Hier gibt es nur Nachkommen von Schuldigen. Wir stehen nicht außerhalb. Nie.²⁹

In der Forschung wird behauptet, das kommunikative Gedächtnis währe drei bis vier Generationen und somit 80 bis 100 Jahre.³⁰ Die Annahme des Erbes ist auch in der zweiten und dritten Generation keine Wahlsituation und die von einer Generation auf die nächste übertragenen Traumata können ihr Leben und ihre Entwicklung in vielerlei Hinsicht beeinflusst haben³¹ und zu einer partiellen oder sogar kompletten Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) führen.³² Die belastende Wirkung, die sich von Generation zu Generation fortsetzt, existiert auch dann, wenn man sie verschweigt. Wenn man die Familiengeschichte kennt, wenn man sie in das Leben zu integrieren imstande ist, dann kann man versuchen, zu lernen, mit familiären Traumata umzugehen. Psychologen haben nachgewiesen: Die Kinder von nationalsozialistischen Tätern leiden oft unter psychosomatischen Beschwerden, Schlafstörungen, Alpträumen, Konzentrationsunfähigkeit und anderen Störungen von Ichfunk-

.....
28 Ebd., S. 11.

29 Ebd., S. 56.

30 Vgl. Assmann, Jan (2013): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 7. Aufl. München: C.H. Beck, S. 48–56.

31 Vgl. z. B. Coleman, M. Donald (2016): „Kind von Verfolgern“. In: Bergmann, Martin S./Jucovy, Milton E./Kestenberg, Judith S. (Hg.) (2016): *Kinder der Opfer. Kinder der Täter. Psychoanalyse und Holocaust*. Frankfurt a.M.: Psychosozial Verlag, S. 217–238, hier S. 217.

32 Kühner 2008, S. 39f.

tionen, sind reizbar, depressiv, unruhig, werden Alkoholiker und begehen oft Selbstmord.³³ Haiders Text illustriert diese Theorie literarisch. Haider thematisiert sogar eine Art der Obsession (im Sinne von Zwang) in Bezug auf die Begriffe ‚Erinnerung‘ und ‚Gedächtnis‘. Aus dem Verdrängten und Verschwiegenen entwickelte sich bei den Protagonisten des Romans – Täternachfahren – das kollektive Trauma, denn das, was verschwiegen wurde, kehrt bei nachfolgenden Generationen quälend wie ein Spuk wieder zurück.

Das zweite Kapitel von *rotten* hat den biblischen Titel *Deuteronomium: das alte Buch*. *Deuteronomium* bedeutet in direkter Übersetzung „zweites Gesetz“ und ist das fünfte Buch des Alten Testaments, ein Teil der *Tora* und Wiederholung der Zehn Gebote sowie der Konsequenzen, die aus ihrem Nicht-Einhalten folgen. Das Buch ist eine Gesetzgebung, die konkrete Rechtsvorschriften und Pflichten des Menschen gegenüber Gott enthält, und die Mose dem Volk vorgelegt hat. Bei Haider ist das Kapitel *Deuteronomium* ein Wir-Monolog von denjenigen, die in der Nazizeit Kinder oder Jugendliche waren. Sie, im Kollektiv, scheinen heute zu sagen: Es funktionierten bei uns konkrete, klare Regeln wie im *Deuteronomium*. Wir waren gezwungen zuzuhören, weil man die geltenden Regeln immer befolgen muss und wir konnten nichts dagegen tun, was mit den Opfern passiert ist. Sie waren während des Krieges noch minderjährig. Nach Jahren rechtfertigen sie sich selbst sowie ihre Väter. In einem sehr langen Satz von 26 Seiten erzählen sie über diese Zeit und versuchen ihre Passivität während des Krieges zu erklären. Sie entschuldigen sich bei den Nachgeborenen und erklären, sie hätten keinen Einfluss darauf gehabt, was im Lager passierte, sie hätten sogar gar nichts gewusst, obwohl man den Leichengestank deutlich riechen konnte und vielen davon übel wurde. Sie schauten einfach nicht zu, denn das Zuschauen war streng verboten. Die Adressaten dieses Rechtfertigungsmonologs in Form des ununterbrochenen Redeflusses sind die jungen Menschen von heute, in diesem konkreten Falle diejenigen, die im ersten sowie im dritten Teil des Romans erzählen:

Ja, was hätten wir denn machen sollen, das kann sich niemand vorstellen heute, was da los war, das sind wieder so typische Nachgeborenenfragen, mit denen ihr daherkommt und auf die niemand eine Antwort haben kann, wir am wenigsten, denn hört gut her, diese

.....
 33 Vgl.: Bergmann, Martin S./Jucovy, Milton E. (2016): „Einleitung“. In: Bergmann, Martin S./Jucovy, Milton E./Kestenberg, Judith S. (Hg.) (2016): *Kinder der Opfer. Kinder der Täter. Psychoanalyse und Holocaust*. Frankfurt a.M.: Psychosozial Verlag, S. 23–55, hier S. 54f.

