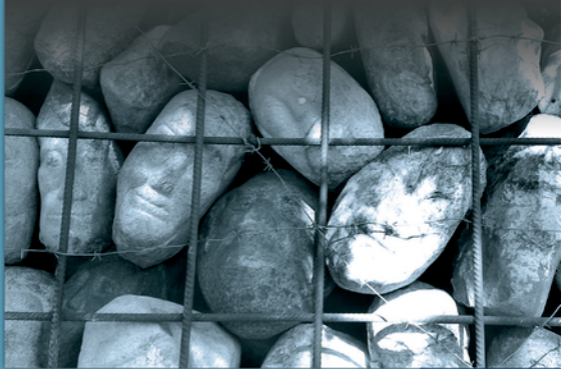


DE GRUYTER

Eva Binder et al. (Hrsg.)

OPFERNARRATIVE IN TRANSNATIONALEN KONTEXTEN



MEDIEN UND KULTURELLE ERINNERUNG

DE
|
G

Opfernarrative in transnationalen Kontexten

Medien und kulturelle Erinnerung

Herausgegeben von
Astrid Erll · Ansgar Nünning

Wissenschaftlicher Beirat

Aleida Assmann · Mieke Bal · Vita Fortunati · Richard Grusin · Udo Hebel
Andrew Hoskins · Wulf Kansteiner · Alison Landsberg · Claus Leggewie
Jeffrey Olick · Susannah Radstone · Ann Rigney · Michael Rothberg
Werner Sollors · Frederik Tygstrup · Harald Welzer

Band 3

Opfernarrative in transnationalen Kontexten



Herausgegeben von
Eva Binder, Christof Diem, Miriam Finkelstein,
Sieglinde Klettenhammer, Birgit Mertz-Baumgartner,
Marijana Milošević und Julia Pröll

DE GRUYTER

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
PUB-754-Z



Diese Publikation wurde außerdem gefördert durch die Universität Innsbruck: die Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, den Forschungsschwerpunkt „Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte“ und das Vizerektorat für Forschung.

Die einzelnen Beiträge wurden durch ein Double Blind Peer Review-Verfahren geprüft.

ISBN 978-3-11-067359-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-069346-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-069348-5
ISSN 2629-2858
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110693461>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-4.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2020910899

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Eva Binder, Christof Diem, Miriam Finkelstein, Sieglinde Klettenhammer, Birgit Mertz-Baumgartner, Marijana Milošević, Julia Pröll, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Coverabbildung: Ye. I. Chubarov: Victims to the Totalitarian Regime, 1980s, Moscow;
Foto: © Eva Binder
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Einleitung — 1

Repräsentation(en)

Gudrun Heidemann

Eingeblendete NS-Opfernarrative: Generationsübergreifende Latenz-Effekte in Literatur (Rymkiewicz, Wodin) und Comic (Hoven) — 21

Ljiljana Radonić

Opfer ausstellen: Individuelle und kollektive Opfernarrative in postsozialistischen Gedenkmuseen — 49

Hajnalka Nagy

Die Geschichte des/der Anderen: Zum Umgang mit dem österreichischen Täter-Opfer-Gedächtnis bei Maja Haderlap und Hamid Sadr — 73

Artikulation(en)

Anna Brod

Anerkennung als Opfer und Überwindung von Viktimisierungen: Zwei Theaterstücke zum NSU im Vergleich — 95

Maria Loreto Vilar

„Er hat all die Jahre geschwiegen“: Zwischen Tabu und Tabubruch in Memoiren von Gulag-Opfern aus der DDR — 117

Ingeborg Jandl

Weder Held noch Opfer: Trauma, Identität und die gesellschaftliche Position von Kriegsheimkehrern bei Svetlana Aleksievič, Faruk Šehić und Andrej Gelasimov — 137

Konkurrenz(en) und Ambivalenz(en)

Dagmar Gramshammer-Hohl

Wer hat mehr gelitten? Konfrontationen zwischen Emigrierten und im Land Gebliebenen — 169

Franziska Mazi, Andrea Zink

Kritik der Empathie – oder: Das Opfer beißt zurück: Vladimir Arsenijevićs *Predator* — 185

Yaraslava Ananka, Heinrich Kirschbaum

Der Fluch des Viktimismus: Die belarussische Gegenwartsdichtung im Teufelskreis der Martyrologie — 203

Transgression(en)

Torsten Voß

Opfertäter und Täteropfer als Figurationen des Dritten? Versuch über ein dialektisches Narrativ in der Auseinandersetzung mit totalitären Gesellschaften (Tišma, Tellkamp, Antunes) — 237

Maria Roca Lizarazu

Liaisons Dangereuses: Nachbarn, (Mit-)Täter und *implicated subjects* in Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther* — 259

Eva Kowollik

Das Leiden der Anderen? Scheitern und Chancen dialogischen Erinnerns in Goran Vojnovićs *Jugoslavija, moja dežela* — 281

Ioannis Pangalos

Die Überwindung traditioneller Opfernarrative in spanischen und griechischen Bürgerkriegsromanen seit den späten 1990er Jahren — 299

Cécile Wajsbrot

***W wie ihr Name/Avec un double v* — 323**

Beiträger*innen — 331

Personenregister — 337

Einleitung

Opferdiskurse und Opfernarrative – und damit verbunden die Figur des Opfers – haben in den vergangenen Jahrzehnten intensive wissenschaftliche wie auch gesellschaftliche Debatten ausgelöst. Grundsätzlich lässt sich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs insbesondere in den westlichen Ländern ein Paradigmenwechsel beobachten, der – pointiert formuliert – einen „Wandel von einem Diskurs der Heroisierung zu einem Diskurs der Viktimisierung“ (Assmann 2013a, 144) einleitet. Das Deutsche kann diese Wende sprachlich allerdings nur schlecht wiedergeben, enthält der Begriff des ‚Opfers‘ doch zwei unterschiedliche Bedeutungsaspekte, die in anderen Sprachen lexikalisch klar getrennt sind. So umfasst ‚Opfer‘ einerseits das aktiv dargebrachte Opfer, das im Kontext von Krieg und Kampf als Heldentat verstanden wird und im Diskurs darüber die Figur des politischen Märtyrers hervorbringt. Diesem im Englischen als *sacrifice* bezeichneten heroischen Opfer steht andererseits das passive Opfer – engl. *victim* – gegenüber, dem durch Krieg, Verfolgung oder rassistisch und ethnisch motivierte Gewalt, insbesondere im zwanzigsten Jahrhundert, Leid zugefügt wurde.

Die weitreichenden Implikationen dieses „passive turn from *sacrifice* to *victim* as current predominant semantics in the post-heroic, western societies“ (Fischer 2006, 69) wurden in den letzten Jahren in den Kultur- und Sozialwissenschaften intensiv diskutiert. So spricht unter anderem der Zeithistoriker Martin Sabrow von einem gesamteuropäischen „Paradigmenwechsel von der historischen Heroisierung zur historischen Viktimisierung“, der eine Abkehr von den „historischen Meistererzählungen, die die Nation als Held darstellen, ihren Aufstieg feiern und ihren Abstieg beklagen“, mit sich bringt. An deren Stelle tritt die Figur des Opfers, die das Interesse auf die „historischen Verletzungen, die Menschen erlitten und Menschen verursacht haben“ (2012, 10), konzentriert. Die Hinwendung zum passiven Opfer impliziert für Sabrow jedoch weit mehr, manifestiert sich doch in dieser Figur ein radikaler Wandel der politischen Gegenwartskultur, die innerhalb kurzer Zeit ihre Ausrichtung auf die Zukunft aufgegeben und „das zukunftsorientierte Leitbild des Fortschritts durch das vergangenheitsorientierte Leitbild des Gedächtnisses ausgetauscht hat“ (2012, 14). Auf diese Weise wird Erinnerung, so Sabrow, zu einer Pathosformel des Umgangs mit der Vergangenheit im Sinne von Aby Warburg – zu einem politischen Leitbegriff der Gegenwartskultur, der politische Gegensätze und Grenzziehungen zu überwinden und einen politischen und erinnerungskulturellen Rahmenkonsens herzustellen vermag. Nichts verdeutlicht den tiefgreifenden Zusammenhang zwischen dem gegenwärtigen Kult um Gedenkstätten und Gedenktage, Erinnerungsorte und Museen einerseits und der Privilegierung des passiven Opfers in der gesellschaftlichen Wahrnehmung

andererseits mehr als die vermehrt zu vernehmende Rede vom Holocaust als „Gründungsmythos Europas“ (Assmann 2013a, 157).

Die Privilegierung des passiven Opfers in der kulturellen Erinnerung korreliert mit einer Wende im Wissenschaftsdiskurs, die nach 1945 einsetzt und in den 1960er und 1970er Jahren an Konturen gewinnt. So kommt es in der Historiografie im Zuge dieser komplexen Prozesse zu einer Pluralisierung und Ausdifferenzierung der Perspektiven und methodischen Zugänge, wie Alltagsgeschichte, Oral History oder historische Anthropologie veranschaulichen. Das Paradigma der Erinnerung erfährt eine Erweiterung von einem bloß individuellen hin zu einem sozialen und kollektiven Phänomen – ein Prozess, an dessen Beginn die Wiederentdeckung der Schriften des französischen Soziologen Maurice Halbwachs in den späten 1960er Jahren steht, der im KZ Buchenwald umgekommen war. Halbwachs betonte, dass das kollektive Gedächtnis auf das individuelle Gedächtnis angewiesen sei, „in dem sich das Erleben der Erinnerungen vollzieht“. Individuen seien „stets die Träger kollektiver Erinnerungen“ (1991, 31, zitiert nach Echterhoff und Saar 2002, 21), was die Vorstellung eines universalen Gedächtnisses und den Objektivitätsanspruch der Historiografie in Frage stellte. Die wissenschaftliche Perspektive auf Erinnerung und Gedächtnis als Vergewärtigung der Vergangenheit, die nur in ihrer kommunikativen Prozesshaftigkeit zu erfassen ist, erwies sich nicht nur für die Geschichtswissenschaften, sondern insbesondere auch für die Literaturwissenschaften und die „Beschreibung und Systematisierung literaturwissenschaftlicher Gedächtniskonzepte“ (Erl und Nünning 2005, 1) als produktiv. Die enge Verknüpfung mit Fragen der kollektiven Identität ließen das Erinnerungsparadigma seit den 1990er Jahren schließlich zu einem Leitkonzept der sich herausbildenden Kulturwissenschaften werden.

Der konstatierte Paradigmenwechsel „von der historischen Heroisierung zur historischen Viktimisierung“ (Sabrow 2012, 10) ist mit dem Aufstieg von Erinnerung und Gedächtnis zu kulturwissenschaftlichen Schlüsselkategorien und dem mit ihnen verbundenen Paradigma der kollektiven Identität eng verknüpft. Der bulgarisch-französische Wissenschaftler und Schriftsteller Tzvetan Todorov brachte diesen Zusammenhang von kollektiver Identität und gegenwärtiger Erinnerungskultur auf die folgende pointierte Formel: So sehr niemand ein Opfer *sein* möchte, möchten im Gegenzug alle eines *gewesen sein* – „Mais si personne ne veut être une victime, tous, en revanche, veulent l'avoir été, sans plus l'être; ils aspirent au *statut* de victime“ (2004, 56). Das Begehren nach dem Opferstatus und die in der Folge unweigerlich entstehenden Opferkonkurrenzen zwischen unterschiedlichen Opfergruppen sowie die damit verbundenen geschichts- und erinnerungspolitischen Implikationen haben u.a. Jean-Michel Chaumont (1997), Peter Novick (1999), Michael Rothberg (2009) oder Esther Benbassa (2010) analysiert. Die zur Polemik zugespitzten Thesen des italienischen Literaturwissen-

schaftlers Daniele Giglioli, die auf die Arbeiten von Chaumont, Benbassa und Annette Wieviorka (2006) referieren, gaben schließlich den unmittelbaren Impuls für die 2018 in Innsbruck durchgeführte internationale Tagung *Opfernarrative in transnationalen Kontexten/Victim Narratives in Transnational Contexts*. Der diskursiv erzeugte und juristisch fixierte Opferstatus, so Giglioli in *Critica della vittima: Un esperimento con l'etica* (2014), weise dem Opfer moralische Überlegenheit zu und schütze es vor jeglicher Kritik, ja mache es geradezu unangreifbar. Außerdem lege es den Menschen auf eine Objektposition fest und befreie ihn von der Pflicht wie auch von der Möglichkeit, Eigenverantwortung zu übernehmen. Daher stelle der allgegenwärtige ‚Opferkult‘ eine rückwärtsgewandte Ideologie dar, die eine in die Zukunft gerichtete Handlungsorientierung für Individuen und Gesellschaften verhindere.

Gigliolis Polemik erweist sich insbesondere dann als treffsicher, wenn es um die massenmediale Kommunikation über Opfer und Opfergruppen geht, die letzten Endes ausschlaggebend dafür ist, dass eine Opfergruppe in der jeweiligen Mehrheitsgesellschaft auch Anerkennung findet. Wie Martin Schulze Wessel argumentiert, hat die massenmediale Darstellung von Opfernarrativen einen entscheidenden Einfluss auf die öffentliche Wahrnehmung. Zu den Darstellungsformen, die die massenmediale Aufmerksamkeit begünstigen, gehören insbesondere hohe Opferzahlen, die Möglichkeit der exemplarischen Erzählung und Visualisierbarkeit des Erlittenen oder auch die absolute Unschuld des Opfers. Vor allem aber ist die massenmediale Kommunikation mit einer „unzweideutigen Verteilung von Tätern und Opfern“ und mit „einem Zwang zur Eindeutigkeit“ (Schulze Wessel 2012, 4) verbunden.

Literarische Texte und andere künstlerische Ausdrucksformen vom Theater, über Fotografie und Film bis hin zu bildkünstlerischen Darstellungen unterliegen diesen Vereindeutigunzswängen deutlich weniger. Sie zeichnen sich insbesondere dadurch aus, dass sie von der Mehrheitsgesellschaft vergessene Stimmen hörbar und aus dem kollektiven Gedächtnis Ausgeblendetes sichtbar machen können. Abgesehen davon haben gerade literarisch-künstlerische Texte und ihre auf ‚Mehrstimmigkeit‘ abzielenden ästhetischen Strategien das Potenzial, komplexe Konstellationen von Opfern, Täter*innen, Mittäter*innen, Zeug*innen und Beobachter*innen zur Darstellung zu bringen, ambivalente Figuren von Opfertätern und Täteropfern zu schaffen und Erinnerungshierarchien zu destabilisieren. Vor allem aber verfügen künstlerische Artefakte, gerade auch wenn sie Opfernarrative transnational perspektivieren (wie beispielsweise häufig im Fall von sog. Migrationsautor*innen), über vielfältige Möglichkeiten, Prozesse des Erinnerns wie auch des Verdrängens und Vergessens zu inszenieren und auch zu reflektieren. In Bezug auf die Figur des Opfers kann dies auch bedeuten, dieses als einen „stets unbegreiflich bleibende[n] Anderen“ (Nagy in diesem Band) zu konzeptua-

lisieren, oder gerade dem aus dem kollektiven Gedächtnis gelöschten ‚Opfer der Anderen‘ eingedenk zu sein.

Aus den genannten Gründen stehen vornehmlich literarische Texte, die sich kritisch mit Opfernarrativen auseinandersetzen, im Zentrum des vorliegenden Sammelbandes, der ausgewählte Beiträge der gleichnamigen Innsbrucker Tagung versammelt. Seinen innovativen Charakter verdankt der Sammelband zum einen der dezidiert literatur- und kulturwissenschaftlichen Ausrichtung der Beiträge, was eine wichtige Ergänzung zu der bislang mehrheitlich geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema darstellt (z. B. Jureit und Schneider 2011; Robel 2013). Zum anderen erweist sich die zumeist explizite transnationale Fokussierung als produktiv, da sie auf die Überwindung nationalstaatlich begrenzten, gleichsam ‚monadisch‘ verfassten Erinnerens abzielt und die Perspektive auf dialogisch konzipierte Erinnerungsdiskurse im Sinne von Aleida und Jan Assmann lenkt. Darüber hinaus zeigt sich die gewählte transnationale Fokussierung und die damit einhergehende Dynamisierung und produktive Entgrenzung von Erinnerungs- und somit auch von Opferdiskursen von aktuellen geschichtswissenschaftlichen Ansätzen und Konzepten wie der *histoire croisée* von Michael Werner und Bénédicte Zimmermann (2002) oder der *entangled history* von Sebastian Conrad und Shalini Randeria (2002) inspiriert.

Die zur Diskussion gestellten literarischen Texte sind größtenteils nach 1989 und damit nach dem für Europa so bedeutsamen Jahr der ‚Wende‘ entstanden. Mit dem Jahr 1989 verbunden sind die Wiedervereinigung Deutschlands, der Fall des Eisernen Vorhangs, das Ende des Kalten Krieges und damit in Zusammenhang das Aufbrechen gewohnter Freund-Feind- wie auch Opfer-Täter-Konstellationen, die sich als Folge der totalitären Systeme des zwanzigsten Jahrhunderts und der von ihnen verursachten Gewalterfahrungen verfestigt hatten. Gleichzeitig geht mit dem Zusammenbruch des Kommunismus und mit den 1991 beginnenden jugoslawischen Zerfallskriegen aber auch die Entstehung neuer Nationalstaaten in Ost- und Südosteuropa einher und in Verbindung damit die Ausbildung neuer identitätsstiftender Nationalgeschichten und neuer nationaler und regionaler Opfernarrative, die – nicht zuletzt in der Museumspolitik – in Konkurrenz zueinander treten und einer Demokratisierung und Pluralisierung der Erinnerung entgegenwirken.

Die theoretischen Referenzpunkte der in diesem Band versammelten Beiträge ergeben sich konsequent aus Fragen, die zum einen die Repräsentation und Artikulation von Opfern und Opfergruppen betreffen, zum anderen auf Möglichkeiten der Transgression schematisierender Täter-Opfer-Binarität abzielen. Für Letzteres erweisen sich, wie die einzelnen Beiträge zeigen, Michael Rothbergs Konzept des „multidirektionalen Erinnerens“ sowie Aleida Assmanns „dialogisches Erinnern“ als besonders produktiv. Rothbergs Konzept der *multidirectional memories*, das

auf Deutsch als „verknüpfte Erinnerungen“ (Assmann 2013a, 176) wiedergegeben werden kann, zielt darauf ab, die separierende Logik der Opferkonkurrenz zu überwinden, die nationalen Gedächtnisdiskursen in ihrer Verschränkung mit Identitätspolitik inhärent ist. Zentral dabei ist zum einen die Erweiterung der wissenschaftlichen Perspektive auf transnationale Konstellationen, wie Rothberg es selbst in seinem Buch *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (2009) demonstriert, indem er die Holocaust-Erinnerung mit der Erinnerung an den Kolonialismus verknüpft. Zum anderen gilt es, bislang übersehene Aspekte und Potenziale in Prozessen des Erinnerns aufzuzeigen, was gerade auch Aleida Assmanns Modell des „dialogischen Erinnerns“ leistet, das auf eine Überwindung nationaler Gedächtnispolitiken abzielt:

Zwei Staaten entwickeln ein dialogisches Erinnerungsmodell, wenn sie einseitig oder gegenseitig ihren eigenen Anteil an der traumatisierten Geschichte des anderen anerkennen und empathisch das selbst verursachte und zu verantwortende Leiden der anderen Nation ins eigene Gedächtnis mit einschließen (2013a, 196).

Um die in den Beiträgen dieses Bandes geleistete nuancierte und differenzierte Auseinandersetzung mit der Figur des Opfers in künstlerischen Texten zu fassen, bieten sich, wie schon weiter oben angedeutet, vier Leit- bzw. Schlüsselbegriffe an, die Fragen in Bezug auf Opfernarrative aus jeweils einem spezifischen Blickwinkel perspektivieren. Da Opfer (wie auch Täter*innen) häufig von traumatischer Stummheit affiziert sind und sich mit vielfältigen Formen des Be- und Verschweigens sowie des Zum-Schweigen-Bringens konfrontiert sehen, stellen sich zunächst Fragen nach der schwierigen **Repräsentation** der Figur des Opfers. Kommt es schließlich zur Sprache (und erhält es eine entsprechende Bühne), so erweisen sich seine **Artikulationen**, die im Mittelpunkt des zweiten Abschnitts stehen, sehr wohl als Mittel zur Erlangung von Handlungsmacht. Im Kampf um Anerkennung – und Durchsetzung – der jeweils eigenen Interessen bleiben aber auch häufig die Gefahren von (Selbst-)Viktimisierung oder gar Viktimismus sowie von einer politisch instrumentalisierbaren „Ethnisierung“ (Assmann 2013a, 147) des Gedächtnisses bestehen. Derartige, mit dem Erheben der Stimme des Opfers verbundene ‚Fallen‘ nähren und verfestigen – durchaus auch in einem transnationalen Kontext – blockierende **Opferkonkurrenzen** und schaffen **Ambivalenzen**, die im dritten Abschnitt genauer ausgeleuchtet werden sollen. Ein letzter Teil befasst sich schließlich mit den im Möglichkeitsraum der Literatur erprobten Versuchen einer **Transgression** schematisierender und simplifizierender Täter-Opfer-Binarität. Im Folgenden sollen die einzelnen Kapitel sowie die darin Platz findenden Beiträge kurz vorgestellt werden.

Die unter dem Titel „**Repräsentation(en)**“ versammelten Beiträge von Gudrun Heidemann, Ljiljana Radonić und Hajnalka Nagy eint nicht nur der

thematische Fokus auf Opfernarrative im Kontext von Holocaust und Nationalsozialismus aus der postmemorialen Perspektive der ‚Nachgeborenen‘ (Hirsch 2012; Landsberg 2004; Young 2000). Sie verbindet auch die Tatsache, dass das Augenmerk auf die grundlegende Problematik der Darstellung des Opfers – sei es in Form des ‚bloßen‘ sprachlichen Benennens, sei es in Form des institutionalisierten Ausstellens – gelenkt wird. Gerade wenn es um Repräsentation (und transgenerationale Weitergabe) traumatischer Erinnerungen geht, spielen Leerstellen und Auslassungen, Ungesagtes sowie Unsagbares eine tragende Rolle. Aleida Assmann hat in Bezug auf das ‚unmittelbare‘ Täter- und Opfergedächtnis im Kontext des Holocaust die Bedeutung des Schweigens herausgestellt und neben dem „symptomatische[n] Schweigen“ (2013b, 57) auf Seiten der (Holocaust-)Opfer das „komplizitäre Schweigen“ auf Seiten des die Leiden nicht anerkennenden Umfelds sowie das „defensive [...] Schweigen des Täters“ (2013b, 57 [Hervorhebung im Original]) namhaft gemacht.

Die Nachfolgegenerationen setzen sich – häufig in Generationen- und Familienromanen sowie in *Graphic Novels*, die Elemente dieser narrativen Subgattung aufgreifen (Heidemann) – kritisch mit den vielfältigen Formen dieses Schweigens auseinander, eines Schweigens, das als zutiefst doppelgesichtige „Ressource für die Konstruktion und den Schutz persönlicher Identität“ (Assmann 2013b, 57) gelten kann. Diese ambivalente Wirkmacht des Schweigens zeigt sich nicht nur in der Literatur, sondern gerade auch im Rahmen institutionalisierter, musealer Erinnerungspraxis, wo das Ausgestellte immer auch auf seinen Widerpart, das Be- und Verschwiegene, verweist. In postsozialistischen Kontexten orientiert sich die Darstellung bzw. ‚Ausstellung‘ von Opfern des Holocaust häufig an unausgesprochenen politisch-strategischen Zielsetzungen und verweist gleichfalls auf bewusstes Verschweigen von ‚unpassenden‘, ‚störenden‘ Opfergruppen (beispielsweise von ethnischen Minderheiten). Solche ‚kalkulierende‘ Ausblendungen unterstützen nicht nur das jeweils dominante Geschichts- und Gedächtnisnarrativ eines Kollektivs, sondern verdeutlichen unter Umständen auch die Verdrängung eigener Mitverantwortung.

Wie die beiden literaturwissenschaftlichen Beiträge dieses Abschnitts zeigen, kann gerade die Literatur derartige Ausblendungen sichtbar machen und so homogene, widerspruchsfreie und zur Sicherung individueller wie kollektiver Identität einsetzbare Opfernarrative destabilisieren. In den analysierten Texten werden insbesondere die Lücken, Leerstellen und Latenzen, die im Kontext der transgenerationalen Weitergabe von Traumata entstehen oder die durch die Verdrängung ‚unbequemer‘ Geschichten aus dem „Kellerabteil“ (Nagy) bedingt sind, zum Ausgangspunkt für (familiengeschichtliche) Spurensuchen und Spekulationen. Ästhetische Strategien, die Unschärfen und Unentscheidbarkeiten entstehen lassen, stellen das die Gegenwart überschattende „Nicht-Sehen“ (Heidemann) in den Fokus

und sensibilisieren dafür, dass Gezeigtes stets durch das Nicht-Gezeigte bedingt und konturiert ist. Aber auch wenn die „Unverfügbarkeit und Unzulänglichkeit der Sprache“ (Nagy) – die sich in fragmentarischen, enttotalisierenden Ästhetiken widerspiegelt – eine große Rolle spielt, geht es gerade auch um eine (zumindest partielle) Überwindung der traumatischen Sprachlosigkeit und Stummheit, um ein – in Anlehnung an den Comic *Liebe schaut weg* formuliertes – ‚Hinschauen‘, das „latente Opferbilder aus dem Off“ (Heidemann) konturiert und aus dem hegemonialen Erinnerungsnarrativ ausgeblendete Geschichte(n) – wie die der Kärntner Slowen*innen und ihrem Widerstand im Zweiten Weltkrieg (Nagy) – palimpsestartig in die Gegenwart holt. Gerade auch der ‚doppelte Blick‘ von Migrationsautor*innen, der den Fokus auf ‚Kreolisierungsprozesse‘ im Rahmen individuellen und kollektiven Erinnerns lenkt, erweist sich in diesem Zusammenhang als produktiv (Nagy), lässt er doch bevorzugt die Ausschlüsse sichtbar werden, die in der Mehrheitsgesellschaft zur kollektiven Identitätsbildung und Sinnstiftung instrumentalisierbare Täter-Opfer-Dichotomien ermöglichen und konsolidieren.

Gudrun Heidemann rückt in ihrem Beitrag mit dem Titel „Eingeblendete NS-Opfernarrative: Generationsübergreifende Latenz-Effekte in Literatur (Rymkiewicz, Wodin) und Comic (Hoven)“ drei postmemoriale literarische Narrationen des Holocaust in den Blick, die sich von verkitschten Repräsentationen jüdischen Leidens lösen und – durch komplexe Verquickungen von Text und Bild – vor allem die Darstellbarkeit von Täterschaft und Opferstatus problematisieren. Ganz besonders interessiert sich die Autorin für fotografische Leerstellen und Unschärfen, die in den Texten den Anlass für differenzierte Opfer- und Täternarrative abseits von vereinfachenden Schematisierungen geben. Jarosław Marek Rymkiewicz's *Umschlagplatz*, Natascha Wodins *Sie kam aus Mariupol* – zwei stark autobiografisch geprägte Texte – sowie den Comic *Liebe schaut weg* von Line Hoven eint, vor allem auch aufgrund ihrer Bezugnahmen auf fotografische ‚Augen-Zeugnisse‘, die Wichtigkeit des in Fotografie und Psychoanalyse gleichermaßen bedeutsamen Begriffs der Latenz, der geeignet erscheint, um Ausblendungen und Leerstellen zu konturieren sowie die Wirkungen eines solchen (transgenerational weitergegebenen) Ungesagten bzw. Unsagbaren auf Nachfolgenerationen fassbar zu machen und zu profilieren.

Ausgehend von der These, dass der Holocaust mit Ende des zwanzigsten Jahrhunderts zu einem erinnerungspolitisch universalisierten Symbol für Opfer und Leiden geworden ist, untersucht **Ljiljana Radonić** in ihrem Beitrag zum Thema „Opfer ausstellen: Individuelle und kollektive Opfernarrative in postsozialistischen Gedenkmuseen“ die Auswirkungen dieses Universalisierungsprozesses auf Ausstellungspraxen in unterschiedlichen postsozialistischen Gedenkmuseen. Die Autorin unterscheidet zwei Typen von Gedenkmuseen, die exemplarisch die Doppeldeutigkeit dieser Entwicklung aufzeigen: jene, die ihre westlich-

europäische Orientierung unter Beweis stellen wollen, indem der Erinnerung an den Holocaust in der nationalen Geschichtspolitik ein prominenter Platz eingeräumt wird (wobei die Universalisierung des Holocaust über dessen Umdeutung als traumatisches Ereignis für die gesamte Menschheit erfolgt); und jene, die aus der Holocaust-Erinnerung vertraute Symbole und Ästhetiken übernehmen, um so von ‚Europa‘ die Anerkennung des national-kollektiven Leidens unter dem Kommunismus einzufordern, wodurch der Holocaust zum „Container“ für ‚eigene‘ Opfererinnerungen wird, die mit dem Holocaust in (Opfer-)Konkurrenz gesetzt werden.

Hajnalka Nagy geht in ihrem Beitrag „Die Geschichte des/der Anderen: Zum Umgang mit dem österreichischen Täter-Opfer-Gedächtnis bei Maja Haderlap und Hamid Sadr“ zunächst auf die schwierige Erinnerung an den Partisanenkampf der Kärntner Slowen*innen im autobiografisch grundierten familiengeschichtlichen Roman *Engel des Vergessens* der Kärntner Slowenin Maja Haderlap ein. Der Vergleich mit dem Roman *Der Gedächtnissekretär* des iranisch-österreichischen Autors Hamid Sadr zeigt, dass gerade die Erfahrungen von Immigrant*innen einer Nationalisierung und Ethnisierung der Erinnerungskultur entgegenwirken, wie sie auch Österreich mit dem Mythos, Hitlers erstes Opfer gewesen zu sein, praktizierte. Ihre Einbindung in die Gedächtniskultur eines Landes ist nicht nur für dieses selbst, sondern auch für eine Demokratisierung der Erinnerung insgesamt bedeutsam. Beide Romane setzen in ihrer erinnerungspolitischen Intervention ganz ähnliche Erzählverfahren ein, um die Stimme der Opfer hörbar, die verstellte Geschichte eines von autochthonen Minderheiten aktivierten ‚Gegengedächtnisses‘ sichtbar zu halten und erlittene Traumata zu überwinden.

Die zweite, auf „**Artikulation(en)**“ gerichtete Perspektive vereint die Beiträge von Anna Brod, Maria Loreto Vilar und Ingeborg Jandl. Sie thematisieren allesamt das Zur-Sprache-Kommen der aus der ‚offiziellen‘ Gedächtnispolitik ausgeklammerten Opfer, wobei zunächst die schwierige – da häufig mit politisch-ideologisch motivierten Widerständen konfrontierte – Anerkennung als Opfer (beispielsweise als Kriegsheimkehrer oder als Angehörige der Opfer des NSU) in den Blick genommen wird. Ist diese Voraussetzung für die Artikulation gegeben, so birgt dennoch die Wortergreifung selbst Gefahren und Risiken. Insbesondere gilt es, ‚sterile‘ Viktimisierungsdiskurse zu vermeiden, da diese die Festlegung auf eine passive Opferrolle begünstigen. Erst eine Aktivierung des Opfers, die auch impliziert, nicht bloß *über* das Opfer zu sprechen, sondern es selbst sprechen zu lassen, räumt veritable Handlungsmacht ein und vermag blockierende Opferkonkurrenzen zu transzendieren.

Rücken die Beiträge die Erlangung von „Handlungsmacht“ (Wieviorka 2006, 94) ins Zentrum des Interesses, bezeugen sie den bereits in der theoretischen Einleitung konstatierten Paradigmenwechsel im Hinblick auf Opfernarrative. Dieser

kann mit der treffenden Formulierung „From Heroes to Victims to Survivors“, wie der Titel eines Vortrags von Valentina Pisanty auf der Simon-Wiesenthal-Konferenz *Inglorious Victims?* im Jahr 2017 lautete, auf den Punkt gebracht werden. Das Opfer – der*die Überlebende – wird sich des dem Trauma inhärenten „imperative to live“ (Caruth 2013, 6) bewusst, tritt aus seiner passiven Rolle heraus und erhebt – in autobiografischen Texten, autobiografischen Romanen oder dem dokumentarischen Theater – die eigene Stimme. Zwar bergen autobiografische Zeugnisse die Gefahr der Selbstzensur bzw. des „selbst auferlegte[n] Tabus“ (Loreto Vilar) – insbesondere dann, wenn die Stimmen der Opfer hegemoniale Metaerzählungen wie die des Kommunismus zu destabilisieren und zu ‚trüben‘ in der Lage sind (wie im Falle der Gulag-Opfer in der DDR). Allerdings sind faktuale ebenso wie fiktionale Texte – insbesondere das gerade erwähnte dokumentarische Theater – geeignete Medien, um Opfer zu individualisieren und ihnen jenseits kollektiver (oft auch massenmedial vermittelter) Zuschreibungen eine Stimme zu verleihen. Derartige Individualisierungsprozesse schaffen nuancierte, nicht-widerspruchsfreie Opferfiguren, die sich einer passivierenden „Opfermythologie“ (Giglioli 2014, 116) versagen und in staatlich gelenkten, heroisierenden Erinnerungs- und Opferdiskursen wenig Platz finden.

Anna Brod geht in ihrem Beitrag „Anerkennung als Opfer und Überwindung von Viktimisierung: Zwei Theaterstücke zum NSU im Vergleich“ der Frage nach, inwieweit sich das zeitgenössische dokumentarische Theater für die Ausverhandlung verschiedener Opferperspektiven eignet. Anhand zweier aktueller Theaterstücke, die die mediale Fokussierung auf die Täter*innen des 2011 selbst-enttarnten NSU um die marginalisierte Perspektive von Betroffenen und Angehörigen erweitern und dadurch unterwandern wollen, untersucht die Autorin das politische Potenzial des ‚neuen Dokumentarismus‘. Kritisches Augenmerk legt Brod dabei auf den von den beteiligten Theaterschaffenden wiederholt proklamierten Anspruch, den Opfern und Angehörigen durch Einbindung in Dramatisierung und Aufführung eine Plattform zur Zeugenschaft zu schaffen, eine umfassendere ‚Wahrheit‘ zu zeigen und die Zuschauer*innen zur Reflexion medialer Repräsentationsproblematiken anzuregen.

Maria Loreto Vilar verdeutlicht in ihrem Beitrag mit dem Titel „Er hat all die Jahre geschwiegen‘: Zwischen Tabu und Tabubruch in Memoiren von Gulag-Opfern aus der DDR“ die Funktion und die Problematik der Erinnerung an die Inhaftierung in sowjetischen Lagern. Als Beispiele dienen der Autorin die Memoiren von Trude Richter (*Totgesagt: Erinnerungen*), Helmut Damerius (*Unter falscher Anschuldigung: 18 Jahre in Taiga und Steppe*) und Wolfgang Ruge (*Gelobtes Land: Meine Jahre in Stalins Sowjetunion*). Richter, Damerius und Ruge emigrierten Anfang und Mitte der 1930er Jahre in die Sowjetunion, wurden dort in den Gulag geschickt und konnten erst Mitte der 1950er Jahre rehabilitiert in

die DDR zurückkehren, wo man sie rasch in die Gesellschaft integrierte. Ihre Memoiren sind zum einen ein persönlicher Rechenschaftsversuch von überzeugten Kommunist*innen vor dem Hintergrund der Erfahrung des stalinistischen Terrors, zum anderen sind sie auch der Versuch, der Viktimisierung entgegenzuwirken und zwar durch die Favorisierung des Märtyrer-Narrativs (insbes. bei Trude Richter), das auf ein höheres Ziel, nämlich die Realisierung des Sozialismus, ausgerichtet ist. Die Memoiren erweisen sich, wie der Hinweis auf die Figur des Märtyrers bereits suggeriert, als „ambivalente Opfernarrative“, was detailreich am Material aufgezeigt wird.

Im Fokus des Beitrags von **Ingeborg Jandl** zum Thema „Weder Held noch Opfer: Trauma, Identität und die gesellschaftliche Position von Kriegsheimkehrern bei Svetlana Aleksievič, Faruk Šehić und Andrej Gelasimov“ stehen Texte zweier russischer Autor*innen (Svetlana Aleksievič, Andrej Gelasimov) und eines bosnischen Autors (Faruk Šehić), die zwar verschiedenen Textsorten angehören (dokumentarisch, autobiografisch, fiktional), thematisch aber ähnlich sind, da sie von Kriegsheimkehrern im späten zwanzigsten Jahrhundert handeln (aus den Tschetschenienkriegen sowie aus dem Jugoslawienkrieg in den frühen 1990er Jahren). Der Artikel zeigt, wie in diesen Texten Opfer- und Täteridentitäten verwischt werden bzw. sich in der Rekonstruktion der Leidensgeschichten einzelner Betroffener auflösen. Aufgezeigt wird, dass trotz der Unterschiedlichkeit der textuellen Zugänge ähnliche Phänomene und Konstellationen zum Tragen kommen. Schließlich wird die Frage diskutiert, inwiefern sich diese Texte im jeweiligen nationalen kollektiven Gedächtnis jenseits offizieller historiografischer Diskurse verorten lassen.

Das Kapitel „**Konkurrenz(en) und Ambivalenz(en)**“ versammelt die in einem slawistischen Bezugsrahmen situierten Beiträge von Dagmar Gramshammer-Hohl, Franziska Mazi und Andrea Zink sowie von Yaraslava Ananka und Heinrich Kirschbaum. Dabei erweist sich das Konzept der „Opferkonkurrenz(en)“ als zentral. Wie schon in der theoretischen Einführung ausgeführt, unternehmen Kollektive – häufig in identitätsstabilisierender oder -stiftender Absicht – den Versuch, das jeweils eigene Leid zu quantifizieren und zu vergleichen. Die Frage „Wer hat mehr gelitten?“, die Gramshammer-Hohl ihrem Beitrag voranstellt, bringt dies pointiert zum Ausdruck. Dieses kompetitive Moment, auf das beispielsweise auch Francis Fukuyama in *The Demand for Dignity and the Politics of Resentment* (2018) hinweist, etabliert eine wenig produktive, trennende Logik zwischen unterschiedlichen Opfergruppen und transformiert den öffentlichen Raum in einen Kampfplatz um ein maximales Maß an Anerkennung und Mitleid – beides Voraussetzungen für die Durchsetzung jeweils eigener Interessen. Gerade postmodern inspirierte Gegenwartsliteraturen – und ganz besonders transnationale Texte, deren entgrenzendes Moment bereits im Nichtaufgehen in einer

Nationalliteratur liegt (wie im Fall des Textkorpus von Gramshammer-Hohl) – entwerfen Strategien, um derartige „Leidenswettkämpfe“ (Milan Kundera) kritisch zu reflektieren oder zu beenden und so Wege aus Opferfallen aufzuzeigen. Als ein möglicher Ausweg zeichnet sich – anders als beim erwähnten Fukuyama – die Schaffung von Ambivalenzen ab, die unter anderem mit Hilfe von Ironie, Groteske oder ‚Galgenhumor‘ gelingt (Ananka und Kirschbaum, Mazi und Zink). Gerade diese Mehrdeutigkeit schaffenden literarischen Verfahren erscheinen in der Lage, den für Opferkonkurrenzen (mit-)konstitutiven „Zwang zur Eindeutigkeit“ (Schulze Wessel 2012, 4) sowie das Viktimisierungsdiskursen inhärente Pathos zu untergraben. Dies gelingt beispielsweise durch die ‚Demontage‘ des für die traditionelle Opferrolle so essentiellen Mitleids (Mazi und Zink). Zwar drängt Empathie das Opfer einerseits in eine schwache Position, es verleitet dieses aber auch dazu, diese zur Untätigkeit einladende ‚starke Schwäche‘ lustvoll auszukosten. Gerät das Opfer als derart kühl kalkulierender ‚Strategie‘ in den Blick, ist es nicht länger über alle Zweifel erhaben; vielmehr verliert es sein wichtigstes Charakteristikum – nämlich seine Unschuld. Freilich bleibt zu bedenken – und hier enthüllt sich eine zweite Facette des für diesen Teil zentralen Ambivalenzbegriffs – dass das subversive ‚Anschreiben‘ gegen hegemoniale Opfernarrative nicht immer dazu führt, aus dem „Teufelskreis der Martyrologie“ (Ananka und Kirschbaum) dauerhaft auszubrechen, besteht doch gerade im Kontext repressiver politischer Regime wie Belarus die Gefahr, durch das Aufbegehren in eine Opferrolle gedrängt zu werden und in der Folge Selbstviktimsierung zu kultivieren. Abseits von Ironie und Groteske zeichnet sich vor allem das bereits thematisierte Konzept des „dialogischen Erinnerns“ (Assmann 2013a, 196) als Ausweg aus blockierenden Opferkonkurrenzen ab.

Im Mittelpunkt des Beitrags von **Dagmar Gramshammer-Hohl**, „Wer hat mehr gelitten? Konfrontationen zwischen Emigrierten und im Land Gebliebenen“, steht das Problem der Opferkonkurrenz zwischen Emigrant*innen und im Land Gebliebenen. In vergleichender Perspektive werden die Romane dreier Autoren analysiert: des aus der kommunistischen Tschechoslowakei nach Frankreich emigrierten und auf Französisch schreibenden Milan Kundera sowie der Bosnier Aleksandar Hemon und Ismet Prcić, die beide seit den frühen 1990er Jahren in den USA leben und auf Englisch schreiben. Im Zentrum steht die Frage nach der Möglichkeit der Wiederherstellung emigrationsbedingt zerbrochener Identitäten durch die Anerkennung des eigenen Leids durch die anderen (d.h. die im Land Gebliebenen). Das Bestreben nach dieser Anerkennung sucht die Autorin mit Paul Ricoeurs Begriff der *reconnaissance* zu erfassen.

Der kognitiv-kulturwissenschaftlich orientierte Beitrag von **Franziska Mazi** und **Andrea Zink** mit dem Titel „Kritik der Empathie – oder: Das Opfer beißt zurück: Vladimir Arsenijevićs *Predator*“ bietet am Beispiel des postmodernen

Romans *Predator* eine Kritik zeitgenössischer Mitleids- und Opferdiskurse. Die Autorinnen zeigen, wie der Text klare Opfer-Täter-Dichotomien unterhöhlt und es den Leser*innen durch die kontinuierliche Zerstörung potenzieller Mitleidfiguren unmöglich macht, sich in ihrem Mitleid einzurichten. Dabei berufen sich Mazi und Zink auf jüngste Erkenntnisse im Bereich der kognitiv-literaturwissenschaftlichen Empathieforschung, beispielsweise Fritz Breithaupts Konzept des „empathischen Sadismus“: die empathische und in ihrem ursprünglichen Movens mitunter wohlwollende Lustbarkeit der Rezipient*innen ist direkt an die Leidenserfahrungen der dargestellten Opferfiguren gekoppelt. Arsenijevićs Roman, so die Autorinnen, inszeniert, demaskiert und entautomatisiert den „quasi ökonomischen Mechanismus des Mitleidens“, der letztlich jedweder Instrumentalisierung von Opfernarrativen zugrunde liegt.

Im Zentrum des Beitrags „Der Fluch des Viktimismus: Die belarussische Gegenwartsdichtung im Teufelskreis der Martyrologie“ von **Yaraslava Ananka** und **Heinrich Kirschbaum** stehen ausgewählte Texte der belarussischen Gegenwartsliteratur, in denen vorwiegend national zu verstehende Opfernarrative in Frage gestellt bzw. aufgebrochen werden. Dabei machen die Autor*innen einen belarussischen „Galgendiskurs“ insbesondere bei Vera Burlak und Andréj Chadanovič aus und verfolgen dessen literarische Verflechtungen mit nationalen wie internationalen, zum Teil weit in die (Literatur-)Geschichte zurückreichenden affirmativen Verwendungen des Galgenmotivs.

Die Beiträge im vierten und letzten, mit „**Transgression(en)**“ überschriebenen Abschnitt sind eng mit dem vorangegangenen Teil verknüpft, zielen sie doch auf die Vermeidung blockierender ‚Opferfallen‘ und die Überwindung wenig produktiver Opferkonkurrenzen ab. Dies soll vor allem durch die Dynamisierung des Täter-Opfer-Verhältnisses gelingen, eines Verhältnisses, das gerade nicht von Entgegensetzung, sondern vielmehr von Verwobenheit gekennzeichnet ist, beispielsweise um in totalitären Regimen überleben zu können. Anhand eines breiten Spektrums von gegendiskursiven, da dominante Erinnerungsnarrative unterminierenden Erzähltexten – der Bogen wird hier von den jugoslawischen Zerfallskriegen (Kowollik) über den spanischen und griechischen Bürgerkrieg (Pangalos) bis hin zur portugiesischen Nelkenrevolution (Voß) gespannt – erkunden die Autor*innen die Potenziale von Literatur als ‚Schule der Komplexität‘, die simplifizierende – da Mittäterschaft und Kollaboration ausblendende – Vergangenheitsbewältigung sowie vereinfachende Täter-Opfer-Binarismen untergräbt. Häufig gilt das Augenmerk auf diegetischer Ebene Figur(ation)en des Dritten (Voß, Roca Lizarazu), erweisen sich doch gerade ‚Hybridfiguren‘ wie Täteropfer bzw. Opfertäter sowie Nachbar*innen und *implicated subjects* (Rothberg) als geeignet, um Dichotomien zu destabilisieren und Verstrickungen von Täter- und Opferstatus aufzuzeigen. Gerade die Figur des Nachbarn lässt Assoziationen zu

Aleida Assmanns Konzept des „dialogischen Erinnerens“ zu, das „das dem Nachbarn zugefügte Leid mit ins eigene Gedächtnis auf[nimmt]“ (Assmann 2013a, 137). ‚Überkreuzung‘, multidirektionale Erinnerung (Rothberg) und rhizomatische Erinnerungsvernetzung – häufig formal umgesetzt mit Hilfe ästhetischer Verfahren der Vielstimmigkeit wie beispielsweise polyphonen Erzählens oder Montage (Voß) – erscheinen in den Beiträgen demnach als Ressource bzw. „geistiger Korrektor“ (Kuhn 2013, 182), die eine (literarisch-künstlerische) Überwindung traditioneller Opfernarrative (zumindest partiell) bewerkstelligen.

Torsten Voß befasst sich in seinem Beitrag „Opfertäter und Täteropfer als Figurationen des Dritten? Versuch über ein dialektisches Narrativ in der Auseinandersetzung mit totalitären Gesellschaften (Tišma, Tellkamp, Antunes)“ einleitend auf theoretischer Ebene mit der Figur des Dritten als einem zentralen kulturwissenschaftlichen Paradigma. Im Rekurs auf Beschreibungen der Figur des Dritten (Lévi-Strauss, Kristeva, Koschorke, von Samsonow, Bedorf, Eßlinger, Schüttpelz u.a.) wird das Augenmerk vornehmlich auf ihre Funktion in totalitären Gesellschaften gelegt. Hinsichtlich ihrer Literarisierung wird eine differenzierte Figurentypologie eingemahnt, die dann exemplarisch in den nachfolgenden Romananalysen von Aleksandar Tišma, Uwe Tellkamp und António Lobo Antunes vorgelegt wird. Hybridexistenzen, wie sie uns als „Opfertäter“ und „Täteropfer“ in *Kapo* (Tišma), *Der Turm* (Tellkamp) und *Das Handbuch der Inquisitoren* (Antunes) begegnen, veranschaulichen – so die These von Voß – einen „totalitären Regimen inhärenten Funktionalismus“. Dieser bringt aber, wie gerade die Literatur und die ausgewählten Romane zu zeigen vermögen, ganz verschiedene Opfertäter- und Täteropfer-Figurationen hervor, die letztlich zu einer Differenzierung der Figur des Dritten und ihrer kritischen Funktion im gesellschaftlichen Diskurs beitragen.

Ausgehend von Michael Rothbergs Begriff der *implication* untersucht **Maria Roca Lizarazu** in ihrem Beitrag „Liaisons Dangereuses: Nachbarn, (Mit-)Täter und *implicated subjects* in Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther*“ die Figur des Nachbarn als „Figur des Dritten“. Es wird auf mehreren Ebenen herausgearbeitet, wie Petrowskaja die Thematisierung von Nachbarschaftsverhältnissen nutzt, um das Opfer-Täter-Schema und die Dichotomie von ‚wir‘ und ‚die anderen‘ aufzubrechen. So hinterfragt Petrowskaja nationale Opfernarrative unter anderem, indem sie die ukrainische und die polnische Nachbarschaft und das Nachbarschaftsverhältnis von Jüd*innen und Nicht-Jüd*innen in beiden Ländern anspricht oder Auschwitz und Warschau (Ghetto) sowie das Massaker in Jedwabne (Polen) mit jenem von Babij Jar (Ukraine) in Beziehung setzt. Der Begriff *implication* wird aber auch auf die narrative Ebene des Textes bezogen. In dem mit „Die Liste“ überschriebenen Unterkapitel des Romans wird schließlich auf einer weiteren Ebene das chronologische und familiär-genealogische Prinzip abgelöst durch das

„räumliche Konzept der Nachbarschaft“, das sich ebenfalls als erinnerungspolitische Intervention Petrowskajas und als Plädoyer für eine transnationale nachbarschaftliche Erinnerungsgemeinschaft erweist.

In ihrem Beitrag „Das Leiden der Anderen? Scheitern und Chancen dialogischen Erinnerns in Goran Vojnovićs *Jugoslavija, moja dežela*“ stellt **Eva Kowollik** fest, dass die postjugoslawischen Gesellschaften nach dem Krieg in den 1990er Jahren noch immer kaum bereit sind, das „Leiden der Anderen“ anzuerkennen, sondern den jeweils eigenen Opferstatus pflegen. Vor diesem Hintergrund setzt sie sich mit dem Roman des slowenischen Autors Goran Vojnović *Jugoslavija, moja dežela* [Jugoslawien, meine Heimat] auseinander und geht der Frage nach, inwiefern sich dieser Roman im Sinne von Aleida Assmanns „dialogischem Erinnern“ lesen lässt. Sie argumentiert, dass Vojnović die oben genannte Haltung problematisiert und aufbricht. Dialogisches Erinnern findet im Roman auf der Ebene des Diskurses statt. Die Hauptfunktion bezeugender Zuhörerschaft liegt hier in der Übernahme von Verantwortung.

Ioannis Pangalos nimmt in seinem Beitrag mit dem Titel „Die Überwindung traditioneller Opfernarrative in spanischen und griechischen Bürgerkriegsromanen seit den späten 1990er Jahren“ Bürgerkriegsromane der unmittelbaren Gegenwart aus einer vergleichenden Perspektive in den Blick. Bevor er jedoch auf die für eine ‚metamnemoniale Wende‘ besonders repräsentativen Texte eingeht, gibt er – am Beispiel der griechischen Literatur – einen Überblick über traditionelle literarische Opfernarrative, die bis in die 1980er Jahre dominierten. Häufig wurden die betreffenden Texte ideologisierenden Lektüren, sei es seitens des rechten oder des linken Lagers, unterzogen und zeugten dergestalt von einer tiefen gesellschaftlichen Spaltung. Anhand von vier Romanen der unmittelbaren Gegenwart – *Soldados de Salamina* von Javier Cercas, *El lápiz del carpintero* von Manuel Rivas, *Porphyra Gelia* von Michel Fais und *I Symphonia ton Oneiron* von Nikos Themelis – nimmt er in der Folge Strategien in den Blick, um die Dichotomie zwischen Täter*innen und Opfern vor dem Hintergrund aktueller Erinnerungsdiskurse zu destabilisieren. Neben den Begriffen der Erinnerungsalterität und des integrativen Gedächtnisses spielt vor allem die gedächtnisreflexive Funktion innerhalb der Gedächtnisgemeinschaft der Familie eine Rolle.

Anstelle eines Epilogs – ein Begriff, der aufgrund seiner erläuternden, klärenden Bedeutungsdimension der Komplexität und prinzipiellen Unabschließbarkeit von Täter- und Opfernarrativen nur mit Einschränkungen gerecht würde – kommt die zwischen Paris und Berlin lebende Autorin **Cécile Wajsbrot**¹

¹ Cécile Wajsbrot war im Mai 2019 als Writer in Residence an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck zu Gast. Der Abdruck des Textausschnitts erfolgt

zu Wort. Ihr mehrsprachiges Hörspiel *W wie ihr Name/Avec un double v* – eine 2012 in Kooperation mit SR 2, Deutschlandradio Kultur und France Culture produzierte Auftragsarbeit anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums des „Elysée-Vertrages“ zwischen Deutschland und Frankreich – ist nicht nur ein konsequent zwischen Deutsch und Französisch alternierendes vierstimmiges Kammerspiel, das die (inneren) Stimmen von vier teils allegorischen, teils konkreteren Figuren – es handelt sich um die Zeit, den Tod, eine Lehrerin und ihre Schülerin – ineinander verwebt und dadurch komplexe Resonanz- und Echoeffekte erzeugt. Vor allem handelt es sich um eine Auseinandersetzung mit der (Last der) eigenen Geschichte, der weder die aus Deutschland stammende Lehrerin entfliehen kann, die an einem Pariser Gymnasium ihre (so fremd und traumabehaftet anmutende) Muttersprache unterrichtet, noch ihre Schülerin mit dem so gar nicht französisch klingenden, da mit ‚W‘ beginnenden Namen. Diese Figurenkonstellation, die Spuren zur Biografie der Autorin legt – sie ist die Tochter polnischer Juden und war selbst als (Französisch-)Lehrerin tätig –, schreibt Täter- und Opfergedächtnis schattenhaft in den Text ein, ohne je explizit zu werden. Gerade diese behutsame, niemals plakativ-marktschreierische, sondern vielmehr dialogische Annäherung an traumatische und verdrängte Geschichte(n) gestattet die Überwindung des Trennenden. Nach dem Mauerfall reisen sowohl Lehrerin als auch Schülerin nach Berlin – dem Brennpunkt der eigenen Vergangenheit, dem Ort von „Wunde [und] Wunder, mit einem R weniger, mit einem R mehr“:

DIE ZEIT – Wiedervereinigt.

LE PROFESSEUR – Réunifiée mais avec quoi, avec qui?

DIE ZEIT – Mit der Vergangenheit.

DER TOD – Mit deinem Leben.

DIE SPRACHE – Mit den Stimmen.

* * *

Die Herausgeber*innen bedanken sich bei der Universität Innsbruck, deren finanzielle Unterstützung die Drucklegung des Bandes erst ermöglicht hat: beim Dekanat der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, dem Forschungsschwerpunkt „Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte“ sowie dem Vize-Rektorat für Forschung. Die Publikationsförderung des österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) erlaubt eine Open-

mit freundlicher Genehmigung der Autorin. In der gesamten Länge angehört werden kann das Hörspiel unter <http://www.sr-mediathek.de/index.php?seite=7&id=16129>.

Access-Veröffentlichung, die die Sichtbarkeit des Bandes zweifelsohne erhöhen wird. Insbesondere aber gebührt unser Dank den Gutachter*innen des durchgeführten *Double Blind Peer Review*-Verfahrens sowie den Autor*innen der Beiträge, die durch ihre Vorträge und Diskussionsbeiträge bei der Tagung eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema in Gang gesetzt haben und deren Beiträge nun zu einer Weiterführung der Diskussion einladen. Zu guter Letzt möchten wir uns bei Astrid Obernosterer für das höchst professionell durchgeführte und akribisch genaue Lektorat bedanken, das diese Publikation noch einmal wesentlich verbessert hat.

Eva Binder, Christof Diem, Miriam Finkelstein, Sieglinde Klettenhammer,
Birgit Mertz-Baumgartner, Marijana Milošević, Julia Pröll

Innsbruck, Juni 2020

Literatur (Auswahl)

- Améry, Jean. *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2014.
- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck, 2006.
- Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. München: C. H. Beck, 2013a.
- Assmann, Aleida. „Formen des Schweigens“. *Schweigen: Archäologie der literarischen Kommunikation XI*. Hg. Aleida Assmann und Jan Assmann. München: Wilhelm Fink, 2013b. 51–68.
- Assmann, Aleida. *Der europäische Traum: Vier Lehren aus der Geschichte*. München: C. H. Beck, 2018.
- Benbassa, Esther. *Suffering as Identity: The Jewish Paradigm*. New York: Verso, 2010.
- Caruth, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
- Chaumont, Jean-Michel. *La concurrence des victimes: Génocide, identité, reconnaissance*. Paris: La Découverte, 1997.
- Conrad, Sebastian, und Shalini Randeria. Hg. *Jenseits des Eurozentrismus: Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. und New York: Campus, 2002.
- Echterhoff, Gerald, und Martin Saar. Hg. *Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK, 2002.
- Erl, Astrid, und Ansgar Nünning. Hg. *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin und New York: De Gruyter, 2005.
- Fischer, Karsten. „Between Sacrification and Victimization: On Political Semantics and Its Strategic Functions“. *Large-Scale Victimisation as a Potential Source of Terrorist Activities: Importance of Regaining Security in Post-Conflict Societies*. Hg. Uwe Ewald und Ksenija Turkovič. Amsterdam: IOS, 2006. 67–72.
- Franzen, K. Erik, und Martin Schulze Wessel. Hg. *Opfernarrative: Konkurrenzen und Deutungskämpfe in Deutschland und im östlichen Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*. München: Oldenbourg, 2012.
- Fukuyama, Francis. *Identity: The Demand for Dignity and the Politics of Resentment*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 2018.
- Giglioli, Daniele. *Critica della vittima: Un esperimento con l'etica*. Rom: Nottetempo, 2014.
- Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991 [1950].
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Jureit, Ulrike, und Christian Schneider. *Gefühlte Opfer: Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*. 2. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta, 2011.
- Kuhn, Helke. „La littérature, c'est remettre au jour les connexions cachées: Diversität und Komplexität im Romanwerk Édouard Glissants“. *Kreolisierung revisited: Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Hg. Gesine Müller und Natascha Ueckmann. Bielefeld: transcript, 2013. 181–200.

- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Novick, Peter. *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin, 1999.
- Robel, Yvonne. *Verhandlungssache Genozid: Zur Dynamik geschichtspolitischer Deutungskämpfe*. München: Fink, 2013.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Sabrow, Martin. „Erinnerung als Pathosformel der Gegenwart“. *vorgänge: Zeitschrift für Bürgerrechte und Gesellschaftspolitik* 51.2 (2012): 4–15.
- Schulze Wessel, Martin. Einleitung. *Opfernarrative: Konkurrenzen und Deutungskämpfe in Deutschland und im östlichen Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*. Hg. K. Erik Franzen und Martin Schulze Wessel. München: Oldenbourg, 2012. 1–8.
- Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: arléa, 2004.
- Werner, Michael, und Bénédicte Zimmermann. „Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen“. *Geschichte und Gesellschaft* 28.4 (2002): 607–636.
- Wieviorka, Annette. *The Era of the Witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- Wieviorka, Michel. *Die Gewalt*. Übers. von Michael Bayer. Hamburg: Hamburger Edition, 2006.
- Young, James E. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Repräsentation(en)

Gudrun Heidemann

Eingeblendete NS-Opfernarrative: Generationsübergreifende Latenz-Effekte in Literatur (Rymkiewicz, Wodin) und Comic (Hoven)

Opfernarrative stehen zunehmend unter Verdacht. Im besonderen Maße betrifft dies die von Norman G. Finkelstein mit seiner 2000 erschienenen Publikation sogenannte *Holocaust Industry* (2000 und 2001), die diesem Autor zufolge das jüdische Leiden – gelenkt von Verschwörungen in den USA – ausbeutet. Peter Novick, dessen *The Holocaust in American Life* (1999 und 2001) Finkelstein inspiriert hatte, führte die verkitschte Sakralisierung des Holocaust als einzigartiges Ereignis in die Opferdebatte ein. Beide Streitschriften wenden sich an ein amerikanisches Publikum, weshalb ihre deutschen Übersetzungen mit einem Vor- bzw. Nachwort der Autoren versehen sind, die auch deutlich machen, dass sich die Thesen nicht ohne Weiteres auf deutschsprachige Diskurse übertragen lassen. Zeitgleich machten Aleida Assmann und Ute Frevert in *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945* (1999) auf die Inflation von Erinnerungsdebatten aufmerksam. Ihr voraus gingen im Nachkriegsdeutschland laut Assmann (2007) Etappen wie die anfängliche Erinnerungsabwehr zwecks Amnes(t)ierung der Täter*innen, die folgende Kritik an den blinden Flecken in der Vergangenheitsbewältigung und anschließende Erinnerungspolitik, die den Holocaust allgegenwärtig machte. Die hierbei ins Spiel gebrachten Vermarktungsstrategien liegen unter anderem in dem Dilemma begründet, dass gerade die Kulturindustrie die Erinnerung verbreitet, die hierdurch aber verstellt oder gar verzerrt wird (Werz 2014).

Angesichts der Fülle unterschiedlichster Narrationen, Erinnerungsorte und Gedächtnisveranstaltungen gerieten zwischenzeitlich die Opfer nicht nur unter Verdacht, sondern in Konkurrenz (Chaumont 2001; Franzen und Schulze Wessel 2012) um Anerkennung – selbst mit der Täterschaft – und mitunter in eine zukunfts lähmende und kritikimmune *Opferfalle* (2015), wie der übersetzte Titel der Monografie des italienischen Literaturwissenschaftlers Daniele Giglioli lautet.¹

Wie prekär der Opferstatus und -diskurs gerade im vom Nationalsozialismus bis heute traumatisierten Deutschland ist, verarbeitete die Regisseurin Frauke

¹ Die italienische Originalausgabe erschien unter dem Titel *Critica della vittima: Un esperimento con l'etica* bei Nottetempo.

Finsterwalder (2013) in ihrem Episodenfilm *Finsterworld*. Von den verwobenen Handlungssträngen seien exemplarisch die Verstrickungen genannt, die bei einer Klassenfahrt ins Konzentrationslager einen Kulminationspunkt finden, wenn zwei Schüler ihre Mitschülerin in einen Krematoriumsofen sperren, das von ihrem Lehrer befreite Mädchen hysterisch um sich schlägt, sodass ihre Bluse reißt, weshalb nun der Lehrer unter dem Verdacht versuchten sexuellen Missbrauchs steht. Befördert wird diese vermeintliche Täterschaft durch den eigentlichen Täter, einen Schüler, der, wie sich gegen Ende zeigt, unter der emotionalen Inkompetenz seiner wohlhabenden, posttraumatisierten Eltern leidet, die ihn materiell übertsorgt, aber nie zärtlich umsorgt haben. Auch mehr als sechs Jahrzehnte nach Kriegsende, dies führt der mehrschichtige Generationenkonflikt in den filmischen Episoden und deren Schnittstellen vor, verkehren, überlagern und verzetteln sich Täterschaft und Opferstatus, Schuld und Leiden. Noch immer sind Traumata auszumachen, die Erinnerungen blockieren. Entsprechend kontrastieren die größtenteils in fast blendender Helligkeit gedrehten Szenen effektiv mit den nicht-erzählten Dramen, mit dunklen Leerstellen in ungeklärten Familiengeschichten.

Im Nationalsozialismus erfolgt durch die Ablichtung von Opfern aus Tätersicht eine deutliche Rollenzuschreibung, indem das ‚Schießen‘ solcher Fotos an die drohende oder folgende Erschießung erinnert. Im Vergleich zum nationalsozialistischen Dokumentationswahn, der sich auch fotografisch niederschlägt, existieren sehr wenige Ablichtungen des Gräuels aus Opferperspektive. Zu den bekanntesten Beispielen zählen wohl die 1944 von Mitgliedern des Sonderkommandos heimlich angefertigten Aufnahmen aus Auschwitz-Birkenau. In *Bilder trotz allem* fasst Georges Didi-Huberman diese Fotos als Zeitzeugnisse auf, um sich auch teils spekulativ von Auschwitz „ein Bild [zu] machen“ (2007, 53).² In der Studie, deren zweiter Teil eine ausführliche Auseinandersetzung mit der um 2000 vor allem aus Frankreich stammenden Kritik an dem fotografischen Spurenlesen darstellt, werden facettenreiche Bezüge, in denen Shoah-Fotografien entstanden und stehen, angeführt. Anhand der vier bis auf eine Ausnahme bereits seit 1945 bekannten und sehr unterschiedlich rezipierten Fotografien versucht Didi-Huberman „Fetzen“ (2007, 15) der Vergangenheit zu profilieren, die zwar keine allgemeingültige Wahrheit, aber jeweils eine vielschichtig spurenhafte Momentaufnahme sichtbar machten. Hierzu gehören etwa der Status und die Lesbarkeit der Fotografien als „[produktiver] Akt des Widerstands in Auschwitz im Jahr 1944“ (2007, 93) oder die Auffassung vom „Bild als Riß“, das einen

² Zum fotografischen Bilderstreit zwischen diesem Autor und Claude Lanzmann im Kontext der Shoah-Erinnerung vgl. Gerstner 2013, 230–235.

Schein des Realen auflodern läßt“ (2007, 121). Für Didi-Huberman sind es titelgebende *Bilder trotz allem*, weil „[d]iese Wendung [...] einen Riß zum Ausdruck [bringt]: Das *alles* verweist auf die Gewalt jener historischen Bedingungen, denen wir noch nichts entgegenhalten konnten; das *trotz* widersetzt sich dieser Gewalt durch die bloße heuristische Macht des Singulären“ (2007, 254). Eine Rezension zu *Bilder trotz allem* motivierte Gerhard Richter wiederum, die vier Fotografien als Vorlage seiner vierteiligen abstrakten Serie *Birkenau* von 2014 zu wählen, worauf geschabte, gekratzte und verwischte Farbschichten die Ablichtungen bedecken. Einzig der Titel und die Werkgeschichte verdeutlichen Richters Opferdarstellung als Abstraktion bei seiner handwerklichen Übertragung der Fotos auf Leinwände. Bereits seit den 1960er Jahren setzt sich der Künstler mit Aufnahmen aus Konzentrationslagern auseinander, ohne jedoch zu einem ‚handfesten‘ Ergebnis zu kommen. Richter wollte KZ-Fotografien in einer Ausstellung mit pornografischen Ablichtungen zeigen, um ganz im Sinne Susan Sontags auf die sich schnell einstellende voyeuristische Abstumpfung aufmerksam zu machen (Richter 2016; Sontag 1995, 26). Seit September 2017 hängen vier digitale Reproduktionen der Serie *Birkenau* im Westeingang des Bundestagsgebäudes. Nach Tal Stern

übermitteln [sie] eine Simulation der Gemälde, und stehen somit für einen weiteren Dreh im Hin und Her zwischen Fotografie und Malerei, dem Realen und dem Vorgestellten, der schon mit den Originalen der bearbeiteten Fotos aus Birkenau beginnt, deren Negative verschollen sind. Richter bringt die Fotos auf die Leinwand, und übersetzt sie in ein Foto zurück. Es ist typisch für Richters Arbeitsweise, eine metaphorische Glasscheibe zwischen Werk und Betrachter einzuziehen. (2017)

Hinzu kommt bei dieser Remedialisierung, dass sich die vier Bilder auf der Hochglanzoberfläche einer gegenüberliegenden vertikalen Flagge, d.h. von Richters *Schwarz, Rot, Gold* aus dem Jahre 1999 spiegeln. Für Nina Heindl und Véronique Sina fungiert Richters *Birkenau*-Serie als „Repräsentation ‚trotz allem‘“ (2017), worin zugleich die Kluft zu den und die Schnittstelle mit den fotografischen Vorlagen besteht.

Ein ähnliches Verhältnis zu teils explizit erfundenen, teils in der Fiktion verbürgten Aufnahmen lässt sich in literarischen Opfernarrativen ausmachen, die aufgrund einer latenten Augenzeugenschaft von Nachkommen zwischen Sicht- und Unsichtbarkeit, zwischen einer polysemantischen An- und Abwesenheit der Opfer oszillieren. Dies gilt insbesondere dann, wenn erzählt wird, was die Eltern- bzw. Großelterngeneration in den totalitären Systemen Anfang bis Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts erlitt oder verbrach. In der nach Marianne Hirsch (1997, 2001, 2012) sogenannten ‚*Generation of Postmemory*‘, der ersten, zweiten, dritten Nachgeneration, kommen mangels – oft selbst fotografischer – Augenzeugenschaft oder Erzählungen aus erster Hand, die allzu oft durch traumatische

Amnesie und Aphasie bedingt sind, auffallend narrative Verfahren zum Einsatz, die ein breites mediales Spektrum aufweisen. Das großelterliche oder elterliche (Ver-)Schweigen erfährt hierbei eine aufschlussreiche mediale Kompensation, wodurch familiäre Erinnerungslücken ersetzt und hierbei explizit ausgestaltet werden. Aleida Assmann zufolge muss, was

zu einem bestimmten Zeitpunkt ausgeblendet, abgewiesen, ausgemustert oder verworfen ist, [...] noch nicht gänzlich verloren/vergessen sein: Es kann in materiellen Spuren gesammelt, aufbewahrt und einer späteren Epoche zugeführt werden, in der es neu gedeutet wird. (2004, 48)

Mit Eintritt in das elektronische und digitale Zeitalter gewinnen „Echtheit und Authentizität“ (Assmann 2004, 57) von materiellen Wissensträgern eine neue Qualität. Auch in den postmemorialen Narrationen geraten manuell begreifbare ‚Reliquien‘ (Barthes 1970), die in direkter Berührung mit der Vergangenheit standen, in den Fokus. Letztgenannte verbürgen allerdings gerade keine Authentizität, sondern werden erzählerisch angesichts ihrer Zeugenschaft befragt, indem ihre Auslassungen akzentuiert werden.

Paradoxerweise manifestiert sich gerade in den Fehl- oder Leerstellen eine Latenz, die sich durch ihren Status des Potentiellen, durch Möglichkeiten des Daseins oder von Ereignissen auszeichnet. Im „Modus des Verborgenseins und der Wirksamkeit des Verborgenen“ (Diekmann und Khurana 2007, 9) lässt sich Latenz als solche nicht fassen, sondern einzig in ihren Effekten ausmachen, die aus Nachwirkungen von etwas Abwesendem resultieren.³ Da dieses Absente, das Unsichtbare in einer Vergangenheit begründet liegt, die als (narrativer) Referenzpunkt fungiert, schlägt sich das Latente gerade literarisch nieder (vgl. Gisbertz und Ostheimer 2017). Insbesondere transgenerationale Narrative können solche Latenzen ausfindig machen, um sie für Spekulationen über naheliegende, aber nicht verbürgte (Familien-)Geschichten zu nutzen. Die hiermit einhergehende Vergegenwärtigung spiegelt vor allem den Einfluss visueller Medien wider, die zugleich zeigen und ausschließen, wie wir dies von fotografischen Ausschnitten kennen, die immer auch durch das Nicht-Gezeigte bedingt sind. Zugleich komprimiert die Fotoaufnahme zeitlich eine Rück- und Vorschau gemäß dem Aorist, wie ihn Roland Barthes versteht: „Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*“ (1985, 106). Im Zeitalter omnipräsenter Vergegenwärtigung, die zunächst durch das Fernsehen, seit der Digitalisierung durch das Internet zur audiovisuel-

³ Hinsichtlich der zeitlichen Dimension konstatiert Thomas Khurana: „Das Latente ist keine zukünftige oder vergangene Gegenwart, es ist eine akut gegebene Ungegenwärtigkeit“ (2007, 143).

len Alltagserfahrung wurde, wird selbst das Vergangene zunehmend aktualisiert. Auf welche Weise gerade Abwesendes, Leerstellen, Lücken und Auslassungen als latente Einblendungen in die Gegenwart von Schreibenden vordrängen, zeigen exemplarisch Auszüge aus Jarosław Marek Rymkiewicz's *Umschlagplatz* und Natascha Wodins *Sie kam aus Mariupol*, worin teils spekulative Opfernarrative durch eine fotografische Latenz angestoßen werden. Analog hierzu wird in Line Hovens Comic *Liebe schaut weg* gerade das Latente konturiert, um Aussparungen als solche auszuweisen und in ihrer Rätselhaftigkeit bestehen zu lassen, ohne jedoch die lückenhaft erzählte Familiengeschichte zu beklagen oder anzuklagen.

1 Latente Opferbilder aus dem *Off*

In einem aufschlussreichen Fokus stehen in Jarosław Marek Rymkiewicz's, Jahrgang 1935,⁴ *Umschlagplatz* von 1988 fotografische Posen aus dem Familienalbum. Angesichts des Titels⁵ weist der mit dem Autor gleichnamige und mit dessen autobiografischen Zügen ausgestattete Ich-Erzähler darauf hin, dass Historiker*innen sicherlich bessere Expert*innen für eine Rekonstruktion des in der Warschauer Topografie der 1980er Jahre verschwundenen Umschlagplatzes sind. Als Literaturhistoriker mit umfangreichen Interpretationserfahrungen sei er selbst jedoch auch prädestiniert, denn „Umschlagplatz nie istnieje i pozostały tylko opisujące go słowa“ (Rymkiewicz 1992, 41–42) [„der *Umschlagplatz* existiert nicht mehr, geblieben sind nur mehr Worte, die ihn benennen“ (Rymkiewicz 1993, 60)]. In dem Text berichtet der Ich-Erzähler ebenso über seine Spurensuche nach dem Warschauer Umschlagplatz in literarischen Erinnerungen wie über seine kartografischen Rekonstruktionsversuche⁶ und topografischen Ortsbegehungen, um sich ein Bild zu machen. *Umschlagplatz* enthält zahlreiche fotografische Paralle-

4 Der Autor, etablierter Intellektueller, vor allem Dichter, ist zwischenzeitlich zur intellektuellen Galionsfigur der polnischen Rechtskonservativen avanciert. Vgl. hierzu die tendenziöse Filmdokumentation *Poeta pozwany* [Angeklagter Poet] (vgl. Braun 2012) sowie die im fundamentalistisch katholischen Fronda-Verlag erschienene Monografie *Spór o Rymkiewicza* [Der Streit um Rymkiewicz] (vgl. Rowiński 2012).

5 Bei dem Umschlagplatz in Warschau handelt es sich um eine Sammelstelle, wohin Jüd*innen aus dem Warschauer Getto zum Weitertransport in Vernichtungslager getrieben wurden. Zuvor war der Umschlagplatz ein Güterbahnhof. Der Ort des Grauens wurde 1988 zur offiziellen Gedenkstätte mit einem Monument. Literarisch setzte ihm 1946 bereits der polnische Pianist und Komponist Władysław Szpilman in seiner Autobiografie ein Denkmal (Szpilman 1946; Szpilman 2004), das auch Roman Polanski in seiner Verfilmung aufgriff (*Pianista* 2002).

6 Entsprechend ist in der polnischen Ausgabe ein Plan des Umschlagplatzes (Rymkiewicz 1992,

len zu den Recherchen, von denen im vorliegenden Beitrag nur diejenigen aufgegriffen werden können, die die Schilderungen am Anfang und Ende des Buches flankieren.

Zu Beginn spekuliert der Ich-Erzähler über Kindheitsaufnahmen, die im Sommer 1942 an unterschiedlichen Erholungsorten in der Nähe Warschaus, in der idyllischen Natur und Peripherie der okkupierten Hauptstadt entstanden. Zu sehen sind hierauf die schaukelnde Schwester, das Geschwisterpaar am Flussstrand und der Bruder „na peronie w Otwocku. Krawat i czapeczka [i] [...] te białe skarpetki“ (Rymkiewicz 1992, 22) [„auf dem Bahnsteig in Otwock. Mit Krawatte und Mütze [und] [...] diese weißen Socken“ (Rymkiewicz 1993, 31)]. Laut Datierung der Mutter stammt das Foto vom 19. Juli 1942, als es dem Ich-Erzähler zufolge dort noch ein Getto gab (Rymkiewicz 1992, 22; Rymkiewicz 1993, 31).⁷ Daher offenbart der Ich-Erzähler seiner Schwester, dass er ihre gemeinsame glückliche Kindheit angesichts der diametral entgegengesetzten Parallelwelt in wenigen Kilometern Entfernung als „coś nieprzyzwoitego“ (Rymkiewicz 1992, 23) [„ungehörig“ (Rymkiewicz 1993, 32)] empfindet und nimmt hierbei imaginativ die Perspektive der in ihren Ferien Abgelichteten ein, die unbeschwert in die Kamera blicken, während „w odległości nie większej niż cztery kilometry odbywa się to, co się odbywa“ (Rymkiewicz 1992, 23) [„in einer Entfernung von nicht mehr als vier Kilometern geschieht, was damals geschah“ (Rymkiewicz 1993, 32–33)]. Indem die fotografischen Posen des Geschwisterpaars, welche ungetrübte Kindheitstage bezeugen, immer wieder mit dem Gräuël in unmittelbarer Nähe, dem, „co tam się odbywało“ (Rymkiewicz 1992, 26) [„was geschehen ist“ (Rymkiewicz 1993, 37)], kontrastiert werden, erlangen die Aufnahmen eine belastende Polyvalenz des Sichtbaren. Derart literarisiert gerät gerade das damalige Nicht-Sehen, das, was im fotografischen *Off* blieb, in den latenten Fokus. In Analogie hierzu stehen zum einen die Versuche, den topografisch verschwundenen, aber sprachlich dokumentierten Umschlagplatz zu rekonstruieren – ein Ort, der sich in ähnlicher Weise in ambiger Abwesenheit befindet wie die Gräueltaten auf den Kindheitsfotos. Zum anderen lösen gerade Letztgenannte imaginativ eine fotocollagenhafte Gegenüberstellung aus, welche den Ich-Erzähler von der idyllischen Peripherie an den Ort des damaligen Gräuëls zurückführt: „Zdjęcie, które wszyscy znają: chłopiec w

8–9), in der deutschen Übersetzung zudem des Warschauer Gettos abgedruckt (Rymkiewicz 1993, 10–11).

7 Über das Getto von Otwock schreibt Calel (Calek) Perechodnik in seiner persönlichen Chronik von 1943, in der er sich selbst die Schuld an dem Tod seiner Frau und seiner kleinen Tochter zuweist, da er allzu leichtgläubig und naiv meinte, beide seien durch seine Tätigkeit als Getto-Polizist geschützt (Perechodnik 1993, 2015).



Abb. 1: Fotografie aus dem sogenannten Strop-Bericht

czapce z daszkiem i w podkolanówkach, z podniesionymi do góry rękami“ (Rymkiewicz 1992, 244) [„Ein Bild, das alle kennen: ein Junge mit Schirmmütze und Kniestrümpfen, die Arme erhoben“ (Rymkiewicz 1993, 325)]. Anders als in zahlreichen künstlerischen Rekursen auf diese Fotografie⁸ ändert sich das Umfeld des Abgelichteten hier nicht (Abb. 1),⁹ sondern es wird im Gegenteil ausführ-

⁸ Der inflationäre Gebrauch dieses Kamerazeugnisses, das dem Berichtsalbum *Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr* des SS-Generals Jürgen Stroop entstammt (Brink 1998, 107–112), wurde etwa von dem französischen Historiker Frédéric Rousseau ebenso eindrücklich wie umfangreich dokumentiert (2012). Vgl. etwa auch den Umschlag zu *Ghetto Warschau: Aufstand und Vernichtung 1943 – fünfzig Jahre danach zum Gedenken* (Wiehn 1993). Zur künstlerischen Bearbeitung vgl. exemplarisch Judy Chicagos *Im/Balance of Power* von 1991 (<http://www.judychicago.com/gallery/holocaust-project/hp-artwork/>, 20. September 2015) oder Samuel Baks *Crossed Out II* von 2007 (https://www.kunst-archiv.net/en/vvz/samuel_bak/works/icon_of_loss_crossed_out_ii/type/all, 20. September 2015).

⁹ Im Gegensatz zu einigen anderen Abgelichteten ist die Identität des Jungen (vgl. http://www.deathcamps.org/occupation/gunpoint_de.html) ebenso ungeklärt wie die des Fotografen (vgl. Struk 2004, 82–83, 200–201; Raskin 2004). Im Bericht lautet die Bildunterschrift „Mit Gewalt aus Bunkern hervorgeholt“ (https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Stroop_Report_-_Warsaw_Ghetto_Uprising_BW.jpg sowie <https://archive.org/details/STROOPBericht/page/n202>).

lich geschildert (Rymkiewicz 1992, 244–245; Rymkiewicz 1993, 326–327). Zudem erlangt der Junge in *Umschlagplatz* eine namentliche Biografie¹⁰ als ebenso wie der Ich-Erzähler 1935 geborener Artur.

Artur jest moim rówieśnikiem [...]. Stoimy obok siebie, on na tym zdjęciu zrobionym w warszawskim getcie, a ja na zdjęciu zrobionym na wysokim peronie w Otwocku. [...] On w podkolanówkach, ja w białych skarpetkach. (Rymkiewicz 1992, 245)

Artur ist mein Altersgenosse [...]. Wir stehen nebeneinander, er auf diesem Bild, das im Warschauer Ghetto gemacht wurde, und ich auf dem Bild, das auf dem hohen Perron in Otwock aufgenommen wurde. [...] Er trägt Kniestrümpfe, ich weiße Socken. (Rymkiewicz 1993, 327–328)

Das zuvor fotografisch Absente verdichtet sich in der Shoah-Ikone des Gleichaltrigen, dem der Ich-Erzähler mit seiner Aufnahme vom Ferienbahnhof in sekundärer und hierbei einzig lichtbildlich motivierter Augenzeugenschaft gegenübertritt. Nachträglich weist sich der Ich-Erzähler in der fiktiven Fotocollage jedoch als Augenzeuge aus, der nicht wegsieht, sondern emphatisch agiert:

– Zmęczyłeś się – mówię do Artura. – To przecież musi być bardzo niewygodne: takie stanie z podniesionymi do góry rękami. To zróbmy tak. Teraz ja podniosę ręce, a ty je opuścisz. I może oni tego nie zauważą. Albo wiesz, co. Zrobimy inaczej. Obaj będziemy stać z podniesionymi do góry rękami. (Rymkiewicz 1992, 246)

Du bist müde, sage ich zu Artur. Das muß doch sehr anstrengend sein: die ganze Zeit mit erhobenen Armen dazustehen. Machen wir das so. Nun werde ich die Arme heben, und du nimmst sie herunter. Vielleicht bemerken sie das gar nicht. Oder, weißt du was. Machen wir es anders. Wir stehen beide mit erhobenen Armen da. (Rymkiewicz 1993, 328)

Die imaginierte Anrede des Getto-Jungen suggeriert, dass sein verschonter Altersgenosse ihm die Last der Unterdrückung und Bedrohung zwar nicht abnehmen, sie jedoch mit ihm teilen kann. Dass dieser etwas schwülstige Wiedergutmachungsversuch mittels einer fiktiven Fotocollage erfolgt, weist die so unterschiedlichen Ablichtungen als genauso differente apparative Augenzeugnisse aus. Sie können – je nach Betrachtung – ebenso eine Evidenz des Gräuels, jedoch auch seiner Abwesenheit aufweisen wie eine Latenz, in der gerade das durchschimmert, was im fotografischen *Off* liegt. Narrativ gewinnen sowohl der Abzug aus dem persönlichen Fotoalbum als auch das ikonische Shoah-Bild ein derartiges

¹⁰ Nach heutigen Erkenntnissen ist die Identität des Jungen nicht eindeutig feststellbar. Die von Rymkiewicz zugeschriebene Biografie von Artur Siemiątek ist Raskin (2004) zufolge eine von vier Möglichkeiten.

Eigenleben, dass sie sich gegen Textende quasi-filmisch überblenden. Indem dies imaginativ und damit für das retinale Sehen unsichtbar geschieht, wird bei der Überblendung mit der bekannten Getto-Aufnahme gerade die fotografische Latenz profiliert. Im Entwicklerbad der Dunkelkammer ist hiermit eben die spurenhafte, noch verschwommene Sichtbarwerdung des Abgelichteten gemeint.

Im Gegensatz hierzu steht die Bilderflut zum Gräuel der Shoah, deren Entdeckung für Susan Sontag in *On Photographie* (1977) noch ein Schlüsselerlebnis darstellt, wenn sie als Zwölfjährige KZ-Aufnahmen aus Bergen-Belsen und Dachau entdeckt: „Nichts, was ich jemals gesehen habe, – ob auf Fotos oder in der Realität – hat mich so jäh, so tief und unmittelbar getroffen“ (1995, 25–26). Retrospektiv ergänzt Sontag allerdings: „Hat man einmal solche Bilder betrachtet, dann ist man bereits auf dem Weg, mehr davon zu sehen – und immer mehr. Bilder lähmen. Bilder betäuben“ (1995, 26). Eben dieser nachlassenden Schockwirkung werden in *Umschlagplatz* die Bildränder entgegengesetzt, die im Familienalbum dem widersprechen, was fotografisch ansonsten in Überfülle dokumentiert wurde. Die Abzüge schockieren den Selbst-Betrachter in *Umschlagplatz* deswegen, weil das Medium der apparativen Augenzeugenschaft die Gräueltaten auspart, was eine Besprechung, teils geradezu Beschwörung latenter Opferbilder aus dem *Off* initiiert und in narrativen Konjunktiven kompensiert.

2 Opfer-Erbschaften durch latent erahnte Zeugungsakte

In *Sie kam aus Mariupol* von 2017 spekuliert Natascha Wodin, Jahrgang 1945,¹¹ über das Schicksal ihrer ukrainischen Mutter, die sich, als die Autorin elf Jahre alt war, das Leben nahm:

Sie hatte vor über neunzig Jahren gelebt, nicht irgendwelche Jahre, sondern die Jahre des Bürgerkriegs, der Säuberungen und Hungerkatastrophen in der Sowjetunion, die Jahre des Zweiten Weltkriegs und des Nationalsozialismus. Sie war in den Reißwolf zweier Diktaturen geraten, zuerst unter Stalin in der Ukraine, dann unter Hitler in Deutschland. (Wodin 2017, 10)

¹¹ Die deutsche Schriftstellerin und Literatur-Übersetzerin aus dem Russischen ist Tochter von Zwangsarbeitern aus der Ukraine und heißt eigentlich Natalja Vdovina. Nach Kriegsende lebte sie mit ihrer Familie unter verheerenden Verhältnissen in deutschen Lagern. Für *Sie kam aus Mariupol* wurde sie 2017 mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet.

Der Leitspruch ihrer als Opfer unterschiedlicher Regime traumatisierten Mutter lautet „Wenn du gesehen hättest, was ich gesehen habe...“ (Wodin 2017, 319). Eben dieser im Konjunktiv gehaltenen Aussparung widmet sich der Großteil des Textes, denn die Tochter stößt bei einer zunächst eher spielerischen Internetrecherche nach der Mutter tatsächlich auf einen Eintrag:

Als ich diesen Namen in einer Sommernacht des Jahres 2013 ins russische Internet eingegeben hatte, lieferte mir die Suchmaschine prompt ein Resultat. [...] Ich öffnete den Link und las: Iwaschtschenko, Jewgenia Jakowlewna, Geburtsjahr 1920, Geburtsort Mariupol. Ich starrte auf den Eintrag, er starrte zurück. (Wodin 2017, 10–11)

Dieser digitale Fund löst über Hunderte von Buchseiten eine Ansammlung neuer Fakten, Dokumente, Schriften und Fotos sowie digitale Begegnungen mit der russisch-ukrainischen Verwandtschaft aus, was den Stammbaum einer aristokratischen Familie erstellen lässt (Wodin 2017, 367–368). Durch eben dieses multimediale Archiv schließen sich zahlreiche Lücken derjenigen Erinnerungen, die vor der elterlichen Ankunft in Deutschland liegen. Über die folgende Zeit bis zum Tod der Mutter 1956 erfährt Wodin am wenigsten: „In meiner Erinnerung war sie nur noch ein Schemen, mehr ein Gefühl als eine Erinnerung“ (2017, 10). Hierzu gehören einschneidende Erlebnisse wie Schläge des alkoholisierten Vaters (2017, 307–308), Gewaltausbrüche, bei denen die verzweifelte Mutter ihre Tochter physisch angreift (2017, 351), sexueller Missbrauch durch einen Lagerinsassen (2017, 318–319) oder das schmerzhafteste Außenseitertum in der deutschen Volksschule (2017, 332–336). „In den Tiefen [...] [ihrer] Erinnerung“ (2017, 306) verortet Wodin Übergriffe, die sie als Kind nicht versteht und durch die sie den elterlichen Opfer-Status ‚erbt‘. Durch diese erschreckende Übertragung verletzen die durch Zwangsarbeit in Deutschland und den späteren Aufenthalt im Valka-Lager schwer beschädigten Eltern ihre eigene Tochter physisch wie psychisch. Als aufschlussreich erweist sich dabei, dass die Autorin explizit darüber spekuliert, wie sich dieses Erbe bereits in den eigenen Zeugungsakt einschrieb:

Ich stelle mir vor, es ist ein Sonntag, der Tag, den die meisten Arbeiter zum Schlafen nutzen. [...] Aber dieser Sonntag im frühen März, der Frühling liegt schon in der Luft, ist ein Festtag für meine Eltern. Sie haben Ausgang bekommen und verlassen gemeinsam das Lagergelände. [...] Beide tragen das vorgeschriebene Abzeichen ‚OST‘ [...]. Vielleicht passiert es an diesem Tag, vielleicht finden sie irgendwo in den Ruinen ein Versteck. Vielleicht bin ich aber auch das Resultat einer gehetzten, atemlosen Umarmung irgendwo im Lager, wo sie jeden Augenblick entdeckt werden können, womöglich gewittert von einem der Schäferhunde, mit deren Hilfe das Wachpersonal nach Flüchtlingen sucht. Vielleicht ist meine Zeugung einem Moment des Leichtsinns geschuldet, weil bereits das Ende des Krieges in der Luft liegt. (Wodin 2017, 281–283)



Abb. 2: Wodins weißhaarige Großmutter und dunkelhaarige Mutter, ca. 1938

Die wiederholt als Möglichkeiten – „Ich stelle mir vor“, „vielleicht“ – geschilderten Zeugungsumstände stehen dem Faktenwissen, dessen digitales Zusammentragen von einem Mecklenburger See aus ausgiebig geschildert wird, als konjunktivische Einblendung entgegen (Hufen 2017). Analog zur ‚Selbstzeugung‘ löst der überraschend auftauchende Lebensbericht von Wodins Tante Lidia Spekulationen über die Zeugung der Mutter aus, die in einer Bürgerkriegsnacht 1919 während eines Besuchs des Großvaters bei seiner Frau vermutet wird:

Ein fünfundfünfzigjähriger Mann und eine zweiundvierzigjährige Frau, deren Haar über Nacht weiß geworden ist vor Grauen, zeugen in einem Augenblick unvorsichtiger Selbstvergessenheit ein Kind. [...] Vermutlich sind sie ausgehungert nach einander, vielleicht denken sie, dass sie sich zum letzten Mal in den Armen halten. (Wodin 2017, 181)

Bedeutsam ist hierbei, dass die Autorin zuvor durch die Aufzeichnungen ihrer Tante von einem Einbruch ins großelterliche Haus erfährt, bei dem die Weißgardisten eine Waffe auf die Großmutter richteten (Wodin 2017, 180). Die hierbei erlebte Todesangst lässt sie über Nacht ergrauen (Wodin 2017, 181), wodurch sich für die Enkelin nunmehr das Rätsel über

die weißhaarige Frau auf dem Foto mit meiner jungen Mutter [löst]. Matilda war schon weißhaarig, als sie meine Mutter mit dreiundvierzig Jahren zur Welt brachte. Eine weißhaarige Gebärende, eine Weißhaarige, die einen Säugling stillt. Davor hatte sie wahrscheinlich schwarzes Haar gehabt, wie meine Mutter. (Wodin 2017, 181)

Das entsprechende Foto (Abb. 2) zeugt nicht nur von einer grausamen Vorgeschichte, die sich um das Ergrauen der Großmutter dreht, sondern weist hierdurch eine Latenz auf, die Schilderungen eines möglichen Zeugungsakts, der gleichfalls unter den Vorzeichen erlittener Gewalt steht, auslöst. Im Gegensatz hierzu steht das Internet, das als Medium der sekundären Oralität Verbindungen zur entfernten mütterlichen Verwandtschaft herstellt, der die Autorin auf digitalem Wege begegnet und deren Dokumente die „Blackbox“ (Wodin 2017, 53) der frühen Familiengeschichte öffnen. Dagegen erweisen sich die deutsche Zwangsarbeiterepisode und das Leiden als Fremde kurz nach Kriegsende sowie in der

‚jungen‘ Bundesrepublik als ähnlich spekulativ wie die erwogenen Umstände der mütterlichen und eigenen Zeugung vor der Folie von Opfernarrativen, die eine entsprechende Erbschaft ankündigen. Dass fiktionale Selbstdarstellungen miteinander abstruse Züge annehmen, zeigt Wodins amüsanter Hinweis auf die ‚russische‘ Selbsterfindung Iwan Rebroffs, mit dem ihr Vater in einem Kosakenchor sang. In der Bundesrepublik galt Rebroff „als Verkörperung der russischen Seele [...], obwohl er mit Russland rein gar nichts zu tun hatte. Er war ein Deutscher, der weder Iwan noch Rebroff hieß, sondern Hans Rippert“ (Wodin 2017, 349). Wodin wird als Schulkind nicht nur gehänselt, sondern sogar gedemütigt:

[D]ie Lehrerin, eine germanische Blondine mit stahlblauen Augen, die nie den Rohrstock aus der Hand legt und nicht mit den gefürchteten Tatzen spart, ist kein Schutz für mich, im Gegenteil. Mit ihren Erzählungen von den Gräueltaten der Russen, von ihrer Mordgier und Brutalität, fordert sie meine Mitschüler geradezu dazu auf, über mich herzufallen. (Wodin 2017, 332)

Angesichts dieses Schulalltags verleugnet das Mädchen zwecks Selbstaufwertung ihre leiblichen Eltern und erfindet eine aristokratische Familiengeschichte: „[I]n Wirklichkeit würde ich aus einer reichen Fürstenfamilie stammen, die Schlösser und Güter besaß“ (Wodin 2017, 25). Jahrzehnte später bewahrheitet sich diese Selbsterfindung zum Teil. Demgegenüber bleibt die Zeit seit Ankunft der Eltern in Deutschland weitgehend im Dunkeln bzw. äußert sich in bruchstückhaften Traumatisierungen. Wie Böttiger (2017) in seiner Rezension feststellt, handelt es sich um ein historisches „Kapitel, das fast völlig unbekannt ist. Das angenähte Zeichen ‚O‘ für ‚Ostarbeiter‘ stand wie der gelbe Stern der Juden für schlimmste Unterdrückung und elendste Bedingungen“.

3 Leere Fotoecken und historische Irritationen: Latenz-Effekte im Comic

In ihrem Debüt-Comic *Liebe schaut weg* von 2007 wendet Line Hoven, Jahrgang 1977,¹² eine aufwändige Schabtechnik an, indem sie Konturen in Papierbögen ritzt, die zuvor zunächst mit weißer Kreide, dann mit schwarzer Tusche beschichtet wurden. Diesem Verfahren kommt bei der Visualisierung von Erin-

¹² Die deutsche Comic-Autorin studierte unter anderem an der Hamburger Hochschule für Angewandte Wissenschaft bei Anke Feuchtenberger und ATAK (Georg Barber). Für *Liebe schaut weg* (Hoven 2007), ihre Diplomarbeit, erhielt sie 2008 den Independent-Comic-Preis (Mahrt 2008).

nerung besondere Bedeutung zu, da das Abkratzen schwarzer Schabkartons gängigen Metaphern zum Vorgang des Erinnerns und Vergessens ähnelt, wie diese bereits in Platons *Theätet* als Wachstafel oder bei Freud als ebenso überschreibbarer wie löscherbarer Wunderblock mit Spuren (des Unbewussten) vorgestellt werden (Felka 2004). Vergegenwärtigung von Vergangenen erfolgt in dem Comic in Weißschwarzkontrasten, durch weiße Striche, die penible Konturen erzeugen (Steinaecker 2017; Platthaus 2009; Kupczyńska 2013). Sichtbar werden dadurch Momentaufnahmen aus dem Familienarchiv der Autorin. Sie zeigen den Großvater väterlicherseits als Hitlerjungen, den Großvater mütterlicherseits als kriegswilligen amerikanischen Patrioten, das Kennenlernen der Eltern und deren Familien in Bonn sowie die junge Familie bis in die 1970er Jahre vor jeweils zeittypischen Kulissen. Visuell entsteht durch die Schabtechnik ein fotogleicher und damit latent wirkender Negativ-Effekt, der den Comic mit einem Fotoalbum analogisiert und hiervon zugleich absetzt. Schwarz sind auch die meist geometrischen Sprechblasen, die oft fast unmerklich in die Panels integriert sind und gerade dadurch irritieren.

Durch die fotografischen Anleihen referiert der Comic autoreflexiv auf seinen medienhistorischen Status als Nachfolgemedium, das sich aber gerade im Gegensatz zur – wenn letztlich auch vermeintlichen – fotografischen Realitätsabbildung durch zeichnerisches Handwerk samt (Hand)Schrift vom apparativ erzeugten Lichtbild unterscheidet und dadurch das Fiktive der Narrationen geradezu ausstellt.¹³ Eben diese mediale bzw. remediale, also auf das Vorgängermedium referierende Folie nutzt Hoven für ihre postmemoriale Erzählung in *Liebe schaut weg*, wodurch das Dargestellte stets im Konjunktiv bleibt.¹⁴

Erkennbar ist dies vor allem an Schriftstücken und Fotos, die einerseits als dokumentarische Reliquien der Familiengeschichte fungieren, andererseits Zeichnungen sind, für die es möglicherweise keine Vorlagen gibt. Auffallend in den Blick geraten diese als Quasi-Titel der jeweiligen Kapitel, die deren Inhalte

¹³ Platthaus konstatiert grundlegend: „Es ist kein Zufall, dass es Comics erst seit etwas mehr als hundert Jahren gibt, denn zuvor entstand kein Bedarf an dieser Erzählform. Dann aber, als Bilder zu identischen Darstellungen des Wirklichen werden konnten, bekam die graphische Erzählform ihren Reiz“ (2009, 6). Der Medientheoretiker Marshall McLuhan insistiert noch allgemeiner darauf, dass zum Verständnis eines Mediums das Wissen um seine „relations to other media, old and new“ (1994, 202) unerlässlich ist. Auch seine Nachfolger in der *New Media Theory* betonen „the representation of one medium in another“ (Bolter und Grusin 1999, 45), wobei das jeweils neuere Medium gerechtfertigt sei, „because it fills a lack or repairs a fault in its predecessor“ (Bolter und Grusin 1999, 60).

¹⁴ Zu einem ähnlichen konjunktivischen Erzählverfahren bei Marcel Beyer und Paweł Huella vgl. Heidemann 2017.

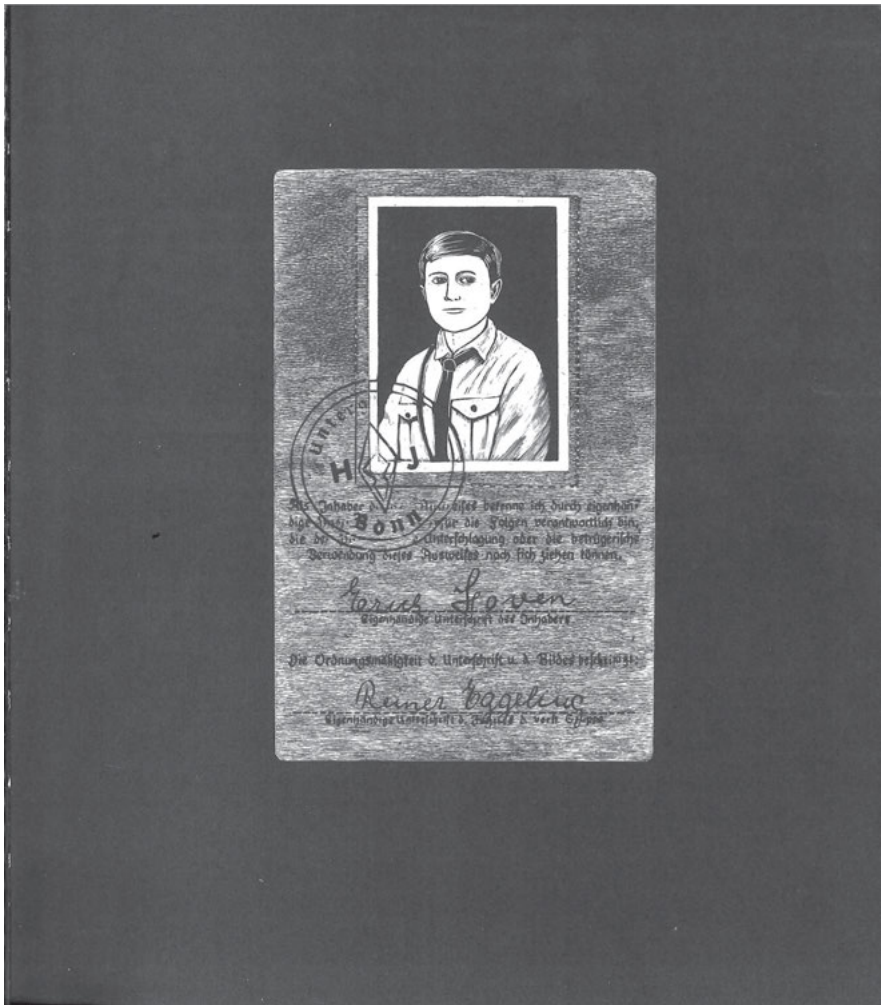


Abb. 3: Hitlerjugend-Ausweis von Erich Hoven

thematisch komprimieren. Dem ersten Kapitel wird entsprechend der großväterliche Hitlerjugend-Ausweis (Abb. 3) vorangestellt, dessen gemaserte Detailansicht im Stempel sogleich den Handlungsort Bonn erkennen lässt. Bezeichnenderweise endet dieses Kapitel mit einer Doppelseite, die einen Blick ins Familienalbum gewährt, in dem ausgerechnet das Foto fehlt, das „Erich & Irmgard im Sommerlager der Hitlerjugend“ zeigt. Dort lernte sich, wie die Bildunterschrift suggeriert, das spätere Ehepaar kennen, das eine mehrköpfige Familie gründete, in der Richard 1945 als erstes Kind geboren wurde. Die gekennzeichneten Fotos

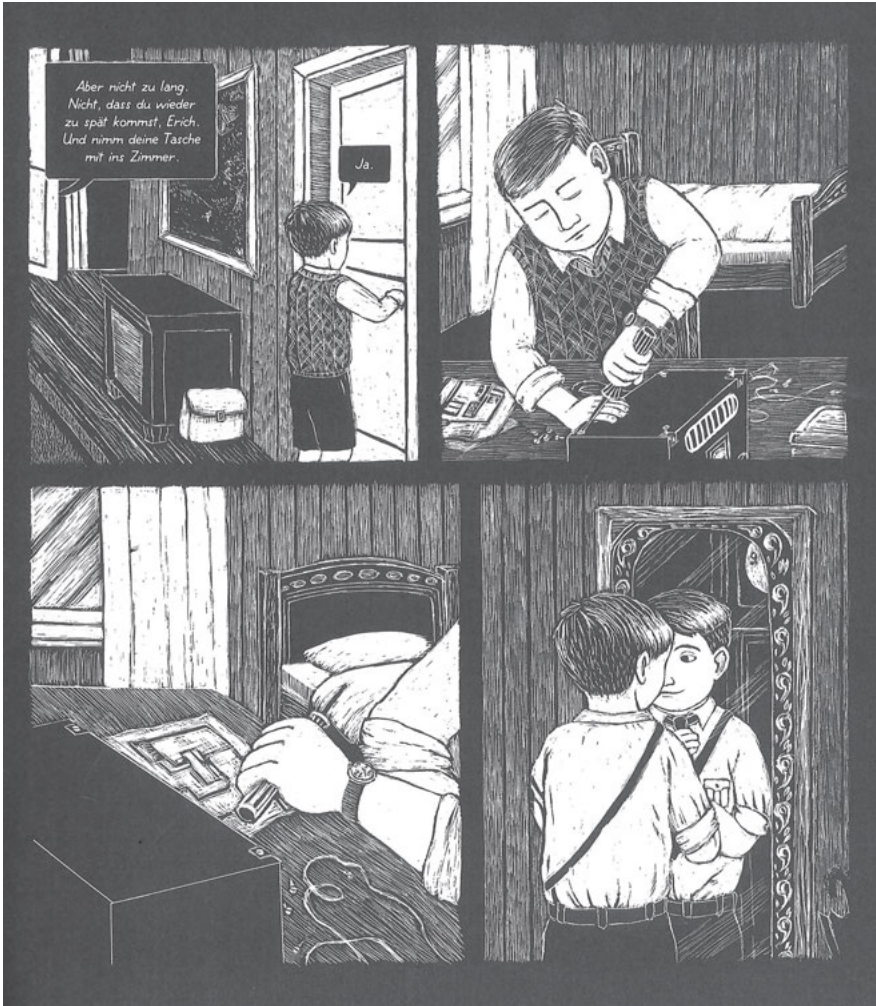


Abb. 4: Erichs Radiopassion

markieren allerdings nicht nur familiäre Schlüsselmomente, sondern stellen diese bzw. das fotografische Familienarchiv als solches ebenso in Frage, indem verwaiste Fotoecken samt Bildunterschrift auf zufällige, absichtliche oder fragliche Ausblendungen verweisen. Zudem kompensieren die Fotos Zeitsprünge in der fragmentarischen Narration, deren Ausblendungen zugleich Lücken im Familiengedächtnis darstellen können.

Retrospektiv verweisen gerade die verwaisten Fotoecken auf eine latent bleibende Erinnerung, die den Großvater der Autorin väterlicherseits betrifft. Im

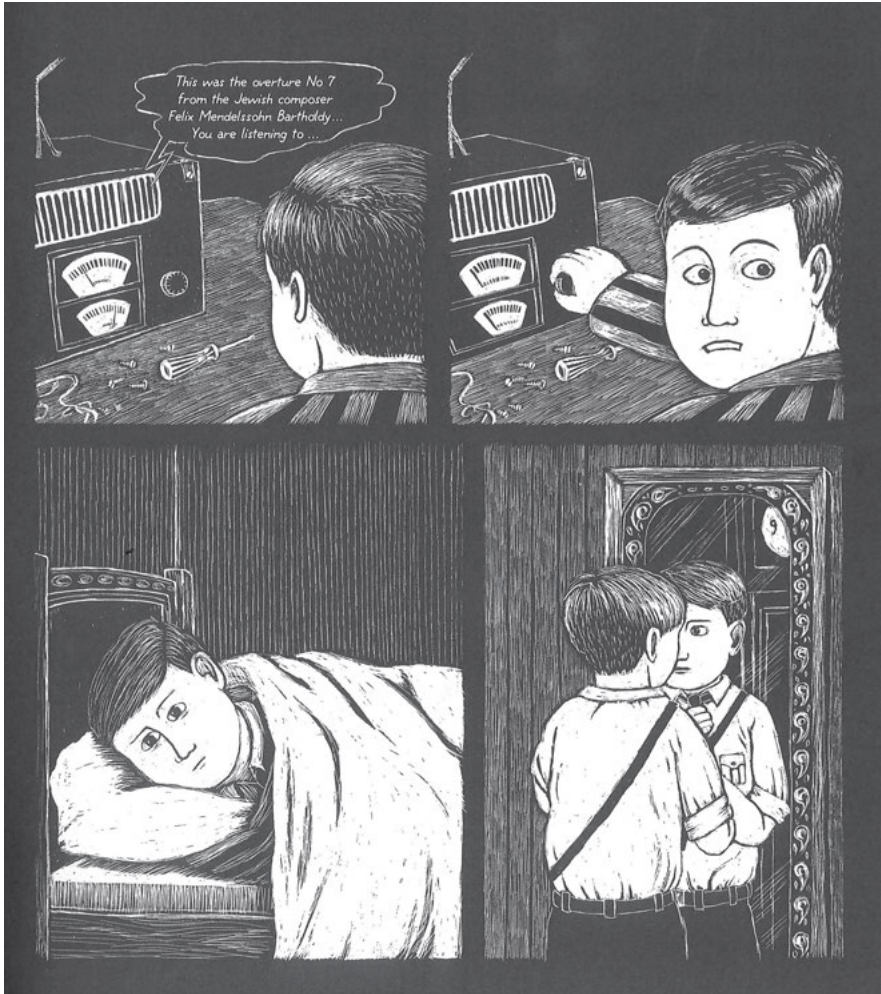


Abb. 5: Folgschweres Lauschen einer verbotenen Mendelssohn-Ouvertüre

Comic zeigt ein wiederholt in Kopfnähe des jungen Erich Hoven auftauchender Schaltplan seine Technikbegeisterung an, die ihn so beschäftigt, dass er, wie suggeriert wird, fast seine Pflichten in der Hitlerjugend vergisst (Abb. 4).

Abends bastelt der Junge an einem Radiogerät, bis es tatsächlich funktioniert. Folglich schwelgt Erich in der Musikübertragung, über die im Radio dann folgendermaßen informiert wird: „This was the overture No 7 from the Jewish composer Felix Mendelssohn Bartholdy.“ Wie an den folgenden Panels ablesbar ist, erschreckt den Jungen das Gehörte dermaßen, dass er nicht einschlafen

kann (Abb. 5). Ob dies an dem verbotenen Hören des Feindsenders liegt oder daran, dass die zuvor noch genossene Musik von einem jüdischen Komponisten stammt, bleibt unklar. Offensichtlich wird im vierten Panel der Seite allerdings, dass die auditive Grenzüberschreitung Erich an seine Pflichten als Hitlerjunge erinnert, weshalb er vor dem Spiegel seine Uniform richtet – eine Art Selbstkontrolle. Während der Junge sich selbst hier versteinert ins Auge blickt, lächelt er in einem vorherigen Parallelpanel seinem uniformierten Spiegelbild zu (Abb. 4). Unentschieden bleibt im Vergleich, worauf die physiognomische Veränderung zurückzuführen ist – auf den Schock, dass wegen der ideologischen Verbote nunmehr der Experimentiererfolg und seine Früchte hinfällig sind, oder auf einen Quasi-Lauschgriff aus dem Ausland. Wenn Erich später von gleichaltrigen Kameraden gefragt wird, wie es um sein Radio steht, verkündet er kurz und bündig: „Das ist kaputt.“ Bemerkenswert ist hierbei der Hintergrund, der leere Schaufensterauslagen mit Aufschriften wie „Jud verrecke“ unter einem Davidstern zeigt, worauf Erich ängstlich zu blicken scheint (Abb. 6). Damit liegt in dieser Episode eine aufschlussreiche Latenz vor, die hier die Unzuverlässigkeit der Familienerinnerung markiert. So weist Kalina Kupczyńska darauf hin, dass „Mendelssohn in England vor dem Krieg als protestantischer Komponist bekannt und gefeiert [wurde]“ (2013, 196). Die betreffende Episode bezieht sich allerdings auf die 1930er Jahre.¹⁵ Das für den im Nationalsozialismus aufgewachsenen Erich Hoven einschneidende Erlebnis widerspricht hier nicht den historischen Tatsachen, um die großväterliche Erinnerung als falsche aufzudecken oder sogar anzuklagen, sondern um grundsätzlich zeitliche Verschiebungen, Fehler und Unzuverlässigkeiten beim Erinnern einzuräumen.¹⁶ Auf einer Metaebene wird damit auch reflektiert, dass gerade in der postmemorialen Erinnerung an das großelterliche Leben im Nationalsozialismus Täter- und Opferschaft nicht immer eindeutig zu trennen sind. So kann Erichs Radio-Episode ebenso auf eine Schutzbehauptung zurückgehen, womit der Großvater seinen ‚kleinen‘ Widerstand als Junge rühmt und die Indoktrinierung der Jugend anklagt. Ebenso gut kann sich aber hinter dem ‚jüdischen Lauschgriff‘ eine ideologische Zustimmung verbergen, wie sie in der Hitlerjugend gelernt wurde. Entsprechend deuten auf möglicherweise unbeliebte Themen in der Familiengeschichte explizite Auslassungen

¹⁵ Auch Andreas Platthaus merkt an: „Erst später, im Krieg, stellte die BBC auf Propaganda um und betonte bewusst in den Sendungen für Deutschland die jüdische Abstammung großer Künstler“ (2009, 6).

¹⁶ Ähnlich unterstreicht Kupczyńska: „Das Phänomen des Vergessens reflektiert man hier als einen genuinen Bestandteil der Erinnerungsprozesse und als einen Faktor der Konstituierung des Gedächtnisses“ (2013, 197).

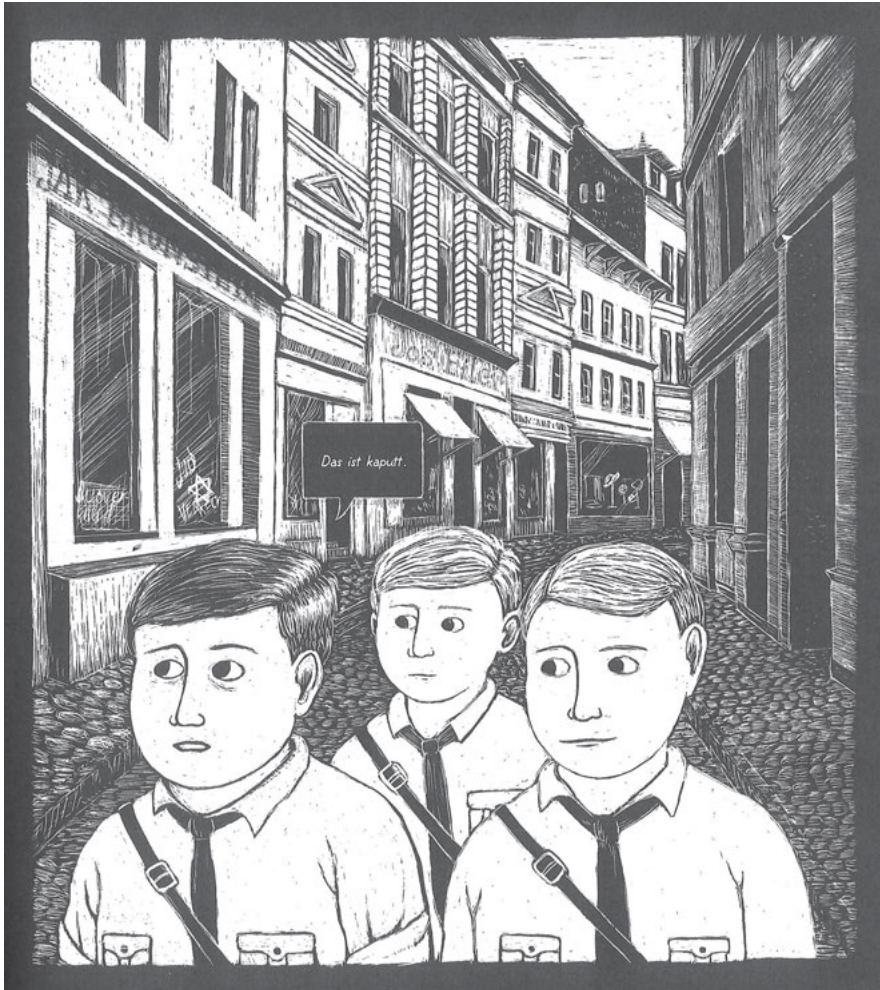


Abb. 6: Kaputtes Radio, leere Schaufenster

hin. So antwortet Richard, der erwachsene Sohn Erichs, wenn er angesichts eines Fotos seines Vaters in Wehrmachtsuniform nach dem Kennenlernen seiner Eltern gefragt wird: „Ich glaube, es war in der Hitlerjugend. Sommerlager oder so... Sie reden nicht über diese Zeit. Ist schon lange her.“ Wird das Lückenhafte zunächst durch die verwaisten Fotoecken illustriert, kommt es hier eher verbal zum Ausdruck, was ebenso auf das grafisch-verbale Zusammenspiel im Comic verweist wie auf seine elliptische und eingefrorene Erzählweise.