Sache gehorchte einem eigenen Gesetz, das war so etwas wie ein zweites Gesetz, hinter dem alles verschwindet, alles, das Menschliche und das Denken gleichsam und das war ein Gesetz wie es zuvor keines bei uns gegeben hat, noch nie, nicht annähernd etwas in diese Richtung haben wir je zu hören gekriegt, niemals war von einer solchen Sache nur im Entferntesten zu hören oder wurde so etwas erzählt und erzählt wurde ja viel und daher muss es ein solch zweites Gesetz gewesen sein, es gibt keine Erklärung dafür, auch wenn ihr glaubt, heute ach so viel gescheiter zu sein als wir damals, oder auf was wollt ihr sonst hinaus mit eurem schieren Abkömmlingsinteresse, aufgedeckt ist heute schon alles und aufgearbeitet bis ins letzte Detail und trotzdem kommen immer wieder welche und stellen Fragen, und meist stellen sie immer wieder die immer gleichen Fragen, von der Geschichte dieser Zeit seid ihr geradezu hypnotisiert [...].³⁴

Die Sprechenden fühlen sich unschuldig, weil sie während des Krieges nur nach den von oben gegebenen Regeln gehandelt hätten und behaupten, dass die Jugend von heute nichts von den vergangenen Verhältnissen zu verstehen imstande sei, weil sie damals nicht gelebt habe. Im Text wird die Tatsache gar nicht diskutiert, dass die Sprechenden zur Zeit des Krieges Kinder und Jugendliche waren. Weder zu fragen noch zu urteilen seien sie deswegen heute berechtigt.

Im zweiten Kapitel wird zudem besonders ersichtlich, dass die Landschaft um das KZ-Mauthausen traumatisiert ist. Die Protagonisten, die für die Vergangenheit stehen, monologisieren in einem Atemzug, der sich als „Atemlosigkeit einer Erkenntnis“³⁵ deuten lässt. Kollektiv denken sie die ganze Zeit über den Ort des Verbrechens nach und wiederholen ihre eigene Version der Geschichte immer wieder. Diese Wiederholungen im Text sind Ausdruck eines Traumas der Protagonisten.

Im letzten Teil des Romans mit dem Titel *Exodus* befreit sich die erzählende Gruppe der Jugendlichen aus dem ersten Teil von der Macht der Nazi-Geschichte, indem sie das ehemalige KZ in die Luft sprengt. Die Erzähler wollen die Einwohner dieser Gegend vom Fluch des Verbrechens und von der Macht der höheren Instanz befreien:

34 Haider 2016, S. 61.

35 Jabłowska 2019, S. 40.

Denn alle Hiergeborenen gehören der gewesenen Zeit. Als hier so viele erschlagen wurden, wurden alle Hiergeborenen in diesem Landkreis daran gehangen, ihm gehören sie, dem Vorgestern, dem KZ, es ist nach wie vor der Herr, obwohl es schon so lange her ist.³⁶

Der Plan gelingt, obwohl die Erzähler von alttestamentlichen Plagen – blutigem Wasser, Fröschen, Stechmücken, Fliegen, Pestgeschwüren, Hagel, Heuschrecken, Finsternis – heimgesucht werden. Die zehnte Plage, der Tod aller Erstgeborenen, bleibt noch aus. Solche Bibelanspielungen gibt es bei Haider in unzähliger Menge. Man kann sie als Parodie biblischer Texte lesen, umso mehr, da Todesszenen sowie die Kommentare der Erzähler vulgär konnotiert, aber in pathetischer Sprache ausgedrückt sind. Der Roman endet schließlich damit, dass die Jugendlichen die Gegend verlassen. Wenn die KZ-Gedenkstätte nicht mehr existiert, sollen alle endlich gut schlafen, als ob es ein naives Märchen wäre: „Zuhause schlafen wir alle einen ruhigen, doch nur sehr kurzen Schlaf.“³⁷ Nun aber ist der Roman kein Märchen und die Lösung des Problems der Erinnerung an die Un-Orte der Erinnerung ist nicht so einfach, wie dies von den Erzählern rebellisch vorgeschlagen wird.

Der falsch verstandene Erinnerungszwang, der bei Haider mit Trauma verbunden ist, führt letztendlich zur sinnlosen Rebellion gegen die blasphemisch dargestellte höhere Instanz. Die belastende Wirkung, die sich von Generation zu Generation fortsetzt, existiert umso mehr, wenn man sie verschweigt, aber trotzdem weder vergessen kann noch darf. Das Unausgesprochene wirkt wie ein Trauma und führt zur Erstarrung. Aleida Assmann sieht einen deutlichen Unterschied zwischen Gedenken und Erinnerungskultur und übertriebener Vergangenheitsfixierung. Assmann weist darauf hin, dass sich der Begriff ‚Erinnerungskultur‘ seit den 1990er Jahren in wissenschaftlichen Diskursen, in den Ansprachen der Politiker, aber auch in den Medien und in der Alltagssprache immer mehr durchgesetzt hat. Sie fragt nach der Zukunft der Erinnerung:

In den letzten drei Jahrzehnten ist diese Erinnerungskultur in Deutschland und anderen Ländern aufgebaut worden und seither mit einer Fülle von Institutionen und Initiativen, Gedenkstätten und Museen, Veranstaltungen und Programmen für alle erreichbar und unübersehbar geworden. Sie ist durch die Medien ganz selbstverständlich in den Alltag eingelassen, in den meisten deutschen Städten vor der Haustür in Gestalt von Stolpersteinen präsent und überregional sichtbar in herausragenden Bauten und Monumenten.