Vor allem Letztgenanntes verdichtet sich zu Beginn des Comics prologartig in einem verlassenen Zimmer (Abb. 7) mit Umzugskartons, leeren Wänden, an



Abb. 7: Verlassenes Zimmer als Prologbild

denen erkennbar ist, wo zuvor Bilder hingen, weißen Laken über den Polstermöbeln und einem Zitat in der rechten unteren Ecke: „I wondered if a memory is something you have or something you’ve lost ...“, das aus Woody Allens Film *Another Woman* stammt. Angesichts der Radioepisode läge es aber näher, dass es sich um ein Zitat aus *Radio Days* handelt, worin die Kindheitserinnerungen eines *Off*-Erzählers farbenfroh ins Bild gesetzt werden und dabei Anekdoten rund um die Radioproduktion und -rezeption in New York Ende der 1930er, Anfang der 1940er Jahre erzählt werden. In den Rückblicken gerät das damals sich verbreitende Medium zum Leitmotiv von Erinnerungen, bei denen vor allem ‚auditive‘ Kanäle angesprochen werden. Auch diese falsche Fährte dient einer Irritation, die Erinnerungen abermals als unzuverlässig ausweist. Hiermit und mit dem Prologbild selbst signalisiert der Comic bildlich wie verbal, dass die Familien-erinnerung durch Spuren von Vergessenem, durch Abwesendes, Latentes und Präsenten bedingt ist. Ausgelassene Momente der Vergangenheit werden als solche gezeigt oder angedeutet, was ein bruchstückhaftes Erzählen bewirkt. Indem das menschenleere Zimmer auch unheimlich wirkt, zitiert es die Verschränkung des Heimischen, Heimlichen und Unheimlichen in Sigmund Freuds psychoanalytisch-etymologischer Interpretation¹⁷ und unterstreicht damit räumliche Erinnerungsaspekte. Diese illustriert kurz darauf der großväterliche Haus-

17 Diese erfolgte 1919 mit Bezug auf E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*-Erzählung (Freud 2000).

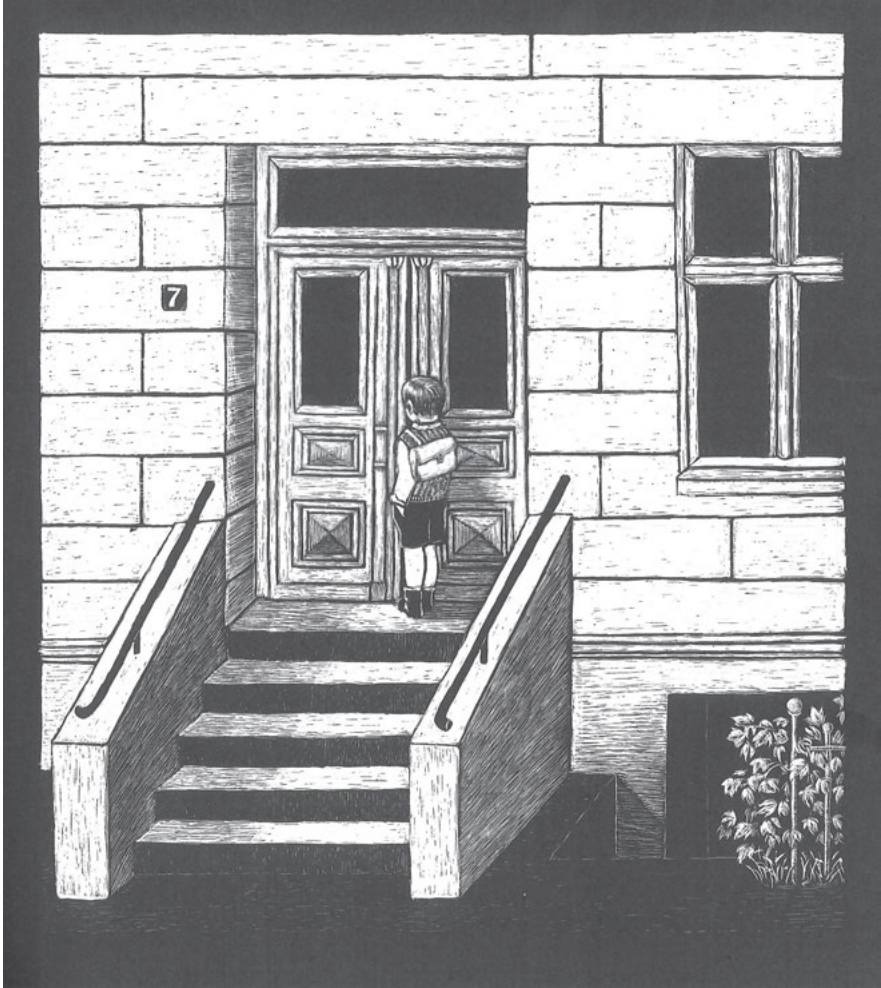


Abb. 8: Hauseingang der großväterlichen Kindheit

eingang in Bonn (Abb. 8), der am Ende nach der Rückkehr von Richards junger Familie aus den USA nochmals samt Erichs amerikanischer Schwiegertochter und seiner Enkelin ins Blickfeld gerückt wird (Abb. 9). Hierin liegt auch einer der Gründe, warum das Prologbild als einziges nicht gerahmt ist, d.h., dass es in zeitlicher Entgrenzung ebenso der Kindheit des Großvaters – ob als verschreckter oder begeisterter Hitlerjunge – wie der Kindheit der Enkelin zugeordnet werden



Abb. 9: Hauseingang der Enkelin-Kindheit

kann.¹⁸ Erinnerung wird mit dem Hauseingang und dem verdunkelten Zimmer vor allem räumlich verortet,¹⁹ was der bildlichen Anlage des Comics entspricht. Wenn *Liebe schaut weg* jeweils zeitgenössisch populäre Medien (Zierold 2006, 183) zitiert, bleibt gemäß dem illustrativen Erfindungsmodus die tatsächliche familiäre Teilhabe an den Medienereignissen offen. So mag auch die Radio-Rezeption ebenso zum Bild gewordene Vorstellung der Autorin wie medienge-steuerte familiäre bzw. großväterliche Einbildung sein, was hier letztlich auch die Trennung zwischen Opfer- und Täterschaft verschwimmen lässt.

Das als Gemeinplatz daher kommende ‚Wegschauen‘ im etwas kitschig anmutenden Comictitel *Liebe schaut weg* erweist sich damit als programmatisch, denn dies betrifft nicht nur die Familienepisoden im Nationalsozialismus, in den USA und in der ‚jungen‘ Bonner Bundesrepublik, sondern auch die explizit visualisier-ten Auslassungen wie impliziten Erfindungen. Durch die Illustrationen des ‚Weg-schauens‘, die Lücken im Familienalbum, die Bildspuren im verlassenen Zimmer werden ein Vergessen sowie eine Latenz ins Bild gesetzt, deren Gründe unklar bleiben. Deutlich zeigen vor allem die Familienfotos als geschabte ‚Quasi-Nega-

¹⁸ So betont Scott McCloud: „Die nicht länger von dem gewohnten Symbol, dem geschlossenen Panelrahmen, eingegrenzte Zeit entrinnt in den zeitlosen Raum“ (2001, 107).

¹⁹ Kupczyńska ergänzt diesbezüglich aufgrund des Filmzitats: „Und – das filmische Medium transportiert unterschwellig die ihm inhärente Verquickung von Zeit und Raum, die für jede Erinnerungsbildarbeit konstitutiv ist“ (2013, 194).



Abb. 10: Lückenhaftes Handanhalten

tive‘ ein Erinnern auf, das eben nicht analog zur Schwarzweißmalerei erfolgt, sondern in Weißschwarzkontrasten die Schichten des Erinnerns und Vergessens aufschabt. In Hovens postmemorialer Erinnerung bleibt sogar offen, ob die Auslassungen im Familiengedächtnis auf die (Groß-)Eltern zurückgehen oder von der Autorin selbst vorgenommen wurden. Daher kann sich hinter dem marschierenden Hitlerjungen und dem jungen Wehrmachtssoldaten ebenso ein Opfer verbergen wie umgekehrt hinter dem auf technische Neuerungen seiner Zeit fixierten Jungen ein williger Pflichterfüller. Von einer solchen Unzuverlässigkeit zeugt vor allem das Latente, das hier etwa aufgrund zeitverschobener Zuordnungen his-

torischer Umstände auszumachen ist, sodass die Gründe für den Schrecken des Jungen unklar bleiben, oder auf die Irritation aufgrund eines fehlenden Filmzitats zur Kopplung von Erinnerungen an die Anfänge des Radios zurückgehen.

An den Bildrändern von Kindheitsfotografien aus glücklichen Sommertagen macht Rymkiewicz Altersgenossen aus, die zeitgleich in nahe gelegenen Gettos eingesperrt waren und damit latent im Familienalbum aufblitzen. Narrativ werden die jungen Opfer auf Fotos entdeckt und aufbewahrt, deren Ferienposen im Wissen um die Dokumentation „des *Dagewesenseins*“ (Barthes 1990, 39; Bourdieu 1981, 31)²⁰ den erhobenen Händen auf mehr oder minder bekannten Gettofotografien vehement widersprechen. Auch bei Wodin ist es die Latenz der Fotografie, die die junge Mutter²¹ neben einer ergrauten Frau zeigt, die ein weiteres Opfer in der eigenen Genealogie darstellt. Vor allem aber initiiert die Autorin die bewusste Erfindung intimer Zeugungsakte als eine Opfer-Erbfolge, die bis zu ihr selbst reicht. Hoven dagegen kalkuliert eine Unzuverlässigkeit in der Familien Erinnerung ein, die ebenso Opfer-Täter-Zuschreibungen betrifft. Daher erweist sich auch die Episode, in der der Medizinstudent Richard um die Hand der amerikanischen Studentin Charlotte, Tochter des einst kriegswilligen amerikanischen Patrioten, anhält, als lückenhaft (Abb. 10). Im ersten Panel schaut Charlottes Vater jemanden unzufrieden an, ihre Mutter beobachtet angestrengt, im zweiten Panel stammelt Richard „Ähh ... Mr Lorey, may I ...“, im dritten Panel erscheint eine dunkle menschenleere Gasse und im vierten Panel sind zwei Weingläser, eines mit einer ‚traurigen Neige‘, sowie eine Rechnung und ein leerer Stuhl zu sehen. Die Szenerie wirkt gerade durch die ausgesparten Momente des Handhaltens und der offensichtlichen, aber eben nicht gezeigten Ablehnung bedrückend. Von diesen Auslassungen zeugen neben dem Schweigen und Stottern in den letzten beiden Panels die Visualisierung des Verlassenen und insgesamt die abrupten Bildwechsel. Letztgenannte erinnern zugleich an filmische Bildsprünge, wodurch ebenso ein gezieltes Wegschauen in den unangenehmsten Augenblicken erfolgt wie eine fotoanaloge Erstarrung als visuelle Fixierung, was das Geschehen dramatisiert, indem es derart entschleunigt zugleich Schock-

²⁰ Konrad Köstlin zufolge „sind wir zu Historikern unserer selbst geworden“ (1995, 399).

²¹ Die auch fotografische Suche nach der Mutter erinnert an Barthes' *Die helle Kammer* (1985), worin der Autor in seiner Trauer um den Tod der Mutter eine authentische Ablichtung zu finden hofft, die nicht nur die gewesene Existenz bestätigt, sondern die Mutter so zeigt, wie er sich an sie erinnert. Von einer solchen ‚Lichtspur‘ zeugt schließlich ein nicht abgedrucktes Wintergartenfoto, das Barthes' Mutter als Fünfjährige zeigt (Barthes 1985, 77–78) und das in der zweiten Essayhälfte im Fokus seiner fotografischen Re-Visionen steht. Zentral ist auch in W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001, 350–352) der Versuch, die Mutter mittels filmischer Standbilder quasi-fotografisch ausfindig zu machen.

momente aus der Perspektive des jungen Paares erwägt. Wir haben es hierbei mit einer Übertragung von direkt oder indirekt Kriegsinvolvierten auf die Generation der Kinder zu tun, wobei sich nunmehr das deutsch-amerikanische Paar als Opfer erweist. Die medialen Transfers, die im Comic durch Strategien der Remedialisierung – etwa von apparativ erzeugten Fotos in handwerklich hergestellte Comics – vorgenommen werden, bilden das Transgenerationale auf einer Metaebene ab, die selbst auf das für den Comic konstitutive Zusammenspiel von Wort, Schrift und Illustration verweist.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida. „Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses“. *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Hg. Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin und New York: De Gruyter, 2004. 45–60.
- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Bonn: bpb, 2007.
- Assmann, Aleida, und Ute Frevert. *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1999.
- Barthes, Roland. „Historical Discourse“. *Structuralism: A Reader*. Hg. Michael Lane. London: Jonathan Cape, 1970. 154–155.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- Barthes, Roland. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn: Kritische Essays III*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.
- Böttiger, Helmut. „Natascha Wodin: Dann spielt die Mutter Chopin“. *DIE ZEIT*, 9. März 2017, <https://www.zeit.de/2017/11/natascha-wodin-sie-kam-aus-mariupol> (10. Oktober 2017).
- Bolter, Jay David, und Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Übers. von Udo Rennert. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1981.
- Brink, Cornelia. *Ikonen der Vernichtung: Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin: Akademie-Verlag, 1998.
- Chaumont, Jean-Michel. *Die Konkurrenz der Opfer: Genozid, Identität und Anerkennung*. Übers. von Thomas Laugstien. Lüneburg: zu Klampen, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Bilder trotz allem*. Übers. von Peter Geimer. München: Fink, 2007.
- Diekmann, Stefanie, und Thomas Khurana. „Latenz: Eine Einleitung“. *Latenz: 40 Annäherungen an einen Begriff*. Hg. Stefanie Diekmann und Thomas Khurana. Berlin: Kadmos, 2007. 9–13.
- Felka, Rike. *Psychische Schrift: Freud – Derrida – Celan*. Weimar: Univ.-Verl., 2004.
- Finkelstein, Norman G. *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*. London und New York: Verso, 2000.
- Finkelstein, Norman G. *Die Holocaust-Industrie: Wie das Leiden der Juden ausgebeutet wird*. Übers. von Helmut Reuter. München und Zürich: Piper, 2001.

- Franzen, K. Erik, und Martin Schulze Wessel. Hg. *Opfernarrative: Konkurrenzen und Deutungskämpfe in Deutschland und im östlichen Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*. München: Oldenbourg, 2012.
- Freud, Sigmund. „Das Unheimliche“. *Sigmund Freud: Studienausgabe*. Band 4. Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachney. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. 241–274.
- Gerstner, Jan. *Das andere Gedächtnis: Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Giglioli, Daniele. *Die Opferfalle: Wie die Vergangenheit die Zukunft fesselt*. Übers. von Max Henninger. Berlin: Matthes & Seitz, 2015.
- Gisbertz, Anna-Katharina, und Michael Ostheimer. Hg. *Geschichte – Latenz – Zukunft: Zur narrativen Modellierung von Zeit in der Gegenwartsliteratur*. Hannover: Wehrhahn, 2017.
- Heidemann, Gudrun. „Between Ethos and Pathos: Missing and Lasting Exposures in Marcel Beyer’s *Spies (Spione)* and Paweł Huelle’s *Mercedes-Benz: From Letters to Hrabal (Mercedes-Benz: Z listów do Hrabala)*“. *Ethos und Pathos: Mediale Wirkungsästhetik im 20. Jahrhundert in Ost und West*. Hg. Riccardo Nicolosi und Tanja Zimmermann. Wien u.a.: Böhlau, 2017. 289–306.
- Heindl, Nina, und Véronique Sina. „Repräsentation ‚trotz allem‘“. *Notwendige Unzulänglichkeit: Künstlerische und mediale Repräsentationen des Holocaust*. Hg. Nina Heindl und Véronique Sina. Berlin und Münster: LIT, 2017. 1–11.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- Hirsch, Marianne. „Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory“. *Visual Culture and the Holocaust*. Hg. Barbie Zelizer. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001. 215–246.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Hoven, Line. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2007.
- Hufen, Uli. „Was kann ein Mensch ertragen?“ *Deutschlandfunk*, 26. Februar 2017, https://www.deutschlandfunk.de/roman-sie-kam-aus-mariupol-was-kann-ein-mensch-ertragen.700.de.html?dram:article_id=379905 (10. Oktober 2018).
- Khurana, Thomas. „Latenzzeit: Unvordenkliche Nachwirkung: Anmerkungen zur Zeitlichkeit der Latenz“. *Latenz: 40 Annäherungen an einen Begriff*. Hg. Stefanie Diekmann und Thomas Khurana. Berlin: Kadmos, 2007. 142–147.
- Köstlin, Konrad. „Photographierte Erinnerung? Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit“. *Hören, Sagen, Lesen, Lernen: Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur*. Hg. Ursula Brunold-Bigler und Hermann Bausinger. Bern u.a.: Peter Lang, 1995. 395–410.
- Kupczyńska, Kalina. „Ein-räumen, ver-innern: Topologie der Erinnerung in Line Hovens Graphic Novel *Liebe schaut weg*“. *Topographie und Raum in der deutschen Sprache und Literatur*. Hg. Fabrizio Cambi und Wolfgang Hackl. Wien: Praesens, 2013. 190–200.
- Mahrt, Nina. „*Liebe schaut weg* von Line Hoven: Ein Interview“. *Comic! Jahrbuch 2009*. Hg. Burkhard Ihme. Stuttgart: Icom, 2008. 168–173.
- McCloud, Scott. *Comics richtig lesen: Die unsichtbare Kunst*. Übers. von Heinrich Anders. Hamburg: Carlsen, 2001.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- Novick, Peter. *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1999.

- Novick, Peter. *Nach dem Holocaust: Der Umgang mit dem Massenmord*. Übers. von Irmela Arnspurger und Boike Rehbein. Stuttgart und München: Deutsche Verlagsanstalt, 2001.
- Perechodnik, Calek. *Czy ja jestem mordercą?* Warszawa: Karta, 1993.
- Perechodnik, Cale. *Bin ich ein Mörder? Das Testament eines jüdischen Ghetto-Polizisten*. Übers. von Lavinia Oelkers. Springe: zu Klampen, 2015.
- Platthaus, Andreas. „Anstelle einer Einleitung: Ein Motiv aus Line Hovens *Liebe schaut weg*“. *Reddition* 49/50 (2009): 5–7.
- Raskin, Richard. *A Child at Gunpoint: A Case Study in the Life of a Photo*. Aarhus: Aarhus University Press, 2004.
- Richter, Gerhard. „Man kann Auschwitz nicht abmalen“. *FAZ*, 25. Februar 2016, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/gerhard-richter-im-interview-ueber-gemaeldezyklus-birkenau-14088410.html?printPagedArticle=true#void> (13. September 2018).
- Rousseau, Frédéric. *Żydowskie dziecko z Warszawy: Historia pewnej fotografii* [Ein jüdisches Kind aus Warschau: Geschichte einer Fotografie]. Übers. von Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.
- Rowiński, Tomasz. *Spór o Rymkiewiczza* [Der Streit um Rymkiewicz]. Warszawa: Fronda, 2012.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek. *Umschlagplatz*. Gdańsk: JM, 1992 [1988].
- Rymkiewicz, Jarosław Marek. *Umschlagplatz*. Übers. von Martin Pollack. Berlin: Rowohlt, 1993.
- Sebald, W. G. *Austerlitz*. München: Hanser, 2001.
- Sontag, Susan. *Über Fotografie*. Übers. von Gertrud Baruch und Mark W. Rien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- Steinaecker, Thomas von. „In die Seele geritzt: Line Hoven debütiert mit einem Familien-Comic“. *Süddeutsche Zeitung*, 20. November 2017 (Literaturbeilage).
- Sterngast, Tal. „Bilder zur Unzeigbarkeit der Shoah: Zwischen Glanz und Rauch“. *Taz*, 10. September 2017, <http://www.taz.de/!5442936/> (13. September 2018).
- Struk, Janina. *Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence*. London: I. B. Tauris, 2004.
- Szpilman, Władysław. *Śmierć miasta: Pamiętniki Władysława Szpilmana 1939–1945*. [Der Tod einer Stadt: Erinnerungen von Władysław Szpilman]. Warszawa: Wiedza, 1946.
- Szpilman, Władysław. *Der Pianist: Mein wunderbares Überleben*. Übers. von Karin Wolff. Berlin: Ullstein, 2004.
- Wertz, Michael. Hg. *Antisemitismus und Gesellschaft: Zur Diskussion um Auschwitz, Kulturindustrie und Gewalt*. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik, 2014.
- Wiehn, Erhard Roy. *Ghetto Warschau: Aufstand und Vernichtung 1943 – fünfzig Jahre danach zum Gedenken*. Konstanz: Hartung-Gorre, 1993.
- Wodin, Natascha. *Sie kam aus Mariupol*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2017.
- Zierold, Martin. *Gesellschaftliche Erinnerung: Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive*. Berlin und New York: De Gruyter, 2006.

Filmverzeichnis

Another Woman. USA 1988. Regie: Woody Allen. Länge: 84 Min.

Finsterworld. Deutschland 2013. Regie: Frauke Finsterwalder. Länge: 85 Min.

Pianista [Der Pianist]. Frankreich, England, Deutschland und Polen 2002. Regie: Roman Polanski. Länge: 150 Min.

Poeta pozwany [Angeklagter Poet]. Polen 2012. Regie: Grzegorz Braun. Länge: 56 Min.

Radio Days. USA 1982. Regie: Woody Allen. Länge: 84 Min.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Foto aus dem Stroop-Bericht. Wikimedia Commons, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Stroop_Report_-_Warsaw_Ghetto_Uprising_BW.jpg (10. Oktober 2018).
- Abb. 2: Foto aus Wodin, Natascha. *Sie kam aus Mariupol*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2017. 9.
- Abb. 3–10: Panels und Panelsequenzen aus Hoven, Line. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2007.

Ljiljana Radonić

Opfer ausstellen: Individuelle und kollektive Opfernarrative in postsozialistischen Gedenkmuseen


2002 diagnostizierte Jeffrey C. Alexander als einer der ersten, dass der Holocaust zu einem universalisierten Symbol geworden ist. Doch diese „Universalisierung des Holocaust“ (Eckel und Moisel 2008) hat zwei sehr verschiedene Gesichter. Einerseits lässt sich mit Alexander festhalten: „the originating historical event, traumatic in the extreme for a delimited particular group, has come over the last fifty years to be redefined as a traumatic event for all of humankind“ (2002, 6). Er bezieht sich dabei unter anderem auf Dan Diners Begriff des „Zivilisationsbruch Auschwitz“ und den Holocaust als „negative Ikone“ (Diner 2007, 7) der Menschheit. Andererseits hält Alexander fest: „Evoking the Holocaust to measure the evil of a non-Holocaust event is nothing more, and nothing less, than to employ a powerful bridging metaphor to make sense of social life. The effort to qualify as the referent of this metaphor is bound to entail sharp social conflict, and in this sense social relativization, for successful metaphorical embodiment brings to a party legitimacy and resources“ (2002, 51). Mit Daniel Levy und Natan Sznajder ließe sich fortführen, der Holocaust sei zu einem „Container“ für andere Opfererinnerungen geworden (2007, 229). Die „Universalisierung“ schlägt sich also zum einen als Anerkennung des Holocaust als „Zivilisationsbruch“ nieder, zum anderen steht *holocaust* – wie er im Englischen zuweilen auch mit kleinem Anfangsbuchstaben geschrieben wird – als Sinnbild für Massenverbrechen im Allgemeinen, die oftmals zum Holocaust in Konkurrenz gesetzt werden, was Opferhierarchien produziert.

Anhand des nach 1989 in postsozialistischen Ländern stattfindenden Neuschreibens von Geschichte¹ werden die Folgen dieser Doppelbedeutung des Universalisierungsprozesses besonders gut sichtbar. Dieser schlug sich nach der

Gefördert durch den Austrian Science Fund (FWF): V 663–G28.

1 Auch wenn es in der sozialistischen Ära – insbesondere in der Liberalisierungsphase der 1960er Jahre – in einigen Ländern leichter war, marginalisierte Themen wie den Holocaust in das sozialistische Narrativ vom antifaschistischen Widerstand zu integrieren, so konnte erst ab 1989 – vor allem auch im Zuge der zuvor naturgemäß unerwünschten Aufarbeitung der Verbrechen der sozialistischen Ära – durchgängig eine Neubewertung der jeweiligen nationalen Geschichte erfolgen.

Open Access. © 2020 Ljiljana Radonić, publiziert von De Gruyter.

 Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz.
<https://doi.org/10.1515/9783110693461-003>

Gründung der Task Force for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance, and Research im Jahr 1998 (heute IHRA) und dem Stockholm International Forum on the Holocaust, einer großen Konferenz am Jahrestag der Befreiung von Auschwitz im Jahr 2000 (Kroh 2008, 111), einerseits in Bemühungen nieder, die Zugehörigkeit zum ‚Westen‘ und die EU-Beitritts ‚reife‘ unter Beweis zu stellen, indem man der Erinnerung an den Holocaust in der nationalen Geschichtspolitik einen prominenten Platz einräumte. Dieser Entwicklung entgegen steht andererseits die Übernahme von aus der Holocaust-Erinnerung vertrauten Begriffen, Symbolen und Ästhetiken, um zu beweisen, man habe selbst ‚wie die Juden‘ gelitten, sei Opfer eines sowjetischen Genozids geworden (den das Museum der Genozidopfer in Vilnius lange Jahre bereits im Namen trug, bis es sich 2018 in Museum der Okkupation und der Freiheitskämpfe umbenannte) oder habe einen „Exodus“ erlebt (wie es im Museum des Warschauer Aufstands heißt). Die individuellen Opfer dieser ineinander verschränkten historischen Ereignisse werden hierbei zu Spielbällen der jeweiligen geschichtspolitischen Botschaften an das nationale und internationale Publikum.

In jenen staatlichen Museen, die traumatische Geschichte zugleich ausstellen und ihrer gedenken, wird das in einer Gesellschaft dominante Geschichtsnarrativ als Fundament der Gegenwart sichtbar. Der Anspruch, die Vergangenheit ‚authentisch‘ darzustellen, dieser „touch of the real“ (Sarkisova und Apor 2008, X) macht sie so attraktiv für Geschichtspolitik. Robin Ostow fasst Museen in späten Demokratien gar als Schlüsselorte für kulturelle und Geschichtspolitik (2008, 3), die nun – nicht nur, aber sehr stark auch in postsozialistischen Ländern – mittels neuer Medien als High-Tech-Museen um- oder neugestaltet werden. Die Diskussion über die Rolle von Museen als Repräsentanten und Vermittlungsinstanzen von nationaler Identität geht seit den 1990er Jahren mit einem Perspektivwechsel einher. Die Opferperspektive hat im Wesentlichen Helden-, Märtyrer- und Widerstandsnarrative abgelöst (Rousso 2011, 32). Hierbei muss jedoch unterschieden werden zwischen einem individualisierten Zugang, der das Leben ‚davor‘ miteinbezieht und Empathie erlaubt, und einem kollektiven Verständnis von Opfern als emotionalisierendes Symbol für nationales Leid. Der kollektive Zugang geht mit einer Externalisierung der Verantwortung einher, die zu einem ‚Europa der Opfer‘ führt.

Vor dem Hintergrund meines größeren (Habilitations-)Projektes über zehn mit der Zeit des Zweiten Weltkriegs befasste Gedenkmuseen in postsozialistischen Ländern von Estland bis nach Ex-Jugoslawien analysiere ich in diesem Beitrag, wie sich diese Doppelbedeutung der Universalisierung des Holocaust in ständigen Ausstellungen von vier Museen – einerseits in der Slowakei und Kroatien, andererseits in Litauen und Ungarn – auf die Repräsentation der unterschiedlichsten Opfergruppen und individueller Opfer niederschlägt. Für diese Untersuchung wurden jeweils zwei Museen ausgewählt, die besonders deutlich

in dem einen Fall den oben beschriebenen Beweis der EU-Beitrittsreife antreten, im anderen Fall die sowjetischen Verbrechen als die im Vergleich zur NS-Besatzung schlimmeren darstellen. Besonders augenscheinlich wird die ‚Anrufung Europas‘ im 1969 eröffneten staatlichen Museum des Slowakischen Nationalaufstands in Banská Bystrica bzw. genauer in dessen ständiger Ausstellung aus 2004, dem Jahr des EU-Beitritts der Slowakei, sowie im 1968 eröffneten staatlichen Gedenkmuseum Jasenovac, dessen ständige Ausstellung ebenfalls in die Phase der kroatischen EU-Beitrittsbemühungen fiel. Die Eindämmung der NS-Erinnerung betreiben hingegen am deutlichsten das 1992 auf Initiative des Vereins der ehemaligen Häftlinge und Deportierten vom litauischen Ministerium für Kultur und Bildung gegründete Museum der Genozidopfer in Vilnius und das 2002 im Zuge des Wahlkampfes von Viktor Orbán eröffnete staatliche Museum Haus des Terrors in Budapest.² Auf Gedächtnis- und Museumstheorie aufbauend werden die Opfernarrative und visuellen Repräsentationen der Opfer in den ständigen Ausstellungen, älteren und aktuellen Museumskatalogen sowie den Museumswebsites miteinander verglichen.

Im ersten Teil dieses Beitrags werde ich zeigen, wie beide Arten von Museen die Ästhetik des 1993 im United States Holocaust Memorial Museum in Washington eingerichteten *Tower of Faces* – wenn auch auf unterschiedliche Weise – übernehmen. In einem nächsten Schritt arbeite ich die Unterschiede zwischen der Darstellung ‚unserer‘ und ‚ihrer‘ Opfer heraus, um schließlich der Frage nachzugehen, inwieweit der Fokus auf die Opfer die Aufarbeitung der Täterschaft und Mitverantwortung des eigenen Kollektivs zu kurz kommen lässt.

1 Zweierlei Rückgriffe auf das United States Holocaust Memorial Museum als Vorbild

Nach der Befreiung von Auschwitz wurden 2.400 Privatfotos der Opfer gefunden und jenen Überlebenden übergeben, die beschlossen hatten zu bleiben, um im Stammlager eine Ausstellung vorzubereiten. Heute mutet es unglaublich an, dass es Jahrzehnte dauern sollte, bis jemand Interesse an diesen

² Alle vier Museen richten sich auch an ein internationales Publikum, stellen also auch englischsprachige Informationen zur Verfügung, wobei einzig im Haus des Terrors die Ausstellungstexte ausschließlich auf Ungarisch sind und man in jedem Raum eine englische Zusammenfassung als Schwarz-Weiß-Kopie mitnehmen bzw. neuerdings auch einen vielsprachigen Multimedia-Guide in Form eines Tablets ausleihen kann.

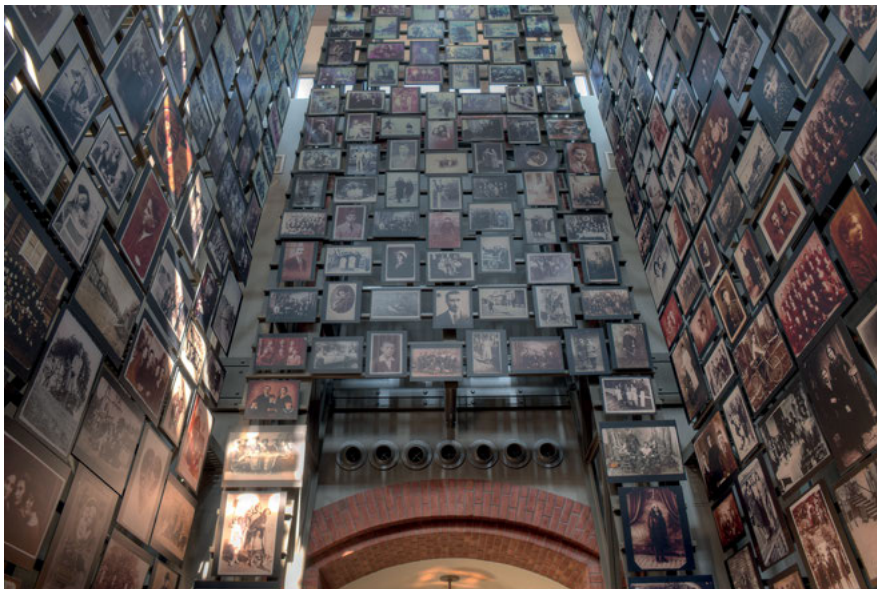


Abb. 1: United States Holocaust Memorial Museum

Zeugnissen zeigte. 1979 und 1989 wurden einige in zwei Dokumentarfilmen verwendet. Publiziert wurden die ersten erst 1993 in einem Fotoband der Staatlichen Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau (Loewy 1996, 262). Seit 2001 sind sie nun im Sauna-Gebäude in Birkenau ausgestellt, sofern möglich namentlich identifiziert und in ihrer Gesamtheit publiziert (Brandt et al. 2001). Auch die von der Gedenkstätte Terezín/Theresienstadt veröffentlichten Ausstellungsführer (z.B. Kulišova 1963; Krylová 1972) zeigten jahrzehntelang leere Höfe der Kleinen Festung, die als Gefängnis gedient hatte, und erst mit der Museumspublikation aus 1988 fanden auch namentlich zugeordnete Porträtfotos Eingang in die Museumspublikation (Památník Terezín 1988; Radonić 2016, 182). Heute nehmen die von Kindern und erwachsenen Häftlingen im Ghetto angefertigten Zeichnungen in der Ausstellung im Ghetto-Museum eine zentrale Rolle ein.

In Bezug auf das Ausstellen individueller Opfer wurde der *Tower of Faces* im United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) in Washington wegweisend. Diese mehrstöckige Installation, an der die Museumsbesucher*innen in unterschiedlichen Stockwerken mehrmals während des Ausstellungsbesuchs vorbeikommen, zeigt über 1.000 Fotos, die die Überlebende Yaffa Eliach von der im September 1941 ausgelöschten jüdischen Gemeinde von Eišiškės in Litauen mit einem enormen Aufwand gesammelt hatte. Aufgenommen hatten die Fotos in den Jahrzehnten davor ihr Großvater, der Ortsfotograf Yitzhak Uri Katz, seine



Abb. 2: Museum des Slowakischen Nationalaufstands

Frau Alte Katz und ihre Assistenten Ben-Zion Szejder und Rephael Lejbowicz („Visitors in the Tower of Faces“ 2003). Die Aufnahmen unterschiedlicher Größen und Formate zeigen Porträts und Gruppenbilder, Fahrrad und Motorrad fahrende Bewohner*innen, Musiker und Neugeborene. Da das US-amerikanische Museum die zentrale Institution bei der Universalisierung des Holocaust war (Sievers 2016, 286), überrascht es nicht, dass diese Installation und die Bemühung, den Opfern jenseits erniedrigender Täterfotografien ein Gesicht und einen Namen zu geben,

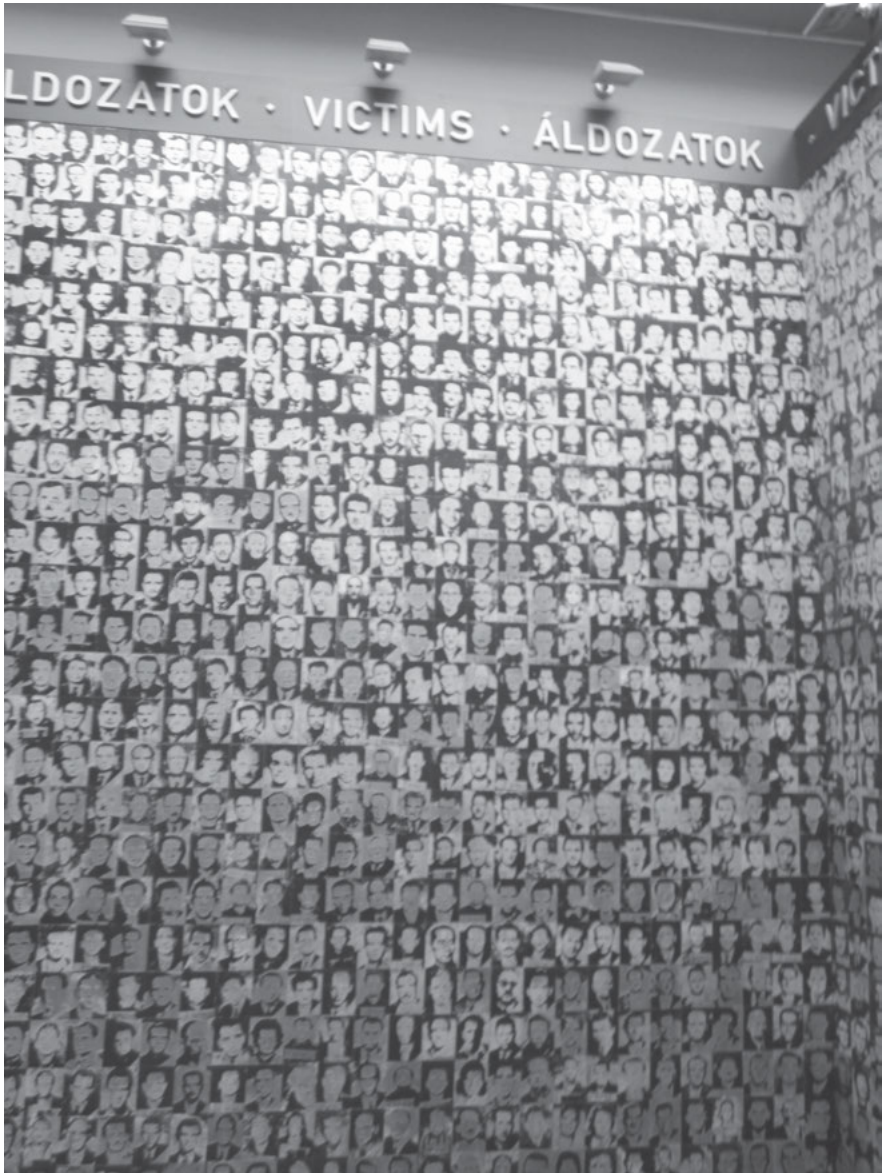


Abb. 3: Haus des Terrors

zum Vorbild vieler anderer Ausstellungen wurde. Erstaunlich ist jedoch, wie gegensätzlich die Kontexte sein können, in denen auf das Vorbild des Holocaust-Museums zurückgegriffen wird. Als gegensätzliche Beispiele für die Doppelbe-

deutung einer Universalisierung des Holocaust werden hier das Museum des Slowakischen Nationalaufstands und das Haus des Terrors in Budapest vorgestellt.

1.1 Privatfotografien im Museum des Slowakischen Nationalaufstands

Bei einigen der rund um die EU-Osterweiterung eröffneten Ausstellungen in postsozialistischen Gedenkmuseen fällt die starke Rolle auf, die die ‚Anrufung‘ Europas und die Argumentation mit ‚europäischen Standards‘ spielen. Ein außerhalb der Slowakei kaum bekanntes Beispiel ist das 1969 eröffnete Museum des Slowakischen Nationalaufstandes in Banská Bystrica, dem Zentrum des Aufstands von 1944 gegen das ‚Dritte Reich‘ und das von Jozef Tiso angeführte slowakische Kollaborationsregime. Der Museumsdirektor meinte zur 2004 eröffneten ständigen Ausstellung mit dem Titel *Slovak National Uprising: A Part of the Antifascist Resistance in Europe*, man müsse die Interessenssphäre des Museums erweitern, „um in der Lage zu sein, europäischen Standards zu entsprechen“ (Stanislav 2001, 95).³ Der Aufstand wurde eingebettet in die Geschichte Europas seit 1918 – unter starker Betonung seiner Rolle im europäischen Widerstand und der internationalen Teilnehmer*innen des Aufstandes. Erstmals seit 1969 enthält die ständige Ausstellung aus 2004 einen umfassenden Teil über den Holocaust in Europa und der Slowakei.

Während im Museum insgesamt das Heldennarrativ überwiegt und Waffen, Uniformen und Orden die Ausstellung dominieren, finden sich Gegenstände von Opfern fast ausschließlich in den zwei kurzen Abschnitten über den Holocaust und die Konzentrationslager. Die Ästhetik der hellen und von Vitrinen voller 3D-Objekte geprägten Ausstellung wird dort durchbrochen: Die Stele mit Porträts privater Provenienz von Holocaust-Opfern aus ihrem Leben ‚davor‘ erinnert stark an den *Tower of Faces* im USHMM (Radonić 2017, 4). Die Porträts sind zwar ehemalige Ausweisfotos und tragen daher in der linken unteren Ecke alle einen Stempel, doch unterscheiden sie sich stark in Größe, Ausschnitt und Pose. Manche sind professionelle Aufnahmen, andere offensichtliche Ausschnitte aus Alltagsszenen vor Häuserwänden, Bäumen oder Bücherregalen, im Wintermantel mit Hut oder im schönen Kleid, breit lächelnd oder ernst. Unter jedem Foto steht im Ausweis handschriftlich vermerkt der Name der Person. Inmitten der Fotos findet sich ein Zitat von Elie Wiesel – „Forgetting them means letting them die again“ – wodurch die Individualisierung der Opfer, um die Erinnerung an

³ Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin – L. R.

sie zu wahren, auch explizit als Ziel angegeben wird. Einzig die jüdischen Opfer werden in dieser Installation wie in Washington abgebildet.

1.2 Gesichter drei Stockwerke hoch im Haus des Terrors

Das Haus des Terrors wurde von der Fidesz-Partei initiiert und im Wahlkampf 2002 von Viktor Orbán als staatliches Museum eröffnet. Es befindet sich in einem Gebäude, das zunächst den ungarischen NS-Kollaborateur*innen, den Pfeilkreuzler*innen, als Parteizentrale inklusive Folterkeller gedient hatte und von 1945 bis 1956 zum Hauptquartier der sozialistischen Geheimpolizei wurde (Csillag 2002, 20–21). Dass dieses Museum Anleihe am *Tower of Faces* genommen hat, ist noch offensichtlicher als im slowakischen Fall, denn hier reicht die Installation mit den Porträts der Opfer wie im USHMM über alle drei Stockwerke des Museums. Auf den zweiten Blick offenbaren sich jedoch erhebliche Unterschiede. Über der Installation steht das Wort „Áldozatok“ bzw. „Victims“, was in dieser Allgemeinheit bereits einen ersten Hinweis darauf gibt, dass es sich nicht etwa um die Opfer aus einem bestimmten Ort oder von einem bestimmten Fotografen aufgenommene individuelle Zeugnisse handelt. Alle Fotografien sind gleich groß – es sind erkennungsdienstliche Aufnahmen, also unter Zwang hergestellte Fotografien. Der sowjetische Panzer, der sich am Fuße der dreistöckigen Installation befindet, offenbart, um ‚wessen‘ Opfer es sich handelt – die Opfer der NS-Kollaborateur*innen, die in diesem Haus ebenfalls gefoltert wurden, sind hier ausgespart.

Das Museum konfrontiert die Besucher*innen zwar zunächst mit einer Gleichsetzung von Pfeilkreuz und rotem Stern, die nebeneinander auf der Fassadeninstallation, im Eingangsbereich und überall sonst im Museum zu finden sind. Doch sind der Pfeilkreuzler-Herrschaft bloß zweieinhalb, dem sozialistischen Terror hingegen über zwanzig Räume gewidmet (Virag 2006, 106). Die jüdischen Opfer sind vor allem in einer Video-Projektion von Eis, das einen Fluss hinuntertreibt, präsent. Die Installation steht für die Gewohnheit der Pfeilkreuzler*innen, Jüd*innen ‚in die Donau‘ zu schießen. Die Holocaust-Erinnerung scheint für die ‚eigene‘, kollektive Opfererzählung zu bedrohlich und wird deshalb an den Rand gedrängt. Die Übernahme der Ästhetik und Botschaft des USHMM erweist sich somit auf zweierlei Weise ins Gegenteil verkehrt: einerseits werden statt der jüdischen Opfer des US-amerikanischen ‚Vorbilds‘ nun nicht-jüdische Ungar*innen als Opfer der Sowjets ausgestellt und die jüdischen Opfer trotz der Geschichte des Hauses in dieser Installation unterschlagen. Andererseits werden hier auch ‚unsere‘, die ungarischen Opfer des sozialistischen Regimes nicht individualisiert dargestellt, sondern uniform, von Täter*innen aufgenommen und als ungarisches Kollektivopfer in ein nationalistisch-revisionistisches Narrativ eingeflocht-

ten. Ich werde unten ausführlicher auf dieses Museum – das Aushängeschild der Fidesz'schen Geschichtspolitik – eingehen. Halten wir zunächst fest, dass die Universalisierung des Holocaust im slowakischen Fall dazu geführt hat, dass Privatfotos und Namen jüdisch-slowakischer Holocaust-Opfer ausgestellt wurden, während im ungarischen Fall die Einzelnen zu einer uniformen Masse werden, die das vom sowjetischen Panzer bedrohte Kollektivopfer Ungarn verkörpert.

2 Hierarchie der Sichtbarkeit und Individualisierung: ‚Unsere‘ und ‚ihre‘ Opfer

Im Folgenden geht es um die Unterschiede zwischen der Darstellung ‚unserer‘ und ‚ihrer‘ Opfer, die sich in beiden Typen von Museen finden. In jenen Museen, die – wie etwa das Jasenovac-Gedenkmuseum in Kroatien und das Museum des Slowakischen Nationalaufstands – den Holocaust als Zivilisationsbruch verstehen, werden die jüdischen Opfer individuell und somit Empathie weckend dargestellt, während andere Opfer rassistischer Verfolgung, vor allem Roma und Romnija, bisher keinerlei internationale Signalfunktion haben und im harmloseren Fall weniger Aufmerksamkeit, im schlimmeren eine höchst stereotype Darstellung erfahren. Am Beispiel des litauischen Museums der Genozidopfer wird hingegen die andere Seite der Universalisierung aufgezeigt: Nach langem Widerstand wurden 2011 auch die jüdischen Holocaust-Opfer – ‚ihre‘ Opfer – in die Ausstellung aufgenommen, jedoch als bloße Zahlen, eine anonyme Masse im Gegensatz zur individualisierenden Darstellung ‚unserer‘ ethnisch-litauischen Opfer.

2.1 Individualisierung ohne Roma in Kroatien und der Slowakei

In den Debatten im Vorfeld der 2006 eröffneten Ausstellung in der kroatischen staatlichen Gedenkstätte Jasenovac auf dem Gelände des von 1941 bis 1945 betriebenen Ustaša-Konzentrationslagers fällt wie im slowakischen Fall die ‚Anrufung Europas‘ auf. Man habe die Ausstellung „in Zusammenarbeit mit internationalen Experten“ entwickelt, damit sie „international erkennbar und im Kontext internationaler Standards“ zu verstehen sei, so die Museumsdirektorin („Seminar s međunarodnim stručnjacima“ 2004). Im Gegensatz zum slowakischen Museum stehen hier deshalb – und aufgrund der Funktion des Museums im Kontext einer KZ-Gedenkstätte – die individuellen Opfer im Vordergrund. Neben Videos mit Überlebendenberichten sind Glastafeln mit den Namen der Opfer, die über den Köpfen der Besucher*innen von der Decke hängen, ein zentrales Element der

in Anlehnung an Holocaust-Gedenkmuseen wie das USHMM in einem dunklen Raum angesiedelten Ausstellung (Radonić 2018, 52).

Universalisierung des Holocaust bedeutet auch, dass andere als jüdische Opfer des ‚Dritten Reiches‘ und seiner Hilfsvölker zunehmend aus der Marginalisierung herausgeholt werden. Zu den ‚internationalen Standards‘ der Musealisierung gehört zunehmend auch das Thematisieren der Roma⁴-Opfer vor allem in jenen Museen, die ihr Europäischsein unter Beweis stellen wollen. Doch bedeutet die bloße Inklusion der Roma-Opfer keinesfalls, dass die jeweilige Ausstellung vor der Reproduktion von Stereotypen gefeit ist. So stehen im Jasenovac-Ausstellungsguide die privaten Porträtfotografien der (vor allem serbischen, jüdischen und kroatischen) Opfer und deren Kurzbiografien im Vordergrund, während die Roma auf visueller Ebene bloß durch vier von Täter*innen aufgenommenen Fotografien präsent sind, die Stereotype von zahnlosen und auf dem Erdboden sitzenden Roma und Romnija reproduzieren. Während die über 200 Kurzbiografien der jüdischen, serbischen und kroatischen Opfer zusammen mit ihren Empathie weckenden Privatfotos immer wieder die Hoffnung schüren, am Ende der Kurzbiografie werde stehen, dass dieses eine Opfer überlebt habe, fehlt dieses Element bei den Roma-Opfern. Könnte man auch einwenden, dass entsprechende Privatfotos aus der Zwischenkriegszeit nicht verfügbar seien, so stammen manche der im Guide enthaltenen Fotografien auch aus der Nachkriegszeit – und hier lässt sich die Behauptung nicht aufrechterhalten, es gebe keine Privatfotos von Roma und Romnija, die dem Täterblick entgegengesetzt werden könnten.

In dem entsprechenden Kapitel über die Verfolgung und Vernichtung der Roma heißt es in dem Ausstellungsguide Stereotype reproduzierend, Romnija würden heute noch gern bunte Kleider tragen und weil sie ein Volk der Freiheit und des Reisens seien, sei es für sie schlimmer als für alle anderen Volksgruppen gewesen, im Lager eingesperrt zu sein (Lengel-Krizman 2006, 170). Während die Kapitel über die anderen Opfergruppen von Wissenschaftler*innen, die selbst Serb*innen, Jüd*innen oder Kroat*innen sind, verfasst wurden, schrieb eine Nicht-Romni über die Roma-Opfer. Die anderen Kapitel enthalten zahlreiche Zeugnisse der Überlebenden, Tagebucheinträge und Ähnliches, doch in Bezug auf die Roma heißt es: „Die Berichte der wenigen Überlebenden sind so drastisch, dass wir sie als wahr und authentisch akzeptieren können oder auch nicht“ (Lengel-Krizman 2006, 170). Die Autorin entscheidet sich in der Folge dagegen und Roma-Stimmen fehlen somit gänzlich in dem Kapitel.

⁴ Je weiter östlich und südlich in Europa, umso weniger waren die antiziganistisch Verfolgten Sinti und umso mehr Roma, sodass in den Museen durchgängig von Roma die Rede ist, was im Englischen auch als Überbegriff verwendet wird.

Während in den Museumsführern aus Jasenovac „Zigeuner – Roma“ (Trivunčić 1974, 28) bereits seit 1974 zumindest kurz erwähnt werden,⁵ kommen sie in den Publikationen des Museums des Slowakischen Nationalaufstands aus 1977, 1985 oder 1990 nicht vor (Radonić 2015, 67). Erwähnt werden Roma erst in den beiden Guidebooks aus 2000 und 2006, was als Folge der Universalisierung des Holocaust begriffen werden kann. Die erste Erwähnung aus 2000 bleibt jedoch verhalten: „In the camps Jews, Gypsies, socially discriminated people – non-Aryans – were placed, having been deprived of all citizen and human rights“ (Slovak National Uprising Museum 2000, 15). In der aktuellen Ausstellung aus 2004 fällt der niedrige Rang der Roma-Opfer in der Hierarchie der Sichtbarkeit auf: Sie sind einzig auf einer Gedenktafel für den „Roma Holocaust“ außen an der Museumswand und auf den Computer-Bildschirmen vertreten. Im Rest der Ausstellung werden sie unter dem Begriff *racially persecuted people* subsumiert. Acht der rund tausend Seiten Information auf den interaktiven Computerbildschirmen sind unter dem Titel „Persecution and repressions against Romany population“ den Roma-Opfern gewidmet: „From autumn 1942 to autumn 1944 the Roma question in Slovakia was solved in form of labour camps for antisocial and difficult to adapt people.“ Der Begriff *Roma question* wird hier nicht unter Anführungszeichen gesetzt und auch gibt es keinerlei Distanzierung von der Darstellung der Roma als *antisocial*. Erstmals wird jedoch auch ausführlich auf die massenhafte Ermordung von Roma nach der Niederschlagung des Slowakischen Nationalaufstands im Herbst 1944 eingegangen, werden die Erschießungen und das Verbrennen von Roma, Romnija und ihren Kindern in kleinen Dörfern wie den großen Hinrichtungsstätten Kremnička und Nemecká behandelt. Sie bleiben jedoch (anonyme) Opfer, ihre Mitwirkung am Slowakischen Nationalaufstand zuvor (Husova 2006) wird unterschlagen. Die Mehrzahl der Fotografien auf diesen acht Bildschirmseiten zeigt die Exhumierung von Massengräbern, zuerst anonyme Leichen im Schlamm, dann auf Holzplanken. Ein Foto treibt die entmenschlichende Abbildung anonymer Leichen auf die Spitze. Auf ihm sieht man, wie zwei Männer einen kopfüber hängenden Toten mit einem Seil, das am Bein des Leichnams befestigt ist, aus einer Grube ziehen. Doch im Gegensatz zu Jasenovac finden sich hier zum Schluss auch zwei Porträtfotos junger Männer, Jozef und Jakub Eremiaš, zweier erstmals namentlich bezeichneter Roma, die am 20. November 1944 in Kremnička ermordet wurden. Während andere Opfer auf den Bildschirmen meist mit Privatfotos gezeigt werden, ist dies bei den Roma-Opfern die große Ausnahme.

⁵ Siehe auch Jokić 1981, 5.

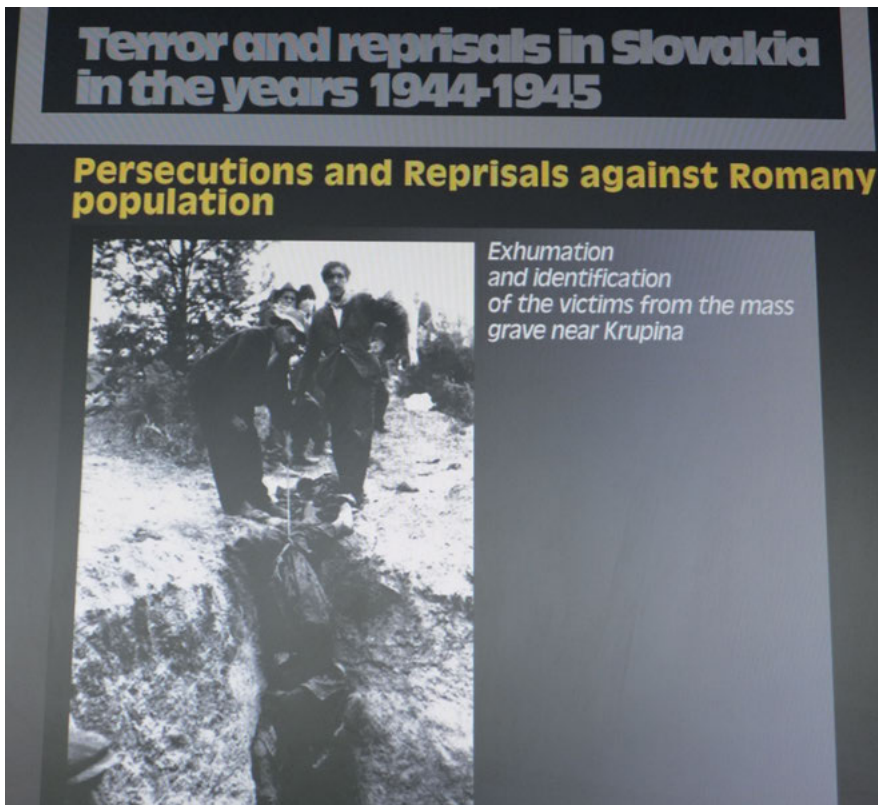


Abb. 4: Im Museum des Slowakischen Nationalaufstands

2.2 In den Gulag deportierte Litauer, nach Auschwitz transportierte Massen

Das Museum der Genozidopfer in Vilnius hatte zunächst als Gefängnis des sowjetischen Volkskommissariats für innere Angelegenheiten (NKWD), dann als Gestapo- und schließlich als KGB-Gefängnis gedient (Mark 2010, 283). Dass mit „Genozidopfern“ ausschließlich die Opfer der sowjetischen Besetzungen von 1940 und dann wieder ab 1944 gemeint waren, belegt die Tatsache, dass bis 2011 die Opfer der NS-Besatzung 1941–1944 schlicht weggelassen wurden. Dabei hatten Häftlinge in den Folterzellen im Keller auch in der NS-Zeit Name und Datum der Haft eingeritzt. Zwischen den Ausstellungen über die erste und die zweite sowjetische Besatzung verriet ein kleines Schild auf Knöchelhöhe: „To visitors willing to get acquainted with the period of Nazi occupation in Lithuania and the Holocaust more extensively we suggest visiting the Vilna Gaon Jewish State Museum, Pamėnkalnio st. 12 (a dis-

tance of 500 meters).“ Im Guidebook ist die NS-Besatzung bloß in der Phrase „after the three-year-long occupation by Nazi Germany“ (Rudienė und Juozevičiūtė 2006, 32) sowie in diesem Satz vertreten: „The German army bombarded Soviet military objects on Lithuanian territory from one side, and the Red Army, retreating but still clinging on to the power under the state of war, pillaged the country and oppressed people from the other“ (Rudienė und Juozevičiūtė 2006, 30). Sowjetische Verbrechen werden darin als „physical and spiritual genocide against the Lithuanian people“ (Rudienė und Juozevičiūtė 2006, 3) begriffen.

Auch dieses Museum arbeitet mit den Gesichtern der Opfer. Im Eingangsbereich und auf dem Cover des Museumsführers sehen wir ein Mosaik aus erkenntnisdienlichen Aufnahmen des KGB, die wie im Haus des Terrors – als ästhetisches Element der Verschmelzung der unzähligen uniformen Bilder zu einem Ganzen eingesetzt – auf ein kollektives Opfernarrativ verweisen: politische Häftlinge einmal im Profil und einmal von vorne, vor allem Männer, aber auch einige wenige Frauen. In der Ausstellung werden Opfer sowjetischer Verfolgung auch individualisiert dargestellt, mit Privatfotos, Kurzbiografien und Gegenständen, die Empathie für ihr Leid wecken und so diese Ausstellungsteile – trotz des traditionellen Bild- und Objektarrangements auf Tafeln und in Schaukästen – eindrucksvoll zum Sprechen bringen. So finden sich im Raum über die erste sowjetische Besatzung Fotos der mit Kurzbiografien vorgestellten Opfer, Verhafteter und Deportierter, eines Geistlichen, eines Generals, einer weiblichen Verwaltungskraft, eines Lehrers, eines Geschäftsmanns, eines Bauern, eines Ingenieurs etc., jeweils sowohl mit Privatfotografie als auch mit erkenntnisdienlichen Aufnahmen von vorne und im Profil. Private Aufnahmen werden hier also jenen der Repressionsorgane gegenübergestellt. Im zweiten Raum über den Partisanenkampf 1944–1953 heißt es über die Zeugnisse der Partisanen: „personal belongings and photographs which immortalise the faces of the freedom fighters“. Im Raum über sowjetische Gefängnisse und Arbeitslager 1944–1956 im ersten Stock dominieren dann individualisierende Elemente, Privatfotos, Häftlingsgegenstände und ihre Kleidung. Gezeigte Objekte von Zwangsumgesiedelten sind etwa ein bestickter Stofffetzen mit einem hoffnungsvollen Spruch einer Deportierten und späteren Gefangenen und ein Koffer, den eine Zwangsexilierte und ihre Tochter bei ihrer Rückkehr nach Litauen 1961 mitbrachten. In diesen Teilen der Ausstellung gelingt es eindrucksvoll, den sowjetischen Terror einzufangen und Empathie für seine Opfer zu wecken.

Als späte Reaktion auf die Universalisierung des Holocaust wurde im Keller des riesigen Gebäudes 2011 jene Gefängniszelle der NS-Besatzung und dem Holocaust gewidmet, in der sichtbare Ritz-Spuren der Häftlinge an den Wänden nun hervorgehoben und konserviert wurden. Der die ganze Rückwand einnehmende Davidstern soll den Holocaust-Bezug sofort augenscheinlich werden lassen.



Abb. 5: 2011 hinzugefügte Ausstellung im Museum der Genozidopfer

Obwohl der Raum für die kleine Ausstellung also ausgewählt wurde, weil er auratische Spuren der Häftlinge enthält, verrät das Design des Raumes, welches Signal das Museum mit dem alle Blicke auf sich ziehenden bunten Davidstern an ausländische Rezipient*innen senden will. Während ein Großteil dieser kleinen Ausstellung nicht-jüdische Opfer der NS-Besatzung behandelt, geht es im Abschnitt über das Ghetto von Vilnius um den Holocaust. Dabei springt auf der visuellen Ebene der Unterschied zu den litauischen Opfern sowjetischen Terrors ins Auge. Ein Chaos vermittelndes Foto ist von einem Pferdewagen aus aufgenommen und zeigt Jüd*innen (mit aufgenähtem Davidstern), die sich verzweifelt während der Fahrt aneinander festhalten. Laut Ausstellung zeigt es „Jews driven from their homes, 1941“, tatsächlich aber eine Deportation aus dem Ghetto Łódź im Jahr 1942, nicht etwa die Deportation litauischer Jüd*innen. Das Foto wurde vom Warschauer Fotojournalisten Henryk Ross in Łódź, wohin er kurz vor der Ghettoisierung gezogen war, aufgenommen (Davies 2015). Der Kontext der Aufnahme sowie die wohlbekannte Biografie des Fotografen, von dem eine ganze Kollektion erhalten geblieben ist, fehlen hier. Ein anderes Foto zeigt, wie Menschen in einen Viehwaggon einsteigen. Es ist mit „Jews transported to concentration camps, 1943“ beschriftet, wobei natürlich Menschen mit *einem* Zug nicht in *verschiedene* Lager

„transportiert“ werden können. Auf der Webseite von Yad Vashem ist dieses Foto hingegen der Verschickung aus dem Warschauer Ghetto im Sommer 1942 (nicht 1943) zugeordnet („Deportation“ 2017). Namentlich jüdischen Opfern zugeordnet sind einzig der Facharbeiterausweis von Israel Sabalski sowie das Cover eines Tagebuchs von Grigory Schur aus dem Ghetto und später dem Arbeitslager Kailis. Aus letzterem zitiert wird aber nicht. Ein Gruppenfoto zeigt unzählige Menschen, die als „heads of Vilnius ghetto“ vorgestellt werden, darunter Jacob Gens. Die einzigen namentlich jüdischen Opfern zugeordneten Fotos zeigen also beide den umstrittenen Vorsitzenden des Judenrats Gens; ein Titelbild bezeugt das Vorhandensein jüdischer Zeugnisse aus dem Ghetto, daraus zitiert wird jedoch nicht, die Opfer kommen nicht selbst zu Wort.

Die „Ghetto-Chronik“ besteht aus unzähligen Daten, Opferzahlen und Fakten und rattert unpersönlich die Geschichte der Vernichtung herunter, etwa für 1941: „20 September: 403 Jews from Nemenčinė killed. 22 September: 1,159 Jews from Naujoji Vilnia killed. 24 September: 1,767 Jews from Riešė killed. 25 September: 575 Jews from Jašiūnai killed“ usw. Schließlich fällt noch auf, dass die in dieser kleinen Ausstellung behandelten Opfer „transportiert“ werden, während für die Opfer sowjetischen Terrors durchgängig der Begriff „deportiert“ verwendet wurde. Die Ausstellung in dieser Zelle erweckt den Eindruck, es gäbe kein Bildmaterial von der Shoa in Litauen, und die visuellen Repräsentationen der jüdischen Opfer als Zahlen und anonyme Masse stehen in starkem Kontrast zur Empathie weckenden individualisierenden Darstellung ‚unserer‘ Opfer.

3 Fokus auf Opfer – wo bleiben die Täter*innen?

In diesem dritten Teil gehe ich der Frage nach, inwiefern die in dem kroatischen und dem slowakischen Museum erkennbare Konzentration auf die Opfer und den heldenhaften Widerstandskampf die Aufarbeitung der Täterschaft und Mitverantwortung des eigenen Kollektivs zu kurz kommen lässt, während in Ungarn und Litauen die Fokussierung auf die Opfer kommunistischen Terrors die Darstellung *aller* vom sozialistischen Regime Verfolgten als Opfer erlaubt, auch der ehemaligen NS-Kollaborateur*innen.

3.1 Slowakische und kroatische Aufarbeitung als Lippenbekenntnis?

Der teilweisen Übernahme archetypischer Formen des Ausstellens von Holocaust-Geschichte und der ‚Anrufung‘ Europas steht ein stark nationalistisches

Geschichtsnarrativ in jenen Teilen der slowakischen Ausstellung gegenüber, die auf die sogenannte „Slowakische Republik“ bezogen sind (Radonić 2017, 4). Interessanterweise wird einerseits die Mitschuld am Holocaust klar benannt. Von März bis Oktober 1942 habe die slowakische Regierung „by its own administrative means“ fast 58.000 Jüd*innen aus der Slowakei in verschiedene NS-Vernichtungslager deportiert: „The deportations were brutally organized particularly by the members of Hlinka’s Guard and the FS [Flying Squads].“ Andererseits trägt das Ausstellungspanel über das Tiso-Regime im Zweiten Weltkrieg nicht etwa den Namen ‚Der slowakische NS-Satellitenstaat‘, sondern die neutrale Bezeichnung „Political Life in Slovakia 1938–1944“. Die sogenannte „Slowakische Republik“ wird nicht in Anführungszeichen gesetzt, sondern es wird angedeutet, dass ein anfangs unabhängiger Staat mit einem funktionierenden Parlament existiert hätte, der sich erst nach und nach zu einem autoritären Regime entwickelt habe. Darin findet sich nur ein einziger Satz über Repressionen, „Errungenschaften“ hingegen werden positiv hervorgehoben, ohne in Zusammenhang mit ersteren gestellt zu werden: „In spite of the authoritarian regime the Slovak Republic achieved many positive results in the areas of economy, science, schools and culture, owing to the war boom.“ Die genauere Auseinandersetzung mit den einheimischen Täter*innen bleibt der Ausstellung in der Filiale des Museums in Nemecká vorbehalten. Barbara Lašticová und Andrej Findor haben also sicherlich recht, wenn sie schreiben, dass das Museum in einem europäischen historischen Kontext präsentiert wird, doch es bleibt fraglich, ob es wirklich als „cornerstone of the European cultural integration“ (2008, 237) betrachtet werden kann, wie sie schreiben. Zutreffender scheint da Tomas Sniegons Charakterisierung des Narrativs als „national-European“ (2017, 166). Die Rolle der Bevölkerung bei der Ausgrenzung und Deportation, die Verbreitung von Antisemitismus, geschweige denn von Antiziganismus in der slowakischen Gesellschaft werden ausgespart.

In Jasenovac führt der starke Fokus auf individuelle Opferschicksale dazu, dass die Täter*innen kaum eine Rolle spielen. Nur auf zwei der in der ständigen Ausstellung gezeigten Fotos sind Täter abgebildet. Eine der ersten Ausstellungstafeln zeigt den Ustaša-Führer Ante Pavelić bei seinem Besuch bei Hitler im Juni 1941, bei dem Hitler ihm seine „volle Unterstützung für die Politik des Genozids an der serbischen Bevölkerung“⁶ gegeben habe, so die Bildunterschrift. So wichtig es ist, die Shoa und den Genozid an den Roma und Romnija in Kroatien

⁶ In der englischsprachigen Übersetzung ist auf der Ausstellungstafel von „Serbian population“ die Rede, was jedoch die Bewohner*innen Serbiens, nicht Serb*innen in Kroatien bezeichnen würde, und daher korrekt ‚Serb population‘ heißen müsste.

in den gesamteuropäischen Zusammenhang der NS-Vernichtungsmaschinerie zu stellen, so sehr muss dieser prominente Verweis auf Hitler genau dort, wo es um die Ustaša-spezifische Ermordung der serbischen Bevölkerung geht, als Externalisierung der Verantwortung gedeutet werden. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die untergeordnete Position Pavelićs, der auf einer Treppe stehend zu Hitler aufsieht. Auf dem anderen Foto ist hinter einem jüdischen Häftling, der gerade seinen Ehering abnimmt, ein Ustaša-Wachmann zu erkennen. Das Foto ist jedoch zugeschnitten, sodass wir den anderen Wachmann, der einen Fez, die muslimische Kopfbedeckung, mit einem Ustaša-Abzeichen trägt, nicht sehen, nur seine Hand, die nach dem Mantel des Häftlings greift. Die Tatsache, dass auch Muslime zum KZ-Personal gehörten, wird somit ausgelassen. Videos mit Überlebendenberichten, von den Häftlingen produzierte Gegenstände, Kleidungsstücke und Zeichnungen dominieren den ansonsten dunkel gehaltenen Raum und zeichnen ein komplexes Bild der Opfer, während als Täter nur die Führer, Hitler und Pavelić, sowie eine undeutliche Gestalt im Hintergrund in Erscheinung treten.

Bezeichnet werden die Täter in der Ausstellung als „Ustaša-Behörden“, „Ustaša-Bewegung“ oder als „verantwortliche Ustaša“, doch dies geschieht nur selten und nicht in jenen Teilen, in denen es um Massenmord geht, wo passive Formulierungen wie „wurden getötet“ überwiegen. Namentlich genannt werden neben „Pavelić und seinen Mitarbeitern“ einzig „Ljubo Miloš, der Ustaša-Oberleutnant“ und nebenbei in der Erklärung eines Metallobjektes Ivica Matković, der von Jänner 1942 bis März 1943 Jasenovac-Kommandant war. An den Computerarbeitsplätzen in der Ausstellung und auf der Museumswebsite, also dort, wo man bestimmte Informationen nur findet, wenn man bewusst danach sucht, werden neben Ante Pavelić elf weitere Ustaša-Täter vorgestellt: vier führende Köpfe des Ustaša-Regimes und sieben unmittelbar für den Lagerkomplex Jasenovac Verantwortliche. So unverzichtbar die Zeugnisse der individuellen Opfer sind, so nötig wäre hier eine „integrierte Geschichte“ im Sinne Saul Friedländers (2007), die auch die Perspektive der Täter*innen beleuchtet.

3.2 Litauische und ungarische Opfer des kommunistischen Terrors können keine Täter*innen sein

Im litauischen Museum der Genozidopfer wird in den meisten Kurzbiografien der Grund für die Verurteilung nicht genannt. Bei einem in einem Lager in der Magadan-Region Inhaftierten heißt es, er sei wegen Teilnahme am Widerstand zu 25 Jahren verurteilt worden. In der Regel ist aber von „peaceful inhabitants of the country“ (Rudienė und Juozevičiūtė 2006, 52) die Rede. Besonders viel Raum wird in der Ausstellung der Verfolgung von Kirchenvertretern eingeräumt.

Jüdische Opfer sowjetischer Repressionen während der ersten und zweiten Besatzungszeit oder verfolgte Rabbis werden nicht erwähnt.

Da die litauische Ausstellung bis auf den kleinen Ausstellungsraum in einer Zelle im Keller den beiden sowjetischen Besatzungen gewidmet ist, verwundert es nicht, dass die Zuordnung in die Kategorien Opfer und Täter*innen dementsprechend erfolgt. Die Konsequenz daraus ist jedoch, dass auch NS-Kollaborateur*innen als Opfer geehrt werden, sofern sie später von den sowjetischen Behörden verfolgt wurden. So findet sich etwa unter den an der Fassade des imposanten Gebäudes entlang eingemeißelten Namen von Hingerichteten der Name des 1947 hingerichteten Antisowjetkämpfers Jonas Noreika. Auch im Exekutionenraum im Keller des Gebäudes wird Noreika geehrt, einem Raum, in dem sich unter dem Glasboden Gegenstände von Opfern des sowjetischen Terrors befinden (die jedoch nicht in diesem Gebäude gefunden wurden, sondern in der nahegelegenen Hinrichtungsstätte Tuskulėnai). In einem Raum, dessen Glasboden-Ästhetik an Holocaust-Gedenkstätten angelehnt ist und der somit auch auf der gestalterischen Ebene implizit die Botschaft vom sowjetischen Holocaust an den Litauern transportiert, wird also ein Mann geehrt, auf dessen Rolle als NS-Kollaborateur und Mitverantwortlichen für den Holocaust die jüdische Gemeinde bereits seit langem hinweist (Balčiūnas 2012). Im Sommer 2018 erschien nun auch der Bericht der Enkelin von Noreika, Silvia Foti, die zu der Erkenntnis gelangte, ihr Großvater sei als Chef der litauischen Distriktsverwaltung federführend bei dem antisowjetischen Aufstand kurz vor der deutschen Machtergreifung 1941 gewesen, der auch den Beginn des Holocaust in Litauen markiert: „Within three weeks, 2,000 Jews had been killed in Plungė, half the town’s population, and where my grandfather led the uprising. [...] My grandfather must have sanctioned the murders of 2,000 Jews in Plungė, 5,500 Jews in Šiauliai and 7,000 in Telšiai“ (2018).

Auch im Budapester Haus des Terrors werden an der „Wand der Opfer“ im Keller diese namentlich genannt. Wie im litauischen Fall gilt aber auch hier ausschließlich der Opferstatus nach 1945 als ausschlaggebend, und warum die jeweilige Person zum Opfer des Terrors wurde, wird nicht ausgeführt. So etwa bei Zoltán Bilkei-Papp, der 1944 bewaffnetes Mitglied der Pfeilkreuzler war: „1945 verbreitete er antisemitische Flugblätter mit dem Titel ‚Judenwelt in Ungarn‘. [...] Bilkei-Papp wurde also einmal straffällig im Jahre 1944, als er nachweislich Mord und Beihilfe zum Mord als bewaffneter Pfeilkreuzler beging, und einmal im Jahre 1945 als notorischer Antisemit. Trotzdem steht sein Name auf der ‚Wand der Opfer‘“ (Ungváry 2006, 213). Auch über György Donáth verrät das Museum nicht mehr, als dass er bei einem Prozess gegen die „Ungarische Gemeinschaft“ zum Tode verurteilt wurde. Wir erfahren jedoch nicht, dass es sich hierbei um eine rassistische Organisation handelte, „die keine Juden oder Deutsche als Mitglieder aufnahm. Donáth und die ‚Ungarischen Gemeinschaft‘ planten zwar keine

gewaltige Machtübernahme wie es ihnen vorgeworfen wurde, aber sie verbreiteten rassistische und antisemitische Broschüren und Rundschreiben. Donáth war Parlamentsabgeordneter, der Direktor der Partei des Ungarischen Lebens in Budapest und stimmte für die Einführung der Judengesetze“ (Ungváry 2006, 215). Die im Haus des Terrors vorgenommene Zuordnung als Opfer oder Täter*innen erfolgt durchgängig vor der Interpretationsfolie der sozialistischen Repressionen als dem größeren Übel und ist schlicht das Gegenteil einer Ausstellung, die komplexe historische Verschränkungen multiperspektivisch aufzeigen will.

4 Fazit

Die Individualisierung der jüdischen Holocaust-Opfer findet im slowakischen sowie im kroatischen Museum statt, während sie im litauischen und im ungarischen Museum für das ‚eigene‘ Opfernarrativ zu bedrohlich zu sein scheint. Warum schlägt sich in den ersten beiden Museen die Universalisierung des Holocaust im Sinne der Übernahme des Traumas einer Gruppe als gesamtgesellschaftliches Trauma nieder? Kroatien und die Slowakei waren vor ihrer Unabhängigwerdung 1991 respektive 1993 beide nur als NS-Satellitenstaaten (mehr oder minder) eigenständige Länder. Im Gegensatz etwa zur Tschechischen Republik bezogen sie sich im Zuge der Neuerfindung von Geschichte in den 1990er Jahren nicht etwa auf die Demokratie der Zwischenkriegszeit. Vielmehr wurde der NS-Satellitenstaat als Meilenstein auf dem Weg zur nationalen Unabhängigkeit verkürt und die „Errungenschaften“ des „Unabhängigen Staates Kroatiens“ und der „Slowakischen Republik“ für die nationale Sache positiv hervorgehoben. Beide hinkten in den 1990ern in der Konsolidierung der Demokratie ihren Nachbarstaaten hinterher. Nicht nur der kroatische EU-Beitritt verzögerte sich aufgrund des Krieges, aber auch des Erbes des von 1990 bis 1999 semi-autoritär regierenden Präsidenten Franjo Tuđman. Auch war lange unklar, ob die Slowakei nach der langen Regierung von Vladimír Mečiar 2004 den EU-Beitritt schaffen würde. Die explizite ‚Anrufung‘ internationaler Standards bei der Vorbereitung der 2004 respektive 2006 eröffneten ständigen Ausstellungen beinhaltete die Übernahme der aus Holocaust-Museen übernommenen Ästhetik und Individualisierung vor allem der jüdischen Opfer. Roma-Opfer wurden zwar als Resultat dieser Entwicklung ebenfalls erstmals berücksichtigt, jedoch (noch?) nicht als Individuen mittels Privatfotografien und eigener Zeugnisse dargestellt. Der Anrufungscharakter dieser Praxis wirkt zugleich wie ein Lippenbekenntnis, denn die Empathie für das individuelle Opfer impliziert keinesfalls eine schonungslose Aufarbeitung der eigenen Täterschaft. Eine Anspielung darauf, dass das eigene Kollektiv ‚wie

die Juden‘ gelitten habe, findet sich weder im Museum des Slowakischen Nationalaufstands noch im Jasenovac-Gedenkzentrum.

Diese zweite Bedeutung des Phänomens der Universalisierung des Holocaust, dass die Shoa zum „Container“ für andere Opfererinnerungen werde, zu einer Schablone für die Darstellung des ‚eigenen‘ Leides, ist im litauischen und im ungarischen Fall hingegen omnipräsent. Die Ästhetik von Holocaust-Museen wird hier übernommen: im Haus des Terrors in Anlehnung an den *Tower of Faces*, im Museum der Genozidopfer etwa durch die Installation eines Glasbodens und der darunter platzierten Gegenstände der Opfer. Doch die jüdischen Opfer werden zu anonymen Zahlen, wohingegen die ‚eigenen‘ individuellen Opfer als Mosaiksteine im Narrativ über das kollektive Opfer eingesetzt werden. Die Täterschaft in der Zeit der NS-Besatzung wird in beiden Fällen durch den Fokus auf die Opfer des Sowjeterrors überschrieben.

Interessant ist hierbei aber trotz aller Ähnlichkeit die unterschiedliche geschichtspolitische Richtung, die die beiden Länder jeweils in den letzten Jahren eingeschlagen haben. Die baltischen Staaten im Allgemeinen und Litauen im Besonderen erachteten es lange Zeit als überlebenswichtig, dass ‚Europa‘ anerkennen möge, dass sie 1944 von der Sowjetunion nicht befreit, sondern besetzt wurden. Trotz Vladimir Putins nun tatsächlich immer aggressiverer Außenpolitik fand im Kontext des litauischen Museums im Mai 2018 eine von Kritiker*innen im In- und Ausland lange verlangte Abrüstung der Worte statt: Das Museum der Genozidopfer benannte sich nach 26-jährigem Bestehen in Museum der Okkupationen und der Freiheitskämpfe um. Die Entwicklung in Ungarn weist seit Viktor Orbáns neuerlichem Wahlsieg 2010, der zunehmenden Beschädigung demokratischer *checks and balances*, antieuropäischer und antiwestlicher Rhetorik und der Annäherung an Russland hingegen in eine zunehmend geschichtsrevisionistische Richtung. 2014 wurde auf dem Freiheitsplatz in Budapest mit dem Denkmal für die Opfer der deutschen Besatzung das Kollektivopfer Ungarn einzementiert: in Form des Ungarn symbolisierenden Erzengels Gabriel, der vom deutschen Reichsadler angegriffen wird.

Eine individualisierte Darstellung der Opfer erweist sich als unverzichtbar für heutige Ausstellungen. Doch dieser Zugang hält auch einige Fallstricke bereit: Ein Fokus auf die Opfer ohne Einbeziehung der Täter*innen spart schmerzhaft Fragen nach der Verantwortung des eigenen Kollektivs ebenso aus wie eine vereinfachende Täter-Opfer-Dichotomie, die bei allen Opfern sowjetischer Repression quasi-automatisch das Sprechen über ihre etwaige NS-Kollaboration verunmöglicht. Und schließlich kann die Einbeziehung individueller Geschichten ‚unserer‘ Opfer dazu verwendet werden, diese in ein kollektives Opfernarrativ einzubinden, in dem der Staat als organischer Volkskörper begriffen wird. Wenn ‚unser‘ Leiden dabei mit dem der Jüd*innen gleichgesetzt wird, beweist letztlich

auch diese Ausprägung der Universalisierung des Holocaust, wie sehr die Shoa zum Maßstab für Massenverbrechen geworden ist, dem man sich angleichen zu müssen scheint, um Anerkennung des eigenen Opfernarrativs zu fordern.

Literaturverzeichnis

- Alexander, Jeffrey C. „The Social Construction of Moral Universals“. *European Journal of Social Theory* 5.1 (2002): 5–85.
- Balčiūnas, Evaldas. „The Posthumous Remaking of a Holocaust Perpetrator in Lithuania: Why Is Jonas Noreika a National Hero?“ *Defending History* 7 (2012), <http://defendinghistory.com/posthumous-remaking-of-a-holocaust-perpetrator-in-lithuania-why-is-jonas-noreika-a-national-hero-by-evaldas-balciunas/31531> (19. Oktober 2018).
- Brandt, Kersten, Hanno Loewy und Krystyna Oleksy. *Vor der Auslöschung...: Fotografien, gefunden in Auschwitz*. München: Kehayoff, 2001.
- Csillag, Gábor. „Little House of Terrors‘: The Premises and Practices of the ‚House of Terror‘ Museum, Budapest“. *Transversal* 1 (2002): 18–46.
- Davies, Lucy. „Secrets of the Lodz Ghetto“. *The Telegraph*, 23. März 2015, <https://www.telegraph.co.uk/culture/photography/11485272/Secrets-of-the-Lodz-ghetto.html> (19. Oktober 2018).
- „Deportation from the Warsaw Ghetto in Summer 1942“. *Yad Vashem*, https://www.yadvashem.org/yv/he/education/learning_environment/warsaw/warsaw.asp (3. März 2017) [nicht mehr abrufbar, L. R.].
- Diner, Dan. *Gegenläufige Gedächtnisse: Über Geltung und Wirkung des Holocaust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Eckel, Jan, und Claudia Moisel. Hg. *Universalisierung des Holocaust? Erinnerungskultur und Geschichtspolitik in internationaler Perspektive*. Göttingen: Wallstein, 2008.
- Foti, Silvia. „My Grandfather Wasn’t a Nazi-Fighting War Hero – He Was a Brutal Collaborator“. *Salon*, 14. Juli 2018, <https://www.salon.com/2018/07/14/my-grandfather-didnt-fight-the-nazis-as-family-lore-told-it-he-was-a-brutal-collaborator/> (19. Oktober 2018).
- Friedländer, Saul. *Den Holocaust beschreiben: Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte*. Göttingen: Wallstein, 2007.
- Husova, Maria. „Uncovering the Past“. *Transitions Online*, 30. Januar 2006, <http://www.tol.org/client/article/15714-uncovering-the-past.html> (19. Oktober 2018).
- Jokić, Gojko. *Spomen-područje Jasenovac*. Jasenovac: Spomen-područje Jasenovac, 1981.
- Kroh, Jens. *Transnationale Erinnerung: Der Holocaust im Fokus geschichtspolitischer Initiativen*. Frankfurt a. M.: Campus, 2008.
- Krylová, Libuše. *Kleine Festung Theresienstadt*. Terezín: Mahnmahl Theresienstadt, 1972.
- Kulišova, Táňa. *Kleine Festung Theresienstadt: Edition des Verbandes der antifaschistischen Widerstandskämpfer*. Praha: Naše Vojsko, 1963.
- Lášticová, Barbara, und Andrej Findor. „From Regime Legitimation to Democratic Museum Pedagogy? Studying Europeanization at the Museum of the Slovak National Uprising“. *Politics of Collective Memory: Cultural Patterns of Commemorative Practices in Post-War Europe*. Hg. Sophie Wahnich, Barbara Láštiová und Andrej Findor. Wien: LIT, 2008. 237–257.

- Lengel-Krizman, Narcisa. „Genocid nad Romima – Jasenovac 1942“. *Jasenovac Memorial Site*. Hg. Tea Benčić Rimay. Jasenovac: Spomen-područje Jasenovac, 2006. 154–170.
- Levy, Daniel, und Natan Sznaider. *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Loewy, Hanno. „Der Skandal ihres Schweigens‘: Zu den Privatfotos der Ermordeten von Auschwitz-Birkenau“. *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung: Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust*. Frankfurt a. M.: Campus, 1996. 259–297.
- Mark, James. „What Remains? Anti-Communism, Forensic Archaeology, and the Retelling of the National Past in Lithuania and Romania“. *Past and Present* 206.5 (2010): 276–300.
- Museum of Slovak National Uprising. *Exposition Guide*. Banská Bystrica: Museum of the SNU, 2006.
- Ostow, Robin. „Museums and National Identities in Europe in the Twenty-First Century“. (Re) *Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*. Hg. Robin Ostow. Toronto: Toronto University Press, 2008. 3–11.
- Památník Terezín. *Terezín*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1988.
- Radonić, Ljiljana. „‘People of Freedom and Unlimited Movement‘: Representations of Roma in Post-Communist Memorial Museums“. *Social Inclusion* 5 (2015): 64–77.
- Radonić, Ljiljana. „Visualizing Perpetrators and Victims in Post-Communist Memorial Museums“. *Yad Vashem Studies* 2 (2016): 173–201.
- Radonić, Ljiljana. „Museale Aufarbeitung des Zweiten Weltkrieges in postsozialistischen Gedenkmuseen“. *Gedenkdienst: Verein für historisch-politische Bildungsarbeit und internationalen Dialog* 80.1 (2017): 4.
- Radonić, Ljiljana. „Nationales Schandmal und ‚Zugpferd nach Europa‘: Das kroatische Gedenkmuseum Jasenovac“. *Einsicht: Bulletin des Fritz Bauer Instituts* 19 (2018): 46–55.
- Rouso, Henry. „History of Memory, Policies of the Past: What For?“ *Conflicted Memories: Europeanizing Contemporary Histories*. Hg. Konrad H. Jarausch und Thomas Lindenberger. New York und Oxford: Berghahn, 2011. 23–38.
- Rudienė, Virginija, und Vilma Juozevičiūtė. *The Museum of Genocide Victims: A Guide to the Exhibitions*. Vilnius: The Museum of Genocide Victims, 2006.
- Sarkisova, Oksana, und Péter Apor. „Introduction: The Futures of the Past“. *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*. Hg. Oksana Sarkisova und Péter Apor. Budapest und New York: CEU Press, 2008. VII–XIX.
- „Seminar s međunarodnim stručnjacima“. *Vjesnik*, 14. Februar 2004.
- Sievers, Leah Angell. „Genocide and Relevance: Current Trends in United States Holocaust Museums“. *Dapim: Studies on the Holocaust* 3 (2016): 282–295.
- Slovak National Uprising Museum. *Exhibition Guide*. Banská Bystrica: SNU Museum, 2000.
- Sniegón, Tomas. *Vanished History: The Holocaust in Czech and Slovak Historical Culture*. New York und Oxford: Berghahn Books, 2017.
- Stanislav, Ján. „Konceptia Múzea Slovenského národného povstania“. *Museologica II*. Hg. Zbyněk Z. Stránský. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2001.
- Trivunčić, Radovan. *Jasenovac i jasenovački logori*. Jasenovac: Spomen-područje Jasenovac, 1974.
- Ungváry, Krisztián. „Der Umgang mit der kommunistischen Vergangenheit in der heutigen ungarischen Erinnerungskultur“. „Transformationen“ *der Erinnerungskulturen in Europa nach 1989*. Hg. Bernd Faulenbach und Franz Josef Jelic. Essen: Klartext, 2006. 201–220.
- Virag, Karen. „Budapest’s Statue Park and House of Terror“. *Spaces of Identity* 6.1 (2006): 95–107.

„Visitors in the Tower of Faces (the Yaffa Eliach Shtetl Collection)“. *United States Holocaust Memorial Museum*, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1138417> (19. Oktober 2018).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: United States Holocaust Memorial Museum, Washington; Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:15_23_0224_USHMM.jpg (19. Oktober 2018).
- Abb. 2 und 4: Museum des Slowakischen Nationalaufstands, Banská Bystrica. Foto: Ljiljana Radonić, aufgenommen 19. März 2013.
- Abb. 3: Haus des Terrors, Budapest. Foto: Ljiljana Radonić, aufgenommen 1. Februar 2014.
- Abb. 5: Museum der Genozidopfer, Vilnius. Foto: Ljiljana Radonić, aufgenommen 24. Oktober 2014.

Hajnalka Nagy

Die Geschichte des/der Anderen: Zum Umgang mit dem österreichischen Täter-Opfer-Gedächtnis bei Maja Haderlap und Hamid Sadr

Die zunehmende Transkulturalisierung und Pluralisierung von Erinnerungskulturen provozieren sogenannte ‚clashes of memory‘ und Opferkonkurrenzen, und dies nicht nur auf transnationaler Ebene, sondern auch auf der Ebene des zwar national gedachten, aber immer heterogener werdenden kollektiven Gedächtnisses. In Österreich gibt es eine besondere Form des Umgangs mit Opfern, die im Gründungsmythos der Zweiten Republik, der das Land zum ersten Opfer des nationalsozialistischen Deutschlands erklärte, ihren Anfang genommen hat. Dieser Mythos ebnete nicht nur der Verklärung der jüngsten Vergangenheit den Weg, sondern auch dem Widerstreit konkurrierender partikularer Gedächtnisse, wobei Täter-Opfer-Positionen auf seltsame Weise miteinander vermischt bzw. vertauscht wurden (Botz 1997).

Am Beispiel dieses Umgangs mit den Opfern politischer und rassistischer Verfolgung lassen sich auch die wichtigsten Kritikpunkte der aktuellen Debatte um den Opferbegriff benennen: Opfernarrative können einerseits für kollektive Sinnstiftungen politisch missbraucht werden, indem die Binarisierung von Täter*innen und Opfern die Exklusion von Nicht-Zugehörigem erlaubt. Eine solche „Ethnisierung“ des Gedächtnisses und die nationale Fixierung der kollektiven Identität sind mit Assmann (2013, 147) in heterogenen und pluralen Gesellschaften besonders problematisch, zumal sie sowohl ethnisierten Minderheiten als auch Zugewanderten die Partizipation an der Aushandlung von identitätssichernden Erinnerungsnarrativen untersagen. Andererseits können durch Selbstviktimsierung Schuld und (Mit-)Täterschaft externalisiert werden, was wiederum – wie im Fall Österreichs – zur Verharmlosung von verübtem Verbrechen und zu Opferkonkurrenzen führt (Assmann 2013, 144–148).

Auch wenn die österreichische Literatur der 1950er und 1960er Jahre diese Opfererzählung teilweise bediente, haben kritische Texte, vor allem ab den 1980er Jahren maßgeblich zur Entlarvung der österreichischen ‚Geschichtslüge‘ beigetragen. Die inzwischen kanonisierten Werke und essayistischen Stellungnahmen – etwa Elfriede Jelineks *Burgtheater* (1985), Josef Haslingers *Politik der Gefühle* (1987) oder Thomas Bernhards *Heldenplatz* (1988) – spielen heute noch eine besondere Rolle in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem historischen Erbe der NS-Vergangenheit. Als Teil der Erinnerungskultur haben diese

Texte mit Astrid Erll (2011, 202) zum einen eine gedächtnisbildende Funktion, indem sie marginalisierte oder gar getilgte Erinnerungen in die Öffentlichkeit lancieren und auf diese Weise erzähl- und erinnerbar machen. Zum anderen können sie auch eine gedächtnisreflexive Funktion haben, indem sie die Erinnerungsvielfalt einer Gesamtgesellschaft präsentieren, Prozesse des Erinnerns und Vergessens inszenieren und reflektieren sowie Erinnerungshierarchien unterwandern. Beide Modi bewegen die Leser*innen zur Revidierung eigener Deutungsmuster, indem sie ihnen zur kritischen Beobachtung gesellschaftlicher Entwicklungen verhelfen (Neumann 2003, 67).

Auch die in diesem Beitrag behandelten Romane von Maja Haderlap und Hamid Sadr fungieren als Gedächtnismedien, die wichtige Diskurse der österreichischen Erinnerungskultur reflektieren. Der Roman *Engel des Vergessens* (2011) erzählt die aus dem kollektiven Gedächtnis der Österreicher*innen ausgeblendete Geschichte der Kärntner Slowen*innen und ihren Widerstand im Zweiten Weltkrieg. Haderlap wird damit einer speziell kärntner-slowenischen Erinnerung gerecht, gleichzeitig hinterfragt sie aber auch vorherrschende Sprechweisen der österreichischen Erinnerungspolitik und Geschichtsschreibung über den Kärntner Partisanenkampf (vgl. auch Spreicer 2015, 253).¹ Ein ähnliches Ringen um eine andere Dimension des Gedächtnisortes des Zweiten Weltkriegs zeichnet Hamid Sadrs *Der Gedächtnissekretär* (2005) nach. Aus der Perspektive eines außenstehenden Fremden verfolgt er das Oszillieren zwischen Opfer- und Tätergedächtnis im österreichischen Kontext und greift das als längst überwunden geglaubte österreichische Opfernarrativ noch einmal kritisch auf. Der Roman liest sich jedoch nicht als simple Verurteilung der Tätergeneration, er fragt vielmehr nach Möglichkeiten alternativen Handelns und nach den Grenzen menschlicher Solidarität in einem transkulturellen Kontext, zumal sich hier jemand, der selbst Rassifizierungen und Ausgrenzung ausgesetzt ist (vgl. auch Mitterbauer 2011, 237), in die Position der Tätergesellschaft hineinversetzt, aber gleichzeitig den Opfern der NS-Verbrechen eingedenk bleibt.

Beiden Romanen ist gemeinsam, dass ihr*e Erzähler*in von den Rändern der Gesellschaft sprechen und die ethnisch fixierte Identitätserzählung der Österreicher*innen selbst in Frage stellen, indem sie „festgefügte Gedächtnis- und Machtformationen“ (Assmann 2013, 144) zu verändern trachten. Dabei fragen sie auch danach, wie die Opfer in einem transkulturellen Kontext mit

¹ An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass unabhängig von meinem Beitrag zeitgleich ein Beitrag von Werner Wintersteiner (2019) zu Maja Haderlaps Roman *Engel des Vergessens* erschienen ist, der den Roman auf eine ähnliche Weise in der österreichischen Erinnerungspolitik verortet und behandelt.

eigener Stimme sprechen können, ohne dass sie in den passiven Objektstatus im Sinne eines stellvertretenden ‚Sprechens für und über jemanden‘ gedrängt werden.

Im Folgenden gehe ich anhand der beiden Texte der Frage nach, welche Rolle sie bei der narrativen Aushandlung des österreichischen Täter-Opfer-Gedächtnisses spielen und welche literarischen Verfahren es ihnen erlauben, ihre gedächtnisbildende und -reflexive Funktion zu entfalten. Bevor ich auf die beiden Romane näher eingehe, soll jedoch jener komplexe erinnerungskulturelle Kontext beleuchtet werden, in dem die Werke verortet sind.

1 Widersprüchlichkeiten österreichischer Erinnerungskulturen

Die Disparität heutiger österreichischer Erinnerungskulturen lässt sich nicht nur von den spezifischen, vom Zweiten Weltkrieg herrührenden historisch-politischen Bedingungen herleiten, sondern auch von den gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen eines immer schon mehrkulturellen und heterogenen Staates. Im österreichischen Kontext ist in diesem Sinne die Frage nach der Transkulturalität der Erinnerung im vielfachen Sinn von Bedeutung. Bereits Móritz Csáky (2011, 25–26) hat darauf hingewiesen, dass österreichische (wie auch zentraleuropäische) Erinnerungskulturen immer schon nur in ihrer immanenten Verflochtenheit wahrgenommen werden konnten. ‚Kreolisierung‘ und Pluralität waren nicht nur für den Vielvölkerstaat der Habsburger Monarchie charakteristisch, sondern sie prägen weiterhin heutige Erinnerungskulturen der ehemaligen Kronländer auf der nationalen wie transnationalen Ebene (vgl. dazu Nagy 2019). Auf diese historischen Gegebenheiten zurückzuführen ist auch die zweite Dimension transkultureller Erinnerung in Österreich, nämlich das Nebeneinander des Gedächtnisses einer sich als Leitkultur verstehenden Mehrheitsgesellschaft und des ‚Gegengedächtnisses‘ ethnisierter Minderheiten. In diese Erinnerungsvielfalt schreiben sich letztlich die partikularen Erinnerungen von Zugewanderten ein, die ihrerseits ebenfalls neue Narrative mit sich bringen und bestehende nationale Erzählmuster in Frage stellen. Diese Erinnerungen bilden die dritte Dimension transkultureller Erinnerung.

In den österreichischen Erinnerungskulturen wirken also verschiedene Erinnerungsgemeinschaften aufeinander und kämpfen stets um die Anerkennung ihrer jeweiligen identitätsstiftenden Erzählungen. Ich gehe hier insbesondere auf drei Konfliktlinien ein, die auch als Ergebnis von diversen transkulturellen Transformations- und Delegitimierungsprozessen zu lesen sind.

Erstens ist hier die widersprüchliche Beurteilung des Endes des Zweiten Weltkriegs als Befreiung (in der Interpretation des Staates) oder als Niederlage zu nennen (im Sinne des deutschnationalen Bevölkerungsteils, vgl. dazu Retzl 2006, 12), mit der der sogenannte Opfermythos im engen Zusammenhang steht.² Der mit der Unabhängigkeitserklärung von 1945 entstandene Gründungsmythos der Zweiten Republik ermöglichte nämlich nicht nur die Verleugnung von Schuld und Verantwortung, sondern auch die „Vielfachkodierung des Begriffs des Opfers“ (Lehnguth 2010, 119),³ die eine eigenartige „Täter-Opfer-Umkehr“ provozierte (Botz 1997, 232). Unmittelbar nach dem Krieg galten demnach nicht nur sämtliche zivile Opfer der Bombenangriffe als Kriegsoffer, sondern auch die Wehrmachtssoldaten, die ihr Leben – gemäß dem Heldenopfernarrativ – ‚tapfer‘ für das Land ‚geopfert‘ hatten (Lehnguth 2010, 119). Auf diese Weise wurden tatsächliche Opfer der NS-Verfolgung bis in die 1980er Jahre aus dem österreichischen Gedächtnis getilgt. Erst die Erosion der Nachkriegsmythen in den 1980er Jahren sowie die Waldheim-Affäre 1986 haben in Österreich eine grundlegende Veränderung der Erinnerungskultur provoziert, die „mit der Neudefinition des Verhältnisses zur NS-Vergangenheit“ auch „ein Neuverhandeln der Geschichte“ (Uhl 2002, 221) mit sich brachte. Obwohl das Opfernarrativ allmählich von einem kritischen Tätergedächtnis abgelöst wurde, sind alte Gedächtnisformationen partiell heute noch wirksam. Im österreichischen Selbstverständnis herrscht immer noch ein sogenanntes „Täter-Opfer-Gedächtnis“ (Bolz 1997) vor, das sich zwar die eigene Kollaboration und Mitverantwortung eingesteht und an eine supranationale Holocaust-Erinnerung (Lehnguth 2010) anschließt, aber dennoch auf dem eigenen Opfersein beharrt.

Der veränderte Umgang mit der NS-Vergangenheit ermöglichte also keineswegs, alle Opfer des nationalsozialistischen Regimes gleichermaßen zu rehabilitieren. Vor allem Erinnerungen sogenannter ethnischer Minderheiten wurden lange Zeit aus der kollektiven Erzählung der Nation verbannt. Hier deutet sich die zweite Konfliktlinie an: der ambivalente Umgang mit dem Widerstandskampf der Kärntner Slowen*innen, deren Situation eine spezielle ist, zumal die Mehrheit der Bevölkerung die Partisan*innen wegen ihres Widerstands des Landesverrates

² Der gesellschaftliche Umgang mit dem Erbe des Zweiten Weltkriegs ist jedoch nicht auf diese zwei Positionen reduzierbar. Siehe dazu zum Beispiel Lehnguths Untersuchung, der vier verschiedene Gedächtnisformationen ausmacht, die auch in einzelne Parteipolitiken hineinwirken (Lehnguth 2010).

³ Assmann spricht über die doppelte Semantik des Wortes ‚Opfer‘, das einerseits das „Heldenopfer“, andererseits das „Leidopfer“ bezeichnet und somit unterschiedliche Perspektiven und Selbstinszenierungen erlaubt (2013, 145–146). In Bezug auf den spezifischen Täter/Opfer-Diskurs in Österreich siehe auch Boltz 1997.

und des Verbrechens bezichtigt und ihnen den Opferstatus aberkennt, obwohl den vergleichsweise wenigen Partisan*innen nicht zuletzt der Staatsvertrag zu verdanken ist. Die auch politisch erzeugte Denunzierung kärntner-slowenischer Widerstandskämpfer*innen als Verräter*innen und „Kameradenmörder“ dient der Instrumentalisierung einer ganzen Volksgruppe als Feindbild, um einerseits die eigene Mittäterschaft (das Böse im Eigenen) zu verdrängen, andererseits um eine positive Identifikation mit dem Widerstand zu verhindern (Amann 2013, 89). Wie die Untersuchung von Amann zeigt, wurden literarische Texte über die traumatischen Erlebnisse dieser Gemeinschaft bis zum Erscheinen des Romans von Haderlap in der Öffentlichkeit kaum rezipiert, so dass die von ihnen erlebte Gewalterfahrung nicht zu Gehör kommen konnte. Diese Gedächtnislücke schließt nun der Roman *Engel des Vergessens*, dem es gelang, eine radikale Veränderung öffentlicher Erinnerungsdiskurse zu erwirken (vgl. dazu Wintersteiner 2019).

Schließlich muss der Blick auf Migrationsprozesse gelenkt werden, die mit einer zusätzlichen Pluralisierung von Erinnerungsformen von einst monokulturell vorausgesetzten Erinnerungskulturen einhergehen. Hier manifestiert sich also die dritte Konfliktlinie österreichischer Erinnerungskulturen zwischen den dominanten Narrativen einer Mehrheitsgesellschaft und der Perspektive von Zugewanderten, die dank ihrer verfremdenden Wahrnehmung – wie Grabovszki bemerkt (2009, 290) – einen neuen Blick auf Österreich erlauben und zu einer Umstrukturierung bestehender Wissensordnungen und Deutungsmuster sowie zur Destabilisierung gesellschaftlicher Selbst- und Fremdkonzepte beitragen können.

Die Verbindung von Erinnerung und Migration berührt in unserem Kontext noch eine weitere Problematik, nämlich, inwieweit Immigrant*innen in eine nicht nur nationalisierte, sondern auch ‚ethnisierte‘ Erinnerungskultur eingebunden werden können/sollen, die die Erinnerung an die NS-Zeit als eine spezifisch deutsche bzw. österreichische Angelegenheit definiert (Assmann 2013, 128–129). Der Roman von Sadr ist in dieser Hinsicht von besonderem Interesse, weil er sich nicht nur souverän in das ursprünglich stark national definierte kollektive Gedächtnis einschreibt, sondern durch das Aufzeigen von strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Antisemitismus und Rassismus (vgl. dazu auch Mitterbauer 2011, 238) und deren Ausgrenzungsmechanismen auf ein zentrales Defizit westeuropäischer Gesellschaften aufmerksam macht, nämlich den Verlust der Grundsolidarität mit Mitmenschen (vgl. dazu auch Assmann 2013, 138–139). Bei der Öffnung und nicht zuletzt auch Demokratisierung von Erinnerungskulturen ist deshalb eine multidirektionale Erinnerung von zentraler Bedeutung, d.h. die Anerkennung der Wechselseitigkeit und der dialogischen Natur der Erinnerungen, wobei die scharfe Trennung von ‚eigener‘ und ‚fremder‘ Erinnerung aufgehoben ist. Erst wenn der öffentliche Raum – im Sinne Rothbergs – nicht länger als

„Kampffeld“, sondern als ein „dehnbarer diskursiver Raum“ konzipiert wird, in dem Erinnerungsgemeinschaften miteinander in Dialog treten und Erinnerungsnarrative ständig neu verhandeln (Rothberg 2009, 5), können sich neue politische Identitäten und neue Formen der Solidarität jenseits politischer und kultureller, nationalisierter sowie ethnisierter Grenzziehungen herausbilden (Rothberg 2009, 11). Die Theorie der multidirektionalen Erinnerung erlaubt für diesen Beitrag nicht zuletzt, die Romane miteinander in Beziehung zu bringen, thematisieren sie doch beide die Artikulationsmöglichkeiten minorisierter Gruppen in einem transkulturellen Erinnerungsraum, indem sie im oben beschriebenen Sinne neue Solidaritätsbündnisse ermöglichen.⁴

2 Erzählen als Grenzüberschreitung: *Engel des Vergessens*

„Sie [unsere Familiengeschichten] stehen in nahezu keiner Verbindung zur Gegenwart. Zwischen der behaupteten und der tatsächlichen Geschichte Österreichs erstreckt sich ein Niemandsland, in dem man verloren gehen kann“ (EV, 185). So beschreibt die Ich-Erzählerin die erinnerungs- und soziopolitische Situation, in der die Figuren des Romans *Engel des Vergessens*⁵ sich zu bewegen gezwungen sind. Damit problematisiert der autobiografisch gefärbte Familienroman am Schicksal dreier Generationen jene politischen Machtkämpfe, die Kärntner Slowen*innen weder diesseits (also in Österreich) noch jenseits der Grenze (in Slowenien) erlauben, den Partisanenkampf als ein zugleich nationales wie transnationales Handeln im „europäischen Kampf [...] gegen den Faschismus“ (EV, 221) zu etablieren.

In diesem Sinne kann ihre Situation als eine Existenz im doppelten Niemandsland beschrieben werden. Die „tragisch verzerrte“ Gestalt der Kärntner Partisan*innen (EV, 185) repräsentiert in Österreich eine Vergangenheit, die

⁴ Ein solches Solidaritätsbündnis ist erkennbar etwa im Bereich des Literaturmarktes, wo die kärntner-slowenischen Verlage wie „Drava“ und „Hermagoras/Mohorjeva“, die dezidiert eine Brückenfunktion übernehmen, sich sehr früh für die Literatur der zugewanderten Autor*innen engagierten. Das dritte Kapitel des Romans *Der Gedächtnissekretär* erschien zum Beispiel in der von Helmut A. Niederle herausgegebenen Anthologie *Die Fremde in mir: Lyrik und Prosa der österreichischen Volksgruppen und Zuwanderer* bei Hermagoras und Mohorjeva. Vgl. zum Verhältnis der Literatur der ethnischen Minderheiten und der Zugewanderten auch Sievers und Vlasta 2018.

⁵ Im Folgenden abgekürzt zitiert mit der Sigle EV, Seitenangabe.

nicht nur marginalisiert und der offiziellen Geschichte des Landes gegenläufig ist, sondern auch eine unbequeme Geschichte darstellt, die ins „Kellerabteil“ eines zur Schau gestellten, prachtvollen „Hauses Österreich“ verbannt wird (EV, 186), um dort endgültig vergessen zu werden. Im transnationalen Kontext wiederum, „aus der slowenischen, zentralen Machtperspektive betrachtet“, wirken die Kärntner Partisan*innen „wie Findlinge, die man aus der Revolutionsgeschichte fallen ließ“ (EV, 223). So findet ihre Geschichte weder an nationale noch an transnationale Erinnerungskontexte Anbindung.

Dabei ist die Geschichte der Familie der Erzählerin unzertrennbar mit der ‚großen‘ europäischen Geschichte, dem historischen Narrativ, verbunden: Großvater und Vater waren Partisanen, die Großmutter hat das Konzentrationslager Ravensbrück überlebt, drei aus der Wehrmacht desertierte Brüder der Mutter starben im Kampf auf der Seite der Partisan*innen. Die Geschichte der Familie ist somit – ähnlich wie andere kärntner-slowenische Familiengeschichten – zutiefst gezeichnet von Verlust, Gewalt und Tod, wobei Kriegereignisse und erlebte Traumata transgenerationell in Gesprächen, etwa bei der Verrichtung der Arbeit, bei familiären Zusammentreffen, beim Feiern oder Trauern, mündlich weitergegeben werden.⁶ So erfährt die junge Erzählerin von Dachau und Mauthausen, von den Regeln des KZ, vom Verbrechen im Peršmanhof in Bad Eisenkappel und von den Foltern, die ihr Vater erlitten hat. Später, als junge Erwachsene, verfolgt sie in Wien die Machtmechanismen öffentlicher Erinnerungsdiskurse, die marginalisierte Erinnerungsnarrative konsequent aus dem offiziellen Gedächtnis ausschließen. Somit entscheidet sie sich, aus den zu Bruchstücken zerfallenen Geschichten eine zusammenhängende Erzählung zu formen (vgl. auch Banoun 2014, 22) – d.h. ihnen eine literarische Form zu geben, die es erlaubt, den generationellen Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses zu verlassen und die Erzählungen in das kulturelle Gedächtnis zu heben.

Das Schreiben hat also zunächst eine *politische* Dimension, indem Haderlap wichtige öffentliche Diskurse der 1980er Jahre aufgreift, Fragen der Zugehörigkeit thematisiert und identitätspolitische Mechanismen der Grenzziehungen kritisch reflektiert.

Der Grenze wegen, die in den Augen der Mehrheit in unserem Lande nur eine nationale und sprachliche Grenze sein kann, muss ich mich erklären und ausweisen. Wer ich bin, zu wem ich gehöre, warum ich Slowenisch schreibe oder Deutsch spreche? Solche Bekenntnisse haben einen Schattenhof, in dem Gespenster herumstehen mit den Namen Treue und

⁶ Zur Funktion der oralen Erzähltradition in der Kärntner Erinnerungsgemeinschaft und des kommunikativen Gedächtnisses in *Engel des Vergessens* siehe auch Wagner 2013, 203–204; Banoun 2014, 21 und Amann 2013, 97.

Verrat, Besitztum und Territorium, Mein und Dein. Das Überschreiten der Grenze ist hier kein natürlicher Vorgang, es ist ein politischer Akt. (EV, 220)

Die topografische Grenze geht dabei nicht nur in eine sprachliche über (Previšić 2014, 351), sondern auch in eine symbolische, die die Erinnerungsgemeinschaft der Kärntner Slowen*innen mitsamt ihren identitätsstiftenden Erzählungen von der vieler Österreicher*innen trennt und auf diese Weise unsichtbar macht.

Das Aufschreiben der Geschichte durch die Erzählerin hat also zweitens eine *poetische* Dimension, problematisiert doch der Roman die Erzählbarkeit der Geschichte des Partisanenkampfes und dessen Folgen angesichts der Fragmentiertheit, Sprunghaftigkeit und Unsagbarkeit der historischen Erfahrung des*der Einzelnen. Der Roman dokumentiert auf diese Weise nicht nur sein eigenes Entstehen, den Prozess der Auffindung der eigenen erzählerischen Stimme im „Stimmengewirr“ (EV, 187), sondern reflektiert die sprachlichen Möglichkeiten der Artikulation traumatischer Erfahrungen, die Worte nie vollkommen präzise treffen können:

Ich kann nicht ergründen, was ich wirklich lebe. Meine Gefühle sind nicht mit den Wörtern vertraut, die ich spreche. [...] Früher nahmen die Empfindungen, so kam es mir vor, die Wörter an, jetzt aber bleibe ich mit allem zurück, wofür es keine Sprache gibt, und wenn es sie gibt, kann ich sie nicht in Dienst nehmen. (EV, 100)

Die Unverfügbarkeit und Unzulänglichkeit der Sprache zieht sich leitmotivisch durch den ganzen Roman und wird durch das hegemoniale Verhältnis des Deutschen und des Slowenischen weiter intensiviert (Čeh Steger 2014, 343; Previšić 2014, 350).

Das Schreiben hat auf diese Weise drittens eine zutiefst *existenzielle* Dimension, wird doch im doppelten Sinne eine verborgene, verdrängte Geschichte erzählt: die Geschichte von ‚fremd‘ gemachten Anderen (nämlich der Kärntner Slowen*innen) und die Geschichte eines existentiellen Anderen im Eigenen, nämlich die des zerstörten, zerschundenen Körpers, der als Gedächtnisort und -medium Spuren der Gewaltgeschichte in sich trägt⁷ und eine sich in dieser Schmerzerfahrung manifestierende Erkenntnis offenbart (Wagner 2013, 201). So repräsentiert das Körpergedächtnis gefallener und gefolterter Partisan*innen

⁷ Zur Bedeutung des Körpergedächtnisses siehe auch Banoun (2014, 22). Für eine weitergehende Analyse sind m.E. die Beschreibung zerstörter oder leidender Körper (EV, 110), das Abtasten des großmütterlichen Körpers nach Spuren des Grauens (EV, 122), die Übernahme der Traumata, die sich in der Körpersprache manifestieren (EV, 48–49), der Wunsch, aus dem Körper zu entfliehen (EV, 96), oder sich einen neuen Körper zu ‚erschreiben‘, von Relevanz.

eine andersartige und sich anders artikulierende Wissensform, die nicht in die große Erzählung der Nation aufgenommen werden kann. Der Körper als Leidtragender markiert erneut eine Grenze zwischen Privatem und Politisch-Öffentlichem, die hier wiederholt auch entlang ethnisierter Kriterien abgesteckt wird. Dieser Körper, in den traumatische Erfahrungen eingeschrieben sind, verweist dabei nicht bloß auf Vergangenes, sondern auf eine Vergangenheit, die nicht vergeht und die eine Rückkehr in den alten Lebenszusammenhang unmöglich macht.

Kärntner Slowen*innen bleiben in der endlosen Wiederholung erlittener Gewalterfahrungen gefangen, in einer iterativen Zeit, die mit der linear ablaufenden historischen Zeit des Landes nicht in Übereinstimmung gebracht werden kann. Die Ich-Erzählerin kommuniziert zwischen diesen verschiedenen Zeitläufen, wobei sie ihre Position als ein zeitliches Niemandsland, eine Art ‚Zeitkapsel‘ beschreibt, in der Gegenwart und Vergangenheit immer gleichzeitig präsent sind:

Die Katrca habe einen wunden Rücken gehabt, sagt Großmutter und ich stelle mir, auf dem Bett liegend, den Rücken von Katrca vor, der in meiner Vorstellung aussieht wie ein bemaltes Tuch [...]. Hinter dem Rücken meiner Großmutter liegend, auf den erzählten Rücken von Katrca starrend, schwebe ich in der Vergangenheit wie in einem Zeittropfen, der in meinem Kopf kreist. (EV, 126)

Die Textstelle, die sich des Palimpsests als Gedächtnisfigur bedient (vgl. auch bei Banoun 2014, 21), um verschiedene Zeiten, Räume und Erinnerungssubjekte miteinander zu verbinden, verdeutlicht auch die Schreibstrategie, die den Erzählungen der Opfer gerecht werden will, indem sie ihnen das Sprechen aus der Subjektposition ermöglicht und jene leeren Stellen schreibend umkreist, die ihre toten Körper hinterließen. Es werden zahlreiche weitere Geschichten über Tote, Ermordete und Leidende aus dem Familien-, Verwandten- und Freundeskreis in die Erzählung eingewoben, die zwar mit fremder Stimme sprechen, aber schließlich als Teil der eigenen Geschichte erkannt werden und das Ich an einem gemeinsamen Narrativ teilhaben lassen. Ein zentraler Bezugspunkt dieses Narrativs ist das Lagerheft der Großmutter und die Briefe von ihren Mitgefangenen, die der Erzählerin helfen, die (Familien-)Geschichte zu rekonstruieren.⁸

8 Durch die Lagererfahrungen der Großmutter und ihre Briefe von Frauen aus dem KZ erhält der Text eine transnationale Dimension: „In Ravensbrück trafen die Frauen aus den Gräben mit den Frauen aus ganz Europa zusammen, vom Kärntner Rand in ein Zentrum des Krieges geschleppt, in dem sich die Lebenswege der Europäerinnen kreuzten.“ (EV, 285) Dabei bleiben die konkreten Erzählungen dieser Frauen aus verschiedenen Ländern zwar eine Leerstelle („was könnten sie erzählen, ausgehend von diesem Ort“), durch die Schicksalsgemeinschaft in diesem „Todesbrennpunkt“ (EV, 285) werden ihre Gegenwart und ihre Vergangenheit für immer miteinander

Nicht zufällig endet der Roman mit dem Bild der Großmutter, die in „trichterförmige[n] Baldachine[n]“ aus Wolle Stimmen einzufangen versucht (EV, 287). Dieses Bild deutet einige zentrale poetologische Implikationen von Haderlap an. An ihm wird nicht nur die Literatur als aus vielen Erzählfäden gesponnene Textur sichtbar; es wird auch deutlich, dass das Gedächtnis selbst vielstimmig ist.⁹ Die scheinbar in der Luft freischwebenden Stimmen sind die Stimmen all jener, deren Leidensgeschichte der Roman in sich integriert, ohne sie zum stummen Erzählgegenstand zu machen. Die zentrale Setzung der Figur der Großmutter beschwört die ursprüngliche Situation des Geschichtenerzählens herauf und lässt dessen fundamentale Funktion für die Erinnerungs- und Identitätskonstruktion offensichtlich werden. Somit ist sowohl Erinnerung wie auch das damit transportierte Identitätsnarrativ ein vermitteltes und vielfach perspektiviertes. Die Geschichten sind aber auch auf eine Erzählinstanz angewiesen, die vom Standpunkt ihrer jeweiligen Gegenwart aus die disparaten Fäden einzusammeln, die darin artikulierenden Erzählstimmen wahrzunehmen und sie anzunehmen vermag. In diesem Sinne endet der Roman mit der folgenden Erkenntnis:

Der Engel des Vergessens dürfte vergessen haben, die Spuren der Vergangenheit aus meinem Gedächtnis zu tilgen. Er hat mich durch ein Meer geführt, in dem Überreste und Bruchstücke schwammen. Er hat meine Sätze auf dahintreibende Trümmer und Scherben prallen lassen, damit sie sich verletzen, damit sie sich schärfen. Er hat die Engelbildchen über meinem Kinderbett endgültig entfernt. Ich werde diesen Engel nicht zu Gesicht bekommen. Er wird keine Gestalt haben. Er wird in den Büchern verschwinden. Er wird eine Erzählung sein. (EV, 286–287)

Diese Poetologie kehrt die Benjamin'sche Denkfigur des Engels der Geschichte ins Aktive.¹⁰ Die vom Engel des Vergessens geführte Erzählerin kann nicht mehr tatenlos zuschauen, dem Fortschritt scheinbar ohnmächtig ausgesetzt. Sie muss die Bruchstücke zusammenfügen und in eine erzählbare und für alle sicht- und lesbare Geschichte verwandeln. Die Erzählung hat nicht nur das Ziel, eine kollektive Gewalterfahrung zu überwinden, indem die vielen Geschichten im Akt des Erzählens wiederholt und in einen größeren Erzählzusammenhang gebracht werden. Die vielen Geschlagenen, Gedeemütigten und Ermordeten werden auch

verbunden. Diese gemeinsame Leiderfahrung ist auch die Grundlage einer transnationalen Erinnerung: „Ich will mir vorstellen, dass die Lagerfrauen mehr Verbindendes anführen könnten, als nationale Geschichtsschreibungen je zu formulieren und zu denken wagen.“ (EV, 285)

⁹ Čeh Steger (2014, 341) und Wagner (2013, 203–204) weisen darauf hin, dass die Erzählungen und Texte von Maja Haderlaps Verwandten wie die des Onkels Anton Haderlap, der Großtante Helena Kuchar und ihres Vaters Zdravko Eingang in den Romantext gefunden haben.

¹⁰ Vgl. die Analyse der Engel-Figuren im Roman bei Wagner 2013.

explizit namentlich erwähnt (EV, 141; EV, 240–245), um ihnen in diesem performativen Akt der Nennung ein Denkmal zu setzen und ihrem Handeln und Leiden Sinn zu verleihen.

In der Performativität der Übernahme des magischen Sprachdenkens der Großmutter, die die Erzählerin immer wieder auf die Macht des gesprochenen Wortes hinweist,¹¹ und in der gleichzeitigen Rückkehr zur mütterlichen Tradition des geschriebenen (heiligen) Wortes kann die Erzählerin letztlich die anfängliche Unverfügbarkeit der Sprache überwinden und die scheinbar gegensätzlichen Positionen dieser beiden weiblichen Figuren miteinander vereinen. Die Erzählung, die letztlich auf dem Trümmer- und Scherbenhaufen der Geschichte in deutscher Sprache entsteht, dokumentiert den Prozess dieser Sprachfindung als Grenzüberschreitung, die mit dem Wechsel ins Deutsche nicht nur essentialisierende Bestimmungen von Identität und Zugehörigkeit durchkreuzt,¹² sondern als politischer Akt ein gemeinsames Gedenken an die Opfer ermöglicht, das an alle Österreicher*innen adressiert ist.

3 Doppelte Zeugenschaft: *Der Gedächtnissekretär*

Der Roman *Der Gedächtnissekretär*¹³ des iranischen Autors Hamid Sadr erschien zum 50. Jubiläum des Staatsvertrags, gleichzeitig mit zwei weiteren Romanen, *Es geht uns gut* (Geiger 2005) und *Vienna* (Menasse 2005), die sich ebenfalls der Geschichte Österreichs zuwenden. Sadrs Text kann man aber nicht nur synchron im österreichischen Kontext verorten, sondern auch diachron in dessen kritischer literarischer Tradition, zumal er sich intertextuell auch auf Thomas Bernhards *Heldenplatz* bezieht, der wegen seiner scharfen Kritik an dem weiterwirkenden Antisemitismus und Faschismus im sogenannten Bedenkjahr 1988 für den bislang größten (Theater-)Skandal Österreichs sorgte. Im Vergleich zu den vorhin erwähnten Familienromanen von Geiger und Menasse war die Resonanz auf

¹¹ In der Forschung wird immer wieder auf dieses magische Sprachdenken hingewiesen. Previšić bezeichnet das Kärntner Slowenische als „langue vernaculaire“ und „langue mythique“, wobei letztere sich vor allem in den Beziehungen weiblicher Figuren manifestiert (2014, 349). Mare betont die Nähe der Sprache der Großmutter zum „Zauberspruch“ (2015, 188). Ott (2017) spricht über die „Heiligkeit der Sprache“.

¹² Auch Ott (2017, 108) interpretiert den Sprachwechsel mit Bezugnahme auf einige Selbstaussagen der Autorin als eine Möglichkeit, aus den nationalen und ethnischen Zuschreibungen aus-zubrechen.

¹³ Im Folgenden abgekürzt zitiert mit der Sigle GS, Seitenangabe.

Sadrs Buch jedoch gering, wiewohl er eine besondere, „verschobene“ Perspektive auf Österreichs Vergangenheit (Vlasta 2016, 205) und das Täter-Opfer-Gedächtnis erlaubt.

Im Mittelpunkt des Romans steht Ardi, ein persischer Student, der, um Studium und Aufenthalt in Wien zu finanzieren, beim alten Herrn Sohalt, einem ehemaligen Nazi-Mitläufer, zu arbeiten beginnt. Seine Aufgabe ist es, mit Hilfe von Sohals fünf „Oktavenheften“ Gebäude und Straßen von heute mit Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg zu vergleichen. Das Ziel der Dokumentationsarbeit des alten Herrn ist es, ein Buch mit ausgewählten Bildern über die zerbombte Stadt als „ein besonderes Andenken an Wien“ (GS, 16) herauszugeben – ein Gedenkbuch also, das Sohalt ermöglicht, Wien zum Opfer der Kriegszerstörung zu stilisieren und dadurch seine eigene Täterschaft auszublenden. Unterschiedlicher könnten die Positionen der beiden Hauptfiguren nicht sein. Während Ardi von Anfang an am menschlichen Leid interessiert ist, registriert Herr Sohals gleichgültiger Blick nur das Leblose zerstörter Gebäude und Straßen (vgl. auch Grabovszki 2009, 285; Vlasta 2016, 207). So legt sich auf das Bild über die unversehrte, vollkommen „renoviert[e] und saniert[e]“ (GS, 18) Stadt Wien im Kopf von Ardi allmählich das Bild einer unerträglichen Totenstadt, um auf diese Weise ein Palimpsest zu bilden, in dem Vergangenheit und Gegenwart, Krieg und Frieden ununterscheidbar werden. Das seltsame ‚Ineinanderrutschen‘ der Zeiten geschieht plötzlich, ohne dass Ardi irgendeinen Einfluss darauf hätte (dazu vgl. Dabrowska 2012, 186–187):

Ich glaube, zwischen Schulhof und Tankstelle holte mich die Vergangenheit ein. Das Sich-in-der-Zeit-glauben begann dort. Durch die staubige Luft wollte ich blind über die Straße laufen, als irgendwo ein offen gebliebener Fensterflügel zusammenschlug. [...] Vom Fliegeralarm gehetzt überquerten wir die Straße und rannten immer den weißen, in Leuchtfarbe gezeichneten Pfeilen nach, die uns dick auf die Hausmauern aufgetragen zum Luftschuttkeller führen sollten. (GS, 53)

Auf diese Weise wird die Hauptfigur in eine vergangene Realität eines anderen, ihm fremden Gedächtnisses derart hineingezogen, dass ihm seine eigene Identität, Sprache und Geschichte abhandenkommen (Grabovszki 2009, 258). Was als simple Arbeit als Kundschafter begann, wird für Ardi nach und nach zu einer existentiellen Aufgabe doppelter Zeugenschaft, die das Tätergedächtnis zu rekonstruieren und die aus ebendiesem Gedächtnis getilgten Erinnerungen an die (jüdischen) Opfer wieder sichtbar zu machen trachtet, selbst dann, wenn er selbst dabei zugrunde geht.

Das Aufdecken der Lügen und Fälschungen Herrn Sohals, der durch die Unkenntlichmachung bestimmter Textstellen in seinen Oktavenheften und durch das Aussortieren nicht geeigneter Fotos die Spuren von Verbrechen ver-

schwinden lässt, geschieht mit Hilfe von verschiedenen Erinnerungsträgern – Notizen, Briefen, Nazirequisiten und Familienfotos –, die es Ardi erlauben, eine verdrängte Geschichte wieder lesbar zu machen. Der Student rekonstruiert mitnichten nur die persönliche Nazi-Vergangenheit von Sohalt, ermöglicht doch das Aufeinanderkopieren der Zeitschichten, Orte und Ereignisse eine imaginierte Zeugenschaft, die über die grausamsten Verbrechen der Nationalsozialisten zu berichten weiß:

Ich marschierte mit ihm [Herrn Sohalt] von Wien nach Linz, von dort zum alten Steinbruch Wiener Graben, von dort zum Bettelberg, stieg dort aus, ging von Stein zu Stein, von Holzbaracke zu Holzbaracke, dabei kein gestreiftes Häftlingskleid, kein Gesicht und keinen Koffer außer Acht lassend, bis mir das Wort Sonderbehandlung geläufig war. (GS, 171)

Die Fotografien, die Sohalt einmal im KZ Mauthausen, ein anderes Mal an der Ostfront mit Wehrmachtssoldaten oder gerade bei der Enteignung jüdischen Eigentums zeigen, erlauben dem Studenten, den alten Herrn als NS-Funktionär zu identifizieren, der mitsamt seiner Familie tief in Kriegsverbrechen verwickelt war. Aber auch andere Bilder von gefolterten russischen Gefangenen sowie von Ermordeten und bei Bombenangriffen Umgekommenen in den Wiener Straßen werfen die Frage nach Sohalts tatsächlicher Rolle im NS-System auf. Diese Fotos bleiben insofern Leerstellen, als weder Ardi noch die LeserInnen erfahren, zu welchem Zweck und für wen Sohalt die Bilder gemacht hat und warum er sie besitzt. Da die Täter*innen schweigen, können die historischen Zusammenhänge nicht mehr vollständig rekonstruiert werden.

Ersichtlich werden die Diskrepanzen mehrheitsösterreichischer Erinnerung in der Wiener Stiftskirche, in der Ardi eines Tages die „Gedenktafel für die Gefallenen der Weltkriege“ entdeckt (GS, 91). Während darauf Soldaten, Majore und Generäle als heldenhafte Verteidiger der Heimat verehrt werden, sind die namenlosen Opfer der NS-Verbrechen aus öffentlichen Orten des Gedenkens getilgt.

Ihre Spuren kann Ardi lediglich in solchen Nicht-Orten der Erinnerung (*non-lieux de mémoire*¹⁴) wiederfinden, die zwar unauffällig, aber „unbestechlich“ (GS, 90) sind, und die mit kaum vernehmbarer Stimme eine andere Geschichte der Stadt flüstern. Die Pflastersteine und alten Wände Wiens,¹⁵ die voneinander weit

14 Der Begriff *non-lieux de mémoire* ist ein Wortspiel, das Pierre Nora's Terminus des Gedächtnisortes (*lieu de mémoire*) aufgreift, jedoch im negativen Sinne. Es handelt sich um Erinnerungsorte, die aus dem Gedächtnis verschwunden sind bzw. die vergessen oder verdrängt wurden. Zur Verwendung des Begriffs vgl. David et al. 1999.

15 Vlasta (2016, 206–212) untersucht eingehend die Funktion dieses Gedächtnisses der Objekte (*memory of things*).

entfernte Orte und Zeiten miteinander verbinden, fungieren auf diese Weise als Zeitzeugen:

Über die Steinbrüche Wiener Graben [in Mauthausen] und Bettelberg, die vor dem Krieg als Herstellungsort der Pflastersteine für Wien bekannt wurden, weiß ich nicht genug, es gab und gibt Gerüchte, flüsterleise Pflastergerüchte. (GS, 91)

Die Überblendung von Räumen und Zeiten signalisiert zugleich die Wiederkehr des Traumatischen in einem Differenzmoment: Ardi erlebt zwar im Akt des Hineinrutschens in die Vergangenheit die Bombardierungen mit und ist Augenzeuge von Folterungen und Ermordungen, die Ereignisse sind aber nur Produkte (s)eines Erinnerungs- und Vergegenwärtigungsprozesses, der in dieser Wiederholung die unauflösbare Diskrepanz von Damals und Heute und die Unwiederbringlichkeit der Toten offensichtlich werden lässt. Das Verwischen der Realitäten erreicht seinen Höhepunkt, als Ardi überlegt, wie er neun jüdische Männer, die sich im Keller des Hauses in der Förstergasse 2 verstecken, vor Denunziation und Ermordung retten könnte. Die Unmöglichkeit der Rückkehr in diese vergangene Welt verbietet ihm ein physisches Eingreifen. Erst die Umschreibung der Geschichte Sohals ermöglicht ihm, an der Konstruktion und Dekonstruktion des kollektiven Gedächtnisses aktiv teilzuhaben.

In halluzinatorischen Zuständen rekonstruiert Ardi schließlich anhand von Sohals Notizfragmenten und Bildern¹⁶ sowie entlang seiner eigenen phantasierten Erlebnisse die letzten Kriegstage und entscheidet sich, einen neuen, kohärenten Erinnerungstext zu schreiben, der die Täter*innen zwingt, ihre Vergangenheitsversion zu revidieren, „und zwar dort, wo sie wegen der Lächerlichkeit (oder Schändlichkeit) der Tatsachen in Gedächtnislücken verschwunden war“ (GS, 172). Daneben entsteht auch ein neuer Bildband, der Ardis Sicht auf die NS-Zeit wiedergibt, die zwar das Bild der Österreicher*innen zu korrigieren, aber keineswegs die Traumata zu überwinden vermag. Das „Nichtvergessenkönnen“ (Mitterbauer 2011, 239) treibt den Studenten schließlich in den Wahnsinn, so dass er sich in die psychiatrische Anstalt von Steinhof begibt. Hier beginnt er in Rückblenden die Geschichte seiner psychischen Erkrankung aufzuschreiben. Das ist der erzählerische Rahmen, in dem die Sohal-Geschichte eingebettet ist und der die zeitliche Distanz zum Geschehen signalisiert. Eine Distanz, die das Niederschreiben der Geschichte erst erlaubt.

16 In diesem Sinne haben Sohals Aufzeichnungen und Fotos eine ambivalente Funktion: Sie versuchen einerseits eine grausame Vergangenheit zu verdecken, andererseits aber ermöglichen sie Ardi, diese Vergangenheit überhaupt wahrzunehmen.

Am Erzählort, der als literarischer Ort, als Gedächtnisort und als konkreter Ort des Schreibens gleichzeitig fungiert, werden gesellschaftliche und individuelle Prozesse des Erinnerns und Vergessens gleichsam reflektiert. Während Ardi das Otto-Wagner-Spital als einen „fotofreie[n], kriegszeitfreie[n] Ort“ (GS, 28) betrachtet, wo er vergessen kann, ist ausgerechnet dieser Ort alles andere als geschichtsneutral, steht doch der vom Autor ganz bewusst gewählte ehemalige Ort namens Spiegelgrund für die in der Nervenheilstation verübten NS-Verbrechen an Kindern und Jugendlichen (vgl. auch Mitterbauer 2011, 238). Als literarischer Ort verweist er u.a. auf Thomas Bernhard, auf dessen geistesranke Figuren Sadr intertextuell Bezug nimmt, um die Ich-Dissoziation von Ardi und dessen Wahn als Reaktion auf die gesellschaftlichen Verhältnisse zurückzuführen. Dieses Leiden an den Menschen angesichts deren Zerstörungswut und Tötungslust ist ein Motiv, das auch Ingeborg Bachmann in ihrem Berlin-Essay *Ein Ort für Zufälle* aufgreift, in welchem die Krankheit ähnlich zum Roman *Der Gedächtnissekretär* ein ‚Ineinanderrutschen‘ von Orten und Zeiten provoziert: In beiden Fällen „erzwingt“ – so Bachmann – die Beschädigung der Stadt „eine Einstellung auf Krankheit, auf eine Konsequenz von variablen Krankheitsbildern, die Krankheit hervorruft“ (Bachmann 1978, 279). Die Prosa von Bachmann und Sadr mag zwar halluzinatorisch erscheinen, vermag jedoch in dieser „Radikalisierung der Darstellung“ (Bachmann 1978, 279) einen exakten Befund über die Situation des Menschen in einer Gesellschaft zu vermitteln, die gerne jene Stimmen an die Ränder verbannt, die auf den immerwährenden Krieg in der jeweiligen Gegenwart aufmerksam zu machen wagen.

Der Spiegelgrund als Erzählort weist somit nicht nur auf die historische und gesellschaftliche Bedingtheit von Ardis Krankheit, sondern auch – ähnlich wie bei Haderlap – auf die Prozesse des Ausschlusses jegliches Fremden aus dem österreichischen Gedächtnis hin: auf die Exklusion des ‚fremden‘ Ardi und mit ihm auf die Exklusion des Traumatischen als die eines unheimlichen Anderen, das außerhalb des Diskurses steht, von dem die Realität jedoch immer wieder heimgesucht wird. Zugleich ist der Ort ein individueller traumatischer Ort für den Erzähler, der, aus dem Sinnzusammenhang seiner Heimat und Familie herausgelöst und durch die Erlebnisse in Wien, eine radikale Entwurzelung erfährt. Auf diese Weise werden hier das Unheimliche der Gewalttaten und der Verlust der Heimat miteinander verschränkt – eine Verschränkung, die die existenzielle Heimatlosigkeit von Menschen im Exil offensichtlich werden lässt: „die Nähe von unheimlich und Heimweh macht mir da große Probleme. Wenn ich unheimlich sagen wollte, fiel mir sogleich der Flakturm in der Stiftkaserne ein. Beim Wort Heimweh standen die Bäume meiner Heimatstadt vor mir“ (GS, 29). Die Verbindung des Unheimlichen mit der Heimat verweist aber auch auf eine Erinnerung, die Ardi verdrängt, nämlich auf die Gewaltgeschichte seines Heimatlandes, die

in seiner Erzählung vollkommen ausgeblendet wird. Auf diese Weise fungiert die österreichische NS-Vergangenheit mit Freud als eine „Deckerinnerung“, die die eigenen traumatischen Erinnerungen verdeckt. In diesem Kontext liest sich auch die Mahnung des iranischen Gedichts am Ende des Romans, das auf das Verkennen des Wesentlichen anspielt und ihn, Ardi, zum Handeln, nämlich zum Rückzug vom Trugbild der kriegerischen Vergangenheit eines anderen bewegt.

4 *Non-lieux de mémoire des Schreibens*

Die beiden Romane *Engel des Vergessens* und *Der Gedächtnissekretär* verbindet nicht nur, dass sie herrschende Diskurse über Täterschaft und Opfertum in der österreichischen Gesellschaft aus einer marginalen Position destabilisieren, sondern auch, dass sie dies mit ähnlichen literarischen Verfahren tun. Beide Romane veranschaulichen die Funktionsweise des kommunikativen Gedächtnisses, indem sie auf individuelle Erinnerungen und verschiedene Gedächtnisträger zurückgreifen und die Art und Weise der Überlieferung historischer Erfahrungen aufzeigen. Als „Protokoll[e] einer Spurensuche“ (Banoun 2014, 22) müssen sie Leerstellen füllen, das Nicht-Gesagte bzw. das Unsagbare verbalisieren. Während Sadrs Hauptfigur gefälschten Erinnerungen auf die Spur kommen und die Täter*innen zu einer kritischen Selbstreflexion zwingen will, ringt Haderlaps Roman mit der Artikulation traumatischer Erfahrungen. Somit problematisieren beide die Möglichkeiten des Erzählens angesichts der Unsagbarkeit, Unzuverlässlichkeit bzw. der Lückenhaftigkeit von Erinnerungen.

Sie besuchen dabei nicht nur geschichtsträchtige, symbolische Erinnerungsorte, sondern auch Nicht-Orte der Erinnerung, d.h. unscheinbare, auf den ersten Blick bedeutungsleere Orte, die die Spuren der Gewaltgeschichte in sich tragen. In *Der Gedächtnissekretär* sind es alte Möbelstücke, Wohnungen, Wände und Pflastersteine, die von vergangenen Verbrechen ein flüsterndes Zeugnis ablegen. In *Engel des Vergessens* erscheinen die Kärntner Landschaft, der Wald und die Bauernhöfe als Gedächtnisträger, in denen sich der Tod, die Vernichtung und die Zerstörung eingenistet haben und auf diese Weise die Erinnerung an die Opfer bewahren.¹⁷ In beiden Romanen wird die Gegenwart von der Vergangenheit heimgesucht, die in beiden Fällen auch die Identität des bzw. der Schreibenden verunsichert und bedroht. So werden der*die Erzähler*in auch körperlich

17 Zur Bedeutung der Landschaft als Gedächtnisträger und zur Zerstörung der Naturidylle vgl. Mare 2015, 198–203 und Čeh Steger 2014, 352.

in die vergangene Geschichte anderer hineingezogen und wollen, zwischen Vergangenheit und Gegenwart pendelnd, etwas rekonstruieren, das sie persönlich nicht erlebt haben, das aber über den Umweg ihrer eigenen Erinnerungsarbeit integraler Teil ihres Selbst geworden ist. Um verschiedene Zeiten, Räume und Erinnerungssubjekte miteinander zu verknüpfen, greifen beide Texte den Palimpsest als Gedächtnis- und Gestaltungsfigur auf, der ihnen erlaubt, die Vielfachkodierung geschichtlicher Erfahrungen und die permanente Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart zu veranschaulichen.

Nicht zuletzt konstruieren sowohl Haderlap als auch Sadr mit der Vielstimmigkeit ihrer Erzählungen einen Erzählraum, der jenseits herkömmlicher Zugehörigkeitskoordinaten an die Gewaltgeschichte des Zweiten Weltkriegs und an die vielen individuellen Geschichten des Leids erinnert und gleichzeitig dem Gedächtnis der Opfer eingedenk bleibt – einem stets unbegreiflich bleibenden Anderen, das nur im Akt des Schreibens vom Niemandland der Erinnerung zurückerobert werden kann.

Literaturverzeichnis

- Amann, Klaus. „Kampfplatz Erinnerung: Der Widerstand der Kärntner Slowenen im Zweiten Weltkrieg als politischer und literarischer Topos“. *Erfundene Erinnerung: Literatur als Gedächtnisbildung und Gedächtnisreflexion*. Hg. Thomas Eder und Klaus Amann. Linz: StifterHaus, Zentrum für Literatur und Sprache, 2013. 81–107.
- Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. München: C. H. Beck, 2013.
- Bachmann, Ingeborg. „Ein Ort für Zufälle“. *Gesammelte Werke*. Band 4. Hg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München und Zürich: Piper, 1978.
- Banoun, Bernard. „Schmalspur-Bahn der Erinnerung: Aspekte des kommunikativen Gedächtnisses in Werner Koflers *Tanzcafé Treblinka* und Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*“. *Literatur – Politik – Kritik*. Hg. Harald Jele und Elmar Lenhart. Göttingen: Wallstein, 2014. 17–24.
- Botz, Gerhard. „Opfer/Täter-Diskurse: Zur Problematik des ‚Opfer‘-Begriffs“. *Zeitgeschichte im Wandel*. Hg. Gertraud Diendorfer. Innsbruck und Wien: StudienVerlag, 1997. 223–236.
- Čeh Steger, Jožica. „Die zerstörte Dorfidylle an der österreichisch-slowenischen Grenze: Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*“. *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Hg. Werner Nell und Marc Weiland. Bielefeld: transcript, 2014. 339–355.
- Csáky, Mórítz. „Kultur als Kommunikationsraum: Das Beispiel Zentraleuropas“. *Gedächtnis und Erinnerung in Zentraleuropa: Jahrestagung des Literatur- und Kulturwissenschaftlichen Komitees der Österreichischen und Ungarischen Akademie der Wissenschaften*. Hg. András Balogh und Helga Mitterbauer. Wien: Praesens, 2011. 17–44.
- Dabrowska, Anna. „Das gestohlene Trauma im Roman *Der Gedächtnissekretär*“. *Traum und Trauma: Kulturelle Figuration in der österreichischen Literatur: Beiträge zur Jahrestagung*

- der Franz Werfel-StipendiatInnen am 15. und 16. April 2011 in Wien. Hg. Arnulf Knafl. Wien: Praesens 2012. 182–191.
- David, Thomas, Luc van Dongen und Marietta Meier. „Non-lieux de mémoire: Einleitung“. *Traverse: Zeitschrift für Geschichte/Revue d'histoire* 1 (1999): 7–11.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. 2. Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2011.
- Grabovszki, Ernst. „Österreich als literarischer Erfahrungsraum zugewanderter Autorinnen und Autoren“. *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Hg. Helmut Schmitz. Amsterdam und New York: Rodopi, 2009. 275–292.
- Haderlap, Maja. *Engel des Vergessens*. Göttingen: Wallstein, 2011.
- Lehnguth, Cornelius. „Ende der Externalisierung? Die parteipolitische Auseinandersetzung um die NS-Vergangenheit in Österreich seit der Waldheim-Affäre“. *Diktaturüberwindung in Europa: Neue nationale und transnationale Perspektiven*. Hg. Birgit Hofmann. Heidelberg: Winter, 2010. 117–131.
- Mare, Raffaella. „Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also“: *Chronotopoi der Angst: Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Marburg: Tectum, 2015.
- Mitterbauer, Helga. „Mnemosyne migriert: Gedächtnistransformationen in der österreichischen Gegenwartsliteratur“. *Gedächtnis und Erinnerung in Zentraleuropa: Jahrestagung des Literatur- und Kulturwissenschaftlichen Komitees der Österreichischen und Ungarischen Akademie der Wissenschaften*. Hg. András F. Balogh und Helga Mitterbauer. Wien: Praesens, 2011. 231–244.
- Nagy, Hajnalka. „Vernetzte Geschichten? Nationalisierung und Transnationalisierung im mitteleuropäischen Erinnerungsraum“. *Kontaminierte Landschaften: Mitteleuropa inmitten von Krieg und Totalitarismus: Eine exemplarische Bestandsaufnahme anhand von literarischen Texten*. Hg. Alexander Höllwerth. Berlin u.a.: Peter Lang, 2019. 377–396.
- Neumann, Birgit. „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten“. *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Hg. Astrid Erl, Marion Gymnich und Ansgar Nünning. Trier: WVT, 2003. 49–78.
- Niederle, Helmut A. Hg. *Die Fremde in mir. Lyrik und Prosa der österreichischen Volksgruppen und Zuwanderer. Ein Lesebuch*. Klagenfurt/Celovec: Hermagoras/Mohorjeva, 1999.
- Ott, Herta Luise. „Abschied von der ‚Heiligkeit der Sprache‘: Maja Haderlaps Beitritt zur deutschsprachigen Literatur“. *La(s) literatura(s) en lengua alemana y su apertura internacional/Deutsche Literatur(en) und ihre internationale Entgrenzung*. Hg. María José Calvo und Bernd Marizzi. Madrid: Editorial DYKINSON, 2017. 105–118.
- Previšić, Boris. „Polyphonien in der slowenisch-österreichischen Grenzzone Kärnten: Peter Handke, Maja Haderlap, Peter Waterhouse“. *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Hg. Till Dembeck. Heidelberg: Winter, 2014. 341–358.
- Retzl, Lisa. *PartisanInnenendenkmäler: Antifaschistische Erinnerungskultur in Kärnten*. Innsbruck: StudienVerlag, 2006.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Sadr, Hamid. *Der Gedächtnissekretär*. Wien: Deuticke, 2005.
- Sievers, Wiebke, und Sandra Vlasta. „New Austria, Old Roots“. *Immigrant and Ethnic Minority Writers since 1945*. Hg. Wiebke Sievers und Sandra Vlasta. Leiden: Brill Rodopi, 2018. 43–76.

- Spreicer, Jelena. „Geschichte aus dem slowenischen Blickwinkel: Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*“. *Narrative im (post)imperialen Kontext*. Hg. Matthias Schmidt. Tübingen: Francke, 2015. 251–259.
- Uhl, Heidemarie. „Konkurrierende Vergangenheiten: Offizielle Narrationen, ‚Gegenerzählungen‘ und Leerstellen des ‚österreichischen Gedächtnisses‘ in der Zweiten Republik“. *Inszenierungen des kollektiven Gedächtnisses: Eigenbilder, Fremdbilder*. Hg. Möriz Csáky und Klaus Zeyringer. Innsbruck: StudienVerlag, 2002. 220–235.
- Vlasta, Sandra. *Contemporary Migration Literature in German and English: A Comparative Study*. Leiden und Boston: Brill Rodopi, 2016.
- Wagner, Karl. „Es wird eine Erzählung sein‘: Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*“. *Krieg, Widerstand, Befreiung*. Hg. Fabjan Hafner und Johann Strutz. Klagenfurt u.a.: Drava, 2013. 193–205.
- Wintersteiner, Werner. „*Angel of Oblivion: Literature and Memory Politics in Austria*“. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13511610.2019.1578196?scroll=top&needAccess=true>. *Innovation: The European Journal of Social Science Research*. London: Taylor and Francis Online, 2019 (1. März 2019).

—

Artikulation(en)

Anna Brod

Anerkennung als Opfer und Überwindung von Viktimisierungen: Zwei Theaterstücke zum NSU im Vergleich

1 Zum Begriff des ‚Opfers‘ im Zusammenhang mit dem NSU

Im Zeitraum zwischen 2000 und 2007 wurden zehn Menschen von Mitgliedern einer neonazistischen Gruppierung, die sich selbst als „Nationalsozialistischer Untergrund“ (NSU) bezeichnete, ermordet. Häufig wird von ihnen kollektiv als ‚Opfer des NSU‘ gesprochen – ihre individuellen Namen und Details ihrer Biografien, etwa ihre Berufe, sind weniger bekannt:

- Enver Şimşek (Inhaber eines Blumenhandels, † 9. September 2000 in Nürnberg),
- Abdurrahim Özüdoğru (Inhaber einer Änderungsschneiderei, † 13. Juni 2001 in Nürnberg),
- Süleyman Taşköprü (Lebensmittelhändler, † 27. Juni 2001 in Hamburg),
- Habil Kılıç (Inhaber eines Obst- und Gemüsehandels, † 29. August 2001 in München),
- Mehmet Turgut (Aushilfe in einem Döner-Imbiss, † 25. Februar 2004 in Rostock),
- İsmail Yaşar (Inhaber eines Döner-Imbisses, † 9. Juni 2005 in Nürnberg),
- Theodoros Boulgarides (Mitinhaber eines Schlüsseldienstes, † 15. Juni 2005 in München),
- Mehmet Kubaşık (Besitzer eines Kiosks, † 4. April 2006 in Dortmund),
- Halit Yozgat (Betreiber eines Internetcafés, † 6. April 2006 in Kassel),
- Michèle Kiesewetter (Polizistin, † 25. April 2007 in Heilbronn).

Als ‚Opfer des NSU‘ im Sinne von ‚unmittelbar Betroffenen der Verbrechen‘ können zudem auch jene Personen gelten, die bei einem der beiden dem NSU zur Last gelegten Sprengstoffanschläge in Köln am 19. Januar 2001 und 9. Juni 2004 verletzt wurden. Für die Gruppe der Hinterbliebenen der vom NSU Ermordeten als mittelbar Betroffene ist die Bezeichnung als ‚Opfer‘ dagegen nicht unproblematisch. Barbara John, Ombudsfrau der Bundesregierung für diese Gruppe, weist im Vorwort der von ihr herausgegebenen Sammlung von Erinnerungsberichten *Unsere Wunden kann die Zeit nicht heilen* auf die Divergenz zwischen dem

Wunsch nach gesellschaftlicher Anerkennung als Opfer und der Überwindung eines passiven Opferstatus hin, die sie an Äußerungen zweier Töchter vom NSU ermordeter Männer festmacht (2014a, 18–21).

Semiya Şimşek, Tochter des ersten Opfers des NSU, Enver Şimşek, betonte in ihrer Rede bei der Gedenkveranstaltung der Bundesregierung am 23. Februar 2012, dass ihre Familie elf Jahre lang „nicht einmal reinen Gewissens Opfer sein“ (2012) durfte und weist damit auf den von Ermittlungsbehörden und Medien langgehegten Verdacht hin, dass Familienmitglieder in den Mord verwickelt seien. Nach der Identifikation der Mitglieder des NSU als Täter*innen sei es eine große Erleichterung gewesen, auch öffentlich als Opfer wahrgenommen zu werden, so Şimşek (John 2014a, 18). Damit nimmt Şimşek auf das konnotative Verhältnis der Lexeme ‚Opfer‘ und ‚Unschuld‘ (Giglioli 2015, 9) Bezug, das eine Anerkennung als Opfer für die Angehörigen der vom NSU Ermordeten besonders erstrebenswert macht, weil sie lange Zeit als potenzielle Täter*innen und (Mit)Schuldige wahrgenommen worden waren. Als Opfer anerkannt zu werden und eine entsprechende gesellschaftliche Position zugewiesen zu bekommen, ist für sie und andere Hinterbliebene auch mit der Hoffnung verbunden, dass der Tod der Väter und dessen Folgen für die Angehörigen für das mehrheitsgesellschaftliche ‚Wir‘ betrauerbar werden, wie Gabriele Fischer mit Bezug auf Judith Butler festhält (2018, 124).

In Abgrenzung zu Şimşek beschreibt Gamze Kubaşık, Tochter des in Dortmund getöteten Mehmet Kubaşık, mehr als zwei Jahre später in ihrem Beitrag für den von John herausgegebenen Sammelband ihren Wunsch, sich von der Opferrolle zu lösen und endlich auch andere Facetten ihrer Identität leben zu können: „Ich will nicht ewig Opfer sein!“ (2014b, 121). Sie verweist so auf die mit dem Begriff des ‚Opfers‘ verbundene Vorstellung von Passivität, die sie überwinden möchte, um stattdessen als Akteurin wahrgenommen zu werden.

Die beiden so unterschiedlichen Stellungnahmen Şimşeks und Kubaşıks stehen nicht nur für die individuellen Erfahrungen zweier Hinterbliebener von NSU-Opfern, sondern zeigen exemplarisch das Spannungsfeld auf, das mit dem Begriff des ‚Opfers‘ verbunden ist: Auch wenn sich ein Opfer nicht dadurch auszeichnet, etwas getan zu haben, sondern vielmehr dadurch, dass ihm etwas angetan wurde (Giglioli 2015, 9), kann aus dieser vermeintlichen Position von Ohnmacht auch Macht erwachsen. So weist etwa Michel Wieviorka darauf hin, dass Opfer zunehmend nicht mehr nur über das von ihnen Erlittene definiert, sondern auch als aktiv Handelnde verstanden werden, die Rechenschaft und Wiedergutmachung einfordern (2006, 91). Geschieht dies nicht, weil Opfern diese Form der Handlungsmacht aberkannt wird, kann von einer von der Gesellschaft ausgehenden sekundären Viktimisierung gesprochen werden (Wieviorka 2006, 94). Wenn sie jedoch über das von ihnen Erlebte und Erlittene sprechen, kann

daraus ein „Akt der Wiederherstellung der Identität und Integrität der Opfer“ (Krämer 2011, 136) erwachsen.

Die folgenden Überlegungen basieren auf der Annahme, dass sich das dokumentarische Theater besonders für die Aushandlung verschiedener Opferperspektiven eignet. Dies gilt auch für die Positionen der Hinterbliebenen wie Şimşek und Kubaşık sowie anderer Betroffener der vom NSU verübten Anschläge, die seit der Spielzeit 2012/2013 in Deutschland in mehreren (teils dokumentarischen) Theaterstücken thematisiert worden sind. Von insgesamt 25 uraufgeführten Theaterstücken in den Spielzeiten 2012/2013 bis einschließlich 2016/2017, die im engeren Sinne auf den NSU Bezug nehmen,¹ fokussieren sechs gänzlich auf Perspektiven von Angehörigen der Opfer und Betroffenen, in fünf weiteren werden solche Perspektiven in Kombination mit anderen Perspektiven (etwa von Täterfiguren) dargestellt.² Offensichtlich wird so auf eine Leerstelle in der öffentlichen Wahrnehmung und der Aufarbeitung des NSU reagiert, in der die Hinterbliebenen im Vergleich zu den Täter*innen marginalisiert sind.

Im Folgenden sollen zunächst die beiden Theaterstücke *Urteile* (Residenztheater München, 2014) und *Die Lücke* (Schauspiel Köln, 2014) in der Tradition des dokumentarischen Theaters kontextualisiert werden. Es folgt dann eine jeweils auf den Theatertext und die Inszenierung der Uraufführung abzielende Analyse, bei der danach gefragt wird, wie sprachliche und theatrale Mittel die Opferrepräsentation in beiden Theaterstücken steuern. Dabei wird auch darauf eingegangen, welche Effekte eine Darstellung durch professionelle Schauspieler*innen bzw. die Interaktion von Schauspieler*innen und nicht-professionellen Darsteller*innen haben kann.

2 *Urteile* und *Die Lücke*: Spielarten des zeitgenössischen dokumentarischen Theaters

In *Urteile*, einem Theatertext von Christine Umpfenbach und Azar Mortazavi, der am 10. April 2014 am Residenztheater München in der Regie der Autorin Umpfenbach uraufgeführt wurde, standen erstmals in der theatralen Auseinanderset-

¹ Ein thematischer Bezug zum NSU wird angenommen, wenn dieser im Titel bzw. Untertitel des Theatertexts oder in Epitexten zur Uraufführung (z.B. in Ankündigungen des Theaters oder im Programmheft zur Inszenierung) deutlich gemacht wird.

² Weitere thematische Schwerpunkte liegen in der Darstellung von Täterdiskursen und Perspektiven auf Institutionen der Aufarbeitung, etwa den NSU-Gerichtsprozess.

zung mit dem NSU Perspektiven von Angehörigen der Mordopfer im Mittelpunkt. Am Schauspiel Köln wurde nur zwei Monate später *Die Lücke: Ein Stück Keupstraße* in der Regie von Nuran David Calis uraufgeführt, in dem auf den im Juni 2004 vom NSU verübten Nagelbombenanschlag auf die gleichnamige Geschäftsstraße in Köln-Mülheim Bezug genommen wird, in der hauptsächlich türkeistämmige Gewerbetreibende ansässig sind und bei dem 23 Personen teils schwer verletzt wurden.

Sowohl *Urteile* als auch *Die Lücke* verweisen mit ihrem Fokus auf die Perspektiven der Hinterbliebenen und Betroffenen auf einen bis zu diesem Zeitpunkt marginalisierten Aspekt der außertheatralen Wirklichkeit und machen dies u.a. durch einen expliziten Ortsbezug deutlich: Im Mittelpunkt des Texts und der Inszenierung von *Urteile* am Residenztheater München stehen die beiden Münchner Opfer des NSU, Habil Kılıç und Theodoros Boulgarides. Dieser Verweis wird durch das Einspielen von O-Tönen, die u.a. an den beiden Tatorten aufgenommen wurden, unterstützt. Bei *Die Lücke* ist der geografische Bezug noch enger, da die Spielstätte Depot des Schauspiel Köln, wo das Stück uraufgeführt und über vier Spielzeiten hinweg gezeigt wurde, in unmittelbarer Nachbarschaft zur Keupstraße und somit zum Tatort des Nagelbombenanschlags liegt, der darin thematisiert wird.

Beide Texte und ihre Inszenierungen, deren Zusammenstellung und szenische Umsetzung bei Calis bzw. Umpfenbach jeweils in einer Hand lagen, reihen sich damit in den gegenwärtigen „Trend zum Dokumentarischen“ (Englhart 2013, 109) ein: Als Reaktion auf eine ‚Krise der Repräsentation‘ nach 1989 entwickelten sich um die Jahrtausendwende herum „Theaterformen jenseits der Dramatik und jenseits des Schauspiels“, die auf das dokumentarische Theater der 1960er Jahre Bezug nehmen, dieses Konzept jedoch erweitern und neu füllen (Schlewitt und Brenk 2014, 8). Den Anspruch an Objektivität und Faktizität, der das frühe dokumentarische Theater prägt, hebt Peter Weiss 1971 in seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater* hervor, wenn er postuliert, dieses enthalte sich „jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material“, „gibt dies [...] von der Bühne aus wieder“ (1971, 91–92) und lege so „Fakten zur Begutachtung vor“ (1971, 97). Gleichzeitig betont Weiss die Parteinahme und Beglaubigung (1971, 99), die durch Auswahl- und Anordnungsprozesse der, meist schriftlichen, Dokumente erreicht würden, wenn er darauf hinweist, dass das Material „im Inhalt unverändert, [aber] in der Form bearbeitet“ (1971, 91–92) sei.

Wenn Performer*innen im zeitgenössischen Dokumentartheater wie etwa bei den Performance-Kollektiven Rimini Protokoll oder She She Pop eigene Erfahrungen mit dem Theaterpublikum teilen, sind es Andreas Tobler zufolge „nicht mehr Dokumente, sondern das eigene Erleben und die eigenen Überzeugungen“ (2014, 152), die das auf der Bühne Erzählte beglaubigen. Durch den Theaterkontext entsteht so ein komplexer Wirklichkeitsbezug:

Die Protagonisten stehen [...] auf der Bühne für sich selbst und spielen zugleich eine Rolle. Wirklichkeit wird nicht abgebildet, sondern findet als Wirklichkeit Eingang in das Theater. Dabei werden [...] Realität und Fiktion miteinander verwoben und auf diese Weise übliche Kriterien für Echtheit versus Theatralität in Frage gestellt. (Dreyse und Malzacher 2007, 10–11)

Die Körper der Darsteller*innen spielen dabei eine zentrale Rolle, wie Boris Nikitin konstatiert:

In der ‚Ich‘-Aussage der Darsteller verschmelzen Person und Biografie. Der auf der Bühne stehende Körper ist deren materieller Bezugspunkt. Er ist selbst ein Dokument. Körper, Name und Biografie beglaubigen sich gegenseitig. (Nikitin 2014, 14)

In Inszenierungen von Stücken, deren Texte auf Interviewmaterial beruhen, aber von Schauspieler*innen gesprochen werden, fehlt diese Verschmelzung.

In *Urteile* und *Die Lücke* liegen Charakteristika dokumentarischen Theaters in unterschiedlicher Ausprägung vor. Beide Texte und ihre Inszenierungen ergreifen Partei und erinnern somit an das Weiss'sche Konzept: Sie entstanden, weil die Theaterschaffenden eine mangelnde Repräsentation der Angehörigen der Opfer des NSU bzw. der von Gewalttaten des NSU Betroffenen nach der Selbstenttarnung des NSU im Jahr 2011 beobachteten. Calis und Umpfenbach schildern ihre Beweggründe folgendermaßen:

[D]iese Leute [i.e. die Betroffenen des Sprengstoffanschlags auf der Keupstraße] haben keine Lobby. Also wenn man das jetzt mit den Opfern der RAF vergleichen könnte ... ein Alfred Herrhaus und Bubak, der Generalbundesstaatsanwalt – als diese Menschen gestorben sind, hatten sie eine Lobby, die dagegen vorgehen konnte: Was ist da passiert? Und diese Leute kommen teilweise aus prekären Verhältnissen, da kann sich keiner 'nen Anwalt grad mal so leisten. Die Scheiben, die da kaputtgegangen sind, das mussten sie alles unter großen Opfern der eigenen finanziellen Lage auf die Beine stellen. Leute haben teilweise ihr ganzes Hab und Gut verkauft, damit sie ihr Geschäft weiter am Laufen ... weil es gab keine Entschädigung. Und ich hatte das Gefühl, dass niemand für die spricht und mein großer Ansatz war, dass ich denen ein Podium schaffen muss, in dem sie zur Geltung, zu ihrem Recht kommen. (Calis 2014b)

[Es] ekelt mich, überall diese Fotos von den Tätern sehen zu müssen. [...] [M]ich interessiert viel mehr die Perspektive der Angehörigen, von denen viele es erschreckend finden, weil stark sie in den Hintergrund gerückt sind. (Umpfenbach, zitiert nach Vetter 2014)

Die beiden Theaterschaffenden argumentieren hinsichtlich ihrer Motivation also ähnlich, wählen jedoch unterschiedliche Bezugsgruppen, um die mangelnde Repräsentation der Angehörigen und Betroffenen im Kontext der NSU-Berichterstattungen zu illustrieren: Calis verweist mit den Opfern der RAF auf eine (auch sozioökonomisch) andere Opfergruppe in der Geschichte der BRD, während

Umpfenbach die mediale Präsenz der NSU-Täter*innen kritisiert. Über die Parteinahme hinaus streben beide Theaterschaffende eine „Veränderung von Repräsentationsverhältnissen“ (Tretter 2016, 101) an, indem sie die in anderen Medien verbreitete ‚Wahrheit‘ ergänzen, wenn sie die Theaterbühne zu einer Plattform für das Sprechen von Betroffenen machen.

Nicht nur aufgrund dieses politischen Anspruchs, sondern auch über die Arbeitsweise Umpfenbachs und Calis' lassen sich *Urteile* und *Die Lücke* in einer entsprechenden Strömung des zeitgenössischen dokumentarischen Theaters verorten: Beide Theaterschaffenden arbeiten mit nicht-literarischen Materialien und greifen dazu auf konzeptionell und medial mündliche Texte statt auf schriftliche Dokumente zurück. Sowohl *Urteile* als auch *Die Lücke* basieren auf Audioaufnahmen von Gesprächen, aus denen die Autorin und der Autor Textcollagen erstellen, die sie mit weiteren Materialien anreicherten.

Der Theatertext von *Urteile* basiert auf ca. zwanzig Interviews, die das Team um die Autorin und Regisseurin Christine Umpfenbach und die Soziologin Tunay Önder im Zeitraum von beinahe zwei Jahren mit Angehörigen und Freunden der beiden Münchner Mordopfer des NSU geführt hat (Hallmeyer 2014). Faktuale Texte und „poetische[...] Skizzen“ (Koschwitz 2016, 7) von Azar Mortazavi, in denen Situationen von Alltagsrassismus beschrieben werden, ergänzen die aus dem ausführlichen Interviewmaterial für den Theatertext ausgewählten, zu Szenen angeordneten und anonymisierten Textpassagen. In Umpfenbachs Inszenierung am Residenztheater München stellen professionelle Schauspieler*innen die Angehörigen und Freund*innen der vom NSU Ermordeten dar, deren Perspektiven der Text präsentiert. Einzelne Elemente der Inszenierung dienen dazu, auf den dokumentarischen Charakter „und damit die Chancen und Problematiken [des] Entstehungsprozesses, [des] projekthaften Charakters und [des] komplexen Verhältnisses zu Realität und Wirklichkeit“ (Tretter 2016, 87) zu verweisen, wie Antonia Tretter beobachtet: Das Nachstellen von Interviewsituationen auf der Bühne thematisiere den Prozess der Materialsammlung, die in Form von Ordnern und Textbüchern auf einem „kleine[n], aber zentral platzierten Arbeitstisch in der Mitte der hinteren Bühnenhälfte“ (Tretter 2016, 91–92) auch materiell in Teilen vorhanden ist.

Im Unterschied zu *Urteile* sind in der Kölner Inszenierung von *Die Lücke* neben drei Schauspieler*innen auch drei nicht-professionelle Darsteller*innen beteiligt, die zur Zeit des Anschlags in der Keupstraße wohnten oder arbeiteten und deren Körper in der Inszenierung als Beglaubigungsinstanzen neben dem Text fungieren (Nikitin 2014, 14). Die erste Begegnung der beiden Gruppen und Ausschnitte der dabei geführten Gespräche werden – teilweise zugespitzt – auf der Bühne dargestellt. Die Inszenierung enthält somit Merkmale eines künstlerischen Reenactments, bei dem vergangene Ereignisse in einem künstlerischen

Kontext wiederholt werden, wobei diese Wiederholungen „niemals mit dem identisch sind, was sie wieder holen, d.h. leiblich ins Gedächtnis zurückholen“ (Fischer-Lichte 2012, 13). Ergänzt werden diese dokumentarischen Textteile u.a. durch Videoaufzeichnungen von Interviews mit weiteren Personen, die einen Bezug zur Keupstraße aufweisen.

In beiden Texten und ihren Inszenierungen werden also dokumentarische Verfahren herangezogen, um auf die Wirklichkeit zu verweisen. Nichtsdestotrotz ist dieser Bezug künstlerisch hergestellt und erzeugt bewusst unterschiedliche Wirkungen hinsichtlich der Repräsentation von Opfer-Angehörigen und Betroffenen der NSU-Verbrechen, wie in den folgenden Analysen gezeigt werden soll.

3 Bühnendarstellungen von Opfer-Angehörigen und Betroffenen in *Urteile* und *Die Lücke*

3.1 *Urteile* – Beitrag zu einer Anerkennung als Opfer

Im Mittelpunkt von *Urteile* stehen die Erfahrungen von Familienmitgliedern, Arbeitskolleg*innen und Freund*innen von Habil Kılıç und Theodoros Boulgariades, die 2001 und 2005 in München ermordet wurden. Sie sprechen über ihre Erinnerungen an die beiden Ermordeten, erzählen, wie sie von den Morden erfahren und v.a. wie sie die darauffolgenden jahrelangen Verdächtigungen durch Polizei und Medien erlebt haben, wobei sie diese Erfahrungen als zwei aufeinander folgende Traumata bewerten (Önder 2014, 8). Aussagen, in denen Journalist*innen ihr eigenes problematisches Verhalten während der Mordermittlungen zu erklären versuchen und dabei gegenüber den Angehörigen reproduzieren oder in denen Politiker*innen von Aufarbeitungsbemühungen berichten und die Erfahrungen der Einzelnen so in einen größeren Kontext rücken, dienen der Beglaubigung und sichern die Sympathie der Rezipient*innen für die Angehörigen.

Trotz des inhaltlichen Schwerpunkts scheint sich der Theater text auf den ersten Blick nicht mit den Erwartungen, die man an das Sprechen von Opfern über ihre Gewalterfahrung womöglich hat, zu decken, da sich die Hinterbliebenen darin kaum zu ihren Gefühlen nach den Morden, beispielsweise ihrer Trauer, äußern. So berichtet etwa die Ehefrau eines der beiden Ermordeten, wie ihr am Flughafen die Nachricht vom Tod ihres Mannes überbracht wurde, und geht dabei nicht auf ihre eigene Reaktion ein:

Ich war in der Türkei mit meiner Tochter, dann kam ein Anruf: „Habil hastanede, almanya'ya dönmelisin dediler.“ („Habil liegt im Krankenhaus, du musst sofort nach Deutschland kommen.“)

Ich konnte mir nicht vorstellen, was so Schlimmes passiert sein soll, ich dachte an einen Unfall oder sowas, niemals, dass er tot sein könnte. Ich bin gleich am nächsten Tag zurück, meine Eltern haben mich am Flughafen empfangen, meine Freundin war auch dabei, alle weinten. „Ist er tot?“ Meine Freundin hat mich in ihrem Auto mitgenommen. Dann hat sie in einer ruhigen Minute gesagt: „Evet, Habil vefat etti, polise gitmelisin.“ („Ja, Habil ist gestorben. Du musst zur Polizei.“). (Umpfenbach und Mortazavi 2016, 15–16)

An dieser Stelle endet die Replik der Figur – womöglich ein Ergebnis der Bearbeitungen für den Theatertext. Die Emotionalität der Passage wird somit nicht expliziert, sondern muss bei der Rezeption ergänzt werden.

Deutlich wird an diesem Textbeispiel auch, dass bei der Bearbeitung des bei den Interviews gesammelten umfangreichen Materials durch Umpfenbach, Mortazavi und die Dramaturgin Andrea Koschwitz der konzeptionell mündliche Charakter der Texte erhalten geblieben ist, da die „Originalsätze aus dem Interviewmaterial“ (Koschwitz 2016, 7) verwendet wurden. Durch diese sprachliche Form, die auf den Ursprung des dokumentarischen Materials zurückgeht und den Theatertext beispielsweise von den zwar ebenfalls auf Interviews beruhenden, aber sprachlich bearbeiteten Erinnerungsberichten in *Unsere Wunden kann die Zeit nicht heilen* unterscheidet (John 2014a, 26), entsteht der Eindruck von Unmittelbarkeit, und es wird die Emotionalität des Erzählten transportiert, obwohl Emotionen selten konkret benannt oder beschrieben werden.

Den größten Anteil im Stück haben Äußerungen, die sich auf den Umgang der Mord-Ermittler*innen mit den Angehörigen beziehen und in denen Erfahrungen von institutionellem Rassismus ausgedrückt werden:

Ich war mindestens 20-mal bei der Polizei, jedes Mal bringen sie ein Glas Wasser, „Fingerabdrücke!“ „Drücken Sie hier.“ „Aber warum?“ Ein- oder zweimal o. k., aber warum zehner oder zwanzigmal? [...]

Einmal ist meine Enkelin vorgeladen worden. Ein zehnjähriges Kind. [...] Meine Enkelin fragte: „Omi, was heißt denn DNA? Glauben die, dass ich meinen Papa umgebracht habe?“ [...] Plötzlich ist der Mann sehr unverschämt geworden. Ich vergesse das bis ans Ende meines Lebens nicht. Er hat die Mappe genommen und Bumm! Ich habe gedacht, er haut die auf meinen Kopf.

Das war die Mordkommission ... ‚nett‘ können Sie vergessen. (Umpfenbach und Mortazavi 2016, 24)

Statt also – befreit vom Vorwurf der Verstrickung in die Morde und aus der Position der belegten eigenen Unschuld heraus – vor allem die persönliche Trauer um die Ermordeten zu artikulieren, stellen sich die Angehörigen in *Urteile* auch selbst als Opfer von institutionellem Rassismus dar.

Die Inszenierung am Münchner Residenztheater geht zudem darüber hinaus, die Aussagen der Angehörigen, Freund*innen und Arbeitskolleg*innen der beiden Ermordeten nur als deren persönliche Erfahrungen darzustellen. Vielmehr können sie als exemplarisch für andere Hinterbliebene von NSU-Opfern und für andere von institutionellem Rassismus Betroffene wahrgenommen werden. Der Effekt der im Theater text angelegten Anonymisierung wird in der Inszenierung durch häufige Rollenwechsel unterstützt: Die Schauspieler Gunther Eckes und Paul Wolff-Plottegg sowie die Schauspielerin Demet Gül spielen wechselnd alle 15 Rollen. Ein Laufschriftband zeigt an, in welchem familiären Verhältnis die dargestellte Figur zu einem der Opfer steht (z.B. ‚Schwiegermutter‘). Da dabei jedoch keine Namen genannt werden und die geäußerten Erfahrungen sich ähneln, verschwimmt – wie auch bei der Rezeption des Theater texts – beim Zusehen die Möglichkeit einer klaren Zuordnung der Figuren zu einer der beiden Familien.

Die Besetzung mit zwei Männern und einer Frau, die wie die NSU-Täterin Beate Zschäpe lange braune Haare hat, stellt zudem eine Spiegelung des NSU-Trios dar: Auch wenn die NSU-Täter*innen in *Urteile* nicht dargestellt werden, ja nicht einmal über sie gesprochen wird, verweist diese Schauspielerkonstellation doch auch auf sie und darauf, dass die Opfer, die im Vordergrund der Darstellung stehen, durch dieses Trio zu Opfern gemacht wurden.

Die Art und Weise, wie die professionellen Schauspieler*innen in *Urteile* reale Personen darstellen, erzeugt in der Inszenierung ein Spiel mit wechselnden Verweisen auf die Wirklichkeit und die Theatersituation: Die Schauspieler*innen ahmen die Sprechweise der Interviewten nach, verwenden also hauptsächlich solche paraverbale Gestaltungsmittel, wie sie auch in den Originalinterviews vorkommen (Lehmann 2014), und nähern sich so den Hinterbliebenen an. Umpfenbach bezeichnet die Schauspieler*innen diesem Konzept gemäß als „Stellvertreter [...] [, die] im Sinne der Interviewten sprechen [sollen]. Und nicht was anderes daraus machen“ (zitiert nach Watzke et al. 2014).³ Die Sprechweise, die auf die realen Personen verweist, ist in *Urteile* gebunden an die Körper der Schauspieler*innen, die unterschiedliche Rollen einnehmen, sodass eine Identifikation von Schauspieler bzw. Schauspielerin und Figur nicht für die Dauer der gesamten Aufführung, sondern höchstens bis zum nächsten Rollenwechsel möglich ist. So werden die Zuschauer*innen immer wieder darauf hingewiesen, dass die Inszenierung trotz ihres Wirklichkeitsbezugs bewusst gestaltet und auf bestimmte Wirkungen angelegt ist: Während die konzeptionell mündliche Sprache des Theater texts die

³ Die Formulierung „Stellvertreter“ erinnert an Peter Weiss’ Schauspielkonzeption für sein dokumentarisches Theaterstück *Die Ermittlung*, welche vorsieht, die Schauspieler*innen sollten als „Sprachrohre“ agieren (1965, 9).



Abb. 1: Annehmen des Zeugnisses in der Inszenierung von *Urteile*; im Bild Gunther Eckes und Demet Gül

Illusion eines Kontakts zu den dargestellten Personen erzeugt, unterbricht die Vermittlung durch die Schauspieler*innen und die Namenlosigkeit der Figuren diese konkrete Verbindung wieder und lässt eine Übertragung auf andere Fälle und Familien zu. Das Bewusstsein der Zuschauer*innen um die Abwesenheit der dargestellten Personen wird für die Dauer der Übernahme einer Rolle durch einen Schauspieler oder eine Schauspielerin an den Rand des Verschwindens gebracht, aber nie ganz aufgelöst. Spätestens mit dem Rollenwechsel wird die Abwesenheit aber wieder in Erinnerung gerufen. Dies steht dabei in einer übergeordneten Perspektive auch für die Abwesenheit der Angehörigen von durch den NSU Ermordeten in der gesellschaftlichen Wahrnehmung.

Nicht zuletzt wird das Theaterpublikum in *Urteile* dabei eingebunden, die Hinterbliebenen als Opfer anzuerkennen. Dabei spielen im Kontext der Inszenierung die im Theatertext angelegten und aus der Interviewsituation hervorgegangenen Apostrophierungen (z.B. „nett‘ können Sie vergessen“ [Umpfenbach und Mortazavi 2016, 24]) eine zentrale Rolle. Aufgrund der Homophonie der zweiten Person Singular und Plural der Höflichkeitsform ‚Sie‘ im Deutschen funktionieren beide Formen sowohl bei individueller Lese-Rezeption als auch in der kollektiven Theater-Rezeption als Ansprachen und ermöglichen es so, dass Rezipient*innen stellvertretend die Rolle des Gesprächsgegenübers, die ursprünglich die Theaterschaffenden in der Interviewsituation innehatten, einnehmen können. Mit

Sibylle Krämer kann man davon sprechen, dass es so möglich wird, den dargestellten Personen Vertrauen entgegenzubringen und ihre Erfahrungen als Zeugnisse anzunehmen (2011, 136). Wenn sich die Bestätigung auf die bezeugende Person selbst und ihre Identität und Integrität bezieht (Krämer 2011, 136), geht das Annehmen des Zeugnisses mit der Anerkennung der Person einher.

In der Inszenierung wird dieses Moment auch unabhängig von konkreten Apostrophierungen zum Thema gemacht: Die Schauspieler*innen sprechen mit ständigem Blickkontakt zum frontal und seitlich sitzenden Publikum und binden es so in die Kommunikation als Gegenüber ein. Daneben wird wiederholt auch der Akt des Zuhörens auf der Bühne dargestellt. Die Zuhör-Zuschau-Situation, in der auch das Theaterpublikum ist, wird auf der Bühne verdoppelt und somit performativ mit Bedeutung aufgeladen. Den Theaterzuschauer*innen wird auf diese Weise ein Beispiel für das Annehmen des Zeugnisses und die Anerkennung der sprechenden Person im gleichzeitigen Hör- und Sprechakt gezeigt.

3.2 *Die Lücke* – Von Viktimisierung zu produktiver Auseinandersetzung

Das Theaterprojekt *Die Lücke: Ein Stück Keupstraße* thematisiert den bei der Uraufführung am 7. Juni 2014 am Schauspiel Köln beinahe bis auf den Tag genau zehn Jahre zuvor verübten Anschlag mit einer Nagelbombe am 9. Juni 2004, zu dem sich der NSU per Video bekannt hat. Die individuellen Erfahrungen von unmittelbar Betroffenen des Anschlags in der Keupstraße sind nur eines von mehreren Elementen des Theaterprojekts, bei dem in verschiedener Hinsicht Kontakte zwischen dem Theaterpublikum, das Calis als „stellvertretend für eine Mehrheitsgesellschaft, für eine gut aufgeklärte Mittelschicht“ (2014b)⁴ begreift, und Anwohner*innen der Keupstraße als Repräsentant*innen von Betroffenen rassistischer Gewalt, aber auch von unterschiedlichen Generationen von (Post)Migrant*innen angebahnt bzw. gezeigt werden. So konnten die Theaterzuschauer*innen zunächst im Rahmen einer ca. 45-minütigen Führung über die Keupstraße mit Anwohner*innen, die diese Führungen leiteten, ins Gespräch kommen und diesen Fragen stellen. Im zweiten Teil der Inszenierung, der eigentlichen Aufführung des Theaterstücks im Depot 2 des Schauspiel Köln, wird Theaterzuschauer*innen ein Beispiel für eine Kontaktaufnahme von Mitgliedern der Mehrheitsbevölkerung und Personen aus Einwanderungsfamilien

⁴ Allerdings ist auch ein türkischsprachiges Publikum angesprochen, wie das zweisprachige Programmheft und das Angebot von Führungen in türkischer Sprache über die Keupstraße zeigen.

gezeigt: Zwei Schauspieler und eine Schauspielerin ohne Migrationshintergrund, die auf der Bühne ihre eigenen Vornamen Simon, Thomas und Annika tragen, treffen auf Ismet, Kutlu und Ayfer, die zum Zeitpunkt des Anschlags in der Keupstraße wohnten und/oder arbeiteten und – wie der Großteil der Anwohner*innen und Geschäftsinhaber*innen dort – türkeistämmig sind. Die Konstellationen von jeweils zwei Männern und einer Frau sowohl bei den Schauspieler*innen als auch bei den Vertreter*innen der Keupstraße spiegeln sich in der Inszenierung gegenseitig. Besonders offensichtlich wird dies in den Eingangs- und Schlusszenen, wenn die beiden Grüppchen in jeweils einem der beiden drehbaren weißen Guckkästen mit zwei offenen Seiten sitzen, die voneinander durch die titelgebende Lücke getrennt sind. So wird deutlich: In der Inszenierung wie in der Gesellschaft sind diese Gruppen konstruiert – scheinbar trennenden Unterschieden stehen Gemeinsamkeiten gegenüber, die nach und nach entdeckt werden müssen. Gleichzeitig verweist die Konstellation auch auf das in den Gesprächen abwesende Täter-Trio Beate Zschäpe, Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt.

Das Material, das die Begegnung der beiden Gruppen dokumentiert, wurde für den Theatertext so angeordnet, dass eine dreistufige Entwicklung im Umgang mit Betroffenen des Anschlags in der Keupstraße impliziert wird.

3.2.1 Stufe 1: Aneignende Stellvertretung und Viktimisierung

Zu Beginn der Inszenierung tauschen sich die drei professionellen Schauspieler*innen untereinander über die Konzeption der Aufführung aus, ohne Ismet, Kutlu und Ayfer einzubinden. Thomas und Annika führen dabei vor, wie Betroffene durch andere (unfreiwillig) erneut zu Opfern gemacht werden können, indem *über* sie statt *mit* ihnen gesprochen wird (Wieviorka 2006, 94).

So formuliert Thomas zunächst die Vorstellung, Betroffene trügen über ihre Körper eine Spur zu dem Verbrechen, dessen Opfer sie geworden sind.⁵ Er geht auf den Friseur ein, vor dessen Laden die Bombe in der Keupstraße detonierte, und entwickelt aus dessen imaginierten Perspektive heraus eine Position, in der er körperliche und materielle Spuren des Anschlags miteinander in Beziehung setzt:

THOMAS

[...]

Da ist zum Beispiel der Frisör, der die Nägel noch in der Wand hat, *weil er der Geschichte nicht traut ... – weil er nicht will*, dass seine Geschichte überschrieben wird. *Weil er nicht will*, dass das vergessen wird [sic] was ihm da passiert ist. Diese Nägel in den Wänden sind wie

⁵ Vgl. dazu Schmidt 2015, 49.

Wunden in einem Körper, die zwar heilen, aber nie wirklich weggehen sollen. So eine Wand ist schnell repariert, sein Laden, sein Körper, die Wände seines Lebens, sind seine Haut, die nicht heilen darf, weil es dann eine Lüge wäre, *weil er nicht will*, dass es vergessen wird. Und jemand anderer Zugang zu dem hat, was er erlebt hat. *Er will* das Gedächtnis über das Unheil sein, das über alle hereingebrochen ist und er – der Verwalter der Schande, der sich *nicht verdrängen lassen will* – sich *nicht heilen lassen will*. *Weil alles andere falsch sei ...* . (Calis 2014a, 6 [Hervorhebung von Formulierungen der imaginierten Willensäußerung des Friseurs A. B.])

Thomas berichtet hier, dass ihn die Begegnung mit dem Körper eines Betroffenen affiziert und Auslöser für einen Zugang zu dessen Erleben ist – in dem Ausmaß, dass er der Meinung ist, anstelle des Zeugen sprechen zu können. Wenn Thomas diese theoretische Position auf der Bühne entwickelt, ohne dass der Friseur selbst anwesend ist, und die Erfahrung des Anschlags scheinbar aus dessen Perspektive wiedergibt, ohne diesen Prozess zu reflektieren, eignet er sie sich in Form einer Stellvertretung teilweise an (Schneider 2007, 167).

Annika ergänzt seine Ausführungen: Die Begegnung mit Betroffenen, wie sie im Entstehungsprozess von *Die Lücke* vorgesehen ist, versteht sie nicht wie Thomas als Möglichkeit, über deren Körper einen Zugang zur Erfahrung der Gewalttat zu bekommen (Nikitin 2014, 14) und ihnen somit als Opfer zu begegnen, sondern vielmehr als Gelegenheit, diese als mehrdimensionale Personen über ihren Opferstatus hinaus kennenzulernen. Am Beispiel Ayfers führt sie dies vor:

ANNIKA

[...]

Und jetzt entsteht aber was, dass wir Menschen gegenüber sitzen, die eine eigene Biografie haben und die für einen Teil von dieser Keupstraße stehen. Da ist zum Beispiel Ayfer. Wo warst du zur Zeit des Anschlags?

AYFER

Ich war im Reisebüro.

ANNIKA

Im Reisebüro. Und du bist von der Wucht der Bombe an die Wand gedrückt worden. Da könnte die Geschichte zu Ende sein. Dann ist da aber dieser Mensch, der noch viel komplexer wird, dadurch, dass sie eben ein Kopftuch trägt und aus einer traditionellen Familie kommt, und ich bin plötzlich befremdet, weil ich auch denke: Was verbirgt sich denn dahinter? (Calis 2014a, 6)

Die Frage nach Ayfers körperlicher Erlebnisdimension des Anschlags wird von Annika knapp selbst beantwortet („Und du bist von der Wucht der Bombe an die Wand gedrückt worden.“). Als interessanter empfindet sie Fragen, die sich aus Ayfers Herkunft aus einer traditionellen Familie und dem Tragen des Kopftuchs ergeben. An dieser Stelle nimmt Annika im Vergleich mit Thomas eine radikalere

Position der Stellvertretung ein, da sie trotz der Anwesenheit Ayfers von deren körperlichem Erleben berichtet, während Thomas die Position eines Abwesenden vertritt. Ayfer selbst erhält von Annika nur die Möglichkeit, einen einzigen knappen Satz zu äußern. Annikas theoretische Position, die Anwohner*innen auf der Bühne nicht nur als Opfer und Betroffene wahrzunehmen, sondern als mehrdimensionale Personen, steht somit im Widerspruch zur Form, in der sie diese Position vertritt: Indem sie anstelle von Ayfer spricht, macht sie diese zum Objekt der Auseinandersetzung, ohne ihr die Möglichkeit zu geben, ihre Subjektposition zu behaupten. An dieser Passage im Theatertext wird also eine unbeabsichtigte Form von (sekundärer) Viktimisierung durch Sprache vorgeführt (Wieviorka 2006, 94). Wenn Annika Formulierungen mit ‚du‘ wählt, sich also an Ayfer selbst statt an weitere Anwesende zu richten scheint, vermag das nur oberflächlich die Tatsache zu verschleiern, dass hier kein tatsächlicher Kontakt zwischen den Schauspieler*innen und den Vertreter*innen der Keupstraße auf der Bühne zustande kommt.

Durch inszenatorische Mittel wird das Thema des nur scheinbaren Kontakts auf die Ebene der Darstellung übertragen: Zwischen zwei drehbaren weißen Kuben mit zwei offenen Seiten ist die titelgebende Lücke durchgängig auf der Bühne präsent. Zu Beginn der Inszenierung befinden sich die drei Schauspieler*innen im linken und die drei Vertreter*innen der Keupstraße im rechten Kubus und schauen sich minutenlang stumm über die Lücke hinweg an. Wenn das Bild der im einen Kubus sitzenden Kutlu, Ismet und Ayfer über eine Live-Cam in Lebensgröße an die Wand des anderen Kubus projiziert wird, erscheint es so, als ob diese dort auch anwesend seien. Während Thomas am Bühnenrand sitzend die Überlegung äußert, dass wir „uns erst einmal richtig begegnen [müssten], um uns überhaupt aushalten zu können“ (Calis 2014a, 17), setzt sich Annika neben die Projektion von Ayfer auf die Bank und schaut deren Bild an. Ihre Interaktion mit dem projizierten Bild Ayfers versinnbildlicht die Problematik der nur in Form von Projektionen – im Sinne von Vorstellungen – stattfindenden Begegnungen zwischen den beiden in der Inszenierung dargestellten Gruppen. In der Inszenierung wird der aus dem Reenactment der Begegnung von Schauspieler*innen und Vertreter*innen der Keupstraße hervorgehende komplexe Wirklichkeitsbezug (Dreyse und Malzacher 2007, 10–11; Fischer-Lichte 2012, 13) so um eine weitere mögliche Bedeutungsebene ergänzt.

3.2.2 Stufe 2: Videografierte Opferzeugenschaft

Ein Schritt weg von dieser passiven Position Richtung Handlungsmacht (Wieviorka 2006, 94) wird in der Inszenierung von *Die Lücke* dargestellt, wenn im wei-

teren Verlauf Äußerungen von Betroffenen in Videoaufnahmen gezeigt werden, diese also selbst über ihre Erfahrungen sprechen. So berichtet etwa die Anwohnerin Meral Şahin von ihrem subjektiven Erleben des Anschlags aus der Betroffenenperspektive:

Die Polizei, dann die Feuerwehr und die ganzen Leute, und dann siehst du diese blutigen Menschen – ich bin die Straße hochgegangen, aber mit einem Herzen, das is ... es pocht! Immer im Hintergedanken: Hätte ich meinen Sohn rausgeschickt, zum Brotholen, was wäre dann passiert? Was ist hier passiert, was ist hier passiert, du guckst: Was ist hier passiert?! (Şahin, zitiert nach der Fernsehdokumentation *Unter aller Augen* 2014).

Die Personen, die in den aufgezeichneten Videos in der Inszenierung gezeigt werden, legen nicht nur von den belastenden Erlebnissen des Anschlages selbst Zeugnis ab, sondern sprechen auch über die darauffolgende Verunsicherung des Zusammengehörigkeitsgefühls aufgrund der Verdächtigungen, der Anschlag sei von Personen mit einer Verbindung zur Keupstraße verübt worden. Die Videoaufnahmen Meral Şahins, Mohammed Ayazgüns und anderer nicht auf der Bühne Anwesender fungieren als Ergänzung zu den auf der Bühne von Ayfer, Ismet und Kutlu vertretenen Perspektiven – darüber hinaus verweisen sie aber auch auf weitere denkbare und nicht in der Inszenierung gezeigte Erfahrungsberichte des Anschlags und der Folgen. Die Aufnahmen der Anwesenden Ayfer, Ismet und Kutlu entbinden diese davon, bei jeder Aufführung wieder über die belastende und potentiell re-traumatisierende Erfahrung zu sprechen. Zudem vermitteln sie im Gegensatz zur Bühnendarstellung auch beim wiederholten (Ab-)Spielen noch die ursprüngliche und in der Videoaufnahme fixierte Erfahrungsqualität.

Über die Bildsprache im ‚Talking Head‘-Stil und die Ähnlichkeit mit videografierten Zeugnissen des Holocaust, etwa in Fernsehdokumentationen oder in Video-Archiven wie dem des United States Holocaust Memorial Museums (Keilbach 2008, 230), wird in *Die Lücke* zudem auf bestehende erinnerungskulturelle Praktiken verwiesen. Indem Calis die Ikonografie der videografierten Holocaustzeugnisse als Element der Darstellungsform in seiner Inszenierung aufnimmt, zeigt er die Betroffenen des Anschlags nicht nur als Zeug*innen, denen Gehör geschenkt werden muss, statt als passive Opfer, sondern impliziert auch, dass die Erfahrungen der Bewohner*innen der Keupstraße in die offizielle Erinnerungskultur einer postmigrantischen Gesellschaft integriert werden müssen.

Aufgrund ihrer Größe scheinen sich die Videoaufnahmen v.a. an die Theaterzuschauer*innen zu richten, da diese sich in ihrer Augenhöhe befinden. Dennoch interagieren die Darsteller*innen auf der Bühne ansatzweise mit ihnen, wenn sie zur Projektion aufschauen und den videografierten Sprecher*innen zuhören. Dies kann als Darstellung einer Zeugnisannahme durch die Rezipient*innen verstanden werden. Diese auf der Bühne gezeigte Rezeption der



Abb. 2: Interaktion mit einem Video in der Inszenierung von *Die Lücke*; im Bild Ismet Büyük und Ayfer Şentürk Demir, in der Projektion Meral Şahin

videografierten Zeugnisse ist jedoch einseitig: Mit dem Video kann nicht interagiert werden, da die darin dargestellte Person selbst nicht körperlich anwesend ist. Auch diese Stufe des Umgangs mit Betroffenen, die in *Die Lücke* vorgeführt wird, beruht also nicht auf einem tatsächlichen Kontakt und wird im Kontext der Inszenierung somit als problematisch markiert.

3.2.3 Stufe 3: Stellvertretung und Zeugenschaft: Eine produktive Auseinandersetzung?

Eine dritte Entwicklungsstufe zeigt sich schließlich im letzten Teil der Inszenierung, in dem die Mitglieder der beiden auf der Bühne dargestellten Gruppen miteinander gleichberechtigt interagieren. Im Gegensatz zum Beginn, wenn die

Antworten auf gestellte Fragen von den Schauspieler*innen selbst gegeben bzw. geschlossene Fragen gestellt werden, auf die die Vertreter*innen der Keupstraße nur knapp antworten können, sowie im Kontrast zu den Videoaufnahmen, bei denen die Fragen, auf die sich die Gezeigten beziehen, implizit bleiben, entwickelt sich hier ein echtes Gespräch zwischen den Schauspieler*innen und den Vertreter*innen der Keupstraße auf der Bühne. Zunächst stellt Annika mehrere offene Fragen, die sich auf Ayfers, Ismets und Kutlus Erfahrungen nach dem Anschlag beziehen:

ANNIKA

Wie war die Stimmung nach dem Anschlag? Wie habt ihr euch gefühlt? Wie ist es euch ergangen? Was war auf der Straße los?

AYFER

Das war nicht mehr die Keupstraße. Die Straße war zuerst sehr ruhig. Die Stimmung war angespannt. Viele wollten nicht mehr auf die Straße gehen, ich auch nicht. Wir hatten Angst. Das war wie im Kriegsgebiet. Keiner wollte sich der Straße mehr aussetzen. (Calis 2014a, 24)

Auf Kutlus Ausführungen, die Polizei habe interreligiöse Konflikte zwischen Sunniten, Schiiten und Aleviten statt eines rechtsradikalen Hintergrunds als Motiv für den Anschlag angenommen, schließt sich ein Gespräch über die Unterschiede dieser Gruppen an, das in einer Demonstration der unterschiedlichen Körperhaltungen beim Gebet mündet. Der Nebentext hält an dieser Stelle fest: „ALLE VERSUCHEN MIT ZU MACHEN [sic] UND VERHEDDERN SICH. ISMET/AYFER/KUTLU versuchen ANNIKA/SIMON/THOMAS EINBLICK ZU VERSCHAFFEN“ (Calis 2014a, 26 [Typografie im Original]). Plötzlich eskaliert die zunächst spielerisch und harmonisch scheinende Situation, wenn Kutlu den drei Schauspieler*innen vorwirft, die Situation nicht ernst zu nehmen und sich über seinen Glauben lustig zu machen. Schnell wird jedoch deutlich, dass sich seine Wut tatsächlich gegen die Gesellschaft und gegen das Vorgehen der Ermittlungsbehörden richtet: „HALLO! Was machen wir hier gerade?! Es war eine Nagelbombe! Eine Nagelbombe sieht die Opfer nicht. [...] Warum wurde der Rechtsextremismus kategorisch ausgeschlossen?“ (Calis 2014a, 27).

Der Kontakt zwischen beiden auf der Bühne dargestellten Gruppen führt also zunächst zur konfrontativen Auseinandersetzung. In der Folge wird allerdings gezeigt, dass ausgehend von der Situation des Konflikts zwischen Mitgliedern beider Gruppen der Kontakt intensiviert wird. Gemeinsam stellen sie Aushandlungen über den Gerichtsprozess und Fragen nach daraus erwachsender Gerechtigkeit an und setzen sich mit den Schwierigkeiten der bisherigen Aufarbeitung des NSU, beispielsweise in Untersuchungsausschüssen, auseinander (Calis 2014a, 33–34, 35–39). Diese Darstellung eines echten Kontakts geht zunächst

auch mit einer Auflösung der Doppelkubus-Struktur und der dadurch entstandenen Trennung einher, bevor am Ende der Inszenierung die titelgebende Lücke im Bühnenbild wieder sichtbar wird. Es wird deutlich: Der Prozess der gegenseitigen Annäherung muss immer wieder neu begonnen werden und ist auch eine Aufgabe für die Theaterzuschauer*innen.

4 Zusammenfassung und Schlussbetrachtung

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die in *Urteile* gesammelten und durch Schauspieler*innen auf der Bühne des Residenztheaters präsentierten Aussagen von Angehörigen der Münchner Mordopfer des NSU zielen auf eine Anerkennung als Opfer rassistischer Gewalt ab. Mit diesem Fokus wird im Rahmen des Theaterstücks dem Wunsch Semiya Şimşeks entsprochen, in der Gesellschaft einen Raum für die Hinterbliebenen als Opfer zu schaffen (Şimşek 2012). *Urteile* geht jedoch darüber hinaus, wenn neben den beiden Morden auch die Fälle sekundärer Viktimisierung durch Polizei und Medien als gewaltvolle Akte präsentiert werden. Die Anerkennung, die hier eingeklagt wird, soll sich also nicht nur auf die beiden Getöteten beziehen, die damit vom Schuldvorwurf freigesprochen werden, sondern v.a. auf deren Angehörige und weitere von institutionellem Rassismus Betroffene. Charakteristika des Theatertexts, wie die aus den Interviews hervorgegangenen Apostrophierungen, sowie der Inszenierung, wie das wiederholte Zeigen von Zuhör-Zuschau-Situationen, binden das Theaterpublikum in das Annehmen der Zeugnisse und das Anerkennen der bezeugenden Personen ein. Das Zusammenspiel aus häufigen Rollenwechseln, dem Nachahmen der Sprechweise der Angehörigen durch die Schauspieler*innen und der konzeptionellen Mündlichkeit des Theatertexts erzeugt in der Inszenierung zudem eine Reibung von (scheinbarer) An- und Abwesenheit der Dargestellten. So wird die für dokumentarisches Theater charakteristische Ambivalenz von Wirklichkeitsbezug und künstlerischer Überformung für das Theaterpublikum erfahrbar.

In *Die Lücke* verändert sich die Art und Weise, wie Betroffene des Nagelbombenanschlags in der Keupstraße dargestellt werden, im Verlauf der Inszenierung. Die Form der Interaktion der Schauspieler*innen mit den drei Vertreter*innen der Keupstraße spielt dabei eine zentrale Rolle, wie die Analyse gezeigt hat: Während zu Beginn der Inszenierung dargestellt wird, wie ein mit Passivität verknüpfter Opferstatus unwillentlich erzeugt werden kann, indem *über* Betroffene statt *mit* ihnen gesprochen wird, wird diese Form der Viktimisierung später schrittweise als überwindbar gezeigt. Am Schluss der Inszenierung steht die Darstellung des Kontakts zwischen Mitgliedern einer deutschen Mehrheits- und einer Minderheitsgesellschaft, bei der alle sechs an der Inszenierung beteiligten Personen scheinbar

gleichberechtigt interagieren. Das Überwinden einer mit Passivität verbundenen Opferposition, wie es sich Gamze Kubaşık wünscht (2014, 121), scheint – so legt es die Inszenierung nahe – möglich. Nichtsdestotrotz werden am Ende beim erneuten Erscheinen der Lücke im Bühnenbild auch die Grenzen des vorgeführten Entwicklungsprozesses von (unbewussten) Viktimisierungen zu einer gemeinsamen produktiven Auseinandersetzung angedeutet: So wie die Auflösung der Lücke in der Inszenierung auf die Zeit der Aufführung beschränkt ist, schließt der Entwicklungsprozess zunächst nur die an der Entwicklung des Theaterprojekts beteiligten Personen und nicht die gesamte Gesellschaft ein. Nicht unproblematisch erscheint es zudem, dass die Interaktion von den Schauspieler*innen, die die deutsche Mehrheitsgesellschaft repräsentieren, gesteuert wird. Grundlegende Machtverhältnisse werden also nicht aufgebrochen.

Auch wenn sowohl *Urteile* als auch *Die Lücke* den Fokus auf die Perspektiven von Angehörigen der Opfer des NSU bzw. von Betroffenen richten, setzen sie doch unterschiedliche Schwerpunkte, die von der Anerkennung als Opfer von v.a. institutionellem Rassismus bis zur Überwindung von Viktimisierungen reichen. Ihre dokumentarische Form, die einen Wirklichkeitsbezug mit künstlerischer Überformung verbindet, ermöglicht es, nicht nur das Spannungsfeld der Positionen von Hinterbliebenen der NSU-Opfer, sondern auch die Komplexität, die theoretisch mit dem Begriff des ‚Opfers‘ verbunden ist, abzubilden.

Literaturverzeichnis

- Calis, Nuran David. *Die Lücke: Ein Stück Keupstraße: 18 Opfer – 18 Bilder*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2014a.
- Calis, Nuran David. „Die Lücke“. *Hundertvierzehn: Das literarische Online-Magazin des S. Fischer Verlags*, 18. Juni 2014b, http://www.hundertvierzehn.de/artikel/die-luecke_414.html (7. September 2018).
- Dreyse, Miriam, und Florian Malzacher. „Vorwort“. *Experten des Alltags: Das Theater von Rimini Protokoll*. Hg. Miriam Dreyse und Florian Malzacher. Berlin: Alexander, 2007. 8–11.
- Englhart, Andreas. *Das Theater der Gegenwart*. München: C. H. Beck, 2013.
- Fischer, Gabriele. „Betrauerbarkeit, Erinnerung und Gedenken an die Mordopfer des NSU aus anerkennungstheoretischer Perspektive“. *Anerkennung und Sichtbarkeit: Perspektiven für eine kritische Medienkulturwissenschaft*. Hg. Tanja Thomas, Lina Brink, Elke Grittmann und Kaya de Wolff. Bielefeld: transcript, 2018. 121–135.
- Fischer-Lichte, Erika. „Die Wiederholung als Ereignis: Reenactment als Aneignung von Geschichte“. *Theater als Zeitmaschine: Zur performativen Praxis des Reenactments: Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. Jens Roselt und Ulf Otto. Bielefeld: transcript, 2012. 13–52.
- Giglioli, Daniele. *Die Opferfalle: Wie die Vergangenheit die Zukunft fesselt*. Übers. von Max Henninger. Berlin: Matthes & Seitz, 2015.

- Hallmeyer, Petra. „Aus der Heimat rausgerissen“. *nachtkritik.de*, 10. April 2014, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9392:urteile-christine-umpfenbachs-bewegender-dokumentarabend-ueber-die-opfer-der-nsu-morde&catid=671:residenztheater&Itemid=100190 (7. September 2018).
- John, Barbara. „Einleitung der Herausgeberin“. *Unsere Wunden kann die Zeit nicht heilen: Was der NSU-Terror für die Opfer und Angehörigen bedeutet*. Hg. Barbara John. Freiburg i. Br.: Herder, 2014a. 9–27.
- John, Barbara. Hg. *Unsere Wunden kann die Zeit nicht heilen: Was der NSU-Terror für die Opfer und Angehörigen bedeutet*. Freiburg i. Br.: Herder, 2014b.
- Keilbach, Judith. *Geschichtsbilder und Zeitzeugen: Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: LIT, 2008.
- Koschwitz, Andrea. „Vorwort“. *Urteile: Ein dokumentarisches Theaterstück über die Opfer des NSU: Mit Texten über alltäglichen und strukturellen Rassismus*. Hg. Azar Mortazavi, Tunay Önder und Christine Umpfenbach. Münster: Unrast, 2016. 6–7.
- Krämer, Sybille. „Vertrauen schenken: Über Ambivalenzen der Zeugenschaft“. *Politik der Zeugenschaft: Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Hg. Sibylle Schmidt, Sybille Krämer und Ramon Voges. Bielefeld: transcript, 2011. 117–139.
- Kubaşık, Gamze. „Ich will nicht ewig Opfer sein‘: Gamze Kubaşık, Tochter Mehmet Kubaşiks, erzählt“. *Unsere Wunden kann die Zeit nicht heilen: Was der NSU-Terror für die Opfer und Angehörigen bedeutet*. Hg. Barbara John. Freiburg i. Br.: Herder, 2014. 121–134.
- Lehmann, Armin. „Von der Last des falschen Lebens“. *Der Tagesspiegel*, 10. April 2014, <https://www.tagesspiegel.de/themen/reportage/reportage-ein-theaterstueck-fuer-die-nsu-opfer-von-der-last-des-falschen-lebens/9730000.html> (7. September 2018).
- Nikitin, Boris. „Der unzuverlässige Zeuge: Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit: Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Hg. Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk. Berlin: Theater der Zeit, 2014. 12–19.
- Önder, Tunay. „Urteile/Yargılar“. Programmheft. *Urteile: Ein dokumentarisches Theaterprojekt über die Opfer des NSU in München*. Hg. Residenztheater München. 2014, 7–8, https://www.residenz-theater.de/sites/default/files/Resi_Urteile_RZ_Web.pdf (7. September 2018).
- Schlewitt, Carena, und Tobias Brenk. „Vorwort“. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit: Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Hg. Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk. Berlin: Theater der Zeit, 2014. 7–11.
- Schmidt, Sibylle. *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*. Konstanz: Konstanz University Press, 2015.
- Schneider, Christian. „Trauma und Zeugenschaft: Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte“. *Zeugenschaft des Holocaust: Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Hg. Michael Elm und Gottfried Kößler. Frankfurt a. M. und New York: Campus, 2007. 157–175.
- Şimşek, Semiya. „Mein Vater wurde von Neonazis ermordet“. *Frankfurter Allgemeine*, 23. Februar 2012, <http://www.faz.net/aktuell/politik/gedenkveranstaltung-in-berlin-mein-vater-wurde-von-neonazis-ermordet-11659711.html> (7. September 2018).
- Tobler, Andreas. „Kontingente Evidenzen: Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters“. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit: Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Hg. Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk. Berlin: Theater der Zeit, 2014. 147–161.

- Tretter, Antonia. „Zwischen Dokumentation und Ästhetisierung: Über die Inszenierung von *Urteile* und ihr politisches Potenzial“. *Urteile: Ein dokumentarisches Theaterstück über die Opfer des NSU: Mit Texten über alltäglichen und strukturellen Rassismus*. Hg. Azar Mortazavi, Tunay Önder und Christine Umpfenbach. Münster: Unrast, 2016. 86–105.
- Umpfenbach, Christine, und Azar Mortazavi. „Urteile: Ein dokumentarisches Theaterstück über die Opfer des NSU in München“. *Urteile: Ein dokumentarisches Theaterstück über die Opfer des NSU: Mit Texten über alltäglichen und strukturellen Rassismus*. Hg. Azar Mortazavi, Tunay Önder und Christine Umpfenbach. Münster: Unrast, 2016. 9–61.
- Vetter, Philipp. „Es ekelt mich‘: Die NSU-Morde im Residenztheater: Ein Interview zur Premiere im Marstall: Christine Umpfenbach über ihr NSU-Stück ‚Urteile‘ und über den Umgang mit den Opferfamilien“. *Merkur.de*, 9. April 2014, <http://www.merkur.de/kultur/marstall-urteile-nsu-ekelt-mich-3468578.html> (7. September 2018).
- Watzke, Michael, Barbara Schmidt-Mattern und Uschi Götz. „Alte Gewissheiten auf den Kopf stellen: Drei Theaterstücke beschäftigen sich mit rechter Gewalt und dem NSU“. *Deutschlandfunk Kultur*, 23. Juni 2014, http://www.deutschlandradiokultur.de/aufarbeitung-alte-gewissheiten-auf-den-kopf-stellen.1001.de.html?dram:article_id=289913 (7. September 2018).
- Weiss, Peter. *Die Ermittlung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965.
- Weiss, Peter. „Notizen zum dokumentarischen Theater“. *Rapporte 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971. 91–104.
- Wieviorka, Michel. *Die Gewalt*. Übers. von Michael Bayer. Hamburg: Hamburger Edition, 2006.

Filmverzeichnis

Unter aller Augen: Der NSU auf der Bühne. Fernsehdokumentation. 3sat 2014. Regie: Kathrin Schwiering. Länge: 52 Min.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: *Urteile*, Residenztheater München, 2014. Regie: Christine Umpfenbach. Foto: Thomas Dashuber, aufgenommen April 2014.
- Abb. 2: *Die Lücke: Ein Stück Keupstraße*, Schauspiel Köln, 2014. Regie: Nuran David Calis. Foto: David Baltzer, aufgenommen Juni 2014.

Maria Loreto Vilar

„Er hat all die Jahre geschwiegen“: Zwischen Tabu und Tabubruch in Memoiren von Gulag-Opfern aus der DDR

Im Roman *Das Vertrauen* (1968) lässt Anna Seghers den Werkleiter Ulsperger erst nach dem Volksaufstand am 17. Juni 1953 in einem privaten Gespräch mit dem Parteisekretär Richard Hagen, mit dem er über zwei Jahre lang zusammen gearbeitet hat, flüchtig erwähnen, dass er während des Exils in der Sowjetunion „schuldlos eingesperrt wurde“ (1968, 439). Noch unter Schock zeigt Hagen, ein ehemaliger Interbrigadist im Spanischen Bürgerkrieg 1936–1939, für solch ein Verschweigen des erlittenen Unrechts im gelobten Land des Sozialismus vollstes Verständnis. Denn darin erkennt er ein musterhaftes Opfer, eine Art Märtyrertum im Sinne des von Siegfried Kracauer für die abgehärteten „Träger der revolutionären Bewegung“ (1932, 5) in Seghers' *Die Gefährten* (1932) geprägten Begriffs: „Sie werden verfolgt, gemartert, in die Gefängnisse geworfen; sie führen auch in der Emigration das Dasein von Kämpfern. Wer aktiv für die Sache der Revolution eintritt, nimmt in der Regel nicht sich selber wichtig, sondern die Sache“ (Kracauer 1932, 5).¹ Zumal wenn der sozialistische Aufbau in der DDR durch die Information über die Verbrechen zur Zeit Stalins gefährdet sein könnte – eine Position, in der der Parteisekretär Richard Hagen mit der offiziellen Linie des SED-Regimes übereinstimmt.² Damit „die Parteideologen der SED ein homogenes Geschichtsbild [formen konnten], aus dem sich eine Verpflichtung für die Gestaltung einer besseren Zukunft, sprich der sozialistische Aufbau, ableiten ließ“ (Jung 2008, 121), waren autobiografische Zeugnisse von Opfern der stalinistischen Repression in der DDR tabuisiert, und nicht selten war das Tabu ein selbst auferlegtes.

Jene Autoren und Autorinnen, die im Kommunismus unbeirrt ihre ideologische Heimat sahen, verurteilten die Vorgehensweise solcher als Renegaten (Rohr-wasser 1991, 1996) stigmatisierten Kommunisten wie Margarete Buber-Neumann,

1 Der religiös-theologische Begriff des Märtyrers oder ‚Blutzeugen‘ wird somit säkularisiert und auf die kommunistische Bewegung übertragen.

2 Solch eine ‚Billigung‘ der Verbrechen in Stalins Sowjetunion soll Anne Applebaum zufolge auch im Westen denkbar gewesen sein: „It is not only the far Left, and not only Western communists, who were tempted to make excuses for Stalin’s crimes that they would never have made for Hitler’s. Communist ideals – social justice, equality for all – are simply far more attractive to most in the West than the Nazi advocacy of racism and the triumph of the strong over the weak“ (2004, 8).

Wolfgang und Susanne Leonhard, Gustav Regler oder Arthur Koestler.³ Ihnen gegenüber waren sie bereit, ihre Erfahrung des Unrechts und der Gewalt in der Sowjetunion zu verschweigen, sie zu verdrängen (Emmerich 1996, 326–327). Wenn sie aber trotzdem in der Überzeugung, zur Erschließung der Parteigeschichte beizutragen, ihre Selbstzeugnisse zum Beispiel für das Zentrale Parteiarchiv der SED beim Institut für Marxismus Leninismus bereitstellten, wurden diese „mit einem Sperrvermerk versehen“ (Erler 2001, 188). So wurden die Memoiren *Totgesagt: Erinnerungen* von Trude Richter (d.i. Erna Barnick, Magdeburg, 19. November 1899 – Leipzig, 4. Januar 1989) und diejenigen von Helmut Damerius (Berlin, 16. Dezember 1905 – 29. September 1985) mit dem Titel *Unter falscher Anschuldigung: 18 Jahre in Taiga und Steppe*, die jeweils Anfang der 1960er und der 1980er Jahre fertig geschrieben worden waren, erst 1990 publiziert.⁴

Dass die 1981 begonnene Arbeit des Historikers Wolfgang Ruge (Berlin, 1. November 1917 – Potsdam, 26. Dezember 2006) an seiner Autobiografie *Gelobtes Land: Meine Jahre in Stalins Sowjetunion* (2012), nur langsam vorankam, zwischen 1989 und 1998 unterbrochen und erst 2002 vollendet war,⁵ mag ferner die ideo-

3 Siehe *Als Gefangene bei Hitler und Stalin: Eine Welt im Dunkel* (München 1949) von Margarete Buber-Neumann, *Die Revolution entlässt ihre Kinder* (Köln und Berlin 1955) von Wolfgang Leonhard, *Gestohlenes Leben: Schicksal einer politischen Emigrantin in der Sowjetunion* (Frankfurt a. M. 1956) von Susanne Leonhard, *Das Ohr des Malchus: Eine Lebensgeschichte* (Köln und Berlin, 1958) von Gustav Regler, *Ein Gott der keiner war* (Konstanz u.a., 1950) von Arthur Koestler. 4 1972 war das erste Buch von Richters Manuskript, das ihre Erinnerungen an den Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS) zum Inhalt hat, mit dem Titel *Die Plakette. Vom großen und vom kleinen Werden* im Mitteldeutschen Verlag (Halle) erschienen. Die ersten drei Abschnitte aus dem zweiten Buch, *Tod und Auferstehung*, in dem Richters Haft- und Gulag-Erfahrung sowie ihre Verbannung in der Sowjetunion dargelegt werden, wurden unter dem Titel *Station Kilometer sieben* in der Zeitschrift *Sinn und Form* (Richter 1988, 498–528) veröffentlicht. 1977 publizierte der Henschelverlag (Berlin-Ost) Damerius' Erinnerungen an die Theatergruppe Kolonne Links mit dem Titel *Über zehn Meere zum Mittelpunkt der Welt*. Über die Jahre, die Damerius in Gefängnissen, im Gulag und in der Verbannung in der Sowjetunion verbrachte, wurde von Werner Mittenzwei unter dem Titel *Helmut Damerius: Porträt eines Mannes vor dem Hintergrund des Jahrhunderts in Sinn und Form* (Mittenzwei 1987) ausführlich informiert. Neun Kapitel aus Damerius' *Unter falscher Anschuldigung: 18 Jahre in Taiga und Steppe* wurden in *Sinn und Form* (Mittenzwei 1989) abgedruckt.

5 Der Herausgeber Eugen Ruge zitiert eine Fußnote im Originalmanuskript: „Ich [d.i. Wolfgang Ruge] stütze mich hier auf Notizen und z. T. schon recht ausführliche Aufzeichnungen, die ich in großen Abständen seit den sechziger Jahren angefertigt habe“ (2012, 449). Dazu informiert Eugen Ruge: „Diese Aufzeichnungen sind verloren“ (2012, 449). Nach Vollendung der Arbeit wurde das Buch 2003 unter dem Titel: *Berlin – Moskau – Sosswa: Stationen einer Emigration* (Bonn: Pahl-Rugenstein) veröffentlicht. Dieser Text wurde 2012 von Eugen Ruge überarbeitet und unter dem Titel *Gelobtes Land: Meine Jahre in Stalins Sowjetunion* herausgegeben. Bei der

logische Herausforderung belegen, die die Auseinandersetzung mit dem größten Unrecht in der Sowjetunion für überzeugte Kommunisten bedeutet haben muss. In dieser Hinsicht rechtfertigte Trude Richter, die ihre Memoiren als „eine persönliche Rechenschaft über die Bewältigung meiner Vergangenheit“ (1990, 312) sah, die historische Notwendigkeit solcher Erinnerungen im DDR-Kontext mit folgenden Worten, ausgesprochen im multilateralen Kolloquium *Memoirenliteratur und Geschichtsbewußtsein* (Berlin-Ost, 3.–5. Februar 1981):

Heute ist es eine [...] ABC-Weisheit, daß es bei der Bewältigung der riesigen Schwierigkeiten garnicht [sic] ohne Irrtümer, Fehler, Versäumnisse, Ungerechtigkeiten und ähnliches abgehen kann. Es muß ausgesprochen werden, dargestellt, sonst entstünde eine rosige Schönfärberei, die nicht der Größe und der Kompliziertheit unserer historischen Umbruchsperiode gerecht werden könne [...], jedoch nicht ohne Einbeziehung der riesigen positiven Errungenschaften. (zitiert nach Jung 2008, 134)

Ziel dieses Beitrags ist es, am Beispiel der Lebenserinnerungen der Kommunisten Richter, Damerius und Ruge die konkreten Konturen eines Opfernarrativs zu beleuchten, das sich – obgleich in verschiedenem Ausmaß – in einer im Kern undifferenzierten, zwischen ‚Schönfärberei‘ und Wahrheitsgehalt schwankenden Artikulationsart manifestiert. Der dementsprechend problematisch-kompromittierende Zusammenprall von Verschweigen bzw. Verschleierung – des revolutionären Märtyrers oder des „Heldenopfer[s]“ (Assmann 2016, 146) – und Verbitterung bzw. Anklage – des Gulag-Überlebenden oder des „Leidensopfer[s]“ (Assmann 2016, 146) – soll dabei ermittelt werden. Nicht zuletzt soll dadurch belegt werden, „dass der Opferbegriff schillert und zwischen gegensätzlichen Haltungen wie Aktivität und Passivität, Stolz und Apathie, Sinngebung und Verzweiflung oszilliert“ (Assmann 2016, 146). Eine kurze biografische Notiz sei zur Erläuterung des jeweiligen bitteren Loses vorangestellt.

1 Leben und Überleben, Schweigen und Schreiben

Trude Richter, 1. Sekretär des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, Helmut Damerius, Leiter der Agit.-Prop.-Gruppe Kolonne Links, und Wolfgang Ruge, junger Pionier und Mitglied des Sozialistischen Schutzbundes und des Kommunistischen Jugendverbandes Deutschlands, emigrierten jeweils Anfang

Überarbeitung wurde der Text „gekürzt und einem kritischen Vergleich mit späteren Fassungen unterzogen“ (E. Ruge 2012, 455).

und Mitte der 1930er Jahre in die Sowjetunion. Im Rahmen der Jeschowschtschina, der Terrorkampagne 1936–1938 unter Nikolai Jeschow, Leiter des Staatssicherheitsdienstes, wurden Richter und Damerius verhaftet – sie wegen „konterrevolutionärer trotzkistischer Tätigkeit“ (Richter 1990, 295), er unter dem Verdacht der Spionage (Damerius 1990, 50) –, um dann in den Gulag geschickt zu werden. Richter kam ins Lagergebiet von Kolyma, Damerius ins Lagergebiet Solikamsk im Nordural. Ruge wurde nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion im Juni 1941 im September jenes Jahres als verdächtiger Deutscher aus Moskau nach Kasachstan „ausgewiesen“ (Ruge 2012, 120). Er arbeitete in einem Kolchos im Verwaltungsbezirk Ossakarowka bis Anfang 1942, dann wurde er als Arbeitsarmist im Lagergebiet Soswa im Nordural interniert.

Richter wurde 1946 entlassen und 1949 wieder verhaftet und nach Ustj-Omtschug verbannt („Wieder Paragraf 58“, „meine *konterrevolutionäre* Tätigkeit“, Richter 1990, 391 [Hervorhebung im Original]), um zur Bergbauverwaltung zugewiesen zu werden. Damerius wurde nach Verbüßung der Strafe erneut verurteilt (wegen „konterrevolutionärer Agitation“, Damerius 1990, 226), aber 1946, nach Revision des Prozesses, freigesprochen (Damerius 1990, 236). Er musste noch ein Jahr im Lager bleiben, dann wurde er in die Verbannung geschickt. Ruge blieb nach 1945 als Zeichner und später Ingenieur im Projektierungsbüro eines Holzbetriebs und nahm ein Fernstudium auf. 1955 wurde seine Verbannung aufgehoben und er kehrte nach Deutschland, in die DDR, zurück. Auch Richter und Damerius wurden Mitte der 1950er Jahre rehabilitiert und zogen ebenfalls in die DDR. Richter ließ zwanzig, Damerius achtzehn und Ruge fünfzehn Jahre ungerechter Strafe hinter sich.⁶

In der DDR waren sie alle schnellstens integriert: Richter wurde an das Leipziger Johannes R. Becher Institut für Literatur gerufen, Damerius wurde künstlerischer Leiter der Konzert- und Gastspieldirektion in Berlin, Ruge Professor der Akademie der Wissenschaften. Dafür waren sie verpflichtet, über ihre Leidenswege in der Sowjetunion zu schweigen, eine Verpflichtung, die von Johannes R. Becher als „eine unausgesprochene gesellschaftliche Regel“ (1988, 546) erkannt wurde. Eben diese Regel wurde sogleich von Richter und Ruge verinnerlicht, als erstere von Becher empfangen wurde, der damals Kulturminister der DDR war, und letzterer von Karl Schirdewan, Mitglied des Politbüros, der als der zweite

⁶ Ruge war Mitte zwanzig, als er aus Moskau zwangsevakuert wurde, Ende dreißig kam er frei. Richter und Damerius waren Mitte dreißig, als sie verhaftet wurden, jeweils Mitte und Anfang fünfzig kamen sie frei. Dazu schreibt Damerius: „achtzehn Jahre, die besten Jahre, die ein Mann besitzt. Die mich verhaftende Instanz merkte ihren *Irrtum* erst siebzehn Jahre später“ (1990, 11 [Hervorhebung im Original]).

Mann nach Walter Ulbricht galt. „Ergriffen lauschte er [Becher] meinem Bericht. Ich sah, wie sehr er litt unter allem, was geschehen war, und überzeugte mich, daß er uns nie verdächtigt und auch nicht vergessen hatte“ (1990, 456), schreibt Richter. „Obwohl er [Schirdewan] meine Odyssee in der Sowjetunion mit keinem Wort erwähnt, spüre ich, dass er bemüht ist, das mir widerfahrene Unrecht wiedergutzumachen“ (2012, 438), bemerkt Ruge schlicht. Nur Damerius artikuliert eine Klage, während er aber auch das Mitgefühl und die Hilfsbereitschaft der Menschen in Moskau zu ihm, dem Rehabilitierten, zu schätzen weiß: „Ich wurde von allen als eine Art Held gefeiert, der aus einem anderen Kriege lebendig zurückgekehrt war. [...] Es wunderte mich, niemand, auch keiner aus dem Freundeskreis, fragte, warum, wieso, weshalb. Wer hätte die Fragen auch beantworten können“ (1990, 322, 329).⁷

Trotz der Schweigepflicht hatte Richter schon 1956 mit „Vorarbeiten für ihre Autobiografie“ (Jung 2008, 136) begonnen, die 1962 fast vollständig abgeschlossen war. Dabei musste Richter auf ihren „wohltrainierten Gedächtnisfilter“ (1990, 452) vertrauen, denn sie hatte ihre in der Sowjetunion niedergeschriebenen „Manuskripte und Tagebücher [...] der vernichtenden Kritik des Herdfeuers“ (1990, 452) übergeben – „ich wollte mir das Hineinwachsen in die deutsche Gegenwart nicht erschweren durch philosophisches Gepäck aus einer überwundenen Etappe“ (1990, 452) – führt sie als Rechtfertigung dafür an. Ob der heutige Leser bei einem solchem „Filter“ etwa an eine Art „Selbstzensur“ denken soll, sei dahingestellt. Allerdings musste die Publikation über 35 Jahre lang warten.⁸ Damerius' Manuskript war im Februar 1982 fertig. Ein Exemplar übergab der Autor Werner Mittenzwei, ein weiteres Buch kam im Dezember 1983 in das Archiv der Akademie der Wissenschaften der DDR (Mittenzwei 1990, 365). Über das schwierige Fortkommen des Memoirenschreibens von Wolfgang Ruge überlegt der Herausgeber Eugen Ruge, Sohn des Autors:

7 Konkret gegenüber den Genossen des Nationalkomitees Freies Deutschland äußert Damerius seine Enttäuschung: „Ihre unschuldig verhafteten Genossen hatten sie vergessen, oder sie hatten nicht die Zivilcourage gehabt, sich an sie zu erinnern und sich für sie einzusetzen“ (1990, 260). Trotzdem fragt er sich auch: „Hatte ich vor 1938, als ich noch in der Freiheit war, gefragt, wo sind die Verhafteten geblieben? Versteckte ich mich damals nicht genau wie die, die es noch nicht getroffen hatte, hinter dem unerschütterlichen Glauben an die Partei und an die Unfehlbarkeit Stalins?“ (1990, 289).

8 In der DDR hat Richter zweimal, 1965 und 1973, versucht, ihre Memoiren zu veröffentlichen, ohne Erfolg: Das Manuskript blieb im Lager des Zentralen Parteiarchivs der SED. Darüber informiert Jung (2008, 134–137) ausführlich.

[Es] bleibt [...] erstaunlich, dass ein Mann [d.i. Wolfgang Ruge], der in 26 Jahren seines aktiven Berufslebens über 800 Publikationen zusammengebracht hat (darunter viele Bücher und umfangreiche Beiträge zu Sammelbänden), im Verlauf von sieben oder sogar acht Jahren nicht über die erste Hälfte des geplanten Projekts hinauskommt. (E. Ruge 2012, 450)

Gewiss hat Wolfgang Ruge „zeitlebens nach einer angemessenen Form für die Verarbeitung seines Traumas gesucht“ (E. Ruge 2012, 449). „Ganz offensichtlich“ sind es zudem Eugen Ruge zufolge „die Ereignisse im November 1989“ (2012, 450) welche schließlich eine Unterbrechung von neun Jahren verursachen.

Zumindest Richter und Damerius sollen der Meinung gewesen sein, erst durch die schonungslose Schilderung des erfahrenen Unrechts würden ihre Jugendziele „weiter verfolgbar und erstrebenswert“ (Mittenzwei 1990, 364). Zudem sollen sie im Verfassen ihrer Memoiren eine Verpflichtung gegenüber denen gesehen haben, die den Gulag nicht überlebt hatten (Mittenzwei 1990, 364). Diese Gründe mögen als Motivationsfaktoren angesehen werden, welche sie schließlich zum Versuch, „die Geschichte in ihren Widersprüchen und mit ihren tatsächlichen Menschenschicksalen vorzuführen“ (Mittenzwei 1990, 364–365), veranlasst haben. Oder, wie es von Eugen Ruge zusammengefasst wird, indem er sich konkret auf die Erinnerungen seines Vaters bezieht: „Es ist nicht nur ein beeindruckendes Zeugnis menschlicher Leidens- und Lebensfähigkeit, es ist zugleich ein außergewöhnliches Zeitdokument“ (2012, 455).

2 Ein (selbst auferlegtes) Tabu

Das Tabu, mit dem in der DDR Gefängnis- und Gulag-Erfahrung in der Sowjetunion belegt ist, bedingt vor allem in Richters Memoiren eine „Gelassenheit gegenüber dem eigenen Schicksal bei allem Schmerz, [...] [die] für die meisten Leser schwer nachvollziehbar sein“ (Scheer 1990) mag. Ihre „Tragödie – de[n] Versuch, ein Leben nach dem Tode zu führen, d.h. Mensch zu bleiben auch unter den widrigsten Umständen“ (1990, 290) – bezeichnet Richter zum Beispiel als „eine optimistische“ (1990, 290). Veranschaulicht sei hier zunächst der positive Ton, der auch thematisch verwandte Passagen der Erinnerungen von Damerius und Ruge durchzieht, denn erst dadurch lässt sich die Wirkung des selbst auferlegten Tabus in seiner ganzen Tragweite dokumentieren.

Zuallererst freut sich Richter darüber, dass sie im Moskauer Butyrka-Gefängnis zum ersten Mal in ihrem Leben „Zeit, endlos Zeit“ (1990, 292) hat, um Gymnastik zu treiben und „täglich mehrere Stunden mit gewinnbringender Lektüre aus[zu]füllen“ (1990, 292) oder auch um Interessenten freiwillig Fremdsprachenunterricht zu erteilen. In demselben Sinn schreibt Damerius über den Lese-

„Luxus“ im Gefängnis: „[E]inmal in der Woche konnte man ein Buch aus der Gefängnisbibliothek ausleihen. [...] [E]s gab sogar Bücher in deutscher Sprache“ (1990, 47). Des Weiteren bemerkt er, dass er darin das „Russischlernen“ (1990, 48) fortsetzen konnte.

Ferner feiert Richter die bejahende Haltung der Gefangenen zur sozio-politischen Realität in der Sowjetunion: „[K]einer [der mitgefangenen Frauen] kam es in den Kopf, die Errungenschaften der Sowjetmacht in Zweifel zu ziehen. Und alle waren erfüllt von Optimismus für die Zukunft ihres Landes“ (1990, 294). Wie Richter nicht daran zweifelt, dass sich ihr Schicksal wie das ihrer Leidensgefährten „eines Tages zum Guten wenden“ (1990, 301) wird, so hält Damerius auch an seinem kommunistischen Glauben und an Stalin fest. Im Lager angekommen, beteuert er: „[I]ch war voller Hoffnung, von hier aus mein Recht zu finden. Ich würde an Stalin schreiben, alles würde sich aufklären, und die Gerechtigkeit würde wieder hergestellt werden. Auch hier würde ich mich wie ein Kommunist verhalten und gute Arbeit zum Nutzen der Sowjetmacht leisten“ (1990, 72). Insgesamt hat Damerius siebzehn Eingaben an Stalin geschrieben, die alle unbeantwortet geblieben sind (Damerius 1990, 53), was Michael Rohrwasser nicht nur im Sinne einer loyalistisch-gläubigen Haltung interpretiert:

In diesen Briefen kann sich die letzte Loyalität der alten Parteigenossen verbergen, aber auch der Glaube an „Väterchen Stalin, der von allem nichts wußte“ – eine verwandte Redewendung klingt im Ohr. [...] Zugleich wird mit dem Adressaten Stalin die besondere Bedeutung (und Gefährlichkeit) der eigenen Person hervorgehoben[...] [...] Eine Antwort [...] konnte es nicht geben[...] (Rohrwasser 1991, 274)

Ein weiteres Thema sind Verhöre und die Anwendung von physischer Gewalt, die von Richter einfach verschwiegen wird. Das einzige in ihren Memoiren angeführte Verhör soll eine Viertelstunde gedauert haben (1990, 295), ein anderes Mal sei sie „von einem höheren Offizier sehr zuvorkommend empfangen“ (1990, 295) worden und habe sich sogar auf dessen Diwan ausruhen dürfen, ohne dass es dann zum Verhör gekommen sei. Damerius relativiert die Gewaltausübung oder registriert sie aus der Distanz. Er habe zum Beispiel beim „Baden“ einen nackten Mann gesehen, der in einem anderen Gefängnis verhört worden war und „der fast am ganzen Körper grün und blau und angeschwollen war und der sofort umfiel“ (1990, 28). Ein weiterer Häftling sei vom Untersuchungsrichter mit einem Lineal auf die Oberschenkel geschlagen worden. Sonst schreibt Damerius: „[E]rst nach 1938 [wurde] zu aktiveren Methoden beim Verhör gegriffen“ (1990, 35).

Später, beim Transport und auch im Lager, wird die imposante Schönheit der sibirischen Landschaft gepriesen. Richter beschreibt zum Beispiel die Fahrt durch die Kolyma-Region „[i]m offenen LKW“ (1990, 305) in einem feierlichen Ton: „Auf funkelnagelneuen Chausseen rollten wir durch die sommerliche Taiga. Uns ging

das Herz auf bei ihrem Anblick. Freudig begrüßten wir eine Reifenpanne, die uns eine Rast im Walde und die Bekanntschaft mit seinem Beerenreichtum verschaffte“ (1990, 305). Problematischer wird es nur, als Richter im Wald arbeiten und eine von Pferden getriebene Fuhre durch die unwegsame verschneite Taiga fahren muss, doch auch da findet sich eine hilfsbereite Hand (1990, 323–326). Damerius, der den Reiz des urwüchsigen sibirischen Waldes und das atemberaubende Phänomen der weißen Nächte und des Polarlichts erkennt, schildert allerdings auch sein Leiden als Waldarbeiter: „Als ich nun unfreiwillig durch einen solchen Wald marschierte, war mein Gefühl für seine Schönheit stark gedämpft. [...] Und der *schöne* Wald, die Taiga, erschien mir dunkel, unfreundlich drohend und Angst einflößend“ (1990, 69 [Hervorhebung im Original]). Auch Ruge, der in seinem Buch zunächst mehrere Absätze dem Preis der Steppenlandschaft in Karaganda widmet (2012, 139–140), ist später, als Arbeitsarmist im Nordurallager, nicht mehr imstande, die Schönheit der Taiga zu genießen: „Die Sonne steht jetzt knapp über dem Horizont, der Himmel schimmert in durchsichtigem Grau, kleine weiß gepuderte Tannen recken ihre Spitzen in die Höhe. Eigentlich entbehrt auch diese Landschaft nicht gewisser Reize. Wenn nur der Magen nicht so knurren würde!“ (2012, 174), ist in seinen Memoiren zu lesen.