.....
36 Haider, S. 147.

37 Ebd., S. 175.

Nach dieser emsigen Phase des Aufbaus steht die Erinnerungskultur nun auf dem Prüfstand. Welche Rolle soll diese Erinnerung fortan in unserer Gesellschaft spielen? Wie wird sie sich nach dem Ende der Zeitzeugen entwickeln? Wie wird sie sich nach dem anstehenden Generationswechsel weiterentwickeln? Welche Rolle wird sie in der Migrationsgesellschaft spielen?³⁸

Assmann fragt im Folgenden, was besser ist: Erinnern oder Vergessen. Sie macht sich Gedanken, ob Vergessen eine „befreiende Kraft“³⁹ besitzen könnte:

Wenn Erinnern Hass und Rache in Gang hält, so könnte man folgern, sollte man unbedingt dem Vergessen den Vorzug geben, um die Konfliktparteien zur Ruhe zu bringen und eine überlebenswichtige Phase der Aussöhnung und Reintegration einzuleiten. [...] Identitätsressource kann Gegensätzliches bedeuten. Es kann sich auf die Forcierung nationaler Mythen beziehen, die mit heroischen Narrativen oder Opfererzählungen die neuen nationalen Museen vieler europäischer Staaten des ehemaligen Ostblocks füllen. Es kann aber auch bedeuten, die Problematik dieser einfachen Lösungen zu durchleuchten und solche Formen der Selbstmythisierung zu kritisieren, indem man sich mit der ganzen Geschichte neu auseinandersetzt und dabei gerade auch die Perspektive der geschädigten Opfer und ehemaligen Gegner mit in das kollektive Selbstbild aufnimmt.⁴⁰

Aleida Assmann zeigt unterschiedliche Möglichkeiten, mit der schwerwiegenden Vergangenheit umzugehen. Haiders Erzähler verstehen die befreiende Kraft des Vergessens sehr buchstäblich und sie setzen das ehemalige KZ in Brand, um zu vergessen. Die Zerstörung des Lagers durch Explosion in *rotten* macht aus dem beschriebenen ländlichen Raum, aus dem traumatischen Ort und aus dem Un-Ort einen Nicht-Ort, dem es an Geschichte, Relation und Identität fehlt, so wie Augé ihn beschrieben hat.⁴¹ Leitgeb behauptet:

Die Nicht-Orte löschen die Bindung des Ortes an ein bestimmtes Gedächtnis. Der Nicht-Ort gestaltet deshalb den Gedächtnisverlust total, aber auch funktional, im Hinblick auf das in ihm stattfindende Handeln. [...] Der Nicht-Ort tilgt das Gedächtnis bewusst und auch architektonisch.⁴²

.....
38 Assmann, Aleida (2016): „Zur Kritik, Karriere und Relevanz des Gedächtnisbegriffs. Die ethische Wende in der Erinnerungskultur“. In: Radonić, Ljiljana/Uhl, Heidemarie (Hg.): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert: Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*. Bielefeld: transcript, S. 29–42, hier S. 30.

39 Ebd., S. 31.

40 Ebd.

41 Augé, Marc (2010): *Nicht-Orte*. München: C.H. Beck.

42 Leitgeb 2016, S. 234f.

Ljiljana Radonić und Heidemarie Uhl unterstreichen zu Recht, dass nach dem Ende des Kalten Krieges und der klar konturierten bipolaren Systemkonkurrenz das Gedächtnis zum wichtigsten Marker für die Identität und die moralisch-ethische Verfasstheit von Kollektiven und Nationen geworden sei.⁴³ Eine Dekade später könne bereits, laut Nora, von einer weltweiten Konjunktur des Gedächtnisses, sogar einer „Obsession“ für die Vergangenheit gesprochen werden.⁴⁴ Das Trauma des Ortes und des Kollektives in *rotten* verschwindet nicht, sondern wandelt sich in ein anderes. Die Delegation der ‚Gerechtigkeit‘ an eine magische Karikatur der gottähnlichen Instanz lässt Haiders *rotten* als einen Text lesen, der das Thema der Vergangenheitsbewältigung banalisiert und sogar verspottet. Gerade deshalb ist Haiders Schaffen dahingehend von Interesse, weil sie an wichtige Topoi der österreichischen Literatur der Nachkriegszeit innovativ anknüpft. Sie möchte aufzeigen, dass es zu negativen Konsequenzen führt, wenn man das Trauma verschweigt. Sowohl Zerstörung der Erinnerung als auch das Fehlen des Gedächtnisses sind keine gute Lösung des Problems, sondern eher eine Art Flucht, so dass das Trauma die Betroffenen immer begleitet und verfolgt. Durch die unausgesprochenen, aber in der Luft hängenden, dort verübten grausamen Holocaust-Verbrechen bleibt das KZ-Mahnmal ein traumatischer und unheimlicher „Un-Ort der Erinnerung“⁴⁵.

.....

43 Radonić, Ljiljana/Uhl, Heidemarie (2016): „Zwischen Pathosformel und neuen Erinnerungskonkurrenzen. Das Gedächtnis-Paradigma zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Zur Einleitung“. In: Radonić, Ljiljana/Uhl, Heidemarie (Hg.): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert: Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*. Bielefeld: transcript, S. 7–25, hier S. 7.

44 Vgl. Nora, Pierre (2002): „Gedächtniskonjunktur“. In: *Transit* 22, S. 18–31.

45 Leitgeb 2016, S. 225–243.

On the Contributors

MARIE-LUISE ALPERMANN completed her master's degree in Slavic Languages and Literatures at the Department of Slavonic Studies at the University of Halle-Wittenberg. In her master's thesis she analyzed taboo and recent history in Saša Ilić's novel *Pad Kolumbije*. Her research interests are memory, recent history and feminist perspectives in contemporary literature. She translates prose from post-Yugoslav authors such as Lejla Kalamujić, Saša Ilić and Dragoslava Barzut into German.

MAGDALENA BARAN-SZOŁTYS is a researcher (post doc) at the Research Center for the History of Transformations (RECET) at the Institute of East European History at the University of Vienna and at the NCN project "(Multi)national Eastern Galicia in the Interwar Polish Discourse (and its Selected Counter-Discourses)" at the Department of Literature of the 20th and 21st Century at the University of Warsaw. She completed her doctoral thesis on travels to (post-)Galicia in German and Polish contemporary literature at the interdisciplinary doctoral program "Austrian Galicia and its Multicultural Heritage" (University of Vienna, funded by the FWF). Her research interests include travels, transformation and inequality studies, literature and politics as well as Austrian Galicia.

ADISA BAŠIĆ teaches poetry and creative writing at the Faculty of Philosophy in Sarajevo (Department of Comparative Literature and Librarianship). She received her PhD in 2019 from the University of Graz with the doctoral thesis *A Comedic Approach to Erotic Love in a Selection of South Slavic Lyric Poetry*. Her thesis examines South Slavic lyric poetry that thematizes love as not sublime and unreachable, but rather as attainable, carnal and joyous. Her research interests include memory, trauma, war, love, and humor. She is also a writer.

IRIS TABEA BAUER is a PhD student at the Aleksander Brückner Center for Interdisciplinary Polish Studies in Halle. Her dissertation is on transgressions in gender roles in contemporary Polish literature (e.g. Sylwia Chutnik, Bożena

Umińska-Keff, Michał Witkowski). Her research interests include narratology, postcolonial and gender studies, and Czech and Polish Holocaust literature.

JOANNA BEDNARSKA-KOCIOLEK is a Research Assistant (post doc) for German Literatures and Cultures at the Department of German Studies at the University of Łódź. She completed her doctoral thesis on Danzig/Gdańsk as a place of memory at the Institute of German Studies at the University of Łódź. Her research interests include memory in literature and Holocaust literature.

DAVOR BEGANOVIĆ, PhD, is a Lecturer in the Slavic Department at the University of Tübingen, an Adjunct Lecturer in the Slavic Department at the University of Zurich and the Slavic Department of the University of Constance. Research interests: theory of literature, especially narratology, studies in cultural memory, and contemporary South Slavic literatures. Recent publications: *Pamćenje traume. Apokaliptička proza Danila Kiša* (2007), *Poetika melankolije. Na tragovima suvremene bosansko-hercegovačke književnosti* (2009), *Protiv kanona. Mlada crnogorska proza i okamenjeni spavač* (2010); articles on South Slavic and comparative literature; co-editor: *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien.* (2007), *Unutarnji prijevod. Antologija* (2011) and *Cultures of Memory in South-Eastern Europe. Spotlights and Perspectives* (2020).

NIKOLA ĐOKOVIĆ completed his doctoral thesis at the Department of Serbian Language and Literature at the University of Kragujevac on the literature of exile and post-Yugoslavian cultural space, focusing on the novels of Dubravka Ugrešić, Aleksandar Hemon, David Albahari and Vladimir Arsenijević. He currently works as a freelance translator and writes critical essays as well as book reviews on komunalinks.com.

YVONNE DROSIHN is a researcher (post doc) at the Department of Slavonic Studies at the University of Halle-Wittenberg. She completed her doctoral thesis on literary images of Russia – the construction of images of the self and the other in Russian and Russian-related literature of the period of transition. Her research interests include contemporary Russian and Polish literature, East-West discourses, comparative imagology, alterity discourses, postmemory, and transgenerational narratives.