Zur schweren körperlichen Arbeit im Lager äußert sich Richter in einem ganz positiven Ton. Für sie sei diese Arbeit nämlich bereichernd und befriedigend, zumal: „Mir fehlte jegliche Kenntnis im Umgang mit solch einfachen Werkzeugen wie Messer, Säge, Sense, Hacke, Beil, Harke. Nie hatte ich die Bekanntschaft gemacht mit dem treuen Helfer der Menschen seit Jahrtausenden, dem Pferde, und besaß keinen Begriff von den Anstrengungen der Bauern, der Holzfäller“ (1990, 329–330). Durch die Arbeit will Richter sich folglich „in das wirtschaftliche Leben des Gebiets einbezogen und damit letzten Endes doch für den sozialistischen Aufbau tätig“ (1990, 333) wissen. Schließlich habe sie dadurch den „Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis“ (1990, 82) des Sozialismus erfahren können. Damerius, der schwerste Waldarbeit leisten muss, findet erst durch die vorübergehende Betätigung in einer „Kultbrigade“ und durch das Theater spielen „eine Aufgabe im Rahmen des Lagerlebens und damit wieder Anschluß an das Leben überhaupt“ (1990, 136). Später freut er sich über seine Mitarbeit an der „Kultur- und Erziehungsabteilung“ (1990, 157), wo er die einfachen Tafeln der Lagerwandzeitung herstellt, auf denen die täglichen Arbeitsergebnisse, die Verstöße gegen die Disziplin und alle Planrückstände verzeichnet wurden. Das ist für Damerius eine Arbeit, die nicht nur angenehmer ist, als im verschneiten Wald Bäume zu fällen, sondern auch eine, die er „für gut und politisch richtig“ (1990, 158) hält, und „die den Gepflogenheiten in der Sowjetunion entspr[i]ch[t]“ (1990, 158–159). Ruge, auch als Holzarbeiter eingestellt, empfindet seinen zeitweiligen Einsatz als Brigadier bei der Heumahd als positive Wendung, denn endlich kann

er sich da satt essen: „Ich sichere den Frauen ihre Brotkanten, füttere meine Leute bestens durch, zweige der Obrigkeit ihre Schober ab. Allmählich kehre ich zu einem menschenähnlichen Leben zurück“ (2012, 291).

Nach überstandener Haft und Verbannung bemüht sich Trude Richter darum, das Lager in einem positiven Licht darzustellen. Als ein von ihr angezeigter Dieb zu achtzehn Jahren Arbeitslager verurteilt wird, bemerkt sie zum Beispiel, „daß [...] diese Arbeits- und Besserungsinstitution gründlich umorganisiert“ worden sei, und dass „jeder Kriminelle [...] Schulungskurse aller Art absolvieren konnte“ (1990, 433). Überdies betont Richter ihre Freude, „heil geblieben“ (1990, 424) und sogar entlohnt worden zu sein. „[W]ie jeder, der aus dem fernen Osten kam, [war ich in Moskau 1956] recht wohlhabend“ (1990, 452), merkt sie zufrieden an. Sie kann sich zum Beispiel sämtliche Einkäufe und einen Aufenthalt in einem Sanatorium auf der Krim leisten, wo ihre Gesundheit „[r]estauriert“ (1990, 452) worden sei. Damerius preist seinerseits zunächst die „Gefängnisordnung“: „Bei der Entlassung erhielt ich mein Köfferchen, meine Hosenträger und Schnürsenkel und sogar das restliche Geld, all das, was mir bei meiner Verhaftung [...] abgenommen worden war“ (1990, 53). Jahrzehnte später, nach überstandener Lagerhaft, rühmt er sich seiner unbeirrbaren Überzeugung: „[E]s ist nicht gelungen, uns zu Wölfen umzuerziehen. Wir waren Genossen – Kommunisten geblieben“ (1990, 247). Bei Ruge ist erst nach Stalins Tod und erst recht 1956 nach dem XX. Parteitag des Zentralkomitees der KP der Sowjetunion, als die Rückreise nach Deutschland schon bevorsteht, ein optimistischer Kommentar zur politischen Lage im Ostblock zu vernehmen: „[I]ch bin von Zuversicht erfüllt. Ich beginne zu glauben, dass jetzt, genau in diesem Moment, in dem auch mir wieder Flügel zu wachsen scheinen, die internen Machtkämpfe im sowjetischen Politbüro abgeschlossen seien und nun die Phase der Errichtung eines *wirklichen Sozialismus* beginne“ (2012, 436 [Hervorhebung im Original]).

Für die Unterstützung aus der DDR haben Richter, Damerius und Ruge nur Worte des Dankes und der Anerkennung. Trude Richter erwähnt die Unterstützung von Anna Seghers und von Johannes R. Becher. Das Leipziger Literaturinstitut, in dem sie als Dozentin tätig ist, sieht Richter als „das Ithaka meiner Odyssee“ (1990, 456). Helmut Damerius war seinerseits von Arthur Pieck, dem Sohn des einzigen DDR-Präsidenten, Wilhelm Pieck, zum Umzug in die DDR verholfen worden. Die Reise nennt er eine „Fahrt ins Ungewisse“, wobei aber „die Himmelsrichtung [...] die richtige und von mir lang ersehnte [war]“ (1990, 330). Wolfgang Ruge informiert über den Kontakt zu seiner Mutter Charlotte, Leiterin des Instituts für Literatur und Sprachen an der Akademie für Staat und Recht in Potsdam-Babelsberg, und deren zweiten Ehemann Hans Baumgarten. Sie waren auch diejenigen, die ihn mitsamt Frau und Kind in Berlin in Empfang nahmen und versorgten.

3 Trotz alledem: Tabubruch

Trotz des mehr (bei Richter) oder weniger (bei Damerius und Ruge) offenkundigen positiven Erzähltons bezeugt der Inhalt der drei Memoirenbücher das gewaltige Ausmaß des den Autoren zugefügten Unrechts. Sowohl in Richters Autobiografie als auch in derjenigen von Damerius werden die miserablen Umstände der Haft in den verschiedenen Moskauer Gefängnissen (Lubjanka, Butyrka, Taganka) dargestellt, wobei Damerius deutlich negativere Details wiedergibt. Während bei Richter zum Beispiel lediglich von einer „Massenzelle“ (1990, 291) und von Streitereien unter den Häftlingen (1990, 293) zu lesen ist, bebildert Damerius die Vermassung durch die Beschreibung der strengen Stehen-Sitzen-Liegen-Ordnung in der Zweimannzelle, in der sechzehn Männer eingesperrt sind (1990, 31–32). Über den „Scheißkübel“ oder „Parascha“ in der Zelle und die sogenannte „Toilettenaktion“⁹ berichtet nur Damerius (1990, 31, 33), wie auch über die magere Kost: „ein Stück Roggenbrot, ungefähr dreihundert Gramm, und warmes Wasser [...]. Mittags erhielt jeder eine Schüssel Suppe“ (1990, 33–34). Während Damerius über die unerbittlichen Desinfektions- und Badeprozeduren (1990, 26–28) informiert, erwähnt Richter eine einzige Laus, indem sie noch kommentiert: „Das Ungeziefer war dort eine eingeschleppte Rarität“ (1990, 294). Ruge (2012, 124) erfährt seinerseits Vermassung, Gedränge und extremen Platzmangel erst im Transport im schmutzigen Güterwaggon von Moskau in die Steppe.

Das Gefängnisleben kennt aber eine noch raffiniertere Form der Folter: das zermürbende Warten auf das Verhör. Dazu hält Damerius fest: „Die Mitteilung ‚vorbereiten zum Verhör‘ erteilte der Schließer am Tage, aber geholt wurde man meistens nachts. Verhören wollte man müde Leute, die sich bis zum Verhör durch Grübeln oder Angst schon selbst zermürbt hatten, die keinen Widerstand leisten konnten“ (1990, 34). Sowohl er als auch Richter berichten zudem von der Qual der Ungewissheit über die eigene Zukunft, allein Ruge beteuert: „Die Unwissenheit schützt mich“ (2012, 171). Damerius und Richter bemängeln darüber hinaus die strenge Isolation von der Außenwelt, die Richter mit dem Tod gleichsetzt: „[I]ch war mir klar darüber, daß ich ausgelöscht war für alle anständigen Menschen. Tot für meine Genossen in Moskau, in Berlin, in Paris und wo sie sonst in der Emigration weilten, tot für meine Schüler“ (1990, 312). Für Damerius (1990, 54, 61) bringt die Isolation auch noch den Verlust des Zeitbewusstseins mit sich sowie eine

⁹ Von Damerius (1990, 33) wie folgt beschrieben: „[J]e sechs Mann [wurden] auf die Toiletten geführt. Es waren Hockklosetts – sechs Löcher auf einem langen Zementsockel, ohne Trennwände und ohne Türen, mit Wasserspülung, die immer lief. Papier gab es nicht, Wasser lief ja. Es gab auch ein Waschbecken, aber zum Waschen war keine Zeit bei dem herrschenden Hochbetrieb.“

intellektuelle Rückständigkeit: „Ich hatte in diesen achtzehn Jahren fast nichts gelesen, hatte die politische Entwicklung in der Welt nicht miterleben können, hatte nichts dazu gelernt außer einigen Brocken Ganovenjargon“ (1990, 322).

Fernerhin informieren Richter und Damerius über die „Massenabfertigungen“ ohne Prozess (Richter 1990, 296; Damerius 1990, 50), wobei letzterer etliche Artikel aus der Verfassung der UdSSR von 1936¹⁰ anführt, um seine Erfahrung deutlich als Verstoß gegen gerade jene Artikel zu kategorisieren. Ruge beklagt seinerseits, dass er weder „förmlich verurteilt noch jemals förmlich entlassen worden“ (2012, 308) sei, wodurch nicht nur die Rechtlosigkeit des stalinistischen Regimes bloßgestellt werden soll, sondern auch dessen Willkür. Zudem leiden die überzeugten Kommunisten darunter, dass sie im Land ihrer „Ideale und Träume, im Vaterland der Werktätigen“ (Damerius 1990, 17) in den Gulag geschickt worden sind. In diesem Sinn beteuert Richter, das Schlimmste auf der Welt sei, für einen Feind gehalten zu werden, wenn man in Wirklichkeit „der allerbeste Freund ist“ (1990, 297), und Ruge fragt sich: „Wir waren immer Hitlergegner, auch als alle den Hitler-Stalin-Pakt bejubelt haben. Wir haben uns durchweg loyal verhalten. Warum vertraut man uns nicht? Warum setzt man uns mit den Kulaken gleich, die immer gegen die Sowjetmacht waren?“ (2012, 175 [Hervorhebung im Original]).

Richter, Damerius und Ruge sind sich auch weitgehend darin einig, dass das Lager von Korruption und Betrugerei wimmelte. Richter nennt das dauernde Schachern „Lagermechanismus“ (1990, 299), Ruge und Damerius verwenden für „jede Art obrigkeitsschädigende[n] Betrug[s]“ (Ruge 2012, 220) das Wort im Lagerjargon: „Tufta“ (Damerius 1990, 147; Ruge 2012, 220), dessen Funktionieren Damerius konkret und detailliert beschreibt (1990, 147–157), aber erst aus der Perspektive der 1980er Jahre als lebensrettende Strategie zu erkennen vermag: „Tufta bewahrte Tausende Gefangene vor Hunger und Hungertod, war also für

10 Unter dem Titel *Aus der Verfassung der UdSSR von 1936* zitiert Damerius (1990, 55–56): „*Artikel 102* Die Rechtsprechung wird in der UdSSR von dem Obersten Gerichtshof der UdSSR, den Obersten Gerichtshöfen der Unionsrepubliken, den Regions- und Gebietsgerichten, den Gerichten der Autonomen Republiken und Autonomen Gebiete, den Bezirksgerichten, von besonderen Gerichten der UdSSR, die auf Beschluß des Obersten Sowjets der UdSSR bestellt werden[,] und von den Volksgerichten ausgeübt.

Artikel 111 Die Verhandlung ist bei allen Gerichten der UdSSR öffentlich, sofern nicht durch das Gesetz Ausnahmen vorgesehen sind; dem Angeklagten wird das Recht auf Verteidigung gewährleistet.

Artikel 127 Den Bürgern der UdSSR wird die Unverletzlichkeit der Person gewährleistet. Niemand kann anders als auf Gerichtsbeschluß oder mit Genehmigung des Staatsanwalts verhaftet werden.

Artikel 129 Die UdSSR gewährt Bürgern auswärtiger Staaten, die wegen Verfechtung der Interessen der Werktätigen oder wissenschaftlicher Betätigung oder wegen nationalen Befreiungskampfes verfolgt werden, das Asylrecht.“

viele Rettung und Wohltat, ich möchte es, gemessen an den Lagerverhältnissen, ein humanistisches Verbrechen nennen“ (1990, 152). Nicht zuletzt durch „Tufta“ kann festgestellt werden, dass „eine Pyramide der sozialen Schichtung innerhalb des Stacheldrahtverhaues [existierte]“ (Richter 1990, 310). Ganz oben stand die „Arbeitsaristokratie“ (Richter 1990, 310), unten das „Lagerproletariat“ (Richter 1990, 311),¹¹ wobei Richter auf die ideologisch-politische Inkongruenz solch einer Schichtung aufmerksam macht: „Von Tag zu Tag trat der Widerspruch zwischen dem offiziell verkündeten sozialistischen Grundsatz: ‚Jedem nach seinen Leistungen‘ und der Praxis mit ihrem Wolfsgesetz unverhüllt hervor“ (1990, 310). Jenes Wolfsgesetz im Gulag wird von Damerius zu der prägnanten Formel zusammengefasst: „Ich esse heute, du morgen, du stirbst heute, ich morgen“ (1990, 109). Des Weiteren denunziert er die unmittelbaren Folgen des „Parasitentums“: „Hunger, Unterernährung, Krankheiten und hohe Sterblichkeit“ (1990, 83), wobei aber nicht nur die „räuberische Lageraristokratie“ (1990, 83) an den Pranger gestellt wird, sondern auch die Kriminellen – Gelegenheits- und Berufsverbrecher –, die, wie Richter beklagt, „im Gegensatz zu uns [den Politischen] *Volksfreunde* genannt [wurden] und [...] sich bei der Lagerleitung großer Nachsicht und Bevorzugung [erfreuten]“ (1990, 299 [Hervorhebung im Original]). Das Billigen von Prostitution (Richter 1990, 298–299) liefert ein recht bizarres Beispiel von solcher Nachsicht, meistens besteht die Bevorzugung jedoch in einer etwas besseren Kost. Denn der extreme Hunger ist das Schlimmste im Gulag, und – neben heilloser Kälte und schwerster körperlicher Arbeit – die Hauptursache für Krankheiten und Tod.

Von sich selbst behauptet Richter zwar, bis vor Kriegsausbruch 1941 „durchaus nicht verhungert“ (1990, 338) zu sein, den bittersten Hunger illustriert sie aber am erschütternden Erscheinungsbild ihres Ehemannes Hans Günther, der 1938 im Lager Wladiwostok ums Leben gekommen ist:

[D]a tauchte plötzlich vor mir ein langes Gespenst [d.i. Hans Günther] auf, umschlottert von einer weißen Drillichhose, in einem groben, offenen Hemd, das die Rippen des Brustkorbes sehen ließ. Das Skelett trug eine Hornbrille, und seine Augen blickten mich an aus tiefen Höhlen wie aus einem Totenschädel. (Richter 1990, 302–303)

Was den Hunger anbelangt, sei aus den Memoiren von Damerius folgende Schauder erregende Stelle zitiert: „Verhungernde polkten aus dem gefrorenen Kot die Weizenkörner heraus und aßen sie. Ich habe es gesehen“ (1990, 130). Des Weiteren berichtet Damerius, wie die Lagerinsassen sich von Ratten ernähren, wie ihre darbenenden Körper die eigene Substanz aufsaugen, wie tote Gefangene erst

¹¹ Ruge beschreibt und differenziert seinerseits genauestens die verschiedenen Typen innerhalb der Lagergemeinschaft im Unterkapitel „Zuträger, Sägeschleifer, Deputierte“ (2012, 195–206).

nach einer Woche gemeldet werden, so dass ihre Nachbarn solange deren Brot und deren Suppe – die „Balanda“ (1990, 101) – kassieren können, oder auch wie „sich die dahinsiechenden Pferde noch als nützlicher [erweisen] als die dahinsiechenden Menschen. [...] sie wurden geschlachtet [...] und verbesserten ein wenig die Suppe derer, von denen sie zu Tode geschunden worden waren“ (1990, 155; vgl. Ruge 2012, 185). Ruge (2012, 258) bringt der Hungerwahn sogar zum Essen von ungekochtem Fleisch eines rotzkranken Pferdes, das geopfert wurde, dessen Leiche man aber vergeblich zu verbrennen versucht hatte.

Dass Brot das wichtigste Nahrungsmittel im Gulag ist, belegen Richters Worte: „Ihm verdanke ich meine Gesundheit“ (1990, 308). Jenes Brot sei aber glitschig und bestehe „zu einem Großteil aus Hafer- oder Gerstenkleie“ (2012, 184–185), berichtet Ruge, die tägliche Brotration während der Quarantäne wiege 600 Gramm (2012, 184), später, bei Erfüllung der Arbeitsnorm, 500 (2012, 208), und bei Arrest 300: „zum Leben zu wenig, zum Sterben zu viel“ (2012, 232). Als „Hauptnahrquell“ (Richter 1990, 308) angesehen, sind alle Häftlinge, wie Ruge betont, auf Brot fixiert: „[M]eine Zeitrechnung beschränkt sich auf das Zählen der Stunden bis zur nächsten morgendlichen Brotausgabe“ (Ruge 2012, 207). Zucker, Öl, Fisch oder Grütze bekommen die Lagerinsassen nie (Ruge 2012, 185), neben Brot gibt es nur dünnflüssige Suppe, von Damerius wie folgt beschrieben:

Jahrelang aßen wir Suppe, die nach Petroleum schmeckte; der Kutscher, der die Zisterne Pflanzenöl beförderte, tauschte Wodka gegen einige Liter Öl und, damit das Gewicht stimmte, goß er Petroleum zu. Wasser hätte er nicht nehmen dürfen, das vermischt sich nicht mit Öl oder schwimmt bei Frost als Eis auf dem Öl. (Damerius 1990, 82)¹²

Infolgedessen ausgemergelt und mit Lumpenkleidung werden die Sträflinge bei extremer Kälte zur Schwerstarbeit gezwungen: Sie werden „bis 35 Grad minus zur Waldarbeit hinausgeführt (bei Wind bis 30)“ (Ruge 2012, 209).¹³ Zudem sind sie dreckig und werden von Läusen und Wanzen, im Sommer auch von Fliegen und von Malaria übertragenden Mücken gepeinigt, bis sie krank werden. Die häufigsten Krankheiten im Gulag sind Pellagra – oder Diarrhöe –, Hungerödeme und Dystrophie. Sonst leiden die Lagerinsassen auch an Erfrierungen, an Heme-

¹² Damerius (1990, 87–88) klagt diesbezüglich noch, dass die Suppe auf ihren Inhalt nicht kontrolliert oder geprüft wird.

¹³ Ruge tadelt zudem die organisatorische Sinnlosigkeit der Lagerpolitik: Dass zum Beispiel ein hochqualifizierter Ingenieur, der sogar in Amerika gearbeitet hat, während des Zweiten Weltkriegs in der Sowjetunion „wegen eines deutschen Urgroßvaters für vergleichsweise lächerliche Arbeiten ein[ge]spannt [wird] – die Instandhaltung von ein paar klapprigen Lkws und Motorbooten im fernen Ural“ (2012, 198).

ralopie – oder Nachtblindheit –, an Furunkeln und an allerlei Verletzungen, wobei die medizinische Versorgung höchst defizitär ist. Mit folgenden Worten beschreibt Ruge die Mittel des Lagerarztes Dr. Wagner: „Mit seinem Zuspruch, seinen Quarantäneverordnungen und der Entschärfung von Befehlen rettet er mehr Menschen als mit seinen oft unter haarsträubenden Bedingungen durchgeführten Operationen“ (2012, 198). Fatale Unfälle, Selbstverstümmelung, um der Arbeit im Wald zu entfliehen, und schließlich auch Selbstmordfälle werden in allen Gulag-Autobiografien registriert. Sogar Trude Richter soll 1950 bei einer Krise den Freitod gesucht haben, wobei der Strick, mit dem sie sich an dem Deckenbalken habe erhängen wollen, glücklicherweise gerissen sei. Bei Damerius und Ruge scheint dagegen der Überlebenswunsch stets überwogen zu haben. Ruge ermunterte sich mit dem Gedanken: „Zusammenbrechen wird *er* nicht, da muss *er* durch, auch das wird ein Ende nehmen“ (2012, 208 [Hervorhebung im Original]). Damerius behauptet seinerseits, er habe sich „fest vorgenommen, das Lager lebend zu verlassen“ (1990, 112), was er aufgrund seiner kommunistischen Überzeugung argumentiert: „Selbstmord paßte nicht zu meiner lebensbejahenden kommunistischen Weltanschauung“ (1990, 232).

Aus der zeitlichen Distanz, nach überstandener Haft und Verbannung – dem „bitteren Brocken, den ich nie verschlucken würde“ (Richter 1990, 297) –, macht Richter den Personenkult des Stalinismus dafür verantwortlich, dass „die innerparteiliche Demokratie außer Kraft“ (1990, 417) gesetzt worden sei und die Sowjetunion sich in einen „riesigen Sarkophag der Rechtlosigkeit“ (1990, 418) verwandelt habe. Wolfgang Ruge fasst aus der Perspektive von 1953 die Ansicht der Opfer der Repression und des Gulags im schlichten Satz zusammen: „Der Tod Stalins rettet Russland“ (2012, 419). Zudem sammelt er die wichtigsten Titulierungen für Stalin als „Menschenschinder“ und als „de[n] größte[n] Schurke[n] aller Zeiten“ (2012, 420). Ebenso denkt und empfindet Helmut Damerius, der seinen Glauben an Stalin endlich korrigiert:

So naiv war ich. Heute ist es mir ganz unbegreiflich, wie ich, und nicht nur ich allein, angesichts der ungeheuerlichen Rechtsverletzungen, die uns ein menschenunwürdiges Dasein, dauernd bedroht von Hunger, Krankheit und Tod, aufzwingen, weiter an den *großen Schmied unseres Glücks, Stalin*, glauben konnte. (Damerius 1990, 244 [Hervorhebung im Original])

Dementsprechend reagiert Damerius, wenn er in der DDR das Lied von Louis Fünberg singen hört: „Die Partei, die Partei, die hat immer recht...“.¹⁴ Da muss er „an Stalin denken, an Berija, an Jeshow, an Jagoda, an den XX. Parteitag der

14 Das 1949 verfasste Lied diente als offizielle Hymne der SED. Liedtext: http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/JahreDesAufbausInOstUndWest_liedtextSEDLied/index.html (24. Juli 2018).

KPdSU, an die Untersuchungsrichter in Moskau und an den Bevollmächtigten im Lager“ (1990, 244), und kann „niemals mitsingen, obwohl ich seit 1923 ununterbrochen Mitglied der Partei, bis heute Kommunist bin und mir nicht vorstellen kann, nicht mehr Mitglied der Partei zu sein“ (1990, 244). In diesen Worten mag trotzdem das „Risiko“ des Renegatentums anklingen, worauf Hans Sahl in der Erzählung *Schuld* (1969) aufmerksam machte: „Es gibt, glaube ich, drei Phasen in der Entwicklung eines Marxisten zum Antimarxisten. In der ersten macht man Stalin, in der zweiten Lenin, in der dritten Marx selber für die Irrtümer des Marxismus verantwortlich“ (1992, 148).

4 „auch wenn uns Schmerz und Scham den Nacken beugen“

Die Lebenserinnerungen von Trude Richter, Helmut Damerius und Wolfgang Ruge erfassen das Phänomen der persönlichen Rechenschaft von überzeugten Kommunisten angesichts des Stalinismus in einer seiner grausamsten Erscheinungen, dem Gulag. Dabei verstoßen die Autoren erstens gegen die eigene Gesinnung, was als Vorbedingung für die von Richter heraufbeschworene „rosige Schönfärberei“ der eigenen Darstellung gelten mag. Oder, wie Michael Rohrwasser solch eine Position erläutert:

Gerade der Terror schien Ausweis moralischer Größe und Überlegenheit; nicht der Zweck sollte die Mittel heiligen, sondern die blutigen Mittel, der heilige Terror bewies die Größe des Ziels. [...] [W]enn Becher nach mehrfachen Suizidversuchen [der letzte im Moskauer Exilantenhotel *Lux*] der lebensrettenden Sowjetunion dankte, dann geht es nicht einfach um propagandistische Lügen, dann setzt sich das Bild gegen alle Realitäten ins Recht. (Rohrwasser 1996, 64)

Zweitens verletzen Richter, Damerius und Ruge das in der DDR bis zuletzt geltende ideologische Tabu der Unfehlbarkeit des sowjetischen Modells, nach dem jede „Kritik [...] als konterrevolutionäre Haltung *entlarvt* [wurde]“ (Rohrwasser 1991, 34 [Hervorhebung im Original]), was wiederum eine Darstellungsweise bedingt, die sich als unmögliches Gleichgewicht zwischen Verschweigen und/oder Beschönigen und wahrheitsgetreuer Wiedergabe materialisiert.

In Richters *Totgesagt*, Damerius' *Unter falscher Anschuldigung* und Ruges *Gelobtes Land* mögen entsprechend etliche Details als Lichtpunkte gelten. Im Gefängnis wird gelesen und es kann Russisch gelernt werden, die Anwendung von physischer Gewalt scheint nicht nachweisbar zu sein. Die Gefangenen sollen eine positive Haltung zum Kommunismus und zur Sowjetunion bewahrt haben,

gepriesen wird darüber hinaus die Schönheit der Steppenlandschaft und der Taiga. Im Gulag soll nicht zuletzt auch für Kultur gesorgt worden sein, für Theater zum Beispiel. Eventuell bietet die Arbeit als Brigadier bei der Heumahd bessere Überlebenschancen als die Waldarbeit. Nach überstandener Lager- und Verbannungszeit verfügen die deutschen kommunistischen Exilanten über etwas Geld und dürfen in die DDR umsiedeln, wo sie schnellstens integriert werden. Trotz aller Beschönigung überwiegen aber die negativen Eindrücke. Die erste Station sind die Moskauer Gefängnisse: die Vermassung und die unerbittlichen Desinfektions- und Badeprozeduren darin, die Ungewissheit über die eigene Zukunft und die Verurteilungen ohne Prozess. Die Umstände im Gulag danach erregen Entsetzen: es herrschen Betrugerei und Parasitentum; der Hunger ist extrem; unmenschliche körperliche Arbeit muss bei der bittersten Kälte im sibirischen Wald geleistet werden. Hohe Sterbezahlen unter den Häftlingen sind die unmittelbaren Folgen von alledem, sowie von Krankheiten, von Unfällen und nicht zuletzt von Suizid. Die letzte Station, die ewige Verbannung, vervollständigt die Isolation von der Außenwelt. Schuld an der Rechtlosigkeit sind schließlich der Stalinismus und seine Terrormaschinerie, Tabu-Themen in der DDR.

Solche Memoiren sind meines Erachtens folglich als ambivalente Opfernarative – als Beispiele für verschriftlichte Gulag-Erinnerungen zwischen Tabu und Tabubruch – zu lesen, nicht als Erinnerungsmanipulationen, Fälschungen der Realität oder gar Lügen bzw. Selbstlügen abzuwerten. In dieser Hinsicht soll der hier unternommene Versuch einer kontrastiven Erfassung ihres Zeugnischarakters dazu beitragen, die jeweiligen Schreib- und Publikationsmotivationen zu ermitteln. Das scheint mir aus unserer Perspektive zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts relevant zu sein: erstens angesichts der Tatsache, dass „ein [...] europäischer Umdenkprozess mit Blick auf die Opfer des Stalinismus noch nicht stattgefunden“ (Assmann 2016, 160) hat, was einerseits wohl auf der „Totalitarismus-These“ oder dem „tief verankerte[n] Tabu“ der Einstufung von Stalinismus und Nationalsozialismus als „zwei Varianten desselben Phänomens“ (Assmann 2016, 161) – gegenüber der „Singularitätsthese“ des Holocausts – zurückzuführen sein mag, andererseits aber sicherlich auch am Vorhandensein solcher kontroversen Lebenserinnerungen von Gulag-Überlebenden wie Richter, Damerius und Ruge liegen könnte; und zweitens in Anbetracht der jüngsten „mentalitätsgeschichtliche[n] Wende“ (Assmann 2016, 58), nach der, wie Aleida Assmann festgestellt hat, „[a]n der Stelle rechter und linker Ideologien [...] die Menschenrechte als normative Grundlage für politisches Handeln, moralische Bewertung und historische Sensibilität [traten.]“ (2016, 58). Hierzu, und bei Beachtung der unter anderen von Rüdiger Pohl (2007, 118–146) und Michaela Holdenried (2000, 11–14) festgelegten Funktionen des autobiografischen Erinnerns und Schreibens im Allgemeinen – Bildung des Selbstkonzepts, soziale Interak-

tion, Selbst-Offenbarung, Erfahrungsweitergabe, Enkulturation –, scheint mir der folgende Kommentar von Nina Frieß für das besondere Genre der Memoiren von Gulag-Opfern von besonderem Wert zu sein:

Das Ablegen eines Zeugnisses (auch gegenüber sich selbst) wurde zum wesentlichen Motivationsmoment des Schreibprozesses. [...] *Abrechnen* ist in diesem Zusammenhang wohl ein zu starkes Wort, da es impliziert, dass in den Texten eine umfassende Auseinandersetzung mit der Stalinzeit erfolgen würde, in deren Anschluss in der außertextuellen Realität Organisatoren oder Ausführende der Repressionen zur Verantwortung gezogen worden wären. Das war nicht der Fall. Vielmehr wurde die Verantwortung für die Repressionen und Auswirkungen des Personenkults Stalin und einem engen Führungszirkel zugeschrieben [...]. (Frieß 2017, 89 [Hervorhebung im Original])

Die Lebenszeugnisse von Richter, Damerius und Ruge belegen sowohl diese Deutung als auch diejenige von Anne Applebaum, für die:

These [...] were books written both as literature and as testimony: the authors wanted future generations to know what had happened, even if their writings could not be published in their own lifetime. [...] In some cases, memoirists also wanted to transmit their experiences in light of a particular personal narrative. [...] Memoirists were often people with an acute sense of fairness and justice as well. [...] [T]he memoirists sometimes had a moral or didactic intent as well as a purely historical purpose. (Applebaum 2011, XII–XIII)

In Bezug auf die Memoiren von Trude Richter, Helmut Damerius und Wolfgang Ruge sollen schließlich noch die „Wertbindungen“ politischer Erinnerungen, die „stets einen [...] partikularen, gruppenspezifischen Charakter“ (Assmann 2016, 207) haben, beachtet werden, denn sie haben „– ganz im Sinne von Nietzsches Plädoyer für einen eingeschränkten Horizont – die klare Funktion der Handlungsorientierung für die eigenen Ziele, der Stärkung des eigenen Selbstbilds und der Legitimierung der eigenen Taten“ (Assmann 2016, 207).

Wenn auch der Opferbegriff angesichts des fatalen Widerspruchs zwischen kommunistischer Überzeugung und Gulag-Erfahrung „schillern“ und „zwischen gegensätzlichen Haltungen oszillieren“ mag, kann am Ende wohl lediglich von Trude Richter behauptet werden, dass sie „nicht aus der Perspektive des Opfers [berichtet]“ (Scheer 1990). Ihre Haltung ist vielmehr diejenige des Kracauer’schen Märtyrers, den Christa Wolf in ihrem letzten Buch, *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* (2010), zu würdigen weiß, indem sie andere, ebenfalls politische Verse aus der Feder von Louis FURNBERG zitiert. Es sind die folgenden Zeilen aus dem 1953 entstandenen Gedicht „Schwere Stunde“, das erst 1957 in FURNBERG’S Nachlass gefunden wurde:

Vielleicht sind wir um eines größeren Ziels
zum Opfer ausersehn; dann heißt es schweigen,

auch wenn uns Schmerz und Scham den Nacken beugen
im Anblick dieses Spiels. (Wolf 2010, 86)

Literaturverzeichnis

- Applebaum, Anne. *Gulag: A History*. London: Penguin, 2004 [2003].
- Applebaum, Anne. „Introduction“. *Gulag Voices: An Anthology*. Hg. Anne Applebaum. New Haven und London: Yale University Press, 2011. VII–XV.
- Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. München: C. H. Beck, 2016 [2013].
- Becher, Johannes R. „Selbstzensur“. *Sinn und Form* 40.3 (1988): 543–551.
- Damerius, Helmut. *Unter falscher Anschuldigung: 18 Jahre in Taiga und Steppe*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1990.
- Emmerich, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig: Kiepenheuer, 1996.
- Erlar, Peter. „„Mich haben die persönlichen Erlebnisse nicht zum nörgelnden Kleinbürger gemacht“: Deutsche GULag-Häftlinge in der DDR“. *Vielstimmiges Schweigen: Neue Studien zum DDR-Antifaschismus*. Hg. Annette Leo und Peter Reif-Spirek. Berlin: Metropol, 2001. 173–196.
- Frieß, Nina. „*Inwiefern ist das heute interessant?*“: *Erinnerungen an den stalinistischen Gulag im 21. Jahrhundert*. Berlin: Frank & Timme, 2017.
- Holdenried, Michaela. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Jung, Christina. *Flucht in den Terror: Das sowjetische Exil in Autobiographien deutscher Kommunisten*. Frankfurt a. M.: Campus, 2008.
- Kracauer, Siegfried. „Eine Märtyrer-Chronik von heute“. *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 13. November 1932, Literaturblatt. 5–6.
- Mittenzwei, Werner. „Helmut Damerius: Porträt eines Mannes vor dem Hintergrund des Jahrhunderts“. *Sinn und Form* 39.4 (1987): 713–739.
- Mittenzwei, Werner. „Helmut Damerius: Neun Kapitel über Lebenslauf und Geschichtsverlauf“. *Sinn und Form* 41.6 (1989): 1287–1314.
- Mittenzwei, Werner. „Lebenslauf und Geschichtsverlauf: Skizze zum Porträt eines Mannes vor dem Hintergrund des Jahrhunderts“. *Unter falscher Anschuldigung: 18 Jahre in Taiga und Steppe*. Hg. Helmut Damerius. Berlin und Weimar: Aufbau, 1990. 331–365.
- Pohl, Rüdiger. *Das autobiographische Gedächtnis: Die Psychologie unserer Lebensgeschichte*. Stuttgart: Kohlhammer, 2007.
- Richter, Trude. *Totgesagt: Erinnerungen*. Halle und Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1990.
- Rohrwasser, Michael. *Der Stalinismus und die Renegaten: Die Literatur der Exkommunisten*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Rohrwasser, Michael. „Was haben sie verraten, die Renegaten? Zwölf Thesen zur Faszination des Stalinismus“. *Denken im Zwiespalt: Über den Verrat von Intellektuellen im 20. Jahrhundert*. Hg. Werner von Bergen und Walter H. Pehle. Frankfurt a. M.: Fischer, 1996. 61–81.
- Ruge, Eugen. „Nachwort“. *Gelobtes Land: Meine Jahre in Stalins Sowjetunion* von Wolfgang Ruge. Hg. Eugen Ruge. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2012. 445–456.

- Ruge, Wolfgang. *Gelobtes Land: Meine Jahre in Stalins Sowjetunion*. Hg. Eugen Ruge. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2012.
- Sahl, Hans. *Der Tod des Akrobaten. Erzählungen*. Hamburg und Zürich: Luchterhand, 1992. 143–150.
- Scheer, Regine. „Schonungsloser fragen: *Totgesagt*: Trude Richter erinnert sich an ihr Leben als verfolgte Kommunistin“. *DIE ZEIT*, 9. März 1990, <http://www.zeit.de/1990/11/schonungsloser-fragen/komplettansicht> (29. Dezember 2017).
- Seghers, Anna. *Das Vertrauen*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1968.
- Wolf, Christa. *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Ingeborg Jandl

Weder Held noch Opfer: Trauma, Identität und die gesellschaftliche Position von Kriegsheimkehrern bei Svetlana Aleksievič, Faruk Šehić und Andrej Gelasimov

Die Rollen von Opfer und Täter*in werden obsolet, wenn sie durch dieselbe Person verkörpert sind. Im Falle von Kriegsheimkehrern ist dies in unterschiedlicher Weise stets der Fall, da diese zum einen aktiv am Krieg partizipiert und zum anderen selbst physisches sowie psychisches Leid erlitten haben. Über beides wird am häufigsten anhand der Rollenzuschreibung des Helden hinweggetäuscht, die diesen Widerspruch zu tilgen scheint, indem sie sowohl die Täteridentität als auch die menschliche Schwäche traumatisch Gebrochener relativiert und positiv umdeutet.

Im Folgenden werden Texte von Svetlana Aleksievič, Andrej Gelasimov und Faruk Šehić behandelt, die mit dieser Tradition brechen, indem sie schwache, durch die Kriege in Afghanistan, Tschetschenien und Jugoslawien traumatisierte Persönlichkeiten aus der Innenperspektive zeigen: Die Beispiele verwehren sich einer klaren Festlegung sowohl auf Opfer- als auch auf Täter- oder Heldennarrative, da es zu allen Anknüpfungspunkte zu geben scheint, die sich wechselseitig konterkarieren. Dabei liegen jeweils auch wertende Außenperspektiven auf die Zusammenhänge zwischen Individuum und Krieg vor. Kriegstrauma, Kriegsidentität und Erinnerungskultur sind jene drei Paradigmen, anhand derer im vorliegenden Beitrag versucht wird, die gesellschaftliche Position von Kriegsteilnehmern auszuloten. Alle drei eignen sich zur Verhandlung von Opfernarrativen, da Traumatisierung eine Opferrolle nahelegt, während anhaltende Kriegsinstinkte eher mit Täternarrativen in Verbindung zu stehen scheinen und die spezifischen Diskurse im Rahmen von Erinnerungskulturen oft auf eine klare argumentative Festschreibung von Opfer- und Täterrollen abzielen.

Nach einer Reflexion der durch das Korpus vorgegebenen Gratwanderung zwischen dokumentarischem und literarischem Schreiben stehen in den folgenden Kapiteln ‚Kriegstrauma‘, ‚Kriegsidentität‘ und ‚Erinnerungskultur‘ im Zentrum. Der in den untersuchten Texten jeweils ähnliche Diskurs um Opfer ohne Anspruch auf eine Opferrolle wird anhand dieser drei Bereiche jeweils indirekt offengelegt: Symptome von Kriegstraumata, wie Angstzustände und Schlafstörungen, zeugen von einer inneren Verwehrtheit der betroffenen Kriegsteilnehmer und entziehen Heroisierungsversuchen von vornherein jede Grundlage.

Unter ‚Kriegsidentität‘ werden im Folgenden typische reflexbasierte Hand-

lungsmuster von Kriegsheimkehrern verstanden, welche teilweise vorbereitend für die Kampfhandlungen eingeübt wurden und teilweise angeborenen Schutzmechanismen entsprechen, die durch die Extremsituation in verstärkter Form internalisiert wurden. Alle Texte enthalten Beispiele dafür, dass solche Reflexe unkontrollierbar auch nach dem Krieg fortbestehen. Sowohl aus der Eigen- als auch aus der Fremdperspektive werden sie als unangemessen und stigmatisierend erlebt. Eine Schädigung der Betroffenen durch den Kriegseinsatz ist dabei deutlich erkennbar; da die Kriegsreflexe jedoch aggressives Verhalten triggern, eignen sich diese nicht zur Konstruktion einer Opferrolle.

Unter dem Überbegriff ‚Erinnerungskultur‘ werden Versuche der Konstruktion von öffentlichen Helden- und Opferdiskursen behandelt, denen die Primärtexte mit dem Anliegen nachspüren, sie einerseits zu erklären und sich ihnen andererseits implizit zu widersetzen, wodurch ihre kritische Position erkennbar wird. Das letzte Kapitel der vorliegenden Analyse widmet sich dem Umstand, dass die Texte ihrerseits Räume des Gedenkens schaffen, die den verkehrten Kriegsteilnehmern gewidmet sind, diesen jedoch weder eine Opfer- noch eine Heldenrolle zuschreiben.

1 Dokumentarisches, autobiografisches und fiktionales Schreiben

Das vorliegende Korpus ist heterogen, denn die gewählten Texte unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich der nationalen bzw. kulturellen Kontexte ihres Ursprungs und jener des darin verarbeiteten Krieges, sondern auch hinsichtlich ihrer Gattung.

Svetlana Aleksievič publizierte *Cinkovye mal'čiki* [Zinkjungen] erstmals 1991 als Buch; 1989 war bereits ein Artikel mit Auszügen daraus in der weißrussischen Literaturzeitschrift *Litaratura i mastactva* erschienen. Es handelt sich um eine dokumentarische Sammlung persönlicher Kriegsberichte auf Basis von Interviews mit Soldaten aus dem Afghanistan-Krieg und deren Angehörigen. Die im weißrussischen Fernsehen übertragene Aufführung einer dramatisierten Fassung und weitere Veröffentlichungen von Auszügen in der Zeitung *Komsomol'skaja Pravda* führten 1993 zu einem Gerichtsprozess; zwei ihrer Interviewpartner*innen – ein ehemaliger Soldat und die Mutter eines Gefallenen – hatten geklagt, da sie sich in ihrer Würde verletzt fühlten.¹ Um Auszüge aus den Prozessakten und zahlreiche Pressemeldungen erweitert, erschien 2007 eine Neuauflage.

¹ Das Gericht gab einem der Kläger*innen teilweise Recht, weshalb Aleksievič dazu verurteilt wurde, dessen Verfahrenskosten zu tragen.

Faruk Šehić veröffentlichte den autobiografischen Roman *Pod pritiskom* [Unter Druck] über seine Teilnahme am Bosnien-Krieg 2003, knapp zehn Jahre nach seinen darin behandelten Erfahrungen. Auch das spätere, erzählende Ich ist deutlich von den Kriegsfolgen gezeichnet; es berichtet durch das Prisma von Erinnerungslücken, Alkohol und traumatischem Wiedererleben. Diese Merkmale sowie Alpträume, Angstzustände, emotionale Instabilität und die Schwierigkeit, in den gewohnten Alltag zurückzufinden, schildern auf sehr ähnliche Weise auch Aleksievičs Zeugen des Afghanistan-Krieges, und sie prägen außerdem die Figuren in Andrej Gelasimovs 2002 erschienener, international ausgezeichneter Novelle *Žažda* [Durst]. Den Ausgangspunkt dieses dritten Texts bilden ebenfalls reale Erfahrungen, die der Autor aus den Erzählungen von Tschetschenien-Heimkehrern aus seinem Bekanntenkreis übernommen hat (G, 4).²

Trotz der unterschiedlichen produktionsästhetischen Verhältnisse zwischen direkter bzw. indirekter Kriegserfahrung und Schreiben gleichen die drei Texte einander in der Darstellung des subjektiven Erlebens sowohl von Traumatisierung durch den Krieg als auch der dadurch bedingten Kluft zwischen Individuum und Gesellschaft. Kritisch skizziert wird außerdem jeweils die öffentliche Sicht auf ehemalige Kriegsteilnehmer. Die Schilderungen von Kriegsfolgen auf Basis von Zeugenberichten, erinnernder Rekonstruktion und fiktionaler Formung enthalten daher vergleichbare Momente, die eine sinnvolle Basis für ihre gemeinsame Behandlung im vorliegenden Artikel darstellen.

So unterschiedlich dokumentarisches, autobiografisches und fiktionales Schreiben in Herangehensweise und Poetik auch sind, so bemerkenswert ähnlich ist in den gewählten Texten die Perspektive auf Kriegsheimkehrer. Einen Grund dafür stellt sicherlich die hybride Form aller drei Texte dar, die zwar unterschiedlichen Gattungen zuzuordnen sind, wobei jedoch zu bedenken bleibt, dass Svetlana Aleksievičs dokumentarische Prosa das ursprüngliche Material faktualer Zeugenberichte etwa durch Auswahl und Komposition relevanter Passagen bis zu einem gewissen Grad literarisch formt, was für Faruk Šehićs Erfahrungen ebenso gilt, die er durch das Schreiben zu einem künstlerischen Narrativ ordnet. Umgekehrt bezieht sich der fiktionale Roman von Andrej Gelasimov auf Kriegserinnerungen und damit auf faktuale Quellen.

² Im Folgenden verweise ich auf die Primärtexte mit den Siglen: A für Aleksievič 1991 und Aleksijewisch 2016 (dt.); G für Gelasimov 2011 und Gelassimow 2011 (dt.); Š für Šehić 2008; i verweist auf die online verfügbare russische Neuauflage von Aleksievič (2006). Die Auflagen von *Činkovye mal'čiki* unterscheiden sich teilweise stark voneinander. Passagen, die in der deutschen Ausgabe nicht enthalten sind, wurden von mir übersetzt.

Parallelen zwischen faktualen und fiktionalen Texten wurden bereits in anderen Zusammenhängen festgestellt: So erkennen etwa Kai Marcel Sicks und Sünne Juterzenka an einem Korpus faktualer und fiktionaler Rückkehrerzählungen eine gleichermaßen fiktionalisierend-ausschmückende Erzählung der Heimkehr (Sicks und Juterzenka 2011, 12). Interessanterweise gehen demgegenüber alle drei hier untersuchten Texte kaum auf die Heimkehr als Motiv ein, was auch insofern bemerkenswert ist, als sich das Ur-Narrativ des Kriegsheimkehrers – Homers *Odyssee* – völlig auf die Heimreise und das Ankommen des Helden konzentriert. Lediglich bei Aleksievič erwähnen manche der ehemaligen Soldaten kurz die Wahrnehmung der veränderten Umstände im Moment der Rückkehr – veränderte Beziehungssituationen und ein verändertes Lebensgefühl. Dass die Heimkehr an sich in den gewählten Texten nicht ausführlicher thematisiert wird, kann als programmatisch für das Scheitern der sozialen Wiedereingliederung verstanden werden, das stattdessen in den Skizzierungen der neuen Lebenssituation jeweils im Vordergrund steht.³

Die Ähnlichkeiten der im Folgenden behandelten Texte sind außerdem mit ihrer pazifistischen Grundhaltung und mit ihrem gesellschaftspolitischen Anliegen zu erklären, ein Bewusstsein für eine Randgruppe der Gesellschaft zu schaffen: Anders als die in Russland bis heute als siegreiche Helden inszenierten Soldaten des Zweiten Weltkrieges (des ‚Großen Vaterländischen Krieges‘) werden ehemalige Kriegsteilnehmer aus Afghanistan, Tschetschenien und Jugoslawien öffentlich nur eingeschränkt thematisiert, da die entsprechenden Kriege sich aus unterschiedlichen Gründen nicht für ruhmvolle Inszenierungen eignen. Zu klar ist jeweils das Bewusstsein um Verluste sowie darüber, wie wenig durch die Kampfhandlungen erreicht wurde. Im Kontext von Afghanistan und Tschetschenien kommt dazu noch die nachträgliche Erkenntnis über Manipulation und Fehlinformationen, zumal diese Kriege von den politisch Verantwortlichen jeweils als humanitärer Einsatz dargestellt wurden (Welch 2003, 152).

Aleida Assmann reflektiert die Bedeutung individueller Erinnerungsnarrative für die historische Überlieferung wie folgt:

Erinnerung als verkörperte und geteilte Geschichtserfahrung ist an diesen grundlegenden Rhythmus der Generationen gebunden, der Geschichte im Gedächtnis der Gesellschaft so vielstimmig, komplex und strittig macht. Heterogene Perspektiven bestehen nebeneinander und fügen sich nicht zu einer gemeinsamen Geschichte, geschweige denn zu einer

³ Motive einer nur bedingt geglückten Heimkehr aus dem Krieg untersuchte für den sowjetischen Kontext bereits Olena Sivuda (2014, 127–137). Elisabeth Frenzel nennt zahlreiche Beispiele für Kriegsheimkehrer mit Anzeichen von Traumatisierung in der europäischen Literatur (1999, 336–339).

„master narrative“. In totalitären Systemen ist die Koordination und Vereinheitlichung von Geschichte im sozialen Gedächtnis eine zentrale Aufgabe des Staates; diese Aufgabe setzt er bekanntlich durch Bildungsinstitutionen, historische Museen, Massenmedien und politische Rituale um. Unter solchen Umständen einer allgemeinen Ausrichtung auf eine verbindliche patriotische Version von Geschichte, wie dies etwa gegenwärtig in Russland der Fall ist, gewinnen individuelle Erinnerungen und Familiengeschichten den Status von Indizien einer ‚Gegengeschichte‘, derer sich Dissidenten in Nichtregierungsorganisationen annehmen. (Assmann 2014, 181)

Unabhängig von den unterschiedlichen offiziellen Formungsbestrebungen in den staatlichen und gesellschaftlichen Erinnerungsdiskursen der drei nationalen Kontexte (Sowjetunion vs. Russland vs. Ex-Jugoslawien), thematisieren alle drei Werke eine ‚von außen geformte‘ Geschichte, gegen die sie anschreiben, indem sie ihr eine oder mehrere persönlich perspektivierte ‚Gegengeschichte(n)‘ entgegenstellen. Dieses verbindende Moment ist verantwortlich sowohl für die subjektive Darstellung faktualer Grundlagen als auch für die Vielschichtigkeit der in ihnen vorgestellten Opfer- und Täter narrative, die beständig ineinandergreifen und einander dadurch zugleich widerlegen. Es bildet außerdem jene Basis, auf der die gewählten Analyse kategorien zugänglich werden, und weist Körperempfindungen, der Reflexion von Handlungsmotivationen, Identität und Zugehörigkeit sowie Gegenüberstellungen heterogener gesellschaftlicher Bewertungen von Kriegsheimkehrern ihren Platz in den Texten zu.

2 Kriegstrauma

In allen drei Texten sind Kriegstraumata zunächst indirekt sehr stark präsent, denn die Figuren tragen deutliche Anzeichen posttraumatischer Belastungsstörungen; selbstgewählte Isolation, Rückzug in den geschützten Bereich der Familie, Angstzustände, Hilflosigkeit und Alkoholmissbrauch prägen die Darstellungen. Allen drei Texten ist das Anliegen eingeschrieben, die öffentlich verschwiegenen tatsächlichen Lebensumstände ehemaliger Kriegsteilnehmer sowie deren psychische Verfassung zu thematisieren. Alle drei Texte schildern typische Symptome von Traumatisierung, die medizinisch als „prozedurale Überlebensprogramme“ beschrieben werden, die bei heftigen Emotionen in „Töten oder Getötetwerden (Kampf oder Flucht), in Kraftlosigkeit, Kollaps und Scham oder in ein Gefühl der Niederlage und Hilflosigkeit“ umschlagen (Levine 2015, 76).

Aus der Leere des posttraumatischen Alltags rekonstruiert Šehićs autobiografischer Text Schritt für Schritt die Innenperspektive symptomatischer Panikanfälle und nächtlicher Schlaflosigkeit, die sich aus der Angst vor Alpträumen speist:

Bojao sam se spavanja, jer ništa nije moglo zaustaviti bujicu ratnih prizora, ni srce što preskače štekteći u ritmu kratkih rafala. Često bih skočio iz kreveta sa hercom u grlu, upalio sve sijalice u stanu i otvorio prozore. (Š, 193)

[Ich hatte Angst vor dem Einschlafen, denn nichts konnte die Flut an Kriegsvisionen aufhalten, oder vor dem Klopfen meines Herzens im Rhythmus schneller Salven. Oft sprang ich aus dem Bett, das Herz im Hals, schaltete alle in der Wohnung vorhandenen Glühbirnen ein und öffnete die Fenster.]

In Aleksievičs Zeugenberichten fällt das Fehlen psychischer Unterstützung für die Kriegsheimkehrer aus Afghanistan auf. Auch hier werden Alpträume beschrieben, wobei zugleich die Feststellung von Interesse ist, dass diese anstelle einer Verbesserung der psychischen Verfassung oft erst nach der Heimkehr verstärkt einsetzen:

Там сны о войне не видел. А здесь ночью воюю. Догоняю эту маленькую девочку... Глаза-маслины... Ручонка болтается, вот-вот отлетит... – Надо мне к психиатру? – спросил у своих ребят. – Чего? – Воюю. – Мы все воюем. (А, 78)

In Afghanistan hab ich nachts nicht vom Krieg geträumt. Hier kämpfe ich jede Nacht. Ich renne hinter dem kleinen Mädchen her... die mandelförmigen Augen... Die Hand baumelt hin und her, gleich fällt sie ab. „Muss ich zum Psychiater?“, fragte ich ein paar Kumpels. „Warum?“ „Ich kämpfe im Traum immer wie ein Wilder.“ „Das geht uns genauso.“ (A, 117)

Andrej Gelasimov thematisiert ebenfalls die mit dem Schlaf verbundene Angst. Als sein Protagonist Kostja nach einem Granatenangriff auf seinen Panzer schwer verletzt in einem Lazarett liegt, fürchtet er sich vor seinen Träumen. Aufgrund der Bandagen auf dem verbrannten Gesicht ist er noch stärker von der Außenwelt abgeschnitten und die unverarbeiteten Eindrücke der Vergangenheit erlangen quälende Präsenz:

Но самым страшным в госпитале были сны. Потому что первое время, после того как очнулся, я не помнил, что с нами произошло. Как отрезало. Забыл даже, как в бэтээр садились. Лежал в бинтах, стонал и ничего не помнил. Больно было, поэтому просто ждал медсестру. А у нее прохладные руки. [...] Кто-то говорил – промедол. И еще говорили: Зачем ты ему набираешь так много? [...] И ее голос. Ты знаешь, как ему больно? Пусть немного поспит. [...] Потом я начал видеть сны и стал бояться ее приходов. Потому что я стал вспоминать. Я все увидел во сне. (G, 277–278)

Das Schlimmste im Lazarett aber waren die Träume. In der ersten Zeit, nachdem ich wieder zu mir gekommen war, hatte ich mich nicht daran erinnert, was mit uns passiert war. Wie abgeschnitten. Ich hatte sogar vergessen, wie wir in den Panzer gestiegen waren. Ich lag da in meinen Bandagen, stöhnte und konnte mich an nichts erinnern. Ich hatte Schmerzen und wartete deshalb immer nur auf die Schwester. Sie hatte kühle Hände. [...] Jemand sagte:

– Pramidol. Und jemand anders sagte: – Warum gibst du ihm so viel? [...] Ihre Stimme: – Weißt du, was für Schmerzen er hat? Lass ihn noch etwas schlafen. [...] Später fingen die Träume an, und ich begann sie zu fürchten. Weil ich mich erinnerte. Ich sah alles im Traum. (G, 73)

Wie die weiteren Schilderungen verdeutlichen, ist die psychische Belastung langfristig schwerer zu ertragen als die physischen Schmerzen. Die Grenzerfahrungen des Krieges werden jedoch auch darin deutlich, dass die verwundeten Soldaten in ihrer Verletzlichkeit ähnlich empfinden wie Kinder. Gelasimov überblendet Kostjas Erwachen im Lazarett mit einem Trauma aus dessen Kindheit: mit der Erinnerung an die Untreue seines Vaters, die mit dem physischen Schmerz einer etwa zeitgleich durchgeführten Blinddarmoperation assoziiert ist. Körperliche und seelische Verletzungen werden dadurch besonders stark in ihrer wechselseitigen Verwobenheit deutlich und umspannen als assoziatives Netz fast alle Lebensbereiche. Aleksievičs Aufzeichnungen lassen die Verletzlichkeit in ähnlicher Form erkennen, denn auch hier gelten die primären Bedürfnisse der Verwundeten mütterlicher Zuwendung und Nähe: „Они кричали всегда: ‚Мама!‘ Когда болит... И страшно... Других имен я не слышала...“ (A, 21) [„Die Jungs haben immer ‚Mama!‘ geschrien, wenn’s zu schlimm war, wenn die Schmerzen zu groß waren. Andere Namen hab ich nicht gehört“ (A, 42)].

Šehić lässt am Ende seines Texts das traumatische Erleben die Überhand gewinnen. Die Vorfreude auf das Finale der Fußball-Champions-League wird durch eine apokalyptische Kriegsvision überlagert; und anders als die Erwartung des Sportevents annehmen lässt, endet Šehićs Text mit der imaginierten Auslöschung des erzählenden Individuums:

Sutra naveče je Liga šampiona. [...]

Apokalipsa će doći u obliku fotonskog torpeda. Bez najave, masovnih scena patnje, Drugog dolaska, zvijeri, vrisaka i ceremonija. Ona će doći iz svih pravaca i zabiti se u jednu sićušnu tačku. Moje srce. (Š, 193)

[Morgen Abend ist Champions League. [...]

Die Apokalypse wird in Form eines Photonentorpedos eintreffen. Ohne Vorwarnung, Massenunruhen, Zweite Ankunft, Ungeheuer, Schreie und Zeremonien. Sie wird aus allen Richtungen gleichzeitig kommen und in eine Zielscheibe treffen. Mein Herz.]

Eine solche performative Präsenz des Traumas, die am Ende des Texts gewissermaßen die Tilgung des zuvor Erzählten bedeutet, ist kein bloßer literarischer Effekt, sondern beschreibt die Realitätswahrnehmung traumatisierter Menschen, die den diagnostischen Merkmalen einer posttraumatischen Belastungsstörung in der *Internationalen Klassifikation psychischer Störungen* (ICD-10) entspricht: u.a. sind hier Amnesie, eingeschränkte Aufnahmefähigkeit, veränderte Realitäts-

wahrnehmung, Rückzug, vegetative Anzeichen panischer Angst und Flashbacks angeführt (WHO 2015, 206–207). Gelasimov und Šehić beschreiben das Lebensgefühl nach dem Krieg als mechanische Fortsetzung eines geregelten Alltags, in dem die inneren Verletzungen aufgrund der Routine kaum nach außen dringen.

Die von Aleksievič interviewten Kriegsheimkehrer lassen die psychophysische Verfassung von Kriegstraumatisierten als jenen aus der Traumaforschung bekannten Schwebestadium zwischen unauslöschlichen Schreckensbildern, Amnesie und unberechenbaren traumatischen Erinnerungsschüben erkennen. Während viele Interviewpartner über Flashbacks klagen, beschreiben andere die erlebten Kriegseignisse als wie durch einen Schleier verborgen, unwirklich oder auch unzugänglich:

Что-то с памятью... Даже думаю уйти со второго курса института... От меня куда-то убегают, исчезают человеческие лица, слова. Собственные ощущения... Остаются отрывки, осколки... Как будто со мной не было того, что было... (A, 109–110)

Irgendwas stimmt mit meinem Gedächtnis nicht mehr. Ich habe schon überlegt, das zweite Studienjahr abzubrechen. Die Gesichter verschwimmen, Worte... die eigenen Wahrnehmungen... Was bleibt, sind nur Bruchstücke, Splitter... als hätte das alles nicht ich erlebt. (A, 160)

Hier und in anderen Berichten betrifft die gedämpfte Realitätserfahrung nicht nur die traumatische Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart. Die zuvor zitierte Schilderung von Aleksievičs Interviewpartner bricht bei einem Ereignis nach dem Krieg ab, als ein Jagdkollege eine Gans tötet und der Erzähler feststellt, dass er nicht mehr töten will.

Bei vielen Interviewten hat die Grenzerfahrung des Krieges so tiefe Spuren hinterlassen, dass sich die Alltagserfahrung entscheidend verändert hat. Zugleich werden häufig Bemühungen thematisiert, diese innere Veränderung nach außen hin zu verbergen. Was hinter dieser ruhigen Fassade vor sich geht, beschreibt einer von Aleksievičs Gesprächspartnern, der an sich selbst die ständige Alarmbereitschaft seines Körpers feststellt; gleichsam als physische Notreaktion werden gewisse angstausslösende Alltagssituationen vermieden, da sie für Unbeteiligte unvorhersehbare, gewaltsame Schutzreflexe auszulösen drohen:

В моей комнате те же книги, фото, магнитофон, гитара. Только меня того ...Нет... Через парк пройти не могу – оглядываюсь. В кафе официант станет за спиной: „Заказывайте“. А я готов вскочить и убежать, не могу, чтобы у меня кто-то за спиной стоял. Увидишь подонка, одна мысль: „Растрелять его надо.“ (A, 113)

In meinem Zimmer ist alles wie vorher: die Bücher, die Fotos, der Kassettenrecorder, die Gitarre. Aber ich bin ein anderer. Durch einen Park kann ich nicht gehen, ohne mich ständig

umzugucken. Wenn im Café der Kellner hinter mir steht und sagt: „Was wünschen Sie?“, möchte ich am liebsten aufspringen und rausrennen, ich ertrag's nicht, wenn jemand in meinem Rücken steht. Wenn du einen Schuft siehst, hast du nur einen Gedanken: Erschießen! (A, 165 und 246)

Diese Passage aus *Cinkovye mal'čiki* wurde außerdem am 15. Februar 1990 – ohne Namensnennung – in der *Komsomol'skaja Pravda* veröffentlicht. Der ehemalige Soldat Taras Kecmur zitiert sie in seiner Klage, die eine der Grundlagen für den Gerichtsprozess gegen Svetlana Aleksievič am 29. November 1993 bildete und schließlich auch den Ausschlag für die Verurteilung der Autorin gab. Während unverständlich bleibt, dass ein anonymisierter Zeugenbericht von dessen Urheber als Ehrenverletzung beanstandet wird, verdeutlicht der gerade darauf basierende Urteilsspruch, dass neben Berichten über Angst, unwürdige Lebensumstände und die Verrohung von Menschen im Krieg sichtlich auch Kriegstraumata ein tabuisiertes Thema darstellen. Für den öffentlichen Diskurs bedeutet das Verschweigen von Traumatisierung eine Ablehnung der Opferrolle, die damit zusammenzuhängen scheint, dass im Falle dieser Traumata die Täterrolle dem Staat zukommen würde.

Aleksievič stellt ihrer Sammlung als Prolog den Bericht einer Mutter voran, deren Sohn nach seiner Heimkehr aus Afghanistan einen Menschen getötet hat: „Он убил человека моим кухонным топориком... А утром принес и положил его в шкафчик... Как обыкновенную ложку или вилку...“ (A, i) [„Er hat einen Menschen getötet, mit meinem Küchenbeil... Und am Morgen hat er es zurückgebracht und wieder in den Schrank gelegt. Wie einen ganz normalen Löffel oder eine Gabel...“ (A, 15)].

Wie bereits Taras Kecmurs Schilderung, zeigt auch diese tragische Episode, dass Kriegstraumata neben der Belastung für Betroffene und Angehörige eine massive gesellschaftliche Gefahr darstellen, da die Traumatisierung zu psychischen Zuständen führen kann, in denen die Reflexe der Kriegsrealität erneut wirksam werden.

3 Kriegsidetität

Sowohl während als auch nach dem Krieg wird bei den Kriegsteilnehmern eine eigene Kriegsidetität erkennbar, die zwischen Angst und Gefühlslosigkeit und somit zwischen Opfer- und Täteridetität verortbar erscheint. Während Angst auf Grenzerfahrung, Zwang und Unfreiwilligkeit hindeutet und damit auf typische Charakteristika eines Opfers verweist, bedeutet Gefühlsunzugänglichkeit in den folgenden Beispielen Bindungslosigkeit selbst im engsten Kreis der Familie sowie

Isolationsbedürfnis und innere Vereinsamung. Besonders im Zusammenhang mit traumatisch bedingten Flashbacks begünstigt dieser Zustand eine unberechenbare latente Neigung zu aggressiven Handlungen während psychotischer Episoden.

Im Folgenden wird zunächst darauf eingegangen, wie das Analysematerial die Manipulation des Selbstempfindens in Kriegskontexten darstellt, wobei zum einen die Verinnerlichung von Glaubenssätzen und zum anderen bewusstseinsverändernde Substanzen eine Rolle spielen. Danach wird eine weitere Erkenntnis aufgezeigt, die sich aus den Texten ergibt: Die im Krieg internalisierte Bewusstseinsveränderung bleibt nach dem Krieg latent als langfristige Anfälligkeit für psychotische Zustände bestehen, bei denen die im Krieg erlernten Reflexe wirksam werden.

Wie Šehić schreibt, sind die Rollen im Krieg klar definiert, wobei plakativ zwischen Kameraden und Gegnern differenziert wird, um auf dieser Basis unhinterfragt das Angriffsverhalten zu steuern: „Strategija naše komande je gladila: oni nemaju motiva za ratovanje, mi imamo“ (Š, 96) [Die Strategie unseres Kommandos sah wie folgt aus: Sie haben kein Motiv zu kämpfen, wir schon].

Zugleich reduzieren während des Krieges soziale Einflüsse und Drogenmissbrauch das eigenständige Denken, sodass das Kriegsmotiv neben dem Glauben an die gerechte Handlung auch durch die Gruppendynamik aufrechterhalten wird. Durch das Kollektiv schwindet das Täterbewusstsein, welches Einzelpersonen vor dem Töten zurückschrecken lässt: „Сегодня один мальчик [...] рассказывал, как непривычно и в то же время азартно убивать вместе. И как страшно расстреливать“ (A, i) [„Heute erzählte mir ein Junge [...], wie ungewohnt und zugleich aufregend es sei, gemeinsam zu töten. Und wie schrecklich, jemanden zu erschießen“ (A, 26–27)].

Šehić erwähnt, dass die Uniform die Selbstwahrnehmung als Individuum reduziert und zugleich auch die Angst vor dem Gegner abmildert: „Ponekad, čovjek pomisli da je u maskiranoj uniformi nevidljiv i, samim tim, neuništiv“ (Š, 87) [Maskiert durch die Uniform hält sich der Mensch manchmal für unsichtbar und für unverletzlich].

Besonders Šehić und Aleksievič gehen außerdem auf bewusstseinsweiternde Substanzen wie Drogen und Medikamente ein, die im Krieg eingesetzt werden, um den Soldaten das Töten zu erleichtern:

Многие курили. Анашу, марихуану... Кто что достанет... Объясняли, что становишься сильным, свободным от всего. В первую очередь от своего тела. Как будто ты на цыпочках идешь, слышишь легкость в каждой клеточке, чувствуешь каждый мускул. Хочется летать. Как будто легишь! Радость неудержимая. Все нравится, смеешься над всякой ерундой. Слышишь лучше, видишь лучше. Различаешь больше запахов, больше звуков. В этом состоянии легче убивать – ты обезболится. Жалости нет. Легко умирать – страх уходит. (A, 24)

Viele haben Haschisch oder Marihuana geraucht, was jeder kriegen konnte. Du fühlst dich stark und frei danach. Frei vom eigenen Körper. Du gehst wie auf Zehenspitzen, spürst jeden Muskel. Du möchtest am liebsten fliegen. Du schwebst fast. Und dann die unbändige Freude! Dir gefällt alles. Du lachst über jeden Mist. Du hörst besser, siehst besser. Unterscheidest mehr Gerüche, mehr Geräusche... In diesem Zustand fällt das Töten leicht. Du bist betäubt, du hast kein Mitleid. Es stirbt sich leicht in diesem Zustand. Die Angst schwindet. Du hast das Gefühl, als hättest du eine kugelsichere Weste an, als wärst du ganz gepanzert. (A, 47)

Auch die stimmungsaufhellende Wirkung der Drogen ist dabei relevant, denn zahlreiche Kriegsteilnehmer klagen über Depressionen. Auch diese bedingen eine veränderte Wahrnehmung, wobei jedoch Hypervigilanz und psychotische Zustände hier mit Angst und Selbstverlust verbunden sind. Neben ihrer leistungssteigernden Wirkung werden Medikamente daher auch gegen nervöse Zustände sowie als Beruhigungsmittel verwendet, wobei dieser Einsatz leicht außer Kontrolle gerät, da eine hohe Dosierung die einzige schnelle und wirksame Hilfe gegen Symptome verspricht, jedoch keine langfristige Heilung in Aussicht stellt:

Nisam mogo kontrolisati tok vlastitih misli. Sluh mi se pojačo do maksimuma. Mislio sam da drugi ljudi mogu čuti moje misli. Odlučio sam otići kod brigadnog doktora i tražiti uputnicu neuropsihijatru. [...] Pogledao sam u papir. Kontrola za dvadeset jedan dan i terapija tabletama [...]. Dvadeset jedan dan odmora! Ma kakav odmor, biće to čisto ubijanje, cugom i ostalim pomoćnim sredstvima. Život punim gasom. (Š, 101)

[Ich war meiner Gedanken nicht mehr Herr. Mein Gehörsinn war bis zu einem Maximum geschärft. Ich hatte das Gefühl, andere Menschen könnten meine Gedanken hören. So entschied ich mich, den Feldarzt aufzusuchen und mich zum Neuropsychiater überweisen zu lassen. [...] Ich blickte auf den Zettel. Einundzwanzig Tage unter Beobachtung und Medikamententherapie [...]. Einundzwanzig Tage Erholung! Aber was für eine Erholung, das wird eine reine Abtötung, durch Saufen und andere helfende Mittel. Ein Leben mit Vollgas.]

Šehićs Darstellung verdeutlicht, dass sich ein gewisser Kriegsalltag einstellt, der nach anderen Prinzipien funktioniert als der gewöhnliche Alltag. Angst- und Schmerzfreiheit haben Priorität; aus Sicht der Kriegsteilnehmer gilt es, kurzfristig die Belastung zu reduzieren, aus Sicht der Kriegsführenden, die Einsatzfähigkeit wiederherzustellen. Niemand der Beteiligten denkt dabei an Langzeitfolgen und es fällt sogar schwer, sich ein Leben nach dem Krieg vorzustellen:

– Šta ćete raditi ako preživite rat? – Ješću i piću do besvijesti. Trudiću se da živim. Malo me strah mira. Teško mi je zamisliti ostatak svijeta, u kojem se ne ratuje. To mi djeluje skoro fantastično. (Š, 101)

[– Was werden Sie machen, wenn Sie den Krieg überleben? – Ich werde essen und trinken, bis ich ohnmächtig werde. Ich werde mich bemühen zu leben. Ich habe ein bisschen Angst vor dem Frieden. Es fällt mir schwer, mir eine Welt vorzustellen, in der nicht gekämpft wird.]

Der an die Stelle des Alltags tretende permanente Ausnahmezustand, in dem es um das psychische und physische Überleben geht, drängt Opfer- und Täterdiskurse sichtlich in den Hintergrund. Dasselbe gilt für die individuelle Identität, da das Individuum zum einen durch Uniform und Befehlsgehorsam als Teil einer Masse agiert und zum anderen durch Medikamentenmissbrauch in Distanz zu seinen sinnlichen und emotionalen Empfindungen tritt. Dass Šehićs autobiografisches Ich sich trotz seines schlechten Zustands so vollständig an den Krieg gewöhnt hat, dass es sich nicht in eine Realität des Friedens zurückwünscht, zeigt eine zumindest unbewusste Ahnung der durch Kriegshandlungen und Kriegsfolgen bewirkten Identitätsveränderung.

Gerade auch Taras Kecmur schildert in einer weiteren seiner später beanstandeten Passagen, dass er nach seiner Heimkehr in die Sowjetunion den Wunsch verspürte, wieder nach Afghanistan in den Krieg zurückzureisen, um weiterzukämpfen:⁴ „Ходил в военкомат, просился назад, не взяли. Война скоро кончится, вернутся такие же, как и я. Нас будет больше“ (A, 113) [„Ich war beim Wehrkreiskommando, ich hab gebeten, mich nach Afghanistan zurückzuschicken. Sie haben es abgelehnt. ‚Der Krieg ist bald zu Ende.‘ Den jetzigen Heimkehrern wird es genauso gehen wie mir. Wir werden noch mehr werden“ (A, 246–247)].

Angesichts dessen, dass Kecmurs Bericht sehr schmerzhaft und erschreckende Erfahrungen schildert und sogar direkte Kritik an der sowjetischen Politik und der Entscheidung für diesen Kriegseinsatz übt, ist der plötzliche Wunsch, an den Kriegsschauplatz zurückzukehren, erstaunlich. Zugleich verdeutlicht er die Schwierigkeit, sich wieder in die Gesellschaft einzugliedern, nachdem Werte, Handlungsnormen und Realitätserfahrung so deutlich umgekehrt wurden. Viele der Heimkehrer leiden nicht nur an den ihnen zugefügten Verletzungen und Verlusten, sondern außerdem an einem Tätertrauma und fühlen sich innerlich gespalten: „На войне приходилось делать прямо противоположное тому, чему нас учили в мирной жизни, а в мирной жизни надо было забыть все навыки, приобретенные на войне (A, i)“ [„Im Krieg mussten wir genau das Gegenteil von dem tun, was man uns in Friedenszeiten beigebracht hatte. Und

⁴ Svenja Goltermann behandelt Narrative historischer Quellen aus dem Zweiten Weltkrieg, wo zahlreiche Beispiele traumatisierter Soldaten vorliegen, die sich nach der Rückkehr in einem Zwischenraum zwischen Krieg und Neuanfang gefangen fühlen und nicht in den Alltag zurückfinden (2011, 145–161). Wie Steffi Bahro aufzeigt, gibt es bereits in Märchen typische Narrative, in denen die Heimkehr von Soldaten scheitert und die Figuren ihre Heimat aus unterschiedlichen Gründen gleich wieder verlassen (2011, 118).

in Friedenszeiten sollten wir alles vergessen, was wir uns im Krieg angeeignet haben“ (A, 246)].

Sowohl Šehić als auch Aleksievič und viele ihrer Interviewpartner machen mit ihren kritischen Darstellungen der Kriegsrealität sowie dort verübter Handlungen dennoch auch die Opferrolle der Soldaten sichtbar, die nicht auf deren Schuldlosigkeit, sondern auf dem Machtmissbrauch durch höhere Instanzen und der Transformation von Individuen in Humanressourcen basiert: „Вы, пожалуйста, никогда не трогайте этого, много сейчас умников здесь, почему же никто не положил партбилет, никто пулю себе в лоб не пустил, когда мы были там...“ (A, i) [„Bitte rühren Sie dieses Thema niemals an, hier gibt es heute viele Schlaumeier. Aber warum hat keiner sein Parteibuch hingeschmissen? Warum hat sich keiner eine Kugel in den Kopf gejagt, als wir dort waren?“ (A, 246)].

Die Kriegsidentität betrifft keineswegs nur das veränderte Fühlen und Handeln im Krieg, sondern besonders auch deren Nachwirkungen, wie das Gefühl gesellschaftlicher Nicht-Zugehörigkeit nach Extremsituationen. Marginalisierung geschieht dabei sowohl durch direkte Ablehnung als auch aufgrund von Rückzug als Reaktion auf diese Entfremdungserfahrung:

Нас зовут „афганцами“. Чужое имя. Как знак. Метка. Мы не такие, как все. Другие. Какие? Я не знаю, кто я: герой или дурак, на которого надо пальцем показывать? А может, преступник? (A, 18)

Man nennt uns „die Afghanen“. Ein fremder Name. Wie eine Kennzeichnung. Das ist wie ein Brandmal. Wir sind nicht so wie die anderen. Aber was sind wir? Was bin ich? Bin ich ein Held oder ein Dummkopf, auf den man mit dem Finger zeigt? Bin ich vielleicht sogar ein Krimineller? (A, 38)

Erschwerend für das Zurückfinden in eine zivile Identität ist außerdem die unklare offizielle Position ehemaliger Kriegsteilnehmer. Versuche, den Heldenmythos der Vaterlandsverteidiger aus dem Zweiten Weltkrieg auch um andere russische Soldaten aufzubauen, scheitern daran, dass diese sich nicht als Verteidiger fühlen, da sie sich ihrer Rolle als Aggressoren bewusst sind. Zudem hinterfragen sie Gewaltexzesse kritisch und auch die eigene Traumatisierung steht zu dem ihnen zugeschriebenen Heldentum in krassem Widerspruch:

Приглашают выступать в школы. А что рассказывать? О боевых действиях... [...] О том, как я до сих пор боюсь темноты, что-нибудь упадет – вздрагиваю? Как брали пленных, но до полка не доводили... [...] О коллекциях засушенных человеческих ушей? [...] Об этом, что ли, хотят услышать в наших школах? Нет, там нужны герои. (A, 18)

Wir sollen in Schulen auftreten. Aber was sollen wir da erzählen? Von Kampfhandlungen? Davon, dass ich immer noch Angst vor der Dunkelheit habe, dass ich zusammenfahre, sobald was runterfällt? Wie Gefangene gemacht wurden, die nicht bis zum Regiment kamen? Von Sammlungen getrockneter Menschenohren als Trophäen? [...] Will man das in Schulen hören? Nein, wir brauchen Helden! (A, 39)

Bereits während des Afghanistan-Krieges wurde den dort Stationierten die realitätsverzerrende Dimension der Medienberichte in ihrer sowjetischen Heimat bewusst. Viele von ihnen hatten sich nicht freiwillig gemeldet, sondern waren uninformiert dorthin befördert worden (A, 26–27). Propagandaplakate und Zeitungsberichte wurden auch in den Kriegsgebieten verbreitet, wo die Diskrepanz zwischen diesen und der erlebten Wirklichkeit offenkundig war:

Скоро начали понемногу задумываться: кто же мы? Наши сомнения начальству не понравились. Тапочек, пижам еще не было, а уже развешивали привезенные лозунги, призывы, плакаты. На фоне лозунгов – худые, печальные лица наших ребят. (A, 22)

Wir haben dort, in Afghanistan, angefangen darüber nachzudenken, wer wir eigentlich sind. Man zerstreute unsere Zweifel. Keine Hausschuhe und Schlafanzüge – aber Losungen, Aufrufe und Plakate, die wurden ausgehängt! Und dazu die schmalen, traurigen Gesichter unserer Soldaten. Die vergess ich nicht! (A, 43)

In der Heimat hingegen bewirkten diese Fehlinformationen, dass sich Menschen mit völlig falschen Vorstellungen freiwillig zum Kriegseinsatz meldeten:

Как раз в это время в „Правде“ напечатали очерк „Афганские мадонны“. Из Союза девочки писали: он всем понравился, некоторые даже пошли в военкомат проситься в Афганистан. [...] А мы не могли спокойно пройти мимо солдат, те ржали: „Бочкаревки, вы, оказывается, героини?! Выполняете интернациональный долг в кровати!“ (A, 65)

Damals erschien in der *Prawda* gerade der Artikel über die „Afghanischen Madonnen“. Aus der UdSSR schrieben Mädchen begeisterte Briefe, einige haben sich sogar im Wehrkreiskommando gemeldet, wollten freiwillig nach Afghanistan gehen. Und wir kamen an keinem Soldaten vorbei, ohne angemacht zu werden. „Na, ihr Offiziersmatratzen? Na, ihr Heldinnen? Erfüllt ihr eure internationalistische Pflicht im Bett?“ (A, 101)

Dass Frauen im Krieg als Prostituierte missbraucht und dafür geächtet wurden, beschreibt ebenfalls eine Form des Identitätsverlusts während, doch noch verstärkt nach dem Krieg. Die Lage solcher Frauen wird gesellschaftlich noch weniger thematisiert, weil sie mit Scham behaftet und dadurch tabuisiert ist. Man kann hier von stummen Opfern sprechen, die sich noch schwerer öffentlich zu Traumatisierung und Identitätsverlust bekennen können als ehemalige Soldaten,

da ihre körperlichen und seelischen Verletzungen nicht auf Kriegshandlungen zurückzuführen sind.

Direkt damit in Verbindung steht auch die andere Seite, jene der Soldaten, von denen einige durch die extremen Erlebnisse im Krieg ihre emotionale Sensibilität verlieren und sich zugleich ein Sexualverhalten aneignen, das hauptsächlich der Beruhigung gilt und dabei hilft, mit psychotischen Angststörungen fertig zu werden. Wie Faruk Šehić beschreibt, bleibt diese veränderte Wahrnehmung – gemeinsam mit den Ängsten – mitunter auch nach dem Krieg erhalten:

Zaljubio se u ženu sa jumbo plakata. [...] Glava mi se okreće kao ventilator da bih pohvatao sve te guzove & sise & drčne face sa slatkim okicama. Stvarno sam jedan perverzni tridesettrogodišnjak, sram me i stid bilo. (Š, 152)

[Ich verliebte mich in die Frau von einem Jumbo-Plakat. [...] Wie ein Ventilator verdrehte ich den Kopf, um alle Hintern & Brüste & trotzigen Fratzen mit den süßen Äuglein zu erspähen. Ich bin wirklich ein perverser Dreiunddreißigjähriger, Scham und Schande über mich.]

An Šehićs Text fällt außerdem eine besondere Häufigkeit sexueller Handlungen auf, die ebenfalls ihren Platz unter mentalen und physischen Strategien der Beruhigung einnehmen.

Als Herausforderung beschreiben ehemalige Kriegsteilnehmer jedoch auch den zwischenmenschlichen Aspekt von Liebesbeziehungen. Einer von Aleksievičs Gesprächspartnern beschreibt seine Beziehung zu Frau und Tochter als tägliche harte Arbeit. Da seine Bemühungen, Liebe für sie zu empfinden, erfolglos bleiben, plagt ihn ein schlechtes Gewissen und ein Gefühl der Sinnlosigkeit:

Любовь... Категория не земная... Я не могу сказать, что я люблю. Сейчас я уже женат, у меня есть маленькая дочь, но я не знаю, что это – любовь или что-то другое, хотя я за них горло перегрызу, в асфальт вкопаю. Жизнь отдам!! Но что такое любовь? Люди признаются, что они любят, так они себе это представляют, но любовь – это дикая, кровавая и ежедневная работа. (A, i)

[Liebe... Eine Kategorie nicht von dieser Welt... Ich kann nicht sagen, dass ich liebe. Jetzt bin ich schon verheiratet, habe eine kleine Tochter, aber ich weiß nicht, ob das Liebe ist oder etwas anderes, obwohl ich für sie die Kehle durchbeißen und im Asphalt vergraben würde. Ich gebe mein Leben!! Was ist Liebe? Menschen gestehen ihre Liebe, so stellen sie es sich vor, aber Liebe, das ist eine harte, blutige, tagtägliche Arbeit.]

Ein weiterer Afghanistan-Heimkehrer beschreibt ebenfalls seine nach dem Krieg abgestumpften Gefühle, die ihn zu dem Entschluss veranlassen, das Mädchen, in das er vor seiner Abreise verliebt war, nicht über seine Rückkehr zu informieren. Als sie ihn von sich aus aufsucht, bereit, ihm bei der Verarbeitung der Kriegser-

fahrung beizustehen, konfrontiert ihn diese Begegnung mit seiner Entfremdung und dem Wunsch, sie zurückzuweisen:

Я встречался до армии с девушкой, был влюблен. Приехал и не позвонил ей. Она случайно узнала, что я уже в городе, нашла меня. Зря искала... Не надо было встречаться... „Того человека, которого ты любила, и он тебя любил – нет, – сказал я ей. – Я – другой. Ну, другой я!“. Она плакала. (A, i)

[Vor der Armee hatte ich eine Freundin und war verliebt. Als ich heimkehrte, rief ich sie nicht an. Sie erfuhr zufällig, dass ich schon in der Stadt bin und kam zu mir. Sie hat mich umsonst gesucht... Es wäre besser gewesen, wir hätten uns nicht getroffen... „Den Menschen, den du geliebt hast und der dich liebte, gibt es nicht mehr“, sagte ich zu ihr. „Ich bin ein anderer. Also, ich bin anders.“ Sie weinte.]

Nicht nur traumatisch bedingte Gefühlsunzugänglichkeit und Beziehungsunfähigkeit sind ausschlaggebend für den Identitätsverlust im Sinne einer zwischenmenschlichen Verankerung des Selbst. Als besonders schlimm werden nämlich auch Trennungen beschrieben, wenn die in der Heimat zurückgebliebene Freundin während oder nach dem Krieg eine Beziehung beendet hat (A, 46). Zusätzlich zu der Verunsicherung gerät dadurch auch die Soldatenidentität ins Wanken, die anhand der Rolle des starken Verteidigers von Heimat und Partnerin aufgebaut wurde. Dass Beziehungen aufgrund der Kriegsteilnahme beendet werden, führt also zu einem Widerspruch, der das Weltbild der Betroffenen erschüttert:

Девушка меня ждала: „Ну – думаю, – завалю в первый день... В первый день трахну...“ А она руку мою убирает с плеча: „Она вся у тебя в крови.“ Так либидо мне и отрезала на три года, три года я боялся к женщине подойти. Ё-мое! Нас же воспитывали: ты должен родину защищать, девушку свою защищать... Ты – мужчина... (A, i)

[Meine Freundin wartete auf mich: „Also – denke ich – am ersten Tag lege ich sie flach... Am ersten Tag fick ich sie...“ Doch sie nahm meine Hand von ihrer Schulter: „Sie ist voll Blut.“ Meine Libido war danach drei Jahre lang verschwunden, drei Jahre lang hatte ich Angst, mich einer Frau zu nähern. Verdamm! Uns haben sie doch beigebracht: Du musst deine Heimat verteidigen, deine Freundin beschützen... Du bist ein Mann.]

Wie die Beispiele unterschiedlicher Interviewpartner Aleksievičs zeigen, führen sowohl eine gefühlte innere Veränderung als auch die Distanzierung Nahestehender zur Isolation ehemaliger Kriegsteilnehmer. Beide Aspekte kommen auch in Andrej Gelasimovs Novelle auf mehreren Ebenen zum Tragen. Besonders deutlich werden sie an dem Protagonisten, der wegen seines durch Verbrennungen entstellten Gesichts die Gesellschaft meidet und aus demselben Grund auch umgekehrt in vielen Fällen von anderen gemieden wird; neben dem Rückzug in

die eigene Wohnung und exzessivem Alkoholkonsum reduziert er in der Arbeit den Kontakt zu anderen Menschen auf das Nötigste: „Удивлялись, правда, когда я им говорил по телефону, что работаю один, но потом при встрече больше не удивлялись“ (G, 226) [„Sie wunderten sich zwar, wenn ich ihnen am Telefon erklärte, dass ich allein arbeite, doch wenn sie mich dann sahen, wunderten sie sich nicht mehr“ (G, 16)].

Die selbstgewählte Distanz zu Menschen wird jedoch von außen bestätigt, wenn unterschiedliche Menschen vor dem Anblick des verbrannten Gesichts zurückschrecken. Dies gilt nicht nur für Klienten, sondern etwa auch für einen Polizisten, womit der unprofessionelle und unsensible Umgang mit Kriegsverwehrten durch die offiziellen Behörden kritisiert wird: „Но мы с ними и не дрались. Просто этот маленький мент сказал, что с моей рожей не по вокзалам ездить, а дома сидеть. Чтобы пассажиры не пугались“ (G, 287) [„Aber wir hatten uns nicht geprügelt. Dieser kleine Bulle hatte nur gesagt, mit meiner Visage sollte ich nicht auf dem Bahnhof rumhängen, sondern besser zu Hause bleiben. Um die Passagiere nicht zu erschrecken“ (G, 83–84)].

Im Handlungsverlauf erlangt Kostja Eigenständigkeit und Selbstwertgefühl zurück. Er wird zum verstehenden Beobachter der Gesellschaft, womit Gelasimov der von außen festgeschriebenen Kriegsidentität eine weitere Ebene von Identität – ein inneres, frei wählbares Selbstgefühl – gegenüberstellt, die es seiner Figur ermöglicht, ihr Kriegstrauma zu überwinden und sich gesellschaftlich neu zu verankern.

Ein weiteres Thema bilden innergesellschaftliche Subgruppen. Der Protagonist und andere aus Tschetschenien Heimgekehrte bilden ein von der Gesellschaft abgegrenztes soziales Gefüge, das Kameradschaften pflegt, obwohl zugleich auch Feindschaften bestehen. Gelasimov thematisiert kollektive Identität dabei außerdem als strenge Abgrenzung zwischen Gruppen von Kriegsakteuren in unterschiedlichen Funktionen und im Kontext unterschiedlicher Kriege. Dazu zählt auch die Figur von Kostjas Vater, der ungeachtet seines Offiziersranges noch nie an einem Krieg teilgenommen hat, wofür ihn dessen Freunde mit Verachtung strafen:

– А вы сами в каком звании? – Подполковник. – Круто! Воевали уже? Горячие точки? Афганистан? Отец посмотрел на Генку, и глаза у него чуть сузились. – Нет, не пришлось. Я занимаюсь кадровой работой. (G, 254)

– Welchen Dienstrang haben Sie denn? – Oberstleutnant. – Stark! Haben Sie gekämpft? Hot Spots? Afghanistan? Mein Vater sah Genka an, und seine Augen verengten sich leicht. – Nein, dazu hatte ich noch keine Gelegenheit. Ich leiste Kaderarbeit. (G, 47–48)

Allerdings verbindet Gelasimov die abschätzigen Bewertungen aufgrund von physischer oder psychischer Verfassung und biografischen Begebenheiten mit

Kritik an menschlicher Oberflächlichkeit. Intolerantem Verhalten stellt er – indirekt – Beispiele aus Alltagskontexten entgegen, indem er etwa eine Mutter beschreibt, die ihre Kinder am Fußballplatz wegen deren Kleidung zurechtweist:

– Ну как вы оделись? – шептала их мама. [...] – Теперь все подумают, что вам надеть нечего. Я же оставила все на кресле. [...] Я слушал их, стараясь, чтобы они не обращали на меня внимания, и думал о том, какие бывают дети. (G, 266–267)

Wie seht ihr denn aus? flüsterte ihre Mutter. [...] – Jetzt denken die Leute, ihr habt nichts anzuziehen. Ich hab euch doch alles auf dem Sessel hingelegt. [...] Ich hörte ihnen zu, bemüht, nicht ihre Aufmerksamkeit zu erregen, und dachte daran, wie Kinder sein können. (G, 61)

Die Thematisierung von Kriegsidentität markiert die Heimgekehrten in allen drei Werken als durch den Krieg stark in Mitleidenschaft gezogen und dadurch auch als Opfer. Auf unterschiedlichen Ebenen wird Identitätsverlust konstatiert; dabei zeichnet sich jeweils eine Eigendynamik zwischen unterschiedlichen Stadien ab, die im Krieg beginnen und sich nach der Rückkehr fortsetzen. Extreme Angstsituationen und die Befehle, unmenschliche Handlungen auszuführen, lösen psychische Mechanismen wie Gefühls- und Bindungslosigkeit, Hypervigilanz und Schlaflosigkeit aus; durch den Konsum von Drogen und Medikamenten werden diese kurzfristig gelindert, langfristig jedoch verstärkt. Nach dem Krieg kommt noch die Schwierigkeit einer durch die Persönlichkeitsveränderung erschwerten Eingliederung in das private Umfeld und die Zivilgesellschaft hinzu.

Unterschiede zwischen den dokumentarischen, autobiografischen und fiktionalen Ansätzen von Aleksievič, Šehić und Gelasimov werden hier darin deutlich, dass die ersten beiden Autor*innen stärker auf konkrete Kriegsfolgen eingehen, während Gelasimov seine Leser*innen aus größerer Distanz auf die Kriegsvorgänge seiner Hauptfigur blicken lässt, indem er zusätzliche Themen aus anderen Lebensbereichen in die Handlung einfließt. Dadurch erscheint es einfacher, die traumatische Vergangenheit in einem Prozess der Aufarbeitung zu verorten. Keiner der Texte zielt darauf ab, Opferdiskurse in eine Richtung zu lenken, die auf Rechtfertigung abzielt oder Anschuldigungen gegen konkrete Täter vorbringt; die Botschaft ist dagegen vielmehr jene, dass es im Krieg nur Verlierer und Opfer gibt. Im Zentrum stehen jeweils große Betroffenheit und die Intention, ein gesellschaftliches Bewusstsein für die Problematik zu schaffen, was auch der einzige Weg zu sein scheint, persönlichem und kollektivem Identitätsverlust sowie gesellschaftlichem Ausschluss entgegenzuwirken. Den Texten ist damit das Anliegen gemein, gegen soziale Ungerechtigkeit anzuschreiben, wobei eine unnötig starke Thematisierung von Opferrollen vermieden wird.

4 Erinnerungskultur

Neben der persönlichen Situation ehemaliger Kriegsteilnehmer zeichnen sich bei Aleksievič, Šehić und Gelasimov im Hintergrund auch Tendenzen einer individuell geprägten Erinnerungskultur ab: das Bestreben nämlich, das Andenken an verstorbene Freunde, doch auch an flüchtige Bekannte in Ehren zu halten. Das offizielle und private historische Bewusstsein über das jeweilige Ereignis ist in den betroffenen Ländern unterschiedlich ausgeprägt. Dabei verfolgen alle drei Texte zum einen das Anliegen, staatliche Fehlinformationen zu korrigieren sowie zum anderen, die individuelle Dimension von Verlust und Trauer sichtbar zu machen. Erste Denkmäler für die gefallenen Soldaten des Afghanistankrieges wurden in der Sowjetunion erst seit Mitte der 1990er Jahre aufgestellt; nach dem Zerfall der Sowjetunion – d.h. im Entstehungskontext der Werke von Aleksievič und Gelasimov – orientierte sich unter Boris El'cin und Vladimir Putin die staatliche Gedenkkultur wieder zunehmend stärker am heroischen Gedenken an den ‚Großen Vaterländischen Krieg‘ (Hausmann 2013, 430–431).

Für Aleksievičs Aufarbeitung des Afghanistan-Kriegs betrifft dies zunächst Zensur und Propaganda in sowjetischen Medienberichten über die Einsätze und die Verschleierung der ‚Todesursache‘ Krieg auf den Grabsteinen; beides tilgt den Anspruch der Betroffenen auf den Status eines Opfers:

Еще никто не видел цинковых гробов. Это потом мы узнали, что гробы уже в город привозили, но хоронили тайком, ночью, на могильных плитах писали „умер“, а не „погиб“. (A, 16)

Noch hatte keiner Zinksärge gesehen. Erst später haben wir erfahren, dass solche Särge schon in der Stadt eingetroffen waren, aber sie wurden nachts heimlich in die Erde gelassen, auf den Grabsteinen stand „gestorben“ und nicht „gefallen“. (A, 35)

Als die Politik des Verschweigens dennoch bekannt wird, kommt dazu noch eine allgegenwärtige Ungewissheit über die Schicksale Angehöriger: „Рассказывают случай: привезли матери гроб, она его похоронила. А через год сын возвращается...“ (A, 77) [„Ich habe gehört, dass einer Mutter der Sarg mit dem Sohn darin gebracht wurde, sie begrub ihn, und ein Jahr später kam er lebend wieder, er war nur verwundet gewesen“ (A, 116)].

Auch nachträglich kommt es noch zu Umwertungen der historischen Ereignisse:

Уже говорят, что это была политическая ошибка. Сегодня тихо говорят, завтра будут громче. А я там кровь оставил... Свою... И чужую... Нам давали ордена, которые мы не носим... Мы еще будем их возвращать... Ордена, полученные честно на нечестной войне... (A, 18)

Heute heißt es bereits, das Ganze sei ein politischer Fehler gewesen. Ich habe dort Blut vergossen – meins und fremdes. Wir haben Orden gekriegt, die wir nicht tragen. Wir werden sie noch zurückgeben... Orden, ehrlich erworben in einem unehrenhaften Krieg... (A, 38–39)

Zwar handelt es sich hier um eine Berichtigung von zuvor bewusst falsch kommunizierten historischen Fakten, doch geschieht dies auf eine unsensible Weise, die den Identitätsverlust Betroffener durch die unklare Einordnung verstärkt. Da die politischen Entscheidungsträger im postsowjetischen Kontext weiterhin nicht zur Verantwortung gezogen werden, erfolgt die Neubewertung des Krieges auf Kosten der einfachen Soldaten und zieht Gegenreaktionen jener nach sich, die sich an den Heldenstatus ihrer Angehörigen klammern. Wie besonders in den Vorwürfen gegen Aleksievič deutlich wird, wendet man sich zu dessen Verteidigung auch gegen die Wahrheit:

Вы говорите, что я должна ненавидеть государство, партию... А я горжусь своим сыном! Он погиб, как боевой офицер. Его все товарищи любили. Я люблю то государство, в котором мы жили – СССР, потому что за него погиб мой сын. А вас ненавижу! Мне не нужна ваша страшная правда. Она нам не нужна!! Слышите?! (A, i)

Sie sagen, ich soll den Staat und die Partei hassen... Aber ich bin stolz auf meinen Sohn! Jawohl, ich bin stolz auf ihn! Er ist im Kampfeinsatz gestorben, als Offizier. Alle seine Kameraden haben ihn geliebt. Ich liebe den Staat, in dem wir lebten – die UdSSR, weil mein Sohn für ihn gestorben ist. Aber Sie hasse ich! Ich brauche Ihre schreckliche Wahrheit nicht! Wir brauchen Sie nicht!! Hören Sie?! (A, 241)

Šehić thematisiert aus seiner persönlicheren Perspektive Halbwahrheiten, welche die öffentliche Meinung im Umgang mit dem Bosnien-Krieg prägen. Trotz des Wissens um die Sinnlosigkeit der Kampfhandlungen wendet sich die Gesellschaft mit dem Vorwurf der Feigheit gegen Deserteure:

Divno je biti izbjeglica.
To znači, da si građanin petnaestog reda.
Niko te ne poznaje.
Možeš se popišati nasred ulice.
I nastaviti hodati dalje. (Š, 70)

[Es ist wunderbar, ein Deserteur zu sein.
Das heißt, dass du ein Bürger fünfzehnter Klasse bist.
Niemand kennt dich.
Du kannst dich auf offener Straße anpinkeln.
Und einfach weitergehen.]

Eine wichtige Gemeinsamkeit von Propaganda, Nationalismus und falscher Berichterstattung besteht sicherlich darin, dass Akteure als Vertreter einer Gruppe,

selten jedoch als Individuen behandelt werden. Ein erster Ansatz, dem entgegenzuwirken, besteht im Hinweis darauf, dass die einzelnen Kriegsteilnehmer höchst unterschiedlich waren:

Там разные люди были. Не представляйте нас одинаковыми. А то сначала о нас молчали, потом стали воображать всех героями, теперь ниспровергают, чтобы следом забыть. Там же один мог лечь рывком на мину и спасти даже незнакомых ему ребят, другой подойти к тебе и просить: „Хотите, стирать вам буду, только не посылайте на боевые.“ (А, 82)

Es gab die unterschiedlichsten Leute dort. Denken Sie nicht, dass wir alle gleich waren. Zuerst hat man uns totgeschwiegen, dann waren wir auf einmal Helden und jetzt diffamiert man uns, um uns schließlich ganz zu vergessen. In Afghanistan kam es vor, dass sich einer auf eine Mine warf, um unbekannte Soldaten zu retten, aber es gab auch welche, die baten „Schicken Sie mich bloß nicht in Kampfhandlungen, ich wasche Ihnen auch die Sachen.“ (A, 123)

Eine ähnliche Individualisierung identitätsloser Heimkehrer nimmt Gelasimov Hauptfigur auf aktive Weise vor, als sie ihre bereits vor dem Kriegseinsatz entwickelte Zeichenbegabung wiederaufnimmt. Die Zeichnungen von Kriegsepisoden und Menschen unterstützen zum einen die Selbstfindung dieser Figur, zum anderen werden dadurch auch die Verluste von Kameraden aufgearbeitet; in Form von Modifizierungen und Ergänzungen der Bildmotive wird unwiederbringlich Verlorenes traumatherapeutisch wirksam neu geschaffen:

– Подожди, а это чего? – Это наш лейтенант. Со своими детьми. – Так его же убили. [...] И детей у него не было. – Ну и что? – говорю я. – А здесь он с детьми. [...] Генка долго молчит, смотрит на мои рисунки. – Ты, знаешь, чего? – наконец говорит он. – Дай их мне. Все. (G, 292)

– Moment mal, wer ist das denn? – Unser Leutnant. Mit seinen Kindern. – Er ist doch gefallen. [...] Und Kinder hatte er auch keine. – Na und? sage ich. – Hier hat er eben welche. [...] – Weißt du was? sagt er schließlich. – Gib sie mir. Alle. (G, 89)

Gelasimov verschiebt den Fokus so von kollektiven Zuschreibungen, die, wie im vorhergehenden Kapitel beschrieben, in seiner Novelle ebenfalls impliziert sind, auf die individuelle Selbstfindung. In Hinblick auf Opferdiskurse zeigt die literarisch reflektierte offizielle Erinnerungskultur Russlands Bestrebungen, ehemalige Kriegsteilnehmer entweder zu glorifizieren, wobei Umdeutungen der Geschichte ohne Weiteres in Kauf genommen werden, oder aber die traumatisierten Heimkehrer vollständig aus dem öffentlichen Raum auszuschließen, was ein Verschweigen der historischen Ereignisse impliziert. Beide Strategien dienen zur Vermeidung sowohl von Opfern mit dem Anspruch auf Entschädigung als auch von Tätern als Produkt einer politischen Entscheidung. Alle drei Autor*innen

positionieren sich kritisch gegen diese Verfälschungspraktiken und entgegen ihnen durch den Versuch, die tatsächlichen Umstände der entsprechenden Kriege zugänglich zu machen. Dennoch werden zugleich Versuche erkennbar, die Soldaten von ihrer Last zu befreien und sie beim Wiederfinden ihrer Identität zu unterstützen. Aleksievič leistet ihren diesbezüglichen Beitrag hauptsächlich durch das Anhören und Ordnen fremder Geschichten, Šehić befreit sich durch unzensiertes Erzählen von seiner eigenen Last und Gelasimov erfindet einen feinfühligem Kriegsheimkehrer, der das individuelle und kollektive Trauma durch sein Zeichnen auf künstlerisch-therapeutische Weise verarbeitet.

5 Gedenken, Trauer und Wiederfinden der Identität fernab von Opfer- und Täterdiskursen

Neben Thematisierungen der öffentlichen Meinung und offizieller Gedenkveranstaltungen sind alle drei Texte auch per se als Medien des Gedenkens zu verstehen. So integriert Aleksievič etwa persönliche Grabesinschriften in ihren Roman der Stimmen. Diese stammen von den Eltern und zeigen, wie unterschiedlich, wenngleich stets liebevoll, die Tode dieser jungen Männer von ihren engsten Angehörigen verarbeitet werden. Dabei wird der Kriegseinsatz meist als Erfüllung einer ‚internationalistischen Pflicht‘ deklariert. Neben dem intim-familiären steht daher auch der heroische sowjetische Diskurs; durch die Thematisierung von Schutzlosigkeit und Unerfahrenheit der jung Verstorbenen erscheint Letzterer jedoch deutlich abgeschwächt. Das intim-familiäre Gedenken und die damit verbundene Integration persönlicher Gefühle wie Trauer, Erschütterung und Liebe eröffnen jeweils einen Blickwinkel, der sowohl Opfer- als auch Täterdiskurse in den Hintergrund rückt, weil hier der Wert des Individuums unabhängig von seiner Funktion innerhalb staatlicher Kollektive reflektiert wird.

ЛАДУТЬКО
АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ
(1964–1984)
Погиб при исполнении
интернационального долга.
Ты честно выполнил свой воинский
долг. Себя уберечь, мой сыночек,
не смог. На афганской земле ты погиб,
как герой, чтоб мирное небо было
над страной.
Дорогому сыночку от мамы. (А, 1)

LADUTKO

ALEXANDER VIKTOROWITSCH

(1964–1984)

Gefallen in Erfüllung
seiner internationalistischen Pflicht.
Du hast ehrlich deine soldatische
Pflicht erfüllt. Dich zu schützen
hast du nicht vermocht, mein lieber Sohn.
Auf afghanischem Boden bist du gefallen
als Held, für einen friedlichen Himmel
über dem Land.
Meinem lieben Sohn von seiner Mama. (A, 230)

ТАТАРЧЕНКО

ИГОРЬ ЛЕОНИДОВИЧ

(1961–1981)

Выполняя боевое задание, верный
воинской присяге, проявив стойкость
и мужество, погиб в Афганистане.
Любимый Игорек,
ты ушел из жизни, не познав ее.
Мама, папа. (A, i)

TATARTSCHENKO

IGOR LEONIDOWITSCH

(1961–1981)

Bei Erfüllung eines Kampfauftrages seinem
Soldateneid treu, mutig und standhaft,
gefallen in Afghanistan.
Geliebter Igorjok,
du bist aus dem Leben gegangen,
ohne es kennengelernt zu haben.
Мама, Папа. (A, 230)

Bereits in der ersten Auflage von *Cinkovye mal'čiki* stellt Svetlana Aleksievič den Erinnerungstexten die Tagebuchaufzeichnungen von ihrer journalistischen Reise nach Afghanistan voran. Diese enthalten zur Erinnerung an ihre im Haupttext anonymisierten Gesprächspartner*innen eine Art Gedenktafel:

Не называю в книге подлинных имен. [...] А в дневнике я сохранила фамилии. Может, когда-нибудь мои герои захотят, чтобы их узнали: Сергей Амирханян, капитан; Владимир Агапов, старший лейтенант, начальник расчета; Татьяна Белозерских, служащая; Виктория Владимировна Барташевич, мать погибшего рядового [...]. (A, 11)

Ich nenne im Buch nicht die wahren Namen. [...] Aber im Tagebuch habe ich ihre Namen festgehalten. Vielleicht wollen meine Helden einst, dass man sie erfährt: Sergej Amirchanjan, Hauptmann; Wladimir Agapow, Oberleutnant, Leiter einer Gefechtsbesatzung; Tatjana Beloserskich, Zivilbeschäftigte; Viktoria Wladimirowna Bartaschewitsch, Mutter eines gefallenen Soldaten [...]. (A, 29)

Die Texte von Gelasimov und Šehić enthalten ähnliche Momente des Gedenkens. In *Žažda* wird eine solche Intention anhand der Zeichnungen der Hauptfigur erkennbar, die sowohl flüchtige als auch längerfristige Bekannte aus dem Krieg vor dem Vergessen bewahren. *Pod pritiskom* enthält einen längeren Abschnitt, in dem reale Menschen und Ereignisse aufgezählt werden. Außerdem hält die Überschrift fest, dass diese Geschichte existiert, d.h. dass alles Aufgelistete tatsächlich passiert ist und erlebt wurde:

postoji ova priča
[...]

Postoji mrtav neprijateljski vojnik pokraj školske zgrade: ko prode pored njega obavezno mu sruči rafal u glavu. Postoje puške i bombe i meci u crnim okvirima. Postoji drveće koje loži moulimenim pećicama, ionotako direktno odlazi u raj za drveće, prolazeći kroz oblake lišene bilo kakve funkcije sem da plutaju neumoljivo kao ravna linija EKG-a. Postojao je neko vrijeme patriotizam u meni, a onda je sve ošlo u kurac. [...] Postoje grbovi, zastave, činovi, novčane nagrade, vojne formacije, ratni zanos, patriotske pjesme, znoj ispod pazuha [...]. (Š, 138)

[Es gibt diese Geschichte
[...]

Es gibt einen toten feindlichen Soldaten neben dem Schulgebäude: wer an ihm vorbeigeht, schießt ihm eine Gewehrsalve in den Kopf. Es gibt Kanonen und Bomben und Granaten in schwarzen Hülsen.

Es gibt Brennholz, das wir in die Blechöfen legen, sodass es direkt in den Brennholzhimmel auffährt, durch die Wolken, jeder Funktion entledigt, außer unerbittlich zu treiben wie die gerade Linie eines EKG.

Irgendwann gab es in mir Patriotismus, dann ist er zum Teufel gegangen. [...]

Es gibt Wappen, Flaggen, Dienstgrade, monetäre Belohnungen, Kampfformationen, Kriegsbegeisterung, patriotische Lieder, Achselschweiß [...].

Ein weiteres Fragment in Šehićs Text trägt den Titel *kaleidoskop sjećanja* [Kaleidoskop der Erinnerungen]. Es handelt sich um eine autobiografische Skizze, die bei der Kindheit beginnt und damit einen ersten Schritt setzt, die durch den Krieg unterbrochene persönliche Lebensgeschichte wieder als Kontinuum zu betrachten:

U momentu rođenja (14.04.1970) težak sam 3.800 grama. Dugačak 42 cm. Ja sam dijete aprila. Kao što svi znamo, travanj je mjesec mrtvih. [...] Vrijeme je da zaronim u djetinjstvo kao u osvježavajuće hladan zelenac Une. (Š, 129)

[Als ich geboren wurde (14.04.1970), wog ich 3.800 Gramm und war 42 cm groß. Ich bin ein April-Kind. Wie wir alle wissen, ist April der Monat der Toten. [...] Es wird Zeit, dass ich in die Kindheit eintauche wie in das erfrischend kalte Grün der Una.]

Das Eintauchen in Erinnerungen an die Kindheit, die Šehić mit dem Wasser des Flusses Una vergleicht, stellt ein belebendes Element inmitten der Lethargie dar. Zugleich hält der Autor fest, er habe kein Interesse an seiner Kindheit, denn diese gleiche verbrannten Fotografien, an die er sich ausschließlich in Form von Flashbacks erinnere (Š, 130). Diese Abwehrhaltung hat wohl mit dem Entstehungskontext von *Pod pritiskom* zu tun, das zu einer Zeit verfasst wurde, als die traumatisierende Kriegserfahrung noch alles überschattete. Gerade die Kindheit am Fluss Una wird in späteren Texten sehr präsent und erweist sich als emotionaler Ruhepol mit therapeutischer Wirksamkeit. Sowohl in Gedichtbänden wie *Moje rijeke* (2014) als auch in dem 2015 erschienenen Prosaband *Knjiga o Uni* wird dies deutlich. Auch in einem Interview bestätigt Šehić die Bedeutung der Una für ihn und andere:

Rijeka Una je prirodna pojava tvrđa od granita, jer je ništa ne može uništiti. U ratu smo je još više cijenili i voljeli, jer joj rat nije mogao ništa. Dolazili smo na kupanje u skrivene rukavce [...]. Una je kult i magija. Ona, takva neranjiva, predstavlja metafizički dom. Njena boja i njen tok nisu bili ništa manje lijepi tokom rata. Ljudi su rizikovali život da bi išli na kupanje pod granatama i snajperima. (Raljević et al. 2017, 5)

[Der Fluss Una ist eine Naturerscheinung härter als Granit, nichts kann ihn zerstören. Im Krieg haben wir ihn noch mehr geschätzt und geliebt, denn der Krieg konnte ihm nichts anhaben. Wir badeten in den versteckten Flussarmen [...]. Die Una ist Kult und Magie. Aufgrund ihrer Unverwundbarkeit ist sie wie ein metaphysisches Haus. Ihre Farbe und ihr Lauf waren auch im Krieg um nichts weniger schön. Menschen riskierten ihr Leben, um unter Granaten und Heckenschützen schwimmen zu gehen.]

Valentina Rossi geht ausführlich auf die starke Präsenz von Kindheit und Kindern in *Žažda* ein, während der Krieg unsichtbar bleibe (2012). Der Wiederaufbau von Identität wird in diesem Text ebenfalls über die Rekonstruktion einer Verbindung zur Kindheit ermöglicht. Die Kontinuität zwischen der Gegenwart und der Zeit vor dem Trauma wird über das Zeichnen hergestellt, das zum einen bereits damals identitätsstiftend war und bei der Bewältigung pubertärer Verunsicherung half und zum anderen auch die Beziehung zu dem unkonventionellen Schuldirektor als einer wichtigen Vertrauensperson markiert. An diese Beziehung ist zudem auch eine philosophische Sicht auf die Welt gekoppelt, die darauf beruht, genau auf Details zu achten und zugleich von Einzelheiten zu abstrahieren, um den Sinn des Lebens zu erkennen:

Ты когда-нибудь видел, как падает луч света в темную комнату из приоткрытой двери? В самом начале он узкий, а потом расширяется. Точно так же и человек. Сначала один, потом двое детей, потом четверо внуков. Понимаешь? Человек расширяется, как луч света. До бесконечности. Ты понимаешь? (G, 237)

Hast du mal gesehen, wie ein Lichtstrahl durch eine angelehnte Tür in ein dunkles Zimmer fällt? Zuerst ist er schmal, dann wird er immer breiter. Genauso ist der Mensch. Zuerst ist er allein, dann hat er zwei Kinder, dann vier Enkel. Verstehst du? der Mensch wird immer breiter, wie ein Lichtstrahl. Bis zur Unendlichkeit. Verstehst du? (G, 28)

Alle drei Autor*innen lenken den Interessensfokus weg von Opfer-Täter-Zuschreibungen und versuchen, die Ereignisse als abstrakte Ganzheit ins Blickfeld zu rücken sowie zugleich auch deren individuelle Besonderheiten zu beleuchten. Dies bildet auch einen Ausgangspunkt für die Gefühlsarbeit, die bei Gelasimov über das Zeichnen, bei Šehić über das Erinnern an die Kindheit am Fluss Una und bei Aleksievič über das dialogische Zuhören eine Metaebene zur Handlungsebene der Texte bilden. Alle drei Perspektiven fassen die Ereignisse in den Blick, stellen jedoch das persönliche Erleben der Akteure über die Umstände selbst und widmen sich anhand dieses Prismas deren verletzlicher und verletzter Identität:

А я слежу за чувством, а не за событием. Как развивались наши чувства, а не события. Может быть, то что я делаю, похоже на работу историка, но я историк бесследного. Что происходит с большими событиями? Они перекочевывают в историю, а вот маленькие, но главные для маленького человека, исчезают бесследно. (A, i)

Ich beobachte das Gefühl, nicht das Ereignis. Wie sich unsere Gefühle entwickeln, nicht die Ereignisse. Vielleicht ähnelt das, was ich tue, der Arbeit eines Historikers, aber ich bin eine Historikerin des Spurlosen. Was geschieht mit großen Ereignissen? Sie gehen in die Geschichte ein, die kleinen aber, die jedoch für den kleinen Menschen die wichtigsten sind, verschwinden spurlos. (A, 26–27)

Diese Ebene der Gefühle ist es auch, wo Menschen am verletzlichsten sind. Dies erkennt Aleksievič in jenem Moment, als sie im Oktober 1993 den Prozess um *Cinkovye mal'čiki* verliert; beim Verlassen des Gerichtssaals findet sie dafür folgende Worte:

– Как человек... Я попросила прощения за то, что причинила боль, за этот несовершенный мир, в котором часто невозможно даже пройти по улице, чтобы не задеть другого человека... Но, как писатель... Я не могу, не имею права просить прощения за свою книгу. За правду! (A, i)

„Als Mensch... Als Mensch habe ich um Verzeihung gebeten dafür, dass ich Schmerz bereitet habe, für diese unvollkommene Welt, in der man oft nicht einmal die Straße entlanggehen kann, ohne einem anderen zu nahe zu kommen... Aber als Schriftstellerin kann ich nicht, habe ich nicht das Recht, für mein Buch um Verzeihung zu bitten. Für die Wahrheit!“ (A, 297)

Der Prozess gegen Svetlana Aleksievič zeigt auf eindrückliche Weise, dass die Wahrheit des persönlichen Empfindens und jene der kollektiven Selbstverortung in der Gesellschaft nicht immer miteinander in Einklang zu bringen sind. Dies setzt sowohl der Aufarbeitung von Traumatisierungen als auch der historischen Aufarbeitung Grenzen, die nur in kleinen Schritten überwunden werden können.

6 Opferdiskurse zwischen Zuhören, Narration und Geschichte

Alle genannten Formen des Gedenkens enthalten konfliktbehaftete Widersprüche, da die Situation von Kriegsheimkehrern eine zwischen Opfer und Täter, Held und gesellschaftlichem Außenseiter ist. Narration, Zuhören und Geschichte bilden dabei drei Perspektiven mit unterschiedlichem Potenzial, sich diesen Widersprüchen zu nähern. Die Verletzlichsten sind jeweils die Heimgekehrten, die mit Traumatisierung und Identitätsverlust kämpfen und sich zugleich als Objekte der jeweiligen Erinnerungskultur wiederfinden.