ŠEHERZADA DŽAFIĆ completed her master's degree at the Faculty of Education of the University of Bihać in 2008 and received a doctorate on intercultural literature for her studies of literature, culture, performing arts and film at the Faculty of Philosophy in Zagreb. She has participated in various international conferences (Zagreb, Belgrade, Vienna, London) and published more than twenty scholarly articles in the area of literature and cultural studies and two monographs: *The Intercultural (Con)text of the Bosnian and Herzegovinian Interliterary Community* (2015) and *Post/modernist Poetics by Irfan Horozovic* (2018). She is currently employed as an Associate Professor at the Faculty of Education at the University of Bihać, where she is also the editor of the magazine *Post Scriptum*.

ROBERT FORKEL is a scholar in the Department of German Literature at Martin Luther University Halle-Wittenberg. His scholarship focused on cognitive poetics and memory cultures. In his dissertation *Erfahrung aus Narration* (2020) he wrote about the literature of the 'third generation' – the so-called 'Enkelliteratur' – from a narratological point of view.

DAGMAR GRAMSHAMMER-HOHL is Senior Lecturer in the Department of Slavic Studies at the University of Graz, Austria. In her PhD thesis (2002) she analyzed representations of women's aging in Russian literature. She specializes in literary and cultural studies with a focus on 20th-century Russian literature, transculturality, and age/aging studies. Her current research project investigates narratives of homecoming in Russian and Bosnian/Croatian/Serbian literature of exile.

CLEMENS GÜNTHER, Research Assistant (post doc) at the Institute of East European Studies at the FU Berlin. He completed his PhD on historiographic metafiction in late and post-Soviet literature. His further research interests include the imaginative history of Azerbaijan and Turkmenistan, literature and (environmental) catastrophe, and Tolstoy.

RENATE HANSEN-KOKORUŠ is a retired Professor of Slavic Literatures and Cultures at the Department of Slavic Studies at the University of Graz in Austria. Her PhD (on the prose works of Bulat Okudžava) and post-doctoral degree in Slavic Studies (intertextuality in Ranko Marinković) she completed at

the University of Mannheim where she worked in several positions. She taught at the Humboldt University in Berlin, the University of Waterloo in Canada, the University of Zadar in Croatia, the State University of Tomsk in Russia, the University of Frankfurt/M in Germany as well as the University of Innsbruck in Austria. Her research interests include intertextuality and intermediality, narratology, representations of identity in literature in film, satire and humor, chronotope of the return, and memory. She is co-editor of the journal *Anzeiger für Slavische Philologie*.

MATTHIAS HAUKE is a Research Assistant for Modern German Literature at the Department of German Studies at the University of Freiburg. His doctoral thesis focuses on post-Yugoslav journeys in German literature.

EVA HAUSBACHER is Professor of Slavic Literature und Culture at the University of Salzburg, Department of Slavonic Studies; dissertation on the early futurist painter and poet Elena Guro (*‘Denn die Geschöpfe lieben Aufmerksame’*. *Weiblichkeit in der Schrift Elena Guros*, 1996); post-doctoral thesis on transnational forms of writing in contemporary Russian literature 2008 (*Poetik der Migration*, 2009); visiting professor at the University of Innsbruck; main focus of research in the field of Russian literature in the 20th and 21st centuries, migration literature, gender, transcultural and fashion studies.

GUDRUN HEIDEMANN is a Professor at the Institute of German Studies at the University of Łódź. She completed her doctoral thesis on Russian exile prose of the 1920s (Vladimir Nabokov, Il’ja Ėrenburg) at the Department of Slavonic Studies at the University of Bielefeld. Gudrun was also a Research Assistant and DAAD delegate at the Universities of Wrocław and Łódź. At the University of Bamberg she received her habilitation, presenting comparative studies on photographic recourse in literature and film. Her research interests include the literary handling of oblivion, the intersections of literature and media, as well as literature and culture.

INGEBORG JANDL is a University Assistant (post doc) for South Slavic Literatures and Cultures at the Department of Slavonic Studies at the University of Vienna. She completed her doctoral thesis on perception and emotion in the works of the Russian émigré author Gajto Gazdanov at the Institute of Slavic

Studies at the University of Graz, where she worked as a University Assistant (prae doc) for Russian Literature and Culture. Ingeborg's research interests include interdisciplinarity with psychology and natural sciences, narratology, verse theory, intermediality, as well as literature/culture and ethics.

SVETLANA KAZAKOVA is an Adjunct Professor for Slavonic Literary Studies at the Department of Slavonic Studies at the University Ludwig-Maximilian, Munich. Her scientific and pedagogical work focuses on the mythopoetics and psychopoetics of Russian Modernism as well as on Southeastern comparative studies and Balkan cultural studies. She has most recently explored the problems of ethics and otherness in the field of the Slavic postmodernism.

EVA KOWOLLIK is a researcher (post doc) at the Department of Slavonic Studies at the University of Halle-Wittenberg. She completed her doctoral thesis on metahistoriographic novels in contemporary Serbian literature (Radoslav Petković, David Albahari and Dragan Velikić). Her research interests include war, trauma and memory in South Slavic literature, and children and youth literature.

GABRIELA LEHMANN-CARLI is Professor for Slavic Literatures at the Department of Slavonic Studies at the University of Halle-Wittenberg. Her research interests include cultural translation in the Russian and Polish Enlightenment, trauma, empathy and expressive writing, religion narratives and theodicy in Russian and Polish literature.

VICTORIA MALKINA is head of the Department of Theoretical and Historical Poetics at the Russian State University for the Humanities (RGGU) in Moscow. She graduated from this university and completed her thesis on the poetics of the historical novel. Victoria's research interests include the poetics of lyric poetry, historical poetics, the historical and gothic novel, visuality in literature, and historical memory.

YVONNE PÖRZGEN is the academic coordinator at the Institute of Integrated European Studies at the University of Bremen. She completed her doctoral thesis on drugs in Russian and Polish literature and dedicated her postdoctoral thesis to the implications of free will in the works of Fyodor Dostoyevsky,

Stanisław Lem and Meša Selimović. Her research interests include cultural transfer, memory studies, and phantastic literature.

ANGELA RICHTER worked from 1994 to 2017 as Professor for South Slavic Studies at the Martin Luther University Halle-Wittenberg. For many years she was the director of the Department of Slavonic Studies in Halle. Her main areas of research are contemporary South Slavic literatures and cultures, literature and history, literature and politics, trauma and memory. She also deals with literary and specialist translations.

MAIKE SCHULT is Professor of Practical Theology at Philipps-University Marburg/Germany. She holds a PhD in Slavonic Studies and Cultural Studies with a dissertation on F. M. Dostoevsky (Dr. phil.) and a postdoctoral qualification on trauma and pastoral care (Habilitation, published as: *“Ein Hauch von Ordnung”*: *Traumarbeit als Aufgabe der Seelsorge*). Her interdisciplinary research interests include the interface of religion with (Russian) literature, trauma, trauma narratives, narrative identity, empathy and taboo, psychology of religion, pastoral care, and psychoanalysis.

NINA SHCHERBAK is an Associate Professor for English Language and Literature at the Department of English Language and Cultural Studies at St. Petersburg State University. She completed her master's degree on applied linguistics at Lancaster University, Britain and her doctoral thesis on psycholinguistics in the English Department of St. Petersburg State University, Russia. She is the author of more than ten monographs on Russian and English literature. She has written more than 100 scripts for documentaries for the Russian channel *Cultura*.

ELIZABETA SHELEVA, full Professor at the Department of Comparative Literature at the University of Sts. Cyril and Methodius, Skopje; president of the board of the international literary festival *Struga Poetry Evenings*; member of the Macedonian PEN center; long-time editor of the regional literary and cultural magazine *Sarajevo Notebooks*; author of 265 articles and 10 books. She completed her doctoral thesis on dialogism and intertextuality, i.e. the profound influence of Mikhail Bakhtin over the poststructuralist theories of Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, and Yurii Lotman. Her research interests include: exile

studies, discourse on Balkanism, contemporary Macedonian and South Slavic literature, and cultural studies (topics of identity, foreignness, otherness).

KAROLINE THAIDIGSMANN is a postdoctoral researcher and lecturer of Polish and Russian Literature at the Department of Slavic Studies at the University of Heidelberg. She studied Slavic studies, psychology and theology in Heidelberg and Wrocław. In 2009 she completed her doctorate on Soviet work camps in Russian literature. In 2020 she finished her habilitation about crosswriting and cultural identity in Polish literature since 1989. Her research interests include trauma narratives and memory studies as well as children's and crossover literature.

INNOKENTIJ URUPIN is a Lecturer in Russian Studies at the University of Konstanz and a freelance translator. His doctoral thesis, completed at the University of St. Petersburg, examined the prose texts of Ingo Schulze with reference to Schulze's reception of Moscow Conceptualism. His research interests include mediology of literature, early film, and Russian Formalism.

NENAD VELIČKOVIĆ is an Associate Professor in the Department of Slavic Studies in the Faculty of Philosophy (University of Sarajevo). He received his MA in Serbian literature in 2006 on *Dušan Kovačević's Political Theatre*. He completed his PhD on *Ideological Instrumentalisation of Literature in Bosniak, Croat and Serb Textbooks* in 2010. In addition to being interested in the use of literature in education, his other academic interest is a critique of postmodern nationalistic discourse. He has edited more than 20 books of local and foreign authors for the publishing house Omnibus, which he co-owned from 1999–2007. He started and edited several magazines and publications (*Vizija, Omnibus, Alčak, FAN, Književni žurnal*). His written work includes numerous stories, plays, essays as well as several novels published and/or translated into many languages.

MARIA ZHUKOVA is a Lecturer at the Department of Slavonic Studies at the University of Konstanz and associate fellow of the Zukunftskolleg. She completed her doctoral thesis on grotesque-fantastic literature of the 1890s–1910s and the novel by Alfred Kubin *The Other Side*. Her research interests include representation of Soviet television in film and literature, memory and media, and colours and visuality of news websites' design.