Gelasimovs fiktionaler Text hat hier gewissermaßen den Vorteil, dass keine konkreten Akteure mit diesen Verortungen und Zuschreibungen von außen assoziiert sind. Demgegenüber bieten sowohl Šehićs autobiografisches als auch Aleksievičs dokumentarisches Schreiben den Erzählenden die Möglichkeit, ihre Traumatisierungen öffentlich zu reflektieren und sich dabei – möglicherweise – in kleinen Schritten deren Überwindung anzunähern. In allen drei Fällen sind eine empathische Zuhörerhaltung und ein an Wahrheit interessiertes Erzählen notwendig, die trotz der unterschiedlichen Genres auch jeweils erreicht werden, was jedoch nur dadurch möglich ist, dass die Geschichte in den Hintergrund tritt, um die beschriebenen Menschen als emotional fühlendes Zentrum sichtbar zu machen.

Zwischen Schreiben und Erzählen findet so jeweils ein wichtiges Stück Gefühlsarbeit statt, das zu einer anderen Form von Wahrheit führt, als durch Kriegsakten und mediale Diskurse zugänglich ist. Werturteile für oder gegen Menschen weichen dem Blick auf Dynamiken politischer Entscheidungen und menschlichen Handelns sowie auf die Verletzlichkeit aller Beteiligten. Durch den individuellen Zugang und die Auflösung der Kategorien von Opfer und Täter, Held und Außenseiter wird daher, wie die ähnlichen Erfahrungen zahlreicher unterschiedlicher Zeugen nahelegen, die Geschichte nicht verfälscht, sondern auf neue Weise zugänglich.

Literaturverzeichnis

- Aleksievič, Svetlana. *Cinkovye mal'čiki*. Moskva: Molodaja gvardija, 1991.
- Aleksievič, Svetlana. *Cinkovye mal'čiki*. Ispravlennaja avtorskaja redakcija. 2006, <http://www.lib.ru/NEWPROZA/ALEKSIEWICH/aleksiewich.txt> (31. Oktober 2018).
- Aleksijewitsch, Swetlana. *Zinkjungen. Afghanistan und die Folgen*. Übers. von Ingeborg Kolinko und Ganna-Maria Braungardt. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Assmann, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C. H. Beck, 2014.
- Bahro, Steffi. „Du kannst heim gehen‘: Perspektiven frühneuzeitlicher Kriegsheimkehr im Märchen“. *Figurationen der Heimkehr: Die Passage vom Fremden zum Eigenen in Geschichte und Literatur der Neuzeit*. Hg. Sünne Juterczenka und Kai Marcel Sicks. Göttingen: Wallstein, 2011. 111–127.
- Frenzel, Elisabeth. „Heimkehrer“. *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner, 1999. 328–340.
- Gelasimov, Andrej. „Žažda“. *Žažda. Avtorskij zbornik*. Hg. Andrej Gelasimov. Moskva: Éksmo, 2011 [2002]. 219–313.
- Gelassimow, Andrej. *Durst*. Übers. von Dorothea Trottenberg. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Goltermann, Svenja. „Zwischen den Zeiten: Deutsche Soldaten und ihre Heimkehr aus dem Zweiten Weltkrieg“. *Figurationen der Heimkehr: Die Passage vom Fremden zum Eigenen in Geschichte und Literatur der Neuzeit*. Hg. Sünne Juterczenka und Kai Marcel Sicks. Göttingen: Wallstein, 2011. 145–161.
- Hausmann, Guido. „Sowjetunion/Russland: Die unfriedliche Zeit: Politischer Totenkult im 20. Jahrhundert“. *Gefallenengedenken im politischen Vergleich: Nationale Tradition, politische Legitimation und Individualisierung der Erinnerung*. Hg. Manfred Hettling und Jörg Echternkamp. München: Oldenbourg, 2013. 423–440.
- Homer. *Odyssee*. Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Levine, Peter. *Trauma und Gedächtnis: Die Spuren unserer Erinnerung in Körper und Gehirn. Wie wir traumatische Erfahrungen verstehen und verarbeiten*. München: Kösel, 2015.
- Raljević, Selma, Džemal Bijedić und Faruk Šehić. „Sci-Fi je proročanska vrsta književnosti: Intervju s Farukom Šehićem“. *[sic] – a journal of literature, culture and literary translation* 1.8 (2017): 1–19.
- Rossi, Valentina. „La storia di quattro reduci: Žažda (Sete) di Andrej Gelasimov“. *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 1.1 (2012): 303–328.
- Šehić, Faruk. „Pod pritiskom“. *Hit depo. Pod pritiskom. Transsarajevo. Apokalipsa iz Recycle bina*. Hg. Faruk Šehić. Sarajevo: Buybook, 2008. 63–193.
- Šehić, Faruk. *Moje rijeke*. Sarajevo: Buybook, 2014.
- Šehić, Faruk. *Knjiga o Uni*. Četvrto dopunjeno izdanje. Sarajevo: Buybook, 2015.
- Sicks, Kai Marcel, und Sünne Juterczenka. „Die Schwelle der Heimkehr: Einleitung“. *Figurationen der Heimkehr: Die Passage vom Fremden zum Eigenen in Geschichte und Literatur der Neuzeit*. Hg. Sünne Juterczenka und Kai Marcel Sicks. Göttingen: Wallstein, 2011. 9–29.
- Sivuda, Olena. „'Vozvraščenie' von Andrej Platonov und ‚Sud'ba čeloveka‘ von Michail Šolochov im Kontext der sowjetischen Heimkehrerliteratur“. *Slawische Identitäten: Paradigmen, Poetiken, Perspektiven*. Hg. Gernot Howanitz, Christian Kampkötter und Heinrich Kirschbaum. München u.a.: Sagner, 2014. 127–137.

Welch, David. „Gray Propaganda“. *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present*. Hg. Nicolas Cull, David Culbert und David Welch. Santa Barbara u.a.: ABC Clío, 2003. 151–153.

Weltgesundheitsorganisation (WHO). *ICD-10: Internationale Klassifikation psychischer Störungen*. 10. Auflage. Übers. und hg. von H. Dilling, W. Mombour und M. H. Schmid. Bern: Hogrefe, 2015.

—

Konkurrenz(en) und Ambivalenz(en)

Dagmar Gramshammer-Hohl

Wer hat mehr gelitten? Konfrontationen zwischen Emigrierten und im Land Gebliebenen

1 Einleitung

In der transnationalen Literatur werden häufig Fragen von Herkunft und Zugehörigkeit verhandelt; ein wiederkehrendes Thema ist dabei das Leiden am Verlust der Heimat, der Muttersprache, von verwandten und nahe stehenden Menschen sowie die schwierige Suche nach Identität. Die Verlorenheit der Protagonist*innen, die nach ihrer Fluchterfahrung nicht mehr Fuß fassen können, wird oft den Erfahrungen jener gegenübergestellt, die im Herkunftsland zurückgeblieben sind. Auch sie sind Leidende, Opfer eines totalitären Regimes oder eines Bürgerkrieges, dem sie, im Unterschied zu den Emigrant*innen, nicht entkommen konnten oder wollten. Aus ihrer Sicht ist der Emigrant, wie es bei Milan Kundera heißt, ein „Grand Traître“ [„Großer Verräter“], während jener selbst sich als „Grand Souffrant“ [„Großer Leidender“] erlebt (Kundera 2005, 38; 2001, 29).

Das Misstrauen, das den aus der Emigration vorübergehend oder dauerhaft ins Herkunftsland Zurückkehrenden entgegenschlägt, aber auch deren Misstrauen gegenüber jenen, die sich mutmaßlich mit der veränderten politischen Situation „arrangiert“ hatten, erzeugt einen schwelenden Konflikt, der in Remigrationsstudien immer wieder thematisiert wird und sich nicht selten als Opferkonkurrenz darstellt (Stefansson 2004). Ebenso ist diese Opferkonkurrenz Gegenstand literarischer Texte, die sie in unterschiedlicher Weise ausgestalten und, wie im vorliegenden Beitrag argumentiert werden soll, auch Auswege aus der konflikthaften Situation aufzeigen.

Die Konfrontationen zwischen Emigrierten und im Land Gebliebenen finden im literarischen Text im Wesentlichen in zweierlei Form statt: Sie können als unmittelbare, sozusagen ‚reale‘ Begegnungen geschildert werden oder aber als imaginäre Auseinandersetzungen. In letzterem Fall wird die Konfliktaustragung, -verhandlung und -lösung in das Innere der Protagonist*innen verlagert, in das wahrnehmende, fühlende und sich erinnernde Ich.

Am Beispiel von transnationalen Texten aus dem ostmittel- und südosteuropäischen Kontext sollen die konkurrierenden Leidens- und Opfererfahrungen von Emigrierten und im Land Gebliebenen – Opfern des kommunistischen Regimes beziehungsweise Opfern des Bosnienkrieges – einander gegenübergestellt und diskutiert werden. Es wird zu fragen sein, worin das Leiden, das die

Selbstwahrnehmung der Protagonist*innen als Opfer begründet, jeweils besteht; ob die verschiedenen Leidensgeschichten und -erfahrungen als vergleichbar dargestellt werden; und welche Konfliktlösungsmodelle die Texte anbieten. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die dafür gewählten narrativen Mittel gerichtet werden sowie auf die Funktion, die sie im jeweiligen Text erfüllen.

Behandelt werden der Rückkehrroman *L'Ignorance* [Die Unwissenheit] (2000) des tschechisch-französischen Schriftstellers Milan Kundera sowie zwei auf Englisch verfasste Romane der aus Bosnien stammenden Autoren Aleksandar Hemon (*Nowhere Man*, 2002) und Ismet Prcić (*Shards*, 2011). Kunderas Roman ist ein herausragendes Beispiel für eine literarische Auseinandersetzung mit direkten konflikthaften Konfrontationen von aus der Emigration Zurückgekehrten und niemals Fortgegangenen. Prcićs und Hemons Texte wiederum verarbeiten imaginäre Begegnungen und Gegenüberstellungen von Leid, die im Inneren der Protagonisten ausgetragen werden. Die von Prcić und Hemon gewählten erzählerischen Mittel weisen dabei, wie zu zeigen sein wird, interessante Parallelen auf.

Die Frage mag sich stellen, ob diese verschiedenen Texte und Kontexte miteinander vergleichbar seien; sie ist mit einem klaren „Ja“ zu beantworten. Wiewohl die Romane sich auf unterschiedliche historische Rahmenbedingungen und geografische Räume beziehen, sind sie doch durch eine gemeinsame Klammer verbunden, nämlich durch die Erfahrung von unfreiwillig erfolgter Emigration einerseits und durch die Erfahrung, sich der verhängnisvollen politischen Situation gestellt und sein Land nicht im Stich gelassen zu haben, auf der anderen Seite.

Als transnational sind die hier analysierten Texte insofern zu betrachten, als sie den Rahmen des Nationalen „sprengen“ und keiner Nationalliteratur zuzuordnen, sondern in den „Außenbezirken“ der Nationalliteraturen angesiedelt sind (Sturm-Trigonakis 2007, 13, 242). Alle drei Autoren sind offensichtliche Beispiele für Bindestrich-Identitäten (Hausbacher 2009, 36): Milan Kundera, der als Autor des tschechischen Romans *Nesnesitelná lehkost bytí* [Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins] (1984) große Bekanntheit erlangt hat, ging Mitte der 1970er Jahre als Gastprofessor nach Frankreich; bald darauf wurde ihm die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft entzogen, und er fand sich im Exil wieder (Behring et al. 2004, 44). Er schrieb zunächst weiterhin auf Tschechisch, schuf 1993 jedoch seinen ersten französischen Roman, *La Lenteur* [Die Langsamkeit], der 1995 erschien. Seit damals schreibt er ausschließlich auf Französisch. Offensichtlich will er als französischer Schriftsteller betrachtet werden; die biografischen Angaben in den französischen Ausgaben seiner Werke bestehen stets aus den zwei knappen Sätzen: „Milan Kundera est né en Tchécoslovaquie. En 1975, il s'installe en France“ [Milan Kundera wurde in der Tschechoslowakei geboren. Im Jahr 1975 ließ er sich in Frankreich nieder]. Prag besucht er nur selten und wenn, dann inkognito.

Der bosnische Schriftsteller Aleksandar Hemon kam 1992 als Stipendiat in die Vereinigten Staaten; nachdem der Krieg ausgebrochen war, erhielt er Asyl und lebt seither in Chicago. Schon sein erstes Buch, eine Sammlung von Kurzgeschichten mit dem Titel *The Question of Bruno* (2000), schrieb er auf Englisch ebenso wie sein zweites Werk, *Nowhere Man*, das im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen soll.

Ismet Prcić, der in Tuzla in Bosnien-Herzegowina geboren wurde und 1996 – also nach dem Krieg – in die USA zog, hat wie Hemon einen Sprachwechsel vollzogen und veröffentlichte seinen preisgekrönten Debütroman *Shards* auf Englisch. Aus Ismet Prcić wurde der bosnisch-amerikanische Autor „ISS-met PER-sick“ beziehungsweise „Izzy“. *Shards* wurde als „eines der glaubwürdigsten Zeugnisse des Jugoslawien-Kriegs“ gepriesen (Kunisch 2013).

2 Zum Begriff der Opferkonkurrenz

Da der Konflikt zwischen Emigrierten und im Land Gebliebenen hier als Opferkonkurrenz beschrieben wird – bei Milan Kundera ist wörtlich von „compétitions de souffrance“ [„Leidenswettkämpfen“] die Rede (Kundera 2005, 49–50; 2001, 39), Anders H. Stefansson spricht mit Bezug auf Bosnien von einer „hierarchy of homeland hardship“ (2004) –, soll an dieser Stelle kurz darauf eingegangen werden, in welchem Zusammenhang der Begriff in der einschlägigen Literatur in der Regel gebraucht wird und inwiefern er auf den hier diskutierten Kontext übertragbar ist.

Von Opferkonkurrenz wird üblicherweise gesprochen, wenn Kollektive – Nationalstaaten oder aber ethnisch, konfessionell oder anders bestimmte Gruppen innerhalb von Staaten – einander gegenüberstehen, die sich jeweils über ihren kollektiven Opferstatus als identitätsbildendes Merkmal definieren. Am häufigsten wird Opferkonkurrenz im Zusammenhang mit dem Holocaust thematisiert (Benbassa 2010; Chaumont 1997; Novick 1999; Rothberg 2009), vor dessen Hintergrund, so der Einwand, andere kollektive Traumata – wie etwa jene der Opfer des Stalinismus – zu verblassen scheinen. Aleida Assmann spricht sich in ihrer Abhandlung *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur* nachdrücklich gegen eine Gleichsetzung der stalinistischen Verbrechen mit der planvollen Massenvernichtung der europäischen Jüd*innen aus und bringt dies mit Bezug auf den Historiker Bernd Faulenbach auf folgende überzeugende Formel:

1. Die Erinnerung an die Verbrechen des Stalinismus darf die Erinnerung an den Holocaust nicht *relativieren*.
2. Die Erinnerung an den Holocaust darf die Erinnerung an die Verbrechen des Stalinismus nicht *trivialisieren*. (Assmann 2013, 114, 163)

Aleida Assmann entwickelt das Konzept des dialogischen Erinnerens, mit Hilfe dessen die Basis für eine Überwindung des Trennenden und die wechselseitige Anerkennung des Leidens der anderen geschaffen werden soll – jedoch unter Berücksichtigung der Unvergleichbarkeit der Leidenserfahrungen. Dieses Konzept stellt eine Interpretationsmatrix bereit, die, wie gezeigt werden soll, auf alle drei hier behandelten Texte anwendbar ist. Der wesentliche Unterschied ist, dass Assmann sich auf dialogisches Erinnern von sich über ihren Opferstatus definierenden Kollektiven bezieht, während Kunderas, Hemons und Prcićs Texte individuelles Erinnern, persönliche Leidenserfahrungen und Traumata und deren Bedeutung für personale Identitätsbildungsprozesse verhandeln. Es lohnt jedoch den Versuch, Assmanns Konzept von der kollektiven auf die individuelle Ebene zu übertragen. Paul Riccoeurs Überlegungen zur wechselseitigen Anerkennung (*reconnaissance mutuelle*) werden dabei hilfreich sein.

3 Das Leiden der Emigrierten

Worin besteht das Leiden der Emigrierten? Worauf gründet sich deren (Selbst-)Viktimisierung im Allgemeinen und speziell in den hier untersuchten Texten?

Die Emigrierten leiden vor allem an dem sie überwältigenden Gefühl, etwas Wesentliches verloren zu haben: ihre „Heimat“, wobei dieser Begriff sehr vieles konnotiert und emotional stark aufgeladen ist (Hornstein Tomić et al. 2018, 27). „Heimat“ wird durch ihren Verlust erst fassbar. Der Begriff bezeichnet ein Gefühl der Zugehörigkeit, des Aufgehobenseins, der Selbstverständlichkeit im Umgang mit anderen und sich selbst, der Übereinstimmung mit der Umgebung – einen Zustand der „Resonanz“, um Joanna Pfaff-Czarnecka zu zitieren (2012, 36). Man wird sich dieser Selbstverständlichkeit erst bewusst, wenn ebendiese Selbstverständlichkeit bedroht oder verloren ist; erst dann wird sie explizit (Pfaff-Czarnecka 2012, 19–21). Hemons und Prcićs Protagonisten sind Emigranten, die durch den Verlust ihres „Resonanzraums“ nicht nur die – etwa sprachliche oder das Verhalten betreffende – Selbstverständlichkeit im Umgang mit anderen verloren haben, sondern auch jegliche Selbstsicherheit. Dies zeigt sich besonders eindrücklich darin, dass der eigene Körper als fremd wahrgenommen wird, nicht mehr mit der Vorstellung vom eigenen Ich in Einklang gebracht werden kann: Prcićs Ich-Erzähler Izzy etwa hat den Eindruck, er gehe auf Beinen, die nicht ihm gehörten, und sehe seine Hand zum ersten Mal in seinem Leben (2011, 15–16, 20–21). Hemons Protagonist Jozef Pronek wiederum spürt seine Fremdheit und Selbstentfremdung in einer massiven Verunsicherung seiner sexuellen Identität.

Man könnte nun einwenden, die Vorstellung von Identität als selbstverständlicher Zugehörigkeit und voller Übereinstimmung, auch Übereinstimmung mit sich selbst, sei in einer pluralisierten Gesellschaft, wie sie gegenwärtig vorherrscht und jeden Einzelnen berührt und verändert, nicht mehr haltbar (Charim 2018). Dem ist uneingeschränkt zuzustimmen, was nichts daran ändert, dass die Sehnsucht nach Selbstverständlichkeit und „vollen“ Identitäten oftmals bleibt. Auch Charim spricht von der Notwendigkeit eines „Resonanzraums“, in dem ein subjektives Gefühl von Teilhabe entstehen kann, sowie von einem durch die Pluralisierung häufig überforderten Individuum (Charim 2018, 77–78, 103–104). Zu berücksichtigen ist daher der Kontext, in dem Identität erlebt und thematisiert wird. Die Erfahrung einer brüchig gewordenen Identität, einer Gespaltenheit des Ichs, der Verlust des Gefühls von Zugehörigkeit und die tiefe Sehnsucht nach Wiedererlangung einer – wenn auch imaginären – Ganzheit sind kennzeichnend für das Erleben des Exils, wie nicht zuletzt psychoanalytische Studien zeigen (Grinberg und Grinberg 1989), und so auch für dessen Repräsentation in der ihm gewidmeten Literatur. Emigration oder Exil – Begriffe, die im ost- und ostmitteleuropäischen Kontext weitestgehend synonym verwendet werden – sind durch zwei wesentliche Merkmale charakterisiert: Der Weggang erfolgte, erstens, unfreiwillig, und zweitens ist oder erscheint den Emigrierten die Rückkehr in ihr Herkunftsland unmöglich. Auch wenn der Emigrant oder die Emigrantin nicht im eigentlichen Sinn exiliert (verbannt, expatriert) wurde, wäre er oder sie lieber geblieben, sah sich aber gezwungen, das Land zu verlassen, um in Freiheit und Würde leben beziehungsweise überleben zu können (Grinberg und Grinberg 1989, 156–165; Hausbacher 2009, 30–36; Neubauer 2009, 8). Das Zurückgelassene wird als unwiederbringlich Verlorenes erlebt und dargestellt, der Verlust als Verlust eines Teils des eigenen Selbst. Dies alles kristallisiert sich in einer Vorstellung von ‚Heimat‘, die infolge ihres Verlusts – oder drohenden Verlusts – erst Kontur annimmt.

Der Aspekt der Unfreiwilligkeit des Weggangs ist einer der zentralen Streitpunkte im Konflikt mit jenen, die im Land geblieben sind. Letztere gehen häufig davon aus, dass die Emigrierten sich anders entscheiden hätten können, so wie sie selbst es getan haben. Den Emigrierten hingegen erschien der Fortgang als die einzige Option.

Kunderas Protagonistin Irena betont im Gespräch mit ihrer Freundin Milada die Schwierigkeit, sich als Emigrant oder Emigrantin in einem fremden Land „une petite place à soi“ [„einen eigenen kleinen Platz“] zu schaffen (Kundera 2005, 49; 2001, 39). Es ist ihr Versuch, dem Vorwurf zu begegnen, man habe es sich leicht gemacht, und zu verdeutlichen, dass man in der Fremde ebenfalls mit Widrigkeiten zu kämpfen gehabt und durch die Selbstentfremdung gelitten habe.

Prciás Protagonist und Alter Ego Izzy wiederum leidet nicht nur aufgrund der Schwierigkeit, sich in seinem Aufnahmeland, den USA, zurechtzufinden, nicht

nur an einem Zuwenig von Heimat, sondern eher an einem Zuviel der Erinnerung an sie. Der Arzt diagnostiziert eine posttraumatische Belastungsstörung: Izzy erlebt Flashbacks, in denen er sich in das belagerte Tuzla zurückversetzt fühlt und nochmals Granatenbeschuss zu durchleben glaubt. Doch auch traumatische Erfahrungen aus der Kindheit, in denen die heile Welt der Familie zu zerbrechen drohte, Erinnerungen an die depressive Mutter oder an die von außen an ihn herangetragene Angst, der Vater könnte nicht sein Vater sein, belasten ihn. Seine Traumata bedrohen letztlich auch die Beziehung zu der Frau, die er liebt, der Amerikanerin Melissa.

Prcićs Roman trägt den bezeichnenden Titel *Shards*. Dieser bezieht sich offensichtlich darauf, dass der Spiegel, in dem der Protagonist sich erkennen könnte, zerbrochen ist und dass er sich selbst nicht mehr als zusammengehöriges Ganzes erscheint. Ein Gedicht von Saadi Youssef, das dem Haupttext, gemeinsam mit einem Shakespeare-Zitat, vorangestellt ist, erläutert die Bedeutung des Roman-titels sowie die Funktion der folgenden Erzählung:

Who broke these mirrors
and tossed them
shard
by shard
among the branches?
...
L'Akdhar (the poet) must gather these mirrors
on his palm
and match the pieces together
any way he likes
and preserve
the memory of the branch. (Prcić 2011, 8)

Die Leser*innen erfahren Ismets/Izzys Geschichte, indem sie unzusammenhängende Bruchstücke aufsammeln (Auszüge aus dem Notizbuch des Protagonisten, Kindheitserinnerungen, vermutlich nie abgeschickte Briefe Ismets an seine Mutter) – „Erzählscherben“, die sie zusammensetzen müssen, um ein konsistentes Bild dieses jungen Mannes zu erhalten und um zu verstehen, was ihn so sehr leiden lässt.

Auch Aleksandar Hemon's *Nowhere Man* kann als Versuch interpretiert werden, Bruchstücke wieder zu einem Ganzen zusammenzufügen. Der Text wurde von verschiedenen Rezensenten sowohl als eine Sammlung von lose miteinander verbundenen Kurzgeschichten als auch als Roman bezeichnet. Die Komposition des Textes spricht für Letzteres: Die Leser*innen werden mit Spiegelscherben konfrontiert, die das Bild der Hauptfigur, des bosnischen Emigranten Jozef Pronek, nie zur Gänze wiedergeben, sondern immer nur in Bruchstü-

cken, die eigenartigerweise nicht zu den anderen Stücken passen. Während Jozef Proněk in manchen der sieben Teile des Romans etwa als selbstbewusster junger Mann erscheint, erleben die Leser*innen ihn in anderen Teilen als unsicheren, seelisch erschütterten Menschen, dessen amerikanische Freundin ständig sein fehlerhaftes Englisch verbessert. Der Text erfüllt somit – um Saadi Youssefs Worte aufzugreifen – die Funktion, die „Erinnerung“ an jenen Mann zu „bewahren“, der Proněk einmal gewesen ist und dessen Identität infolge von Krieg und Heimatverlust „in Stücke zersplittert“ ist.

Wiederum bringt der Titel des Romans ebendiesen Gedanken zum Ausdruck: *Nowhere Man* bezeichnet offensichtlich die Tatsache, dass der Ort, dem die Hauptfigur sich zugehörig fühlte, verloren gegangen ist. Der Untertitel des Romans lautet *The Proněk Fantasies*. Dies erklärt sich später im Text, wo es heißt: „Your memories become *fantasies* if they are not shared, and your life in all its triviality becomes a legend“ (Hemon 2012, 38 [Hervorhebung D. G.-H.]). Die Erzählung bewahrt somit die Erinnerung an den früheren Proněk und ist selbst das Medium, durch das diese Erinnerung mit anderen (den Leser*innen) geteilt wird – und das auf diesem Weg das Sehnsuchtsbild der Einheit und Ganzheit der Figur (wie auch der Einheit und Ganzheit des Textes) vermittelt.

4 Das Leiden der im Land Gebliebenen

Sowohl in Hemon als auch in Prcićs Text unterbricht die Geschichte eines anderen die Erzählung über das Leiden in der Emigration. In *Shards* ist es jene Mustafas, der sich im Bosnienkrieg einer Kampfseinheit angeschlossen hat. Der Roman beginnt mit Mustafas Vorbereitung auf den Krieg und verdeutlicht in wenigen Sätzen, was es heißt, nicht vor diesem geflüchtet zu sein:

In wartime, when his country needed him the most – his shooting finger for defending, his body for a shield, his sanity and humanity as a sacrifice for future generations, his blood for fertilization of its soil – in these most pressing times, Mustafa's special forces combat training lasted twelve days. He ran the obstacle course exactly twenty-four times, he threw fake hand grenades through a truck tire from various distances exactly six times, he practiced marksmanship with an air rifle so that bullets were not wasted, he got covered with blankets and beaten by his peers for talking in his sleep at least once. He did countless push-ups and sit-ups, chin-ups and squats, lunges and curls, mindless repetitions designed not to make him fit but to break him, so that when he was, the drill sergeant could instruct him in the ways of military hierarchy and make him an effective combatant, one who was too scared not to follow orders and who would fucking die when he was told to fucking die. (Prcić 2011, 9–10)

Dieses Zitat veranschaulicht die ganze Willkür, Brutalität und Sinnlosigkeit des Krieges, die jene, die im Land geblieben sind, erfahren müssen. Die Erzählung bleibt dennoch distanziert. Während jene „Erzählscherben“, die sich auf Ismets Geschichte beziehen, von einem erlebenden und erzählenden Ich geschildert werden, stellt ein heterodiegetischer Erzähler jene „Scherben“ vor, die auf Mustafa Bezug nehmen.

Was Emigrierte und im Land Gebliebene in Precićs und Hemons Romanen voneinander trennt, ist die Erfahrung, den Krieg durchgemacht zu haben – oder aber das Fehlen dieser Erfahrung. Gunn H. Søfting spricht von einem „experiential gap“ (zitiert nach Stefansson 2004, 67). In Hemons *Nowhere Man* findet sich genau in der Mitte des Textes, als vierter Teil des Romans, ein kurzer Brief. Dieser ist von Proneks Freund Mirza aus Sarajevo verfasst und von Pronek selbst in fehlerhaftes Englisch übersetzt worden. Er erzählt von den Gräueln der Belagerung Sarajevos und des Bosnienkrieges und davon, wie diese die Persönlichkeit der Menschen geprägt und deformiert haben. Die Tatsache, dass die Leser*innen mit einer Übersetzung des Briefes in eher mangelhaftem Englisch konfrontiert sind, kann als ein eindrücklicher Versuch interpretiert werden, die Unübersetzbarkeit der Kriegserfahrung zu demonstrieren.

Mirza berichtet Pronek von für ihn wichtigen Begebenheiten und kommentiert diese, indem er darauf hinweist, was Pronek *nicht weiß*, zum Beispiel: „I was with my friend Jasmin (you don't know him)“ (Hemon 2012, 96–97); „I don't know if you know where is Žuč, but many people died there“ (2012, 97); „You didn't see nothing until you see when grenade hits line for water“ (2012, 97); „You don't know Treskavica.[...] You cannot imagine Treskavica. [...] Last battle of the war was on Treskavica, I don't know if you know that“ (2012, 98). Schließlich gesteht Mirza, dass er nicht anders kann, als über Dinge nachzudenken und zu sprechen, die Menschen, welche den Krieg nicht gesehen haben, nicht verstehen können:

[...] I talk too much. See I don't know what about can I talk. War is everything to me. I want to talk about something different, but I didn't see no movies, no music, no books. (2012, 97–98)

I am sorry I talk too much. We in Sarajevo have nobody to talk, just each other, nobody wants to listen to these stories. (2012, 99)

Man könnte sagen, dass Mirzas Brief – oder, genauer gesagt, Proneks fehlerhafte Übersetzung von Mirzas Brief – formal (als der vierte von sieben Teilen) wie inhaltlich als das Herzstück des Romans fungiert und eine Art Symmetrieachse bildet: Er steht für die Trennlinie zwischen dem Leben vor dem Krieg und danach ebenso wie zwischen jenen, die den Krieg durchlebt haben, und jenen, die ihm entronnen sind.

Das Einander-nicht-Verstehen steht, wie obige Zitate zeigen, im Zentrum dieses Briefs. Proneks Versuch, die von ihm nicht gemachte Kriegserfahrung fassbar zu machen, sie für sich selbst zu übersetzen (im wörtlichen wie im übertragenen Sinn), ist zugleich jedoch eine Überwindung – oder, wie Proneks Kampf mit der englischen Sprache zeigt, ein Kampf um die Überwindung – dieses Nicht-Verstehens. Der Brief reflektiert nicht nur die Nicht-Vermittelbarkeit der Erfahrungen, er führt diese gleichzeitig zusammen. Die Wahl des (fehlerhaften) Englischen als Zielsprache bedeutet darüber hinaus eine Abkehr von der Sprache der Täter*innen und Opfer dieses Krieges, kann also auch als ein – vielleicht immer schon zum Scheitern verurteiltes – Bestreben gedeutet werden, den Krieg jenseits einer Täter-Opfer-Dichotomie begreifen zu wollen.

In Kunderas Roman *L'Ignorance* ist das Nicht-Wissen und Nicht-Verstehen titelgebend. Der Bruder des nach Prag zurückgekehrten Emigranten Josef erzählt bei ihrem Wiedersehen von den Repressionen durch das kommunistische Regime, unter denen die Familie nach Josefs Weggang zu leiden hatte. Wiewohl Josef die Sicht seines im Land gebliebenen Bruders nicht teilt, ist er zumindest bereit, diesem zuzuhören und imstande, ihn und seinen Ärger zu verstehen. Sein Bruder hingegen fragt nicht einmal nach, was die Emigration für Josef bedeutete und was für ein Leben er hatte; andernfalls hätte er beispielsweise erfahren, dass Josefs dänische Frau vor kurzem gestorben ist. Er wäre gezwungen gewesen, auch Josefs Leiden anzuerkennen, und dies ist vielleicht der Grund, warum er es vermeidet, irgendwelche Fragen zu stellen.

Auch Irenas Begegnung mit ihren früheren Freundinnen in Prag verläuft nicht gemäß ihren Erwartungen. Niemand fragt sie nach ihrem Leben in der Emigration; niemand scheint sich dafür zu interessieren, was sie in dem Versuch, in einem neuen Land Fuß zu fassen, durchmachen musste – ohne Hoffnung darauf, jemals wieder in ihre Heimat zurückkehren zu können.

In *L'Ignorance* ist der Erzähler durchgehend ein heterodiegetischer, die vorherrschende Fokalisierung ist jedoch eine interne, die vorwiegend die Innensicht der Emigrantin Irena und des Emigranten Josef wiedergibt – also deren Erleben der Begegnungen mit den im Land Gebliebenen, deren Interpretation der Erzählungen und vermuteten Gedanken von Prager Verwandten und Freunden. Selbst in den Dialogen bleibt die Rede monologisch. Ein echter Austausch von Erlebtem und Gedachtem findet nicht statt, jeder bleibt in seiner Welt und bei seinen vorgefassten Meinungen. Wie bei Hemon herrscht die Idee vor, die anderen könnten sich das jeweils durchlebte Leid nicht vorstellen. So äußert Josefs Bruder bei ihrer ersten Wiederbegegnung: „Tu ne peux pas imaginer. Nous avons vécu des années atroces“ (Kundera 2005, 75) [„Du kannst es dir nicht vorstellen. Wir haben gräßliche Jahre erlebt“ (Kundera 2001, 59)]. Nicht-Wissen und mangelnde Empathie werden schlichtweg vorausgesetzt.

5 Erkennen und anerkennen

Wie unterschiedlich die drei Autoren und ihre Werke auch sein mögen, so haben Letztere doch einige auffällige Gemeinsamkeiten. In jedem dieser Texte dienen jene, die emigriert, und jene, die zurückgeblieben sind, einander als Spiegel: Indem sie den anderen betrachten, versuchen sie zu erkennen, wer sie waren; sie suchen ein Ebenbild ihres früheren Selbst. Ebenso versuchen sie, einen Blick auf die verschiedenen Richtungen zu werfen, die ihr Leben hätte nehmen können: wer sie geworden wären, wenn sie ebenfalls geblieben oder, umgekehrt, gegangen wären.

Um Verständnis dafür zu wecken, worunter Prcićs Protagonist Ismet leidet, ist es offensichtlich notwendig, jenes Schicksal miteinzubeziehen, dem dieser entgangen ist. Izzy muss sein mögliches, unverwirklichtes, vom Krieg zerrüttetes ‚Ich‘ in seine Erzählung integrieren, um ein Bild seiner selbst wiedergeben zu können. Der Erzähler Ismet stellt sich jenem Schicksal, dem er entkommen ist, vielleicht auch seinen Selbstvorwürfen, indem er seinem nicht verwirklichten anderen ‚Ich‘ Mustafas imaginäres Gesicht verleiht. Gegen Ende des Romans scheinen die Persönlichkeiten von Ismet und Mustafa schließlich zu verschwimmen und ihre zwei Geschichten zu einer zu werden.

In Milan Kunderas Roman *L'Ignorance* findet sich eine in dieser Hinsicht bezeichnende Episode. Die Protagonistin Irena, nach zwanzig Jahren im Exil auf Besuch in ihrer Heimatstadt Prag, beschließt, in einem Geschäft ein Kleid zu kaufen:

Le pays ne regorgeait pas encore des marchandises de l'Occident et elle retrouva les mêmes tissus, les mêmes couleurs, les mêmes coupes qu'elle avait connus à l'époque communiste. Elle essaya deux ou trois robes et fut embarrassée. Difficile de dire pourquoi : elles n'étaient pas laides, leur coupe n'était pas mauvaise, mais elles lui rappelaient son passé lointain, l'austérité vestimentaire de sa jeunesse [...]. Puis, passant par un grand magasin, elle se trouva inopinément devant une paroi recouverte d'un immense miroir et resta stupéfaite : celle qu'elle voyait n'était pas elle, c'était une autre ou, quand elle se regarda plus longuement dans sa nouvelle robe, c'était elle mais vivant une autre vie, la vie qu'elle aurait eue si elle était restée au pays. (Kundera 2005, 38–39)

Im Land herrschte noch nicht der Überfluß an westlichen Waren, und sie fand die gleichen Stoffe, die gleichen Farben, die gleichen Schnitte wieder, die sie in der kommunistischen Zeit gekannt hatte. Sie probierte zwei oder drei Kleider an und war verwirrt. Schwer zu sagen, warum: sie waren nicht häßlich, ihr Schnitt war nicht schlecht, aber sie erinnerten sie an ihre ferne Vergangenheit, die schmucklose Kleidung ihrer Jugend [...]. Später, als sie an einem Kaufhaus vorbeikam, fand sie sich unvermutet vor einer Wand mit einem riesigen Spiegel und blieb verblüfft stehen: die, die sie sah, war nicht sie, das war eine andere, oder, als sie sich länger in ihrem neuen Kleid ansah, das war sie, aber in einem anderen Leben, dem Leben, das sie gelebt hätte, wenn sie im Lande geblieben wäre. (Kundera 2001, 30)

In all ihren Begegnungen mit ehemaligen Freundinnen und Bekannten ist Irena mit Echos aus ihrer fernen Vergangenheit konfrontiert, mit unheimlichen Spiegelungen ihres früheren Selbst und Ahnungen davon, was einmal ihre Zukunft hätte werden können. Das Gleiche gilt für die männliche Hauptfigur, Josef. Er entdeckt Spuren seines jüngeren Selbst in einem alten Tagebuch, und während er es liest, kann er nicht glauben, dass er solche Zeilen geschrieben und solche Gedanken gedacht hat. Ebenso wie es ihm misslingt, sich selbst wiederzuerkennen, fühlt er sich von seinem Bruder, der Prag niemals verlassen hat, missverstanden. Josef wiederum erkennt Irena nicht wieder, die sich ihrerseits sehr wohl daran erinnert, einst in ihn verliebt gewesen zu sein, und ihre frühere Beziehung wieder aufnehmen möchte. In gewisser Weise dreht sich der ganze Roman um die Sehnsucht, erkannt und anerkannt zu werden, und um das Einander-Verkennen. Doch nicht nur den aus der Emigration Zurückgekehrten bleiben Erkannt-Werden und Anerkennung versagt. Auch Irenas Prager Freundin Milada ist nicht die, die andere in ihr zu sehen glauben. Sie kann ebenfalls als Opfer betrachtet werden – als Opfer ihrer eigenen jugendlichen Fehlentscheidung, nämlich eines gescheiterten Selbstmordversuchs aus unglücklicher Verliebtheit, in dessen Folge ihr ein Ohr amputiert werden musste, was sie jedoch geschickt zu verbergen weiß. Milada ist in dieser Hinsicht eine interessante Figur, denn sie verweigert sich den „Leidenswettkämpfen“. Sie, die einen konkreten Verlust erleiden musste, rechnet ihn nicht gegen das auf, was andere verloren – oder nicht verloren – haben. Milada ist es auch, die Irena das Ende der „Leidenswettkämpfe“ erklärt:

[...] Milada dit : « [...] Récemment encore, tout le monde se disputait, chacun voulant prouver qu'il avait souffert plus que l'autre sous l'ancien régime. Tout le monde voulait être reconnu victime. Mais ces compétitions de souffrance sont terminées. Aujourd'hui, on se vante du succès, pas de la souffrance. [...] » (Kundera 2005, 49–50)

[...] Milada sagt: „[...] Vor kurzem noch stritten sich alle, jeder wollte beweisen, daß er unter dem alten Regime mehr gelitten hatte als der andere. Jeder wollte als Opfer anerkannt werden. Aber diese Leidenswettkämpfe sind vorbei. Heute prahlt man mit dem Erfolg, nicht mit dem Leiden. [...]“ (Kundera 2001, 39)

6 Die Überwindung der „Leidenswettkämpfe“: Wechselseitige Anerkennung und dialogisches Erinnern

Die Protagonisten und die Protagonistin der hier analysierten Romane versuchen, mit ihren zerbrochenen Identitäten zurechtzukommen. In ihrem Kampf um Aner-

kennung – dem Kampf darum, sich selbst zu erkennen, wie auch, von anderen (an)erkannt zu werden – bedürfen sie der Anerkennung ihrer Erfahrungen *als Leid*. Dies gilt für beide Seiten: für jene, die ihr Land verlassen haben, wie auch für jene, die geblieben sind.

Wie der französische Philosoph Paul Ricœur in seiner Abhandlung über wechselseitige Anerkennung jedoch argumentiert, trägt das Bemühen, „Gerechtigkeit auf die Idee der Äquivalenz zu beziehen, [...] den Keim zu neuen Konflikten in sich“ (2006, 276). Dies führt zu dem, was Milada in Kunderas Roman als „Leidenswettkämpfe“ bezeichnet. Ricœur stellt dazu fest: „Wenn das Aufhören des Streits das erste Kriterium für den Friedenszustand ist, dann besteht die Gerechtigkeit den Test nicht“ (2006, 276).¹ Seiner Ansicht nach stützt sich Gerechtigkeit, indem sie nach Äquivalenzen sucht, auf „Vergleich“ [„comparaison“] und „Kalkül“ [„calcul“] (2006, 276; 2005, 344). Ebendies lässt sich über Kunderas Romanfiguren sagen: Sie versuchen, sich selbst zu rechtfertigen, und halten ihr Leiden jenem der anderen entgegen, um von Letzteren Gerechtigkeit zu erfahren. Wie Anders H. Stefansson so treffend feststellt:

Kundera shows that both exiles and stayees are so obsessed with having their hardships recognized by the „Other“ that they fail to attend to the suffering of the „Other“. (Stefansson 2004, 58)

Ricœur zufolge können solche Kämpfe zu keinem Friedenszustand führen, in dem Menschen einander wechselseitig anerkennen. Das Vergleichen-Wollen ist die Falle, denn es relativiert das erfahrene Leid. Ricœur unterscheidet drei kulturelle Modelle von Friedenszuständen, die er mit den griechischen Namen *Philia*, *Eros* und *Agape* benennt. Die stärkste Form wechselseitiger Anerkennung wird durch Agape [Liebe] geschaffen: Der Agape fehlt die Idee der Äquivalenz, denn sie gibt, ohne dafür eine Gegengabe zu erwarten. Sie legt keinen Wert auf Reziprozität, worin sie sich vom Friedenszustand der *Philia* [Freundschaft] unterscheidet. Nach Aristoteles ist die *Philia*, ohne eine Form der Gerechtigkeit zu sein, doch mit dieser verwandt. Vom platonischen *Eros* wiederum unterscheidet sich die Agape dadurch, dass ihr das Entbehrungsgefühl fehlt. Die Agape überwindet das Bedürfnis nach Äquivalenz und Wechselseitigkeit, sie verzichtet auf das Aufrechnen von Gabe und Gegengabe, führt aber genau deshalb zu einer Form der symbolischen Anerkennung oder *reconnaissance* – im dreifachen Sinn des fran-

¹ „La référence de la justice à l'idée d'équivalence contient en germe de nouveaux conflits [...]. Si l'arrêt de la dispute est le premier critère de l'état de paix, la justice ne passe pas le test“ (Ricœur 2005, 343–344).

zösischen Wortes, der auch Dankbarkeit miteinschließt (Ricoeur 2006, 274–306; 2005, 341–378).

Paul Ricoeur beobachtet in seinem Versuch einer „semantischen Bestandsaufnahme“ [„rassemblement sémantique“] des Begriffs der *reconnaissance* eine „geregelt Polysemie“ [„polysémie réglée“] (2006, 20; 2005, 16–17). Zunächst bedeutet *reconnaître*, etwas oder jemanden zu erkennen, also als dasselbe oder dieselbe/denselben (*idem*) zu identifizieren – festzustellen, welche Merkmale des Dings oder der Person über die Zeit hinweg unverändert geblieben sind. *Reconnaissance* als Identifizieren beruht somit immer auf dem Vergleich unterschiedlicher Okkurrenzen und läuft Gefahr, das/die andere oder den anderen zu verkennen. *Reconnaissance* als *reconnaissance de soi* [„Sich-selbst-Erkennen“] vermittelt zwischen dem Aspekt der *Idem*-Identität oder Selbigkeit und jenem der *Ipse*-Identität oder reflexiven Selbstheit. Sie bezeichnet eine Kontinuität des Selbst über alle – durch die Zeit und die Umstände bedingten – Veränderungen hinweg. Für Ricoeur handelt es sich hierbei um eine Identität „trotz allem“ (2006, 168; 2005, 207): Bezogen auf personale Identität, hieße das, dass sich eine Person trotz aller Veränderungen, die sie durchgemacht hat, als ein- und dieselbe erfährt. Menschen sind jedoch immer auch darauf angewiesen, welches Bild ihrer selbst die anderen ihnen vermitteln. Dies führt zur dritten Dimension des *reconnaissance*-Begriffs, nämlich jener der wechselseitigen Anerkennung [„reconnaissance mutuelle“]. Wie eine Person sich selbst sieht, hängt nicht zuletzt auch davon ab, wie sie als Individuum – oder als Angehörige eines Kollektivs, dem sie zugerechnet wird – von ihrem Gegenüber gesehen (d.h. erkannt oder verkannt) wird. Von anderen (an)erkannt zu werden, ist ein Geschenk, das der Mensch mit ‚Dankbarkeit‘ entgegennimmt; wobei ‚Dankbarkeit‘ eine weitere, für Ricoeur keineswegs zufällige, Bedeutungsdimension des Wortes *reconnaissance* darstellt.

Das Bedürfnis, wiedererkannt beziehungsweise anerkannt zu werden, sowie die Sehnsucht danach, die durch die Erfahrung von Krieg, Exil oder Gewaltherrschaft zerrüttete Identität wieder ‚ganz‘ zu machen, also sich selbst wiederzuerkennen, ist allen Protagonist*innen der hier besprochenen Romane eigen. Eine Bemerkung Irenas in Kunderas *L'Ignorance* bringt diese Mehrdeutigkeit des Begriffs *reconnaissance* besonders klar zum Ausdruck. Auf dem Weg nach Prag begegnet sie auf dem Pariser Flughafen Josef, von dem sie irrtümlich glaubt, dass auch er sie wiedererkenne, und meint: „Je te suis reconnaissante de me reconnaître!“ (Kundera 2005, 56) [„Ich bin dir dankbar, daß du mich wiedererkennt!“ (Kundera 2001, 44)].

Der Titel des Romans selbst, *L'Ignorance*, bezieht sich auf die Tatsache, dass die Figuren nichts über das Leiden der anderen wissen und dass ihre Unwissenheit vielleicht sogar absichtsvoll ist. Zu echter Aussöhnung und Zuständen von

(innerem wie äußerem) Frieden kann es, folgt man Ricœur, jedoch nur kommen, wenn Menschen ihr Gegenüber nach seinen Leidenserfahrungen fragen, also Wissen darüber erlangen wollen, ohne zu erwarten, dass man sich im Gegenzug auch für ihre eigene Leidensgeschichte interessieren wird. Um mit Isolde Charim (2018, 98–104) zu sprechen, handelt es sich bei der Opferkonkurrenz zwischen den Emigrierten und den im Land Gebliebenen um einen Konflikt, der nicht „teilbar“ ist – kein Konflikt ist es ausschließlich, immer enthält er einen unteilbaren Rest –, weshalb ein Konfliktlösungsmodell, das einer Ökonomie von Gabe und Gegengabe folgt, zum Scheitern verurteilt ist.

Ricœurs Überlegungen zur wechselseitigen Anerkennung decken sich in wesentlichen Punkten mit Aleida Assmanns Konzept des „dialogischen Erinnerns“ (Assmann 2013). Zwar geht es Assmann, wie wir gesehen haben, vorrangig um eine Zusammenführung von Opfer- und Tätererinnerungen in transnationalen Kontexten:

Zwei Staaten entwickeln ein dialogisches Erinnerungsmodell, wenn sie einseitig oder gegenseitig ihren eigenen Anteil an der traumatisierten Geschichte des anderen anerkennen und empathisch das selbst verursachte und zu verantwortende Leiden der anderen Nation ins eigene Gedächtnis mit einschließen. (Assmann 2013, 196)

Die Herausforderung bestehe hierbei darin, dass das nationale Gedächtnis in der Regel monologisch funktioniere und durch den Fokus auf das eigene Leid keinen Raum für das Leid lasse, das man anderen zugefügt hat (Assmann 2013, 196). In dem in diesem Beitrag behandelten Zusammenhang haben wir es nicht mit Täterschaft im eigentlichen Sinn zu tun – bestenfalls mit dem Vorwurf des Verrats oder des „Desertiert-Seins“ (Kundera 2005, 78–79; 2001, 62–63; auch Stefansson 2004, 58–61), der die Emigrierten trifft und der doch eine gewisse Mitverantwortung, mitunter auch Mitschuld, am Leiden der im Land Gebliebenen suggeriert. Dennoch scheint Aleida Assmanns Modell auf den hier beschriebenen Konflikt übertragbar und mit Ricœurs Ansatz kompatibel: Sie begreift dialogisches Erinnern als „*wechselseitige Anerkennung* von Opfer- und Täterkonstellationen in Bezug auf eine gemeinsame Gewaltgeschichte“ und sieht die Lösung in der „Aufnahme der traumatischen Erinnerungen der anderen Seite ins eigene Gedächtnis“ (Assmann 2013, 197 [Hervorhebung D. G.-H.]). „Wechselseitige“ beziehungsweise „gegenseitige Anerkennung“ liegt, wie Assmann mehrfach betont, diesem Lösungsmodell zugrunde, das dazu beitragen soll, „Opferkonkurrenzen“ und „Erinnerungskämpfe“ (2013, 196) zu überwinden. Es geht darum, „anschlussfähige Geschichten“ [shareable narratives] (Assmann 2013, 200) zu entwickeln, in denen sich alle Seiten mit ihren schmerzvollen Erfahrungen wiederfinden können und die gemeinsam erst ein vollständiges Bild ergeben.

Diese Anschlussfähigkeit der Geschichten ist im Falle der Konfrontation zwischen Emigrierten und im Land Gebliebenen definitiv gegeben, denn beide Seiten teilen mehr miteinander, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Was die Emigrant*innen durchlebt haben, ist auch Teil der Identität jener, die zurückgeblieben sind – insofern, als es jene Erfahrung darstellt, gegen die sie sich einst entschieden haben. Umgekehrt hätten die Leidenserfahrungen der im Herkunftsland Gebliebenen auch das Leid jener werden können, die letztlich den Weg in die Emigration gewählt haben, und prägen somit auch deren Identität. Das vollständige Bild ist nur zu erfassen, wenn diese „Scherben“ zusammengesetzt werden. Dies ist es zumindest, was die Texte von Kundera, Hemon und Prcić nahelegen.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. München: Beck, 2013.
- Behring, Eva, Alfrun Kliems und Hans-Christian Trepte. Hg. *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989: Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung*. Stuttgart: Steiner, 2004.
- Benbassa, Esther. *Suffering as Identity: The Jewish Paradigm*. New York: Verso, 2010.
- Charim, Isolde. *Ich und die Anderen: Wie die neue Pluralisierung uns alle verändert*. E-Book-Ausgabe. Wien: Zsolnay, 2018.
- Chaumont, Jean-Michel. *La concurrence des victimes: Génocide, identité, reconnaissance*. Paris: La Découverte, 1997.
- Grinberg, León, und Rebeca Grinberg. *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*. New Haven u.a.: Yale University Press, 1989.
- Hausbacher, Eva. *Poetik der Migration: Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 2009.
- Hemon, Aleksandar. *Nowhere Man*. E-Book-Ausgabe. Basingstoke und Oxford: Picador, 2012 [2002].
- Hornstein Tomić, Caroline, Robert Pichler und Sarah Scholl-Schneider. Hg. *Remigration to Post-Socialist Europe: Hopes and Realities of Return*. Wien: LIT, 2018.
- Kundera, Milan. *Die Unwissenheit*. Übers. von Uli Aumüller. München und Wien: Hanser, 2001.
- Kundera, Milan. *L'Ignorance*. Paris: Gallimard, 2005 [2000].
- Kunisch, Hans-Peter. „Denn alles ist gelogen: Scherben von Ismet Prcić: Ein Fünfzehnjähriger entkommt dem Bosnienkrieg“. *Süddeutsche Zeitung*, 12. März 2013, https://www.buecher.de/shop/usa/scherben/prcicismet/products_products/detail/prod_id/36842362/#reviews (5. März 2019).
- Neubauer, John. „Exile: Home of the Twentieth Century“. *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*. Hg. John Neubauer und Borbala Zsuzsanna Török. Berlin und New York: De Gruyter, 2009. 4–103.
- Novick, Peter. *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin, 1999.
- Pfaff-Czarnecka, Joanna. *Zugehörigkeit in der mobilen Welt: Politiken der Verortung*. Göttingen: Wallstein, 2012.

- Prcić, Ismet. *Shards*. E-Book-Ausgabe. New York: Black Cat, 2011.
- Ricœur, Paul. *Parcours de la reconnaissance: Trois études*. Paris: Gallimard, 2005.
- Ricœur, Paul. *Wege der Anerkennung: Erkennen, Wiedererkennen, Anerkanntsein*. Übers. von Ulrike Bokelmann und Barbara Heber-Schärer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Stefansson, Anders H. „Sarajevo Suffering: Homecoming and the Hierarchy of Homeland Hardship“. *Homecomings: Unsettling Paths of Return*. Hg. Fran Markowitz und Anders H. Stefansson. Lanham u.a.: Lexington, 2004. 54–75.
- Sturm-Trigonakis, Elke. *Global playing in der Literatur: Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

Franziska Mazi, Andrea Zink

Kritik der Empathie – oder: Das Opfer beißt zurück: Vladimir Arsenijevićs *Predator*

Schon Nietzsche kannte die Tücken des Mitleids: „Wahrlich, ich mag sie nicht, die Barmherzigen, die selig sind in ihrem Mitleiden: Zu sehr gebricht es ihnen an Scham“ – so heißt es recht unmissverständlich in *Also sprach Zarathustra* (1968, 204–205). Nietzsches Kritik zielt auf die unverhohlene Freude derjenigen, die sich den Armen und Leidenden zuwenden – um sich dabei gut zu finden, ihre eigene Überlegenheit zu genießen. Sie profitieren – zumindest emotional, mitunter aber auch ganz praktisch – von den Opfern.¹ In seiner Gefängnis-Studie *Überwachen und Strafen* greift Michel Foucault (1977) diesen Gedanken auf und verleiht ihm eine historische Perspektive. Das Mitleid, so Foucault, ist eine Strategie der Macht. Sie lässt Verbrecher*innen zu Opfern, zu quasi unglücklichen Straftäter*innen werden. Das Mitleid legitimiert den Strafvollzug und setzt eine profitable Maschinerie von Besserungsmaßnahmen mit Arbeitsplätzen für Jurist*innen, Aufseher*innen, Ärzt*innen und insbesondere Psycholog*innen in Gang. Ehedem tatkräftige und beängstigende Verbrecher*innen werden ihrer aktiven Rolle beraubt und zu Opfern von schlechten Umständen erklärt.² Von hier aus scheint es nur noch ein kleiner Schritt bis zur Machtübernahme der Opfer selbst oder – um genauer zu sein – zum allgemeinen gesellschaftlich-politischen Siegeszug der Opferrolle, zur Verkleidung der Macht als Opfer. Diesen Wechsel zeigt uns Daniele Giglioli in seiner 2016 erschienenen Studie *Die Opferfalle* in prägnanter Weise. Er geht mit einer allgemeinen De-Aktivierung und Ent-Subjektivierung in Gesellschaft und Politik – mit dem Verlust von Verantwortung – einher.³

1 Ein Überblick über Nietzsches kritische Ausführungen zum Mitleid(en) findet sich in Hamburger 1985, 42–45.

2 Diese Veränderung, beispielhaft im Kapitel „Die Milde der Strafen“ beschrieben (Foucault 1977, 133–170), setzt nach Foucault im achtzehnten Jahrhundert ein und etabliert sich spätestens im neunzehnten Jahrhundert. Foucault spricht von der „großen Transformation der Jahre 1760–1840“ (1977, 24), wobei „die großen Gesetzbücher des 18. und 19. Jahrhunderts“ das „neue Strafsystem“ definierten (1977, 32).

3 Vgl. dazu Karsten Fischer 2006. Nach Fischer hat sich das rituelle und aktive Opfer (engl. *sacrifice*) im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts zum passiven Opfer (engl. *victim*) gewandelt (2006, 67–72). Während Überlebende des Ersten Weltkriegs noch argwöhnisch betrachtet und nicht selten der Kollaboration mit dem Feind verdächtigt wurden, begann sich nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue Sichtweise zu etablieren. Viele sahen im Krieg keinen Sinn mehr und so wurden auch die Soldatenopfer obsolet. Das Erleiden von sinnloser Gewalt erschien besonders grausam, wenn Frauen, Kinder oder ältere Menschen zu Opfern wurden. Sie stellten fortan das Ideal des

Die neuen und alten Medien zeigen sich dabei, wie sich in den genannten Studien nachlesen lässt, als geschickte Opfer-Tribünen. Ob literarische Texte oder Fotografien, Filme oder Fernsehaufnahmen – sie alle kommen als Mitleids-Katalysatoren in Betracht.

Auf eine kritische Befragung dieser Inszenierungen zielt nun gerade Vladimir Arsenijević mit seinem 2008 verfassten – als Erzählensammlung und zu Recht auch als Roman⁴ zu klassifizierenden – Werk *Predator*. Arsenijević wirft einen kühlen Blick auf Empathie und Opfer-Kult.⁵ Der Autor mag Mitgefühl mit seinen Held*innen – mit wenigen Ausnahmen handelt es sich um Kriegsflüchtlinge – anregen, jedoch nur, um diese Emotion im nächsten Moment schon wieder zu zerstören. Arsenijevićs Figuren stammen aus dem nördlichen Irak, aus Bosnien und dem Kosovo, und sie setzen sich im Verlauf des Textes gen Westen in Bewegung. Wir treffen sie in Berlin, in Barcelona, in Kopenhagen, im englischen Ilford und im US-amerikanischen Philadelphia wieder an. Zentral ist das Motiv des Durch- und Übergangs, es verdichtet sich in einem dänischen Heim für Asylbewerber*innen, durch das die meisten Protagonist*innen geschleust werden. Schon der Titel des Werks lässt vermuten, dass die Flüchtlinge unsere Zuneigung nur selten verdienen. Sowohl das englische *predator* (von lat. *praedor* – ‚Beute machen‘, ‚plündern‘), das in der gleichnamigen Binnenerzählung durch den Film *Predator* (USA 1987, mit Arnold Schwarzenegger in der Hauptrolle) aufgerufen wird als auch das serbische *predator* entsprechen der (deutschen) Bedeutung eines Raubtiers. Ein aggressives Tierleben, die globalen Ausmaße des Jagens und Raubens und die Bedeutung der Medien werden durch den Titel damit aufs Kürzeste ins Spiel gebracht. Auch wenn Arsenijevićs Held*innen zu den Leidtragenden gesellschaftlicher Krisen und politischer Machenschaften gehören – der irakisch-kurdische Konflikt und die Jugoslawienkriege der 1990er Jahre, darunter besonders der Kosovo-Krieg werden vielfach eingespielt –, so sind sie doch auf verstörende Weise aktiv. Raubtieren gleich überfallen sie Freund*innen,

passiv erleidenden Opfers dar (Fischer 2006, 71). Dass es ideale, „würdige“ im Gegensatz zu „unwürdigen“ Opfern in der von den Massenmedien geprägten europäischen Mehrheitsgesellschaft gibt, betont auch Martin Schulze Wessel (2012).

⁴ Die Einschätzung des Werks als Roman findet sich zum Beispiel unter https://www.laguna.rs/a979_autor_vladimir_arsenijevic_laguna.html, die Einschätzung als Erzählensammlung unter https://www.b92.net/kultura/moj_ugao.php?nav_category=559&yyyy=2009&mm=05&nav_id=324067.

⁵ Der Autor stellt mit seinem Werk nur *eine* Stimme innerhalb der postjugoslawischen Literatur dar. Daneben gibt es durchaus Autor*innen, die das Mitleid ihrer Leser*innen gezielt evozieren. Als Beispiel sei hier auf Slavenka Drakulićs Roman *Kao da me nema* (1999) [*Als gäbe es mich nicht*] verwiesen.

Verwandte und Bekannte. Bevor wir uns diesen ‚Opfern‘ und ihren aggressiven Handlungen zuwenden, sei ein kurzer Blick auf die literaturwissenschaftliche Mitleidsforschung erlaubt. Wir setzen den Akzent dabei vor allem auf kritische Studien, mit denen sich Arsenijevićs Techniken besonders gut erfassen lassen. Dazu gehört Käte Hamburgers Spätwerk *Das Mitleid* (1985), in dem sie den aristotelischen Ausführungen in *Poetik* und *Rhetorik* auf eigene Weise nachgeht.⁶

Die Tragödie, so heißt es bei Aristoteles, ist „Nachahmung einer bedeutenden Handlung [...]. Durch Mitleid und Furcht bewirkt sie eine Reinigung eben dieser Gefühle“⁷ (2011, 9). Durch das Mitleid mit den Schuldig-Unschuldigen, etwa Ödipus, haben die Zuschauer*innen also einen persönlichen, psychologischen Vorteil. Die Macht des Mitleids – kombiniert mit einer gewissen Passivität und ästhetischen Lust der Betrachter*innen – lässt sich an dieser Stelle bereits erkennen.⁸ Aber: bei Aristoteles kann nicht jede Handlung zum Ausgangspunkt einer Tragödie werden. Mitleid ist nicht immer angebracht, und Opfer müssen sich als solche qualifizieren. Bedauernswert sind nämlich nur diejenigen, die über einen tugendhaften Charakter verfügen, die gut handeln und die schuldig werden, ohne es zu ahnen. Die Empathie folgt einer vorgängigen, kognitiven Prüfung, sie ist kein unmittelbarer Impuls, kein „Elementareffekt“.⁹ Der*die Autor*in eines literarischen Textes wird, so könnten wir den Gedanken weiter spinnen, schon allein aus Gründen der Spannungserzeugung die Prüfung (von Schuld oder Unschuld) seiner*ihrer Held*innen in die Wege leiten. Mitleid ist kein Gefühl, das jeder Reflexion entzogen ist, im Gegenteil: Mitleid, so konstatiert Käte Hamburger im abschließenden Teil ihrer Studie, setzt Denken und vor allem Distanz voraus. Ihr Fazit lautet: Mitleid ist „ethisch neutral“ (1985, 126). Diese Neutralität schließt auch das Moment der Furcht mit ein, das Hamburger als Selbstbezug der

6 Hamburger setzt sich damit im Wesentlichen von Lessings Aristoteles-Lektüre und Mitleidsbestimmung ab. Einen guten Überblick über Hamburgers Mitleids-Kritik gibt Vöhler 2007.

7 Joachim Krueger übersetzt den Passus wie folgt: „Nachahmung einer ernsthaften und in sich abgeschlossenen Handlung [...], und dadurch, daß sie Mitleid (*éleos*) und Furcht (*phóbos*) erregt, bewirkt sie die ihr eigentümliche Reinigung (*he katharsis*) derartiger Affekte (*pathémata*)“ (1983, 219). Fuhrmann übersetzt mit „Jammer“ und „Schaudern“ (in Aristoteles 1982, 18).

8 Die Forschung ist sich nicht einig, ob hier eine Reinigung von den Gefühlen oder eine Reinigung derselben Gefühle gemeint ist.

9 Martin Vöhler weist in seiner Diskussion der „Ambivalenz des Mitleids“ besonders auf Manfred Fuhrmanns Position hin. Fuhrmann halte sich in seiner Übersetzung der aristotelischen Poetik zwar an die von Wolfgang Schadewaldt vorgeschlagenen Begriffe „Schauder“ und „Jammer“ anstelle von ‚Furcht‘ und ‚Mitleid‘, wende sich aber gleichzeitig gegen Schadewaldts These vom Schauder als „Elementaraffekt“ (Vöhler 2007, 41; siehe auch Schadewaldt 1956, 138). Auf die verschiedenen Übersetzungen von *éleos* und *phóbos* sowie die Aristotelische Katharsislehre geht Fuhrmann ausführlich in seiner „Dichtungstheorie der Antike“ ein (1992, 89–110.)

mitleidenden Betrachter*innen deutet. Im Mitleid erkennen wir, dass wir in eine ähnliche Situation wie der*die Held*in hätten geraten können – und fürchten uns. Altruistische und egoistische Tendenzen halten sich im Mitleid, das die Tragödie evoziert, also die Waage.¹⁰

In eine ähnliche Richtung argumentiert der Literatur- und Kognitionswissenschaftler Fritz Breithaupt. In seinem 2015 erschienenen Artikel „Empathic Sadism: How Readers Get Implicated“ geht er dezidiert auf die Empathieentwicklung im Leseprozess ein. Breithaupt stellt die These auf, dass Empathie keine physischen oder psychischen Schmerzen beinhalte, folglich auch kein *Mitleiden* sei, sondern durchaus als angenehm empfunden werden könne. Er nennt dieses Phänomen, das er im Übrigen nicht nur auf die fiktive Welt beschränkt, empathischen Sadismus (2015, 440–442; 2017, 149–186). Fiktive Welten sind besonders geeignet, empathisch-sadistische Reaktionen unter der Leserschaft hervorzurufen.

In *Die dunklen Seiten der Empathie* entwickelt Breithaupt seine These weiter und entwirft ein plausibles Modell, um die Funktionsweisen der Empathie zu erklären (2017, 79–124). Er geht davon aus, dass Empathie nicht nur der Logik eines Reiz-Reaktions-Modells folgt, sondern komplexeren Mechanismen gehorcht. Breithaupt identifiziert Blockaden, Durchbrechungen und Kanalisierungen, um die Regulierung des Empathie-Flusses zwischen der beobachteten Figur, dem sogenannten „Empathie-Erreger“, und dem Leser¹¹, dem sogenannten „hyper-empathischen Beobachter“ zu beschreiben. Kontrollmechanismen sind nötig, um die Gefahr eines Empathie-Exzesses und – damit verbunden – eines totalen Selbstverlusts zu vermeiden (2017, 80). Diese „Empathie-Blockaden“ (2017, 85–100) sind stets (also auch in der Wirklichkeit) vorhanden, doch können sie unter bestimmten Bedingungen und durch spezielle „Empathie-Auslöser“ (2017, 93–94) durchbrochen werden. Die literarische Verfasstheit eines Textes, seine Künstlichkeit begünstigt solche Bruchstellen, gleichzeitig *wissen* wir – auch wenn wir uns im Leseprozess mitunter selbst vergessen¹² – um diese Bedingung. Breithaupt geht in seiner Argumentation zumindest implizit mit Hamburger einher: Die Distanz zwischen den Leser*innen und den leidenden Figuren beruht auf der Tatsache, dass die Ersteren in keinem ‚echten‘ Verhältnis zu den Letzteren stehen. Breithaupt bringt diese Voraussetzung – unter Berufung auf Suzanne

¹⁰ So lautet das Fazit von Vöhlers Hamburger-Lektüre (2007, 42).

¹¹ Da der Begriff des Lesers eher abstrakt zu verstehen ist und auch der besseren Lesbarkeit halber wird hier und im Folgenden auf die feminine Singular-Form verzichtet. Konkret sind immer beide Geschlechter gemeint.

¹² Das gilt besonders dann, wenn wir dem Realitätseffekt (Barthes 1976, 84) aufsitzen, und trifft weniger für literarische Werke zu, die deutliche Illusionsbrechungen (wie *Predator*) enthalten.

Keen¹³ – sehr treffend auf den Punkt: „Readers participate vicariously in characters and their situations, without having to fear that the fictional characters will turn around and ask them for money“ (2015, 442).

Literatur begünstigt Empathie auch durch ihre zeitliche Rahmung: Die Erzählung verspricht zu einem Ende zu kommen. Dieses Versprechen motiviert den Leser, sich ganz in eine oder mehrere Figuren imaginativ und emotional hineinzuversetzen (Breithaupt 2017, 96).¹⁴ Um Empathie aufrecht zu erhalten sind also nach Breithaupt Bewegung, Veränderung und eine zeitlich absehbare Auflösung nötig (2015, 442). Die Auflösung kann negativ sein und den Tod des Helden oder der Heldin bedeuten, wie dies in der Tragödie der Fall ist, oder aber positiv. Eine positive Lösung sieht Breithaupt in Lisa Zunshines Figurentypus des „sadistic benefactor“ (2012, 45–53), der Gefallen daran findet, andere schwer leiden zu sehen, um ihnen dann zu großem Glück und zu einer deutlichen Verbesserung ihrer Lage zu verhelfen (Breithaupt 2015, 444–445). Diesen Mechanismus erkennt Breithaupt auch im Verhältnis zwischen Figur und Leser wieder, insbesondere bei Versuchungsgeschichten oder beim Bildungsroman (2015, 444–445).

Erzählungen, die sich der Opferperspektive nähern oder über Opfer berichten, können unter der Leserschaft eine besondere Form der Empathie, eine „advocative exploitative empathy“ anregen (Breithaupt 2015, 445). In diesem Falle wird der Leser zum Verteidiger des leidenden Opfers und, wenn dem Opfer Unrecht angetan wurde, zum Ankläger gegen Ungerechtigkeit und Grausamkeit. Nicht zu vergessen ist jedoch, dass der Leser Gefallen an dieser Rolle finden kann. Wie Breithaupt richtig bemerkt, wird hier ein unauflösbares Paradoxon erkennbar, denn so sehr sich der empathische Leser eine Verbesserung der Lage für das leidende Opfer wünschen mag, so sehr ist er in seiner Rolle als Verteidiger des Opfers auf dessen leidvollen Zustand angewiesen (2015, 445).¹⁵ Das Leid ist

13 Suzanne Keen argumentiert in ihrer Monografie *Empathy and the Novel* (2007, 28–35), dass man beim Lesen von fiktiver Literatur eher Empathie empfindet als in einer Situation, in der man direkt angesprochen und um Hilfe gebeten wird.

14 Breithaupt führt in diesem Zusammenhang einen interessanten Vergleich mit einem Alltagsphänomen an. Wissenschaftliche Untersuchungen legen die Annahme nahe, dass manche Menschen gegenüber akut erkrankten Patienten eher Empathie zeigen als gegenüber chronisch erkrankten (2017, 96). Das Mitleid scheint eine begrenzte Ressource zu sein, die sich bei übermäßiger Beanspruchung in Gleichgültigkeit oder sogar in Ressentiment verkehren kann.

15 Eine Beobachtung, die von Foucault (1977) in seiner Analyse des Gefängnisystems geteilt wird: Um Mitleid (mit den Verbrecher*innen) aktiv werden zu lassen, müssen sich die Gefängnisse stetig füllen, müssen Verbrechen vor allem kontinuierlich begangen – und nicht umgekehrt: verhindert oder die Verbrecher*innen gar geheilt werden. Dergestalt reproduziert sich das Gefängnis selbst.

die Bedingung von Empathie und Gerechtigkeitsempfinden. Die „Ambivalenz“ (Hamburger) und die „Schamlosigkeit“ (Nietzsche) des Mitleids klingen in dieser Bestimmung erneut mit an.

Es gehört zu den besonderen Leistungen von Vladimir Arsenijević, dass er den quasi ökonomischen Mechanismus des Mitleidens auf gekonnte Weise inszeniert und demaskiert. Der Autor von *Predator* spielt mit den Opfer-Rollen, und er rechnet gleichzeitig mit den empathischen Profiteur*innen, seinen Leser*innen ab. Zu den Strategien Arsenijevićs zählt zunächst einmal – ganz im Sinne der russischen Formalisten – die „Bloßlegung des [literarischen] Verfahrens“.¹⁶ Der Text ist zuvorderst ein Text, kein Abbild der Wirklichkeit und wird uns auch als ein solcher, d.h. als eine künstliche Welt, vor Augen geführt.

Schon die Komposition von *Predator* zielt auf diesen Effekt, denn die erste Erzählung verspricht die letzte zu sein – „Poslednja epizoda Oahu Džima # 1“ (Arsenijević 2009, 7–38) [Die letzte Episode von Oahu Jim # 1]¹⁷ –, während die letzte Erzählung dieses scheinbar zirkuläre Unternehmen konterkariert, indem sie eine Fortsetzung bietet: „Poslednja epizoda Oahu Džima # 2“ (2009, 221–242) [Die letzte Episode von Oahu Jim # 2]. Im Innern des Buchs geht es weder zirkulär noch logisch-chronologisch voran. Wir treffen auf zahlreiche Szenen-, Genre-, Perspektiv- und Stilwechsel. Lässig-provokativ, im Jargon formulierte Pseudo-E-Mails eines serbischen Migranten wechseln sich mit klassischen Erzählpartien ab, in denen wir mit der Innensicht von Figuren, zum Beispiel mit ihren Ängsten, aber auch mit der Leseransprache des allwissenden Erzählers konfrontiert werden. Multiperspektivisch gestaltete Szenen stehen einmaligen Ereignissen gegenüber. Zahlreiche Figuren treten in mehreren Erzählungen und in verschiedenen Kontexten auf – dazu gehört der jesidische Kurde Nihil Baksi –, manche dagegen erscheinen nur einmal und verschwinden, wie der Kosovo-Albaner Dren Kastirati, ohne eine Spur zu hinterlassen. Einige Nebenfiguren – Vanja, ein Mitglied der Rockband GSG9, und die Schauspielerin Marija Pavlović mit ihren Kindern Vera und Jovan – haben sogar ein erstaunlich langes ‚Leben‘: Sie entstammen Arsenijevićs Werken der 1990er Jahre (dem preisgekrönten Debütroman *U potpalublju* und seiner Fortsetzung *Ti i ja, Andela*¹⁸), womit ihre Künstlichkeit eigens

¹⁶ Siehe den Begriff zum Beispiel bei Viktor Šklovskij 1929, 178, 180, 241.

¹⁷ Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von den Verfasserinnen – F. M. und A. Z.

¹⁸ Arsenijević hatte in den 1990er Jahren eine Tetralogie mit dem Titel *Cloaca maxima* geplant, die sich über lange Zeit in den ersten beiden Bänden (*U potpalublju* [1994] und *Ti i ja, Andela* [1997]) erschöpft hatte, 2018 nun aber mit einem dritten Teil (*Ka granici*) fortgesetzt wurde. Mit Abstrichen könnte man auch einige Werke der 2000er Jahre wie etwa *Meksiko: Ratni dnevnik* (2000) als partielle Realisierungen des ursprünglichen Projekts interpretieren.

zur Schau gestellt wird. Die Figuren verdanken ihre Existenz ganz offensichtlich den Fantasien des Autors. Diesen herkömmlichen Trick, mit dem auch schon Cervantes arbeitet, ergänzt Arsenijević durch postmoderne Techniken: Fiktion wird mitunter von Fakten durchsetzt, und das Spiel erhält eine ernste Note: Das Asylzentrum im dänischen Avnstrup existiert jedenfalls noch heute.¹⁹

Predator, so können wir fürs Erste festhalten, stellt eine komplexe literarische Konstruktion dar, die sich in den Vordergrund schiebt und dergestalt das Denken der Leser*innen in Gang setzt. Es gilt die Handlungsfäden zu erkennen, Figuren und Schauplätze zu identifizieren, eine Fülle an Informationen zu verarbeiten – ohne dass eine allzu große Identifikation mit dem Erzählten erlaubt wäre. Wie die Held*innen, so sind auch die Leser*innen ständig unterwegs, mit jeder Erzählung müssen sie sich auf neue Kontexte und Abenteuer einstellen. Der Autor schafft es aber auch, seine Leserschaft emotional in den Bann zu ziehen. Und hier kommt das Mitleid mit all seinen paradoxen Eigenschaften ins Spiel. Unser Sadismus wird uns gewissermaßen vor Augen geführt, wir werden ertappt, wenn wir genüsslich dem Leiden der anderen zusehen und enttäuscht, wenn wir auf eine Fortsetzung dieses bequemen und darüber hinaus spannend aufgebauten Gefühls gehofft haben. Es ist vor allem der emotionale Wechsel, der sowohl fasziniert als auch verstört. Die Geschichten von Nihil Baksi²⁰ und Dren Kastrati²¹ seien als Beispiel für Arsenijevićs Empathiekritik unter die Lupe genommen.

Predator setzt mit dem ersten persönlichen Treffen zwischen James Rice alias Oahu Jim, einem bekannten amerikanischen TV-Abenteurer, und Nihil Musa Baksi, einem irakisch-kurdischen Flüchtling und Kannibalen, ein. Die beiden haben sich im Internet in einem Forum für Vorarephilie und Anthropophagie kennen gelernt und möchten nun ihre Interessen in die Tat umsetzen: Im Falle von Jim handelt es sich um sexuelle Fantasien; Nihil Musa will seine aus der Not geborene Sucht nach Menschenfleisch stillen. Zum kannibalischen Akt, d.h. zum Verspeisen des Fernsehstars durch den Flüchtling, kommt es allerdings erst am Ende des Buches, wenn die Oahu-Jim-Geschichte wieder aufgenommen und die klassische Opfer- und Täter-Dichotomie mit Ironie und bissigem Humor konterkariert wird. Auf das Mitgefühl der Leser*innen legt es der Autor in dieser Rahmen-erzählung gar nicht an, die Opfer- und Empathiekritik, die sich durch den ganzen

¹⁹ Siehe <https://www.rodekors.dk/det-goer-vi/roede-kors-asyl/asylcentre/center-avnstrup>.

²⁰ Ausgeführt vor allem in den Erzählungen „Poslednja epizoda Oahu Džima # 1“, „Zemljaci“, „Poslednja epizoda Oahu Džima # 2“ (Arsenijević 2009, 5–38, 83–146, 147–194, 221–242) [Die letzte Episode von Oahu Jim # 1, Landsleute, Die letzte Episode von Oahu Jim # 2].

²¹ Ausgeführt vor allem in der Erzählung „Neukorenjenost“ (Arsenijević 2009, 39–74) [Wurzellosigkeit].

Roman zieht, erreicht in „Oahu Jims letzter Episode # 2“ sogar einen Höhepunkt. James Rice, das Opfer, das sexuelle Befriedigung in seiner Opferrolle findet, folgt Nihil, dem *Predator*, in den Keller, legt sich dort auf den Boden und bringt einen Dialog in Gang, der an ein unbeholfenes, sexuelles Herantasten von Teenagern erinnert:

„Da li je tako bilo i ranije?“ ogласi se napokon *Žrtva* nešto mirnijim glasom.
 „Ranije?“ tiho na to uzvрати Nihil Musa Baksi ne podižući pogled.
 „Ranije“, kaže *Žrtva*. „S drugim ... S drugima.“
 „Ne volim da pričam o tome“, kaže Nihil Musa suvo.
 Ipak, nekoliko trenutaka kasnije tiho doda: „Nije. Svaki put je drugačije.“
 (Arsenijević 2009, 232)

[„War es auch früher so?“ , fragt das Opfer etwas ruhiger.
 „Früher?“ , entgegnet Nihil Musa Baksi leise ohne aufzublicken.
 „Früher“, sagt das Opfer. „Mit dem anderen ... Den anderen.“
 „Ich mag nicht darüber sprechen“, sagt Nihil Musa trocken.
 Kurze Zeit später fügt er aber dennoch leise hinzu: „Nein. Jedes Mal ist es anders.“]

Nachdem sich Nihil mehrere Male versichert hat, dass das „Opfer“ wirklich „bereit“ sei, zu sterben, äußert Jim, der das zukünftige „Fleisch“ verkörpert (sein Kennwort im Internetforum ist „meat“), den Wunsch zu verbluten. Er möchte sich beim Sterben selbst zusehen. Diesen melodramatischen Todeswunsch erfüllt ihm Nihil aber nicht, er greift zur Pistole und erschießt sein Gegenüber schnell und unspektakulär:

Žrtva je, kako se to od nje i očekivalo, samo nemoćno zakolutila očima i otplovila zauvek. [...] Eto, koliko je sve to u stvari lako i jednostavno. Ah ah ah, jedan dva tri i – gotovo! Slatka smrt je stigla. Konačno. Nema više *Džejmsa Rajsa*, nema u celom svetu voljenog i gledanog *Oahu Džima*, malog *Džima* iz Filadelfije, grada bratske ljubavi i najmasnije hrane na celom jebenom svetu. Hteo je da bude vinovnik sopstvenog umiranja, punopravni učesnik u njemu do poslednjeg časa, a, eto, nasamaren je, događa se i to, nasamaren je i umlaćen kao najobičnije goveče, lako, brzo i efikasno, uz izrazito racionalan, minimalan utrošak energije od strane iskusnog *Dželata* koji je svoj posao obavio toliko mirno i staloženo da se nije čak ni oznojio. (Arsenijević 2009, 234)

[Das Opfer verdrehte nur schwach die Augen und trieb für immer davon, wie man das von ihm erwartete. [...] Schau da, wie leicht und einfach das doch eigentlich alles ist. Ha, ha, ha, eins, zwei, drei und – fertig! Der süße Tod ist da. Endlich. Es gibt keinen James Rice mehr, es gibt den geliebten Oahu Jim, dessen Sendungen auf der ganzen Welt geschaut werden, nicht mehr, den kleinen Jimmy aus Philadelphia, der Stadt der Bruderliebe und des fettigsten Essens auf der ganzen verdammten Welt. Er wollte der Initiator seines Sterbens sein und der vollberechtigte Teilhaber bis zum letzten Augenblick, doch schau da, er wurde hereingelegt, auch das passiert, er wurde hereingelegt und wie ein ganz gewöhnliches Rind abgetan, leicht, schnell und effizient und das bei deutlich rationellem und mini-

malem Energieaufwand seitens des erfahrenen Scharfrichters, der seine Arbeit so ruhig und besonnen verrichtete, dass er nicht einmal ins Schwitzen kam.]

Die Täter-Opfer Dichotomie wird hier auf heiter-lakonische Weise ebenso auf die Schippe genommen wie die Lust am Opfer, die sadistische Empathie, die Lust des Opfers an sich selbst und das Pathos des Sterbens. Nicht nur wird James am Ende getäuscht, auch der Text hält nicht, was er den Leser*innen zu Beginn verspricht: einen bittersüßen Tod mit Empathiepotenzial. Stattdessen räumt Nihil Baksi, nachdem er sich lange von seinem Opfer ernährt und seine Sucht überwunden hat, alle Spuren aus dem Weg und setzt sich gleichsam heiter nach Kalifornien ab.

Nihil Baksi wird uns aber nicht nur als kühler Kannibale vorgeführt, sondern auch als bedauernswerter Junge. Sorgfältig baut Arsenijević diese Empathiefährte in der zentralen, titelgebenden Erzählung seines Werks auf (2009, 83–146). Bis zu diesem Zeitpunkt – falls wir den Text in der vom Autor angebotenen Reihenfolge lesen – sind wir mit Nihil erst vorsichtig bekannt gemacht worden. Der kurdische Held mag uns ein wenig suspekt sein, immerhin sucht er im Internet nach Menschenfleisch, aber wir treten ihm – der nunmehr als Kind und jugendlicher präsentiert wird – doch mehr oder weniger unbedarft entgegen. Nihil wird aller Wahrscheinlichkeit nach unser Herz erweichen: Er muss erleben, wie sein Vater vom irakischen Geheimdienst vor seinen eigenen Augen erschlagen wird, er wird selbst verschleppt und brutal gefoltert, überlebt knapp und flieht mit seiner Familie ins kurdisch besetzte Halabdscha. Dort sterben seine Mutter und die beiden Schwestern bei einem Giftgasangriff der irakischen Luftwaffe. Nihil kann sich mit seinem kleineren, von seiner Familie adoptierten Bruder Musa gerade noch ins nahegelegene Gebirge retten.

Bis zu diesem Zeitpunkt erfüllt Nihil Baksi alle Anforderungen, um ein „würdiges“ Opfer zu sein und Empathie zu ermöglichen. Er ist jung und unschuldig, fast noch ein Kind, wurde aufs Schwerste gefoltert und hat allein aufgrund seiner ethnisch-religiösen Zugehörigkeit fast alle Familienangehörigen verloren. Er steht förmlich vor dem Nichts, eine Situation, die sein Name vorherzusagen scheint. Nihil weist außerdem positive Charakterzüge auf, er ist mutig und kümmert sich um seinen kleinen, naiven Adoptivbruder. Die schlechte politische Situation tut ein Übriges. Es ist unschwer zu erkennen, welches die ‚böse‘ und welches die ‚gute‘ Seite ist. Auf der einen stehen ein despotischer Diktator und seine brutalen Repräsentant*innen, auf der anderen die vom Staat unterdrückten und terrorisierten Minderheiten der Kurd*innen und Jesid*innen.

Doch an einem bestimmten Punkt der Erzählung löst sich das Mitleid höchstwahrscheinlich auf, unsere Emotionen finden keine positiven Anhaltspunkte mehr. Was bleibt, ist eine Figur, die sich so schuldig gemacht hat, dass sie als

Empathieobjekt nicht mehr funktioniert. Das geschieht in dem Augenblick, in dem das Opfer zum Täter wird.

In dieser Szene herrschen Extrembedingungen. Nihil und sein Ziehbruder Musa sind physisch erschöpft und befinden sich in den Bergen, wo es kalt ist, ihnen niemand hilft und sie der Hunger plagt. Beide schlafen aus Erschöpfung ein. Nihil wacht als Erster wieder auf. Da überfällt ihn plötzlich ein Gedanke. Er setzt die Idee, die ihn nicht mehr loslässt, in die Tat um und erschlägt seinen kleinen Bruder.

Diese Handlung und ihre Brutalität lassen sich auch unter Berücksichtigung der lebensbedrohlichen Situation des Helden und seiner Erinnerung an Folter und Hunger nicht rechtfertigen. Dafür sorgt der Erzähler, indem er ein klares Urteil spricht:

A Nihil Baksi, Predator, Strašni Bog koji presuđuje bez milosti i hrani se telima onih koji u njega najviše veruju, još jednom podiže kamen s kog kaplje krv i gusta bela sluz, pa ga ponovo zariva u isto ono mesto u koje je maločas udario. [...] Tu spusti lešinu do sebe, sedne prekrštenih nogu, nadvije se nad nju i zarije zube u meki prevoj vrata. [...] Kad pomiri prvu glad, Nihil – jer sad je to zaista ponovo Nihil, iako zauvek i neporavljivo izmenjen – Nihil, dakle, opet spava, sanja svoje mukle, uvek iste snove o lutanju bez kraja i konca, pa se budi u tami i smeši u sebi, zadovoljan. (Arsenijević 2009, 128–129)

[Nihil Baksi aber, der Predator und grausame Gott, der unbarmherzig urteilt und sich von den Körpern derjenigen ernährt, die am meisten an ihn glauben, hebt den Stein, von dem Blut und dickflüssiger weißer Schleim tropft, noch einmal und bohrt ihn erneut in die gleiche Stelle, auf die er kurz davor schon einmal geschlagen hat. [...] Hier lässt er den Kadaver neben sich fallen, setzt sich im Schneidersitz hin, beugt sich über ihn und gräbt seine Zähne ins weiche Joch des Halses. [...] Nachdem Nihil – denn das ist jetzt wirklich wieder Nihil, obwohl für immer und unwiderruflich verändert – den ersten Hunger gestillt hat, schläft er also wieder ein, träumt seine dumpfen, immer gleichen Träume vom endlosen Herumirren, wacht in der Dunkelheit auf und lacht in sich zufrieden.]

Die Figur hat sich völlig verändert und sich vom potenziellen Mitleid der Leser*innen befreit, doch sie bleibt für eine Weile die einzige Identifikations-Gestalt in der Erzählung. Uns wird nichts anderes geboten, als Nihil, dem Mörder und Kannibalen, der nichts mehr mit dem einstigen Opfer, dem unschuldigen, gefolterten 16-jährigen Jungen, gemein hat, auf seinem weiteren Weg zu folgen.

Die Strategie der Zerstörung von möglichen Mitleidfiguren, die Arsenijević in mehreren Variationen durchspielt, hat zum Ziel, auch auf struktureller Ebene Empathiekritik zu üben. Falls die Leser*innen Mitleidsgefühle entwickeln – und der Autor regt sie dazu an –, so werden sie immer wieder ent- und getäuscht, bis sie – vielleicht – nicht mehr in die Opferfalle tappen. Allzu erfahren und kognitiv gerüstet sind die Leser*innen, wenn sie sich an die zweite Erzählung des Zyklus, „Neukorenjenost“ (Arsenijević 2009, 39–74) [Wurzellosigkeit], wagen,

aber noch nicht. Die Opferfalle wird aller Wahrscheinlichkeit nach zuschnappen, denn der Held Dren Kastrati,²² der dem militärisch-politischen Konflikt in seiner kosovarischen Heimat entflohen ist, kommt tragisch zu Tode. Er hat bis zu seinem Verschwinden aus dem Text keinerlei Schuld auf sich geladen, stellt also ein wahrhaft „würdiges Opfer“ dar, und sogar das böse Gegenüber – ein Serbe – lässt sich für die Rezipient*innen ohne Probleme ausmachen. Relativierend wirkt allerdings, dass die Fabel um Kastrati in ein opulentes mediales Spiel, ja man könnte sagen in eine offene Demonstration und Kritik des medial inszenierten Mitleidmarktes eingebettet ist. Obwohl alle Erzählungen medial verwurzelt und miteinander verflochten sind, obwohl alle Held*innen auf ihrem Leidensweg von Film- und Fernsehbildern, von Fotos und kulturellen Events begleitet oder durch selbige zum Leiden angeregt werden,²³ ist die Dekonstruktion der Medien in „Neukorenjenost“ besonders auffallend. Gleichsam im Vorübergehen und mit einer heiteren Note versehen, deckt Arsenijević die Strategien von Schriftstellern – darunter nicht zuletzt seine eigenen –, von NGO-Mitgliedern, linken Aktivisten, Fernsehjournalisten, Fotografen und Organisatoren europäischer Dokumentations-Wettbewerbe auf. Sie alle brauchen das Opfer, mit Opfern macht man Geschäfte, man legitimiert den eigenen Job, die Fernsehsendung, den hochdotierten Preis, man steigert das Prestige der Zeitschrift und die Verkaufschancen für das eigene Manuskript. Dieses Spiel mit den Medien und deshalb auch mit der schriftstellerischen Fiktion zeigt sich bereits darin, dass „Neukorenjenost“ mit einer Figur aufwartet, der serbischen Schriftstellerin Marija Pavlović, die ihrerseits einen Roman mit dem Titel *Neukorenjenost* geschrieben hat,²⁴ und auch die dokumentarische Foto-Serie, die das Ende von Arsenijevićs Binnengeschichte ausmacht, trägt den – wie es heißt – „ausgesprochen enigmatischen“²⁵

22 Der im Deutschen leicht komisch und verunglimpfend wirkende Name Kastrati ist die albanische Version von Kastrioti, dem Namen eines alten Adelsgeschlechts, dem auch der berühmte Skanderbeg zugehörte („Kastrioti“). Der Name Kastrati ist in der heutigen albanischen Öffentlichkeit durch die zahlreichen Tankstellen der Firma Kastrati allgegenwärtig.

23 So kommt etwa Oahu Jim zu seinen sexuell inspirierten Opferphantasien, als er im zarten Alter von zehn Jahren in der Zeitschrift *Home & Away* einen dicken Forscher abgebildet sieht, der von Afrikanern in einem Topf auf offenem Feuer (zusammen mit Suppengrün) gekocht wird und dabei glücklich lächelt (Arsenijević 2009, 16). Die Videokassette mit dem Film *Predator* begleitet den jugendlichen Nihil Baksi auf seiner Flucht. Sie ist das einzige Gut, das er aus seiner Heimat retten konnte.

24 Allerdings war die Heldin erfolgreicher als der Autor, sie hat ihren Roman *Wurzellosigkeit* nämlich schon ins Deutsche übersetzen lassen und beim Fischer Verlag untergebracht, während der Autor nur die deutsche Übersetzung der Erzählung „Wurzellosigkeit“ in Swartz' Anthologie (2007, 25–46) publizieren, nicht aber seinen Roman *Predator* auf Deutsch herausbringen konnte.

25 Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von den Verfasserinnen – F. M.

Titel „Wurzellosigkeit“ (Arsenijević 2009, 74).²⁶ Die Wurzel- oder Heimatlosen – so scheint uns der Text zu sagen – lassen sich vielfach vermarkten, und auf provokativ-ironische Weise beteiligt sich auch der Autor an diesem Spiel.²⁷ Gerade durch seine Einmischung verhindert er, dass wir uns mit dem Erzählten identifizieren. Er fordert vielmehr die Aktivität seiner Leser*innen, ihr Kritikvermögen heraus, und Arsenijević zieht dabei alle Register. Gleichsam nebenbei setzt er ein klassisches, seit langem aber aus der Mode gekommenes Verfahren ein: sein Erzähler tritt mitunter in einen direkten Dialog mit seinem impliziten Gegenüber: „da samo jednom udahneš vazduh, čitaoče, i evo, nisi uspeo ni da ga ispustiš iz pluća, a oni su već tu, u Berlinu“ (2009, 56) [du musst nur einmal die Luft einatmen, Leser, und, siehe da, du hast sie noch nicht einmal aus deinen Lungen gelassen, da sind sie schon hier, in Berlin].

Daneben organisiert der Autor die Handlung in Form einer filmisch anmutenden Parallelmontage – um nur zwei Beispiele seiner Intervention zu nennen: Dren Kastrati, als Kriegsflüchtling mit einem Ausweis der Genfer Konvention ausgestattet, macht sich unter dem Einfluss seiner Freundin Lola auf den Weg nach Berlin, und auch Marija Pavlović kommt – parallel geschaltet – gerade in Berlin an, um an einer NGO-Veranstaltung teilzunehmen. Die beiden Handlungsstränge verbinden sich schließlich in einer grandiosen Tumult-Szene, die einem durch und durch inszenierten Krieg entspringt: den alljährlichen, quasi ritualisierten Mai-Krawallen der linken autonomen Szene in Berlin. Die literarischen, filmischen und fotografischen Verfahren, aber auch die Regeln von Festen oder Wohltätigkeitsveranstaltungen, die sich alle um das Opferdasein drehen, werden also in vielfältiger Weise als Fiktion entlarvt und als verlässliche Zeichen für die Wirklichkeit in Frage gestellt.

Dabei sind die ökonomischen Manöver des Berliner Zentrums für interkulturellen Dialog ein besonderes Objekt des Autor-Spotts. Das Zentrum lädt Marija

und A. Z.; die deutsche Übersetzung von Jelena Petrović (im Inhaltsverzeichnis fälschlicherweise als Telend Petrović angegeben), die sich in Swartz' Anthologie findet, wurde vermutlich in großer Eile angefertigt, sie enthält viele Auslassungen und wird aus diesem Grund für den vorliegenden Aufsatz nicht verwendet (Arsenijević 2007, 25–46).

²⁶ Aus der Erzählung „Zemljaci“ (Arsenijević 2009, 147–194) [Landsleute] erfährt man, dass die Dänin Hannah Nielsen für die Serie verantwortlich zeichnet, sie hat darüber hinaus Dokumentarfilme über das Asylzentrum Avnstrup und über die Belgrader Studentenproteste der 1990er Jahre gemacht (Arsenijević 2009, 154, 167).

²⁷ Er macht sich nicht nur als Erfinder der Erzählung „Wurzellosigkeit“ bemerkbar, sondern er hat noch weitere Literatur anzubieten: seine Heldin Marija Pavlović hat er aus einem Vorgängerroman von *Predator (Ti i ja, Anđela* [1997]) entnommen und sie also eigenmächtig zu neuem Leben erweckt.

Pavlović – in Berlin gerade aus Budapest und nicht aus dem bedrohten Belgrad eingetroffen – zusammen mit dem kosovarischen Schriftsteller Fatmir Berišaj, seinerseits aus Graz angereist, wo er schon lange als Stadtschreiber tätig war und noch immer ist, zu einem öffentlichen Diskussionsabend ein. Die Veranstaltung findet unter dem Titel „Serbia vs. Kosovo: No Acceptance/No Repentance“ statt. Als Repräsentantin des Zentrums tritt Ulrike Krüger auf. Ulrike ist ein echter ‚Gutmensch‘ und deshalb mit einem gesunden Nützlichkeitsdenken ausgestattet. Auf der Toilette in Marijas Wohnung sitzend reflektiert sie über den mäßigen Output ihrer Opfer-Suche:

dobili [su] dvoje elokventnih i iskusnih igrača, ali ujedno i nedovoljno krvi, znoja i suza, ali krv, znoj i suze jesu upravo ono što Centru treba [...], Marijina melanholija i Fatmirova ironija nisu dovoljna i odgovarajuća nadoknada za to, za onu *pravu stvar*, za grozomorno iskustvo s lica mesta, ali šta se tu može, vremena su takva, utakmica je jaka, puno je igrača u kaznenom prostoru nevladinog sektora, gužva ispred gola neopisiva, ne postižu se uvek spektakularni rezultati, i Ulrike to sedi na wc-šolji u Marijinom toaletu, veoma dobro zna. (Arsenijević 2009, 54 [Hervorhebung im Original])

[sie haben zwei eloquente und erfahrene Spieler erhalten, aber deshalb auch zu wenig Blut, Schweiß und Tränen, wo doch Blut, Schweiß und Tränen genau das sind, was das Zentrum braucht [...], Marijas Melancholie und Fatmirs Ironie sind keine ausreichende und angemessene Entschädigung für die *wahre Sache*, die Erfahrung des Grauens von Angesicht zu Angesicht, aber so sind eben die Zeiten, der Wettkampf ist hart, viele Spieler halten sich im Strafraum des NGO-Sektors auf, das Gedränge vor dem Tor ist unbeschreiblich, spektakuläre Resultate sind selten und Ulrike weiß das, während sie bei Marija auf der Kloschüssel sitzt, ganz genau.]²⁸

Aber: Bei diesem Spiel bleibt Arsenijević nicht stehen. Brisant ist die Erzählung zunächst einmal, weil der Autor – darin stellt er in der serbischen Literaturszene eine Ausnahme dar – eigens auf den Kosovo-Krieg zu sprechen kommt und damit auch implizit die nationale Opfer-Erzählung der Serb*innen untergräbt.²⁹ Darüber hinaus stellt er – ohne sich auf eine Seite zu schlagen – die Opferkon-

28 Mit Blick auf einen echten Krieg und echte Opfer sind der Begriff „Spieler“, der Vergleich mit dem Fußballspiel und die Situation auf der Toilette durchaus provokativ; dabei werden die notwendigen Opfer-Ingredienzen klar benannt und in ihrer Instrumentalisierung auch kritisiert.

29 Diese Opfererzählung besagt, dass der Kosovo „heiliges, serbisches Land“ sei, beruhend auf der Kosovo-Schlacht von 1389 (in der das serbische Heer dem osmanischen unterlag), sich folglich der serbische Fürst Lazar mit seinen Truppen stellvertretend für das abendländische Christentum (und ähnlich wie Christus für die Menschheit) ‚geopfert‘ habe. Diese Position vertritt in „Neukorenjenost“ eine deutlich negativ markierte Figur: „Kosovo [...] je sveta srpska zemlja“ (Arsenijević 2009, 66) [Der Kosovo ist heiliges serbisches Land].

kurrenz von Serb*innen und Albaner*innen samt den vorgefassten Meinungen der westeuropäischen NGOs³⁰ zur Schau. Brisant ist die Erzählung schließlich vor allem, weil – in einem sehr kurzen Telefongespräch – die (mögliche, ja sogar wahrscheinliche) Brutalität des *realen* Geschehens aufblitzt. Für einen Augenblick wird die Illusion nicht durchbrochen; die Leser*innen werden vielmehr in die Wirklichkeits-Illusion eingelassen und mit der Vermutung konfrontiert, dass die Telefonleitung die Wahrheit vermitteln könnte, den Tod, oder, um genauer zu sein, die Ermordung eines Menschen: Nach seiner Ankunft in Berlin versucht Dren Kastrati mehrfach erfolglos, seinen Vater im Kosovo per Telefon zu erreichen. Nach mehreren Wochen Unterbrechung scheint die Telefonverbindung wieder zu funktionieren:

Tek da bi se smirio, da bi odstranio oblak tamnih slutnji koji se pred sumrak nadvio nad njim, [...] iz govornice na Šenhauzerale, Dren zove kući, u Prizren, i dah mu zastaje kak protivno očekivanijima dobije vezu [...], a kad začuje zvuk podizanja slušalice, kratko statično krčanje i napokon nesigurni muški glas koji na čistom srpskom kaže: *Da?* – on, u panici i oćajanju, naglo spušta slušalicu. (Arsenijević 2009, 59 [Hervorhebung im Original])

[Nur um sich zu beruhigen, um die Wolke düsterer Vorahnungen, die sich in der Dämmerung vor ihm aufgebaut hat, zu vertreiben, ruft Dren [...] aus einer Telefonzelle in der Schönhauser Allee zu Hause, in Prizren, an und sein Atem stockt, als er unerwartet eine Verbindung bekommt [...] und als er hört, wie auf der anderen Seite der Hörer abgehoben wird – ein kurzes statisches Rauschen und endlich eine männliche Stimme die auf Serbisch *Ja?* sagt – legt er in Panik und Verzweiflung auf.]

Die Pause, das panische Auflegen des Hörers und die Unterbrechung des Gesprächs signalisieren das Schweigen der (echten) Opfer, denn für Dren – und letztlich auch für die politisch-historisch informierten Leser*innen – ist der Hintergrund der Frage „*Da?*“ [Ja?], also das nicht erzählte Geschehen, klar: das väterliche Haus im Kosovo wurde von Serb*innen erobert, der Vater ist nicht mehr dort, ja er ist vielleicht überhaupt nicht mehr unter den Lebenden, und diese Ahnung wird durch einen zweiten Anrufversuch bestätigt: „*Da ti pravo kažem*“, gibt der Serbe nun zu verstehen, „*što se njega [tvog oca] tiče, tu nemaš više šta da brineš*“ (Arsenijević 2009, 65–66) [Um ehrlich zu sein, was ihn [deinen Vater] betrifft, brauchst du dir keine Sorgen mehr zu machen].

30 Auch die westeuropäische öffentliche Meinung wird hier kritisiert, so unterstellen die westeuropäischen Linken (die Vertreter*innen der dänischen autonomen Szene) Dren Kastrati eine religiöse Identität, die er gar nicht hat, die noch nicht einmal sein Vater (der vermeintlich ein guter Jugoslawe war) hatte (Arsenijević 2009, 48–49).

In Arsenijevićs Raubtier-Welt ist für echte Tragik freilich kein Platz, und so schließt auch die Erzählung „Wurzellosigkeit“ nicht mit diesem Schock und dem wenig später folgenden Tod des Helden. Dem Tod wird vielmehr eine ironische Note beigegeben. Dren irrt durch Berlin, er gerät zwischen die Fronten von Autonomen und Polizei und wird im Durcheinander des Gefechts von einem Polizeiwagen überfahren. Marija Pavlović, die ihrerseits vom Zentrum für interkulturellen Dialog deprimiert und betrunken nach Hause zurückkehrt, ist zufällig zur Stelle und nimmt sich des Opfers an. Einer Pietà nicht unähnlich hält sie den sterbenden Dren im Arm und wird in dieser mitleidvollen Haltung von Fotograf*innen erspäht. Die Fotos machen Furore, und so erhält die Geschichte ganz unerwartet ein ironisch markiertes Happy End. Der Tod, das Opfer, der Krieg haben sich – zumindest für die Medien – gelohnt.

Arsenijevićs *Predator* wartet mit mehreren Held*innen auf, die zweifellos Mitleid verdienen, und wir, die Leser*innen, werden im Laufe unserer Lektüre immer wieder auf ihre Seite gezogen. Doch bleiben uns die größeren und kleineren Fehlritte dieser Opfer, ihre egoistischen Kalkulationen und abgründigen Leidenschaften nicht verborgen. Die Opfer, und mit ihnen die Opfer-Verkäufer*innen, unterliegen in *Predator* ebenso deutlich der Kritik. So bringt Arsenijević, um noch einmal die Terminologie von Käte Hamburger aufzugreifen, ein „ethisch neutrales“ Buch heraus. Durch vielfältige Illusions-, Stil- und Perspektivbrüche, durch provokativ inszenierte, mit Ironie versetzte Gewaltszenen, regt der Autor vor allem das Denken seiner Leserschaft an. Mit dieser intellektuellen Note weist Arsenijević weit über seinen Text hinaus und – im besten Falle – auf die wirklichen Opfer in alten und neuen Zeiten hin. Eine Einschränkung sei jedoch hinzugefügt: *Predator* zwingt uns wohl kaum dazu, Verantwortung im realen Leben zu übernehmen, der Lektüre Taten folgen zu lassen. Eine solche – ethische und politische – Rezeption wäre zwar möglich, sie drängt sich aber nicht auf. Mit dieser Problematik dürften auch die theoretischen Konzepte, die sich einer Kritik des Mitleids widmen, behaftet sein.

Arsenijevićs unbequeme Schreibweise – die Leser*innen können sich im Mitleid nicht einrichten, alternative Lösungen sind gleichwohl nicht gegeben – könnte auch ein Grund für die spärliche Rezeption des Romans sein. Während Arsenijević 1994 mit *U potpalublju*, einer postmodern-ironischen Antwort auf die beginnenden Kriege in Jugoslawien und die Kriegstreiberei in Serbien, ein großer Wurf gelang – sein Werk wurde in zahlreiche Sprachen, darunter ins Deutsche, Englische und Französische übersetzt³¹ –, sieht es mit *Predator* ganz anders aus.

31 Der englische Titel lautet *In the Hold*, der französische *À fond de cale*, der deutsche, der den Tetralogie-Titel aufgreift, *Cloaca maxima: Eine Seifenoper*.

Das Buch hat es – und das ist ein Erfolg – zumindest ins Albanische geschafft.³² Damit hat die internationale Verbreitung aber ihr Bewenden. Im Serbischen gibt es nun eine zweite und sogar eine dritte Auflage. Die Jahre, die seit dem erstmaligen Erscheinen von *Predator* verstrichen sind, dürften die Aktualität dieser Erzählsammlung durch ihre zahlreichen, politischen ‚Flüchtlingskrisen‘ unterstrichen haben. *Predator* hätte eine Übersetzung ins Deutsche ohne Zweifel verdient.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles. *Poetik*. Griech./Dt. Übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982.
- Aristoteles. *Poetik*. Übers. von Arbogast Schmitt. Berlin: Akademie, 2011.
- Arsenijević, Vladimir. „Wurzellosigkeit“. Übers. von Telend [sic] Petrović. *Der andere nebenan: Eine Anthologie aus dem Südosten Europas*. Hg. Richard Swartz. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2007. 25–46.
- Arsenijević, Vladimir. *Predator*. Beograd: Samizdat B92, 2009 [2008].
- Arsenijević, Vladimir. *Predatori*. Prishtinë: Koha, 2010.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Übers. von Jürgen Hoch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Breithaupt, Fritz. „Empathic Sadism: How Readers Get Implicated“. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Hg. Lisa Zunshine. Oxford: Oxford University Press, 2015. 440–462.
- Breithaupt, Fritz. *Die dunklen Seiten der Empathie*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- „Center Avnstrup“. *Asylzentrum Avnstrup: Gemeinnützige Einrichtung*, Kirke Hvalsø, Dänemark, <https://www.rodekors.dk/det-goer-vi/roede-kors-asyl/asylcentre/center-avnstrup> (25. September 2018).
- Fischer, Karsten. „Between Sacrification and Victimization: On Political Semantics and Its Strategic Functions“. *Large-Scale Victimization As a Potential Source of Terrorist Activities*. Hg. Uwe Ewald und Ksenija Turković. Amsterdam und Washington, DC: IOS Press, 2006. 67–72.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- Fuhrmann, Manfred. *Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles, Horaz, ‚Longin‘*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
- Giglioli, Daniele. *Die Opferfalle: Wie die Vergangenheit die Zukunft fesselt*. Übers. von Max Henninger. Berlin: Matthes & Seitz, 2016.
- Hamburger, Käte. *Das Mitleid*. 2. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta, 1996 [1985].
- „Kastrioti (Adelsgeschlecht)“. *Wikipedia: Die freie Enzyklopädie*, [https://de.wikipedia.org/wiki/Kastrioti_\(Adelsgeschlecht\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Kastrioti_(Adelsgeschlecht)) (25. September 2018).
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

32 Arsenijević 2010.

- Krueger, Joachim. *Ästhetik der Antike*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*. Berlin und New York: De Gruyter, 1968.
- Schadewaldt, Wolfgang. „Furcht und Mitleid? Zu Lessings Deutung des aristotelischen Tragödiensatzes“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 30 (1956): 137–140.
- Schulze Wessel, Martin. „Einleitung“. *Opfernarrative: Konkurrenzen und Deutungskämpfe in Deutschland und im östlichen Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*. Hg. K. Erik Franzen und Martin Schulze Wessel. München: Oldenbourg, 2012. 1–8.
- Šklovskij, Viktor. *O teoriji prozy*. Moskva: Izd. Federacija, 1929.
- Swartz, Richard. Hg. *Der andere nebenan: Eine Anthologie aus dem Südosten Europas*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2007.
- „Vladimir Arsenijević“. *Laguna*, https://www.laguna.rs/a979_autor_vladimir_arsenijevic_laguna.html (27. September 2018).
- „Vladimir Arsenijević ‚Predator‘“. *b92*, https://www.b92.net/kultura/moj_ugao.php?nav_category=559&yyyy=2009&mm=05&nav_id=324067 (27. September 2018).
- Vöhler, Martin. „Die Ambivalenz des Mitleids: Käthe Hamburgers Lessing-Kritik“. *Ethik und Ästhetik des Mitleids*. Hg. Nina Gülcher und Irmela von der Lühe. Freiburg i. Br. u.a.: Rombach, 2007. 33–45.
- Zunshine, Lisa. *Getting Inside Your Head: What Cognitive Science Can Tell Us about Popular Culture*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012.

Filmverzeichnis

Predator. 20th Century Fox 1987. Regie: John McTiernan. Länge: 107 Min.

Yaraslava Ananka, Heinrich Kirschbaum

Der Fluch des Viktimismus: Die belarussische Gegenwartsdichtung im Teufelskreis der Martyrologie

In der belarussischen Literatur etablieren sich bereits zu ihrer Entstehungszeit in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einige bis heute nachwirkende viktimistische Identitätstopoi, unter denen den antikolonialen Hinrichtungsbildern eine besondere Rolle zukommt. Christologische Projektionen schließen dabei abgedroschene Muster des (post-)sowjetischen Heroismus ein. Die ethisch-ästhetische Trägheit solcher martyrologischer kultureller Ikonen wird von der Generation junger Schriftsteller*innen der 1990–2010er Jahre kritisiert und spielerisch demontiert. Der entscheidende Ausbruch aus den Opferparadigmen wird jedoch durch landspezifische außerliterarische Umstände erschwert: Belarus lebt noch immer unter einer repressiven Autokratie, gegen die die Künstler*innen und die Intellektuellen protestieren und dafür entsprechend verfolgt werden. Wider Willen werden somit Gewalterfahrungen immer wieder zum Objekt poetischer (Selbst-)Reflexion. Außerdem ist die Lage des Belarussischen selbst – in Folge der langjährigen Russifizierung – bedroht, was wiederum zu Opfernarrativen verleitet. In unserem Beitrag zeigen wir einige mit dem Viktimismus verbundene Versuchungen und Herausforderungen der belarussischen Gegenwartsliteratur auf und diskutieren einige repräsentative und zugleich originelle Versuche, die erstarrten Opfer-Modelle zu subvertieren bzw. zu transformieren.¹

1 Grotteske Galgengymnastik

Seit den 1990er Jahren verwandelte sich Belarus langsam aber sicher in einen totalitären Staat. Die Literatur in Belarus reagierte auf diese Entwicklung auf unterschiedliche Weise. Einige Schriftsteller*innen verließen das Land und kämpften aus dem Ausland für die Rechte der Mitbürger*innen und ihrer verfolgten Kolleg*innen. Andere wählten die innere Emigration. Vom besonderen Status der Literatur in der belarussischen Gesellschaft zeugt allein die Tatsache, dass viele Schriftsteller*innen und Dichter*innen politisch aktiv waren

¹ Der vorliegende Beitrag stellt eine wesentlich erweiterte und überarbeitete Version unserer ersten Annäherung an die hier diskutierte Problematik dar. Vgl. Ananka und Kirschbaum 2013.

bzw. sind.² Jedoch wurden nicht nur politische Positionen und Aktionen der Literat*innen zu Fakten und Faktoren des gesellschaftlichen Lebens in Belarus, sondern auch ihre Werke selbst: In den einen werden die Situation und die aktuellen Probleme im Land explizit, in den anderen äsopisch angesprochen. Aber auch die Literat*innen, die fortgesetzt haben, das zu schreiben, was sie für nötig hielten, fern von dezidierten oder indirekten Anspielungen auf die politischen Missstände, jenseits (in-)offizieller Konjunktur, wussten und wissen zu gut, dass sogar jedwede Apolitizität in einem totalitären Staat durchaus politisch ist.

Nach den gewaltsam niedergeschlagenen Protesten gegen Wahlfälschung (2006 und 2010) entstanden sogar besondere literarische Genres, die sogenannten „Gedichte des Platzes“ („veršy ploščy“), „Lieder des Platzes“ („pesni ploščy“), „Prosa des Platzes“ („proza ploščy“), d.h. Texte, die auf den Plätzen (während der Erhebungen) oder gleich danach geschrieben wurden.³ Eine tragische Kulmination erreicht die politische Ethik und zugleich Metaphorik des gewaltfreien Protests in den Bildern der Hinrichtung. Zu einem der originellsten und prominentesten Texte, die den Chronotopos der Exekution entwerfen, wurde „Verš pra šybenicu“ [Ein Gedicht über den Galgen] der jungen Dichterin Vera Burlak (geb. 1977) aus dem Jahr 2003. Ein neues Leben bekam dieser bereits Mitte der 2000er populäre Text im Jahre 2011: Genau ihn wählte die Autorin, acht Jahre nach der ersten Publikation in ihrem Debütband, für die Teilnahme am Videoprojekt *Čorna-belyja veršy* [Schwarz-weiße Verse], bei dem belarussische Gegenwartsautor*innen ihre Texte vor der Kamera lesen (vgl. Žybul’ 2011). Nach den blutigen Ereignissen von 2010 erklang Burlaks Gedicht als eine poetische Prophezeiung des Geschehenen:

У двары на вуліцы Каліноўскага
 Для дзяцей паставілі шыбеніцу,
 Якую сьпісалі з турмы,
 Бо яна састарэла маральна.
 І адразу прыбеглі дзеці,
 Каб гайдацца на ёй і падцягвацца,
 Каб поўзаць па ёй і караскацца
 І займацца карыснай гімнастыкай.
 А бацькі былі ўжо ня радыя,

² So kandidierte der Dichter Uladzimir Njakljaeŭ (geb. 1946) 2010 für das Präsidentenamt; Nil Gilevič (geb. 1931), Andrej Chadanovič (geb. 1975) und andere Literat*innen nahmen aktiv an den Wahlkampagnen teil, traten auf den Protestveranstaltungen auf, schrieben offene Briefe etc.

³ Vgl. die Anthologie mit den „Gedichten des Platzes“ [o. Hg.] (2006), Uladzimir Njakljaeŭs Gedichtband *Listy da voli* [Briefe an die Freiheit] (2011) oder, als Beispiel für die „Prosa des Platzes“, eine „Erzählung des Platzes“ von Barys Pjatrovič’ (geb. 1959) (2010).