OST-WEST-EXPRESS. KULTUR UND ÜBERSETZUNG

- Bd. 1 Dilek Dizdar: Translation. Um- und Irrwege. 394 Seiten. ISBN 978-3-86596-113-6
- Bd. 2 Sigrid Freunek: Literarische Mündlichkeit und Übersetzung. Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte. 344 Seiten. ISBN 978-3-86596-104-4
- Bd. 3 Şebnem Bahadır: Verknüpfungen und Verschiebungen. Dolmetscherin, Dolmetschforscherin, Dolmetschausbilderin. 328 Seiten. ISBN 978-3-86596-131-0
- Bd. 4 Jekatherina Lebedewa: Russische Träume. Die Slawophilen – ein Kulturphänomen. 340 Seiten. ISBN 978-3-86596-068-9
- Bd. 5 Ina Müller: Die Übersetzung von Abstracts aus translationswissenschaftlicher Sicht (Russisch – Deutsch – Englisch). 392 Seiten. ISBN 978-3-86596-151-8
- Bd. 6 Gabriela Lehmann-Carli, Silke Brohm, Hilmar Preuß: Göttinger und Moskauer Gelehrte und Publizisten im Spannungsfeld von russischer Historie, Reformimpulsen der Aufklärung und Petersburger Kulturpolitik. Mit einer Quellentextausgabe von Teilen der Korrespondenz zwischen den Moskauer Universitätsprofessoren Johann Gottlieb Buhle sowie Christian August Schlözer und dem Kurator der Moskauer Universität Michail Nikitič Murav'ev aus den Jahren 1803 bis 1807. 252 Seiten. ISBN 978-3-86596-166-2
- Bd. 7 Stefan Schneider: An den Grenzen der Sprache. Eine Studie zur „Musikalität“ am Beispiel der Lyrik des russischen Dichters Afanasij Fet. 698 Seiten. ISBN 978-3-86596-197-6
- Bd. 8 Christine Engel/Birgit Menzel (Hg.): Kultur und/als Übersetzung. Russisch-deutsche Beziehungen im 20. und 21. Jahrhundert. 348 Seiten. ISBN 978-3-86596-300-0
- Bd. 9 Gabriela Lehmann-Carli/Yvonne Drosihn/Ulrike Klitsche-Sowitzki: Russland zwischen Ost und West? Gratwanderungen nationaler Identität. 268 Seiten. ISBN 978-3-86596-338-3
- Bd. 10 Werner Creutziger: Schöne neue Sprache. Essays. 168 Seiten. ISBN 978-3-86596-346-8
- Bd. 11 Agnieszka Brockmann/Jekatherina Lebedewa/Maria Smyshliaeva/Rafał Żytyniec (Hg.): Kulturelle Grenzgänge. Festschrift für Christa Ebert zum 65. Geburtstag. 442 Seiten. ISBN 978-3-86596-323-9
- Bd. 12 Birgit Menzel/Irina Alekseeva (Hg.) unter Mitarbeit von Irina Pohlan: Russische Übersetzungswissenschaft an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. 248 Seiten. ISBN 978-3-86596-457-1
- Bd. 13 Mihan Rouzbehani: Das Œuvre der amerikanischen Künstlerin Gwen Frostic. Der Nachlass, die Linolkunst und die Prosa unter dem Aspekt der Übersetzung. 430 Seiten. ISBN 978-3-86596-510-3

OST-WEST-EXPRESS. KULTUR UND ÜBERSETZUNG

- Bd. 14 Gabriela Lehmann-Carli (Hg.) unter Mitarbeit von Hilmar Preuß: Empathie und Tabu(bruch) in Kultur, Literatur und Medizin. 364 Seiten. ISBN 978-3-86596-514-1
- Bd. 15 Olga Hertfelder-Polschin: Verbanntes Denken – verbannte Sprache. Übersetzung und Rezeption des philosophischen Werkes von Nikolaj Berdjajev in Deutschland. 238 Seiten. ISBN 978-3-86596-529-5
- Bd. 16 Ines Carola Baumgartl (Hg.): *Skythische Scherben* von Elizaveta Jur'evna Kuz'mina-Karavaeva – Ein Gedichtband des Silbernen Zeitalters. Originaltext und Übersetzung, mit einleitendem Essay und literaturgeschichtlicher Einordnung. 140 Seiten. ISBN 978-3-86596-474-8
- Bd. 17 Maria Smyshliaeva: Von Čičikov bis Chodorkovskij: Unternehmer im Literatur- und Mediendiskurs Russlands. 300 Seiten. ISBN 978-3-86596-542-4
- Bd. 18 Hilmar Preuß: Vorläufer der Intelligencija?! Bildungskonzepte und adliges Verhalten in der russischen Literatur und Kultur der Aufklärung. 432 Seiten. ISBN 987-3-86596-547-9
- Bd. 19 Karl-Dieter Johannsmeyer/Gabriela Lehmann-Carli/Hilmar Preuß (Hg.): Empathie im Umgang mit dem Tabu(bruch). Kommunikative und narrative Strategien. 348 Seiten. ISBN 978-3-7329-0066-4
- Bd. 20 Nora Scholz: „... essence has been revealed to me“. Umkreisungen des Nondualen im Prosawerk von Vladimir Nabokov. 380 Seiten. ISBN 978-3-7329-0044-2
- Bd. 21 Birgit Menzel/Christine Engel (Hg.): Rückkehr in die Fremde? Ethnische Remigration russlanddeutscher Spätaussiedler. 298 Seiten. ISBN 978-3-86596-466-3
- Bd. 22 Julija Boguna: Lettland als übersetzte Nation. Garlieb Merkels *Die Letten* und ihre Rezeption im 19. Jahrhundert in Livland. 410 Seiten. ISBN 978-3-7329-0103-6
- Bd. 23 Dilek Dizdar/Andreas Gipper/Michael Schreiber (Hg.): Nationenbildung und Übersetzung. 172 Seiten. ISBN 978-3-86596-421-2
- Bd. 24 Klaus Städtke: Der Aristokrat als Autor? Die *Philosophischen Briefe* Petr Jakovlevič Čaadaevs und die russische Öffentlichkeit seiner Zeit. Ein Beitrag zur russischen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts. 216 Seiten. ISBN 978-3-7329-0184-5
- Bd. 25 Natascha Timoschkowa: Ein Mandeltraum. Übersetzungskritische Untersuchungen zur Rolle Ossip Mandelstamms im dichterischen Gesamtwerk Paul Celans. 498 Seiten. ISBN 978-3-7329-0186-9
- Bd. 26 Jekatherina Lebedewa (Hg.), unter Mitarbeit von Anja Holderbaum: Tabu und Übersetzung. 254 Seiten. ISBN 978-3-7329-0034-3

OST-WEST-EXPRESS. KULTUR UND ÜBERSETZUNG

- Bd. 27 Gabriela Lehmann-Carli/Betty Johannsmeyer/Karl-Dieter Johannsmeyer/
Maike Schult (Hg.): Zerreißproben: Trauma – Tabu – EmpathieHürden.
450 Seiten. ISBN 978-3-7329-0294-1
- Bd. 28 Constanze Wünscher: Das *Corpus Tibullianum* in Russland. Zur produktiven
Rezeption der römischen Liebeselegie in der russischen Lyrik zu Beginn des
19. Jahrhunderts. 384 Seiten. ISBN 978-3-7329-0347-4
- Bd. 29 Eva Kowollik/Gabriela Lehmann-Carli/Tatjana Petzer (Hg.): (Südost-)Europa.
Narrative der Bewegtheit. Festschrift zum 65. Geburtstag von Angela Richter.
516 Seiten. ISBN 978-3-7329-0345-0
- Bd. 30 Anke Niederbudde/Nora Scholz (Hg.): Revolution und Avantgarde.
516 Seiten. ISBN 978-3-7329-0288-0
- Bd. 31 Christine Engel/Birgit Menzel (Hg.): Russland und/als Eurasien:
Kulturelle Konfigurationen. 344 Seiten. ISBN 978-3-7329-0353-5
- Bd. 32 Zahra Samareh: Translation and Censorship. An Agent-oriented Approach.
192 Seiten. ISBN 978-3-7329-0343-6
- Bd. 33 Aleksey Tashinskiy: Literarische Übersetzung als Universum der Differenz.
Mit einer analytischen Studie zu deutschen Übersetzungen des Romans *Oblomov*
von I. A. Gončarov. 326 Seiten. ISBN 978-3-7329-0497-6
- Bd. 34 Stefan Felber (Hg.): Zwischen Babel und Jerusalem – Aspekte von Sprache und
Übersetzung. 260 Seiten. ISBN 978-3-7329-0501-0
- Bd. 35 Viktoriya Stukalenko: *Seele/Duša* als semiotischer Text im Spiegel der
russisch-deutschen Übersetzung. 288 Seiten. ISBN 978-3-7329-0449-5
- Bd. 36 Irina Pohlan: Translation in den Geistes- und Sozialwissenschaften
zwischen Russland und Deutschland. Akteure, Diskurse, Texte.
290 Seiten. ISBN 978-3-7329-0550-8
- Bd. 37 Nina Friess/Konstantin Kaminskij (eds.): Resignification of Borders:
Eurasianism and the Russian World. 206 Seiten. ISBN 978-3-7329-0570-6
- Bd. 38 Walentin Belentschikow: Im Namen des Pazifismus: Wassili W. Wereschtschagin
und Bertha von Suttner. 314 Seiten. ISBN 978-3-7329-0620-8
- Bd. 39 Christine Engel/Irina Pohlan/Stephan Walter (Hg.): Russland übersetzen /
Russia in Translation / Россия в переводе. Festschrift für Birgit Menzel.
326 Seiten. ISBN 978-3-7329-0555-3

OST-WEST-EXPRESS. KULTUR UND ÜBERSETZUNG

Bd. 40 Hans Günther: Revolution und Melancholie. Andrej Platonovs Prosa der 1920er Jahre. 182 Seiten. ISBN 978-3-7329-0692-5

Bd. 41 Yvonne Drosihn/Ingeborg Jandl/Eva Kowollik (Hg.): Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum. 528 Seiten. ISBN 978-3-7329-0600-0