Бо забылі дзеці пра мульткі,
 Пра ўрокі і пра кампутары –
 Прыляпіліся сэрцам да шыбеніцы.
 Мамкі-нянькі грукаюць шыбінамі
 І крычаць ім: Хутчэй дахаты!
 І хвалююцца: што зь іх вырасьце? –
 Баючыся вымавіць шыбенікі.
 Ды, здаецца мне, лепей шыбенікі,
 Так, я думаю – лепей шыбенікі,
 Лепей, лепей дакладна шыбенікі,
 Лепей шыбенікі,
 чым каты.
 (Džéci 2003b)

[In den Innenhof der Kalinoŭski-Straße stellte man
 für Kinder einen Galgen, den man aus dem Gefängnis abgeschrieben hat,
 Da er moralisch veraltet war.
 Und gleich kamen Kinder,
 um darauf zu schaukeln und Klimmzüge zu machen,
 um darauf zu kriechen und zu klettern sowie nützliche Gymnastik zu treiben.
 Die Eltern aber sind gar nicht erfreut,
 Denn die Kinder haben ihre Trickfilme vergessen, und die Hausaufgaben und die
 Computer;
 Leidenschaftlich hängten sie sich an den Galgen.
 Die Mütterchen-Ammen klappern mit den Fensterscheiben
 und schreien ihnen zu: Sofort nach Hause!
 Und sie sind besorgt, was aus ihnen wird,
 Und sie haben Angst, es auszusprechen: Gehenkte
 Aber mir scheint, lieber Gehenkte, ja ich glaube, lieber Gehenkte,
 lieber, sicher lieber Gehenkte,
 lieber Gehenkte
 als Henker.]⁴

Die Handlung des Textes spielt im Innenhof der konkret genannten und in Minsk existierenden Kalinoŭski-Straße. Diese Referenzialität der realen Topografie wird durch die symbolische Information des Mnemotopos überlagert:⁵ Der Dichter

4 Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von den Verfasser*innen – Y. A. und H. K.

5 Hier und im Weiteren gebrauchen wir den Begriff ‚Mnemotopos‘ bzw. ‚Mnemotop‘. Das historisch-soziologische Konzept des Erinnerungsortes (*lieu de mémoire*) geht auf die gleichnamige Abhandlung von Pierre Nora (1984) zurück und bezeichnet nicht nur geografische Orte, sondern auch symbolisch aufgeladene Sujets, Ereignisse, Mythen, Gegenstände und Figuren des kulturhistorischen Gedächtnisses. Die hellenisierte Version des Begriffs, der ‚Mnemotopos‘ erscheint

und Publizist Kastus' Kalinoŭski (polnisch: Konstanty Kalinowski, 1838–1864), zu dessen Ehren die Straße in Minsk benannt wurde, war in den Jahren 1862/1863 Hauptredakteur und zugleich Autor der ersten belarussischen illegalen Revolutionszeitung *Mužyckaja praŭda* [Die Bauernwahrheit]. Die darin publizierten Materialien und Artikel bereiteten direkt und indirekt den Boden für den Januaraufstand (1863/1864), den Kalinoŭski mit anführte. Die Rebellion richtete sich gegen die administrative, ökonomische, kulturelle und sprachpolitische Gewalt Russlands in den westlichen Gouvernements des Imperiums.

Die Niederschlagung des Aufstands und die Massenverfolgungen, die danach kamen, leitete General Michail N. Murav'ev (1796–1866). Für seinen kolonialen Eifer hat er sogar ein Postfix zu seinem Namen verdient – Murav'ev-Vilenskij (von Wilna). In Litauen (und Belarus) bekam er wegen seiner Grausamkeit den Beinamen Murav'ev-Vešatel' (Murav'ev-der-Henker) und mit dieser Denomination ging er auch in die Geschichte ein. Laut einer historischen Anekdote fragte man Murav'ev nach seiner Ernennung zum Gouverneur des Grodnoer Gouvernements im Jahr 1831, ob er nicht ein Verwandter des gehenkten Rebellen, des Dekabristen Sergej Murav'ev-Apostol (1796–1826) wäre. Der General antwortete, dass er nicht von den Murav'evs stamme, die gehenkt werden, sondern von denen, die selbst henken (Dolgorukov 1934, 295).

Diese von uns nacherzählte Anekdote über Murav'ev-den-Henker, der sich vom gleichnamigen Dekabristen lossagt, ist kein dekorativer Exkurs. Der Januaraufstand, an dem Kalinoŭski teilnahm, zitiert historisch den Novemberaufstand (1830–1831), der seinerseits an den Dekabristenaufstand (1825–1826) appelliert. Gleich am Tag der Machtergreifung in Warschau, im November 1830, hielt man in der polnischen Hauptstadt eine Andacht für die gehängten Dekabristen ab. Somit baute man eine Genealogie der eigenen Erhebung auf und postulierte indirekt das Prinzip einer intertextuell-mnemotopischen Solidarität. Diesem heroisch-viktimistischen Paradigma folgt – gezielt oder unwillkürlich – der Galgentext der belarussischen Kultur und Literatur.

Unter den Opfern des berüchtigten Murav'ev ist auch der implizite Protagonist von Burlaks Gedicht Kastus' Kalinoŭski. Bei der Niederschlagung des Januaraufstandes wurde er verhaftet und zum Tod durch Erschießung verurteilt, die

syntaktisch weniger sperrig als ‚Erinnerungsort‘. Sie ermöglicht auch eine produktive Adjektivbildung (‚mnemotopisch‘) oder die Schöpfung weiterer Neologismen wie ‚mnemotopisieren‘ bzw. ‚Mnemotopisierung‘ (in der Bedeutung der Entstehung, Formung oder Konstruktion der Erinnerungsorte). Außerdem regt, wie uns scheint, der Begriff des Mnemotopos zu theoretisch fruchtbaren Anknüpfungen an die damit semantisch verbundenen Begriffe wie ‚Topos‘ oder ‚Chronotopos‘ an. Mit einem Wort: Für den ‚Mnemotopos‘ sprechen seine Prägnanz, seine Lakonik, sein wortbildendes Potenzial und die konzeptionellen Valenzen zu verwandten Termini.

auf persönlichen Befehl Murav'evs durch den Galgen ersetzt wurde. In Erwartung der Vollstreckung des Urteils verfasste Kalinoŭski die sogenannten *Listy z-pad šybenicy* [Briefe vom Galgen bzw. Briefe von unter dem Galgen]: In seinem geistigen Vermächtnis, geschrieben in einer verständlichen, rauen und bissigen Volkssprache, kritisierte Kalinoŭski, dieser belarussische Luther und Kropotkin in einem, die russländische hegemoniale Gewalt und formulierte zum ersten Mal in der belarussischen Kulturgeschichte den Imperativ des Kampfes für die politische und kulturelle Autonomie der Region (Kalinowski 1867).⁶ Das Schicksal und die Werke Kalinoŭskis übten einen großen Einfluss auf die Entwicklung der belarussischen Sprache und Nationalidee und auf die Formung bestimmter Identitätssujets aus. Seitdem assoziiert man im belarussischen Kulturgedächtnis den Galgen fest mit dem märtyrerischen Insurgententod im Namen der nationalen Unabhängigkeit. Der Galgen wurde zum Symbol heroischer Selbstaufopferung, zur fatalistischen Metapher und thanatopoetischen Metonymie, zum allegorischen Chronotopos des belarussischen Widerstands.

Somit bildet der Name Kalinoŭskis, artikuliert gleich im tonangebenden ersten Vers von Burlaks Gedicht, den Kulturcode und Schlüssel zur folgenden Lektüre.⁷ Die ethische Aureole Kalinoŭskis und seines grausamen Todes ist erklärtermaßen pathetisch und Burlaks Text subvertiert und rehabilitiert dieses Pathos zugleich durch das Groteske. Der Chronotopos der Hinrichtung wird in die Gegenwart transportiert, das alte Werkzeug des Todes, ein Symbol der Staatsgewalt, wird in den städtischen Alltag integriert, als ob es Norm und Normalität wäre. Man kann sich kaum ernsthaft vorstellen, dass im Innenhof eines modernen Hauses ein Galgen steht, es kann so etwas nicht geben, aber so ist die Natur der ironischen Hyperbel, dass sie letztendlich ihre eigene Ironizität anzweifelt, – es ist (k)ein Spiel. Nun keimt in uns aber der Verdacht, dass die Hyperbolik der Erscheinung eines Galgens mitten in Minsk trügerisch ist. Das (Schein-)Groteske in Burlaks Gedicht trägt in sich Elemente von Satire, Tragikomödie und Antiutopie, es setzt eine Interaktion zwischen Wirklichkeit und Phantasmagorie, alogisch-hyperbolischer Karikatur und realistischer Glaubwürdigkeit, Lächerlichkeit und Bedrohung voraus. Ausgehend vom Urbild der Hinrichtung Kalinoŭskis und seines letzten Willens sondiert die belarussische Literatur in Burlaks Person die Sujethaftigkeit dieser mnemotopischen Parabel und realisiert die termino-

⁶ Zur Figur Kalinoŭskis im belarussischen Kulturgedächtnis vgl. Kalinoŭski 1999, 148–219; Smaljančuk 2011; Smaljančuk und Dynhli 2015.

⁷ Das Gedicht wird noch komplexer dank einiger biografisch-topografischer Subtexte: Vera Burlak wohnt in Minsk in der Kalinoŭski-Straße, wovon viele ihrer Leser*innen wissen, für sie gewinnt der Text dadurch an zusätzlicher Konkretheit und Authentizität.

logische Trope des ‚Galgenhumors‘. Der Chronotopos ist vorgegeben, die Poetik der belarussischen Literatur ist (von nun an) ein ‚Galgenschreiben‘, das sich im Todeskampf zwischen Tragischem und Groteskem entfaltet.⁸

Dabei erweist sich die Realität grotesker als die Groteske selbst, der angeblich übertriebene Albtraum der Wirklichkeit unheimlicher als Schrecken und Entsetzen einer Fiktion. Der antiutopische Absurdismus des Galgengedichts offenbart das Kafkaeske des Verfahrens, mit dem Burlak operiert. Das unbestimmt-persönliche Verb „pastavili“ [man stellte, wörtlich: (sie) stellten] lässt die Frage absichtlich offen, wer den Galgen auf dem Kinderspielplatz eines Innenhofes errichtete. Der Galgen steht nun da, kraft höherer Mächte, die man nicht zu präzisieren braucht. Für die Inventarisierung von Kinderspielplätzen sind städtische – staatliche – Behörden zuständig, die nun – nach den Kindern – zu den Protagonisten der Geschichte werden: die gesichtslosen, übermächtigen „sie“. Die allgegenwärtige Präsenz dieser Mächte in der belarussischen Realität ist spürbar in der belarussischen Literatur, und es ist unwichtig, ob die Literatur diese Präsenz artikuliert, extra oder beiläufig, wie in Burlaks Gedicht, oder verschweigt: Die Figur des Verschweigens markiert apophatisch die Anwesenheit nicht weniger deutlich als ein direkter Hinweis.

In Burlaks Text herrscht ein schwarzer Galgenhumor, der nicht zum Lachen ist. Den Galgen hat man „aus dem Gefängnis abgeschrieben“, da er „moralisch obsolet“ war. Diesen Ausdruck gebraucht man sonst als Fachbegriff für veraltete technische Ausstattung, für die man keine Ersatzteile oder Fachleute mehr findet, die sie reparieren könnten, oder wenn es ein besseres, moderneres Modell gibt. Für das Verständnis von Burlaks quasi-groteskem Narrativ ist es zentral, dass die Todesstrafe in Belarus bis heute nicht abgeschafft ist und dass Todesurteile vollstreckt werden. Die Abschreibung des Galgens erfolgt somit nicht, weil eine

8 Für die Deutungen des Grotesken sind immer noch die Studien von Wolfgang Kayser (1957), Hans Günther (1968) und Philipp Thompson (1997) grundlegend. Viele in diesen Abhandlungen markierten Probleme, wie zum Beispiel jene des Verhältnisses zwischen dem Grotesken und Tragischen, stellen produktive Ausgangspunkte für die Thematisierungen grotesker Rhetorik im postsowjetischen Raum im Allgemeinen und in Belarus im Besonderen dar. Der wohl wichtigste osteuropäische Beitrag zum Grotesken ist natürlich das Rabelais-Buch von Michail Bachtin (1965). Dabei geht die Bedeutung seiner Monografie weit über die Grenzen des wissenschaftlichen Metadiskurses hinaus: In der spätsozialistischen Periode wurden Bachtins Karnevalismus-Konzepte nicht nur von Philolog*innen und Kulturwissenschaftler*innen gelesen, sondern auch von Schriftsteller*innen und Künstler*innen, sie bilden einen unentbehrlichen theoretischen Teil des spielerisch-poetologischen Mosaiks des spätsozialistischen Postmodernismus. Vielen ‚Geboten‘ dieser Ästhetik folgt auch die experimentelle Poetik der belarussischen Literatur der 1990er–2000er Jahre.

Hinrichtung den modernen Moralvorstellungen nicht mehr entspräche, sondern aufgrund seiner technischen Nichtaktualität bzw. Obsoleszenz, der „moralischen Veraltung“ des konkreten Hinrichtungsgeräts. Heute richtet man in Belarus die zum Tode Verurteilten durch einen Genickschuss hin.⁹ Die Metaphorik der Wortverbindung „moralisch veralten“, die im Gedicht grammatisch-syntaktisch durch die Position des Lexems am semantisch betonten Ende des Verses und durch die Inversion von Verb und Adverb akzentuiert wird, verleiht – versetzt – dem Text den zusätzlichen (schein-)sarkastischen Ton. Die übertragene Bedeutung des Phraseologismus kann wörtlich gelesen werden, die tote Metapher wird revitalisiert.

Das angeblich ironische Subjekt in Burlaks Text artikuliert die genauen Gründe für die Aufstellung des beängstigenden Recks nicht und lässt den Leser*innen somit viel Interpretationsraum: von der Dickhäutigkeit und Dummheit der Machthaber, die die veraltete Ausrüstung wirtschaftlich an den Gemeinutzen anpassen, bis zur zynischen, planmäßigen Gewöhnung der Eltern und ihrer Kinder an eine potenzielle Bestrafung für schlechtes Benehmen. In einem autokratischen Staat mit einem hoch effizienten repressiven System, in dem die Menschen auf offener Straße oder genauer, auf öffentlichen Plätzen für schweigesames Applaudieren verprügelt oder für ihre Ansichten ins Gefängnis geworfen werden, wird die Angst zum Normalzustand und die Bestrafungsinstrumente werden so vertraut, dass auch ein Galgen auf dem Kinderspielplatz als Norm und Teil des Alltags erscheint. So ist es die leicht referenzialisierbare Realität, die Burlaks Text in der Maske einer Hyperbel anspricht.

Burlaks Text demonstriert und demontiert unterschiedliche Reaktionen auf den Galgen im Hof. Mit einem Galgenhumor reflektiert der Text das Verhältnis zur Gewalt in der belarussischen Gesellschaft. Die Kinder wissen noch nicht, was der Galgen bedeutet, und haben daher noch keine Angst vor ihm. Syntaktische Parallelismen verstärken die Komik und, entsprechend, die Tragik: In ihrer unschuldigen, naiven, daher jedoch nicht weniger gefährlichen Furchtlosigkeit kodieren die Kinder primäre Funktionen und symbolische Bedeutungen des Galgens für ihre Spiele um. Im Gegensatz zum ‚Krieg spielen‘, wo die Rollenmodelle von Anfang an vorgegeben sind, ändern die Kindern beim ‚Galgen spielen‘ die Regeln. Statt Hinrichtung zu spielen, ihre Gemeinschaft in Henker und Gehenkte aufzuteilen etc., nutzen sie den Galgen als ein Sportgerät, damit trainieren sie Fingerfertigkeit und Geschicklichkeit, Kraft und Ausdauer. Die in Burlaks Text stattfindende Aufzählung sportlicher Übungen enthält dabei, allein sprachlich, deutlich erkennbare Rudimente (post-)sowjetischer Bürokratismen aus dem Bereich des Sportunterrichts. Das Subjekt der Erzählung über den Galgen im Hof

⁹ Zur Todesstrafe in Belarus siehe Paluda, Stsepanenka und Hushtyn 2016.

der Kalinoŭski-Straße versteckt sich noch kaum vernehmbar hinter den Zitaten der schablonenhaften Behördensprache und der (ent-)jironisierten fremden Rede.

In diesem Zitieren lässt sich ein weiteres Mal die gogolesk-kafkaeske Fundierung von Burlaks Text erkennen. Seine grotesk-antiutopischen Finten balancieren zwischen Farce und Karnevalismus mit dessen Umkehrungen jeglicher Hierarchien. Wenn der bittere Sarkasmus der ‚Gymnastikstelle‘ auf den ersten Blick übertrieben und überinterpretiert erscheint, so werden die Zweifel der skeptischen Leser*innen durch die Tatsache zerstreut, dass dieses Gedicht in Burlaks Gedichtband mit dem Titel *Za zdarovy lad žyc'cja* [Für die gesunde Lebensweise, Džëci 2003a] abgedruckt wurde. Bereits auf der paratextuellen Ebene des Bandes vollzieht sich eine ironische Aneignung und Entfremdung offiziöser Sport- und Gesundheitsdiskurse (dieser sekundären Merkmale einer totalitären – ‚unge-sunden‘ – Gesellschaft). Im „Gedicht über den Galgen“ wird die Heuchelei des Diskurses des Gesundheitswesens nicht nur durch die parodistischen Zitiermodi, sondern in erster Linie im Kontrast mit der Semantik von Bestrafung und Hinrichtung aufgedeckt. Dabei ist die ‚kindliche‘, sportlich spielerische Umkodierung des Galgens metapoetisch nah am Hauptverfahren von Burlaks Text selbst. Die Ethik und Autopoetik des Widerstands bilden eine untrennbare, imperative (meta-)diskursive Einheit des „Gedichts über den Galgen“, und – im Großen und Ganzen – der ganzen belarussischen Literatur der letzten zwanzig Jahre.

Der Reaktion der Kinder wird jene der Eltern gegenübergestellt. Die Eltern wundern sich nicht über den Galgen und unternehmen nichts, um ihn fortzuschaffen. Die Angst der Eltern wird zwar betont, aber ihre einzige Reaktion ist es, die Kinder nach Hause zu rufen, sie von den gefährlichen Spielen abzuhalten, jedoch nicht den Galgen selbst zu entfernen. Die Aufstellung des Galgens wird apathisch als gegeben wahr- und hingenommen. Diese Demut und Indifferenz, die in den nationalen Selbstbeschreibungen als Geduld und Toleranz (belarussisch *rach-manasc'*) positiv konzipiert werden, sind auch Objekt der Selbstironie in belarussischen Witzen. An dieser Stelle sei nur ein Beispiel angeführt: „Man erhängte einen Belarussen. Er hing drei Tage, dann kam man, um ihn herunterzunehmen. Er lebt aber immer noch. – Wie geht das? – Anfangs hat es ein wenig gedrückt, aber danach habe ich mich daran gewöhnt“ (Novožilova 2010). Solche Witze poetisieren die Multivalenz der belarussischen Indifferenz-Toleranz-Geduld-Demut, von der Apathie bis zum Stoizismus, vom passiven Opportunismus bis zur Resistenz.

Burlaks Text ist außerdem im Genre der sogenannten *detskaja strašilka* [Kindergruselgeschichte] verfasst, geschrieben in einer einfachen ‚Kindersprache‘. Die Protagonist*innen einer *strašilka* sind Kinder, die, so das Sujetschema des Genres, einem ‚schädlichen Gegenstand‘ begegnen, der als Träger böser Kräfte fungiert: im Falle Burlaks dem Galgen als Metonymie der ‚bösen‘ Macht. Die Protagonist*innen der Gruselgeschichte werden normalerweise vor der Gefahr

gewarnt, die von diesem Gegenstand ausgeht, die sie jedoch ignorieren. Im Verlauf des Gedichts werden die didaktische Struktur der Kindergruselgeschichte (Warnung/Verbot – Verstoß – Bestrafung)¹⁰ und das traditionelle Finale variiert: Der Held oder die Heldin der *strašilka* stirbt oder wird durch den Gegenstand verstümmelt. Zu der therapeutischen Funktion dieses Genres gehört die Befreiung der Kinder von unbewussten Phobien. Burlaks Gedicht erweist sich als eine wahre belarussische Gruselgeschichte für Jung und Alt. Indem sie durch das Galgensujet die wichtigsten gesellschaftlichen Ängste und Sorgen des heutigen Belarus artikuliert, befreit sie sich und ihre Mitbürger*innen davon. Die pessimistische Artikulation der viktimistischen Passivität wird zur Schule des ersehnten Mutes und der zivilgesellschaftlichen Aktivität.¹¹

Der Text reflektiert auch die Reaktion der Älteren auf diese ‚Kinderproteste‘: Geht nicht auf die Straße oder zum Spielplatz, spielt nicht mit dem Galgen, sonst, „sie haben Angst, es auszusprechen“, werdet ihr gehängt. Das ist die wichtigste Lehre, die die Kinder aus der Geschichte ziehen sollen. Wie bereits erwähnt, wurde der Text im Jahre 2003 verfasst, d.h. bereits in der Zeit der sich intensivierenden Repressionen, aber noch vor den Protesten der 2000er Jahre. Umso tragischer ist es, dass die dabei entworfene chronotopische Matrix – ‚Kinderspielplatz – Platz – Richtplatz‘ – prophetisch wurde. 2006 und 2010 gingen auf die Plätze vorwiegend junge Menschen (Student*innen), die die offizielle belarussische Propaganda als Kinder bezeichnete. Indem sie die Insurgenten systematisch als Nichtvolljährige („nesoveršennoletnie“) bezeichnete, versuchte die Staatspropaganda die Relevanz der Proteste herunterzuspielen.¹² Die Staatsmacht war bemüht, die Protestbewegungen in die Topik der Flegeljahre einzuschreiben. In der offiziellen Version der Ereignisse von 2006 sollte die Protestbewegung zum Ausdruck eines

10 Ausgehend vom Konzept der „didaktischen Struktur des Märchens“ (Meletinskij 1986, 191), die sich ihrerseits auf Vladimir Propps (1928) *Morphologie des Märchens*, stützt, vermutet Sof’ja Lojter, dass das Sujet der *strašilka* das Erzählparadigma der Märchen weiterentwickelt (1997). Zu anderen Spezifika des *strašilka*-Genres siehe Lojter 1998 und Čerednikova 1995.

11 Narrative Segmente der Kindergruselgeschichte – in diesem, aber auch in den anderen Texten der Dichterin (vgl. Džėci 2003a; Burlak und Žybul’ 2008) – korrespondieren mit der Kinderreim-Poetik des spätavantgardistischen Absurdismus, die auf Daniil Charms (1905–1942) zurückgeht. Burlak beschäftigt sich außerdem auch philologisch mit dem Thema: 2004 verfasste sie die Monografie *Detskaja poėzija Serebjanogo veka: modernizm* [Die Kinderpoesie des Silbernen Zeitalters: Der Modernismus]. Außerdem übersetzte sie Lewis Carroll (Kėral 2017). Zur Poetik Burlaks siehe auch Makmilin 2011, 712–717.

12 Vgl. die entsprechenden Zeugnisse in Jurkoŭ 2011. Vgl. die Berichterstattung des belarussischen Staatsfernsehens, z.B. die folgende ‚Reportage‘: <http://www.youtube.com/watch?v=1E7amE6Mv1w>, 5. September 2018. Vgl. auch die Zu- und Beschreibungen der Protestierenden als Pubertierende in den Aussagen des amtierenden Präsidenten: RIA Novosti 2011.

vorübergehenden, hässlichen aber normalen, altersbedingten, biologisch und psychologisch erklärbaren Pubertätsverhaltens herabgestuft werden. Die Infantilisierung der Proteste stellt eine wichtige Strategie zum Zwecke deren Banalisierung dar: Oppositionsforderungen nach liberal-demokratischen Werten werden zur Erscheinungsform eines anatomisch determinierten jugendlichen Maximalismus degradiert. Die Staatsideologie variiert bei ihren Verleumdungen der Protestbewegung die alte abgegriffene Metapher der gefährlichen und zu bestrafenden ‚Kinderspiele‘. Der Galgen auf dem Kinderspielplatz wird zum Chronotopos der belarussischen Situation en miniature.

Erst am Ende des Gedichts greift das lyrische Subjekt ein. Wie ein Mantra wiederholt es dreimal die sakrale Parole, das aufregende Stottern intensiviert sich, die Stimme holt Luft, um das Wichtigste zu sagen. Die Wiederholung bremst die Kulmination, das komparative Adjektiv „lepej“ [lieber] erfordert das nächste Element des Vergleichs, die Erwartung steigt und bereitet die ethische Schlusspointe des Textes vor: „lieber Gehenkte/als Henker“. Die mnemonische Formelhaftigkeit der finalen Phrase wird dank des im Text einzigen, punktuellen Reims: „dachaty“ [nach Hause] – „katy“ [Henker] zusätzlich emotionalisiert. Das Gedicht kodiert das belarussische Ethos passiver Indifferenz in das tragische Credo fatalistischer Selbstaufopferung um, in das grotesk-pathetische Performativ der Heraufbeschwörung. Die Beschwörungsformel wird zum Schwur. Die lyrische Stimme will sich nicht mehr hinter dem grotesk-absurdistischen Erzähler verstecken. Nur ein Subjekt, das sich von der postmodernistischen Buffonade lossagt und dadurch das Recht auf tragisches Pathos hat, steht für sich selbst und steht zu seinen Worten und Taten.

2 Mnemotopos und Mem

Das „Gedicht über den Galgen“ funktioniert in einem dichten intertextuellen Feld des belarussischen Galgendiskurses, der auf ähnliche Narrative in der polnischen Kultur zurückgeht. Burlaks Text, in dem die Mutter ihrem Kind beibringt, sich auf die unvermeidliche Hinrichtung einzustellen, folgt dem autoritativen Paradigma, das im kanonischen und einflussreichen Gedicht „Do Matki Polki“ [An die Mutter Polin] von Adam Mickiewicz (1798–1855) formuliert wurde:

Zwyciężonemu za pomnik grobowy
Zostaną sucha drewna szubienicy,
Za całą sławę krótki płacz kobiety
I długie nocne rodaków rozmowy.
(Mickiewicz 1955, 335)

[Dem Besiegten bleibt als Grabmal
Das trockene Holz des Galgens,
Als Ruhm die kurze Frauenklage
Und die langen Nachtgespräche der Landsleute.]

Es erscheint kaum berechtigt, darauf zu bestehen, dass Mickiewicz's Gedicht einen unmittelbaren Subtext von Burlaks Text darstellt. Für diesen intertextuellen Bezug spricht jedoch nicht nur die Ähnlichkeit der Sujetsituation, sondern auch Mickiewicz's Status in der belarussischen Kultur, wird er doch als eigener, einheimischer Dichter, als Sänger von Belarus und Litauen betrachtet, der auf Polnisch schrieb (Lojka 1959). Burlaks Text gerät in ein von Mickiewicz fundiertes diskursiv-thematisches Feld, und auch wenn es sich dabei um keinen intendierten intertextuellen Hyperlink handelt, dann ist es zumindest ein für die belarussische Literatur bezeichnender und feinfühligere antiimperialer Volltreffer. Mickiewicz's Text wurde im Jahre 1830 verfasst, auf dem Höhepunkt der Identitätskrise Polens nach den russländischen Repressionen der 1820er Jahre, und er markierte eine neue Phase in der polnischen ethischen und ästhetischen Kultur der Niederlage und des Widerstandes. Durch den impliziten Bezug auf Mickiewicz parallelisiert Burlak die Lage von Belarus in den 2000er Jahren und Polens im Vorfeld des Aufstandes von 1830–1831. Burlaks poetische Analyse der Resignation erweist sich als latente Agitation, die Beschreibung des gesellschaftlichen Defätismus als intertextuell motivierter Aufruf zum zivilen Widerstand.

Man kann die transkulturelle intertextuelle Verwurzelung des belarussischen Galgendiskurses in der polnischen Tradition nie genug betonen. Der Paratext von Kalinoŭskis *Listy z-pod ŧybenicy* geht auf die ursprünglich polnische Bezeichnung dieses Textes zurück: Der Titel *Pismo z pod szubienicy* [Brief von unter dem Galgen] wurde Kalinoŭskis Briefen vom polnischen Historiker Agaton Giller gegeben (Kalinowski 1867), und zwar mit Rücksicht auf den bereits existierenden polnischen Galgendiskurs. Die Vernetzung des historisch einheitlichen polnisch-belarussischen bzw. auch litauischen Galgenchronotopos setzt sich fort.¹³ Im Jahre 2013 erschien in Minsk zum 150. Jahrestag des Januaraufstands und der Hinrichtung Kalinoŭskis eine thematische Anthologie mit Gedichten belarussischer und litauischer Dichter*innen zu diesem Ereignis. Das für diesen

¹³ 2006 wurde der Oktoberplatz, auf dem die Protestierenden zelteten, von ihnen provisorisch in Kalinoŭski-Platz umbenannt. Nach der Niederschlagung der Aktion hat die polnische Regierung das Kalinoŭski-Stipendienprogramm (*Program Stypendialny im. Konstantego Kalinowskiego*) für politisch verfolgte bzw. exmatrikulierte belarussische Student*innen eingerichtet. Vgl. die Beschreibung des Programms auf der offiziellen Seite der Stiftung: <http://studium.uw.edu.pl/program-im-kalinowskiego/> (5. September 2018).

Mnemotopos zentrale und zeichenhafte Bild des Galgens wurde bereits im Titel des Bandes reproduziert: *Tvaram da šybenicy* [Mit dem Gesicht zum Galgen] (Januškevič 2013).¹⁴

Während man Kalinoŭski in der frühsowjetischen Zeit zum Verteidiger der Bauern-Rechte stilisierte,¹⁵ so entstand in den 1970er/1980er Jahren das Bild Kalinoŭskis als antiimperialer (Vor-)Kämpfer für die belarussische Freiheit. Genau diese martyrologisch-antihegemonialen Konnotationen waren in der Perestrojka-Zeit und in den ersten Jahren der Unabhängigkeit gefragt. Ein charakteristisches und prominentes Beispiel dafür bildet das bereits 1980 verfasste Gedicht „Pavešanym 1863 hoda“ [Den Gehenkten im Jahre 1863] von Vladimir Karatkevič (1930–1984), einem Autor der spätsowjetischen Zeit, dessen Werke für die Generation der 2000er Jahre in den letzten Jahren an Autorität und Paradigmatik massiv gewonnen haben. Der Galgenchronotopos bildet die Kulmination und die Quintessenz des Kalinoŭski-Sujets:

І сёння ў вечны наш працяг,
У неба на світанні дня
Уздымуць нас, як волі сцяг,
Якому й богу нельга зняць.
(Karatkevič 1987b, 281)

[Und heute, in unsere ewige Fortsetzung,
In den Himmel vor dem Sonnenuntergang
Wird man uns aufziehen wie die Fahne der Freiheit,
Die nicht einmal Gott einholen kann.]

Durch das Motiv des Aufziehens der Fahne der Freiheit wird der Tod am Galgen zum metaphorischen Inbegriff des Siegesjubels. Die gehenkten Insurgenten werden mit einer aufgezogenen Flagge verglichen. Karatkevičs Metapher hat einen konkreten heraldischen Hintergrund, nämlich die zu Sowjetzeiten wie heute verbotene weiß-rot-weiße Fahne der Belarussischen Volksrepublik von 1918; nur kurzzeitig, vier Jahre (1991–1995), war sie die offizielle Flagge des Landes. Der Körper des gehenkten Insurgenten wird zum symbolischen Attribut, zur heraldischen Metapher und Metonymie der (un-)erreichbaren Freiheit. Die einzig tatsächlich gegebene Freiheit ist die der Wahl eines Märtyrertodes, der Wille zum unvermeidbaren Tod. Diese nekro-martyrologische Körperlichkeit des

¹⁴ Zum Kalinoŭski-Mythos in der jungen belarussischen Poesie vgl. auch McMillin 2014.

¹⁵ Vgl. die kinematografische Repräsentation von Kalinoŭski als Revolutionär in Vladimir Gardins (1877–1965) Film *Kastus' Kalinovskij* (1928).

Galgensujets, eingebunden in die ideologische Parabolik der Emblematis, verleiht dem Kalinoŭski-Mnemotopos eine allegorische Ausrichtung. Dabei fungiert die Hinrichtungsrhetorik nicht nur in der klassischen Bedeutung der Allegorie als *metafora continua*, sondern auch als Modus negativer Ontologie. Im Galgenchronotopos leben, oder genauer, sterben sowohl evidente Elemente (post-)romantischer Heroik als auch spürbare Rudimente barocker thanatozentrischer Figurationen.¹⁶

Jedoch ist Hinrichtung nicht gleich Hinrichtung, und für die belarussische Kultur und Literatur erweist sich nicht nur das Exekutionssujet selbst als sinnbildend, sondern die Hinrichtung wird zudem konnotiert durch den Galgen als schmähhlicher Tod. Wie bereits erwähnt, wurde Kalinoŭski zunächst zum Tod durch Erschießen verurteilt, General Murav'ev ersetzte jedoch das Urteil durch den schändlichen Galgen. Dieses Ersetzen wird von der belarussischen Erinnerungskultur in ein kenotisches Paradox umkodiert: Je entehrender und schmähhlicher der Tod auf dem Richtplatz ist (im Falle Kalinoŭskis auf einem Platz in Wilna), desto tragischer ist er. Dieses Pathos der Selbsterniedrigung verweist darauf, dass belarussische Identitätssujets in den ethisch-narrativen Schemata des christologischen Paradigmas verankert sind. Der Galgen offenbart seine Kontiguität zum Schandkreuz.¹⁷

Dabei „kann nicht einmal Gott“ die feierliche Flagge einholen, wie es bei Karatkevič heißt. Der christologische Subtext, auf den der belarussische Galgendiskurs immer wieder rekurriert, hebt die theomachischen byronistischen Gesten nicht auf. Martyrologische Bilder werden oft durch Selbstdämosierungen romantisiert, wie in Karatkevičs Gedicht „Njavesce Kalinoŭskaga“ [An Kalinoŭskis Braut], in dem die Schlinge mit der Schlange verglichen wird (1987a). Karatkevič

16 Laut Walter Benjamin, der von seinen Beobachtungen allegorischer Figurationen im Barock ausgeht, „bedeutet“ das allegorische Bild „genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt“ (1978, 406).

17 In verschiedenen Kulturen werden unterschiedliche Chronotopoi der Hinrichtung präferiert. So wurde in Russland, obwohl es dort nicht weniger Gehenkte gab (darunter fünf Dekabristen), die Enthauptung zur kulturell wichtigsten Art der Hinrichtung: von Vladimir Nabokovs Roman *Priglašenje na kazn'* [Einladung zur Enthauptung, 1938] bis zu Osip Mandel'stams poetischen Thematisierungen der Axt-Hinrichtung, deren Bilder wie ein Leitmotiv seine Gedichte der 1920er–1930er Jahre durchziehen. Natürlich gibt es hier auch prominente Ausnahmen, wie z.B. die seinerzeit politisch und ethisch aktuelle und viel gelesene Erzählung von Leonid Andreev (1871–1919) *Rasskaz o semi povešennykh* [Erzählung über sieben Gehenkte, 1908], jedoch ist die Tendenz zur Zentralisierung der Enthauptung unstrittig. Dort, wo in der belarussischen Kultur und Literatur der Galgen steht, steht in der russischen der Klotz.

schuf einige Muster des Galgenschreibens, die zur Matrix für viele Dichter*innen der spät- und postsowjetischen Periode wurde.¹⁸

Poetische Konzeptualisierungen des belarussischen Galgenparadigmas betreffen sowohl bestimmte Details und Attribute, gegenständliche Fetische und Metonymien (z.B. die Schlinge),¹⁹ als auch die im Chronotopos angelegten Sujets (Verhaftung, Gericht, Hinrichtung) und Personenkonstellationen (Richter, Henker, Verurteilter, seine Verwandten, Zuschauer*innen der Hinrichtung – bis zum ganzen belarussischen Volk, an das die Galgenbriefe gerichtet sind). In Burlaks Text sind diese Rollenverteilungen auf ein Minimum, auf die ethische Schlüsseldichotomie „Henker – Gehenkte“ reduziert, es gibt kein Drittes, auch wenn andere Protagonist*innen (Kinder und Eltern) ins Sujet eingeführt werden. Der Galgendiskurs kommt aus einer rhetorischen Falle nicht heraus, er ist dazu verdammt, lediglich weitere Details der ihm zugrundeliegenden binären Opposition zu entwickeln und zu variieren. Gegen eine fundamentale Verschiebung des Paradigmas erweist er sich als resistent.

Der Mnemotopos der Kalinoŭski-Hinrichtung enthält das Moment bzw. das Sujet einer Adressierung an das belarussische Volk. Metalinguistische Aspekte der Galgenmetaphorik sind somit im Chronotopos vorhanden. So verstärkt Viktor Šnip (geb. 1960) hieratische und ethisch-ästhetische Metaphorisierungen der schmähhlichen Hinrichtung durch eine periphere metasprachliche Komponente: „І ўжо Кастусь, нібы ў звана язык, / Вісіць пад небам, дзе дымяцца хмары“ (Šnip 2010, 55) [Und Kastus', wie die Zunge einer Glocke, / Hängt schon unter dem Himmel]. Das Motiv des Glockenklöppels (im Belarussischen wörtlich: Glo-

18 So arbeitet mit Karatkevičs Bild der Schlangenschlinge Viktor Šnip (geb. 1960), ein Dichter und Prosaiker, dessen poetische Jugend in die 1970er/1980er Jahre fällt, d.h. in die Zeit des größten Einflusses von Karatkevič in der belarussischen Literatur. Vgl. exemplarisch Šnip 2010. Zu Šnips Poetik vgl. Makmilin 2011, 319–327. Ein weiteres Beispiel ist ein Kalinoŭski-Gedicht von Sjaržuk Sokalaŭ-Vojuš (geb. 1957), in dem die Galgenschlinge zum einen parachristologisch mit dem Dornenkranz und zum anderen mit der höllischen Schlange verglichen wird (Sokalaŭ-Vojuš 2003–2012). Zur Thematik der Lieder, Gedichte und Poeme von Sokalaŭ-Vojuš siehe Makmilin 2011, 392–397.

19 Ein charakteristisches Beispiel für die Metaphorisierung und Metonymisierung der Schlinge ist das Gedicht „Volja i Pjatlja“ [Freiheit und Schlinge] von Sokalaŭ-Vojuš (2009–2018). Die im Belarussischen unübersehbare bzw. unüberhörbare Assonanz „volja – pjatlja“, die das Sujet des Gedichts paratextuell vorprogrammiert, verweist unter anderem auf die russische Revolutionsorganisation „Zemlja i Volja“ [Erde und Freiheit], deren radikale sozialistische Rhetorik Sokalaŭ-Vojuš' Text belarussisch reinszeniert. Ein anderes Beispiel stellt die oben erwähnte Ballade Viktor Šnips „Balada Franciška Bahuševiča“ [Die Ballade Francišak Bahuševičs] dar, in der das Bild der Schlangenschlinge im Rahmen der antiimperialen Rhetorik metaphorisiert wird: Die teuflische Schlange-Schlinge kroch aus Russland hierher (vgl. Šnip 2010).

ckenzung) referiert auf das letzte testamentarische Sturmläuten Kalinoŭskis. Die Glocken-Zunge des gehängten Körpers ist Metapher und Metonymie, Symbol und Allegorie zugleich. Im Gegensatz zu Karatkevič, der mit einer patriotischen Verzahnung von Kalinoŭskis Körper und der belarussischen Flagge arbeitet, zielt Šnips Text auf eine weitere Sakralisierung des Sujets ab. Die Glocken-Zunge bzw. Glocken-Sprache beschreibt die Himmelfahrt des Insurgenten – des Gerechten. Man bleibt im vorgegebenen patriotisch-christologischen Paradigma. Kalinoŭski wird zum Heiligen, das Bild seiner Hinrichtung wird zu einer literarischen Ikone, und der Dichter selbst zum poetischen Hagiografen. Das ethische Problem solcher Logotypen besteht darin, dass sie die psychologisch bequeme Opferposition bestätigen und verfestigen, wobei von der geradezu mechanischen Reproduzierbarkeit solcher poetischen Ikonen eine ernstzunehmende ästhetische Gefahr ausgeht. Das martyrologisch-mnemotopische Mem, seine aufdringliche Litanei wird zur Schablone, und es bedarf viel Mühe, um den Automatismus der Produktion und Rezeption des Galgensujets zu verfremden.²⁰

Die Erneuerung des Galgenchronotopos, der zur notorischen Floskel, ja zum Topos – zum Allgemeinplatz – der belarussischen Literatur wurde, bedarf einer radikalen Sujetverzerrung. Die Dichter*innen der jungen Generation variieren und demontieren das Motiv, indem sie es in für den Galgendiskurs ungewöhnliche Kontexte verschieben, z.B. in die Liebeslyrik.²¹ Bleiben die Galgennarrative in den klassischen Ausprägungen des Paradigmas im national-patriotischen ideologischen Rahmen, so stellt die Verwendung von Topoi der Hinrichtung in Liebessujets eine Privatisierung und Intimisierung dar. Der Topos wird entautomatisiert: Burlaks Gedicht verbindet die Poetik einer Kindergruselgeschichte mit einer Gruselgeschichte für Erwachsene, die Tragik wird nicht von der frontalen

20 Die Treue gegenüber der tradierten Galgenpoetik ist keine Frage der Generation. Auch jüngere Autor*innen, wie z.B. Z'mitrok Kuzmenka (geb. 1980), der sich mit dem Januaraufstand auch in seinen geschichtswissenschaftlichen Untersuchungen beschäftigt, oder Taccjana Sivec (geb. 1982) folgen in ihren Kalinoŭski-Texten den in vielerlei Hinsicht anachronistischen Mustern der viktimistischen Galgenpoetik der vorherigen Dichtergenerationen (Kuzmenka 2012, 69 und Sivec 2003). Zu kulturhistorischen Substraten in der Poesie Kuzmenkas siehe McMillin 2015, 62–67. Zur (manchmal selbstironischen) Verflechtung des Historischen und Alltäglichen in der Dichtung Sivec' siehe McMillin 2015, 110–115.

21 So arbeitet die Minsker Dichterin Vika Trénas (geb. 1984) im Gedicht „Čužynec“ [Der Fremde] an der Metaphorik des Galgens in der Topik des Liebesviktimismus (vgl. Trénas 2005). Die süße Liebeserstickung in der Schlinge des geliebten „Fremden“ wird durch die Einführung der Galgenbilder intensiviert. Zur Poetik von Vika Trénas vgl. Makmilin 2011, 859–864. Zu einem ähnlichen Verfahren der Dramatisierung der Liebesrhetorik via Hinrichtungstragik greifen auch andere junge Dichter wie Vital' Ryzkoŭ (geb. 1986) oder Andrej Adamovič (geb. 1984), vgl. Ryzkoŭ 2018 und Adamovič 2012. Zur Poetik Ryzkoŭs vgl. McMillin 2015, 85–91.

Pathetik unterstützt, sondern durch eine selbstironische reziproke Verfremdung von Pathos und Grotteske.²²

3 Makabre Mimikry

Der belarussische Galgendiskurs baut explizite oder okkasionale Allusionen zu ähnlichen Sujets der Weltliteratur auf. Zu einem effizienten Intertext wurde z.B. *Reportáž psaná na oprátce* [Reportage am Strang geschrieben] des tschechischen Schriftstellers und Journalisten Julius Fučík (1903–1943) (Fučík 1945). Verweise auf diesen Text, oder genauer, zum Titel von Fučíks Buch und seiner Lebensgeschichte lassen sich in vielen belarussischen Texten finden. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist Jan Zbažynas (1964–2011) essayistische Galgen-erzählung (2004). In ihren Fučík-Anspielungen beziehen sich die belarussischen Schriftsteller*innen auf die russische (sowjetische) Übersetzung des Buchs – *Reportaž s petlej na šee* [Reportage mit der Schlinge am Hals] – und, indirekt, wissend oder unwissend, auf die polnische – *Reportaż spod szubienicy* [Reportage von unter dem Galgen, Fučík 1947] –, die unmittelbar zum ‚Metagenre‘ der Galgenbriefe führt.

Eine komplexere Kreuzung von Fučík und Kalinoŭski vollzieht sich in Andrėj Chadanovičs (geb. 1973) Gedicht *Paslan’ne da belaruskaga pošt-madėrnista* [Botschaft an den belarussischen Postmodernisten]:

A рэпартажы зь пятлэй на шыі, з-пад шыбеніц пісьмы
 Твой папярэднік табе ў горшых варунках пісаў.
 Для разьвітаньня зь сябром (сяброўкаю?) меў ён падставы:
 Дыскурс і ўласная сьмерць там азначалі адно.
 [...] Раз непазьбежна, што тэкст — адно падрыхтоўка да сьмерці, —
 Ў лялечны Тартар ідзі, нібы праўдзівы Арфэй!..
 (Chadanovič 2003b, 59)

[Und die Reportagen am Strang geschrieben, die Briefe von unter dem Galgen,
 Schrieb dir dein Vorgänger unter schlimmeren Bedingungen.]

²² Ähnliche Experimente werden auch in der Prosa durchgeführt. Al’herd Bacharėvičs (geb. 1976) Roman *Saroka na šybenicy* [Die Elster auf dem Galgen], erschienen 2009, ist wie ein postmodernistisches Spiel mit Ekphrasen aus diversen Bildern Pieter Breughels konstruiert. Im Mittelpunkt der Erzählung steht jedoch dessen Gemälde *Die Elster auf dem Galgen*. Die Anspielungen darauf – obwohl der Roman keinen direkten Bezug zu Kalinoŭski und zur Galgenthematik hat – rufen bei belarussischen Leser*innen Galgenassoziationen hervor und transformieren die Rezeptionshorizonte entsprechend.

Für den Abschied vom Freund (von der Freundin?) hatte er seine Gründe.
 Der Diskurs und der eigene Tod bedeuteten da dasselbe.
 [...] Wenn es unvermeidlich ist, dass der Text gleich Vorbereitung auf den Tod ist,
 Geh in das Tartaros der Puppen wie ein echter Orpheus!..]

In Chadanovičs Text, der bereits im Titel neben den Verweisen auf die antike Tradition poetischer Epistolarien den Anspielungen auf Kalinoŭskis Testament dezidiert nicht aus dem Weg geht, wird die poetologische Fraglichkeit des Galgenchronotopos diskursiviert. Hier werden die *Briefe vom Galgen* nicht mehr als ein сюжетbildendes Thema, sondern fast schon als eine feste, idiomatische Genrebezeichnung gebraucht. Der einzige Weg aus dieser Routine ist die Umkodierung, die Transformation der *Briefe vom Galgen* in das poststrukturalistisch aufzufassende *Galgen-Schreiben*. Die Literaturkritikerin und -wissenschaftlerin Hanna Kis'licyna (geb. 1967), geht der postmodernistischen Collage von Zitaten, Allusionen und Periphrasen von Chadanovič nach:

Хадановіч, здаецца, пабіў усе магчымыя рэкорды *play non stop*, абгуляўшы ўсё, улучна з самім тэрмінам „постмадэрнізм“. *Postmodern* – у большасьці эўрапейскіх моваў даслоўна чытаецца як „сучасная пошта“. Пошта – ліставаньне, ліставаньне – адрасат, адрасат – чытач, чытач – аўтар, аўтар – бартаўская „сьмерць аўтара“, сьмерць – шыбеніца, шыбеніца – пятля... Шыбеніца й пятля адпавядаюць „Лістом“ і „Рэпартажу“, якія роўныя камэнтару, а камэнтар – ня толькі ўлюбёны жанр постмадэрністаў, але, у пэўным сэнсе, і спосаб мысьленьня. (Kis'licyna 2003, 7–8)

[Chadanovič stellt alle möglichen *Play-non-stop*-Rekorde auf und spielt alles durch, den Terminus des Postmodernismus inklusive. *Postmodern*: in den meisten europäischen Sprachen kann man es wörtlich als „moderne Post“ lesen. Post – Korrespondenz, Korrespondenz – Adressat, Adressat – Leser, Leser – Autor, Autor – Barthes' „Tod des Autors“, Tod – Galgen, Galgen – Schlinge... Der Galgen und die Schlinge entsprechen den „Briefen“ und der „Reportage“, die dem Kommentar gleich sind, und der Kommentar ist nicht nur das Lieblingsgenre der Postmodernisten, sondern auch im gewissen Sinne ihr Denkmuster.]

In Chadanovičs intertextuellen Kalauerspielen erfährt der berüchtigte Tod des Autors, lokalisiert im Kontext belarussischer Kulturrealien, neue, verzerrte Bedeutungen und Umdeutungen. Roland Barthes' Metapher vom Tod des Autors – eine tote Metapher – wird tragisch realisiert. Chadanovič schlägt zwei Fliegen – die poetologische und die ideologische – mit einer Klappe: Der klischeehafte Hinrichtungsdiskurs wird dekonstruiert, sein tragisches Ethos jedoch vor der totalen Ironie der Postmoderne gerettet. Der träge Galgentopos wird zum Teil eines todernsten Spiels, die (para-)postmodernistische Innovation entblößt die Aktualität eines diskursiven Archaismus.

Die Intertextualisierung des belarussischen Galgendiskurses verfolgt mehrere Strategien. Zum einen wird er dabei in die Paradigmen der entsprechenden pro-

minenten Texte der Weltliteratur eingeschrieben, zum anderen wird er, ohne an seiner belarussischen Spezifik einzubüßen, international und interkulturell anschlussfähig. Bezeichnend für solche Erweiterungen des intertextuellen Wirkungsgrades ist der bereits erwähnte Text von Jan Zbažyna (2004), in dem neben den ‚Klassikern des Genres‘ wie Kalinoŭski und Fučik sowie belarussischen Alltagsanekdoten über den Galgen auch diverse Werke der Moderne erwähnt werden, in denen es ums Erhängen geht, von Paul Verlaine und James Joyce bis Hermann Hesse und Kurt Vonnegut.

Die Reihe der Beispiele für den Kulturtransfer des Galgenchronotopos kann, wenn nicht ewig, dann zumindest sehr lange fortgesetzt werden. Wir möchten an dieser Stelle auf das wohl kurioseste und zugleich wenig bekannte Beispiel einer solchen transkulturellen Vernetzung verweisen, ein Beispiel aus den 1970er/1980er Jahren, das eines Tages sicherlich zum Gegenstand einer gesonderten belarussistischen Studie bestimmt werden wird. Das Poem von Ivan Laskoŭ (1941–1994) *Kul’ha* [Der Lahme] (Laskoŭ 2014, russ. Laskov 1975) handelt von den sogenannten Sarbadaren (wörtlich aus dem Farsi: „Kopf am Galgen“), Teilnehmer der rebellischen (Derwisch-)Bewegung in Chorasán, die sich gegen die Herrschaft Tamerlans (1336–1405) richtete. Das Lebenscredo der Sarbadaren, artikuliert in der Selbstbezeichnung, lautete: Lieber auf dem Galgen sterben als sich unterwerfen. In Laskoŭs Poem kommuniziert ein orientalistisch – selbstorientalisierend – exotisches Sujet indirekt ein belarussisches Identitätsbild, eine Episode aus der zentralasiatisch-persischen Geschichte liest sich hier als eine Parabel des belarussischen Kampfes gegen die politische, kulturelle und sprachliche Russifizierung. Die Persönlichkeit und das Werk Laskoŭs, eines bemerkenswerten Dichters, Prosaikers und Literaturkritikers, jedoch auch Historikers und Anhängers der Konzeption von der finnougri-schen Herkunft der Belarussen, ist in toto unerforscht. In seinen Texten kommt es zu komplexen Verflechtungen diverser Auto-orientalismen, die für die spätsowjetischen literarischen neoeurasischen Konzepte bezeichnend sind. So wurde Laskoŭs Poem in Jakutien geschrieben, und zwar in den 1970er Jahren, d.h. auf dem Höhepunkt der Popularität der ethno-genetischen Theorien des Historikers Lev Gumilev (1912–1992). Im Falle Laskoŭs kommt es dabei zu Überlappungen dieser Diskurse mit expliziten und impliziten belarussischen antiimperialen Identifikationen und historiosophischen Konstrukten des Autors. Sein martyrologisches Galgenpoem stellt ein unterschätztes Beispiel einer solchen Amalgamierung dar.

Zu einem wichtigen poetisch-diskursiven Raum der reziproken Involvierung des belarussischen Galgenschreibens und des Hinrichtungstopos der europäischen Literatur wird die Übersetzung. Über translatorisch-intertextuelle (Um-) Wege probiert der belarussische Galgendiskurs diverse thanatopoetische Masken des abendländischen Katastrophismus an, erneuert sich dadurch, deformiert

und modifiziert die bestehenden Schablonen des Paradigmas. Außerdem zeugen die transtextuell-interkulturellen Metamorphosen des Galgendiskurses von der dynamischen Einheit mittel- und osteuropäischer antikolonialer Sujets. Zentral wird hier die übersetzerische Tätigkeit Andrėj Chadanovičs, der (oder den) das Galgenthema nicht loslässt. So kamen in die allein Chadanovič gewidmete Sonderausgabe der kulturhistorischen Zeitschrift *Arche* drei seiner Übersetzungen aus dem Französischen (Chadanovič 2002): François Villons „Ballade des pendus ou Épitaphe de François Villon“, „Danse macabre“ von Charles Baudelaire und „Bal des pendus“ von Arthur Rimbaud. Zwei dieser Texte – jener von Rimbaud und Villon – enthalten bereits auf der paratextuellen Ebene das Galgenmotiv. Baudelaires Text untermauert diesen makabren Thanatozentrismus der Pioniere der Moderne.

Besonderes Interesse stellt in dieser Hinsicht der Gehenkte Villon dar, der seine „Ballade des pendus“ der Legende nach im Gefängnis, auf seine Hinrichtung wartend, schrieb – genauso wie Kalinoŭski. Vor der Hinrichtung, so die Überlieferung, verfasste Villon auch das bekannte Epitaph „Quatrain“, bekannt in der UdSSR in der prominenten Übersetzung von Il’ja Ėrenburg (1891–1967; vgl. Vijoŭ 1999). In der spätsowjetischen Kultur war Villon eine sehr bedeutende Gestalt nicht zuletzt dank der Autorität von Osip Mandel’štam (1891–1937), der sich zeit seines Lebens für das Leben und Werk des mittelalterlichen Dichters interessierte. Die suizidal-fatalistische Furchtlosigkeit Villons entsprach Mandel’štams Suche nach der ultimativen poetischen und zugleich ethischen Wahrheit. Chadanovič folgt diesen Villon-Konnotationen, durch die Nachdichtung der berühmten Galgenballade schreibt er aber das Leben und Werk des französischen Dichters zusätzlich in die intertextuelle Reihe der belarussischen Galgentexte ein. Durch die Anreicherung des einheimischen Galgendiskurses durch evidente oder latente Zitate und Anspielungen auf die Poesie der französischen Dekadenz (bzw. der Proto-Dekadenz eines Villon) werden Erfahrungen der in der Geschichte der belarussischen Literatur fehlenden Dekadenz mit der Selbstironie postmodernistischer Verspätung nachgeholt.

Jedoch bleibt Chadanovič nicht bei der Nachdichtung des Gedichts stehen. Die Übersetzung ist nur ein Labor, und das intertextuell-biografische Villon-Sujet erscheint dann auch in den eigenen Texten des belarussischen Dichters. Im Gedicht „Prahrés u litèratury“ [Fortschritt in der Literatur], geschrieben im für Chadanovič eher ungewöhnlichen Vers-libre, projiziert er die Lebenswege der Klassiker der Weltliteratur (Anakreon, Sappho, Victor Hugo, William Faulkner, Gabriel García Márquez u.a.) aufs Heute. Die Geschichte Villons, des Gehenkten, wird auf die Situation des gegenwärtigen Belarus übertragen:

Віён
 на поўніцу адчуў
 усемагутнасць праваабаронцаў,
 хоць у краіне так і не скасавалі
 сьмяротнага пакараньня,
 а нават калі скасуюць –
 што зьменіць купка дысыдэнтаў
 з транспарантамі „дзе Віён?“.
 (Chadanowicz 2006, 40)

[Villon
 bekam in vollem Maße zu spüren
 die Allmacht der Bürgerrechtler,
 obwohl man im Lande die Todesstrafe immer noch nicht abschaffte,
 und auch wenn man sie abschaffen würde –
 was wird ein Häufchen Dissidenten ändern
 mit den Plakaten „Wo ist Villon?“]

Wir haben es hier mit einem repräsentativen Beispiel für die Einbeziehung einer fremdsprachigen (diesmal: französischen) Literatur bzw. Literaturgeschichte in den belarussischen Kontext zu tun. Politisch brisante Villon-Verweise zielen nicht nur auf die in Belarus geltende Todesstrafe. Noch viel riskanter ist das Motiv protestierender Menschenrechtsaktivist*innen mit den Transparenten „Wo ist Villon?“. Ende der 1990er – Anfang der 2000er Jahre sind in Belarus einige freie Journalisten und politische Opponenten des amtierenden Präsidenten verschwunden: Viktor Hančar (1958–1999?), Ananatol' Krasoŭski (1952–1999?), Jury Zacharanka (1952–1999?) und Dzmitryj Zavadski (1972–2000?); ihr Schicksal bleibt bis heute unbekannt. Jahr für Jahr kommen zu den Protestaktionen Menschenrechtsaktivist*innen, Verwandte und andere Bürger*innen mit Fotos der Verschwundenen oder mit Plakaten, auf denen nur die rhetorische Frage steht: „Wo ist Gančar? / Krasoŭski? / Zacharanka? / Zavadski?“. Der kurze Vers „Wo ist Villon?“, der nach dem Stellenwert Villons in der (belarussischen) Gegenwartsliteratur fragt, appelliert referenziell vor allem an diesen erschreckenden politischen ‚Intertext‘. Die belarussische Situation der totalen Rechtlosigkeit und Verfolgung von Andersdenkenden, so die indirekte Analogie Chadanovičs, unterscheidet sich nur wenig von der im mittelalterlichen Frankreich. Sogar die Aufhebung der Todesstrafe in Belarus käme einer rein äußerlichen, geradezu kosmetischen Veränderung des autoritären Staates gleich. Angst und Trauer würden bleiben, denn jeder Mensch in Belarus, jeder ‚Villon‘, über dessen Schicksal nach 1463 nichts bekannt ist, kann jederzeit spurlos verschwinden.

In Chadanovičs Text ist die Villon-Strophe die einzige explizit politische; in den anderen Teilen des Textes ist die Rede davon, wie sich das Leben der Klassi-

ker im Zeitalter von Internet, Massentourismus und Vogelgrippe ändern würde, und in dieser Hinsicht ist die Politisierung des Villon-Sujets symptomatisch. Jedes Galgenmotiv oder sogar ein entfernter metonymischer Verweis darauf wird als eigen, bekannt und aktuell rezipiert. Es scheint, als ob sich der Selbstlauf der Galgentopik nicht stoppen ließe. Der Galgen ist ein martyrologischer Magnet, der das belarussische Schreiben anzieht – wegen seiner politischen Brisanz, aber auch wegen seiner ästhetischen Totalität. Der Fluch des Viktimismus liegt auf der belarussischen Kultur und Literatur.

Am Werk ist dabei ein unbedingter Galgenreflex mit seinen stereotypisierten Formen, metaphorischen Mustern und ästhetischen Tautologien, die im Endeffekt auch zu ethischen Klischees führen. Der einzige Weg zur Überwindung dieses Reflexes ist seine Reflexion, im Rahmen der Literaturkritik, oder, noch effektiver, in der Literatur selbst. Wie oft auch immer Chadanovič in seinen Interviews und publizistischen Statements die neue Lyrikergeneration aufrufen mag, vom Galgenschreiben zugunsten einer Privatheitspoetik abzusehen, so wählt er selbst nicht den Weg des Verzichts. Stattdessen transformiert er, zum einen, das Galgenparadigma in seinen eigenen Texten. Zum anderen übersetzt er, durchaus kongenial, Galgenballaden und andere Texte verdammter und gehenkter Dichter der Weltliteratur. Chadanovič wählt also nicht das Verschweigen, nicht die Flucht, sondern eine selbstkritische Revision und schmerzhaft dekonstruktive Artikulation der poetisch-ethischen Abhängigkeit der belarussischen Literatur von viktimistischen Narrativen.

Doch intertextuelle Verschiebungen der tradierten Muster stellen (nur) punktuelle Deautomatisierungen des Verfahrens dar, ästhetisch effektiv und effektivvoll, die Mechanismen der ideologisch-identitären Anziehungskraft des Galgenchronotopos greifen sie aber kaum an. Viel radikaler ist hingegen eine kritische Auseinandersetzung mit den Figurationen der Hinrichtung selbst, eine Revision, welche die Trägheit der Galgentopoi subvertiert und aufzeigt, wie durch die ständige Reproduktion von Opfernarrativen die echte ethische und poetische Trauerarbeit (mit ihren Retardierungen und Paraxismen) behindert wird. Die vielleicht wichtigsten Experimente und Erfahrungen auf diesem Weg liefern wiederum die Texte von Chadanovič. Dem traditionellen oppositionellen Schreiben, einem ideologisch berechtigten, aber daher poetisch nicht weniger bremsenden, stellt Chadanovič nicht nur alternative Strategien zur Privatisierung lyrischer Themen, sondern auch eine (meta-)literarische Selbstanalyse des Galgentraumas entgegen. Zur praktischen Realisierung dieses Programms wurde bereits sein erotisch-ironischer Gedichtband *Listy z-pod koūdry* [Briefe von unter der Decke, 2003a], dessen Titel eine nicht zu übersehende dekonstruierende Anspielung auf Kalinoūskis Testament darstellt. In Chadanovičs Werk ergänzen die poetische Praxis und die poetologische Reflexion einander. Seiner Meinung nach habe die

belarussische Literatur mit burlesken Travestie-Poemen begonnen. Nach diesem selbstironischen Auftakt, dem Chadanovič in seiner Autogenealogie folgt, kämen jedoch laute Briefe vom Galgen, raue Kampftexte; es schien, dass man gleich verhaftet werde, wenn man zu dichten beginne. Die Literatur habe die Eigenschaft, das Schicksal zu programmieren, und tatsächlich werden Autoren in Belarus terrorisiert und man könne für seine Texte ins Gefängnis kommen. Chadanovič selbst habe natürlich eine politische Position, aber drücke sie anders aus. Der lyrische Held solle wieder entheroisiert werden, er brauche Distanz zu seiner Pose (Kurs 2002, 37).

Briefe vom Galgen wurden zunehmend zu einem echten Einzelgenre, das die belarussische Literatur mechanisch reproduziert. Die repressive Situation im Lande verfestigt diese Fixiertheit. Der Galgenchronotopos zeigt en miniature, wie eine viktimistisch ausgerichtete Literatur zwar zum Medium politisch relevanter Aussagen wird, jedoch sich selbst dabei auf die Replikation atrophierter heroistischer Identifikationen reduziert. Dabei soll man unter Heroismus sowohl ein gewisses Ethos (der Selbstaufopferung) verstehen als auch den Schreibmodus (der Heroik). Die Meme moralistischer Heroik sind sekundär. Diese Sekundarität ist an sich keine Sünde, Literaturen und Kulturen leben und erneuern sich durch Variationen, Imitationen und Improvisationen eines vorgegebenen Themas. Das Problem ist aber, dass der Galgentext des neunzehnten Jahrhunderts durch die russischen und sowjetischen Muster des Heroismus ging, d.h. genau durch die indoktrinierten Identitätsmodelle, die die belarussische Literatur in ihrem Imperativ der antikolonialen Emanzipation eigentlich zu überwinden versucht.

Ein aussagekräftiges Beispiel für die Demontage dieser Sekundarität stellt Chadanovičs Gedicht „S’peŭ ab maim suizydzje“ [Gesang über meinen Suizid] dar:

Ён з маленства пабойваўся моргаў
і ў сырую ня мкнуўся зямлю,
ды прасцюжаны фатум зашморгаў –
і зашморгваў на шыі пятлю!

Казыталі прывабныя мроі,
спакушалі душу міражы:
у суіцідна-гульлівым настроі
цяжка не перакрочыць мяжы.

Непатрэбныя думкі папёрлі.
Ратавала жыцьцё драбязя.
На крыху недаголенным горле
замірала лезгінка лязя.

Палка прагнуў далёкай вандроўкі –
і знайшоў пуцяводную ніць.
А чароўнасьці мыльнай вяроўкі
не разьбіць, не стрымаць, не спыніць!.. [...]
(Chadanovič 2001, 31)

[Von Kindheit an hatte er Angst vor Leichenhäusern
Und eilte nicht unter die rohe Erde,
aber das erkältete Fatum schnüffelte –
und zog die Schlinge um den Hals zu!

Es kitzelten reizvolle Träume,
es verführten die Seele Phantome:
In suizidal-spielerischer Stimmung
Ist es schwer, die Grenze nicht zu überschreiten.

Es drängten sich unsittliche Gedanken.
Bagatellen retteten das Leben.
An der leicht unrasierten Kehle
Erstarrte der kaukasische Tanz der Klinge.

Mit Eifer wartete er auf eine Reise in die Ferne
Und fand den wegweisenden Faden.
Und die Zaubereien des seifigen Stricks
Sind nicht zu zerschlagen, nicht aufzuhalten, nicht zu stoppen!..]

Der lyrische Held steht an der Schwelle des Selbstmordes, er spielt (literarisch) mit den (ebenfalls literarischen) Todesgedanken und testet diverse suizidale Sujetlösungen. Chadanovič integriert in seine Version des Galgenparadigmas die Anspielungen auf das andere – neben dem Galgen – autoritative Emblem der belarussischen Opposition: das Wappen des Großfürstentums Litauen. Die sogenannte Pahonja [Der Ritt], literarisch kanonisiert im gleichnamigen patriotischen Gedicht (1916) von Maksim Bahdanovič (1891–1917), gilt heute unter den Oppositionellen als die inoffizielle Hymne von Belarus: „Стародаўняй Літоускай Пагоні / Ні разьбіць, ні спыніць, ні стрымаць [sic]“ (Bahdanovič 1919) [Der alte Litauische Ritt / Ist nicht zu zerschlagen, nicht aufzuhalten, nicht zu stoppen]. Das parodistisch anmutende Zitieren und die den Text durchdringende Ironie akzentuieren die Schlüsselaussage des Gedichts: Der heroische Tod ist heute nicht mehr angebracht, er ist anachronistisch und lächerlich. Hinter der künstlerischen Ausbeutung des Opferheroismus, der psychologisch bequem und poetisch günstig ist, verbirgt sich die große Gefahr einer masochistisch-suizidalen Tautologie.

Das Zitieren der verbotenen Hymne verweist, zusammen mit den Galgenüberlegungen des lyrischen Helden, auf den Hauptgehenkten der belarussischen Mne-motopik: Kastus' Kalinoŭski. Bis in die kleinsten Details wird hier das heroische Pathos ironisiert; die so wichtigen wie zahlreichen Bagatellen, wie etwa die Diskreditierung des im belarussischen Galgendiskurses kanonischen Reims „zjamlja – pjalja“ [Erde – Schlinge], bedürfen einer gesonderten Untersuchung. Es wäre jedoch ungerecht und schade, und dies betrifft die Rezeption von Chadanovičs Werk im Allgemeinen, hinter seinem ausgelassenen Zitatenzirkus und unaufhörlichen grotesken Gauklerkalauer etwas Wichtiges zu übersehen: die Mimikry-Dramatik der travestietragischen Trance, in die sich das lyrische Subjekt versetzt. Hinter dem Mysterium seiner Palimpsesteskapaden versteckt und offenbart sich dann Chadanovičs autopoetologischer Held, ein Nicht-mehr-Held, ein Nie-wieder-Held, der sich in intertextuelle Bacchanalien stürzt. Das makabre Roulett der Rederegister ist gedreht, und das Gedicht geht von der privaten Selbstironie zur Komik kollektiver Klischees, zur Karikatur kultureller Mnemotopoi über:

[...] Вось жа, сябру, ці варта мужчынам
так сыходзіць адсюль без пары?
Ці вось так, ці вось гэтакім чынам
паміралі раней змагары?

Хтось згарэў Арлеанскаю паннай
(прысак потым аднеслі ў музэй);
хтосьці мужа загінуў у ваннай,
як славуты французскі Казей...

Колькі прывідаў войнаў ды міру
паўстае з рукапісных папер!..
Што тэатрам было за Шэкспіра,
мыльнай опэрай стала цяпер! [...]
(Chadanovič 2001, 31–32)

[Hör mal, Freund, ist es eines Mannes würdig,
vorzeitig von hier wegzugehen?
Auf die eine oder andere Art,
Starben früher die Patrioten.

Jemand wurde verbrannt wie die Jungfrau von Orlean
(die Asche brachte man dann ins Museum);
jemand starb mutig in der Badewanne,
wie der bekannte französische Kazej...

Wie viele Gespenster von Krieg und Frieden
stehen aus den Manuskripten auf!..

Was für Shakespeare Theater war,
wurde heute zu einer Seifenoper!]

Das ist nicht nur eine Parade von Hinrichtungen, von der Guillotine bis zur Verbrennung auf dem Scheiterhaufen, sondern auch eine (Rück-)Schau der damit verbundenen chronotopischen Modelle des Heroismus und Viktimismus.²³ In seinem parodistisch todernten Text konfrontiert das lyrische Subjekt Chadanovičs, der jede Art von Selbstviktimisierung zu ironisieren vermag, den Selbstmord mit dem Heldentod für große Ideen, für die Freiheit, für das Vaterland. Zur Zielscheibe seiner karnevalesken Kritik werden die Modi ideologisch vorbelasteter Ästhetisierungen des Heroismus.

Es ist verständlich, dass Chadanovič, ein Spezialist für die französische Literatur, Beispiele bzw. Phänomene aus der französischen Kulturgeschichte aufgreift, aber dieser gallophil vorbestimmte Eklektizismus trifft das Ziel: Einst wurden genau diese Helden von der sowjetischen Erinnerungskultur an die Revolution und später an den sogenannten Großen Vaterländischen Krieg – das Hauptmnetopos des offiziellen Belarus – appropriiert. So wurde das Sujet vom Ende der Jeanne d'Arc, dieser älteren Zeitgenossin Villons, zum Substrat für die ideologischen Poetisierungen der hingerichteten Komsomolzin Zoja Kosmodem'janskaja (1923–1941). In seiner Soz-Art-Dekonstruktion verbindet Chadanovič die Namen von Jean Paul Marat (1743–1793) und Marat Kazej (1929–1944), eines in den sowjetischen Diskursen des Kinderheroismus kanonisierten jungen Pionierhelden und Kindersoldaten. Chadanovič pervertiert die Perspektiven, denn wenn man Kazej 1929 nach Marat ‚taufte‘, so wird nun bei Chadanovič der von den Girondisten getötete Jakobiner in Rückprojektion mit dem Namen des belarussischen Pionierhelden versehen. Diese Travestie markiert die prospektiv-retrospektive Teleologizität sowjetischer Ideologeme, die tief im belarussischen Kulturgedächtnis sitzen.

Die Anspielungen auf die sowjetische Pionierheroik zeigen dabei, dass die belarussischen viktimistischen Heldendiskurse, seien sie offiziös oder oppositionell, nach verdächtig ähnlichen Modellen verfahren. Die nicht reflektierte rituelle Trägheit patriotischer Meme ist suizidal, sie werden zu Potemkinschen Dörfern eines verstaubten viktimistischen Pathos degradiert, Tragödien zu Serienmelodramen, zu Seifenoperen, deren ‚Eingeseiftheit‘ zur eingeseiften Schlinge des belarussischen Galgentopos führt. Chadanovičs Assoziationsgesprünge legen den Bluff heroisch-viktimistischer Identifikationen offen. Das belarussische Galgenspielen ist zu weit gegangen.

²³ Vgl. auch die bizarre Parade von allen möglichen Hinrichtungsmethoden in Chadanovičs Gedicht *Danse macabre* (2003a, 138–139).

4 Performanz der Exekution

Am belarussischen Erwartungshorizont steht der Galgen. Vom verschwörerisch-heraufbeschwörenden Schwur („lieber Gehenkte als Henker“) zur Handlung, vom Performativ zur Performanz ist nur ein intermediärer Schritt: Galgentexte beschreiben ja eine potenzielle Aktion. Im Falle Burlaks ist eine solche Aktion bzw. Installation die Errichtung eines Galgens im Innenhof. Eine zusätzliche Performativität gewinnt ihr Gedicht angesichts des Status der Autorin in der belarussischen Literatur. Vera Burlak gehörte zu der sogenannten *Bum-Bam-Lit-Generation*, einer bereits 1994 gegründeten Künstlergruppierung, für die eine postmodernistische Grundhaltung programmatisch war. Die Rezeption von Burlaks Texten ist direkt mit ihrer Stellung als Experimentatorin in der jungen belarussischen Literatur der 1990er–2000er Jahre verbunden. Die *Bum-Bam-Lit-Gruppe* war bekannt für ihren Performanz-Zugang zur Literatur: Der Text war als Teil einer intermediären Aktion konzipiert, in der Tanz und Theater, Deklamation und interaktive Kunst eine Einheit bildeten (vgl. Bortnowska 2009). Das Galgengedicht von Burlak wurde infolge der Video-Aufnahme der Autorenrezitation im Rahmen des bereits erwähnten Videoprojekts reaktualisiert: Im Clip liest Burlak ihren Text in Anwesenheit ihres Sohnes vor. Das Kind, das den Namen Kastus' trägt, gerät für die eingeweihten Leser*innen augenblicklich in das Kastus'-Kalinoŭski-Paradigma, es wird zum Bestandteil der Performance. Der Schwur „lieber Gehenkte als Henker“ verwandelt sich von einer abstrakten Sentenz über die Protesterfahrung in die Worte einer echten, lebenden Mutter, die zugleich für alle Mütter der Verfolgten steht. Die angeblich fiktionale, groteske Erzählperspektive wird performativ autobiografisiert.

Die allegorische Gegenständlichkeit des Galgens provoziert zu einer Installation, die Körperlichkeit des hinzurichtenden Helden zu einem Flashmob. Die Theatralität gehört – diskurshistorisch – zur Dramaturgie des Galgenchronotopos. Von jeher inszeniert die Macht das Schauspiel der Hinrichtung zur Abschreckung und zur Unterhaltung des Publikums, dem dadurch zugleich suggeriert wird, an der Macht zu partizipieren. Durch diese Öffentlichkeit der Exekution bauen „sie“ eine Bühne auf (so ist die primäre Bedeutung des französischen *échafaud*). „Sie“ stellen jedoch zugleich eine Plattform für die (Selbst-)Darstellung des Verurteilten hin. Die Ausstellung sterblicher Körperlichkeit ruft im Zuschauer Faszination, aber auch Mitleid hervor. Die Hinrichtung verfehlt ihren eigentlichen Zweck der Konsolidierung der Gesellschaft und der Legitimation der Macht. Die Verurteilung verlagert sich vom Verurteilten auf die Henker selbst. Genau deshalb verzichtet die Macht ab einem gewissen Zeitpunkt auf (Schau-)Prozesse, öffentliche Hinrichtungen und Folter und geht zum Modell der Inhaftierung über (vgl. Foucault 1975) oder auf die nicht öffentliche Beseitigung der Unerwünschten; diese

Praktiken der Macht brandmarkt und prangert z.B. Chadanovičs Frage „Wo ist Villon?“ an.

Performances mit einem Galgen sind in Belarus keine Seltenheit. So veranstaltete man am 1. September 2006, an dem Tag also, an dem in Belarus die Schule und das akademische Jahr beginnt, auf einem der zentralen Plätze in Minsk einen Flashmob. Am Denkmal des Schriftstellers Jakub Kolas (1882–1956) wurde ein improvisierter Galgen aufgestellt und der Henker richtete das weiß-rot-weiße Lehrbuch über die Geschichte von Belarus hin (vgl. Pankavec 2006). Bei diesem Flashmob realisierte man unwillkürlich Metaphern aus den Gedichten Burlaks und Karatkevičs. Des Weiteren veranstalteten im Mai 2011 (d.h. nach den Protesten von 2010) oppositionelle Politiker*innen, Menschenrechtsaktivist*innen, Mütter von politisch Inhaftierten und einige Vertreter*innen westlicher Botschaften eine Solidaritätsaktion. Dabei schrieben die Protestierenden in einem Diktat Kalinoŭskis Galgentestament (Belsat 2011).

Eine andere performative Realisierung des Schwurs „Lieber Gehenkte als Henker“ stellt eine ‚Aktion‘ des russischsprachigen belarussischen Dichters Dmitrij Strocev (geb. 1963) dar.²⁴ Nach der Urteilsverkündung gegen die vermeintlichen U-Bahn-Attentäter Dmitrij Konovalov (1986–2012) und Vladislav Kovalev (1986–2012), schrieb Strocev einen offenen Brief an den Präsidenten des Landes mit der Bitte, das Todesurteil aufzuheben und eine neue Untersuchung einzuleiten. Strocev bat darum, ihn hinzurichten, falls sein Appell nicht gehört würde, und zwar zusammen mit den Angeklagten (Strocev 2011). Mit seinem Brief realisierte Strocev das innere ethische Credo, das in Burlaks Gedicht metaphorisch-grotesk artikuliert wurde.

Die im Galgenchronotopos vorprogrammierte Poetik der Tat und die Tat der Poetik verweisen chiasmatisch aufeinander. So wird in einem Gedicht Strocevs, geschrieben bereits nach der hastigen Hinrichtung von Konovalov und Kovalev, die tragische Antiphrasis seines Appells an den Präsidenten sichtbar:

лучше палачом
чем жертвой
быть
мясником
а не мясом
кусок мяса
топор в руке
(Strocev 2012)

²⁴ Vgl. auch unsere Studien zu Strocevs Poetik, Ananko und Kiršbaum 2018.

[Lieber Henker
als Opfer
sein
Fleischer
und nicht Fleisch
ein Stück Fleisch
die Axt in der Hand]

Strocevs Text zeigt, dass sowohl die belarussischsprachige als auch russischsprachige Poesie des gegenwärtigen Belarus an den therapeutischen Konstruktionen und Dekonstruktionen des einen, gemeinsamen Traumas arbeiten, das im Galgenchronotopos akkumuliert wird.

Das gesellschaftliche Leben mischt sich in die Schreibmodi ein, die Politik formt und deformiert die Poetik. Ästhetisch aktuell ist zwar der Imperativ der poetischen Privatisierung und Verfremdung tradierter Sujets und Mnemotopoi, aber in der Situation permanenter Repressionen sind Direktheit und Einfachheit der Aussage angesagt. Es ist wirksamer, auf die staatliche Hetzpropaganda mit simplen und harten Antithesen und Durchhalteparolen zu antworten als mit mehrdeutigen postmodernistischen Spielchen. Der grotesken Staatsgewalt widerspricht und widersteht das Pathos der Resistenz und Solidarität, das seine fatalistische Natur nicht verheimlicht und sich zu seinem Kulturpessimismus und Katastrophismus bekennt.

Die Parolen sollen kurz sein und im Gedächtnis bleiben, der Schwur lebt von seiner Eindeutigkeit, umso mehr, wenn die Antiutopie schon längst eingetreten ist, im Innenhof, in dem man einen Galgen aufstellt, oder auf dem Platz, auf dem sich Tausende von Nicht-Einverstandenen versammeln, unter ihnen viele von uns erwähnte Dichter*innen, Schriftsteller*innen, Kritiker*innen, Leser*innen. 2010 sang Chadanovič auf Minsker Plätzen nicht Rimbaud, sondern das von ihm übersetzte Lied der polnischen Solidarność, Jacek Kaczmarskis (1957–2004) „Mury“ [Mauern], in dessen Finale einmal mehr heroischen Todes gestorben wird (Chadanovič 2013). Und die belarussische Postmoderne bedauert es nicht, dass sie immer wieder zum Ausgangspunkt zurückkehren muss, oder mit den Worten aus Chadanovičs Gedicht „Pramova na ploščy“ [Gespräch auf dem Platz] gesprochen: „Выбар цяпер адзіны – стаяць і чакаць свабоды“ (2010) [Man hat nur eine einzige Wahl: / Stehen zu bleiben und auf die Freiheit zu warten]. Es ist ein Warten auf die Hinrichtung. Die belarussische Literatur ist reif für den Galgen.

Literaturverzeichnis

- Adamovič, Andrěj. „Jana vedae pachi snoŭ...“. *Dzen' paëzii smerci dzen'*. Minsk: Lohvinaŭ, 2012. 18.
- Ananka, Yaraslava, und Heinrich Kirschbaum. „Briefe vom Galgen: Gewaltnarrative in der weißrussischen Gegenwartsliteratur“. *Verbrechen – Fiktion – Vermarktung: Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen*. Hg. Nina Frieß, Irina Gradinari, Katarzyna Róžańska und Peter Salden. Potsdam: Universitätsverlag, 2013. 87–101.
- Ananko, Jaroslava, und Genrich Kiršbaum. „Bilingval'noe rasstrojstvo: Implicitnyj (ne)čitatel' i (belo)russkij sub'jekt v „Loskutnoj ode“ D. Stroceva“. *Novoe literaturnoe obozrenie* 150.2 (2018): 251–270.
- Bacharėvič, Al'herd. *Saroka na šybenicy*. Minsk: Lohvinaŭ, 2009.
- Bachtin, Michail. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srendevkov'ja i Renessansa*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1965.
- Bahdanovič, Maksim. „Pahonja“. *Dyjamenty belaruskaha pryhožaha pis'menstva*. Hg. Ljavon Leuš. Kieŭ: Zorka, 1919. 66.
- Belsat, 16. Mai 2011: „Ambasadary napisali „Listy z-pad šybenicy““. <http://belsat.eu/news/2891/> (5. September 2018).
- Benjamin, Walter. „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. *Gesammelte Schriften*. Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. 203–430.
- Bortnowska, Katarzyna. *Białoruski postmodernizm: liryka „pokolenia Bum-Bam-Litu“*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Burlak, Vera. *Detskaja poëzija Serebrjanogo veka: modernizm*. Minsk: I. P. Logvinov, 2004.
- Burlak, Vera, und Viktor Žybul'. *Zabi ŭ sabe Sakrata*. Minsk: Halijafy, 2008.
- Čerednikova, Maina. *Sovremennaja russkaja detskaja mifologija v kontekste faktov tradicijonnoj kul'tury i detskoj psichologii*. Ul'janovsk: Laboratorija kul'turologii, 1995.
- Chadanovič, Andrěj. „S'peŭ ab maim suizydze“. *Kalos'se* 9 (2001): 31–32.
- Chadanovič, Andrěj. „Try peraklady“. *Arche* 3.23 (2002): 80–84.
- Chadanovič, Andrěj. *Listy z-pad koŭdry*. Minsk: Lohvinaŭ, 2003a.
- Chadanovič, Andrěj. „Paslan'ne da belaruskaha pošt-madėrnista“. *Staryja veršy*. Minsk: Lohvinaŭ, 2003b.
- Chadanovič, Andrěj. „Kali ad telenavinaŭ...“. *Nesymėtryčnyja sny*. Minsk: Lohvinaŭ, 2010. 90.
- Chadanovič, Andrěj. „Mury“. *Razam z pylam*. Minsk: Knihazbor, 2013. 146–147.
- Chadanowicz, Andrej. „Prahřs u literatury“. *Święta Nowego Rocku*. Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, 2006. 40–43.
- Dolgorukov, Petr. *Peterburgskie očerki, 1860–1867*. Moskva: Sever, 1934.
- Džėci [Vera Burlak]. *Za zdarovy lad žyc'cja*. Minsk: Lohvinaŭ, 2003a.
- Džėci [Vera Burlak]. „Verš pra šybenicu“. *Za zdarovy lad žyc'cja*. Minsk: Lohvinaŭ, 2003b. 86.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- Fučík, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. Praha: Torst, 1945.
- Fučík, Julius. *Reportáž spod szubienicy*. Warszawa: Książka, 1947.
- Günther, Hans. *Das Groteske bei N. V. Gogol': Formen und Funktionen*. München: Otto Sagner, 1968.
- Januškevič, Jazėp. Hg. *Tvaram da šybenicy: Kastus' Kalinoŭski i Paŭstan'ne 1863–1864 hadoŭ u belaruskaj i letuvinskaj paëzii*. Rakaŭ: 2013.

- Jurkoŭ, Andrėj. „Kožny dzen’ – Ploščča“. *Horki.info*, 23. Januar 2011, <http://old.horki.info/content/view/1333/30/> (5. September 2018).
- Kalinoŭski, Kastus’. *Za našuju vol’nasc’: Tvory, dokumenty*. Hg. Henadz’ Kisjalëŭ. Minsk: Belaruski knihazbor, 1999.
- Kalinowski, Konstanty. „Pismo Konstantego Kalinowskiego z pod szubienicy do ludu Białoruskiego (w języku białoruskim)“. *Historja powstania narodu polskiego w 1861–64 r.* Hg. Agaton Giller. Paryż: Księgarnia Luxemburska, 1867. 327–335.
- Karatkevič, Uladzimir. „Njavesce Kalinoŭskaha“. *Zbor tvoraŭ*. Band 1. Minsk: Mastackaja litaratura, 1987a. 234.
- Karatkevič, Uladzimir. „Pavešanym 1863 hoda“. *Zbor tvoraŭ*. Band 1. Minsk: Mastackaja litaratura, 1987b. 280–281.
- Kayser, Wolfgang. *Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg und Hamburg: Stalling, 1957.
- Kéral, L’juis. *Skroz’ ljustërka i što ŭbačyla tam Alisa*. Minsk: Halijafy, 2017.
- Kis’licyna, Hanna. „Dystrybutar charyzmy“. *Sтарыя вершы: Andrėj Chadanovič*. Minsk: Lohvinaŭ, 2003. 5–12.
- Kurs, S’vjatlana. „Pišu dlja adukavanych var’jataŭ.“ Hutarka S’vjatlany Kurs z Andrëem Chadanovičam“. *Arche* 3.23 (2002): 32–41.
- Kuzmenka, Z’mitrok. *Pakul’ žyvu, spadzjajusja...* Minsk: Halijafy, 2012.
- Laskoŭ, Ivan. *Kul’ha*. Koidanava: Kal’vina, 2014.
- Laskov, Ivan. *Chromec*. Jakutsk: Jakutskoe knižnoe izdatel’stvo, 1975.
- Lojka, Aleh. *Adam Mickevič i belaruskaja litaratura*. Minsk: Vydavectva Beldzjaržuniversityta, 1959.
- Lojter, Sof’ja. „Detskaja povestvovatel’naja tradicija“. *Rjabininskie čtenija*. Petrozavodsk: 1997. 184–187.
- Lojter, Sof’ja. „Detskie ‚strašnye‘ istorii“. *Russkij škol’nyj fol’klor*. Hg. Aleksandr Belousov. Moskva: Lodomir, 1998. 56–134.
- Makmilin, Arnol’d. *Pis’menstva ŭ chłodnym klimace: Belaruskaja litaratura ad 70-ch hh. XX st. da našych dzën*. Białystok: Orthdruk, 2011.
- McMillin, Arnold. „Where Are You, Kastuś Kalinoŭski? Overt Covert References to Kalinoŭski and His Fate in the Work of Young Belarusian Poets“. *Studia Białorutenistyczne* 8 (2014): 107–116.
- McMillin, Arnold. *Spring Shoots: Young Belarusian Poets in the Early Twenty-First Century*. Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2015.
- Meletinskij, Eleazar. *Vvedenie v istoričeskiju poëtiku éposa i romana*. Moskva: Nauka, 1986.
- Mickiewicz, Adam. „Do Matki Polki“. *Dziata*. T. I. Warszawa: Czytelnik, 1955. 334–335.
- Njakljaeŭ, Uladzimir. *Listy da voli*. Vilnius: 2011.
- Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
- Novožilova, Ksenija. „Kakie anekdoty rasskazyvajut o sebe belorusy“. *Komsomol’skaja pravda*, 14. Januar 2010, <http://www.kp.by/daily/24424.3/593951/> (5. September 2018).
- Paluda, Andrei, Palina Stsepanenka und Adarya Hushtyn. Hg. *The Death Penalty in Belarus*. Vilnius: fidh, 2016.
- Pankavec, Z’micer. „U Mensku zakatavali historyju Belarusi“. *Nasha niva*, 1. September 2006, <http://nn.by/?c=ar&i=3595> (5. September 2018).
- Pjatrovič, Barys. *Ploščča: Historyja adnaho kachan’nja*. Vil’nja: Bjaljatski, 2010.
- Propp, Vladimir. *Morfologija skazki*. Leningrad: Akademija, 1928.
- Repartaž z’ mesca padzejaŭ: *Veršy i pes’ni Ploščy*. Minsk: 2006.

- RIA Novosti. „Minsk obeščæet vmešivat'sja v akcii, organizovannye čerez internet“. *RIA Novosti*, 17. Juni 2011, <http://ria.ru/world/20110617/389589860.html> (5. September 2018).
- Ryžkoŭ, Vital'. „Pakul' ne pačnecca paranojja“. *Litradyë*, <http://litradye.by/index.php?newsid=223> (5. September 2018).
- Sivec, Taccjana. *Lipen'skaja naval'nica*. Minsk: Mastackaja litaratura, 2003.
- Smaljančuk, Ales'. Hg. *Kastus' Kalinoŭski I jaho èpocha ũ dokumentach I kul'turnaj tradycyi*. Minsk: Belaruskæe historyčnæe tavarystva, 2011.
- Smaljančuk, Ales', und Džym Dynhli. Hg. *Kastus' Kalinoŭski I nacyjatvorčy pracës u Belarusi / Kastuś Kalinoŭski and the Nation-Building Process in Belarus*. Minsk: Zmicer Kolas, 2015.
- Šnip, Viktor. „Balada Franciška Bahušëviča“. *Proza i paëzija ahnju*. Minsk: Mastackaja litaratura, 2010. 54–55.
- Sokalaŭ-Vojuš, Sjaržuk. „Manalëh Kastusja Kalinoŭskaha“. *Svislackija arkušy*, 2003–2012, <http://arkushy.by/kalinouski/exegit/literature/mkk.htm> (5. September 2018).
- Sokalaŭ-Vojuš, Sjaržuk. „Volja i pjatlja“. *Rodnyja vobrazy*, 2009–2018, <http://rv-blr.com/verse/show/1511> (5. September 2018).
- Strocev, Dmitrij. „Otkrytoe pis'mo Prezidentu Belarusi“. *Livejournal*, 30. November 2011, <http://strotsev.livejournal.com/200944.html> (5. September 2018).
- Strocev, Dmitrij. „Vojločnyje zerkala“. *Gazeta*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 71.
- Thompson, Philip. *The Grotesque*. London: Routledge, 1997.
- Trénaš, Vika. „Čužynec“. *Cud kanfiskavanaha dzjacinstva*. Minsk: Lohvinaŭ, 2005. 23.
- Vijon, Fransua. Četverostišie... *Ja znaju vsë, no tol'ko ne sebja...* Moskva: Èksmo, 1999. 355.
- Zbažyna Jan. *Pyl sarkafahaŭ*. Baranavičy: Tavarystva belaruskaj movy imja Franciška Skaryny, 2004, *Kamunikat* 64, http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=21315 (5. September 2018).
- Žybul', Vera. „Verš pra šybenicu“. *Čorna-belyja veršy*, 2011, <http://budzma.org/budzma/vyera-zhybul-dzheci-lyepyey-shybyeniki-chym-kty.html> (5. September 2018).

—

Transgression(en)

Torsten Voß

Opfertäter und Täteropfer als Figurationen des Dritten? Versuch über ein dialektisches Narrativ in der Auseinandersetzung mit totalitären Gesellschaften (Tišma, Tellkamp, Antunes)

1 Vorab: Die (narrative) Erweiterung des Opferdiskurses

Opfer sind zumeist über alle Zweifel erhaben. Sowohl die diskursiv erzeugte als auch die juristisch fixierte Vorstellung vom Opferstatus geht davon aus, dass dieser an die Vorstellung von moralischer Überlegenheit geknüpft ist. Im Gegensatz zum Narrativ des Verlierers oder des Scheiternden ist das Opfer immer mit dem Attribut ‚des Guten‘ erfasst. Bereits ein Sammelband von K. Erik Franzen und Martin Schulze Wessel macht auf die heuristisch immer wieder veranschlagte Vorüberlegung aufmerksam, dass die echten Opfer zumeist der Vorstellung von absolut Unschuldigen entsprechen müssen (2012). Das mag gewiss zu einer (oft gewünschten) Komplexitätsreduktion innerhalb der Vergangenheitsbewältigung, der Interpretation historischer Prozesse und der Sühnepolitik beitragen. Die von Diversitäten und Diskontinuitäten geprägten Lebenssituationen in totalitären Gesellschaften werden damit aber ebenso wenig erfasst, wie – innerhalb der Literatur – ein überzeugendes und eben diese Komplexität aufgreifendes Narrativ erstellt. Die Täter-Opfer-Dichotomie mag zur Konstruktion einer leicht zu bewältigenden Realität beitragen und in gesellschaftspolitischer Hinsicht sogar opportun sein. Literarische Texte vermögen sich jedoch an derlei simplifizierende Perspektiven nicht zu halten. Aufgrund der ihnen inhärenten sprachlichen Möglichkeiten (Montagestil, polyphones Erzählen, Bildlichkeit, entpragmatisierte Kommunikation etc.), welche – im Gegensatz zur Alltagssprache oder zum politischen Diskurs – luzidere Einblicke in das Funktionieren diffuser (und moderner) Gesellschaftssysteme und der von ihnen mit generierten Opfervorstellungen¹

¹ Zu dieser Bindung des Opfernarrativs an (vormoderne und moderne) staatliche Formen und deren institutionelle und mediale Praktiken vgl. Wolf 2005. Literargeschichtlich und unter Hinzunahme martyrologischer Imagologien wurde das Opfermotiv exemplarisch analysiert durch Malsch 2007.

erlauben, ist es ihnen möglich, die Dualität von Opfern und Täter*innen in totalitären Gesellschaften zu relativieren und daraus einen eigenen Modus der Darstellung höchst disparater Charaktere auf der Plotebene in Form einer Figuration des Dritten² zu garantieren. Letztere generiert sich nach Albrecht Koschorke „als Größe, die neben den beiden Termen dualistischer Semantiken vom Typ wahr/falsch, Geist/Materie, Gott/Welt, gut/böse, Kultur/Natur, innen/außen, eigen/fremd bestehen bleibt“ (2010, 9). Und damit auch neben der binären Differenz von Täter*innen und Opfer!

Der vorliegende Beitrag will sich daher mit der literarischen Darstellung von sogenannten „Opfertätern“ und „Täteropfern“ in Romanen auseinandersetzen, die in einem direkten Bezug zu historischen Umbruchssituationen wie dem Jahr 1989 oder der portugiesischen Nelkenrevolution stehen und die Kultivierung der eben genannten Hybridexistenzen als einen den verschiedenen totalitären Regimen inhärenten Funktionalismus veranschaulichen können. Unter dem genannten Chiasmus sollen also drei Romanfiguren aus drei Diktaturen in ihrer dialektischen Ambivalenz und als Figuration des Dritten, die teilweise als Überlebensstrategie, Verhaltenslehre³ und aufgezwungene Alternative in einer inhumanen Gesellschaft erfasst werden kann, genauer beschrieben werden. Anhand des Schicksals des Juden Vilko Lamian im Nationalsozialismus in Aleksandar Tišmas Roman *Kapo* (1997 [1987]) wird die Auflösung dualer Kategorien ebenso aufgegriffen wie der Schuld- und Sühnekomplex, welcher aus der chiasmatisch sich zusammensetzenden (Titel-)Figur Lamians (und ihrer Suche nach seinem ehemaligen weiblichen Opfer Helena Lifka) eine neue Facette erhält. Als Vergleich (nicht nur auf der Ebene der Erzählung, sondern auch mit Blick auf die von ihr beschriebenen Diktaturen) wird Uwe Tellkamps viel diskutierter Roman *Der Turm* (2008) eher knapp und sekundierend-ergänzend bemüht, welcher nicht nur ein mehrstimmiges Panorama der späten DDR-Gesellschaft und ihrer Institutionen, sondern auch die Situation des Arztes Richard Hoffmann zwischen opportunistischer Verstrickung und dem Erhalt seiner bürgerlichen Lebenskultur als ein beinahe konstitutives Bedingungsverhältnis entwirft. In Tellkamps Roman stabilisiert sich die Diktatur über die kalkulierte Zustimmung gegenüber der Lebenswelt des genau dadurch in das System implizit integrierten Passiv-Zeugen

2 Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit diesem komplexen kulturwissenschaftlichen Paradigma (und Narrativ) und seiner Eignung zwecks Kategorisierung ästhetischer, politischer, sozialer und literarisch-figurativer Phänomene findet sich in Eßlinger et al. 2010.

3 Kanonisch geworden ist inzwischen die Auseinandersetzung mit Verhaltensweisen der Kälte und Distanz im Nationalsozialismus und deren literarhistorische Kontextualisierung durch Lethen 1994. Darauf baut inzwischen die halb essayistisch und halb literarisch angelegte Untersuchung zu den preußischen Staatsräten im Dritten Reich (Lethen 2018) auf.

Dr. Hoffmann. Man lässt diese Kultur und den beruflichen Erfolg des Mediziners quasi inoffiziell gewähren, was auch Peter Paul Schwarz als ein komplexes Charakteristikum für die bildungsbürgerlichen Lebensverhältnisse im damaligen Ostdeutschland geltend machen konnte (2015).

Der Reigen soll (dann wieder etwas ausführlicher) geschlossen werden mit António Lobo Antunes' Diktatoren- und Familienroman *Das Handbuch der Inquisitoren* (1997 [1996]). Der Repräsentant des Salazar-Regimes in Portugal, ein Großgrundbesitzer und Minister, wird nach der „Nelkenrevolution“ vom Täter seiner Epoche zum Opfer der Zeit, der diskontinuierlichen Einbrüche, des Alters, der Ökonomie und seiner eigenen Erinnerungen, die sich in einem polyfonen Chor als einzig wahre Entitäten gegenüber sozialen und politischen Verhältnissen behaupten und damit jeglichen Täter- und Machtanspruch entlarven und relativieren. Durch die inneren Monologe des dahinsiechenden und zur Passivität in einem Altersheim verdamnten Patriarchen und Ministers werden kategoriale Einteilungsraster hinterfragt. Aus den drei Romanexempeln und ihrer Protagonisten, die auch aufgrund der Narrativierung und Figuralisierung dreier unterschiedlicher Regime ausgewählt wurden, kann daher als Hypothese gefolgert werden:

Die Komplexität von Schuldkompensation sowie von Opfernarrativen innerhalb der Genese von Gedächtnis- und Erinnerungskulturen kann über dialektische oder auch liminal organisierte Figurenzeichnungen angemessener erfasst werden als über Dichotomien, denen sich literarische Kreativität freilich auch nicht beugen muss. Über den literarischen Text wird auf diese Weise ein alternativer Zugang zur Konfrontation mit der Vergangenheit und der Entstehung von Opfer/Täter-Symbiosen und tertiären Figuren als einer der Diktatur häufig inskribierten Funktionsweise und als einer im Totalitarismus sich bildenden Position möglich. Denn die Figur des Dritten stellt eine solche (fiktive?) Alternative gegenüber binären Beschreibungsoptionen dar. Sie veranschaulicht also etwas, was in auf Eindeutigkeit ausgerichteten Realitätskonzeptionen nicht gedacht werden kann, aber dennoch unhintergebar geworden ist, um reale Machtkonditionen und sich daraus ergebende Verhaltensvarianten beschreiben und erkennen zu können. Literarische Texte konzipieren damit einen Entwurf jenseits des Faktischen und des Unmittelbaren, mit dessen Hilfe sich jedoch der unleugbaren Faktizität der Macht und der Gewalt angenähert werden kann.

Darin hat Rolf Grimminger bereits 2000 eine der wesentlichen Funktionen der ästhetischen Gestaltung der Gewalt diagnostiziert. „Die Kunst schließt symbolisch ein und de facto aus: die Gewalt, den Schmerz, den Tod“, so ist Grimminger überzeugt. Denn

all das sind nicht weiter hintergehbare Gegebenheiten des Daseins, weit ab von der Künstlichkeit der Kunst und gerade deshalb für sie notwendig. Literarische Texte holen etwas in

die Schrift herein, was dort eigentlich keinen Ort haben kann, gerade deshalb aber einen haben muß, denn anders bliebe die Literatur eine existentielle Leerstelle. (Grimminger 2000, 7)

Ausgefüllt wird eine solche Leerstelle in den gewählten Beispielen über alternative Beschreibungsverfahren von Gewalt und Totalität.

2 Die (mythologische) Figur des Dritten und die totalitären Gesellschaften

Die Figur des Dritten könnte sich dem von Rolf Grimminger skizzierten so evidenten, aber nicht vollständig fassbaren, Primären in visualisierender Tendenz zuwenden. Sie füllt diese Leerstelle aus, die sich der Darstellbarkeit in dualen Sozial- und Ordnungsmodellen verweigert. Daher orientiert sich bisweilen eine Sozialanthropologie der Gewalt, unter anderem vertreten durch die Arbeiten von Wolfgang Sofsky, auch eher an phänomenologischen Ansätzen, um zum Beispiel dem sogenannten Kapo im Konzentrationslager als komplexem Ordnungselement, welches gerade in seinem tertiären Grenzbereich den totalitären Terror zu garantieren vermag, gerecht werden zu können (vgl. Sofsky 1997).⁴ Nach Koschorke entstehen solche „Effekte des Dritten“ immer dann, wenn intellektuelle Oppositionen nicht mehr bloß zwischen den beiden Seiten einer Entscheidung oszillieren, sondern die Unterscheidung als solche zum Gegenstand und Problem wird“ (2010, 11). So kommt „ein Drittes hinzu, das keine eigene Position innehat, aber die Positionen auf beiden Seiten der Unterscheidung ins Verhältnis setzt, indem sie sie zugleich verbindet und trennt“ (Koschorke 2010, 11).⁵ Oder anders ausgedrückt: Angelehnt an Johann Wolfgang Goethes vermeintlichem Nonsens-Gedicht zum *Hexeneinmaleins*, gesprochen in der Hexenküche-Szene im ersten Teil der *Faust*-Tragödie, kann auch die Drei dazu dienen, die Funktions-

⁴ Sofsky konzentriert seine Aufmerksamkeit völlig auf die Wirkungen, welche Kapos bei den zu unterdrückenden Häftlingen, aber auch der eigentlichen Wachmannschaft auslösen, um ihre Funktion innerhalb der Lagergesellschaft und auch ihr eigenes Selbstverständnis zu erfassen und verknüpft dabei phänomenologische Betrachtungen von Gewalt mit strukturalistischen und sozialpsychologischen Komponenten.

⁵ Aus dieser Konstellation ergeben sich für Figuren aus den Romanen *Kapo* oder Tellkamps *Der Turm* die eigentlichen Probleme hinsichtlich einer eindeutigen Fokussierung ihres Selbst bzw. ihrer Identität.

weise der Eins und der Zwei zu vermitteln. Eins und Eins ergibt dort bekanntlich Drei!

Das deckt sich nach Koschorke und Elisabeth von Samsonow auch mit der kulturhistorischen Semantik der Dreizahl: „vom christlichen Dogma der Trinität bis hin zu den neuplatonischen Triaden, die in der Renaissance wieder zu großer Bedeutung gelangten. In dieser Zahlensymbolik war die Dreizahl gewöhnlich dazu ausersehen, die Entzweiung der Welt zu überwinden und eine als vorgängig verstandene Einheit zu restituieren“ (Koschorke 2010, 13).⁶ Aus sozialphilosophischer Betrachtung erkennt Thomas Bedorf für diesen Funktionsparameter auch eine zwingende Notwendigkeit.

Denn

unter den Bedingungen der Moderne, d.h. des Zerfalls segregierter oder hierarchisch-teleologisch geordneter Gesellschaften, stehen klassischerweise zwei fundamentale Optionen zur Verfügung. Die eine Option beginnt bei den Einzelnen und versucht, aus ihrer Kooperation, ihrer Aggregation oder ihrer Interaktion einen Gesellschaftsbegriff zu gewinnen; die andere setzt bei den Gruppen, Institutionen und Systemen an, um aus ihrer symbolischen Struktur die Interaktionen zwischen den Einzelnen zu erklären. Zur ersten Variante gehören Vertragstheorien und die unterschiedlichen Formen des methodischen Individualismus, zur zweiten zählen so grundverschiedene Ansätze wie der Funktionalismus oder die Systemtheorie. In keiner der beiden Optionen besteht Bedarf für eine Figur des Dritten. (Bedorf 2010, 125)

Gerade mit Blick auf die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust haben sich innerhalb der Geschichtswissenschaft vor allem die Ansätze der Intentionalisten und der Funktionalisten bzw. Strukturalisten für lange Zeit etabliert und sich beinahe binär zueinander organisiert. So kann, ausgehend von Bedorfs Bestandaufnahme, gefragt werden: Was wird über die Figur des Dritten möglich, sowohl in sozialphilosophischer, in politischer und vor allem auch in narrativ-darstellender Hinsicht? Welche Aufgabe kommt daher den ästhetischen und fiktionalen Medien, speziell auch der Literatur zu, um diese (auch epistemologische) Leerstelle zu kompensieren?

Angelegt an die *Soziologie* Georg Simmels (1995) besteht der Stellenwert tertiärer Denkfiguren laut Bedorf darin, über „sein Hinzutreten zu einer Relation zwischen zweien eine überpersönliche Einheit hervorbring[en]“ (2010, 126) zu lassen. Aus dieser Überpersonalisierung ergibt sich eine Position, „in der der Dritte gruppenkonstitutiv wirkt und so die Genese der Vergesellschaftung erklärt. [...] Dadurch wird der Dritte zur Scharnierfigur zwischen einer ethisch-intersubjektiven und einer sozialen Dimension“ (Bedorf 2010, 125–126), die durch

⁶ Vgl. dazu auch von Samsonow 1998.

sein zwischen beiden Dimensionen praktiziertes Schweifen als solche überhaupt erst ersichtlich werden können. Die Drei überwindet damit nicht nur die zwei Seiten. Synchron bestätigt sie diese ja auch aufgrund ihrer liminalen Positionierung. Ist der Dritte demzufolge nur ein externer und objektiver Beschreibungsmodus oder auch ein subjektiv zu verortender Erfahrungsmodus? Neben dem Scharnier nimmt der Dritte ja auch den Modus einer Kippfigur ein, was sich – und dafür bieten sich wiederum literarische Texte im Besonderen zwecks Veranschaulichung an – für das eigene Identitätsverständnis dieser außerhalb der Dualität stehenden Konstruktion als ausgesprochen problematisch erweisen kann. Er ist zwar das Ergebnis einer sich über binäre Oppositionen konstituierenden Gesellschaft, aber dennoch nicht Teil von ihr.

Relevant ist daher, auch mit Blick auf die zu berücksichtigenden Textangebote, welche Figurentypologien des Dritten (bis hin zu ihrer mythisch gewordenen Potenzialität) sich für die Erfassung von „Opfertätern“ und „Täteropfern“ unter dem Vorzeichen eines totalitären Gesellschaftsregulativs eignen könnten. Ist diese Erscheinung, wie sie sich in Tišmas oder Tellkamps Romanen findet, ein Trickster, der zu überleben versteht (Schüttpelz 2010)? Der Arzt Hoffmann jedenfalls pflegt in Tellkamps *Der Turm* seine bildungsbürgerliche Lebenskultur, die ja eigentlich das Gegenstück zum sozialistischen Kollektivismus darstellt, indem er auf jegliche Subversion verzichtet und eine Reanimation von innerer Emigration und schweigender Anpassung synchron betreibt. Insofern reicht seine Passivität kaum aus, um ihn mit einer der Sparten der Opfer-Täter-Dichotomie zu kategorisieren. Auch für den Schwellenbewohner fehlt ihm die Aktion des Hin- und Herschweifens. Seine Passivität mündet jedoch in Akzeptanz und Zeugenschaft, ohne ideologisch befangen zu sein. Zugleich hält sich das System des DDR-Stalinismus auch durch den kultivierten Dulder am Leben und findet in dem gebildeten Arzt, welcher seine kulturellen Ideale unter sich und für sich lebt, sogar eine Art intellektuelle Arrivierung. Hoffmann nimmt damit den Sonderstatus des Bystander an, dessen systemstabilisierender Konformismus ohne politisch-ideologische Überzeugung ebenso funktioniert wie die Denunzierung des Freundes Manfred Weniger bei der Staatssicherheit, einfach durch die Tatsache, dass er – Richard Hoffmann – existiert. Denn gerade als unbeteiligte Zeugen sind diese Bystander-Figuren innerhalb der repressiven Strukturen totalitärer Gesellschaften nach Jacques Sémelin „in die gesellschaftliche Dynamik, die die designierten Opfer ins Abseits drängen kann, durchaus einbezogen“ (2007, 117). Auch Dabeistehen impliziert ein Dabeisein!

Welche Varianten könnte die Figur des Dritten im Kontext von Täter-Opfer-Narrativen noch annehmen? Ist er ein am System sich ernährenden Parasit (Gehring 2010)? Ist er ein Täter, der ohne jegliche Kalkulation zum Opfer des eigenen Systems wird, und damit alles andere als der lachende Dritte? In Antunes'

bildgewaltigem Epos wird der ehemalige Großgrundbesitzer und Patriarch Francisco als Täteropfer eher zum weinenden Dritten, so dass sich insgesamt auch die Frage ergibt: Sind diese Figuren des Dritten ganz klar auch Bestandteile des totalitären Systems und wie werden sie in den Texten szenisch, figurativ und narrativ umgesetzt?

Die Figur des Dritten ist wegen ihres ‚Außerhalb-der Dyade-Seins‘ eher ein epistemisches Mittel zum Zweck als ein Identitätskonzept und daraus ergeben sich für die literarischen Figuren jenseits der Dualität schwerwiegende Probleme im Bereich dessen, was man Selbstfindung nennt. Auf diese Problematik verweist, gerade mit Blick auf literarische Texte, zu Recht auch Bedorf, wenn er schreibt:

Aber mit dem Erscheinen eines expliziten Dritten lässt sich verdeutlichen, was Vergesellschaftung ausmacht. Mit ihm wird [...] Gesellschaft möglich. [...] Der Dritte ist demnach Stabilisator und Destabilisator der sozialen Beziehungen zugleich. Er stabilisiert, weil die Interdependenzen sich erst mit seiner Gegenwart zu einer Gruppe ausformen können, die den Austritt einzelner Individuen überlebt. Doch destabilisiert er zugleich, weil die Bezüge vorläufig und fragil bleiben. (Bedorf 2010, 129)

Gerade bei den Opfertätern in den zu Grunde liegenden Romantexten ist das der Fall. Aleksandar Tišmas Titelfigur kennt die Opfer und die Täter*innen des Lagersystems. Er stammt zunächst aus dem Kreis der Ersteren, dient jedoch den Letzteren und hält durch sein Wirken in beiden Parteien gerade als kippende Figur des Dritten oder als Scharnier diese Dichotomie aufrecht.⁷ Diese strukturelle Funktion wird in übergeordneter Perspektive bereits von Claude Lévi-Strauss in der *Strukturalen Anthropologie* (1958) präzise beschrieben. Für ihn ist der Dritte und speziell „der Trickster ein Vermittler, und diese Funktion erklärt, daß er etwas von der Dualität zurückbehält, die zu überwinden seine Funktion ist. Daher sein zwiespältiger und doppeldeutiger Charakter [...] bald wohlgesinnt, bald böseartig, je nachdem“ (Lévi-Strauss 1967, 249–250). Die Darstellung des Kapos in Tišmas gleichnamigem Roman wird verdeutlichen, dass genau diese von Lévi-Strauss genannten strukturellen Entfaltungen und das Hin- und Herschweifen zwischen ihnen für die problematische Situation der Figur signifikant sind, die sich auch für die Geistes- und Sozialwissenschaften als ein kategoriales Problem erweisen. Denn „der spezifische Charakter [...] – seine Doppelnatur, die zugleich umkehrbar und nicht umkehrbar, synchronisch und diachronisch ist –, bleibt also ungeklärt“ (Lévi-Strauss 1967, 232). Jedenfalls, wenn in dualen Schemata, wie der

⁷ Auch der Sozialpsychologie Harald Welzer kommt in seiner Tätertypologie auf dieses Phänomen zu sprechen, wenn er die strukturellen Voraussetzungen für die Täter-Genese breit analysiert (2005).

Täter-Opfer-Dichotomie argumentiert wird. Der Komplexität der Doppelnatur, die eben auf ein Drittes hinausläuft, muss mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Dass unter einer solchen Tertiartät vor allem die Gruppe der Häftlinge zu leiden hat, ist wiederum Bestandteil der Lagerordnung und der Organisationsformen der totalitären Gesellschaft, die in den zur Diskussion stehenden Romanangeboten eine alternative Veranschaulichung erfährt. Diese Dritten wären nach Lévi-Strauss „Beziehungsbündel, und daß jene nur in Form von Kombinationen solcher Bündel eine Bedeutungsfunktion erlangen“ (1967, 232), wäre die sich daraus ergebende Konsequenz. Sie bilden sich nicht aus sich selbst heraus, sondern aus den Beziehungen zu anderen Gruppen bzw. aus dem Interagieren mit ihnen. Damit regulieren sich die Dritten eher über Performativität oder nach Simmel über „Geschehen“ (1995, 70) als über einen festen Zustand. Nach Bernd Kießling sind sie daher über „Produzieren und fortwährendes Reproduzieren“ (1997, 65) zu begreifen.

Trotz oder gerade wegen seiner fragilen Bezüge zu beiden Aktanten, bleiben diese konstant. Seine Funktion, aus der einen Sphäre zu stammen, aber der anderen Sphäre zu Dienste zu sein, relativiert beide Gruppen keineswegs, sondern macht die Funktionsweisen dieser Ordnung erst manifest und auch sichtbar. Der Dritte kann beide Positionen einnehmen. Und was nach Bedarf noch entscheidender ist: Erst „der Dritte ist jene Instanz, über die erläutert werden kann, wie und warum Normen zur Geltung kommen“ (Bedorf 2010, 135). Das erschwert ihm den Modus der Entscheidung, des Bezugs und der Selbstfindung, denn er ist nicht einfach eine dialektische und abgeschlossene Symbiose zweier Kategorien, sondern nach Kießling ein sich in einer permanenten Prozessualität befindender Grenzgänger.

Über die Mythologie der Yoruba und ihrer Till-Eulenspiegel-Variante Eshu-Elegba drückt es Erhard Schüttpelz folgendermaßen aus: „Eshu bewohnt den Marktplatz, die Kreuzung und die Türschwellen. Eshu ist der Vermittler zwischen Menschen und Göttern, Ursache ihres Streits [...] – und weil er beiden Seiten gerecht werden muss, wird er zum göttlichen Polizisten mit Knüppel“ (2010, 210). Schüttpelz benennt an dieser Stelle Heterotopien und liminale Orte. Sie markieren den Grenzzustand, in welchem sich Eshu stets befindet und wie er dadurch auch von beiden Seiten wahrgenommen wird. Neben der Konzeption des Tricksters wäre – zumindest hinsichtlich des Selbstverständnisses von Tišmas Titelhelden und der zeitweiligen Wirkung auf seine Umgebung im Lager – auch der Verräter bzw. der Kollaborateur zu nennen, welcher in theoretischer Betrachtung ebenso zu den Figurationen des Dritten zu rechnen wäre, in Eßlingers Sammelband aber ausgeklammert bleibt, jedoch in Sofskys Soziologie des Konzentrationslagers eine bedeutende Rolle einnimmt. Geradezu plastisch schreibt er über ihn:

Für den Büttel gab es kein Zurück in die Gesellschaft der Häftlinge. Verstieß ihn die Lagerleitung, hatte er die längste Zeit gelebt. Der Antagonismus zwischen Personal und Insassen brachte ihn in ein unauflösbares Dilemma. Wer sich einmal mit der Gegenseite eingelassen und ihr als Spitzel oder Henkersknecht gedient hatte, der hatte unter den Mitgefangenen sein Leben verwirkt. Die Protektion der SS setzte ihn der Rache der Kameraden aus. Der Kapo versuchte, sich unentbehrlich zu machen, indem er die ihm übertragene Macht exzessiv ausübte. Er war allseits bekannt und gefürchtet. Aber kaum hatte ihm die SS den Prügel aus der Hand geschlagen, waren seine Stunden gezählt. (Sofsky 1997, 162–163)

Das bestätigt die These, dass diese Variante des Tertiären der Aufrechterhaltung und Konkretisierung der dualen Strukturen dient. Es ist zugleich schwer dem Kapo bei Tišma eine eindeutige Zuweisung zu attestieren, denn für ihn gilt das von Schüttpelz auch für den Trickster festgemachte und aus Victor Turners Überlegungen zur Liminalität und zum Schwellenzustand (2005) entwickelte komplexe und auch situative Geflecht:

Marginale und ausgeschlossene Gruppen werden eine besondere Expertise für einige Merkmale der Liminalität – und für einige ihrer Überlappungen – entwickeln, weil sie aufgrund ihrer Krisenerfahrungen gezwungen sind, Gestaltungsmöglichkeiten der Liminalität bei aller Knappheit immer neu zu suchen, und weil sie gezwungen sind, mit größerer Präzision auf beiden Seiten eine soziale Grenze zu denken, die sie ausschließt oder gefangen hält. (Schüttpelz 2010, 222)

Das Tertiäre kann also auch als letzte Gestaltungsmöglichkeit der eigenen Identität aufgrund von Krisenerfahrungen gewählt werden, die sich aus der Ressourcen-Knappheit an Realisierungsversuchen des Selbst ergeben, vor allem dann, wenn sich eine eindeutige Zuschreibung als unmöglich oder auch als unbefriedigend erweist. Für das hier gewählte Exempel aus der Lager-Hierarchie bedeutet das nach Sofsky: „Der Kapo brüllte lauter als der Wachmann, war schneller mit dem Prügel bei der Hand, stolzierte herum wie ein kleiner Statthalter, las seinen Herren jeden Wunsch von den Lippen ab“ (1997, 160). Der Versuch einer Angleichung nach oben korrespondierte mit einer Entfernung nach unten, also zu den eigentlichen Mithäftlingen. „Um sich zu schützen, mußte sich der Funktionär als getreuer Gehilfe zeigen. Um nicht getötet zu werden, mußte er um jeden Preis an der Macht bleiben und den Terror nach unten verstärken. Aber je mehr er die Häftlinge schikanierte, desto mehr drohte ihm das Femeurteil“ (Sofsky 1997, 163). Die scheinbare liminale Tertiärlösung verdeutlicht nicht so sehr den dialektisch geschickt ausbalancierten Kompromiss als Modus einer neuen Identität, sondern eher den Status einer gedoppelten Nichtzugehörigkeit, der die Mechanismen der bipolaren Ordnung erst recht zementiert, was für den Kapo in Tišmas Roman weitreichende Folgen mit sich bringt. Doppelte Unzugehörigkeit – und dafür werden bereits die Wurzeln in Lamians Kindheit gelegt – ergibt das tertiäre Schweifen als

eine Notwendigkeit der Existenzsicherung. Doppelte Unzugehörigkeit bestätigt aber auch das duale Machtgefüge, welches sich ebenfalls über die tertiär Schweifenden erst realisieren kann.

3 Opfertäter: Der *Kapo* als eine (literarische) Figuration des Dritten

Anhand des Protagonisten Lamian, der im Lager als *Kapo* Furfa sich den Unterdrückern andient, vollzieht sich das figurative Konzept geradezu erschütternd und eindringlich. Dem aus einer jüdischen Familie stammenden, aber katholisch getauften Vilko Lamian ist ein Überleben im Ustasha-Staat nur möglich, indem er mit der falschen Identität eines kommunistischen Häftlings im Lager inhaftiert wird. Dadurch kann er erst die Rolle des verhassten *Kapos* übernehmen und die Grenzen zwischen Täter- und Opfersphäre überschreiten. Doch dadurch ist dieser – so paradox das auch anmuten mag – doppelt exkludiert und inkludiert, oder wie es Lévi-Strauss verklassulieren würde: „Die Unmöglichkeit, Beziehungsgruppen miteinander in Verbindung zu bringen, ist überwunden (oder, genauer gesagt, ersetzt) durch die Bestätigung, daß zwei einander widersprechende Beziehungen identisch sind, soweit sie beide in sich widersprüchlich sind“ (1967, 237–238). Diese Verbindung sicherte anfangs Lamians Überleben, bringt ihn aber in seiner Selbstfindung keineswegs weiter und zeichnet sich schlussendlich dadurch aus, dass Vilkos tertiäre Opfertäter-Denomination auch über den Krieg und das Lager-system hinaus erhalten bleibt,⁸ vor allem auch in der eigenen Selbstwahrnehmung. Aus diesem Grund und um sich seinem bohrenden Gewissen zu stellen, begibt sich Vilko in der späteren und zugleich extradiegetischen Handlung des Romans auf die Suche nach seinem ehemaligen Opfer Helena Lifka. Die Opfer-suche ist damit synchron auch Selbstsuche nach einer durch die Tertiärität verwischten Identität, die durch Vergebung und Bereuen wieder eine authentische Dimension erreichen könnte, worin auch Vilkos Sehnsucht begründet liegt.

Hinzu kommt bei Lamian nämlich noch der Tatbestand, dass seine aus der Doppelbesetzung des Täters und des Opfers geborene Figuration des Dritten nicht gewählt wurde, sondern als perfider Mechanismus totalitärer Institutionen mehr oder weniger in ihn implantiert wurde. Die Ordnung des Terrors gestaltet sich auch in dieser tertiären Konstruktion in besonderem Maße aus. Lévi-Strauss

⁸ Über die Thematisierung der Shoa im Werk des serbischen Schriftstellers informiert auch in vergleichender Betrachtung Vrdoljak 2013.

schreibt in seiner *Strukturalen Anthropologie*: „Nehmen wir also an, zwei Ausdrücke, zwischen denen der Übergang unmöglich scheint [das wären in diesem Fall Täter und Opfer] würden zunächst durch zwei äquivalente Ausdrücke ersetzt, die einen weiteren als Zwischenstation zulassen“ (1967, 247).

Der Opfertäter und das Täteropfer lassen eine Zwischenstation als Figur des Dritten zu, was sich für Lamian als ausgesprochen problematisch erweist und als eine Station, aus der es im Nachhinein auszubrechen gilt. Seine energische Opfersuche nach Helena Lifka nach dem Krieg ist einer dieser aus der belastenden Dreiheit ausbrechenden Fluchtversuche. Seine tertiäre Position ist auch nicht von dem Selbstbewusstsein des nach Lust und Laune hin und her switchenden Tricksters geprägt, wie ihn Schüttpelz mit Blick auf die mythologischen Figuren der Yoruba oder gar eines Till Eulenspiegel rekonstruiert hat. Vilko Lamian gehört aufgrund seiner jüdischen Herkunft und der bewussten Tarnung unter einer kroatischen Identität zu den marginalen Figuren, bei denen sich die Wahl für die komplexe Ausweichmöglichkeit des Dritten, oder ganz konkret des Opfertäters aus der Zwangssituation der mangelnden Evolutionsoptionen ergibt. Nach Schüttpelz entwickeln marginale Gruppen „mächtige Figurationen und Sprechweisen der wechselseitig fremden Fremderfahrung, weil sie gezwungen sind, von beiden Seiten einer Grenze zu denken, die Grenze in eine Schwelle zu verwandeln, die für beide – und außenstehende – Seiten der Marginalisierung stimmig bleibt“ (2010, 222–223). Was für den Dritten, also den Opfertäter als Schwelle funktioniert, erweist sich für die Täter*innen und Opfer des Lagersystems als Grenze. Lamians Durchlässigkeit manifestiert für beide Seiten die duale Struktur und konkretisiert eben diese bzw. hält sie in teilweise furchtbarer Gewalt aufrecht. Die exkludierte Positionierung wird aber von Lamian selbst als Krisenmoment erfahren. Die vom auktorialen Erzähler möglich gemachten internen Fokalisierungen geben Einblicke in die tertiäre Schwellenexistenz des Protagonisten. Sie erfassen die Komplexität einer Erfahrungsrealität, die außerhalb binärer Dichotomien angelegt ist und die Kultivierung einer Hybridexistenz bedingt, die jedoch nicht in sich dialektisch bzw. synthetisch versöhnt ist.

Was für Lamian ein Problem der Identitätsfindung ist, wird von Albrecht Koschorke auf epistemologischer Ebene verhandelt. Eine literarische Figur wie Lamian bildet „ein Drittes, das binäre Codierungen allererst möglich macht, während es selbst als konstituierender Mechanismus gewöhnlich im Verborgenen bleibt“ (Koschorke 2010, 11). Lediglich Katalysator und Garantie binär strukturierter Mechanismen der Unterdrückung zu sein, wird für den Kapo nicht nur zu einer Schuld-, sondern auch zu einer Existenzfrage. Denn die Drei ergibt sich hier nicht aus eins und zwei, sondern auch aus eins und eins. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg wird in Selbstbetrachtungen immer wieder gefragt,

wer eigentlich dieser Vilko Lamian war, den sie als schweisgsamen und zurückgezogenen Bewohner ihrer Straße kannten, als eifrigen Katasterbeamten, als einsamen Passanten und sonn- und feiertäglichen Wanderer auf den Bergen um die Stadt, in Wirklichkeit jedoch eine Bestie, ein Monstrum, ein Folterknecht, ein Hitler-Kapo, ein Erzfeind, ein Erzverräter, bislang verborgen in seiner Höhle unter der Maske des braven Bürgers, der sich ja in nichts einmischte. (Tišma 1997, 18)

Der in Vilko Lamians Selbstwahrnehmung konstruierte Zustand der Monstrosität ist ein doppelter. Er ergibt sich nicht nur aus den inhumanen Taten und der Kollaboration, sondern auch aus dem hybriden Charakter der tertiären Figuration. Vilko empfindet sich gemäß Julia Kristevas Kategorien aus den *Pouvoirs de l'horreur* als *Abject* (Kristeva 1982), gerade auch in seinen Versuchen, das ehemalige Opfer Helena Lifka wiederzufinden. Als er ihrer im gealterten Zustand gewahr wird,

empfang er auch das, was er selbst zwischen den Beinen hatte, als alt und kraftlos, und die Suche nach ihr, dieses Lauern aus dem gegenüberliegenden Haustor, erschien ihm anstößig, als ginge es darum, sich wieder mit ihr zu vereinigen, so alt sie beide auch waren. Und vor dieser Vereinigung graute ihm, das Grauen veranlaßte ihn, Helena Lifka zu verdrängen, wegzuschieben, dasselbe Grauen, dieser innere Aufschrei des Verdrängens, war seine erste instinktive Antwort gewesen, als er im Lastwagen nach Banja Luka wieder auf ihre Spur, ihr Zeichen stieß: in einer Zeitung, die unter der leeren Bank vor seiner lag, also niemandem mehr gehörte. (Tišma 1997, 9)

Im Spiegelstadium des gealterten Gegenübers sieht Lamian sein eigenes Alter und sein Leben als Nicht-Identität, reflektiert, erkannt und bestätigt. Die teilweise sexualisierte Ekphrasis Helenas ist die Bestandsaufnahme und damit Vergegenwärtigung und Wiederfindung seiner selbst, wenn auch ex negativo. Das erschwert auch die anvisierte Vereinigung, die als utopischer Fluchtpunkt aus dem tertiären Status des Opfertäters apostrophiert wird. Denn „er wollte nicht die Ausnahme sein, das einzige Exemplar einer Spezies, die sonst nicht mehr existierte, ein Unmensch“ (Tišma 1997, 41). Darauf gründet sich auch schon unmittelbar während der Flucht vor der Roten Armee der Wunsch, dass auch sein Vorgesetzter, der korrupte SS-Offizier Riegler, überlebt haben möge. Ohne sich der Tätersphäre zugehörig fühlen zu können, hätte die Anwesenheit des vorgesetzten Kommandanten die statusbedingte Isolation kompensieren und vielleicht auch implizit das eigene unmenschliche Handeln erklären können. Ergo: „Zu zweit mit Riegler war er das nicht. Er konnte bezeugen, daß Riegler – anders als er selbst – kein Unmensch, kein Satan war, sondern ein ganz gewöhnlicher Durchschnittsmensch mit einer einzigen Leidenschaft: der Goldgier, und solche Leidenschaften, ja noch abartigere konnte man bei jedem vermuten, ohne daß er sich vom Menschengeschlecht unterschied“ (Tišma 1997, 41). Der SS-Kommandant hat hier

als Täter eine ganz ähnliche Funktion wie zuvor das Opfer Helena Lifka. Beide dienen dem entgrenzten und zugleich an Grenzen gebundenen Schwellenbewohner Vilko Lamian zur Selbstfindung und dem Möglichwerden von Zugehörigkeit. Obgleich ihm beide Bereiche der dualen Gewaltordnung bewusst sind, konnte er sie nur aufrechterhalten ohne wirklich Teil einer Seite zu sein. Denn Lamian selbst ist nicht eigenständiges Segment, sondern ein die Dualität stabilisierender Mechanismus.

Vorbereitet wurde seine Liminalität bereits in der Jugend, als er als katholisch getauftes Kind im beginnenden Ustascha-Staat sein Studium inmitten von kroatischen Nationalisten beginnt und später als Kommunist ins Lager gesteckt wird:

Er war wirklich ein Fremder in dieser Umgebung, und wenn er sich bemühte, seine Fremdheit zu leugnen, und dabei vor Heuchelei und Maskierung nicht zurückschreckte, war das nicht der Beweis, daß er hinterhältig war, daß er versuchte, sich in den Kreislauf der Gesellschaft einzuschleichen, der er nach Geburt und Herkunft nicht angehörte? (Tišma 1997, 69)

Er will nicht mehr das „Kuckucksei seines Andersseins“ (Tišma 1997, 69) darstellen. Um dem zu entfliehen, wird er der nun ganz Andere, nämlich der Dritte, der Opfertäter. Gewiss beherrscht Lamian alias Kapo Furfa die Fähigkeiten des auch von Erhard Schüttpelz eindringlich erforschten Tricksters, die ja in dem eben gewählten Zitat auch ihre ausgedehnte Beschreibung erfahren. Er verliert jedoch dadurch die Bezüge zu einem klar fassbaren Selbst und kompensiert das ideologisch und rassistisch von Seiten der Faschisten zugewiesene Anderssein durch ein strukturelles Anderssein, welches sich nicht als Rettung entpuppt, sondern zum Teilparameter einer inhumanen Gesellschaft wird. Ihm selbst wird immer wieder während des Plotverlaufs bewusst, „daß dort nicht sein Platz war, daß er unwiderruflich ausgeschlossen war. Er war sich nunmehr seines Daseins als Verbannter bewusst“ (Tišma 1997, 70), welches in der tertiären Konstellation als Opfertäter Furfa seine gedoppelte Bekräftigung erfahren wird. Auch umgekehrt kann dieser Weg gegangen werden. In Antunes' Roman über die Endphase der Salazar-Diktatur und die Folgen der sogenannten Nelkenrevolution erhärtet sich die Opfersituation durch Bewusstwerdung eigener vergangener Tätermacht.⁹

⁹ Das findet sich auch in Antunes' *Livro de Crónicas*: „Meine Großmutter lebte mit dem Nachlaß von Generälen: Orden, Hüte von Federn, Bronzestatuetten, grimmige Porträts, in diesem strengen, strahlenden, heroischen [...] Staub, den die Militärs zurücklassen, wenn sie sterben“ (2006, 330).

4 Die Passivität des Täteropfers und die Unhintergebarkeit von Körper und Zeit

António Lobo Antunes' Roman ist ein zugleich melancholischer und zynischer Abgesang auf eine Epoche, die in ihrem Untergang noch einmal ihr ganzes Potenzial an Korruption, Amoralität, Erotik und verstörender Faszination zu entfalten vermag.¹⁰ Im Mittelpunkt steht der Großgrundbesitzer und Minister Francisco, der mit dem Tod von Salazar und seiner aus Gründen des Pragmatismus erfolgten Brückierung bei der neuen Regierungsbildung unter Marcello Caetano und schlussendlich der 1974 erfolgenden Nelkenrevolution (Prutsch 2012) seine Macht schwinden sieht und zunehmend zum Täteropfer wird. Er verkommt zum nutzlosen Greis, der seinen einstigen Einfluss nur noch in der retrospektiven Imagination ausleben kann. So entlässt er sein Dienstpersonal, weil er sie allesamt für linke Revolutionäre hält, durchstöbert im Schweinestall die Fresströge, weil er in ihnen Kommunisten vermutet und beschimpft Raben und seine ausgemergelten Schäferhunde, die ebenfalls ein Zeugnis von entschwundener Größe ablegen, wiederum als Landesverräter. Gleichzeitig veranstaltet er konspirative Treffen mit ebenso zur Bedeutungslosigkeit verdammten einstigen Funktionären der Macht, um die Diktatur zu restabilisieren, das Militär zu reformieren und den Fortschritt, der sich in Antunes' Roman vor allem in Gestalt des rein utilitaristischen Finanzkapitalismus ausdrückt, aufzuhalten. Doch schon seine zuvor gescheiterte Ehe und die ausbleibende Kommunikation mit dem einzigen Sohn Joaozinho dokumentieren auf unbarmherzige Weise, dass die Vorhaben des Padrone totgeboren sind. Zeugnis davon legen auch die Aussagen der Familienangehörigen, der Hausangestellten, der Gegner und der Verbündeten Franciscos ab, die Antunes dokumentarisch und dennoch in ihrer ganzen Subjektivität polyphon wiedergibt. Vielleicht liegt hier auch der Grund für die Titelwahl verborgen.

Der Autor wird, wie bei den Verhören durch die mittelalterliche Inquisition,¹¹ zum minutiösen Protokollant unterschiedlichster Aussagen. Er registriert Ansichten, Gefühle, Stimmungen und eröffnet damit einen Kosmos menschlicher Grundbefindlichkeiten im Kontext historischer Umbrüche und der Entwicklung eines Menschen vom Täter zum Opfer. Nirgendwo schlägt sich das so deutlich nieder wie im Wandel des Herrn Doktor; des Ministers, der einst, sozusagen als ‚Bock von Palmela‘, die weiblichen Hausangestellten auf Öfen und Hausaltären penet-

¹⁰ Über seine eigene Entwicklung informiert der Autor in Blanco 2003.

¹¹ Vielleicht verbirgt sich dahinter eine intertextuelle Anspielung auf das *Manuel de l'Inquisiteur* des französischen Dominikaners Bernard Gui im vierzehnten Jahrhundert, der vor allem durch Umberto Eco's *Der Name der Rose* (1983) bekannt wurde.

rierte und mit den Worten: „Ich mache alles was sie wollen aber den Hut nehme ich nie ab damit klar ist wer das Sagen hat“ (Antunes 1997, 11) den Geschlechtsakt und seine unbarmherzige patriarchalische und phallokratische Macht dokumentierte, und nun im Altenheim mit der Aufforderung der Altenpflegerin konfrontiert wird: „Schön Pipi machen na wer ist denn ein braver Junge und macht ein feines Pipi? [...] – Pipi Herr Doktor Pipi pipipipipipipi na was ist denn nun mal los bravo wunderbar heute werden Sie uns nicht die sauberen Laken schmutzig machen Sie kleiner Schwerenöter nicht wahr“ (Antunes 1997, 48). Durch die Entsexualisierung und Infantilisierung des Geschlechtsorgans wird der Machtverlust des ehemaligen Großgrundbesitzers symbolisch vorgeführt. Das Täterorgan wird selbst zum Opferobjekt der Beschauung durch eine automatisch und voyeuristisch funktionierende Schwesternschaft.

Die allgegenwärtige Gewalt des Herrn Doktor teilt sich noch einmal kurz vor der Apokalypse mit. Dafür stehen auch die ausgemergelten und herrenlos gewordenen Schäferhunde ein, die als mythische Todesboten à la Anubis durch das verwilderte Landgut schleichen. In den Erinnerungen Dona Titinas, der Hausdame, wird die unglückliche Liebe des Herrn Doktor zu seiner Frau Isabel vom Gelächter einer indolenten Flora und Fauna begleitet:

Dem Herrn Doktor fehlte sie, das sah man seinem Gesicht an, wenn er allein am Tisch saß, allein im Salon seine Bücher studierte oder die Zeitung durchblätterte, die Hände in den Hosentaschen zigarillorauchend den Flur auf und ab ging wie eine gepeinigte Seele, die gnädige Frau kam verärgert zurück, ließ die Koffer in der Eingangshalle fallen, warf sich gleich, angeekelt die Stirn runzelnd, ins Sofa, ohne jemanden zu begrüßen – Ich bin kaputt die Raben lachten sich halb tot, die Frösche lachten sich halb tot, der Herr Doktor setzte sich neben sie, und sie rückte weg, als hätte man sie gestochen. (Antunes 1997, 130–131)

Die absolutistische Macht Francicos trifft in solchen Momenten immer wieder auf ihre Grenzen. Während der politische Umschwung in Portugal die Veränderungen für Großgrundbesitzer und Aristokraten extern einleitete, ist es hier der interne Bruch mit dem alten Selbstverständnis innerhalb von Ehe und Sexualität. Die äußeren Ereignisse konnten vom Minister bis zu einem gewissen Grad immer noch ignoriert werden, solange er den Hut auf dem Kopf, das Zigarillo im Mund, die Gummihosenträger über den Schultern und die Schrotflinte in den Händen hatte, also über die symbolisch codierten Kleinodien seiner Macht als Täter verfügte. Doch für die Gattin Isabel haben sie nicht mehr die einschüchternde Bedeutung. Ihre Symbolik geht verloren und sie werden, unter anderem in den Augen von Joaozinhos reicher Schwiegerfamilie, welche die alten Machthaber über den Tisch zieht, zum Outfit eines ungehobelten Kleinbürgers. In dieser Konstellation und dem Umstand, dass der Herr Doktor den historischen Wandel epistemologisch nicht mitzuverfolgen vermag, liegen Tragik und Reiz des Romans

von Antunes verborgen.¹² Seine Degeneration in den Mikrokosmen von Familie und Landgut sind die interne Kondensierung des Umbruchs, oder vielleicht auch ein Hinweis auf die Aussage, dass politische und sexuelle Macht keine Garantie für die Bewahrung des Sozietops sein müssen, dass dem Aktivismus des präpotenten Täters die Passivität des impotenten Opfers folgt.

Somit inszeniert sich Franciscos Selbstbewusstsein vor dem Panorama seiner, den Leser*innen bereits bekannten, Degradierung durch Marcello Caetano und besonders dem Scheitern seiner Ehe mit Isabel, welches durch die Augen der treuen und wissenden Haushälterin Dona Titina eine eindringliche Deskription erhält. Nachdem Isabel ihren geschäftigen Gatten wiederholt betrogen¹³ und sich seinen, geradezu nach Zärtlichkeit dürstenden Annäherungsversuchen, die auch Franciscos verborgene Verletzbarkeit und Sensibilität illustrieren, verweigert hat, schließt sie sich, während eines heftigen Gewitters, im Gästezimmer ein und lässt einen verwirrten, verzweifelten und einsamen Gatten quasi allein in einem apokalyptischen Szenario zurück, welches als symbolische Prophetie seines eigenen Zusammenbruchs zu interpretieren ist und von Titina folgendermaßen erfasst wird:

Es gab geflügelte Götter und Zweige in den Fensterrahmen, die gnädige Frau schloß sich beim ersten Blitz wortlos im Gästezimmer ein, der so nah bei uns einschlug, daß er die

12 Vgl. dazu den von Titina beobachteten snobistischen Umgang Franciscos mit Salazars Nachfolger Caetano, welcher den Ex-Minister am liebsten in den Ruhestand verabschieden möchte: „[...] Professor Caetano [...] der das Landgut ein- oder zweimal besucht hatte, [...] er wurde nicht etwa im Salon mit dem Piano empfangen, auf dem das Foto der Königin der Unterhaltung zugehört hätte, sondern im Zimmer daneben, das kleiner war und kaum möbliert und in dem er dem Hausmeister, dem Traktorfahrer und nach der Messe dem Pfarrer Anweisungen gab [...] der Herr Doktor saß in einem Armstuhl und wies Professor Caetano einen Stuhl ohne Armlehnen zu, und wenn ich am Türknauf drehte und mit der Teekanne und den Tassen und dem Teller mit dem gebutterten Toast auf dem Tablett erschien, dann scheuchte er mich mit dem Handrücken weg, bevor Caetano noch den Mund aufmachen konnte – Dieser Herr Präsident des Ministerrates trinkt keinen Tee Titina [...] – Das nächste Mal wenn dieser Esel hier auftaucht hetz ihm die Schäferhunde an die Haxen“ (Antunes 1997, 179). Hier prallen alte und neue Zeit aufeinander und Letztere lässt die Erstere zum Opfer werden, indem sie diese bedeutungslos werden lässt, was am dysfunktional gewordenen Minister, Großgrundbesitzer und Liebhaber personalallegorisch und mehrdimensional veranschaulicht wird.

13 Der Nebenbuhler entpuppt sich übrigens später als der schwerreiche Onkel von Joaozinho Ehefrau Sofia, der nach der Scheidung seiner Nichte und der Einweisung des greisenhaften Francisco in ein Pflegeheim, das Landgut übernimmt und aus ihm eine Feriensiedlung für Neu-reiche macht. Man erkennt auch innerhalb der Familienstrukturen und der Täter-Opfer-Figuren die Komplexität und fast schon rhizomatische Verwobenheit des syndikalistisch-korporativen Staates unter Salazar, der innerhalb des Clans seine kondensierte Visualisierung in einer Art Mikrokosmos oder auch allegorischem Welttheater erlebt.

Lampen im Haus löschte und die Zimmer zu Schattenlabirynthen voller Schrankmassen und hohler, leerer Spiegel in den holzgeschnittenen Rahmen wurden, aus denen sich alle Gesichter zurückgezogen hatten, ein zweiter Blitz, ein dritter, das Heulen der Hunde, das schmerzliche Winseln der Kastanienbäume, und im selben Augenblick, in dem sich die Dunkelheiten am Himmel entluden, stand der Herr Doktor an der Tür des Gästezimmers wie ein Gekreuzigter in der Kirche – Isabel der Junge greinte im Dunkeln, wollte auf den Arm, wollte Bonbons, Pipi machen, doch Gott möge mir verzeihen, aber in diesem Augenblick wollte ich nicht Joaozinho auf den Schoß nehmen, sondern den Vater, ihn auf den Arm nehmen, mich mit ihm, eng an die Brust gedrückt, seine Nase an meinem Hals, vom Gästezimmer entfernen, ihn ausziehen, ins Bett legen, zudecken, und Hand in Hand, den Körper sanft schaukelnd, bei ihm bleiben, bis der Herr Doktor eingeschlafen war. (Antunes 1997, 134)

Solche fast schon anrührenden Dokumente der kindlichen Hilfslosigkeit, die den Mächtigen mit den Gemeinen auf eine Stufe zieht, bilden einen grotesken Dissens gegenüber den herrschaftlichen Gesprächen mit Salazar, oder der Erteilung von Mordbefehlen, denen unter anderem auch Salazars Gegenkandidat, General Humberto Delgado zum Opfer fällt und der, mit dem Direktor der politischen Polizei PIDE gemeinsam vollzogenen, willkürlichen Erstellung von Dissidentenlisten.

Zwischen diesen beiden Extremen¹⁴ liegen jedoch verschiedene Stadien, die sich, von mehreren Perspektiven aus betrachtet, zusammenfügen. In ihnen liegt auch die ‚extreme‘ Bildlichkeit verborgen, die den Untergang ästhetisch zu konkretisieren vermag. Am deutlichsten wird das noch einmal im letzten Bericht des Romans. Francisco liegt als hilfloser Greis, seinem eigenen verwelkenden Körper entfremdet und umgeben von manchmal säuselnden, manchmal fluchenden Schwestern, im Altenheim und ergeht sich in Reminiszenzen über seine entschwundene Macht und sein verlorenes Glück mit Isabel. Sein höchstes Begehren besteht in der Wiederbegegnung mit seiner Frau und der Neueinrichtung des Landguts in Palmela, das inzwischen schon längst von einer raffgierigen Verwandtschaft gewinnbringend vermarktet wurde. Der moderne Kapitalfaschismus (oder sollte ich lieber sagen, Kapitalfetischismus) ist an die Stelle des traditionsbewussten elitären und autoritätsgläubigen Standesfaschismus getreten, die Bettpfanne metonymisch an die Stelle des weißen Leinenanzugs gerückt, dem eingefallenen und zahnlosen Mund fehlt das Zigarillo, das Insignum phallokratischer Täter-Macht. Die Sehnsucht danach, wieder Täter zu sein, erhöht noch die Erscheinung Franciscos als Opfer. Das quälende Dasein im Heim verläuft nämlich

¹⁴ Ein ähnliches Schicksal widerfährt dem dominikanischen Diktator Trujillo in Vargas Llosas Roman *Das Fest des Ziegenbocks* (2001 [2000]), der sich als inkontinent und damit als vom alternden Körper beherrscht wahrnehmen muss.

synchron mit den Erinnerungen an die einstige Machtposition, dem Scheitern der Ehe und den politischen Demütigungen in der Umbruchszeit, welche eben das Verhältnis von Täter und Opfer durcheinanderwirbelt und beide Terme sogar miteinander und ineinander amalgamiert.

Inszenatorisch steht hier alles im Zeichen der Melancholie, die nicht nur aus dem Dissens zwischen Traum und Realität, Vergangenheit und Gegenwart resultiert, sondern auch in der bitteren Einsicht des früheren Machträgers, die wichtigsten Worte niemals ausgesprochen zu haben, die entscheidende Tat, jenseits der Macht des Täters, niemals begangen zu haben. Jetzt hindert ihn der Tod daran, emotional Farbe zu bekennen:

[...] deshalb möchte ich Sie bitten, dem Trottel von meinem sohn zu sagen, der weder allein zurechtkommt noch auf sich selbst aufpassen kann, ein Versager, ein armer Teufel, ein kleiner Junge, der Angst vor der Dunkelheit, vor den Zigeunern, vor den Wölfen, vor den Dieben hat, dem Trottel von meinem sohn zu sagen wie soll ich es Ihnen erklären, wie soll ich es Ihnen deutlich machen, dem Trottel von meinem sohn zu sagen, daß ich vielleicht nicht, aber daß, daß ich vielleicht versagt habe, aber daß, dem Trottel von meinem sohn zu sagen, verstehen Sie, dem Trottel von meinem sohn zu sagen, ich bitte Sie, vergessen Sie nicht dem Trottel von meinem sohn zu sagen daß ich trotz alledem (Antunes 1997, 457)

lauten Franciscos abgebrochene Worte auf dem Sterbebett im Heim in Alvaverde. Immer noch ist er tertiär gefangen in einem Konflikt aus postpotentem Männlichkeitsgebaren und authentischen Emotionen, die vielleicht jenseits der Täter-Opfer-Dichotomie hätten stehen können. Welche Instanz nun letztendlich den Sieg davongetragen hat, kann nur vermutet werden. Auf der Rezipientenebene wird nicht deutlich, wie lange er noch weiter so gebrabbelt hätte. Tragisch ist es allemal und vor dem Panorama der portugiesischen Diktatur das Zeugnis vom Untergang einer zugleich hybriden, verschrobenen, sinnlichen, amoralischen und zynischen Gesellschaftsschicht, ja von Charakteren im klassischen Sinne, die sich – so widersprüchlich das klingt – gerade im Gewand moderner, polyphoner und introspektiver Narrativik in ihrer ganzen komplexen Vielfältigkeit als Täteropfer mitteilen.

5 Auswertung: Figuren des Dritten als Mechanismen der Macht?

Figurationen des Dritten werden in den drei behandelten Texten nicht einfach frei gewählt, sondern sind oft systemimmanent und können Mechanismen sozialer und politischer Ordnungen konkretisieren und illustrieren, auch wenn sie ihnen immer wieder im Schwellenzustand zu entschweben scheinen. Doch dieser

ist meistens alles andere als ein befriedigender Schutzraum. Die scheinbar frei gewählten Überlebensstrategien der Opfertäter Richard Hoffmann und Vilko Lamian sind charakteristische Mechanismen totalitärer Gesellschaften, wobei eine Differenz zwischen dem reinen Existieren bei Vilko und der Sicherung eines gehobenen Lebensstandards bei Richard ebenso zu bemerken ist, wie zwischen dem Bystander-Akt der Denunziation gegenüber dem Freund Manfred Weniger und der unmittelbar praktizierten Unterdrückung und Gewalt im Konzentrationslager. Der ach so gewitzte Trickster ist insgesamt gesehen nicht nur ein Freiheits-, sondern auch ein Zwangsmodell, welches das Funktionieren dieser Ordnungen beschreibt, ihnen selbst eingeschrieben ist und sie auch aufrechterhält.

Diktaturen funktionieren nämlich mitunter auch in ihren Grauzonen! Tertiäre Konstrukte wie der Kapo sind – angelehnt an die strukturelle Anthropologie Lévi-Strauss' und Turners – mythologische Figuren/Tropen, die, wie auch die Literatur selbst, der Beschreibung komplexer (oder auch existentieller) Wirklichkeitsprozesse dienen. Ähnliches gilt für die Erfassung der Zustände Francisco bei Antunes. Hier sind es Natur, Körper und Zeit, die sich als übertemporäre Gewalten und anthropologische Konstanten durchsetzen, den Täter zum Opfer werden lassen und den Status einstiger Macht überleben. Nicht so sehr der politische Paradigmenwechsel lässt den einstigen Machtmenschen Francisco zum Opfer werden, sondern viel elementarere Faktoren, wodurch das Täteropfer- und Opfertäter-Drama bei Antunes sich zu einem allgemeinen Menschendrama entwickelt und die ausklingende Salazar-Diktatur zur Veranschaulichung nutzt. Francisco ist auch keine liminale Figur mehr. Er ist eine finale Figur, die am Ende einer historischen und persönlichen Entwicklung steht und den Opferstatus eines Täters aufzeigen kann, wenn er von seiner eigenen Zeit und von seinem eigenen Alter überrollt wird.

Literaturverzeichnis

- Antunes, António Lobo. *Das Handbuch der Inquisitoren*. Übers. von Maralde Meyer-Minnemann. München: Luchterhand, 1997 [1996].
- Antunes, António Lobo. *Das Buch der Chroniken*. Übers. von Maralde Meyer-Minnemann. München: Luchterhand, 2006 [1998].
- Bedorf, Thomas. „Der Dritte als Scharnierfigur: Die Funktion des Dritten in sozialphilosophischer und ethischer Perspektive“. *Die Figur des Dritten: Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Hg. Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons. Berlin: Suhrkamp, 2010. 125–136.
- Blanco, María Luisa. *Gespräche mit António Lobo Antunes*. München: Luchterhand, 2003.
- Eßlinger, Eva, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons. Hg. *Die Figur des Dritten: Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Franzen, K. Erik, und Martin Schulze Wessel. Hg. *Opfernarrative: Konkurrenzen und Deutungskämpfe in Deutschland und im östlichen Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*. München: Oldenbourg, 2012.
- Gehring, Petra. „Der Parasit: Figurenfülle und strenge Permutation“. *Die Figur des Dritten: Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Hg. Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons. Berlin: Suhrkamp, 2010. 180–192.
- Grimminger, Rolf. Hg. *Kunst – Macht – Gewalt: Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München: Fink, 2000.
- Kießling, Bernd. „Diesseits von Subjektivismus und Objektivismus: Zu einer Theorie der symbolischen Ordnung des Sozialen“. *Sociologia Internationalis* 35 (1997): 61–86.
- Koschorke, Albrecht. „Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften“. *Die Figur des Dritten: Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Hg. Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons. Berlin: Suhrkamp, 2010. 9–31.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Übers. von Leon S. Roudiez. New York: Colombia University Press, 1982.
- Lethen, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- Lethen, Helmut. *Die Staatsräte: Elite im Dritten Reich: Gründgens – Furtwängler – Sauerbruch – Schmitt*. Berlin: Rowohlt, 2018.
- Lévi-Strauss, Claude. „Die Struktur der Mythen“. *Strukturelle Anthropologie*. Band 1. Übers. von Hans Naumann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967 [1958]. 226–254.
- Malsch, Katja. *Literatur und Selbstopfer: Historisch-systematische Studien zu Gryphius, Lessing, Gotthelf, Storm, Schnitzler und Kaiser*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Prutsch, Ursula. *Iberische Diktaturen: Portugal unter Salazar, Spanien unter Franco*. Innsbruck u.a.: StudienVerlag, 2012.
- Samsonow, Elisabeth von. „Trias, Triaden“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 10. Hg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt: WBG, 1998. 1479–1483.
- Schüttpelz, Erhard. „Der Trickster“. *Die Figur des Dritten: Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Hg. Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons. Berlin: Suhrkamp, 2010. 208–224.
- Schwarz, Peter Paul. „Nimm und lies‘: Das ‚Ostdeutsche‘ als Rezeptionsphänomen“. *Im Osten geht die Sonne auf? Tendenzen neuerer ostdeutscher Literatur*. Hg. Viviane Chilese und Matteo Galli. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015. 29–45.

- Sémelin, Jacques. *Säubern und Vernichten: Die politische Dimension von Massakern und Völkermorden*. Übers. von Thomas Laugstien. Hamburg: Hamburger Edition, 2007.
- Simmel, Georg. *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Gesamtausgabe. Band 2. Hg. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- Sofsky, Wolfgang. *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1997.
- Tellkamp, Uwe. *Der Turm: Geschichte aus einem versunkenen Land*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- Tišma, Aleksandar. *Kapo*. Übers. von Barbara Antkowiak. München und Wien: Hanser, 1997 [1987].
- Turner, Victor. *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*. Übers. von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a. M.: Campus, 2005.
- Vargas Llosa, Mario. *Das Fest des Ziegenbocks*. Übers. von Elke Wehr. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Vrdoljak, Ana. „Holocaust als literarisches Thema bei Aleksandar Tišma und Boris Pahor im Bezug zu Primo Levi“. Diplomarbeit. Universität Wien, 2013.
- Welzer, Harald. *Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*. Unter Mitarbeit von Michaela Christ. Frankfurt a. M.: Fischer, 2005.
- Wolf, Burghard. *Die Sorge des Souveräns: Eine Diskursgeschichte des Opfers*. Zürich und Berlin: Diaphanes, 2005.

Maria Roca Lizarazu

Liaisons Dangereuses: Nachbarn, (Mit-)Täter und *implicated subjects* in Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther*

1 Einleitung

Katja Petrowskajas autobiografisch inspiriertes Debüt *Vielleicht Esther* (2014)¹ erzählt eine Familiengeschichte, die sich über unterschiedliche Epochen, diverse nationale und kulturelle Grenzen sowie verschiedene sprachliche und mediale Räume erstreckt: Die in der Ukraine geborene und zu Beginn des Textes in Berlin lebende Ich-Erzählerin begibt sich auf eine Odyssee, die sie zuerst ins Polen des neunzehnten Jahrhunderts führt, wo sie die Geschichte ihres Großvaters mütterlicherseits zu ergründen sucht, der seinerzeit mehrere Taubstummenschulen für jüdische Waisen gegründet hat. Je tiefer sich die Erzählerin jedoch ins Dickicht ihrer Familiengeschichte begibt, desto deutlicher tritt zu Tage, dass ihre persönliche Familienbiografie sich nicht vom Panorama (ost-)europäischer Geschichte im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert ablösen lässt und dass sie, als Jüdin, nicht umhinkann, sich mit den Nachwirkungen des Holocausts auseinanderzusetzen. Ihre Recherche- und Suchbewegungen, die an mittlerweile weit verbreitete Motive und Topoi zahlreicher sogenannter „Familien-“ oder „Generationenromane“ (Costagli und Galli 2010; Eichenberg 2009; Eigler 2005; Fuchs 2008; Herrmann 2010; Horstkotte 2009; Reidy 2013; Weigel 2006) anschließen, werden wiederholt unterbrochen und/oder laufen ins Leere; dies ist zum einen den (un-)willentlichen Lücken in ihrem Familiengedächtnis und zum anderen der problematischen Gedächtnispolitik in der (post-)sowjetischen Ära geschuldet. Im Laufe der Erzählung wird deutlich, dass die zahlreichen Streichungen im individuellen und kollektiven Gedächtnis unmöglich zu kompensieren sind – statt die Leerstellen im persönlichen und im offiziellen Narrativ phantasmatisch aufzufüllen, entscheidet sich die Erzählerin deshalb dafür, im Modus des metafictionalen Schreibens die Spannungen zwischen Erinnern und Vergessen, Persönlichem und Privatem, Historiografie und (Auto-)Biografie, Fakt und Fiktion zu reflektieren. Die Frucht dieser Überlegungen ist eine Sammlung von *Geschichten*, so der Untertitel des Textes *Vielleicht Esther*, der explizit die Gattungszuschreibung „Roman“ ablehnt. Dies hat möglicherweise mit der diese

1 Im Folgenden abgekürzt zitiert mit der Sigle VE, Seitenangabe.

Gattung prägende „Gesinnung zur Totalität“ zu tun, um Georg Lukács zu zitieren (1916, 245), verstanden als tendenzielles Streben nach Geschlossenheit, das einhergeht mit teleologischen Erzählmustern.² Demgegenüber betont der Untertitel *Geschichten* die Offenheit, Pluralität und Kontingenz historischer Ereignisse und Erfahrungen.

Petrowskajas Text begeisterte nicht nur die Kritiker, die den titelgebenden Textauschnitt „Vielleicht Esther“ mit dem prestigeträchtigen Ingeborg-Bachmann-Preis auszeichneten, sondern sorgte auch in der germanistischen Forschung für Aufsehen. Gemessen an der kurzen Publikationsgeschichte des im Jahre 2014 erschienenen Textes, hat *Vielleicht Esther* bereits ein beachtliches Maß an akademischer Beachtung gefunden (Bühler-Dietrich 2019; Eckart 2015; Ortner 2017; Osborne 2016; Perrone Capano 2018; Roca Lizarazu 2018; Tzschentke 2015; Vestli 2016; Weiss-Sussex 2017). Die vorhandenen Forschungsbeiträge setzen sich mit Gedächtniskonstruktionen und Erinnerungsdiskursen (Osborne 2016; Ortner 2017; Perrone Capano 2018; Roca Lizarazu 2018; Tzschentke 2015), Fragen von Identität und Migration (Eckart 2015; Perrone Capano 2018; Vestli 2016) oder auch den Besonderheiten von Petrowskajas Sprachgebrauch (Bühler-Dietrich 2019; Eckart 2015; Weiss-Sussex 2017) auseinander.

Obwohl viele der oben genannten Beiträge Fragen nach Opfertum und, in geringerem Maße, nach Täterschaft streifen,³ steht eine explizite Auseinandersetzung mit Opfer- und Täterdiskursen in *Vielleicht Esther* bislang noch aus. Der vorliegende Beitrag will sich diesem zentralen Thema über eine „Figur des Dritten“ (Eßlinger et al. 2010) nähern, indem Nachbar*innen und Nachbarschaftsverhältnisse in Petrowskajas Text näher betrachtet und untersucht werden sollen. Im Kontext von Opfer- und Täterkonstellationen des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts, wie sie für *Vielleicht Esther* prägend sind, ist die Figur des Nachbarn besonders interessant, da er*sie – ganz im Sinne einer „Figur des Dritten“ – „Probleme der Grenzziehung, des Übergangs und der Vermischung zwischen opponierenden Bedeutungsfeldern“ (Koschorke 2010, 11) aufwirft. Der Nachbar in *Vielleicht Esther* fungiert als höchst ambivalente Figur, die zwischen den Polen

² Es sollte an dieser Stelle angemerkt werden, dass Lukács' Romantheorie von der Spannung zwischen dem tendenziellen Totalitätsanspruch des Romans und der Unmöglichkeit von Totalitätserfahrungen in der Moderne durchzogen ist. Auf gewisse Weise bildet für Lukács die Aushandlung dieser Spannung den Kern der Gattungsform Roman: „Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat“ (1916, 245).

³ Eine Ausnahme stellt Dora Osbornes Beitrag dar, der sich explizit mit dem Zusammenhang von Archiv, Zeugenschaft, Täterschaft und Komplizenschaft auseinandersetzt (2016).

von Freund und Feind, des Eigenen und Fremden sowie von Innen und Außen changiert bzw. deren Grenzen verwischt.

Im Folgenden geht dieser Beitrag daher von der These aus, dass Nachbarschaft in *Vielleicht Esther* untrennbar mit Fragen der Komplizen- und Mitläuferschaft und der *implication* verbunden ist, die nach Michael Rothberg als „modes of historical relation that do not necessarily fall under the more direct forms of participation associated with traumatic events, such as victimisation and perpetration“ (2013, 40), verstanden werden können. Rothberg führte den Begriff der *implication* in aktuelle Debatten um Holocaust-Erinnerung ein, um auf das Problem zunehmender historischer Distanz einzugehen (2013, 2014a, 2014b). Nach Meinung Rothbergs muss der Fokus auf direkte Teilnahme an den Verbrechen und aktive Täterschaft, der für gegenwärtige und kommende Generationen immer weniger relevant ist, durch einen strukturellen Ansatz ersetzt werden, der „the conditions of possibility of violence as well as its lingering impact“ (2014b) zum Ziel hat und also jene (möglicherweise fortbestehenden) Grundbedingungen reflektiert, die die Gewalttaten des Holocausts (und anderer Genozide) überhaupt erst ermöglicht haben.⁴ *Implication* bietet sich daher als Konzept an, um vermittelte Formen der Teilnahme, Täterschaft oder auch der Mittäter- und Nutznießerschaft, die sich jenseits der Binäropposition von Opfer und Täter*innen abspielen, zu untersuchen und zugleich die Langzeiteffekte großflächiger Gewalterfahrungen in den Fokus zu rücken. Insofern lässt sich an Figuren der Nachbarschaft und der *implication* auch überprüfen, inwieweit *Vielleicht Esther* den Anspruch der Autorin Katja Petrowskaja umsetzt, die von ihr als unproduktiv empfundenen Kategorien „Opfer“ und „Täter“ zu verabschieden: „Und so konnte ich davon erzählen, dass die Geschichte von Opfer und Täter für mich passé ist. Wenn man die Rollenfestlegung immer weiter trägt, dann bleibt man unweigerlich darin stecken, ohne etwas zu verstehen“ (Heimann 2013).⁵ Gleichzeitig wirft Rothbergs Konzept die wichtige Frage auf, wie sich ein solcher struktureller Ansatz erzählen und erinnern lässt und hier wiederum bieten die Literatur, und künstlerische Diskurse im Allgemeinen, mögliche Ansätze.

4 Max Silverman denkt in eine ähnliche Richtung, er verwendet allerdings den Begriff der *complicity*, i.e. der Komplizenschaft (2010).

5 Darüber hinaus ist die Figur des Nachbarn – und insbesondere der Aufruf, diesen zu lieben, wie sich selbst – nicht nur für das judäo-christliche Wertesystem zentral, wie Slavoj Žižek, Eric L. Santner und Kenneth Reinhard aufgezeigt haben (2005), sondern auch von enormer Wichtigkeit für den deutsch-jüdischen Diskurs seit dem Mittelalter. Bisher gibt es keine systematische Aufarbeitung dieser Konstellation in der deutsch-jüdischen Debatte.

Im Folgenden sollen deshalb Figuren des Nachbarn und Figurationen von Nachbarschaft im Text in Bezug auf folgende zentrale Problemstellungen untersucht werden:

Täterschaft und Komplizenschaft: Es soll zum einen gezeigt werden, wie die Figur des Nachbarn die Trennlinie von „wir“ und „anderen“ (VE, 105) destabilisiert und damit sowohl den Opfer- als auch den Täterstatus ‚verunklart‘, nicht zuletzt, indem das im osteuropäischen Raum nach wie vor tabuisierte Thema der Kollaboration und Komplizenschaft aufgerufen wird.

Erinnerung und Zeugenschaft: Indem *Vielleicht Esther* die Binäropposition ‚Täter*innen‘/‚Opfer‘ mit einem verflochtenen oder „implicated“ (Rothberg 2013) Ansatz kontrastiert, ergeben sich neuartige Probleme für das Erinnern der Verbrechen des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts. Wie lässt sich die nach wie vor bestehende kulturelle, mnemonische und räumliche Verflechtung zwischen jüdischem und nicht-jüdischem Leben und Sterben erzählen und können Kompliz*innen, Mitläufer*innen, Nachbar*innen und Passant*innen Zeugnis ablegen?

Kontiguität und Communitas: Schlussendlich will dieser Beitrag auch auf die möglichen positiven Konnotationen von Nachbarschaft im Text eingehen; neben Nachbar*innen, die helfen und retten, verhandelt *Vielleicht Esther* über das Thema Nachbarschaft – verstanden im Sinne von Kontiguität, also des räumlichen Nebeneinanders – Formen der (Erinnerungs-)Gemeinschaft, die auf Kontingenz, Flüchtigkeit und den für den Text wichtigen Metaphern der Verwobenheit oder Überkreuzung beruhen und damit die essentialisierende Logik des familiär und ethnisch zentrierten Gedächtnisses im Text auf produktive Weise in Frage stellen.

2 Opfer, Täter*innen und alles, was dazwischen liegt

Gedanken zum Thema Nachbarschaft durchziehen Petrowskajas gesamten Text, werden jedoch explizit in den Kapiteln zum Polenbesuch der Erzählerin und zu ihrer Begegnung mit der ukrainischen Schlucht Babij Jar verhandelt. Beide Länder, Polen und die Ukraine, sind geprägt durch eine lange Geschichte des Antisemitismus und, damit verbunden, nach wie vor anhaltende gedächtnispolitische Debatten über das Ausmaß der Kollaboration während des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts; das spannungsreiche Zusammenleben von Jüd*innen und Nicht-Jüd*innen ist also zentral für beide Nationen, ebenso wie anhaltende Konflikte um eine angemessene Erinnerung an Opfer und (Mit-)Täter*innen des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust. Für die Erzählerin jedoch scheint sich

das Thema Nachbarschaft auch aus der geografischen Lage beider Länder zu ergeben. Polen, an die Ukraine grenzend, wurde von der Erzählerin schon immer als begehrenswerte, jedoch zugleich unnahbare Nachbarin wahrgenommen: „Als ich in Kiew aufwuchs, war Polen, unser nächster Nachbar, auf Russisch Polscha, unsere Nachbarin, ein unerreichbares schönes Ausland“ (VE, 91). Die Polenreise der Erzählerin trägt unter anderem dazu bei, dieses romantisierende Polen-Bild, das auf ihren Vater zurückgeht (VE, 92), nach und nach zu demontieren und die mit dem Thema Nachbarschaft verbundenen Ambivalenzen hervortreten zu lassen: Polen ist auch das Land, in dem Oświęcim (i.e. die Stadt, in der sich das Konzentrationslager Auschwitz befindet) und das Warschauer Ghetto liegen,⁶ und das Verhältnis zwischen Pol*innen und Jüd*innen vor, während des und nach dem Holocaust ist nach wie vor Gegenstand hitziger historiografischer und gedenkpolitischer Diskussionen, wie sich beispielsweise an der Kontroverse um die Studie *Neighbours* des Historikers Jan T. Gross (2001) und erst kürzlich wieder in den Debatten um die Einführung des sogenannten „Holocaust-Gesetzes“ zeigte.⁷

Die Erzählerin begibt sich also auf gedächtnispolitisch vermintes Terrain, 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, möglicherweise anders durchmessen kann. Wenngleich die Themen Komplizenschaft und Kollaboration für ihre Begegnung mit Polen und Babij Jar wichtig sind, dient ihr das Thema Nachbarschaft doch zuerst einmal dazu, historisch abstrakte Kategorien und Binäroptionen, wie beispielsweise ‚Opfer‘ vs. ‚Täter*innen‘, ‚Jüd*innen‘ vs. ‚Nicht-Jüd*innen‘ und ‚wir‘ vs. ‚andere‘,

⁶ Petrowskajas Erzählerin verwendet bewusst die im deutschen Kontext eher weniger gebräuchliche polnische Bezeichnung für das Vernichtungslager Auschwitz (siehe VE, 57–58). Wie Godela Weiss-Sussex richtigerweise angemerkt hat, hat dies zum einen mit einem Widerstand gegen die Formelhaftigkeit der Chiffre Auschwitz zu tun; die Verwendung des polnischen Namens erzeugt somit eine Art Verfremdungseffekt (2017). Im Kontext des vorliegenden Beitrags könnte die Verwendung des polnischen Namens jedoch auch auf die Thematik polnischer (Mit-)Täterschaft oder zumindest Mitverantwortung verweisen, die durch den Gebrauch des deutschen Namens möglicherweise ausgeblendet wird. Um genau jene Fragen der Bezeichnung und (Mit-)Verantwortung ging es interessanterweise auch während der Debatten um das umstrittene „Holocaust-Gesetz“, das unter anderem die Verwendung des Begriffs „polnische Konzentrationslager“ unter Strafe stellen sollte, siehe hierzu Harper 2016.

⁷ Anfang 2018 führte die derzeitige polnische Regierung ein Gesetz ein, das es verbietet, dem polnischen Staat Mitverantwortung an den Verbrechen der Nationalsozialisten zuzuschreiben. Das Gesetz löste zahlreiche, auch internationale, Kontroversen aus und wurde daraufhin im Sommer 2018 abgemildert, siehe Dudek 2018; Sierdaka 2018.

zu destabilisieren. In den Augen der Erzählerin sind diese verallgemeinernden Zuschreibungen problematisch, da sie es nicht nur den damals Beteiligten, sondern auch den heute in diesen Gesellschaften Lebenden leichter machen, das Geschehene von sich abzuspalten. Zugleich haben diese Kategorien einen naturalisierenden Effekt, da sie die Trennung zwischen ‚wir‘ und ‚anderen‘ als schon immer gegeben erscheinen lassen und gleichzeitig eine Assoziationskette aus ‚Jüd*innen‘ – ‚die anderen‘ – ‚Opfer‘ perpetuieren. Eben jene essentialisierenden Logiken hinterfragt *Vielleicht Esther* jedoch wiederholt, da sie verschleiern helfen, dass sich die Gewaltereignisse des zwanzigsten Jahrhunderts nicht schicksalhaft, sondern durch die (Nicht-)Taten und Entscheidungen vieler Einzelner entfaltet haben: „[...] ich sage auch oft natürlich oder sogar naturgemäß, als ob dieses Verschwinden oder dieses Nichts natürlich oder auch selbstverständlich sei“ (VE, 10). Das bereits im Titel angedeutete konjunktivische Erzählprogramm verweist darauf, dass ein anderer Ausgang der Geschichte zwar nicht gegeben ist, aber möglich gewesen wäre. Schließlich begünstigt das Denken in den oben genannten Mustern einen abstrahierenden Blick, der das konkrete (Zusammen-)Leben und Sterben aller Beteiligten ausblendet und zugleich den Blick auf das Weiterleben versperrt, denn wenn ‚Jüd*innen‘ kategorisch mit ‚Opfern‘ gleichgesetzt werden, werden sie – zumindest implizit – immer auch als tote und nicht als lebendige Gemeinschaft gedacht.

Wenn man sich jedoch bewusst macht, dass Opfer und Täter*innen in vielen Fällen Nachbar*innen waren, lassen sich diese sauberen Trennungen und die bequeme Distanz zum Geschehenen nicht aufrechterhalten:

Ja, man nennt diese Opfer für gewöhnlich Juden, aber viele meinen damit nur die anderen. Das ist irreführend, denn die, die da sterben mussten, waren nicht die anderen, sondern die Schulfreunde, die Kinder aus dem Hinterhof, die Nachbarn, die Omas und die Onkel [...]. (VE, 185)

Durch den Verweis auf Nachbarschaftsverhältnisse durchbricht Petrowskajas Text den Abwehrmechanismus, der ‚Opfer‘ mit ‚Jüd*innen‘ und den ‚anderen‘ gleichsetzt. Die Jüd*innen waren eben „nicht die anderen“ (VE, 185), sondern verflochten mit und Teil der Gemeinschaft; die Trennung zwischen ‚wir‘ und ‚anderen‘ wird dadurch nicht nur als Ausgangspunkt der gewaltsamen Vernichtung, sondern auch als Produkt einer bestimmten Gedächtnispolitik im osteuropäischen Raum sichtbar, die die jüdischen Opfer nach wie vor als „die Toten der ewigen anderen“ (VE, 190) oder als die „Waisen unserer gescheiterten Erinnerung“ (VE, 191) segregiert. In dem Maße, in dem die ‚Jüd*innen‘ vom Status der Andersheit abgekoppelt werden, wird es auch im Falle der ‚Täter*innen‘ zunehmend schwerer, diese im kollektiven Gedächtnis als ‚die anderen‘ (i.e. als die Deutschen) vom Rest der Bevölkerung abzuspalten. Wenn Opfer wie Täter*innen Nachbar*innen waren, impliziert dies

auch, dass die Zivilbevölkerung zumindest teilweise in die Verbrechen verstrickt war. Durch räumliche Nähe wird also ein Moment der Intimität und der Verflechtung eingeführt, das eine Reihe unangenehmer Fragen aufwirft:

Zum einen verdeutlicht *Vielleicht Esther*, dass diese Intimität durchaus täuschend sein kann, mitunter gar tödlich endet. Während ihres Besuchs in Warschau liest die Erzählerin ein Theaterstück, das vermutlich auf der bereits erwähnten skandalträchtigen Studie *Neighbours* (2001) von Jan T. Gross basiert. Gross widmet sich dem Jedwabne-Pogrom, bei dem im Jahr 1941 mehrere hundert – nach Angaben von Gross sogar 1600 – Jüd*innen von ihren polnischen Mitbürger*innen auf grausame Weise hingerichtet wurden. Laut Gross ging das Massaker vor allem von polnischer und nicht von der Seite der deutschen Besatzungsmacht aus. Die Studie löste vor allem in Polen heftige Debatten aus, die sich nicht nur um die lange Geschichte antisemitischer Ausschreitungen im Land, sondern auch um das tabuisierte Thema polnischer Mittäterschaft und Komplizenschaft in Bezug auf diverse NS-Verbrechen drehten (Polonsky und Michlic 2004). Die Auseinandersetzung mit dem Stück und dem ihm zugrundeliegenden Pogrom erweckt in der Erzählerin ein Bewusstsein für die Ambivalenzen der Nachbarschaft, die nicht nur das Verhältnis zur schönen Nachbarin Pilska, sondern auch zu ihrem Berliner Nachbarn, dem sie in Warschau zufällig über den Weg läuft, zu trüben scheinen. An sich wäre dieses Treffen

[...] ein schöner Zufall gewesen [...], hätte ich nicht gerade ein Theaterstück gelesen, das sich auf ein Buch mit dem Titel *Nachbarn* bezieht und in dem es um Klassenkameraden geht, Polen und Juden, die zusammen aufwuchsen, zusammen lebten, einander mochten und sich dann gegeneinander wendeten und einander töteten, wer wen, just guess, und gerade dachte ich an die Nachbarn in einer kleinen polnischen Stadt mit dem für mich unaussprechlichen Namen Jedwabne und warum man seine Nachbarn tötet, im Delirium, in der Finsternis, im Affekt oder auch gerne, da stand er plötzlich vor mir [...]. (VE, 109–110)

Diese Unberechenbarkeit des Nachbarschaftsverhältnisses wird auch im Kapitel zur titelgebenden Urgroßmutter der Erzählerin wieder aufgenommen, in dem die Nachbar*innen „Vielleicht Esther“ einerseits mit Essen versorgen (VE, 209) und versuchen, vom Gang zur Schlucht von Babij Jar abzuhalten (VE, 211),⁸ gleichzei-

8 Der Name „Vielleicht Esther“ für die Urgroßmutter der Erzählerin leitet sich zum einen daraus her, dass der Vater der Erzählerin sich nicht mehr genau an den Namen erinnern kann: „Ich glaube, sie hieß Esther, sagte mein Vater. Ja, vielleicht Esther“ (VE, 209). Zum anderen steht das „vielleicht“ im Namen der Urgroßmutter aber auch im erweiterten Sinne für das gesamte Erzählprogramm des Romans, das sich nicht nur um das Zusammenspiel zwischen (fehlenden) historischen Fakten und Fiktion dreht, sondern auch um die im Adverb „vielleicht“ angedeuteten Ungewissheiten, Ungereimtheiten und uneingelösten Möglichkeiten historischer Erfahrung.

tig jedoch auch diejenigen sind, die ihr die Treppe herunter- und auf die Straße helfen und sie so – wissentlich oder nicht – in den Tod schicken (VE, 211).

Neben diesem unheimlichen Effekt, der das Vertraute suspekt erscheinen lässt, hat die Fokussierung auf die soziale Mikro-Ebene der Nachbarschaftsverhältnisse eine weitere Folge: Indem die abstrakten Kategorien von ‚Opfer‘/‚Täter*innen‘, ‚die anderen‘/‚wir‘ in konkrete Nachbarschaftsverhältnisse übersetzt werden, wird die Vernichtung paradoxerweise nicht greifbarer, sondern unvorstellbarer, denn die geläufige und vereinfachende Binäropposition Opfer vs. Täter*innen wird ersetzt durch ein Netzwerk der *implication* (Rothberg 2014a, 2014b), das Jüd*innen, Pol*innen, Deutsche, Opfer, Täter*innen, Mitläufer*innen, Beobachter*innen usw. einbindet und dessen Reichweite sich nur schwer vor- und darstellen lässt, wie Rothberg in Bezug auf den südafrikanischen Künstler William Kentridge und dessen Auseinandersetzung mit den Nachwirkungen des Apartheitsregimes gezeigt hat (Rothberg 2013). Dies hat nicht zuletzt damit zu tun, dass die Frage, wo eine (Un-)Tat und Täterschaft beginnt, aus Perspektive der *implication* neu zu stellen ist: Zählen die Nachbar*innen, die „Vielleicht Esther“ die Treppe herunterhelfen als (Mit-)Täter*innen? Wie viel Schuld und Verantwortung tragen all jene, die „hinter den Vorhängen“ (VE, 222) zuschauen und nichts tun, und wie lassen sich die „Bauern, Priester [...], Menschen, damals noch Kinder [...]“ (VE, 272) beschreiben, die aus variierender Nähe und Distanz am Todesmarsch ungarischer Jüd*innen von Mauthausen nach Gunskirchen im April 1945 teilnahmen?

In den Verhandlungen von Nachbarschaft und *implication* im Text schwingt demnach auch die grundlegende Frage mit, ob es angesichts der Verbrechen des zwanzigsten Jahrhunderts eine ‚unschuldige‘, im Sinne von unbeteiligte oder nicht kompromittierte, Position überhaupt geben kann. Das im Text wiederkehrende Paradiesapfel-/Sündenfall-Motiv oder auch die biblische Referenz auf den Brudermord von Kain scheinen die Möglichkeit der Schuldlosigkeit zu verneinen: „Wenn Kain Abel getötet hat und Abel keine Kinder hatte, wer sind dann wir?“ (VE, 251)

3 *Implication* erinnern, erzählen, bezeugen

Während es im vorherigen Abschnitt darum ging, wie das Thema Nachbarschaft Kategorien wie ‚Opfer‘/‚Täter*innen‘; ‚Jüd*innen‘/‚Nicht-Jüd*innen‘; ‚wir‘/‚andere‘ in einer dichotomen Entgegensetzung destabilisiert und gängige Konzeptionen von Täterschaft, Schuld und Verantwortung hinterfragt, soll es im Folgenden um die Erinner- und Erzählbarkeit der „implicated“ Perspektive gehen, die nicht von Binaritäten, sondern von Nachbarschaftlichkeit und Verflochtenheit ausgeht. Diese Verstrickungen stellen eine Herausforderung für das Gedenken an die Verbrechen dar, da nicht nur unklar ist, wem Opfer und

Täter*innen ‚gehören‘, sondern auch, wie das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität zu denken ist:

Im Jahr 1939, als der Krieg begann, lebte eine Million Menschen in Warschau, neununddreißig Prozent davon Juden [...], diese Neununddreißig veränderte für mich alles. Bei neununddreißig geht es nicht mehr um wir und die anderen, sondern um dich und deinen Nachbarn, dachte ich, um jeden zweiten oder dritten, um dich und mich [...]. Wie soll man der Hälfte der Stadt gedenken? Und wie kann man hier noch leben? Wenn man wie in Berlin für jeden Menschen einen Stolperstein der Erinnerung in den Bürgersteig einlassen würde, wären die Gassen und Straßen von Warschau mit goldenen Steinen gepflastert. (VE, 105)

Indem die Erzählerin fragt, wie man dieser „Hälfte der Stadt“ (VE, 105) gedenken solle, wirft sie das Thema der Erinnerbarkeit auf, die in diesem Falle nicht nur durch Quantitäten gefährdet ist, d.h. die schiere Masse der zu erinnernden Opfer, die ihren Ausdruck in den hypothetischen, mit Goldsteinen gepflasterten Straßen Warschaus findet. Es geht auch um das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität, das zentral für die Problematik der *implication* ist. Denn eine „implicated“ Perspektive auf den Holocaust erweitert nicht nur das Spektrum zwischen ‚Opfer‘ und ‚Täter*innen‘ um diverse Grauzonen, sondern geht auch von einer unumstößlichen Verflochtenheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus, die eben keinen endgültigen Schlussstrich zwischen heute und gestern zulässt. Gerade diese Verstrickungen und Kontinuitäten werden jedoch nach Meinung der Erzählerin im polnischen Kontext systematisch verneint, in dem die „Spuren dieses [des jüdischen] Lebens wie Fremdkörper“ (VE, 105) behandelt werden. Gleichzeitig deckt sie auf ihren Reisen wiederholt die zwar verdrängten, aber dennoch bestehenden Überlagerungen von jüdischem und nicht-jüdischem Leben auf, die sich vor allem räumlich, als eine Art ungewollte Nachbarschaft oder Ko-Habitation, äußern. Dies wird besonders deutlich während ihres Besuchs in der polnischen Stadt Kalizs: Ihre Begleiterin Pani Ania macht die Erzählerin darauf aufmerksam, „dass einige Straßen der Stadt mit Grabsteinen aus dem alten jüdischen Friedhof“ (VE, 135) gepflastert sind. Ursprünglich wurden diese Grabsteine mit der Rückseite nach oben in die Straßen eingelassen, so dass sie nicht als Grabsteine zu erkennen waren; nach einer Erneuerung der Straßen zu einem späteren Zeitpunkt jedoch wurden sie unbeabsichtigterweise zum Teil mit der Vorderseite nach oben verlegt. Diese als Pflastersteine missbrauchten jüdischen Grabsteine fungieren nicht nur als Sinnbild für schockierende Pietätlosigkeit und die Missachtung des jüdischen Erbes im polnischen Kontext, sondern auch für die unausweichliche Wiederkehr des Verdrängten, das sich aus der Verflochtenheit jüdischen und nicht-jüdischen Lebens und Sterbens vor und nach dem Krieg ergibt.

Es stellt sich im Hinblick auf diese Beobachtungen der Erzählerin die Frage, wie eine produktivere Form des Erinnerns aussehen könnte, die die kompli-

zierte Geschichte polnisch-jüdischer Nachbarschaft nicht – im tatsächlichen wie im übertragenen Sinne – mit Füßen tritt. Darauf geben sowohl die Erzählerin in *Vielleicht Esther* als auch die Autorin Petrowskaja unter dem Stichwort der „gemeinsame[n] Erinnerung“ (VE, 191) eine Antwort, verstanden als eine Erinnerung, die sich nicht im Konkurrenzkampf von Opfergruppen oder der Abwehr von Schuld und Verantwortung aufreißt und erschöpft, sondern stattdessen ein Bewusstsein dafür schafft, dass man, laut der Autorin Petrowskaja, aus der Geschichte und den Nachwirkungen des Zweiten Weltkrieges „nicht aussteigen kann“ (Timm 2013):

Wir können über andere Dinge nachdenken, wir gehen dahin, dahin – irgendwann stolpern wir, möchten wir nicht, oder nicht [sic], ob es konkret dieses Thema ist oder Spuren in der Stadt oder, dass du deine Kinder so oder so erziehst. Es hat unglaubliche Spuren hinterlassen im Verhalten, in der Kommunikation der Menschen. (Timm 2013)

Es geht also weniger um Schuldzuweisungen oder die Generierung von symbolischem Kapital durch die Vereinnahmung der Opferrolle, sondern um eine Offenheit und Aufnahmefähigkeit für die „Spuren“ und das Insistieren der Vergangenheit, die etwas geschaffen hat, was die Autorin als „unsere gemeinsame Antike“ bezeichnet. Wie Jessica Ortner argumentiert, ersetzt Petrowskajas Schreiben ein segregierendes Erinnern, das, um eine Formulierung Michael Rothbergs zu verwenden, leicht in ein „zero-sum game of competition“ zwischen verschiedenen Opfergruppen ausarten kann (Rothberg 2009, 9) durch einen „gemeinsamen“ oder inklusiven Ansatz: „Throughout the entire novel, selection as opposed to inclusion is used as a metaphor for the segmentation of cultural memory, which Petrowskaja defines as a typical characteristic of post-socialist memory culture“ (Ortner 2017, 44). Lucia Perrone Capano spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „verknüpfenden Erinnerungsarbeit“ (2018, 106). „Gemeinsam“ bedeutet in diesem Kontext auch, den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust nicht als national gerahmte, sondern als transnationale und letzten Endes europäische Ereignisse wahrzunehmen und eine Art europäisches Gedächtnis zu schaffen, wie es der Text *Vielleicht Esther* versucht (zu europäischen und transnationalen Gedächtnisdiskursen im Text siehe Ortner 2017; Perrone Capano 2018).⁹

⁹ Es ist hierbei zu beachten, dass das Beharren auf „gemeinsamer Erinnerung“ und einem europäischen Gedächtnisraum in Petrowskajas Text und in Interviews wiederum ganz eigene Exklusionsmechanismen zu Tage fördert, die den Zusammenhang zwischen der (Erinnerung an die) Ermordung der Jüd*innen Europas und der (Nach-)Geschichte des Kolonialismus in Europa ausblenden. Zum Zusammenhang von Holocaust-Erinnerung und (Post-)Kolonialismus siehe vor allem Craps 2013; Rothberg 2009; Sanyal 2015; Silverman 2013.

Ein solch europäisches Bewusstsein und Gedächtnis sind jedoch aus der Perspektive des Textes *Vielleicht Esther* (und auch ansonsten) ein ferner Traum; ein Umstand, dessen sich auch die Erzählerin schmerzlich bewusst ist: „[...] sogar im Gedenken setzt die Selektion sich fort“ (VE, 191). Die „gemeinsame Erinnerung“ erscheint also realpolitisch nicht umsetzbar, dafür ist sie jedoch künstlerisch darstellbar: Es ist kein Zufall, dass *Vielleicht Esther* geprägt ist durch eine Metaphorik und Poetik des Klöppelns, Strickens, oder Webens (siehe hierzu Roca Lizarazu 2018), die unsichtbare Vernetzungen sichtbar macht und neue Verknüpfungen schafft und damit auf der Ebene der Form reflektiert, was Rothberg (2013, 2014a, 2014b) unter dem Schlagwort *implication* – was sich auf deutsch als „Verwicklung“ oder „Verstrickung“ übersetzen lässt – theoretisch zu denken versucht.

Zum einen finden sich im Text zahlreiche Motive der Vernetzung, etwa wenn die Erzählerin ihre Reisen als eine Suche nach den „inneren Verbindungen [ihrer] Familie“ (VE, 120) beschreibt, also als einen Versuch, Verknüpfungen offenzulegen aber mitunter auch erst herzustellen. Noch offensichtlicher tritt die Metaphorik des Gewebes in den zahlreichen Verweisen auf das Internet – im Englischen als *World Wide Web* bekannt – zu Tage. Das Internet wird von der Erzählerin als ein Medium präsentiert, das unterschiedliche Menschen, Orte und Geschichten im wahrsten Sinne des Wortes vernetzt und auf diese Weise Verkettungen aufzeigt oder überhaupt erst produziert, etwa wenn die Erzählerin in der Online-Datenbank von Yad Vashem auf eine (mögliche) entfernte Verwandte, Mira Kimmelmann, stößt (VE, 118–128).

Solche Praktiken der Verwebung sind jedoch nicht nur für die Motivik und Bildsprache, sondern auch für die Poetik der Geschichtensammlung *Vielleicht Esther* zentral, die von Lucia Perrone Capano als „Buch der Verflechtungen“ (2018, 98) bezeichnet wird. *Vielleicht Esther* bleibt damit der Herkunft des Wortes „Text“ treu, das von lateinisch *textum* abstammt, was Gewebe oder Geflecht bedeutet. Diese Verflechtungen bestehen zum einen zwischen Petrowskajas Buch und diversen anderen Texten, die *Vielleicht Esther* in Form intertextueller Fäden durchziehen. Wichtig sind insbesondere wiederkehrende Bezüge auf die griechischen Mythen und die homerischen Epen: die Suche der Erzählerin ist nicht nur „eine Reise in das Labyrinth der Geschichte“ (Perrone Capano 2018, 100), in dem sie sich mit Hilfe des „Ariadnefaden[s]“ des Erzählens zu orientieren sucht (VE, 62), ihre Reisen gemahnen auch an die Odyssee und ihre Großmutter väterlicherseits wird beschrieben als „Penelope“ (VE, 19); gleichzeitig identifiziert die Erzählerin sich auch mit Achilles und seiner verletzlichen Ferse (VE, 216–217). Verdichtet wird das Textgeflecht von *Vielleicht Esther* zum anderen durch die Mehrsprachigkeit des Buches, das neben dem Deutschen auch Versatzstücke aus dem Englischen, Jiddischen, Polnischen, Russischen und Ukrainischen beherbergt (siehe zum Thema Mehrsprachigkeit auch Bühler-Dietrich

2019; Eckart 2015; Weiss-Sussex 2017). Das Schreiben in „der Kluft der Sprachen“ (VE, 115) ermöglicht es der Erzählerin, einen im positiven Sinne heimatlosen, „perfekt verloren[en]“ (VE, 115) Standpunkt einzunehmen, der auch die oben erwähnte, „gemeinsame Erinnerung“ begünstigt, denn Festlegungen und Grenzbeziehungen werden gelockert: „Wer hat wen erobert, wer gehört zu den Meinen, wer zu den anderen, welches Ufer ist meins?“ (VE, 115).¹⁰ Damit eng verbunden ist ein assoziativer Zugang zu Sprache, der zahlreiche linguistische Verflechtungen erzeugt, etwa wenn die Erzählerin über den Fikus berichtet, der während der Flucht der Familie aus Kiew ihrem Vater auf dem Lastwagen weichen musste und zurückgelassen wurde und dem sie somit auch ihr eigenes Leben verdankt (VE, 216–220). Es bleibt unklar, ob sich die Geschichte mit dem Fikus wirklich so zugetragen hat, gleichzeitig ist er jedoch bestimmend für das Herkunftsnarrativ der Erzählerin, weshalb die Pflanze zwischen Fiktion, „Fixpunkt“ (VE, 217) und Fixierung changiert. Die Verkettung dieser Wörter, die zuerst einmal über lautliche Ähnlichkeit funktioniert, verweist damit auf tieferliegende Zusammenhänge. Wie Godela Weiss-Sussex überzeugend argumentiert, ermöglicht der assoziative Sprachgebrauch im Text nicht nur neue Verbindungen und ein multiperspektivisches Narrativ (Weiss-Sussex 2017), er schärft auch das Gespür der Leser*innen für sprachliche Nach- und Missklänge, Sedimente und Verdrängtes, also das im Begriff *implication* auch mitschwingende Implizite, beispielsweise, wenn sich die Erzählerin nach ihrem Besuch in Auschwitz partout nicht „konzentrieren“ kann (VE, 59) oder von ihren Schwierigkeiten „eine Einstellung zur Arbeit zu finden“ (VE, 60) berichtet, da das deutsche Wort sich für sie nicht von der Toraufschrift von Auschwitz, „Arbeit macht frei“, trennen lässt. Wie Elin Nesje Vestli anmerkt, ist Petrowskajas Sprachgebrauch grundsätzlich vielschichtig und mehrdeutig, bei ihr „schreiben [...] die anderen Sprachen mit“ (2016, 155). Ebenso schreiben aber auch die anderen Texte, Erinnerungskulturen und Bewusstseinsebenen mit, so dass Literatur, Sprache und Gedächtnis als Palimpseste begreifbar werden. Damit übersetzt der Text die palimpsestischen Überlagerungen, die das Erinnern und die Topografien im Text (Berlin, Kalisz, Warschau, Babij Jar) prägen, in eine angemessene sprachliche Form.¹¹

10 Annette Bühler-Dietrich merkt außerdem richtigerweise an, dass die Mehrsprachigkeit im Text einen „Ausweg aus der offiziellen russischen Sprache der Politik und der Geschichtsschreibung“ (2019, 235) bietet, die im Text mit festgezurrtten Täter- und Opfernarrativen, Verdrängung und (staatlich verordnetem) Vergessen assoziiert ist.

11 Im Hinblick auf das Schaffen des südafrikanischen Künstlers William Kentridge merkt Michael Rothberg an, dass „palimpsest, morphing, and procession“ (2012, 9) als wesentliche Strategien für die künstlerische Darstellung und Verarbeitung von einer „implicated“ Perspektive

Somit tritt das Gewebe nicht zuletzt auch als zentrale poetologische Metapher hervor, denn Erzählen, verstanden als die Freilegung und Erzeugung von Verknüpfungen, wird im Text immer wieder mit „Handarbeit“, insbesondere mit Spinnerei gleichgesetzt: „Ich sollte spinnen, beherrsche aber keine Handarbeit“ (VE, 134). In diesem Zitat schwingen nicht nur erneut Referenzen auf diverse Gestalten aus den antiken Mythen und Epen mit, die allesamt mit Praktiken des Spinnens oder Webens verknüpft sind (Arachne, Ariadne, Athene, Clotho, Penelope), sondern auch Anklänge an die deutsche Formulierung „Garn spinnen“ oder „sich etwas zusammenspinnen“ für Lügen oder Fantasieren oder sogar „spinnen“ im Sinne von verrückt sein. Diese Konnotationen greifen das für den Text zentrale Verhältnis von Fakt und Fiktion, Wahrheit und Lüge auf. Indem die Erzählerin anmerkt, dass sie „keine Handarbeit“ beherrsche, verweist sie zudem darauf, dass sie abgeschnitten ist vom Familienerbe, das über Jahrhunderte darin bestand, taubstummen Kindern mittels Zeichensprache das Sprechen beizubringen. Insofern ergibt das von der Erzählerin gestaltete Textgewebe *Vielleicht Esther* denn auch keine ebenmäßigen Muster, sondern lediglich „kleine Fetzen“ (VE, 134) in Gestalt der fragmentarischen „Geschichten“ und „verlorene[n] Fäden“ (VE, 134), die sich nicht zu einer kohärenten Familienerzählung zusammenfügen lassen.

Die formale Gestaltung des Textes ist demnach untrennbar mit den Themen Nachbarschaft und *implication* verbunden, indem eben genau jene Verknüpfungen, Verkettungen und Verstrickungen, die im offiziellen Gedächtnis häufig verdrängt werden, zum Stilprinzip erhoben werden. Dies zeigt sich darin, dass die Geschichte des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts nicht als teleologisch angelegte Meistererzählung, sondern als Gewebe aus „kleinen Fetzen“ präsentiert wird, gekennzeichnet durch Fragmentarizität, zeitliche Sprünge, unerwartete Verknüpfungen und zahlreiche Abzweigungen und Seitenpfade.

Das zu Beginn dieses Abschnitts angeführte Zitat aus *Vielleicht Esther* verdeutlicht, wie Nachbarschaft und *implication* zum einen ein anderes, ‚gemeinsames‘ Erinnern und zum anderen neue Erzählweisen notwendig werden lassen. Abschließend soll darauf eingegangen werden, dass eine „implicated“ Perspektive auch die Problematik der Zeugenschaft in einem neuen Licht erscheinen lässt. Da es sich bei *implicated subjects* (Rothberg 2014a) um Personen handelt, die entweder ihre Teilnahme am Geschehen zu verdrängen wünschen (beispielsweise im Falle der Mittäter*innen und Kompliz*innen) oder (angeblich) nicht bewusst an den Ereignissen teilgenommen haben (so z.B. Nachbar*innen, Passant*innen etc.), können (und wollen) diese Figuren nur bedingt Zeugnis ablegen. Dies wird

aufgefasst werden können; das Palimpsest und die assoziative Überblendung erscheinen also als mögliche Merkmale einer Poetik der *implication*.

der Erzählerin besonders deutlich in dem Kapitel, das sich um Babij Jar und die titelgebende Urgroßmutter „Vielleicht Esther“ dreht. Da es keine Augenzeugenberichte zu den letzten Momenten im Leben ihrer Urgroßmutter gibt, ist die Erzählerin auf Vermutungen und das bereits erwähnte konjunktivische Erzählprogramm angewiesen: „Wer flüstert uns Geschichten ein, für die es keine Zeugen gibt?“ (VE, 221). Diese Problematik gewinnt an Schärfe im weiteren Kontext des Babij Jar-Massakers, da es kaum Überlebende gab und die Erinnerung an die Ereignisse von Seiten des sowjetischen und später ukrainischen Staates über Jahrzehnte systematisch verdrängt wurde. Ein offizielles Denkmal für die jüdischen Opfer des Massakers wurde erst im Jahr 1991 errichtet und bis heute wird die Tatsache, dass die Opfer von Babij Jar beinahe ausschließlich aufgrund ihrer jüdischen Herkunft ermordet wurden, im offiziellen Gedächtnisdiskurs weitgehend ausgeblendet (zur Geschichte Babij Jars als Erinnerungsort siehe Rapson 2014, 2015). Was bleibt angesichts dieser kollektiven Amnesie, ist ein Netzwerk „unsichtbarer Zeugen“ (VE, 222), das jedoch weder für die Erzählerin noch für die Geschichtsschreibung zugänglich ist:

[...] Passanten, die Verkäuferinnen in der Bäckerei drei Stufen tiefer und die Nachbarn hinter den Vorhängen dieser dicht bewohnten Straße, eine nirgendwo erwähnte, gesichtslose Masse für die großen Flüchtlingszüge. Sie sind die letzten Erzähler. Wohin sind die alle umgezogen? (VE, 222)

Was sich hier auftut, ist eine ungeschriebene und vermutlich auch nie zu schreibende Geschichte des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts, die ein ästhetisches, epistemologisches und, im Hinblick auf die kollektiv verordnete Amnesie im sowjetischen Kontext, letztlich auch ethisches und politisches Problem darstellt. Der Text *Vielleicht Esther* interveniert in diese Problematik zum einen durch den selbstreflexiven Einsatz von Fiktion an jenen Stellen, an denen das Faktische notwendigerweise an seine Grenzen stößt, und zum anderen durch eine alternative Erinnerungspolitik, die wesentliche Elemente des Nachbarschaftlichen – nämlich Kontiguität, Kontingenz und (Über-)Kreuzung – als Ausgangspunkt für neue, inklusive und nicht essentialisierende Formen der Vergemeinschaftung nimmt.

4 Kontiguität, Kontingenz und (Über-)Kreuzung

Der vorliegende Beitrag hat sich vornehmlich dem Zusammenhang von Nachbarschaft und *implication* gewidmet, d.h. dem Problem der Verstrickung, das Opfer- und Täterrollen nachhaltig destabilisiert. In diesem Kontext sind Nachbarn vor allem als negative, oder doch zumindest ambivalente Figuren aufgetre-

ten, weshalb es abschließend um mögliche ‚positive‘ Aspekte des Themas gehen soll. Wie bereits im Zusammenhang mit dem Kapitel zur Urgroßmutter „Vielleicht Esther“ angemerkt, gibt es im Text durchaus nachbarschaftliche Figuren, die helfen und positiv besetzt sind, so zum Beispiel, wenn die Erzählerin durch Zufall eine alte Nachbarin ihrer Mutter, Dina, wiederfindet, die das letzte, lebendige Verbindungsglied zur Vorkriegszeit darstellt (VE, 86).

Wesentlich interessanter sind jedoch jene Aspekte des Textes, die Nachbarschaft als ein alternatives Ordnungs- und Relationsprinzip einführen, das auf Kontiguität, Kontingenz und dem für den Text wichtigen Motiv der (Über-)Kreuzungen beruht. Dieses Prinzip wird beispielsweise deutlich im Unterkapitel „Die Liste“ (VE, 25–29): während ihrer genealogischen Suche stößt die Erzählerin auf diverse Namenslisten, die möglicherweise die Namen ihrer Verwandten enthalten. Diese Listen sind im Zusammenhang des Familienromans, den *Vielleicht Esther* auch repräsentiert, interessant, da sie eine topografische und synchrone Dimension in das ansonsten diachrone, genealogisch strukturierte Such- und Erzählprogramm des Textes einführen. Im Gegensatz zum „Familienbaum“ (VE, 17–20), der das erste Kapitel von Petrowskajas Geschichtensammlung eröffnet, ist die Namensliste nicht an zeitlicher Generationenabfolge und damit der Nähe oder Distanz zu einem irgendwie definierten Ursprung orientiert. Zusätzlich ist sie nicht auf einige wenige, dem engeren Familienkreis zugehörige Individuen konzentriert, sondern besteht aus einer Ansammlung von Namen ohne Gesicht und Geschichte – man kann die Namen auf der Liste zählen, jedoch nicht erzählen, wie Sigrid Weigel angemerkt hat (2006). Alle auf der Liste befindlichen Individuen nehmen zudem dieselbe zeitliche Ebene ein, denn bei einer Liste geht es um Klassifikation und Synchronie, nicht um zeitliche Abfolge und Diachronie. Die Gruppierung der Namen auf der Liste basiert auf einem gemeinsamen und gleichzeitig doch kontingenten Merkmal – wie beispielsweise die jüdischen Opfer des Holocaust, die Opfer des Zweiten Weltkriegs etc. –, aber aus dieser Anordnung lässt sich keine Kausalität und kein Narrativ ableiten, denn eine Erzählung bedarf zeitlicher Abfolge. Das räumliche Konzept der Nachbarschaft, verstanden im Sinne von Kontiguität, ersetzt damit das zeitlich gebundene Konzept der Abstammung: „[...] in den Listen stehen sie alle untereinander, nebeneinander wie Nachbarn, durcheinandergemischt, und die Meinigen sind nicht zu unterscheiden von Hunderten anderer, die genauso heißen, [...]“ (VE, 27). Das räumlich kodierte „[U]ntereinander, [N]ebeneinander“ (VE, 27) der Nachbarschaft steht im Gegensatz zum zeitlichen Prinzip des Nacheinanders in der Geschlechterabfolge und stellt somit für das genealogische Programm der Erzählerin ein Hindernis dar, da es eine fundamental andere Logik und ein anderes Ordnungssystem repräsentiert: „Je mehr Gleichnamige es gab, desto geringer war die Chance, meine Verwandten unter ihnen zu finden [...]“ (VE, 27). Die Erzählerin reagiert auf diese Herausforderung, indem sie sich auf ein

anderes, nicht rein biologisch definiertes Verständnis von Familie einlässt: „[...] und je geringer diese Chance war, desto klarer wurde mir, dass ich alle Aufgelisteten zu den Meinigen zu zählen hatte“ (VE, 27).

Die Namensliste und die mit ihr verbundenen Themen der Nachbarschaft und des räumlichen Nebeneinanders muss daher auch im Kontext der weiter oben erwähnten Erinnerungsproblematik gesehen werden. *Vielleicht Esther* lotet nicht nur die Grenzen des institutionalisierten, sondern auch des familiären Gedächtnisses aus (siehe hierzu auch Ortner 2017; Roca Lizarazu 2018), das genauso wie der offizielle historiografische oder politische Diskurs Exklusionen erzeugt. Der Text präsentiert Nachbarschaft als ein alternatives Ordnungs- und Verbindungsprinzip, das zeitliche Abfolgen und Ursprungsdenken, und also „Genea-Logik“ (Weigel 2006), durch räumliche Lagerung und mithin einen topografischen Zugang ersetzt. Durch diese Operation wird das ermöglicht, was Marianne Hirsch als „affiliative“ Formen der *postmemory* beschreibt (1997, 2008, 2012): gemeint sind damit all jene Formen des Nachgedächtnisses, die nicht auf der „intergenerational vertical identification of child and parent occurring within the family“ (Hirsch 2012, 36) beruhen, d.h. Formen der Identifikation, die auf Adoption und Wahlverwandtschaften fußen. Eröffnet werden dadurch Möglichkeiten der Erinnerungsvernetzung, die auch jener Opfer gedenken, die nicht zum unmittelbaren Kreis der biologisch (oder ethnisch, national etc.) definierten „Meinigen“ (VE, 27) gehören. Der Zusammenhang von Nachbarschaft, „affiliation“ und (post-)familiärer Erinnerungsgemeinschaft fügt damit dem weiter oben erwähnten Programm der „gemeinsame[n] Erinnerung“ eine zusätzliche Facette bei. Gemeint ist damit nicht nur eine „multidirectional“ Erinnerung im Sinne Michael Rothbergs (2009; Verweise auf Rothbergs Konzept der *multidirectional memory* finden sich auch bei Perrone Capano 2018), die die Verstrickungen zwischen den unterschiedlichen Gewaltereignissen des zwanzigsten Jahrhunderts anerkennt, sondern auch ein bis zu einem gewissen Grad postfamiliäres Erinnern, das mit der Exklusivität des Familiengedächtnisses bricht. Diese Erinnerungspolitik des Textes *Vielleicht Esther* gewinnt an Sprengkraft im Kontext der oben erwähnten, staatlich verordneten Erinnerungs- und Vergessenspolitik im (post-)sowjetischen Raum, die sich systematisch weigert, bestimmte Opfergruppen anzuerkennen. Das zufalls-gesteuerte Prinzip der Nachbarschaft bewirkt damit eine Problematisierung und, zumindest teilweise,¹² Verabschiedung essentialisierender (Erinnerungs-)

¹² Auch wenn *Vielleicht Esther* alternative, d.h. nicht biologisch oder ethnisch determinierte Formen der Erinnerungsgemeinschaft einführt, bleibt der Text als Ganzes doch am genealogischen Grundprojekt orientiert; außerdem orientieren sich die Grenzen der „affiliativen“ Inklusionen letzten Endes an Opfer- und Täterzuschreibungen, siehe hierzu auch Roca Lizarazu 2018.

Gemeinschaften, die auf familiärer, ethnischer oder nationaler Zugehörigkeit beruhen und notwendigerweise Ausschlüsse erzeugen. Nachbarschaftsverhältnisse hingegen sind fundamental anti-essentialistisch, denn verbunden sind Nachbarn nicht durch eine irgendwie geartete Wesenhaftigkeit, sondern durch das zufällige und oft auch flüchtige Nebeneinander im Raum.

Das Motiv der zufälligen Überkreuzung findet sich an diversen weiteren Stellen im Text, so zum Beispiel im Unterkapitel „Nachbarn“ (VE, 40–44). In diesem Kapitel beschreibt die Erzählerin den Kiewer Wohnblock, in dem sie aufwuchs. Obwohl die Bekanntschaften nach Aussagen der Erzählerin „nur flüchtig“ (VE, 42) sind, versammeln sie doch ein „multidirectional“ (Rothberg, 2009) Panorama der Gewalterfahrungen des zwanzigsten Jahrhunderts, das vom Spanischen Bürgerkrieg über den Zweiten Weltkrieg bis hin zum Holocaust reicht. Auch in diesem Falle wird also über Nachbarschaften eine nicht-essentialistische Lebens-, Leidens- und Erinnerungsgemeinschaft hergestellt, derer sich die Mitglieder mitunter nicht einmal bewusst sind. Solcherlei unbewusste Überkreuzungen und „Zufälle in Raum und Zeit“ (VE, 70) spielen für *Vielleicht Esther* eine zentrale Rolle, etwa wenn die Erzählerin über die – tatsächliche und metaphorische – Nachbarschaft zwischen ihrem Urgroßvater Ozjel und dem berühmten polnischen Pädagogen Janus Korczak schreibt:

[...] wieder waren sie Nachbarn in Raum und Zeit, ohne es zu wissen, er [Korczak] schrieb in Kiew, weil ihn der Erste Weltkrieg in meine Stadt gebracht hatte, dann kehrte er nach Warschau zurück. Wären mein Urgroßvater Ozjel und meine Großmutter Rosa damals zurückgegangen, wären sie und ihre Waisenhäuser, ihre Waisen und ihre eigenen Kinder, Nachbarn von Janus Korczak geworden, mit allen folgenden Adressen. (VE, 71)

Erneut zeigt sich hier die Ambivalenz des Nachbarschaftsbegriffes, denn wären der Urgroßvater und die Großmutter der Erzählerin die Nachbarn Korczaks geblieben, wären sie mit ihm erst im Warschauer Ghetto und dann im Vernichtungslager Treblinka gelandet. Gleichzeitig wird die räumliche Nähe zwischen der Teilfamilie der Erzählerin und Korczak zum Anlass genommen, um auf bestehende Gemeinsamkeiten zu verweisen (Judentum, heilpädagogischer Hintergrund) oder neue zu erzeugen, denn die Anekdote zur Nachbarschaft wird auch zum Anlass des Eingedenkens – Korczak und seine Waisen werden in die Erinnerungsgemeinschaft der Erzählerin (und möglicherweise auch der Leser*innen) aufgenommen. Darüber hinaus ist das Beispiel Korczaks nicht zufällig gewählt, da der polnische Pädagoge sich bekanntermaßen bewusst dazu entschied, mit den von ihm betreuten Waisenkindern in den Deportationszug nach Treblinka zu steigen, obwohl er die Möglichkeit gehabt hätte, sich zu retten. Das Beispiel Korczaks greift damit die den Text prägende Thematik der Adoption, der Wahlverwandschaft und der alternativen Familiensysteme auf.

Wie die Erzählerin anmerkt, sind sich die Beteiligten dieser Nachbarschaften und (Wahl-)Verwandtschaften mitunter nicht bewusst – sie werden sichtbar gemacht (oder auch erst erzeugt) als Produkte der assoziativen, vernetzenden Poetik des Textes *Vielleicht Esther*. Literatur tritt damit als wesentliches Medium hervor, um die hier beschriebene, anti-essentialistische Logik und Politik des Nachbarschaftlichen zu veranschaulichen und umzusetzen.

5 Schluss

Der vorliegende Beitrag hat versucht, sich über einen Nebenpfad, nämlich über Figuren und Figurationen des Nachbarschaftlichen, zentralen Themen im Text von Petrowskaja zu nähern: Opfertum und Täterschaft, Komplizenschaft und *implication*, Gedächtnis und Poetologie. Es hat sich gezeigt, dass Nachbarschaftsverhältnisse in Petrowskajas Text untrennbar mit dem verbunden sind, was Michael Rothberg als *implication* beschreibt, also Formen der Partizipation an Gewaltereignissen, die nicht im Opfer-Täter-Schema aufgehen, und damit Fragen der Komplizität und Kollaboration, aber auch der Nutznießerschaft und der Erb- oder Hinterlassenschaft aufwerfen.

Nachbarschaftsverhältnisse dienen in *Vielleicht Esther* dazu, im Sinne einer erinnerungspolitischen Intervention sowohl Opfer- als auch Täterrollen zu destabilisieren. Indem darauf verwiesen wird, dass Jüd*innen und Nicht-Jüd*innen vor und während des Zweiten Weltkriegs Nachbarn waren, wird die Distanz aufgehoben, die notwendig wäre, um diese beiden Gruppen voneinander getrennt zu halten und als die jeweils ‚anderen‘ zu etikettieren – diese Intimisierung des jüdisch-nicht-jüdischen Verhältnisses hat jedoch im Hinblick auf Jüd*innen und Nicht-Jüd*innen jeweils unterschiedliche Effekte: Im Falle der ukrainischen und polnischen Bevölkerung wird das Nachbarschaftsverhältnis zwischen Jüd*innen und Nicht-Jüd*innen von der Erzählerin zum Anlass genommen, um das in diesen Gesellschaften nach wie vor tabuisierte Thema der Kollaboration, Mittäterschaft und Nutznießerschaft zu durchdenken. Damit werden zum einen nationale Opfernarrative in Frage gestellt, die jegliche Mitverantwortung für die Verbrechen des Holocausts abwehren helfen und die lange Vorgeschichte antisemitischer Ausschreitungen in beiden Ländern ausblenden; zum anderen wird aber auch aufgezeigt, dass die starre Opposition von ‚Opfern‘ und ‚Täter*innen‘ wenig hilfreich ist, um Prozesse zu verstehen, die sich oft in den Grauzonen zwischen diesen beiden Zuschreibungen abspiel(t)en.

Im Hinblick auf die jüdischen Opfer des Holocaust eröffnet das Thema Nachbarschaft „affiliative“ Zugänge, um Marianne Hirsch zu zitieren (1997, 2008, 2012), die eine Erweiterung der vornehmlich familiären und ethnisch kodierten

Erinnerungsgemeinschaften im Text erlauben. Das Prinzip der Nachbarschaft, das auf räumlicher Nähe und Synchronie beruht, komplementiert das die Erzählung dominierende, auf Abstammung und Diachronie fußende, genealogische Prinzip auf produktive Weise. Dies ist auch wichtig im Kontext der für den Text zentralen (post-)sowjetischen Gedächtnispolitiken, die die jüdischen Opfer des Holocaust lange Zeit nicht anerkannt haben und, laut der Erzählerin, nach wie vor stiefmütterlich, als „die Toten der ewigen anderen“ (VE, 190) behandeln. Statt also eine ähnlich exklusive, auf biologischer oder ethnischer Gemeinsamkeit beruhende Erinnerungspolitik zu betreiben, vertritt *Vielleicht Esther* einen nicht-essentialisierenden, nachbarschaftlichen Ansatz, der nicht zwischen ‚den Meinigen‘ und den ‚anderen‘ unterscheidet und mithin diskriminiert. Das Nachbarschaftliche steht damit im Zentrum einer Politik, die, „als Gegenbewegung zu einer parzellierten Erinnerungskultur“ (Bühler-Dietrich 2019, 245) von der Autorin Petrowskaja unter dem Schlagwort der „gemeinsame[n] Erinnerung“ gefasst wird. „Gemeinsam“ schließt dabei „implicated“ oder „multidirectional“ Ansätze im Sinne Michael Rothbergs (2009, 2013, 2014a, 2014b) ein, die auf der gegenseitigen Bedingtheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie der Verflochtenheit zwischen den europäischen und außereuropäischen Gewalterfahrungen des zwanzigsten Jahrhunderts beharren, ebenso wie ein Erinnern, das, im Sinne der „affiliation“ (Hirsch 1997, 2008, 2012), bewusst mit der notwendigen Exklusivität ethnischer, familiärer oder nationaler Gedächtnisrahmen bricht.

Es wird also deutlich, dass, in Entsprechung zum assoziativen Schreibprinzip des Textes, das Thema Nachbarschaft untrennbar mit den zentralen Themen des Textes verknüpft ist: Neben Fragen von Opfertum, Täterschaft und Erinnerung betrifft dies auch die Ebene der Poetik. Durch eine Metaphorik und Poetik der Vernetzung und einen assoziativen Sprachgebrauch setzt *Vielleicht Esther* Michael Rothbergs Gedanken zu *implication* künstlerisch um und verdeutlicht damit, dass die „gemeinsame Erinnerung“ auch vor allem eine literarische Erinnerung ist, die dort ansetzt, wo offizielle Gedächtnisdiskurse in binären Mustern und damit im Modus der Exklusivität und der „Selektion“ (VE, 191) erstarren. Dies legt den Schluss nahe, dass das Medium der Literatur und der Kunst im Allgemeinen womöglich besonders geeignet ist, um nicht nur alternative, sondern auch zukunftsträchtigere Erinnerungsformen und -gemeinschaften zu entwerfen.

Literaturverzeichnis

- Bühler-Dietrich, Annette. „Hast du nicht alle zu Hause‘: Sprache und Gleichgewicht in Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther*“. *Affektivität und Mehrsprachigkeit: Dynamiken in der deutschsprachigen (Gegenwarts-)Literatur*. Hg. Marion Acker, Anne Fleig und Matthias Lüthjohann. Tübingen: Narr, 2019. 225–246.
- Costagli, Simone, und Matteo Galli. Hg. *Familienromane: Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. München: Wilhelm Fink, 2010.
- Craps, Stef. *Postcolonial Witnessing: Trauma out of Bounds*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Dudek, Bartosz. „Holocaust-Gesetz: In Kraft, aber eingefroren?“. *dw.com*, 28. Februar 2018, <https://www.dw.com/de/holocaust-gesetz-in-kraft-aber-eingefroren/a-42776674> (8. Oktober 2018).
- Eckart, Gabriele. „The Functions of Multilingual Language Use in Katja Petrowskaja’s *Vielleicht Esther*“. *Glossen* 40 (2015), <http://blogs.dickinson.edu/glossen/archive/most-recent-issu-glossen-402015/gabriele-eckart-glossen40-2015/> (12. Oktober 2018).
- Eichenberg, Ariane. *Familie – Ich – Nation: Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.
- Eigler, Friederike. *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin: Erich Schmidt, 2005.
- Eßlinger Eva, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons. Hg. *Die Figur des Dritten: Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010.
- Fuchs, Anne. *Phantoms of War in Contemporary German Literature, Films and Discourse: The Politics of Memory*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Gross, Jan T. *Neighbours: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*. Princeton, NJ und Oxford: Princeton University Press, 2001.
- Harper, Jo. „Bezeichnung ‚polnische Konzentrationslager‘ bald strafbar“. *dw.com*, 18. August 2016, <https://www.dw.com/de/bezeichnung-polnische-konzentrationslager-bald-strafbar/a-19480119> (3. Januar 2019).
- Heimann, Holger. „Deutsche Sprache kam einer Befreiung gleich“. *welt.de*, 8 Juli 2013, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article117810166/Die-deutsche-Sprache-kam-einer-Befreiung-gleich.html> (12. Oktober 2018).
- Herrmann, Meike. *Vergangenwart: Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass. und London: Harvard University Press, 1997.
- Hirsch, Marianne. „The Generation of Postmemory“. *Poetics Today* 29.1 (2008): 103–128.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Horstkotte, Silke. *Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau, 2009.
- Koschorke, Albrecht. „Institutionentheorie“. *Die Figur des Dritten: Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Hg. Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer und Alexander Zons. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010. 49–64.
- Lukács, Georg. „Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11.3 (1916): 225–271.

- Ortner, Jessica. „The Reconfiguration of the European Archive in Contemporary German-Jewish Migrant-Literature“. *Nordisk Judaistik/Scandinavian Jewish Studies* 28.1 (2017): 38–54.
- Osborne, Dora. „Encountering the Archive in Katja Petrowskaja’s *Vielleicht Esther*“. *Seminar* 52.3 (2016): 255–272.
- Perrone Capano, Lucia. „Migrierende Geschichten: Transnationale Erinnerungsräume in Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther*“. *Interkulturelle Blicke auf Migrationsbewegungen in alten und neuen Texten*. Hg. Raluca Radulescu, Lucia Perrone Capano, Nicoletta Gagliardi und Beatrice Wilke. Berlin: Frank & Timme, 2018. 95–109.
- Petrowskaja, Katja. *Vielleicht Esther. Geschichten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014.
- Polonsky, Antony, und Joanna B. Michlic. Hg. *The Neighbors Respond: The Controversy over the Jedwabne Massacre*. Princeton, NJ und Oxford: Princeton University Press, 2004.
- Rapson, Jessica. „Babi Yar: Transcultural Memories of Atrocity from Kiev to Denver“. *The Transcultural Turn: Interrogating Memory between and beyond Borders*. Hg. Lucy Bond und Jessica Rapson. Berlin und Boston: De Gruyter, 2014. 139–161.
- Rapson, Jessica. *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*. New York und Oxford: Berghahn Books, 2015.
- Reidy, Julian. *Rekonstruktion und Entheroisierung: Paradigmen des ‚Generationenromans‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Aisthesis, 2013.
- Roca Lizarazu, Maria. „The Family Tree, the Web, and the Palimpsest: Figures of Postmemory in Katja Petrowskaja’s *Vielleicht Esther*“. *Modern Language Review* 113.1 (2018): 169–189.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Rothberg, Michael. „Progress, Progression, Procession: William Kentridge and the Narratology of Transitional Justice“. *Narrative* 20.1 (2012): 1–24.
- Rothberg, Michael. „Multidirectional Memory and the Implicated Subject: On Sebald and Kentridge“. *Performing Memory in Art and Popular Culture*. Hg. Liedeke Plate. London und New York: Routledge, 2013. 39–58.
- Rothberg, Michael. „Preface: Beyond Tancred and Clorinda: Trauma Studies for Implicated Subjects“. *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*. Hg. Gert Buelens, Sam Durrant und Robert Eagleston. London und New York: Routledge, 2014a. XI–XVIII.
- Rothberg, Michael. „Trauma Theory, Implicated Subjects, and the Question of Israel/Palestine“, *Profession*, 2. Mai 2014b, <https://profession.commons.mla.org/2014/05/02/trauma-theory-implicated-subjects-and-the-question-of-israelpalestine/> (12. Oktober 2018).
- Sanyal, Debarati. *Memory and Complicity: Migrations of Holocaust Remembrance*. New York: Fordham University Press, 2015.
- Sierdaka, Monika. „Polen entschärft kontroverses Holocaust-Gesetz“. *dw.com*, 27. Juni 2018, <https://www.dw.com/de/polen-entsch%C3%A4rft-kontroverses-holocaust-gesetz/a-44434647> (8. Oktober 2018).
- Silverman, Max. „Memory Traces: Patrick Chamoiseau and Rodolphe Hammadi’s *Guyane: Trace-mémoire du baigne*“. *Yale French Studies* 118/119 (2010): 225–238.
- Silverman, Max. *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York und Oxford: Berghahn, 2013.
- Timm, Ulrike. „Es gibt keine Grenze zwischen Literaturen“. *Deutschlandfunkkultur.de*, 8. Juli 2013, https://www.deutschlandfunkkultur.de/es-gibt-keine-grenze-zwischen-literaturen.954.de.html?dram:article_id=252300 (12. Oktober 2018).

- Tzschentke, Hannah. „Motive der Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit in Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther*“. *Erschriebene Erinnerung: Die Mehrdimensionalität literarischer Inszenierung*. Hg. Sanna Schulte. Köln: Böhlau, 2015. 270–286.
- Vestli, Elin Nesje. „„Mein fremdes Deutsch‘: Grenzüberschreitungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – Katja Petrowskaja’s *Vielleicht Esther*“. *Language and Nation: Crossroads and Connections*. Hg. Guri Ellen Barstad, Arnstein Hjelde und Sigfried Kvam. Münster und New York: Waxmann, 2016. 143–160.
- Weigel, Sigrid. *Genea-Logik: Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München: Wilhelm Fink, 2006.
- Weiss-Sussex, Godela. „Jeder Stern schien mir ein geheimer Verwandter zu sein‘: Heimat, Language, and Identity in Katja Petrowskaja, *Vielleicht Esther* (2014)“. Vortrag bei der 41. Annual Conference of the German Studies Association (US), Atlanta. 6. Oktober 2017.
- Žižek, Slavoj, Eric L. Santner und Kenneth Reinhard. *The Neighbour: Three Enquiries in Political Theology*. Chicago und London: University of Chicago Press, 2005.

Eva Kowollik

Das Leiden der Anderen? Scheitern und Chancen dialogischen Erinnerens in Goran Vojnovićs *Jugoslavija, moja dežela*

Ne spadam, međutim, među one koji misle da se sve to može oprostiti ili zaboraviti i krenuti dalje. Po tom sam pitanju vrlo radikalan i imam čvrst stav kao čovjek: dok žive žrtve, žive i njihovi zločinci i zločini. (Vojnović 2013b)

Ich gehöre allerdings nicht zu denjenigen, die denken, dass man das alles verzeihen oder vergessen und weitermachen kann. In dieser Frage bin ich sehr radikal und habe als Mensch einen festen Standpunkt: solange die Opfer leben, leben auch die Verbrecher und Verbrechen.¹

In der folgenden Analyse des Status von (nationalen) Opfernarrativen in einem paradigmatischen Text der postjugoslawischen Literaturszene möchte ich die Anwendbarkeit von Aleida Assmanns Konzept des „dialogischen Erinnerens“ auf den postjugoslawischen literarischen Diskurs prüfen: „Zwei Staaten entwickeln ein dialogisches Erinnerungsmodell, wenn sie einseitig oder gegenseitig ihren eigenen Anteil an der traumatisierten Geschichte des anderen anerkennen und empathisch das selbst verursachte und zu verantwortende Leiden der anderen Nation ins eigene Gedächtnis mit einschließen“ (2016, 195–196). Das Besondere an Assmanns dialogischem Erinnern gegenüber vergleichbaren Erinnerungskonzepten, die ebenfalls das Moment der Verschränkung favorisieren,² liegt einerseits in seiner breiten Anwendbarkeit auf vielfältige transnationale Kontexte, und andererseits in der Tatsache, dass der Prozess der Verknüpfung von Erinnerungen als Dialog gedacht ist, das heißt als sprachlicher Akt, der auf eine bestimmte

1 Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin – E. K.

2 Von Ansätzen des kommunikativen Gedächtnisses (vgl. z.B. Welzer 2002) unterscheidet sich Assmanns dialogischer Ansatz durch die Ausweitung auf Kommunikationssituationen in politischen Kontexten. Ebenfalls in eine transnationale Richtung geht Michael Rothbergs Konzept der *multidirectional memory* (2009), angewandt auf die Verschränkung der Shoah mit kolonialem Erinnern. Im Kontext der postjugoslawischen Literaturen verwendet Stijn Vervaeet anhand von Texten, die Shoahnarrative mit dem Erzählen der jugoslawischen Zerfallskriege verknüpfen, den Begriff der *intersecting memories* (2016).

Konstellation aus Sprecher*innen und Zuhörer*innen hindeutet. Lassen sich in den jugoslawischen Nachfolgestaaten, insbesondere im Hinblick auf die jugoslawischen Zerfallskriege, dialogische Muster des Erinnerns identifizieren?

1 Kontextualisierungen

Eine *Erinnerungskultur* im Assmann'schen Sinne hat in den postjugoslawischen Gesellschaften (noch) keine breite gesellschaftliche Basis.³ Dass die nationalen Erinnerungsdiskurse weithin dem Modell des eigenen Leidens verhaftet sind, hängt mit der problematischen Erinnerungsdoktrin im jugoslawischen Staatssozialismus zusammen, die zudem auf den Partisanenmythos und die Losung *Bratstvo i jedinstvo* (Brüderlichkeit und Einheit) setzte:

The official interpretation of the war contained two principle aspects: first, it relied on a simple dichotomy, presenting the Partisans as ‚revolutionaries‘ and ‚liberators‘ and all other forces as ‚counterrevolutionaries‘ and ‚fascists‘; secondly, it effectively ‚de-ethnicised‘ the war, by blaming the ‚bourgeoisies‘ of all Yugoslav nations for the crimes that had taken place and by dealing with wartime inter-ethnic conflicts only in terms of superficial reciprocity [...]. (Dragović-Soso 2002, 100)

Als Folge dieses Simplifizierungsgebotes schwelten somit im zweiten Jugoslawien auf allen Seiten nicht verarbeitete historische Traumata im äußerst flexiblen Familiengedächtnis weiter – eine von Ressentiments begleitete transgenerationale Weitergabe blieb der einzige Weg des Erinnerns.⁴ In der Literatur kulminierte dies in äußerst populären Bestsellern, die seit den 1980er Jahren auf dem Buchmarkt erschienen und einer „Literatur der populistischen Welle“ angehörten.⁵ Charakterisiert waren diese Texte von einer selektiven Wahrnehmung ausschließlich des eigenen Leidens und einer Identifikation mit der eigenen Opferposition in der Vergangenheit, ein Phänomen, das Alida Bremer 1992 in ihrer Diagnose der damals „neueren serbischen Literatur“ treffend als „eine Art kollektiven inneren Monolog“ (1992, 460) bezeichnete.

³ In ihrer Einleitung weist Assmann mit den Fragen „Warum gab es nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs keine ‚Erinnerungskultur‘? Warum galt lange Zeit das Schweigen als die bessere Option?“ (2016, 10) darauf hin, dass für die Entwicklung einer Erinnerungskultur im Zusammenhang mit kollektiven Traumata eine gewisse zeitliche Distanz notwendig ist.

⁴ Zur Flexibilität des sozialen Gedächtnisses vgl. Assmann 2014, 203.

⁵ Der Begriff stammt von Mirko Djordjević (1998).

Nun stellt sich im Gegenzug die Frage, welchen Stellenwert das „Leiden der Anderen“⁶ in einem alternativen literarischen Diskurs einnimmt, der sich nationalkultureller Vereinnahmung widersetzt und sich dezidiert als ‚postjugoslawisch‘ verstanden wissen will.

Unter postjugoslawischer Literatur⁷ verstehe ich einerseits „literature, which is ultimately informed by, but also critical of Yugoslav ideology“ (Matijević 2016, 107), andererseits ist es „literature, which is post-Yugoslav in its critique of post-Yugoslav nationalisms“ (Matijević 2016, 107). Die Bezeichnung ließe sich also dahingehend interpretieren, dass das Präfix ‚post‘ sowohl die Notwendigkeit impliziert, zurückzuschauen, als auch, die Vergangenheit zu überwinden (Matijević 2016, 107–108). Diese Argumentation weiterverfolgend meint postjugoslawische Literatur also „the space of articulation of dissident and alternative cultural and political voices“, sie verfüge über „capacity of resistance“ (Matijević 2016, 102) oder sei als emanzipatorischer Diskurs (Matijević 2016, 102)⁸ beschreibbar. Es wäre also zu prüfen, inwieweit sich der Begriff des dialogischen Gedächtnisses für die Beschreibung thematischer und struktureller Charakteristika postjugoslawischer literarischer Texte eignet, sowie in literatursoziologischer Hinsicht für Prozesse und Wirkungen von Texten und ihren Akteur*innen im Feld der postjugoslawischen Literaturen.

Eine empathische Orientierung am „Leiden der Anderen“, mithin „Opferorientierung“,⁹ beschränkt sich in den postjugoslawischen Gesellschaften auf die einer widerständigen Subkultur angehörende, sich nationalkulturellen Diskursen widersetzen, alternative postjugoslawische Kulturszene.¹⁰

6 Mit diesem Syntagma stütze ich mich auf den Text des Literaturwissenschaftlers Davor Beganović: „Poštovanje drugoga, patnja drugoga“ (2015) [Die Achtung des Anderen, das Leiden des Anderen], wobei „das Leiden des Anderen“ das „ethische Potenzial“ (378) postjugoslawischer Literatur umschreiben soll.

7 Meine Darstellung des postjugoslawischen literarischen Diskurses folgt der Argumentation von Tijana Matijević (2016). Ihr Text reagiert auf die kritische Frage nach dem ‚post‘ im Begriff ‚postjugoslawisch‘, die Boris Postnikov aufwirft (Boris Postnikov. *Postjugoslavenska književnost?* Zagreb: Sandorf 2012, zitiert nach Matijević 2016, 103–105).

8 Matijević stützt sich mit dieser letzten Einschätzung auf Svetlana Slapšaks Text „Twin Cultures and Rubik’s Cube Politics: The dynamics of Cultural Production in Pro-YU, Post-YU, and Other YU Inventions“. *Südosteuropa: Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 3 (2011): 301–314, 311. Zitiert nach Matijević 2016, 102.

9 Assmann verweist auf die sinnvolle Differenzierung in „opferidentifiziert“ und „opferorientiert“, die Werner Konitzer (2012) vorschlägt.

10 Zu dieser zählen selbstverständlich auch prominente, oft im westlichen Ausland präsen- und von dort aus protegierte Vertreter*innen, wie Dubravka Ugrešić, David Albahari oder Miljenko Jergović.

Aus diesen Kontextualisierungsversuchen heraus gilt es, für die Textanalyse zwei Ebenen zu unterscheiden. Einerseits ist die Ebene der postjugoslawischen Literatur als ein literarisches Feld zu betrachten, in dem dialogisches Erinnern als Intention (bezogen auf den Prozess der Literaturproduktion) und als ein Wirkpotenzial (bezogen auf den Prozess der Rezeption) identifiziert werden könnte, ohne die damit verbundenen Schwierigkeiten auf den Literaturmärkten der Region vernachlässigen zu wollen. Im Vordergrund sollen jedoch die im literarischen Text inszenierten Erinnerungsprozesse stehen, die wiederum eher auf eine Verhärtung im Erinnerungsdiskurs in der Region hinweisen. Als Katalysator für das Misslingen dialogischen Erinnerns auf der Ebene der Figurenkonstellation fungiert nun im hier fokussierten Roman des slowenischen Autors Goran Vojnović *Jugoslavija, moja dežela* (2011, dt. *Vaters Land*, 2016) ein äußerst lebendiges Opfernarrativ.

2 Opferkonkurrenzen, Opfernarrativ und dialogisches Erinnern

Wie oben skizziert, ist in den postjugoslawischen Gesellschaften – und nicht nur dort – dialogisches Erinnern nicht die Regel, sondern die Ausnahme. Geprägt ist der Erinnerungsdiskurs sowohl auf sozialer als auch auf der Ebene der jeweiligen Nationen von Opferkonkurrenzen, Opferhierarchien und Selbstviktimsierung. Ursache dafür sind Phänomene, die Aleida Assmann treffend als „Asymmetrie zwischen Opfer- und Tätergedächtnis“ (2014, 82) beschreibt. So könne für das Tätergedächtnis eine Tendenz zur „Selbstviktimsierung“ konstatiert werden, eine „semantische Umkodierung [...], eine Haltung, die das eigene Leiden in den Mittelpunkt stellt und dabei gleichzeitig von der eigenen Verstrickung in die Unrechtsgeschichte ablenkt“ (Assmann 2016, 145).¹¹ Im Zusammenhang mit Selbstviktimsierung und einer „Rhetorik der Aufrechnung“ (Assmann 2014, 170) ist der Einfluss von Institutionen und politischen oder intellektuellen Akteur*innen „zur Konstitution von Erinnerungs- und Erzählmustern“ (Schulze Wessel 2012, 3) nicht zu unterschätzen, worauf Martin Schulze Wessel in der Einleitung zum Band *Opfernarrative* hinweist.

Für den serbischen Kontext zeigt die Politikwissenschaftlerin Jasna Dragović-Soso in ihrer Studie *„Saviours of the Nation“: Serbia’s Intellectual Opposition and*

¹¹ Assmann bezieht sich mit dem Begriff „Selbstviktimsierung“ auf den Historiker Martin Sabrow, der diese Erscheinung in der deutschen Erinnerungspolitik beschreibt (Sabrow 2012).

the Revival of Nationalism (2002), wie mittels literarischer Texte, aber auch medialer Einflussnahme und wissenschaftlicher Stellungnahmen¹² die Geschichte des Zweiten Weltkrieges umgewertet und der Mythos der Opferrolle des serbischen Volkes gestärkt wurde. Die Verfolgung der Serben durch die Ustaša wurde „the most potent historical symbol of Serbian victimisation in the latter part of the 1980s“ (Dragović-Soso 2003, 103) und fand Eingang in den zu diesem Zeitpunkt auch öffentlich artikulierbaren serbischen Erinnerungsdiskurs.¹³ Die nationalen „Erinnerungsrahmen“¹⁴ schaffen seitdem – und nicht nur in Serbien – feste Strukturen für Opfernarrative und forcieren damit die Erinnerung an die jeweils eigenen Leiden im Zweiten Weltkrieg sowie während der jugoslawischen Zerfallskriege. Dies betrifft alle Seiten: Wolfgang Höpken konstatierte 2006 exemplarisch für die slowenische und kroatische Seite der postjugoslawischen Erinnerungskulturen in Bezug auf traumatische Erinnerungsorte aus dem Zweiten Weltkrieg: „Das Bemühen, auch zu einer konsensfähigen Narration der Kriegsgeschichte zu kommen, steht allerdings noch aus“ (2006, 422). Daniela Mehler fordert – hier mit Blick auf die serbische Gesellschaft – „einen gesellschaftlichen Dialog [...], der sich kritisch und produktiv mit der Vergangenheit auseinandersetzt, auch Graustufen, auch die Doppelrollen von Akteuren als Täter-Opfer sowie Opfer-Täter und Sprecher mit einer anderen Position zulässt“ (2015, 298–299). Gefordert ist also ein in den gesellschaftlichen Strukturen verankerter dialogischer Erinnerungsdiskurs.

Aleida Assmann hat allerdings mit Bezug auf den negativen Klang des Wortes „Selbstviktimsierung“ zu Recht auf die Gefahr der Etikettierung von Leidensgeschichten aufmerksam gemacht: „Dieses Denken bleibt von einer Ausschluss-Logik der gegenseitigen Verdrängung bestimmt, die den Erinnerungsdiskurs weiterhin beherrscht. Sie unterstellt, dass die Erinnerung an die eigenen Leiden

12 Zu den bekanntesten und folgenschwersten dieser Stellungnahmen gehört zweifellos das Memorandum der Serbischen Akademie der Wissenschaften (Memorandum SANU); vgl. dazu auch Olivera Milosavljevićs Text *Der Mißbrauch der Autorität der Wissenschaft* (1998).

13 Den Umschwung in der serbischen Historiografie beschreibt die serbische Historikerin Ljubinka Trgovčević als Deutung eines „jahrhundertelangen Völkermordes an den Serben“ (2002, 403); der Historiker Holm Sundhaussen spricht von der „Weiterentwicklung eines nationalen Opfersyndroms, das zum prägenden Signum der Geschichte seit dem ausgehenden vierzehnten Jahrhundert gestaltet wurde“ (2002, 411). Zur Zusammenfassung des historiografischen Diskurses in Serbien ab den 1980er Jahren vgl. das Kapitel „Von der jugoslawischen zur serbischen Nationalgeschichte“ in Kowollik 2013, 18–25.

14 Die Existenz gesellschaftlicher „Erinnerungsrahmen“ versteht Aleida Assmann als notwendige Bedingung für die Wirksamkeit der Artikulation von Traumata, um das Trauma „zu einem Teil der bewussten Identität zu machen“ (2014, 94).

automatisch ein Bewusstsein für die Leiden der Anderen auslöscht“ (2016, 153). Weiterhin spricht sie vom „Recht auf unterschiedliche Erinnerungen“ (2016, 153) und fordert, es dem Menschen zuzutrauen, „dass er über dem eigenen Leid Fragen der Gerechtigkeit und das Leid der Anderen nicht aus dem Auge verliert“ (2016, 154).

Nun ließe sich fragen, welche Bedingungen ein solches dialogisches Erinnern unter Menschen fördern oder behindern. Mit Hilfe von traumatheoretischen Ansätzen, die aus der psychotherapeutisch orientierten Forschung zur Shoah kommen, lassen sich kommunikative Akte bzw. deren Gelingen oder Misslingen als Basis für dialogisches Erinnern identifizieren. Eine sinnstiftende Auseinandersetzung mit Traumata ist zunächst nicht ohne Weiteres möglich, da die präzise Wiederkehr traumatischen Erlebens kein Wissen sei, worüber Traumatisierte aktiv verfügen würden (Caruth 1995). Dem kann eine aktive Form des Zuhörens Abhilfe schaffen, die auf der Bereitschaft der Zuhörenden aufbaut, die Verantwortung für die Vergangenheit mitzutragen. An diesem ebenfalls aus der Psychotherapie stammenden Konzept der „sekundären Zeugenschaft“¹⁵ könnte ein dialogisches Erinnern ansetzen.

Wie oben erläutert, weist die postjugoslawische Literatur als „space of articulation of dissident and alternative cultural and political voices“ (Matijević 2016, 102) eine besondere Affinität zu dialogischem Erinnern auf verschiedenen Ebenen auf. Es ist also sinnvoll, Traumaerzählungen der postjugoslawischen Literaturen auf Inszenierungen dialogischer Erinnerungsstrukturen hin zu untersuchen und hierbei die Interaktion von Zuhörer*innen und Erzähler*innen im Hinblick auf konkurrierende Opferdiskurse herauszustellen.

An Goran Vojnovićs Roman *Jugoslavija, moja dežela* interessiert mich somit auch die Ambivalenz von Opfer-Täter-Konstellationen, die der Text aufwirft und die durch eine transgenerationale Perspektive zustande kommt. Des Weiteren zeigt der Roman auch Grenzen des eben skizzierten Konzepts der Zuhörerschaft und damit dialogischen Erinnerns auf. Schließlich sollen auf der literatursoziologischen Ebene die Chancen des Buches, im Rahmen der postjugoslawischen Literaturszene zu einem dialogischen Erinnern beizutragen, abgeschätzt werden.

¹⁵ Vgl. den Band „Niemand zeugt für den Zeugen“: *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah* (2000), herausgegeben von Ulrich Baer.

3 Jugoslavija, moja dežela – Trauma und Zuhören

Jugoslavija, moja dežela, der zweite Roman des slowenischen Autors Goran Vojnović, 2011 in Ljubljana erschienen, ist für eine Untersuchung des Potenzials dialogischen Erinnerns in postjugoslawischen literarischen Texten besonders aufschlussreich, denn Vojnović gilt unter den jüngeren slowenischen Schriftsteller*innen zunächst als derjenige, bei dem die jugoslawischen Zerfallskriege „am prominentesten dargestellt“ (Čeh Steger 2013, 208)¹⁶ werden; er positioniert sich weiterhin selbst dezidiert als slowenischer Autor innerhalb der postjugoslawischen Literaturszene (Vojnović 2013b) und wird als solcher, wie die Rezeption in der Region beweist, auch im gesamten postjugoslawischen Kulturraum wahrgenommen. Von der Zugehörigkeit zum postjugoslawischen Kulturraum zeugen seine Texte nicht nur in thematischer Hinsicht, sondern auch sprachlich durch eine figurespezifische Mehrsprachigkeit, durch die sich insbesondere sein erster Roman *Čefurji raus!* (2008, Südländer raus!) auszeichnet, die aber auch in *Jugoslavija, moja dežela* anklingt und in seinem jüngsten Roman *Figa* (2016, dt. *Unter dem Feigenbaum*) wieder zunimmt.¹⁷

Worum geht es im Roman? Der Ich-Erzähler Vladan Borojević, in der Erzählgegenwart ein gescheiterter, in Ljubljana lebender Student, stammt aus einer slowenisch-serbischen Familie, die vor den Kriegen an der kroatischen Küste lebte. Mit Kriegsausbruch 1991 wurde Vladan unvermittelt aus einer sorgenfreien Kindheit gerissen. Der Vater Nedeljko, Offizier der Jugoslawischen Volksarmee, wird nach Belgrad beordert und von dort an die Front in Slawonien geschickt. Seine Mutter Duša flieht mit Vladan aus Serbien, wo beide bei Nedeljkos Verwandten untergekommen waren, zurück nach Slowenien. Dort erfährt Vladan von seiner Mutter, sein Vater sei im Krieg gefallen. Das Trauma des Kindes, das mit elf Jahren sein Land, seine Sprache und seinen Vater verloren hat, äußert sich sechzehn Jahre später in deutlichen Symptomen. Vladan erfährt zu diesem Zeitpunkt zufällig bei Recherchen im Internet, dass sein Vater nicht tot ist, sondern als Kriegsverbrecher gesucht wird, verantwortlich für ein Massaker in einem kroatischen Dorf. Die überstürzte Suche nach dem Vater führt ihn nach Kroatien, Bosnien

¹⁶ Demgegenüber nimmt laut Čeh Steger die Fiktionalisierung des Zweiten Weltkrieges in Texten der slowenischen Gegenwartsliteratur breiten Raum ein (2013, 200).

¹⁷ Eine problematische Seite des aktuellen postjugoslawischen literarischen Diskurses stellen getrennte Literaturübersetzungen in Bosnien-Herzegowina, Kroatien und Serbien dar, was sich an Vojnovićs Büchern gut illustrieren lässt. Von *Čefurji raus!* gibt es eine kroatische, eine serbische und eine bosnische Übersetzung, von *Jugoslavija, moja dežela* eine kroatische und eine serbische Übersetzung, ebenso von *Figa*. Für die im postjugoslawischen Literaturfeld kursierenden Texte gibt es also für den Sprachraum des BKMS keine gemeinsame Übersetzerlandschaft.

und Serbien und wieder zurück nach Slowenien – letztlich findet er ihn in Österreich. Dabei kommt Vladan mit ganz unterschiedlichen Menschen in Kontakt, die seinen Vater gekannt hatten. Schließlich gelingt ihm erst durch Anhören zum Teil absurder Erklärungen, die den Kriegsverbrecher entlasten sollen und auf einem Opfernarrativ aufbauen, die Konfrontation mit dem eigenen Trauma. Auf diese spezifischen Erzählstrukturen soll im Folgenden näher eingegangen werden. Wichtig ist an dieser Stelle noch Folgendes: Goran Vojnović hat mit *Jugoslavija, moja dežela* keinen autofiktionalen Roman geschrieben, auch wenn autobiografische Details rekonstruierbar sind (Vojnović 2013b). Das Buch zeigt damit einmal mehr die Verflochtenheit auch Sloweniens in die transkulturelle Erinnerungslandschaft im postjugoslawischen Kulturraum, ein Standpunkt, der in Slowenien nicht selbstverständlich ist und worauf Vojnović bereits mit dem Titel des Romans ironisch anspielt.¹⁸

Im Zentrum steht Vladans Erzählung aus der Ich-Perspektive, angesiedelt im Jahr 2007. Dass es sich beim ersten Kapitel, der letzte unbeschwerte Tag der Pulaer Kindheit im Frühjahr 1991, um eine nicht intendierte Erinnerung des Protagonisten handelt, verdeutlicht erst das zweite Kapitel. Denn das im ersten Kapitel nur nebenbei erwähnte Graffito „KOSOVO REPUBLIKA – ISTRRA KONTINENT“ – zwei Jahre lang soll dieses „velikanski grafit“ (Vojnović 2013a, 14) [„riesige[] Graffito“ (Vojnović 2016, 10)] dort bereits stehen – verweist nicht nur deutlich auf bereits anhaltende separatistische Tendenzen seit Ende der 1980er Jahre. Es folgt als ein Flashback unmittelbar auf die Entdeckung des Protagonisten im Internet, dass sein Vater als Kriegsverbrecher gesucht wird, und ist im Buch entsprechend grafisch markiert.

Pojma nisem imel, od kod se je dobrih šestnajst let kasneje vzel ta davno pozabljeni pulski grafit [...]. K-O-S-O-V-O-R-E-P-U-B-L-I-K-A-I-S-T-R-A-K-O-N-T-I-N-E-N-T! [...] Moj do nedavna pokojni oče me je skoraj šestnajst let po svoji smrti iz zasede tako neusmiljeno napadel s svojo nesmrtnostjo, da sem lahko skoraj fizično občutil, kako se v meni razrašča občutek groze [...]. (Vojnović 2013a, 17–18)¹⁹

Ich hatte keine Ahnung, woher gute sechzehn Jahre später plötzlich dieses längst vergessene Pulaner Graffito kam [...]. K-O-S-O-V-O-R-E-P-U-B-L-I-K-A-I-S-T-R-A-K-O-N-T-I-N-E-N-T! [...] Mein bis vor Kurzem verstorbener Vater hatte mich fast sechzehn Jahre nach seinem Tod so unbarmherzig mit seiner Unsterblichkeit aus dem Hinterhalt überfallen, dass ich fast physisch spüren konnte, wie in mir das Gefühl des Grauens zunahm [...]. (Vojnović 2016, 12–13)

¹⁸ *Jugoslavija, moja dežela* (wörtlich: Jugoslawien, meine Heimat) ist ein Spiel mit dem Slogan „Slovenija, moja dežela“ [Slowenien, meine Heimat], der in den 1980er Jahren in Slowenien populär geworden war.

¹⁹ Zitiert wird der Originaltext aus der 2013 bei Študentska založba erschienenen Ausgabe.

Der auf der Suche nach dem Vater vorrangig zuhörende Vladan findet, zurück in Slowenien, auch ein zuhörendes Gegenüber – seine Freundin Nadja: „To noč sem premagal molk, [...]. Nadja pa me je le poslušala“ (Vojnović 2013a, 163) [„In dieser Nacht besiegte ich das Schweigen, [...]. Nadja hörte mir nur zu“ (Vojnović 2016, 144–145)]. Nadjas Präsenz wird zu einem entscheidenden, die Handlung motivierenden Moment: Vater und Sohn sollen einander schließlich in Wien treffen, Vladan jedoch ist unmittelbar vor dem Wiedersehen mit seinem Vater Panikattacken ausgesetzt. Durch Nadjas bedingungsloses Da-Sein und Zuhören kann sich der Protagonist überhaupt erst zum Treffen mit seinem Vater aufrufen. Die Inszenierung dieser zwischenmenschlichen Konstellation von Erzähler- und Zuhörerschaft in Verbindung mit der Verbalisierung eines Traumas wird im Roman jedoch in all der ihr inhärenten Problematik gezeigt. Die von Vojnović konzipierte Figur der ZuhörerIn ist eben keine distanzierte Therapeutin, sondern mit dem Protagonisten liiert, von dem sie sich am Ende trennen wird.

Von dieser Erzähler-ZuhörerIn-Konstellation nun sind die Binnenerzählungen zu unterscheiden, denen der Ich-Erzähler während der Reisetage nun seinerseits zuhört. Diese sollen im Hinblick auf das Opfernarrativ einer genaueren Analyse unterzogen werden.

4 Multiperspektivische Darstellung des Opfernarrativs

In einem Interview für die kroatische Zeitung *Jutarnji list* äußerte Vojnović: „Prokletstvo ratova naših djedova i očeva uvijek nas prati“ (Vojnović 2013b) [Der Fluch der Kriege unserer Großväter und Väter verfolgt uns immer]. Der Autor kommentiert hier die oben bereits skizzierte Problematik der inoffiziellen transgenerationalen Weitergabe jeweils eigener Leidensgeschichten aus dem Zweiten Weltkrieg im sozialistischen Jugoslawien und ihre Auswirkungen bis in die dritte Generation. Wie äußert sich dieses Opfernarrativ nun im Roman?

Vladans erste Station ist Brčko in Bosnien, der letzte seiner Mutter bekannte Aufenthaltsort des Vaters, der zu diesem Zeitpunkt bereits untergetaucht war. Dessen damalige Nachbarin lernte ihn unter dem falschen kroatischen Namen Tomislav Zdravković kennen.²⁰ Die Nachbarin erzählt Vladan also des Vaters umerzählte und kroatisierte Geschichte: „Rad je govoril o vseh vas, ampak o tebi

²⁰ Anspielung auf den jugoslawischen Sänger Toma Zdravković, für den der Vater geschwärmt hatte.

pa največ. Najbrž zato, ker je vedel, da si edini preživel“ (Vojnović 2013a, 58) [„Er hat gern von euch allen erzählt, aber von dir am meisten. Wahrscheinlich weil er wusste, dass du als Einziger überlebt hast“ (Vojnović 2016, 51)]. Nolens volens und durchaus ironisch in der literarischen Darstellung wird das Einzelkind Vladan also zum einzigen Überlebenden, umgeben von ermordeten Geschwistern. Damit wird er Teil eines familiären Opfernarrativs, das, wie Vladan im weiteren Verlauf erfahren wird, eigentlich die Geschichte seines serbischen Großvaters ist, der seine ganze Familie während des Zweiten Weltkrieges in einem Massaker der kroatischen Ustaša verloren hatte.

Einen Hinweis darauf bekommt Vladan bei Emir Muzirović, einst wie Vladans Vater Offizier der Jugoslawischen Volksarmee in Pula. Zum Zeitpunkt von Vladans Besuch lebt Emir zurückgezogen in Goražde, im föderativen Teil Bosniens. Als einstiger Angehöriger der Jugoslawischen Volksarmee sieht Emir in familiär überlieferten Opfererzählungen, in denen Verbrechen aus dem Zweiten Weltkrieg erinnert wurden, und daraus herrührend im Motiv der Rache die Ursache der Verbrechen im neuen Krieg:

O nekih svojih babicah in dedkih, o jamah, o taboriščih. Zgodbo, ki je vse njih vsa ta leta najedala [...]. V bistvu oni sploh niso bili ti, ki so ubijali, ampak so ubijali grobovi njihovih očetov in mater in bratov in sester, [...]. Ker v imenu grobov je vse sveto ... *i sve je potrebno* ... (Vojnović 2013a, 86–87)²¹

Von Omas und Opas, von Gruben und Lagern. Eine Geschichte, die all die Jahre an ihnen gefressen hatte [...]. In Wirklichkeit waren sie überhaupt nicht die gewesen, die getötet hatten, sondern getötet hatten die Gräber ihrer Väter und Mütter und Brüder und Schwestern, [...]. Denn im Namen der Gräber ist alles heilig... und alles notwendig... (Vojnović 2016, 76–77)

Vladans Vater Nedeljko sei, so Emir, durch das Trauma seines Vaters Milutin im Zweiten Weltkrieg von einer solchen Opfergeschichte geprägt worden. Emir weigert sich, sie Vladan zu erzählen – immerhin habe er, Emir, selbst eine, über die er ja schließlich auch nicht rede.

Emir fühlt sich als ehemaliger General der Jugoslawischen Volksarmee weiterhin gefangen in der tabuisierenden Erinnerungspolitik, die in Titos Jugoslawien bezüglich des Zweiten Weltkrieges galt. Seine nebulöse Redeweise sowie der Respekt ihm gegenüber in Goražde werfen Fragen nach seiner eigenen Ver-

²¹ Das Zitat ist ein Beispiel, wie Vojnović Mehrsprachigkeit in der Verwendung kursiv markierter bosnischer/kroatischer/serbischer Versatzstücke im slowenischen Text der Figurenrede realisiert.

gangenheit auf. Er und Vladans Vater kämpften in den Zerfallskriegen zwar offensichtlich auf verschiedenen Seiten, waren aber verbunden durch ihre gemeinsame und als glücklich beschriebene Zeit bei der JNA. Auf diese Weise können sich beide nachträglich als Opfer des von Nationalisten verursachten Zerfalls Jugoslawiens stilisieren und Emir deckt den serbischen Kriegsverbrecher, der ihn vor Jahrzehnten vor einem Mord aus Affekt bewahrt hatte und in dessen Schuld er daher zu stehen glaubt.

Vladans dritte Station ist Novi Sad in Serbien, wo Onkel Danilo lebt, ein Verwandter seines Vaters, bei dem Vladan mit seiner Mutter 1991 vorübergehend lebte. Danilo steht in seinem körperlichen Verfall in einem auffälligen Gegensatz zum Pathos seiner Rede: „s svojo usihajočo pojavo je bil na trenutke v popolnem neskladju s svojimi stopnjujoče nastrojenimi besedami“ (Vojnović 2013a, 114) [„mit seiner versiegenden Erscheinung stand er für Momente in einem völligen Missverhältnis zu seinen auf Steigerung gestimmten Worten“ (Vojnović 2016, 101)]. Dieser (ironisch erzählte) Kontrast in der Figurenkonzeption verbindet übrigens die meisten der Binnenerzähler. Danilo erzählt Vladan nun tatsächlich die Geschichte von Großvater Milutin, eingebettet jedoch in einen generalisierenden, das konkrete Verbrechen relativierenden Opferbegriff:

Tudi sam veš, da ni vojne brez žrtev. Poleg tega pa ... V tisti njegovi vojski je mogoče bilo tudi nekaj pravih vojakov, ampak večinoma so bili to navadni ljudje, ki so jim pred tem pobili družine, požgali hiše. Obupani reveži so bili to, *jadnici bez igde ikoga*. In daj mi zdaj ti povej, kako naj takšnim ljudem prepoveš, da se maščujejo. (Vojnović 2013a, 112)

Du weißt auch selbst, dass es keinen Krieg gibt ohne Opfer. Und außerdem ... In seiner Armee gab es möglicherweise auch ein paar richtige Soldaten, aber die meisten von ihnen waren gewöhnliche Leute, denen man vorher die Familien umgebracht, die Häuser angezündet hatte. Elende Verzweifelte waren das, arme Kerle ohne irgendwen irgendwo. Und jetzt sag du mir, wie du solchen Leuten verbieten willst, sich zu rächen. (Vojnović 2016, 99)

Im ersten Satz des Zitats formuliert die Figur ein Kriegsverbrecher relativierendes Argument; darauf folgt ein Argumentationsschritt der allgemeinen Verschwörung gegen die Serben – und zwar mit Hilfe von Strategien im Tätergedächtnis, die Assmann mit „Aufrechnen“, „Externalisieren“ und „Umfälschen“ bezeichnet hat (Assmann 2016, 169–182) und die im Roman auf suggestive Weise entpersonalisiert eingebracht werden. Das für dialogisches Erinnern grundsätzlich wichtige Zugeständnis auch des eigenen Leidens wird in der Argumentation der Figur jedoch gezielt zur Legitimation von Rache gebraucht. Erst darauf setzt Danilo nun Nedeljkos persönliche Opfererfahrung:

„[...] Veš, on nikoga razen tebe in Duše ni imel. Ko so mu vzeli vaju, se mu je zrušil cel svet.“ Nisem vedel, kdo mu naju je vzel, in sumil sem, da je to še ena v nizu zarot proti Srbom in Srbiji [...]. (Vojnović 2013a, 126)

„[...] Weißt du, er hatte ja außer dir und Duša niemanden. Als man ihm euch genommen hat, ist seine ganze Welt zusammengebrochen.“ Ich wusste nicht, wer ihm uns beide genommen hatte, und ich vermutete, dass das noch eine in einer Reihe von Verschwörungen gegen die Serben und gegen Serbien war. (Vojnović 2016, 112–113)

Vladan sieht sich selbst also erneut, ohne eigenes Zutun, ins Zentrum eines Opfernarrativs versetzt. Was aber hat es nun mit der Geschichte seines Großvaters Milutin auf sich? Milutins Familie lebte in der Herzegowina und wurde im Zweiten Weltkrieg von der kroatischen Ustaša ermordet. Danilos Erzählung darüber fasst Vladan folgendermaßen zusammen:

Resnico o družini Borojević iz vasi Žilice v okolici Tomislavgrada, ki so jo nekega jutra leta 1942 požgali ustaši [...]. Zaklana in ustreljena trupla [...] so zmetali na nekaj metrov visok mrtvaški kup pred njihovima gorečima hišama, nato pa so dolgo opazovali prizor in uživali v vonju srbskega pepela. Vsaj tako je Danilo povzel pripoved svoje matere, [...]. (Vojnović 2013a, 122)

die Wahrheit über die Familie Borojević aus dem Dorf Žilice in der Nähe von Tomislavgrad [...], das eines Morgens des Jahres 1942 von der Ustascha [...] niedergebrannt wurde. Die abgeschlachteten und erschossenen Körper [...] warfen sie auf einen mehrere Meter hohen Leichenhaufen vor ihren brennenden Häusern, und dann weideten sie sich an dem Anblick und genossen den Geruch der serbischen Asche. So jedenfalls hatte Danilo die Erzählung seiner Mutter zusammengefasst, [...]. (Vojnović 2016, 110)

Welche Folgen hat nun das Anhören von Geschichten über Opfer in der eigenen (Täter-)Familie für den Erzähler?

5 Die Involviertheit des Zuhörers: Effekte des Opfernarrativs

Im Text klingt durchaus an, dass die Erzählungen von Emir und Danilo den Protagonisten beeinflussen, allerdings zeigt der ironische Stil, dass Vladan sich dieser Effekte durchaus bewusst wird: „Emirjeve besede so mi namreč zvene le skrivnostno in njegova prijetno leseno dišeča topla soba je ustvarjala vtis ovalne pisarne nekakšne skrivne bratovščine upokojenih oficirjev“ (Vojnović 2013a, 87–88) [„Emirs Worte hatten etwas Konspiratives, und sein warmes Zimmer mit dem angenehmen Holzduft wirkte auf mich wie das Oval Office einer ehemali-

gen geheimen Brüderschaft pensionierter Offiziere“ (Vojnović 2016, 78)]. Ähnlich spürt Vladan die suggestive Wirkung in Danilos Argumentation: „Na neki čuden način so mi Danilove besede prijale in v sebi sem čutil naraščajočo željo, da bi jim verjel in skril za njimi vse svoje dvome in strahove“ (Vojnović 2013a, 112) [„Auf eine seltsame Weise taten mir Danilos Worte wohl, und ich spürte den Wunsch, ihnen zu glauben und hinter ihnen meine Zweifel und Ängste zu verstecken“ (Vojnović 2016, 99)].

Im unmittelbaren Anschluss an Danilos Erzählung, auf der Rückkehr aus Serbien und unterwegs Richtung Kroatien, imaginiert Vladan das Massaker in dem kroatischen Dorf im Herbst 1991 aus der Perspektive seines selbst leidenden Vaters. Das folgende Zitat zeigt, wie tief der Ich-Erzähler (der von seinem Vater übrigens distanziert als „Nedeljko“ spricht) versucht, sich in die damalige Situation seines Vaters, mithin in eine Täterpsyche, hineinzusetzen:

Morda je Nedeljko res videl, kako gorijo živi ljudje, kako matere gledajo umiranje lastnih otrok [...], a se ni več zmoget iztrgati začasne neprištevnosti. Utopljal se je v bolečem občutku izigranosti, izdanosti in opeharjenosti in sejal je smrt, da bi kaznoval to življenje, ki mu je uzelo vse, kar je imel rad. (Vojnović 2013a, 126–127)

Vielleicht hat Nedeljko tatsächlich gesehen, wie lebendige Menschen brennen, wie Mütter das Sterben ihrer eigenen Kinder mit ansehen [...], konnte sich aber nicht aus der vorübergehenden Unzurechnungsfähigkeit herausreißen. Versank im schmerzlichen Gefühl, ausge-trickst, verraten, übervorteilt worden zu sein, und säte den Tod, um das Leben zu bestrafen, das ihm alles genommen hatte, was er liebte. (Vojnović 2016, 113)

Dem Protagonisten drängt sich so unter dem Eindruck der Erzählung seines Onkels Danilo eine Parallelisierung der Schicksale des Großvaters und des Vaters auf: der Großvater blickt auf die Leichen seiner Angehörigen in seinem von der kroatischen Ustaša niedergebrannten serbischen Dorf. Er ist Opfer eines Verbrechens. Der Vater blickt auf die Leichen der Bewohner eines kroatischen Dorfes, die auf seinen Befehl hin ermordet wurden. Er ist Täter eines vergleichbaren Verbrechens, eines Rache-Aktes also. Diese Szene plastischer Visualisierung wird in einer späteren Passage gedoppelt, als Vladan Fotos zu Gesicht bekommt, die seinen Vater vor den Leichen der kroatischen Dorfbewohner zeigen, die er ebenfalls auf einen Haufen stapeln ließ, so wie er es selbst aus den Erzählungen über die toten Verwandten seines Vaters Milutin wusste.

Die tiefgehende persönliche Involviertheit des Erzählers in die ambivalente Opfer- und Verbrechergeschichte seiner Familie zeigt sich im Buch später in einem markanten Flashback, auf den ich nun eingehen werde. Zurück in Ljubljana erlebt der Protagonist, wie Jugendliche in einer Bar eine Balkanparty mit Turbofolk-Musik feiern. Der betrunkene Protagonist, dessen Gedanken zwischen seinem Vater und dem unklaren Balkanverständnis der Ljubljaner Jugendlichen

ruhelos hin- und herpendeln, verliert des lauten Turbofolks wegen schließlich die Nerven. Ohne nachzudenken brüllt er einen Fluch, den früher sein Vater benutzt hat. Unmittelbar nachdem er unbewusst seines Vaters Worte ausgesprochen hat, taucht schlagartig eine mit diesem Fluch verbundene, vergessen geglaubte Kindheitserinnerung wieder auf. Die Erinnerung an einen gemeinsamen Besuch auf dem Pulaer Filmfestival im Amphitheater („Arena“) Ende der 1980er Jahre ist – typisch für traumatische Erinnerungen bzw. Flashbacks (Caruth 1995, 152) – unvorhergesehen und außergewöhnlich klar und deutlich:

„*More marš u pičku materinu!*“ [...] Primože sem dal na „mute“ in se odsotno zazrl predse. Bila je Nedeljko kletvica, [...] in naenkrat sem ga živo videl, kako se, držec me čvrsto za roko, prepara s tipom na vhodu v Arena. (Vojnović 2013a, 148)

„*More marš u pičku materinu!*“ [...] Ich hatte die Primože auf „mute“ geschaltet und starrte jetzt abwesend vor mich hin. Das war Nedeljkos Fluch gewesen, [...] und auf einmal sah ich ihn lebendig vor mir, wie er, mich fest an der Hand haltend, sich mit einem Typ am Eingang zur Arena streitet. (Vojnović 2016, 131)²²

Die Auseinandersetzung des Ich-Erzählers mit der Tätergeschichte seines Vaters sowie dem implementierten Opfernarrativ ist also untrennbar mit den verdrängten und grundlegend positiv konnotierten Erinnerungen an die Kindheit in Jugoslawien und an seinen Vater verknüpft. Sind diese Erinnerungen durch den Zerfall Jugoslawiens, den Heimat- und Sprachverlust und den angeblichen Tod des Vaters als traumatisch zu werten, so werden sie nun in der Auseinandersetzung des Erzählers mit seinem Vater in Form von Flashbacks aktiviert und verleihen der Täterfigur des Vaters aus der Perspektive des Sohnes eine ambivalente Zeichnung.

Die letztendliche Konfrontation mit dem untergetauchten Vater in einem Café in Wien ist unversöhnlich. Hier dominiert des Vaters Schlüsselbegriff „Schicksal“, den dieser argumentativ aus dem familiären Opfernarrativ herleitet. Und nun kommt Nedeljko das erste Mal selbst zu Wort:

In potem sem [...] se spomnil zgodbe svojega očeta ... in kupa, na katerem so bila trupla njegove, moje, tvoje družine. [...] Vse je bilo zame že vnaprej določeno. Nikoli tu ni bilo nobene izbire. [...] Tista vojna se je s to vojno le nadaljevala in Milutinova usoda je postala moja usoda. (Vojnović 2013a, 256–257)

²² ‚Primož‘ ist eine auf den slowenischen Reformator Primož Trubar anspielende stereotype Bezeichnung für die Slowenen (vgl. Vojnović 2016, 255), von denen sich der Ich-Erzähler hier distanziert.

Und dann habe ich [...] mich an die Geschichte meines Vaters erinnert ... und an den Haufen, auf dem Leichen seiner, meiner, deiner Familie gelegen haben. [...] Alles war für mich schon im Voraus bestimmt. Es hat da nie eine Wahlmöglichkeit gegeben. [...] Jener Krieg damals hat mit diesem Krieg nur eine Fortsetzung gefunden, und Milutins Schicksal wurde mein Schicksal. (Vojnović 2016, 230–231)

Vladan jedoch ist durch die Auseinandersetzung mit den Erzählungen der Anderen bereits auf das Opfernarrativ vorbereitet, das ihn hier durch die geschickte Reihung der Worte „njegove, moje, tvoje družine“ [seiner, meiner, deiner Familie] erneut mit einverleibt. Er nimmt eine anklagende Rolle ein und eine aktive Dekonstruktion des Spiels seines Vaters „z izmišljenimi usodami“ (Vojnović 2013a, 257–258) [„mit den erfundenen Schicksalen“ (Vojnović 2016, 231)] vor.

General Borojević [...] [je] [o]digral ulogo [...] nedolžne žrtve [...]. bez besed [me je] spraševal, zakaj jaz [...] si ne želim niti slišati njegove zgodbe. [...] Zgodbe, ki sem ji tako zlahka nasedel, ko so mi jo skupaj po delčkih pripovedovali Emir, Danilo in Brane [...]. (Vojnović 2013a, 264)

General Borojević [...] hatte die Rolle des [...] unschuldigen Opfers gespielt, [...]. [Er] hatte [...] mich ohne Worte gefragt, weshalb ich [...] seine Geschichte nicht einmal hören wollte. [...] Eine Geschichte, der ich so leicht aufgesessen war, als sie mir Stück für Stück Emir, Danilo und Brane erzählt hatten, [...]. (Vojnović 2016, 238)

6 Das Leiden der Anderen?

Zum Schluss wird auf den Titel des Beitrags Bezug zu nehmen sein, um einen Punkt zu erläutern, der bisher nicht direkt zur Sprache kam. Wer sind nun eigentlich die Anderen, deren Leiden den zuhörenden Erzähler umtreiben? Durch die Suche der Erzählerfigur nach dem Vater und nach den Ursachen der Kriegsverbrechen, die dieser im Kroatienkrieg begangen hatte, wird im Roman vordergründig die Täterperspektive und das ambivalente Opfernarrativ akzentuiert, das zur Entlastung des Verbrechens zum Einsatz kommt. Die Täterfigur erfährt im Buch eine durchaus vielschichtige Zeichnung und erhält am Ende auch selbst eine Stimme. In dieser Vater-Sohn-Konstellation agiert Vladan allerdings nicht als empathischer Zuhörer und weigert sich zum Schluss, das Leiden seines Vaters anzuhören und zuhörend dessen Verbrechen zu rehabilitieren: „Ne vem, zakaj si prišel, če me sploh nočeš poslušati.“ ‚Zakaj naj te poslušam?! Vzgojil si me kot ateista, komunjaro jedna. Zdaj bi mi pa pridigal o usodi‘“ (Vojnović 2013a, 260) [„Ich weiß nicht, weshalb du gekommen bist, wenn du mir überhaupt nicht

zuhören willst.‘ ,Warum sollte ich dir zuhören?! Du hast mich zum Atheisten erzogen, du großer Kommunist, Und jetzt möchtest du mir vom Schicksal predigen“ (Vojnović 2016, 234)].

Das dialogische Potenzial des Romans äußert sich also weniger in der Figurenkonstellation, denn Vladans Gesprächspartner sind weit von einer Anerkennung einer Perspektive des Anderen entfernt. Dialogisches Erinnern geschieht auf der Ebene des Diskurses, mithin der Dekonstruktion des Opfernarrativs durch die Hauptfigur. Worin liegt nun das Entscheidende in der Konzeption der zuhörenden Erzählerfigur? Wie oben ausgeführt liegt die Funktion bezeugender Zuhörerschaft in der Übernahme von Verantwortung.²³ Und genau dies tut Vladan, indem er sich eben nicht vom manipulativ eingesetzten Opfernarrativ vereinnahmen lässt. Er übernimmt Verantwortung für die Anderen, für die während des Massakers im November 1991 getöteten Dorfbewohner, denen im Roman selbst an keiner Stelle eine Stimme oder Perspektive zukommt. Ihre Existenz wird jedoch durch Fotos, die den Vater neben Leichen und vor einem Leichenberg zeigen, sowie in kurzen Imaginationen des Protagonisten immerhin angedeutet:

Šele zdaj sem dojel, da stoji vojak ob ženskem truplu in se s svojo nogo opira nanj, da se mu med zavezovanjem vezalk ne bi bilo treba preveč sklanjati. [...] Na tretji je poleg mrtvaške grmade, na katero je bilo zdaj odvrženo še peto, otroško truplo, stal vojak. (Vojnović 2013a, 234)

Jetzt erst erfasste ich, dass der Soldat neben einem weiblichen Torso stand und seinen Fuß auf ihn gesetzt hatte, um sich beim Binden der Schnürsenkel nicht zu tief bücken zu müssen. [...] Auf dem dritten [Foto] stand der Soldat neben dem Leichenhaufen, auf den jetzt noch ein fünfter, ein Kinderkörper, geworfen war. (Vojnović 2016, 210)

Die Analogie zwischen dem Leichenhaufen der eigenen Familie, von dessen Leiden Vladans Großvater kein Zeugnis abgeben konnte oder durfte, und dem Leichenhaufen der Bewohner des kroatischen Dorfes, deren Ermordung der Vater zu verantworten hat, wird vom Vater mit Hilfe des Opfernarrativs als Rechtfertigung eines Rache-Aktes gebraucht. Der sich dieser Argumentation verweigernde Protagonist übernimmt somit deutlich Verantwortung für die Vergangenheit.

Trotz – oder gar aufgrund – dieser klaren Positionierung ist es Goran Vojnović gelungen, in seinem Roman Zwischenräume herauszuarbeiten und Alternativen zu binaristischen Vorstellungen von Opfern und Tätern aufzuzeigen. Er nähert sich demnach den von Daniela Mehler geforderten „Graustufen“ an, dem Aufzeigen der „Doppelrollen von Akteuren als Täter-Opfer sowie Opfer-Täter“ (2015, 300) als

²³ Vgl. das unter Punkt 2 ausgeführte Konzept der sekundären Zeugenschaft.

Basis für einen dialogischen Erinnerungsdiskurs. Das Besondere am Ansatz des Autors ist es, eine ambivalente Täterfigur zu zeichnen ohne das konkrete Kriegsverbrechen zu bagatellisieren oder zu entschuldigen. Auf der Ebene der literarischen Inszenierung werden also die Prägung des sozialen Gedächtnisses durch Opfernarrative und Verdrängungsstrategien gezeigt, sowie die Schwierigkeiten, aus diesen Familienkonstellationen auszubrechen. Die Wirkung des Romans wiederum, der in der postjugoslawischen Region sehr positiv aufgenommen wurde, zeugt vom Potenzial der Subkultur der postjugoslawischen Literaturszene,²⁴ zu einem dialogischen Erinnerungsdiskurs in der Region beizutragen.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. 2. Auflage. München: C. H. Beck, 2014.
- Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. 2. Auflage. München: C. H. Beck, 2016.
- Baer, Ulrich. Hg. „Niemand zeugt für den Zeugen“: *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.
- Beganović, Davor. „Poštovanje Drugoga, patnja Drugoga“. *Književna Istorija* 157 (2015): 367–380.
- Bremer, Alida. „Neuere serbische Literatur: Zwischen Geschichte, Mythos und Nation“. *Die Neue Gesellschaft: Frankfurter Hefte* 39.5 (1992): 457–462.
- Caruth, Cathy. „Recapturing the Past: Introduction“. *Trauma: Explorations in Memory*. Hg. Cathy Caruth. London: John Hopkins University Press, 1995. 151–157.
- Čeh Steger, Jožica. „Gewaltphänomene in der slowenischen Literatur: Die Kriegsgewalt und die Wissensfrage“. *Verbrechen – Fiktion – Vermarktung: Gewalt in den zeitgenössischen slowenischen Literaturen*. Hg. Laura Burlon, Nina Frieß, Irina Gradinari und Katarzyna Róžańska. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2013. 197–210.
- Djordjević, Mirko. „Die Literatur der populistischen Welle“. *Serbiens Weg in den Krieg: Kollektive Erinnerung, nationale Formierung und ideologische Aufrüstung*. Hg. Thomas Bremer, Nebojša Popov und Heinz-Günther Stobbe. Berlin: Arno Spitz 1998. 225–241.
- Dragović-Soso, Jasna. *„Saviours of the Nation“: Serbia’s Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism*. Montreal und Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2002.
- Höpken, Wolfgang. „Jasenovac – Bleiburg – Kočevski Rog: Erinnerungsorte als Identitätssymbole in (Post-)Jugoslavien“. *Geschichte (ge-)brauchen: Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus. Jugoslavien und Bulgarien*. Hg. Angela Richter und Barbara Beyer. Berlin: Frank & Timme, 2006. 401–429.

²⁴ Vgl. die unter Punkt 1 vorgenommenen Ausführungen und Quellenangaben zum Begriff der postjugoslawischen Literatur.

- Konitzer, Werner. „Opferorientierung und Opferidentifizierung: Überlegungen zu einer begrifflichen Unterscheidung“. *Das Unbehagen an der Erinnerung: Wandlungsprozesse im Gedenken an den Holocaust*. Hg. Margit Frölich, Ulrike Jureit und Christian Schneider. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel, 2012. 119–127.
- Kowollik, Eva. *Geschichte und Narration: Fiktionalisierungsstrategien bei Radoslav Petković, David Albahari und Dragan Velikić*. Berlin: LIT, 2013.
- Matijević, Tijana. „National, Post-national, Transnational: Is Post-Yugoslav Literature an Arguable or Promising Field of Study?“ *Grenzüberschneidungen – Grenzbewegungen: Ergebnisse der Arbeitstreffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft Basel 2013 / Frankfurt (Oder) und Slubice 2014*. Band 1. Hg. Nina Frieß, Gunnar Lenz und Erik Martin. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2016. 101–112.
- Mehler, Daniela. *Serbische Vergangenheitsaufarbeitung: Normwandel und Deutungskämpfe im Umgang mit Kriegsverbrechen, 1991–2012*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Milosavljević, Olivera. „Der Mißbrauch der Autorität der Wissenschaft“. *Serbiens Weg in den Krieg: Kollektive Erinnerung, nationale Formierung und ideologische Aufrüstung*. Hg. Thomas Bremer, Nebojša Popov und Heinz-Günther Stobbe. Berlin: Arno Spitz 1998. 159–182.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Sabrow, Martin. „Held und Opfer: Zum Subjektwandel deutscher Vergangenheitsverständnis im 20. Jahrhundert“. *Das Unbehagen an der Erinnerung: Wandlungsprozesse im Gedenken an den Holocaust*. Hg. Margit Frölich, Ulrike Jureit und Christian Schneider. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel, 2012. 37–54.
- Schulze Wessel, Martin. „Einleitung“. *Opfernarrative: Konkurrenzen und Deutungskämpfe in Deutschland und im östlichen Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*. Hg. K. Erik Franzen und Martin Schulze Wessel. München: Oldenbourg, 2012. 1–8.
- Sundhaussen, Holm. „Serbische Historiographie zwischen nationaler Legitimationswissenschaft und postnationalem Paradigmenwechsel“. *Klio ohne Fesseln: Historiographie im östlichen Europa nach dem Zusammenbruch des Kommunismus*. Hg. Alojz Ivanišević, Andreas Kappeler, Walter Lukan und Arnold Suppan. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2002. 411–419.
- Trgovčević, Ljubinka. „Historiographie in der BR Jugoslawien 1991–2001“. *Klio ohne Fesseln: Historiographie im östlichen Europa nach dem Zusammenbruch des Kommunismus*. Hg. Alojz Ivanišević, Andreas Kappeler, Walter Lukan und Arnold Suppan. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2002. 397–409.
- Vervaeet, Stijn. „Intersecting Memories in Post-Yugoslav Fiction: The Yugoslav Wars of the 1990s through the Lens of the Holocaust“. *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*. Hg. Stijn Vervaeet und Vlad Beronja. Berlin und Boston: De Gruyter, 2016. 99–126.
- Vojnović, Goran. *Jugoslavija, moja dežela*. Ljubljana: Študentska založba, 2013a [2011].
- Vojnović, Goran. „Možda Jugoslavija nekome smeta, ali to je moj kulturni prostor“. Interview mit Mladen Pleše. *Jutarnji list*, 20. September 2013b, <https://www.jergovic.com/ppk/mozda-jugoslavija-nekome-smeta-ali-to-je-moj-kulturni-prostor/> (11. September 2018).
- Vojnović, Goran. *Vaters Land*. Übers. von Klaus Detlef Olof. Wien und Bozen: Folio, 2016.
- Welzer, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis: Eine Theorie der Erinnerung*. München: C. H. Beck, 2002.

Ioannis Pangalos

Die Überwindung traditioneller Opfernarrative in spanischen und griechischen Bürgerkriegsromanen seit den späten 1990er Jahren

Einleitung

In meinem Artikel beabsichtige ich einen Paradigmenwechsel aufzuzeigen, der sich, so meine These, in der griechischen und spanischen Bürgerkriegsliteratur um die Zeit des Millenniums anbahnt, sowie seine wichtigsten Charakteristika – eines davon ist die Überwindung gängiger Opfernarrative – zu beschreiben. Ferner will ich auf die gesellschaftlichen und theoretischen Prämissen eingehen, die diesen literarischen Wandel ermöglichen und die ich unter den ‚experimentellen‘, nicht eingebürgerten Begriff *metamnemonial* (Pangalos 2017, 380) subsumiere. Einleitend möchte ich lediglich dasjenige Merkmal ansprechen, das meines Erachtens in der angedeuteten Situation der Jahrhundertschwelle am wichtigsten für die ‚neue‘ Literatur ist: Die kommunikativen Gemeinschaften, die die Erinnerung an die leiderfüllten Ereignisse der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts lebendig tradieren, sind in Auflösung begriffen. Diese Gruppen favorisierten in der Regel das eine oder das andere der in die Auseinandersetzungen involvierten ‚Lager‘, wobei sich das eine jeweils zum Opfer des anderen stilisierte. In diesem von Bipolarität gekennzeichneten Zustand erfüllte die Literatur eine bestimmte Funktion: Sie narrativierte den angestrebten Opferstatus und lieferte kulturelle Symbole, die für die eine oder andere Gemeinschaft, des rechten oder des linken politischen Lagers, verbindlich und verbindend waren. Die Auflösung der – mehr oder weniger – kompakten politischen Blöcke bedingt nun die ‚Heimatlosigkeit‘ der zeitgenössischen Literatur in Bezug auf die Integration in ein bestimmtes Erinnerungskollektiv und verleiht ihr auch ihr besonderes Gepräge.

Bevor ich allerdings auf die literarischen Darstellungen eingehe, gebe ich im ersten Abschnitt knapp einige historische Eckdaten zu den Bürgerkriegen sowie ihren (politischen) Folgen in beiden Ländern und gehe vergleichend auf den (offiziellen) Umgang mit der Erinnerung an die traumatische Zeit des ‚Bruderkrieges‘ ein. Der zweite Abschnitt widmet sich dann der Stellung, die die Literatur in diesen gespaltenen Gesellschaften innehat. Es werden einige Haupttendenzen bis in die 1980er Jahre hinein skizziert. Dabei wird eine notwendige terminologische Klärung vorgenommen: Der größte Teil der (anspruchsvollen) Texte ist

nicht ‚an sich‘ (also inhaltlich und formal) durch einen Schematismus von Links und Rechts gekennzeichnet, wie angenommen werden könnte; vielmehr ist eine solche Etikettierung – so mein Hauptargument – eher der politischen und gesellschaftlichen Spaltung geschuldet. Ich präsentiere also einige dieser Romane nicht ohne ihre Rezeptionssituation in Betracht zu ziehen. Die Untersuchung der zeitgenössischen Werke im dritten Teil, die sich der eindeutigen Zuordnung zu einer vorgegebenen Erinnerungsgemeinschaft entziehen¹ – konkret handelt es sich um *Soldados de Salamina*, *El lápiz del carpintero*, *Porphyra Gelia* und *I Symphonia ton Oneiron* – könnte in diesem Zusammenhang auch als Folie dienen, um ‚ältere‘ Werke anders zu lesen und neu zu kontextualisieren. Die Forschung wäre beispielsweise imstande, Texte der Nachkriegszeit, die bis jetzt hinter dem antagonistischen Rezeptionsmodus verborgen waren, als „kulturelle Texte“ (Erll 2005a, 153–164) im Sinne Erlls zu lesen und somit ihre genuin literarischen Eigenschaften zu würdigen. Im dritten Abschnitt, nach einer kurzen Zusammenfassung der relevanten erinnerungsdiskursiven Veränderungen der 1990er Jahre, werden die wichtigsten Besonderheiten der Literatur um das Millennium (sowie auch neuerer Werke), die aus dieser Wende resultieren, kategorisiert und anhand konkreter Beispiele veranschaulicht.

Für meine Fragestellung – Teil einer umfassenderen, in Arbeit befindlichen Monografie – untersuche ich je zwei spanische und griechische Romane, die auf besonders prägnante Weise das neue ‚metamnemiale‘ Bewusstsein zum Ausdruck bringen. Ihr Ausgangspunkt liegt in einer fiktionalen Gegenwart, die mit der Zeit der Niederschrift der Romane weitgehend deckungsgleich ist.² Der Bürgerkrieg wird in allen diesen Texten bewusst als Gegenstand des Gedächtnisses verhandelt. Ferner handelt es sich um Romane renommierter Autoren, die umfassend rezipiert wurden. Da die zeitgenössische spanische Bürgerkriegsliteratur viel intensiver als die griechische akademisch erforscht wurde, richtet sich das Augenmerk dieser Studie mehr auf die letztere. Die von mir eingenommene komparatistische Perspektive wird auch von den die jeweiligen Nationalliteraturen betreffenden Befunden der Forschung und Literaturkritik bestärkt. Daniela Bister z.B. gründiert ihre Studie auf folgender Annahme:

1 Es sollte nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass die in der vorliegenden Studie konstatierte Tendenz nur einen Teil der gegenwärtigen themenrelevanten Literatur betrifft. Es gibt heute sehr wohl auch Werke, in denen das ‚alte‘ Paradigma der Spaltung vorherrschend ist (Raftopoulos 2012, 16). Ein interessantes Desideratum der weiterführenden Forschung wäre zu ergründen, welcher dieser Richtungen quantitativ die Hauptrolle gehört.

2 Die *Symphonie der Träume* bleibt aber davon ausgenommen, da die Handlung Anfang der 1990er Jahre verortet wird – eine Zeit, die jedoch als Beginn der neuen, bis heute andauernden Epoche aufgefasst wird.

Las novelas publicadas durante los últimos quince años en lengua castellana, catalana y vasca se diferencian de las novelas anteriores en cuanto a su función y su poética. En el mismo momento que se pone en duda el pacto de silencio en literatura, se aprecia una diferenciación destacable respecto a las narrativas de víctima. En el ámbito literario, no hay atribuciones de roles unidimensionales, es decir, de víctimas y victimarios, lo que muestra que la literatura tematiza más en detalle y de manera más diferenciada la problemática de las identidades de víctima. En los textos literarios se presentan personas cuyos papeles e identidades no son claros: ¿Son víctimas? ¿Son victimarios? ¿Son a la vez víctima y victimario? (Bister 2014, 17)

[Die in den letzten fünfzehn Jahren publizierten Romane in spanischer, katalanischer und baskischer Sprache unterscheiden sich von den ihnen vorausgegangenen Romanen bezüglich ihrer Funktion und ihrer Poetik. Gleichzeitig mit der Infragestellung des Schweigepakts in der Literatur, ist auch eine markante Veränderung der Opfernarrative zu verzeichnen. Im Literaturraum gibt es keine eindimensionalen Rollenzuschreibungen, d.h. Opfer vs. Täter, eine Tatsache die als Beweis gilt, dass die Literatur detaillierter und differenzierter die Problematik der Opferidentitäten thematisiert. In den literarischen Texten werden Personen präsentiert, deren Rollen und Identitäten nicht klar sind: Sind sie Opfer? Sind sie Täter? Sind sie gleichzeitig Opfer und Täter?]³

Während der anerkannte griechische Literaturkritiker Vangelis Chatzivasileiou konstatiert:

Οι νεότεροι μυθιστοριογράφοι άρχισαν να επιστρέφουν στον Εμφύλιο όχι για να υπερασπιστούν την πολιτική αλήθεια της μιας ή της άλλης πλευράς, όπως το έκαναν πολλά λογοτεχνικά έργα πριν και μετά τη δικτατορία, αλλά, αντίθετα, για να ψάξουν τα τραύματα του δικού τους καιρού, μετατρέποντας την Ιστορία σε ένα καυτό σχόλιο του παρόντος. (Chatzivasileiou 2011)

[Die neueren Romanciers kehren erneut zum Bürgerkrieg zurück, nicht um die politische Wahrheit der einen oder anderen Seite zu verteidigen, wie es bei vielen literarischen Werken vor und nach der Diktatur der Fall war, sondern im Gegenteil, um die Traumata ihrer eigenen Zeit zu erforschen. Auf diese Weise transformieren sie die Geschichte in einen brandaktuellen Kommentar über die Gegenwart.]

In Chatzivasileiους Urteil – das auch ausdrücklich die im dritten Teil analysierten griechischen Romane umfasst – wird zwar nicht die Opferthematik, sondern nur allgemein der Paradigmenwechsel angesprochen, es wird sich jedoch zeigen, dass „die politische Wahrheit der einen oder anderen Seite“ eng mit den Opfernarrativen verknüpft ist.

3 Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen vom Verfasser – I. P.

1 Geschichtlicher Aufriss und erinnerungsdiskursive Aufarbeitung

Der griechische (1946–1949) und der spanische (1936–1939) Bürgerkrieg gehören zu den blutigsten Konflikten des zwanzigsten Jahrhunderts und weisen auffallende Gemeinsamkeiten sowohl in historischer als auch in politischer Hinsicht auf. Während der innergriechische Konflikt als ein Epilog des Zweiten Weltkriegs gilt, so ist der zehn Jahre vorher ausgetragene spanische Bürgerkrieg (1936–1939) im westlichen Mittelmeerraum als dessen Vorspiel zu deuten (Kalyvas 2005, XIII). Beide enden mit der Niederlage der linken bzw. republikanischen Kräfte. Und auf beide folgen über Jahrzehnte hinweg repressive rechtsgerichtete Regime, die ihre politischen Gegner*innen gnadenlos verfolgen und sich schwerer Menschenrechtsverletzungen schuldig machen. Hier muss allerdings klärend hinzugefügt werden, dass in Griechenland die Staatsform – zumindest formell – demokratisch ist, obwohl totalitäre Verhältnisse bestehen. Eine offene Diktatur, die bis 1974 andauert, gibt es erst ab 1967. Der Fall der Diktatur markiert auch den Übergang zu einer bis heute gültigen, pluralistischen sowie demokratischen Verfassung. In Spanien dagegen folgt auf den Bürgerkrieg die Franco-Diktatur, die erst mit dem Tod des *Caudillo* 1975 zu Ende geht und so die Transition zur Demokratie ermöglicht.⁴

Die Etappen der kollektiven Erinnerung an diese innerstaatlichen Konfrontationen weisen in beiden Ländern bemerkenswerte Parallelen auf – jedenfalls während des oben skizzierten Zeitabschnitts. Wie zu erwarten, setzt sich sowohl in Griechenland als auch in Spanien das Siegedächtnis durch – die *damnatio memoriae* der Herrschenden geht so weit, dass auch der Begriff ‚Bürgerkrieg‘ tabuisiert wird und in Spanien von „glorreichem Aufstand“ und „Kreuzzug“ die Rede ist (Aguilar 2005, 58), während in Griechenland der blutige Bruderzwist als „Bandenkrieg“ (Van Boeschoten et al. 2008, 21) bezeichnet wird. In der historischen Forschung ist die Rede von einer eigenartigen (weitgehend gesamtgesellschaftlich akzeptierten) *omertà*, die den öffentlichen Diskurs über die traumatischen Jahre verschleiert (Van Boeschoten et al. 2008, 16–22). Auch die exilierten Linken gedenken nicht gerne dieser Auseinandersetzung. Jedenfalls ziehen es die griechischen Kommunisten vor – teils aus politisch-taktischen Gründen, teils wegen der noch akuten Traumatisierung – auf den volkseinigenden Widerstand

⁴ Ein kurzer, jedoch inhaltsreicher historischer Vergleich beider Bürgerkriege findet sich in Kalyvas 2005, XIII–XVIII; die Literatur zur geschichtlichen Darstellung der beiden Auseinandersetzungen ist mittlerweile unübersichtlich geworden. Ich verweise beispielhaft auf zwei der kompaktesten Darstellungen: Graham 2008; Iatrides und Wrigley 1995.

gegen die deutsche Okkupation zu fokussieren (Van Boeschoten et al. 2008, 18–19, 63–64).

Die gravierendsten Unterschiede in der Erinnerungspraxis der betroffenen Länder treten erst ab Mitte der 1970er Jahre zutage, als der Übergang zur Demokratie stattfindet. Während die spanische *transición* auf Generalamnestie und einen Pakt des Schweigens und Vergessens der involvierten Parteien über den franquistischen Terror setzt (Bernecker und Brinkmann 2011, 229–282), bringt die griechische Justiz die Hauptakteur*innen der siebenjährigen Diktatur vor Gericht und verhängt lebenslängliche Gefängnisstrafen (Kremmydas 1984). Darüber hinaus wird der ‚nationale Widerstand‘ gegen die deutsche Besatzung anerkannt. 1989 schließlich wird das Gesetz zur „Aufhebung der Folgen des Bürgerkriegs 1946–1949“ beschlossen, das u.a. die Verbrennung der Polizeiakten anordnet (Van Boeschoten et al. 2008, 21), eine Maßnahme, die auf die ‚Versöhnung‘ abzielt. Jedenfalls wird in Griechenland offen – und meist kontrovers – über den Bürgerkrieg diskutiert und publiziert, während in Spanien die ‚Erinnerungswelle‘ erst um die Jahrtausendwende anhebt und erhitzte politische Konfrontationen mit sich bringt. Diese Periode (1996–2004) wird in der Studie von Bernecker und Brinkmann (2011) unter der Überschrift „Rückkehr der Vergangenheit“ verhandelt (283–318). Die erregten Debatten und der Druck von Bürgerinitiativen kulminieren 2007 in der Verabschiedung eines umstrittenen Reparationsgesetzes (*Ley de Memoria Histórica*), das alle Opfer des Bürgerkriegs und des Franquismus betrifft (Bernecker und Brinkmann 2011, 339–353).

Das jahrzehntelange öffentliche ‚Beschweigen‘ erzeugt auf beiden Seiten des politischen Spektrums Opfernarrative in der Alltagskultur. „Opfer seid ihr Brüder gefallen im ungleichen Kampf“ (Sini 2015) heißt es in einem emblematischen griechischen Partisanenlied, während in einem geflügelten Wort, das in rechten Kreisen zirkuliert, dem Nationalisten als Schreckgespenst der kommunistische ‚Bandit‘ erscheint, der seine Gegner „mit der Konservenbüchse schlachtet“ (Karpouzidou 2016). Die Literatur als Teil des kollektiven Gedächtnisses folgt dieser Polarisierung. Werke, die explizit auf Versöhnung zielen, wie das *Lied des Toten Bruders* von Mikis Theodorakis (*Liederzyklus*, 1961) und *Brudermörder* von Nikos Kazantzakis (1963) stellen eher eine Ausnahme dar. Die Abweichungen von der literarischen Norm während der ‚dunklen‘ Nachkriegsjahrzehnte zu dokumentieren, wäre ein interessantes Forschungsvorhaben, das die Grenzen dieses Beitrags sprengen würde. Dass dieses gespaltene Gedächtnis in der demokratischen Übergangsphase nicht nur aufrechterhalten wird, sondern sogar seinen Höhepunkt erreicht, soll im Folgenden anhand von Opfernarrativen in der griechischen Literatur gezeigt werden.

2 Literarische Opfernarrative in den 1980er Jahren

Sich auf Sabrow beziehend trifft Aleida Assmann die Unterscheidung zwischen *sacrifice* und *victim*, zwischen ‚heroischem Opfer‘ und ‚Leidensopfer‘ und weist auch auf die Dialektik zwischen diesen Opfermodi hin (Assmann 2013, 144–145). Die Linke oszilliert nach den Bürgerkriegen zwischen diesen beiden Formen. Für die parteiliche Orthodoxie (und vorwiegend bei den politischen Flüchtlingen im Ostblock) dominiert die erste Variante: Die für die kommunistischen Ideale gefallenen Genoss*innen werden zu Märtyrer*innen erhoben (Van Boeschoten et al. 2008, 39). Sie haben ihr Leben nicht umsonst geopfert – eine Optik, die auch in der während des Bürgerkriegs in Griechenland verfassten Literatur vorherrschend ist, z.B. in den Texten *I Fotia* und vor allem *Mourgana* von Dimitris Chatzis. Das Faktum der Niederlage favorisiert aber auch die andere Sicht: Melancholie, Bedrängnis, Gefühle der Sinnlosigkeit. Der in der griechischen Literaturgeschichte eingebürgerte Begriff ‚Poesie der Niederlage‘, der eine Gruppe von politisch links verorteten Werken der Nachkriegszeit bezeichnet, trägt genau dieser Tendenz Rechnung (Raftopoulos 2012, 296–313). Oft sind Texte dieser Richtung mit einer vernichtenden Kritik der Parteiführung und ihrer Praktiken (nicht zuletzt während des Bürgerkriegs) verbunden. Prominentes Beispiel im Bereich der großen Form ist der kafkaeske Roman *To Kivotio* [Die Kiste] von Aris Alexandrou: Die Absurdität waltet in den eigenen Reihen, von Heroisierung kann nicht einmal ansatzweise die Rede sein. Bekämpft von den Nationalisten und verraten von seiner eigenen Führung, befindet sich der*die linke Kämpfer*in in einer aussichtslosen Lage (Raftopoulos 2012, 117–132). Er*Sie ist ein Leidensopfer. Eine mittlere Position in dieser Polarität nimmt die – inzwischen als kanonisch geltende – Trilogie *Steuerlose Städte* von Stratis Tsirkas ein, die im größten Teil den antifaschistischen Kampf im Nahen Osten und in Ägypten darstellt. Die führenden Parteifunktionäre haben zwar fatale Fehler begangen, sodass die selbstlosen Freiheitskämpfer*innen zwischen vielen Fronten zermalmt wurden – nationalsozialistische Besatzer*innen, englische ‚Alliierte‘, griechische Monarchist*innen, stalinistische Parteibonzen –, die Ideale, für die gerungen wurde, sind jedoch intakt geblieben. Diese Auffassung findet in verschiedenen Kombinationen und Varianten ihren Niederschlag in der nachdiktatorischen Literatur – eine Ära, die im Griechischen als *Metapolitefsi* bekannt ist. Nicht zufällig ist natürlich, dass die *Steuerlosen Städte* zum exemplarischen Roman der Nachkriegszeit avancierten.

Eine ausführliche Kartografie der Literatur dieser Zeit (1974–1990) kann hier nicht geboten werden. Nur so viel kann gesagt werden, dass sich eine starke öffentliche linke Erinnerungsgemeinschaft ausgebildet hat. Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt nach 1981 mit dem Wahlsieg der Panhellenischen Sozialisti-

schen Bewegung (PASOK), die den nationalen Widerstand (gegen die nationalsozialistische Besatzung) anerkennt und den ehemaligen Kämpfer*innen auch Renten zusichert. Das diesbezüglich verabschiedete Gesetz unterscheidet nicht zwischen der Parteizugehörigkeit der Widerständischen, wird jedoch als Sieg der Linken gedeutet – da es ja diejenigen waren, die in den ‚dunklen‘ Nachkriegsjahren nicht nur nicht anerkannt, sondern auch verfolgt wurden. Die Zeit war reif, dass die jahrelang Unterdrückten mit ihren Verdiensten für die Sache der nationalen Souveränität, ihren ideologischen Überzeugungen und ihren (zwangsweise verdrängten) Leiden an die Öffentlichkeit traten. Es ist offenkundig, dass in diesem Diskurs das Opferbewusstsein dominiert. Und da die Kontroverse zwischen Rechts und Links in den 1980er Jahren nun offen und legitim unter den Prämissen einer westlichen Demokratie auflebt, wird dieses zu politischen Zwecken instrumentalisiert, eine Tendenz, die dem Opferstatus ohnehin innewohnt, wie Aleida Assmann sich auf andere Kontexte beziehend konstatiert (2013, 144–154). Die literarischen Werke mit Referenz auf jene Jahre sind in diesen Zusammenhang einzuordnen. Dabei wäre es literaturwissenschaftlich interessant, die textuellen Merkmale und die genremäßigen Kategorisierungen dieser literarischen Produktionen zu untersuchen. Gedächtnistheoretisch jedoch ist es von Belang, dass die besagten Werke im Kontext der konkreten Erinnerungsgemeinschaft als „kollektive Texte“ (Erl 2005a, 156) rezipiert werden, d.h., dass ihr Inhalt als in hohem Maße repräsentativ für ein bestimmtes Kollektiv gedeutet wird, während dabei ihre genuin literarischen Merkmale in den Hintergrund treten. Die Klärung der Frage, inwieweit der „antagonistische Modus“ (Erl 2005a, 178–179) dieser Rezeptionsweise von den Texten selbst untermauert wird, wäre auch ein legitimes Desideratum der erinnerungsorientierten literaturwissenschaftlichen Forschung. Hier beschränke ich mich auf die Bemerkung, dass bestimmten Texten eine besondere symbolische Bedeutung für das entsprechende Lager zuerkannt wurde. Ein Paradebeispiel für diese Tatsache bietet der *Marsch der Neun* von Thanassis Valtinos, eine umfangreiche Erzählung, die in Griechenland 1978 in Buchform erschienen ist. Das Werk beschreibt den aussichtslosen Versuch einer Gruppe von neun linken Partisanen, auf feindlichem Territorium zu überleben und sich einen Fluchtweg zum Meer zu verschaffen. Alle kommen um bis auf einen, der auch der Erzähler der Geschichte ist. Und obwohl im Text selbst der antagonistische Modus nicht besonders ausgeprägt ist (da die Narration gänzlich schmucklos ist und ideologischer Wertungen entbehrt), wurde der *Marsch* im öffentlichen Diskurs als emblematisch für die jahrzehntelangen Leiden der Linken betrachtet, funktionierte sozusagen als „medialer *cue*“ (Erl 2005b, 255) für diese Gemeinschaft. Die mythopoietischen Konnotationen des Peritextes – der Titel verweist direkt auf die *Anabasis* des antiken Historikers Xenophon –

mag zu dieser Lesart beigetragen haben.⁵ Auch die Verfilmung des Buchs war dieser Entwicklung förderlich. Das auf diese Weise entstandene – oder im Medienverbund bloß amplifizierte – Opfernarrativ wurde gegen die nationalistischen Täter*innen ausgespielt (die damaligen und folglich auch gegen ihre zeitgenössischen ideologischen Epigonen).

Das Lager der Sieger*innen schwankt zwischen Vergessen-Wollen und heroischem Opfernarrativ (z.B. wenn sie sich als Vorhut im Kampf gegen den Kommunismus stilisieren). Die Haltung des Leidensopfers ist nicht dominant, kommt aber auch vor, und zwar wenn der Bürgerkrieg als Abwehrreaktion gegen die Aggression der Linken dargestellt wird oder wenn die Grausamkeiten, die die ‚Banditen‘ begangen haben, unterstrichen werden, z.B. im Fall nationaler/antikommunistischer Indoktrinierung (Karpozilou 2016). Dieses Bewusstsein findet seinen deutlichsten Ausdruck in den 1980er Jahren, und zwar als ‚Antwort‘ auf das sich abzeichnende Opfernarrativ der Linken. Literarisches Beispiel: *Eleni* (1983) von Nicholas Gage, ein Roman, der die Recherche eines als Kind in die USA geflüchteten Journalisten darstellt, der sich auf die Suche der Verantwortlichen für die Ermordung seiner im Bürgerkrieg von den Partisanen hingerichteten Mutter begibt. Die erfolgreiche Hollywood-Verfilmung des Romans hat vermutlich auch zu seinem Aufstieg zum Weltbestseller beigetragen. In Griechenland jedoch hat er heftige Reaktionen beim – damals dominanten – linken Erinnerungskollektiv hervorgerufen (Danforth 2008), trotz der ‚Absolution‘, die der Erzähler dem schließlich aufgefundenen Befehlshaber des Hinrichtungskommandos erteilt.

Aus dem oben Ausgeführten wird ersichtlich, dass die These, derzufolge die Literatur der Nachkriegszeit gespalten ist und dem Opfernarrativ des jeweiligen politischen Lagers unterworfen ist, stark schematisch wirkt, wenn die ‚poly-systemische‘ Komponente außer Acht gelassen wird, also wenn die Texte aus dem gesamtgesellschaftlichen Kontext (der die Produktions-, aber vor allem die Rezeptionsbedingungen umfasst) herausgerissen werden. Die ‚rein‘ literarischen Merkmale der anspruchsvollen Romane, ungeachtet der politischen Zugehörigkeit des Autors, bringen die Niedergeschlagenheit der ganzen griechischen Gesellschaft zum Ausdruck. Die meisten befinden sich in einer ‚Grauzone‘ und man könnte die Arbeitshypothese wagen, dass fiktionale Werke, die auch textuell einen dezidierten lagergebundenen Standpunkt vertreten, eher eine Ausnahme bilden. Der seit den 1950er Jahren bekannte, immer noch lebende griechische Literaturkritiker Dimitris Raftopoulos formuliert sogar überspitzt die These, dass

⁵ Die altgriechische Aura wäre mit dem „monumentalen Modus“ (Erl 2005a, 169–172) kompatibel, der die Heroisierung nicht ausschließt.

„in der Literatur der Bürgerkrieg gar nicht stattgefunden hat“ (2012, 15). Das linke oder rechte Opfernarrativ wird vornehmlich in der Rezeption der bipolaren Erinnerungsgemeinschaften konstruiert.

3 Die neue Ära: Bürgerkriegsliteratur im Wandel

Kommen wir nun zum Millennium, das, meiner These zufolge, einen Einschnitt in der themenrelevanten Literatur markiert. Wir haben zwar einleitend gesehen, dass nach 1975 eventuell ein ‚Phasenunterschied‘ in der Aufarbeitung der Ereignisse in beiden Ländern zu verzeichnen ist, jedoch kommt es meiner Meinung nach mehr auf die makroepochale Gedächtniskonstellation um 2000 an. Auf die zahlreichen und diversen Faktoren, die den vielzitierten *Memory-Boom* um diese Zeit ausgelöst haben, kann hier nicht einmal ansatzweise eingegangen werden (eine zusammenfassende Darstellung findet sich z.B. in Olick et al. 2011, 3–62). Beschränken wir uns auf zwei Aspekte, die für die zu untersuchenden Texte von besonderem Belang sind: 1) Nach dem Fall der Berliner Mauer und der darauffolgenden Auflösung des sozialistischen Lagers wird die Unterscheidung von Rechts und Links obsolet, oder zumindest verschwommen. Der im Kalten Krieg vorherrschende traditionelle Rechts-Links-Dualismus (dessen Wurzeln für Spanien und Griechenland größtenteils in den Bürgerkriegen zu suchen sind) kann nicht mehr aufrechterhalten werden. 2) Das allmähliche Aussterben der Zeitzeugen der entscheidenden Ereignisse um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts und folglich die Auflösung der drei Generationen umfassenden Erinnerungsgemeinschaft, die laut Aleida und Jan Assmann (A. Assmann 2002, 185; J. Assmann 2002, 48–59) das kommunikative Gedächtnis tradiert, schafft die Voraussetzungen für den Übergang zum kulturellen Gedächtnis.⁶ Letzteres ist in steigendem Maße auf historische Quellen bzw. materielle Datenträger angewiesen. Man kann davon ausgehen, dass dessen Inhalte immer in einen semiotischen Prozess eingebettet und daher deutungsbedürftig sind, das heißt auch, dass der fiktionalen Literatur als „sekundärem modellbildendem System“ (Lotman 1972, 22) größere Spielräume offenstehen.

⁶ Das ist auch eine explizite Voraussetzung, auf die sich zwei bekannte Studien zur spanischen Bürgerkriegsliteratur stützen (Gómez López-Quiñones 2006, 24; Luengo 2012, 256). Aufgrund dieses Arguments kann auch die zeitliche Abweichung der hier behandelten Werke partiell erklärt werden, also dass die griechischen ‚metamnemonialen‘ Texte ungefähr eine Dekade später als die spanischen erscheinen – da, wie bekannt, der griechische Bürgerkrieg genau zehn Jahre später als der spanische ausgetragen wurde.

Spanische und griechische Bürgerkriegsromane, die sich diesen Veränderungen stellen, werden im Folgenden auf ihr Potenzial, die herkömmlichen Opferbilder zu hinterfragen, untersucht. Dabei hat es sich als sinnvoll erwiesen, diese Texte in zwei Klassen zu unterteilen. Es gibt Werke, in denen das Unterlaufen der üblichen Opfernarrative das zentrale Anliegen, sozusagen ihr Kern, zu sein scheint. In diesen Texten dominiert der gedächtnisreflexive Modus: Die Erzähler*innen gehen, mehr oder weniger, von einem Bewusstsein aus, dass die Erinnerung an den Bürgerkrieg mit einer weitgehend auf Viktimisierung basierenden gesellschaftlichen Polarisierung einhergeht und entwerfen literarische Strategien, um diese als unzeitgemäß empfundene Dichotomie zu überwinden. Mittels Empathie für den Gegner, einer Art „Erinnerungsalterität“ (Pangalos 2017, 382), versuchen sie ein integratives Gedächtnis und ein darauf verweisendes aussagekräftiges Symbol zu kreieren. Die andere Romankategorie stellt den – vornehmlich vorherrschenden linken – Opferstatus auf eine indirektere Weise in Frage: Ihr Hauptziel ist die Gedächtnisbildung und die Identitätsfindung im Rahmen der Familie. Da aber selbstständiges Handeln in der heutigen Welt kritisches Denken erfordert und nicht auf Selbstmitleid gegründet sein kann, gilt dem reflektierenden Subjekt des Millenniums die blinde Anbindung an traditionelle Erinnerungsgemeinschaften als überkommen. Die junge Generation tritt das Vermächtnis der älteren Bürgerkriegsgeneration an, jedoch unter veränderten Prämissen.

Die oben vorgenommene Unterscheidung erfolgt aus taxonomischen Gründen und deshalb wirkt sie notwendigerweise etwas schematisch. Wenn man die einzelnen Romane unter die Lupe nimmt wird man feststellen, dass die für die jeweilige Gruppe konstatierten Eigenschaften auch in der anderen aufzufinden sind: Der ersten Kategorie ist sehr wohl auch ein gedächtnisbildendes Moment eigen und die Generationenproblematik sowie die Identitätssuche ist in ihr auch vertreten; während die Texte der zweiten Kategorie gedächtnisreflexiver Passagen nicht entbehren. Ferner ist beiden das ‚metamnemoniale‘ Bewusstsein gemeinsam. Es geht jedoch um den dominanten Grundgestus der Romane, der – wenigstens in seinen Konturen – deutlich erkennbar ist und somit meines Erachtens die vorgeschlagene Kategorisierung plausibel erscheinen lässt.

3.1 Erinnerungsalterität – integratives Gedächtnis – Symbolbildung

Aleida Assmann hat die optimale Form mit der traumatischen Vergangenheit umzugehen als „dialogisches Erinnern“ bezeichnet und als „wechselseitige Anerkennung von Opfer- und Täterkonstellationen in Bezug auf eine gemeinsame

Gewaltgeschichte“ (2013, 197) definiert. Dieses Konzept mutet ziemlich utopisch an und die Forscherin selbst gesteht zu, dass es nur ansatzweise und sehr zaghaft praktiziert wird (2013, 202–203). Womit sich der politische und gesellschaftliche Diskurs meistens sehr schwertut, wird von der Literatur oft viel leichter bewältigt (Bister 2014, 17). Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ohne die Unterschiede zwischen Täter*innen und Opfern zu verwischen, nicht in ein Opfernarrativ zu verfallen, sondern die Erinnerung und das Leid des Anderen zu würdigen und anzuerkennen – das Erzielen einer solchen Balance hört sich wie ein Versuch der Quadratur des Kreises an, ist aber in fiktionalen Texten durchaus möglich. Einige relevante Beispiele werden im Folgenden angesprochen.

3.1.1 *Soldados de Salamina*: Die permanente Prozesshaftigkeit der Vergangenheitskonstruktion

Der charakteristischste Fall einer solchen Prozesshaftigkeit begegnet uns im Bestseller von Javier Cercas *Soldados de Salamina* (2001, dt. *Soldaten von Salamis*, 2017): Nachdem ein zeitgenössischer liberaler Intellektueller⁷ zufällig auf die Geschichte eines falangistischen Funktionärs stößt, dem ein republikanischer Soldat gegen Ende des Bürgerkriegs das Leben gerettet hat, unternimmt er den Versuch, die Biografie des Faschisten zu rekonstruieren, also das Gedächtnis des ‚Anderen‘ zu evozieren und somit in eine sonderbare ‚Erinnerungsalterität‘ einzutauchen. Die Rechnung dieser ‚Erinnerungsalterität‘ geht nicht ganz auf und letzten Endes wird das Gedächtnis an den antifaschistischen Kämpfer zum ‚richtigen‘ oder dem einzig würdigen erklärt. Aber die Gedächtnis- und Literaturarbeit an Sánchez Mazas, dem Falangisten, wird nicht verworfen, sondern abgedruckt und bildet den größten Teil des Buches. Beide Versionen der Vergangenheit kommen zum Ausdruck und werden zum Gegenstand literarischer und historiografischer Bearbeitung, gehören somit zum kollektiven Gedächtnis. Das beidseitige Recht auf Erinnerung, das postuliert wird – und das auch durch andere Symmetrien des Textes bestärkt wird –, könnte auch als „integratives Gedächtnis“ (Pangalos 2017, 381) bezeichnet werden. Seinen prägnanten und genuin literarischen Ausdruck findet es in einem leitmotivischen Symbol, das das Opfer mit dem Täter sowie die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet: Im vorliegenden

⁷ Luengo (2012, 222, 232–233) zufolge macht der Protagonist die „evolución ideológica de un escritor“ [ideologische Entwicklung eines Schriftstellers] durch, die von der Indifferenz, über das unparteiische Interesse am Lebenslauf eines Falangisten, zur Parteinahme für die unbewussten Retter der Zivilisation führt.

Fall ist es der Pasodoble „Suspiros de España“, das Lied, das der Soldat singt und tanzt, während Mazas auch zugegen ist (Pangalos 2017, 381–382, 386). Es liegt auf der Hand, dass *Soldados de Salamina* ein gedächtnisreflexiver Roman ist: In der Kategorie der Texte, „die Erinnerungsprozesse – individuelle wie kollektive – auch beobachtbar“ (Erl 2005a, 165) machen, ist das Werk von Cercas zweifels- ohne das repräsentativste. Thema seines Romans ist im Grunde der komplexe Prozess der Gedächtniskonstruktion – als „una suerte de *thriller* historiográfico“ [eine Art historiografischer Thriller] wird das Buch von Gómez López-Quiñones (2006, 16) bezeichnet. Anlässlich des wütenden Leserbriefes eines „hombre lo bastante mayor para haber vivido la guerra“ (Cercas 2002, 26) [„Mannes, der alt genug war, um den Krieg mitgemacht zu haben“ (Cercas 2017, 23–24)], der zu den Verlierer*innen des Kriegs gehört und den ich-erzählenden Journalisten des Revisionismus (2017, 23–24) bezichtigt, weil jener in seinem Zeitungsartikel die Symmetrie (2017, 20) des Schicksals eines Rechten und eines Linken unterstrichen hätte, wird auch Bezug auf die immer noch wirksamen antagonistischen Erinnerungskollektive genommen. Darüber hinaus werden sehr bewusst und detailliert alle Faktoren dargestellt, die in ein gegenwärtiges Erinnerungsnarrativ münden und seine Beschaffenheit bestimmen (ausführlich in Pangalos 2017, 382–386). Einer dieser Faktoren ist auch die literarische Phantasie selbst, da die Erzählerfigur, die den Namen des Autors, Cercas, trägt, ganz bewusst den – inzwischen greisen – Freiheitskämpfer Miralles zum Helden stilisiert (obwohl der Betroffene verneint, dass er der Retter von Mazas war). Dieser Kunstgriff kann als Willkür und Mythisierung aufgefasst werden (Jünke 2012, 91–97), meiner Meinung nach ist er jedoch eher als ethisch motiviertes Korrektiv zur einseitigen, seine Retter verkennenden Geschichte von Mazas (sowohl der ‚Freunde des Waldes‘, als auch des republikanischen Soldaten) zu verstehen, die der Falangist mehrmals zu Propagandazwecken in der Öffentlichkeit der Franco-Ära erzählte, um sich als Held zu präsentieren (Gómez López-Quiñones 2006, 62–63). Durch seinen metafiktionalen, selbstreflexiven und seine Prozesshaftigkeit betonenden Gestus wendet sich *Soldados de Salamina* gegen festgefahrene Geschichtsbilder und plädiert für eine permanente Neuverhandlung der Vergangenheit (Gómez López-Quiñones 2006, 50–65). In diesem Kontext ist es selbstverständlich, dass sich auch traditionelle Opfer-Täter-Schemata verflüssigen.

3.1.2 *El lápiz del carpintero*: Der Täter als Melancholiker

In *El lápiz del carpintero* des galizischen Autors Manuel Rivas (1998, dt. *Der Bleistift des Zimmermanns*, 2000) wird ebenfalls eine interessante Spielart von Erinnerungsalterität inszeniert: Der in der Erzählgegenwart verkommene, ehemalige

franquistische Gefängniswärter Herbal gedenkt seines einstigen Opfers, des glänzenden republikanischen Arztes da Barca, der inzwischen verstorben ist, aber in seinen letzten Jahren Berühmtheit und Anerkennung des Kampfes für seine Ideale genossen hat. Seine Erzählung ist von Faszination für die Persönlichkeit des Arztes geprägt, allerdings auch gemischt mit Neid, da der charismatische da Barca als sein Rivale um dieselbe Frau den Sieg davongetragen hatte. Ferner wird die auf den ersten Blick feste Täter-Opfer-Konstellation destabilisiert: Diese Rollen mögen, was die Vergangenheit angeht, ihre Geltung bewahren, vom Standpunkt der Gegenwart jedoch ist Herbal der Verlierer und der Arzt der Gewinner.⁸ Das integrative Gedächtnis verdichtet der Text im leitmotivischen Dingsymbol, das der Titel anzeigt: Es ist ebendieser Bleistift, den ein von Herbal aus Gnade getöteter widerständischer Maler seinem Henker (und Erlöser) vermacht – ein Objekt, das ständig die Stimme seines Opfers im Kopf des Täters hervorruft. Diese Stimme trägt auch dazu bei, seine innerliche ‚Bekehrung‘ zu vervollständigen und bei jeder Gelegenheit den Gefangenen zu helfen. Es handelt sich um ein Sinnbild, das für Reue, aber auch – wenn man auf das republikanische Engagement seiner vorherigen Besitzer zurückschaut – für Widerstand gegen Repression und Barbarei steht. Und schließlich gelangt es in die Hände eines ‚Anderen‘, des angeblichen Feindes. Der Text bleibt aber nicht bei dieser Umkehrung stehen: Der Bleistift setzt seine ‚Reise‘ fort, er wird wie ein Stab in einem Staffellauf von Generation zu Generation weitergegeben. Zu guter Letzt wird er von dem in der Vergangenheit gefangenen, unter der Last seiner Erinnerungen erstarrten Melancholiker Herbal (Gómez López-Quiñones 2006, 68–69) seiner aufmerksamen Zuhörerin Maria übergeben, einer illegal immigrierten Prostituierten aus Afrika – eine Geste, die auch als ein Befreiungsversuch des ehemaligen Henkers von seiner erdrückenden Erinnerung gedeutet werden könnte. Das Erbe des Bürgerkriegs – der Kampf für Menschenwürde – wird jenseits der ehemaligen Rechts-Links-Polarität sowie der üblichen Generationenlinie, in der das Opfer-Täter-Schema perpetuiert wird, verhandelt und gehört schließlich den heutigen Unterdrückten unserer globalisierten Welt.

8 Diesen Aspekt unterstreicht auch Gómez López-Quiñones (2006, 65–75), indem er seine Analyse des Buchs von Rivas mit dem Titel „Cambios de la hegemonía de la memoria“ [Veränderungen der Erinnerungshegemonie] überschreibt. An anderer Stelle führt er aus: „es relevante que la información ofrecida sobre un presente en el que los sectores antaño acallados han ganado terreno en perjuicio de los que, durante cuarenta años, ejercieron el poder de la memoria de una manera implacable“ (2006, 66) [Es ist von Belang, dass eine Information über eine Gegenwart geboten wird, in der die vormals mundtot gemachten gesellschaftlichen Bereiche an Boden gewonnen haben, zu Lasten derer, die während vierzig Jahren die Macht der Erinnerung auf eine unerbittliche Weise bestimmten].

Oft wird diese Literatur unter dem Zeichen der „Versöhnung“ (Jünke 2012, 99, 351) verhandelt. Diesen Begriff würde ich vermeiden, denn er verweist auf eine voraussetzungslose Absolution, eventuell ein Vergessen der Verbrechen (was für eine Erinnerungsliteratur absurd wäre), oder auf eine Äquidistanz zwischen den ‚Lagern‘, was unter dem Vorwand der symmetrischen Gewalt suggerieren würde, einen Schlussstrich zu setzen.⁹ Dem ist aber nicht so. „Verstehen ist nicht unbedingt mit Verzeihen gleichzusetzen“ (Assmann 2006, 27). Der „antagonistische Modus“ im Sinne eines akuten Erinnerungskampfs, in dem „Erinnerungskonkurrenzen literarisch ausgehandelt“ (Erl 2005b, 269) werden, ist natürlich abgeschwächt, aber ist unterschwellig doch da: Die Erzähler*innen bekennen – mehr oder weniger – Farbe.¹⁰ Eher würde man sagen, dass die Werke Szenarien einer möglichen Versöhnung durchspielen, die ‚Bedingung ihrer Möglichkeit‘ ergründen. Reue – Buße – Vergebung: Das ist das Triptychon, das – sei es auch als Wunschvorstellung – den meisten Autor*innen vorzuschweben scheint.

3.2 Familientradition und Identitätsproblematik

3.2.1 *Porphyra Gelia*: Der Bürgerkrieg als dionysischer Rausch

Ausgangspunkt des Romans *Porphyra Gelia* [Purpurne Gelächter] von Michel Fais (2010)¹¹ ist der an das Theater des Absurden gemahnende Dialog zwischen einem Enkel und seiner dementen altkommunistischen Großmutter, wobei Ionesco ausdrücklich erwähnt wird (F, 81). Die beiden sind Mitglieder einer zeitgenössischen dysfunktionalen griechischen Familie. Der Enkel macht die despotische und dogmatische Haltung der Großmutter für den Tod seines Großvaters und seiner Eltern verantwortlich (F, 70) und lässt seiner Wut freien Lauf. Der „αμνησία“ [Amnesie] der Großmutter seine eigene „υπερμνησία“ [Hypermnésie] (F, 77) entgegensetzend, bezieht er sich delirierend auf den Bürgerkrieg, wobei er die dogmatischen, stalinistischen Führungskader der Kommunist*innen und ihre Anhänger*innen (zu denen auch die Großmutter gehört) beschuldigt, in ihrem Fanatismus und

⁹ In der vorher genannten Studie von Claudia Jünke (2012, 353) ist „Versöhnung“ negativ konnotiert, da sie mit „Entpolitisierung“, „Enthistorisierung“ und „Harmonisierungstendenzen“ einhergehe. Diese Tendenz konstatiert die Autorin für die Mehrzahl der um das Millennium entstandenen Werke, die den spanischen Bürgerkrieg betreffen.

¹⁰ Luengo (2012, 233) schreibt z.B. über *Soldados de Salamina*: „esta novela se ha considerado como ejemplo de literatura comprometida“ [dieser Roman wurde als ein Beispiel engagierter Literatur angesehen].

¹¹ Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle F, Seitenangabe.

Konspirationswahn alle ‚Anderen‘ – auch Genoss*innen des eigenen Lagers – gefoltert und ermordet zu haben. Es handelt sich um einen Gewaltzyklus, der sogar bis in die Antike zurückverfolgt werden kann, wie der konstante intertextuelle Bezug auf *Die Bakchen* von Euripides bezeugt. Der Großvater, ein moderater Linker, dessen Leiden während des Bürgerkriegs von ihm selbst im zweiten, realistischeren Teil des Romans in ich-erzählender Stimme rekonstruiert werden, wird sowohl von den Nationalist*innen als auch von seinen stalinistischen Mitgenossen verfolgt und gefoltert. Er ist beruflich als Souffleur am Nationaltheater tätig und nebenbei Kenner (und Übersetzer) der oben genannten Tragödie. In diesem Kontext verortet er seine Interpretation der innergriechischen Ausschreitungen: Der Bürgerkrieg „απελευθέρωσε όμως μια βία θαμμένη από παλιά. Μας έκανε όλους καθάρματα“ [hat eine lange begrabene Gewalt entbunden. Er hat aus uns allen Unmenschen gemacht] (F, 246). In seinem Narrativ sind trotz seines (eigentlich doppelten) Opferstatus die Täter- und Opferrollen austauschbar – wenn nicht identisch oder letztendlich irrelevant: „Ο Διόνυσος, πριν γίνει θύτης, υπήρξε θύμα. Διονυσιακός ίλιγγος που λένε. Εκεί στροβιλιζόμαστε όλοι“ [Bevor Dionysos zum Täter wurde, war er Opfer. Dionysischer Taumel, wie es heißt. In diesem Strudel drehen wir uns alle] (F, 245).

In diesem Text verläuft die Grenzlinie von Opfer und Täter*innen nicht zwischen den Verlierer*innen und den Sieger*innen des Bürgerkriegs, d.h. zwischen Rechts und Links, sondern Unterdrückte und Unterdrücker*innen kämpfen auf derselben Seite. Die üblichen Feind*innen sind zwar noch existent, stehen aber außerhalb des erzählerischen Fokus. Das einzige Urteil, das der Enkel über die Angehörigen des gegnerischen Lagers fällt, lautet folgendermaßen: „Και καλά, τους δεξιούς χεσμένους τους έχω. Γαϊδούρια ήταν, γαϊδούρια παραμένουν“ [Auf die Rechten scheiße ich. Schweine waren sie schon immer und werden es auch bleiben] (F, 80). Und dann wendet er sich wieder dem „εμείς“ [wir] (F, 80), der eigenen Verantwortung, also derjenigen der Linken zu. Hier liegt auch der Unterschied zu älteren Texten, z.B. zu den im ersten Abschnitt erwähnten *Steuerlosen Städte*[n], auf die im Roman intertextuell Bezug genommen wird (F, 101). In der kanonischen Trilogie von Tsirkas werden zwar die Missstände in den eigenen Reihen angeprangert, es ist jedoch klar, wer der*die eigentliche Gegner*in ist – die ‚reinen‘ Kämpfer*innen, die in dieser Auseinandersetzung fallen, werden als Märtyrer*innen aufgefasst. In *Porphyra Gelia* dagegen, wird dieses binäre Schema durchbrochen, es ist die Rede von „πολλούς εμφύλιους μες στον Εμφύλιο“ [vielen Bürgerkriegen innerhalb des Bürgerkriegs] (F, 81): Unter dem Vorwand des politischen Konflikts werden parteiinterne Feind*innen beseitigt, ethnische Minderheiten verfolgt (F, 73, 82), sexuell Divergierende, wie z.B. Homosexuelle, eliminiert (F, 37, 60, 61), private Rechnungen beglichen (F, 82).

Im zweiten Teil des Romans sind die Stimmen des verstorbenen Großvaters und des ebenfalls toten Mitglieds der kommunistischen Miliz (ΟΠΛΑ), das den Auftrag der Ermordung des Großvaters (ohne Erfolg) ausführte, kontrapunktisch zu ‚hören‘. Man könnte meinen, dass sich die im ersten Teil dominierende Dualität jetzt ausschließlich in den linken Block verlegt hat. Die Erzählungen der beiden miteinander unbekanntem Kontrahenten sind aber ganz sachlich, ruhig und ohne Ressentiments, jeder vertritt mit plausiblen Argumenten seine eigene Position – in diesem Sinne wäre es nicht übertrieben, den Roman als ‚polyphon‘ zu bezeichnen, zumal auch die Großmutter, inmitten ihrer geistigen Umnachtung, eine Phase der Klarheit erlebt und eine stringente Begründung ihrer altkommunistischen Thesen darlegt (F, 104–110). Darüber hinaus ist die Symmetrie in den Geschichten des Großvaters und seines Henkers auffallend: Beide führten nach dem Krieg ein ruiniertes Leben, sie mussten Exil, Folterungen und Strapazen in der antikommunistischen griechischen Nachkriegsordnung erleiden, ihre Gesundheit wurde angegriffen und beide starben schließlich an Nierenversagen.

Die tragische Ironie, die die jeweiligen Tode des vermeintlichen Opfer-Täter Paares verbindet, verweist nochmals auf die *Bakchen*-Interpretation des Großvaters. Formuliert auf den letzten Seiten des Romans, kann sie als Fazit des gesamten Textes aufgefasst werden: Im ‚dionysischen Taumel‘ des Bürgerkriegs ist jeder Opfer und Täter*in zugleich.

Der Text von Fais enthält sehr wohl auch gedächtnisreflexive Momente, als etwa von „ιστοριογραφικός εμφύλιος“ [historiografischem Bürgerkrieg] (F, 83) die Rede ist. Ausgangspunkt ist jedoch eine desolante Familiengeschichte, die auch den Grundton bestimmt. Der Autor gelangt jedenfalls auf einem Umweg zur Dekonstruktion der üblichen Opfernarrative, indem er „die Traumata seiner eigenen Zeit“ (Chatzivasileiou 2011) zu ergründen sucht. Dieses Element unterscheidet *Porphyra Gelia* von der Darstellung der Absurdität der kommunistischen Bürokratie im zuvor erwähnten Roman *Die Kiste (To Kivotio)* – ebenfalls ein intertextueller Referenzpunkt des Romans von Fais. Während die Ereignisse dort unvermittelt erzählt werden, schlägt der neuere Text eine Brücke zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Die Diagnose fällt aber auch hier besonders pessimistisch aus: Das Schicksal Griechenlands folgt dem Schema einer sich perpetuierenden antiken Tragödie, wobei natürlich nicht außer Acht gelassen werden sollte, dass das Buch in den ersten Krisen Jahren publiziert wurde.

3.2.2 *The (Descendent of the) Victim Strikes Back: Postmemoriale* Verwicklungen und Transformation des Traumas in *I Symphonia ton Oneiron* (2010)

Der letzte Roman des 2011 verstorbenen, renommierten griechischen Schriftstellers Nikos Themelis *I Symphonia ton Oneiron* [Die Symphonie der Träume]¹² ist in vier relativ selbstständige Kapitel – als „Geschichten“ betitelt – aufgeteilt. Daraus erklärt sich auch die Bezeichnung des Titels „Symphonie“. Die Handlung des ersten Teils spielt während der Zeit des Bürgerkriegs in der Hauptstadt von Epirus Ioannina sowie in den Bergen der Region, Hauptschauplatz der militärischen Auseinandersetzungen. Ins Visier genommen wird eine Familie des höheren Mittelstands der Provinz, die von der matriarchalischen, ultrakonservativen, abergläubischen und manipulativen Mutter und Großmutter Marianthi mit eiserner Hand regiert wird. Der ältere nationalistische Sohn Agis, Kollaborateur der deutschen Besatzer in der Zeit der Okkupation, denunziert seinen im Widerstand tätigen kleineren Bruder Stelios bei der Besatzungsmacht. Jenem gelingt es in die Berge zu fliehen, wo er auf der Seite der Partisan*innen kämpft. So wird er zum schwarzen Schaf der Familie und von Marianthi ausgestoßen. Über seine Existenz wird eine Schweigepflicht verhängt. Stelios gelangt nach dem Bürgerkrieg ins Exil, in die Länder des Eisernen Vorhangs, seine Tochter Myrsini wird von Marianthis Schwager, dem verwitweten, humanistisch gesinnten Popen Michalis, adoptiert. Bis zu diesem Punkt wird eine Täter-Opfer-Dualität reproduziert, primär auf der Ebene der persönlichen Beziehungen, aber mit deutlich politischen Implikationen. Der konservative Bruder ist in jeder Hinsicht eine Inkarnation des Bösen, durch die Fortsetzung seiner dunklen Machenschaften mit den korrupten Militärs der Nachkriegsjahrzehnte kommt er zu Besitz und Reichtum, er wird sogar als sexueller Belästiger seiner eigenen Tochter dargestellt, während die übrigen ‚gemäßigten‘ Familienmitglieder als seine und Marianthis Opfer (sowie der ungerechten Gesellschaft) gezeichnet werden. Der herkömmliche Schematismus wird jedoch – trotz der gegenteiligen These von Theodosopoulou (2011) – vermieden: Die entgegengesetzten Pole sind nicht die üblichen gegnerischen Parteien des Bürgerkriegs, sondern auf der einen Seite die militanten Rechten der Nachkriegsregime und auf der anderen Seite die politisch Uninteressierten oder Liberalen, die bloß ihr Recht auf ein normales Leben reklamieren. Der linke Partisan verschwindet von der Bildfläche.

Als Stelios in der vierten und letzten Geschichte nochmals (in Erinnerungen) auftaucht – die Tochter (und mit ihr der*die Leser*in) erfahren, dass die ‚reale‘

12 Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle T, Seitenangabe.

Figur 1956 in Ungarn verstorben ist –, gemahnt diese freudsche ‚Wiederkehr des Verdrängten‘ stark an das gedächtnistheoretische Konzept der *Postmemory*.¹³ Die heranwachsende Myrsini erfährt nur heimlich, zufällig und bruchstückhaft Informationen über ihren wirklichen Vater, und zwar durch Diskussionen der anderen Familienangehörigen, „πίσω από την πόρτα ταμπουρωμένη“ [verbarrikiert hinter der Tür] (T, 211). Seine schattenhafte Präsenz nimmt für sie den Charakter des *phantom*¹⁴ an, wie der auktoriale Erzähler, die Gefühle der inzwischen erwachsenen Myrsini bezüglich ihres biologischen Vaters beschreibend, andeutet: „Τι σημασία όμως μπορεί να έχει μια ζωή, η δικαίωση ή η διάψυσή της, η νίκη ή η ήττα, συνολικά η αποτίμησή της, όταν είναι άγραφη η προηγούμενη διαδρομή της“ [Welchen Sinn konnte jedoch ein Leben besitzen, seine Vollen- dung oder sein Versagen, der Sieg oder die Niederlage, im Großen und Ganzen seine Bilanz, wenn seine vorherige Laufbahn unbekannt ist?] (T, 229–230). Die beschwiegene, namenlose Existenz ihres Vaters, sowie die infame Denunziation durch den Onkel, die unbestraft blieb, lasten schwer auf ihr: „Έτσι ήρθαν όλα μαζί, η αδικία, η ατιμωρησία, η ανεκπλήρωτη λύτρωση, κι έδεσαν σ’ έναν γόρδιο κόμπο στα σωθικά και στο μυαλό της“ [So fügte sich alles zusammen, die Unge- rechtigkeit, die Straflosigkeit, die nicht erfüllte Erlösung und schnürte sich zu einem gordischen Knoten in ihrem Bauch und in ihrem Kopf] (T, 230–231).

Noch in den 1990er Jahren – als Einundvierzigjährige, die seit langem fern von zu Hause mit ihrem Stiefvater auf einer ägäischen Insel lebt und arbeitet –, leidet sie an den Folgen ihres Traumas. Sie kann keine festen Beziehungen einge- hen, glaubt an die prophetische Kraft der Träume (wie ihre Großmutter), zuwei- len wird auch auf „τη βύθισή της στη μελαγχολία“ [ihr Versinken in Melancholie] (T, 236) Bezug genommen. Der geistliche Michalis, ihr Stiefvater,

διαπίστωνε ότι το τραύμα που κουβαλούσε από τα εφηβικά της χρόνια δεν έλεγε να επουλω- θεί, αλλά αντίθετα φούντωνε απότομα σαν ηφαίστειο που κοιμόταν αν το ’φερνε η συζήτηση ή με οποιαδήποτε άλλη ευκαιρία βγάζοντας στην επιφάνεια τον βουβό θυμό της. (T, 241)

13 „Postmemory describes the process of transgenerational transmission of traumatic experi- ences and memories, as well as its ambiguous structure. It oscillates between knowledge and the lack of knowledge, it is fragmentary and is characterized by instability, rupture, epistemological gaps and belatedness“ (Anastasiadis 2012, 7). Das Konzept ist auf die Arbeiten der rumänisch- US-amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Marianne Hirsch zurückzuführen. Auf den Arti- kel von Anastasiadis wird verwiesen, da er die verschiedenen Entwicklungsphasen des Begriffs (inklusive seiner Kritik) resümiert und mit anderen Theoremen kombiniert (z.B. der Traumathe- orie von Caruth und dem *phantom*-Konzept von Abraham). Dergestalt formuliert er eine breite, literaturspezifische Interpretation der „transgenerationalen Übertragung des Traumas“.

14 „The phantom is, therefore, also a metapsychological fact. Consequently, what haunts are not the dead, but the gaps left within us by the secrets of others“ (Abraham 1994, 171).

[stellte fest, dass das Trauma, das sie seit der Pubertät in sich trug, nicht geheilt war, sondern plötzlich bei jeder Gelegenheit wie ein schlafender Vulkan aufbrauste, wenn über die Vergangenheit gesprochen wurde oder bloß wenn sich die Gelegenheit dazu bot, ihre stumme Wut an die Oberfläche bringend.]

Zielscheibe ihrer Wut wird der allen bekannte und ein luxuriöses und ausschweifendes Leben führende Drogenhändler Evryviadis, der seinen Sitz auf der Insel hat und den die Polizei, aufgrund mangelnder Beweise, nicht stellen kann. Nach dem Tod zweier Jugendlicher an einer Überdosis ist die Öffentlichkeit schockiert und der Ansicht, dass das ‚Übel‘ seinen Höhepunkt erreicht habe und dass es so nicht weitergehen könne. Myrsini fasst den Entschluss, den Verantwortlichen zu ermorden, um der Strafflosigkeit ein Ende zu setzen und Gerechtigkeit herzustellen. Dabei findet die seit Jahren verdrängte, in ihrer Psyche aufgestaute negative Energie ein Ventil und somit auch ihr Leben einen Sinn. Jemand kommt ihr aber zuvor und vergiftet den Drogenhändler und seinen Kumpanen. Die Ermittlungen der Polizei bleiben ergebnislos. Auf den letzten Seiten des Romans beichtet der im Sterben liegende Michalis Myrsini, dass *er* die Morde begangen hat. Ob die Tat auf seinen (besonders ausgeprägten) Gerechtigkeitssinn zurückzuführen ist oder ob er dadurch nur seine Adoptivtochter – hinter deren heimlichen Plan er gekommen war – beschützen wollte, bleibt offen.

Der Roman, der, wie alle Werke von Themelis, den Leser*innen „ιστορική, πολιτική και πολιτισμική αυτογνωσία“ [historische, politische und kulturelle Selbsterkenntnis] (Maronitis 2012) bietet, wirft eine ganze Reihe von Fragen auf. Da ist die Frage nach der Alternative zwischen weltlicher, legaler oder göttlicher, sich auf das ungeschriebene, ethische Gesetz stützende Justiz – eine Problematik, die auch durch den häufigen Verweis auf Sophokles’ *Antigone*, der Lieblingstragödie von Myrsini, unterfüttert wird. Da ist auch die Frage nach dem um die Nächstenliebe zentrierten christlichen Glauben, in dem aber, laut Michalis, der Sinn für Gerechtigkeit und Bestrafung des Bösen zu kurz komme (T, 241–242). Und da ist schließlich die Frage nach den Grenzen der Selbstjustiz in einer westlichen Demokratie.

Die meisten dieser Fragen sind für verschiedene Aspekte der Opferthematik relevant, ich will jedoch auf die Bedeutung des Bürgerkriegs in der fiktional gestalteten Gegenwart fokussieren. In einem Text wie dem eben analysierten, der als ein historischer Roman anhebt, um als zeitgenössischer Kriminalroman zu enden (Glistras 2011) und somit eine Genreverschiebung durchläuft, ist auch der Inhalt einem essentiellen Wandel unterworfen. Die Opfer-Täter-Konstellation der Vergangenheit, die parteipolitisch konnotiert war, kann in der Gegenwart nicht aufrechterhalten werden. Es gibt natürlich auch in der Gegenwart Menschen, die anderen Schaden zufügen, allerdings wird diese Unterscheidung gegenwärtig von der ideologischen Lagerzugehörigkeit gelöst. Potenzielles Opfer kann jeder

sein – vor allem ‚fragile‘ Gruppen, wie z.B. Jugendliche oder Migrant*innen, wie an anderer Stelle angedeutet wird (T, 242). Täter*innen sind die profitsüchtigen, menschenverachtenden Mächtigen, die aufgrund der Unzulänglichkeit der demokratischen Institutionen unbehelligt agieren. Die älteren Generationen sollen ihren Opferstatus, der in der Vergangenheit wurzelt, überwinden und sich für die Machtlosen einsetzen. Dem Roman liegt so gelesen ein ethischer Imperativ zugrunde – etwas stärker didaktisch gefärbt, als es einem Teil der Literaturkritik lieb wäre (Papasprou 2011; Katsoularis 2010).

Der Autor selbst begründet den Transformationsprozess der einstigen Opfer psychologisch: Die postmemorialen Erschütterungen der Protagonistin motivieren eigentlich ihre Taten. Jedoch werden hier die Konzepte der transgenerationalen Traumatisierung und des Phantoms letztendlich ins Positive gewendet. Im Vordergrund stehen nicht die Symptome einer Neurose, oder die Suche der Vergangenheit, die zu einer festen „identification with the victim or witness of trauma“ (Hirsch 2001, 10) führen könnte – eine Haltung, die meines Erachtens die Gefahr in sich bergen würde, althergebrachte Dualismen wiederzubeleben. Der Blick des Autors ist vorwiegend auf die Zukunft gerichtet: Neben dem Leiden, das das beschwiegene Schicksal der Verlierer*innen des Bürgerkriegs der zweiten Generation verursacht, gibt es auch Werte, deren Übernahme und Anpassung im Kontext der neuen Epoche diese Generation zu sinnvollem und nützlichem Handeln innerhalb der zivilen Gesellschaft befähigt.

Wir haben gesehen, dass die zwei zuletzt analysierten Romane sich verschiedener Strategien bedienen, die auf eine Unterminierung der bis Ende der 1980er Jahre gültigen Opfernarrative hinauslaufen. Ihr gemeinsamer Nenner ist jedoch, dass sie sehr intensiv mit der Idee der ‚Generationen‘ operieren – eine Problematik, die ohnehin der Fluidität der jeweiligen Opfer-Täter-Konstellationen zuträglich ist. Ein vorgeformtes Opfernarrativ hat im Generationenkonzept – ungeachtet welcher Variante – keinen Platz. Sich auf die deutsche Gegenwartsliteratur beziehend bemerkt Sigrid Weigel:

[Die Herkunft] scheint der Versicherung eines subjektiven Ortes zu dienen und der Auseinandersetzung mit einer unheimlichen Erbschaft in der Geschichte, die ansonsten abstrakt bleibt und durch moralische Diskurse über Opfer und Täter verstellt ist. (2006, 92–93)

Diese These dürfte *mutatis mutandis* auch für die Bürgerkriegsliteratur gültig sein.

Es hat sich erwiesen, dass der neuen Bürgerkriegsliteratur ein breitgefächertes Repertoire von Konzepten zur Verfügung steht, um über lange Zeit wirkende Stereotype und damit einhergehende traditionelle Feindbilder in Frage zu stellen. Die bisher durchgeführte Bestandsaufnahme hat gezeigt, dass in die erste Gruppe – gebildet von Werken, die die althergebrachten Opfernarrative direkt problematisieren – vor allem spanische Romane fallen, während die griechischen

Korpustexte eine eher indirekt-allusive Entviktimisierung favorisieren. Die Frage, ob diese Tendenzen repräsentativ für das jeweilige Land sind, kann – aufgrund der hier untersuchten, notwendig schmalen Textbasis – noch nicht beantwortet werden. Die endgültige Bestätigung oder Widerlegung dieser Arbeitshypothese – sowie ein Urteil über die Gründe dieser potenziellen Differenz – muss sich auf ein umfangreicheres Textkorpus stützen und bildet auch bereits den Gegenstand einer in Arbeit befindlichen Monografie des Verfassers.

Literaturverzeichnis

- Abraham, Nicolas. „Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology“. *The Shell and the Kernel*. Hg. Nicolas Abraham und Maria Torok. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 171–176.
- Aguilar, Fernández Paloma. *Mnimi kai Lethe tou Ispanikou Emfyliou* [Der spanische Bürgerkrieg: Erinnerung und Lethe]. Herakleion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 2005.
- Alexandrou, Aris. *To Kivotio*. Athen: Kedros, 1974.
- Alexandrou, Aris. *Die Kiste*. Übers. von Gerhard Blümlein. München: Antje Kunstmann, 2001.
- Anastasiadis, Athanasios. „Trauma and Literature: Transgenerational Communication of Traumatic Experiences: Narrating the Past from a Postmemorial Position“. *JLT* 6.1 (2012): 1–24.
- Assmann, Aleida. „Vier Formen des Gedächtnisses“. *EWE* 13.2 (2002): 183–190.
- Assmann, Aleida. *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*. Wien: Picus, 2006.
- Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen in der Erinnerungsliteratur*. München: C. H. Beck, 2013.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck, 2002.
- Bernecker, Walther L., und Sören Brinkmann. *Kampf der Erinnerungen: Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936–2010*. Heidelberg: Graswurzelrevolution, 2011.
- Bister, Daniela. *La construcción literaria de la víctima: Guerra Civil y franquismo en la novella castellana, catalana y vasca*. Frankfurt a. M.: Lang, 2014.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2002 [2001].
- Cercas, Javier. *Soldaten von Salamis*. Übers. von Willi Zurbrüggen. Frankfurt a. M.: Fischer, 2017.
- Chatzivasileiou, Vangelis. „O Emphylios Polemos kai ta stoiximata tou simera“ [Der Bürgerkrieg und die Herausforderungen der Gegenwart]. *To Vima*, 27. Februar 2011, <https://www.tovima.gr/2011/02/27/books-ideas/o-emfylios-polemos-kai-ta-stoiximata-toy-simera/> (7. Februar 2019).
- Danforth, Loring. „I syllogiki mnimi kai i kataskevi tautotiton sta erga tou Nicholas Gage“ [Das kollektive Gedächtnis und die Identitätskonstruktion in den Werken von Nicholas Gage]. *Mnimes kai Lethe tou ellinikou emfyliou polemou* [Der griechische Bürgerkrieg: Erinnerung und Lethe]. Hg. Riki Van Boeschoten, Tasoula Vervenioti, Eftychia Voutyra, Vassilis Dalkavoukis und Konstantina Bada. Thessaloniki: Epikentro, 2008. 257–268.

- ErlI, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2005a.
- ErlI, Astrid. „Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses“. *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*. Hg. Astrid ErlI und Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter, 2005b. 249–276.
- Fais, Michel. *Porphyra Gelia* [Purpurne Gelächter]. Athen: Patakis, 2010.
- Gage, Nicholas. *Eleni*. Übers. von Gisela Stege. Bern u.a.: Scherz, 1984 [1983].
- Glistras, Dimitris. „Symphonia ton Oneiron: Voutia stin sygxroni elliniki istoria“ [Die Symphonie der Träume: Eintauchen in die neuere griechische Geschichte]. *in2live*, 28. März 2011, <https://www.in2life.gr/culture/book/article/198558/symphonia-ton-oneiron-voytia-sthn-syghronh-ellhnikh-istoria.html> (7. Februar 2019).
- Gómez López-Quifiones, Antonio. *La Guerra persistente: Memoria, violencia y utopía: Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Frankfurt a. M. und Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2006.
- Graham, Helen. *Der Spanische Bürgerkrieg*. Übers. von Susanne Lenz. Leipzig: Reclam, 2008.
- Hirsch, Marianne. „Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory“. *The Yale Journal of Criticism* 14.1 (2001): 5–37.
- Iatrides John O, und Linda Wrigley. Hg. *Greece at the Crossroads: The Civil War and Its Legacy*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- Jünke, Claudia. *Erinnerung – Mythos – Medialität: Der spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien*. Berlin: Erich Schmidt, 2012.
- Kalyvas, Stathis. „Einleitung“. *Mnimi kai Lethe tou Ispanikou Emfyliou* [Der spanische Bürgerkrieg: Erinnerung und Lethe]. Hg. Paloma Fernández Aguilar. Herakleion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 2005. XII–XVIII.
- Karpozilou, Marina. „Megalonontas stis paidoupoleis tis Freiderikis“ [In Königin Friederikes Kinderstädten aufgewachsen]. *www.news247.gr*, 9. Januar 2016, <https://www.news247.gr/weekend-edition/megalonontas-stis-paidoupoleis-tis-freiderikis-ta-antartoplikta-paidia-tis-megalis-miteras.6398918.html> (10. Oktober 2018).
- Katsoularis, K. B. „Symphonia ton Oneiron“. *Bookpress*, 23. November 2010, <https://www.bookpress.gr/kritikes/elliniki-pezograpfia/symphonia-oneiron> (8. Februar 2019).
- Kazantzakis, Nikos. *Oi aderfofades*. Athen: o.V. 1963.
- Kazantzakis, Nikos. *Brüdermörder*. Übers. von Chlodwig Plehn. München: dtv, 1969.
- Kremmydas, Georgios. *Oi anthropoi tis chountas meta ti diktatoria* [Die Leute der Junta nach der Diktatur]. Athen: Exandas, 1984.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink, 1972.
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria*. Berlin: edition tranvía, Verlag Walter Frey, 2012.
- Maronitis, Dimitris. „Gia ton Niko Themeli“ [Über Nikos Themelis]. *To Vima*, 22. April 2012, <https://www.tovima.gr/2012/04/22/opinions/gia-ton-niko-themeli/> (5. Februar 2019).
- Olick, Jeffrey K., Vered Vinitzky-Seroussi und Daniel Levy. Hg. *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Pangelos, Ioannis. „Turn innerhalb des Turns? Der ‚neue‘ Gedächtnisdiskurs und die Verarbeitung von traumatischer Vergangenheit in der zeitgenössischen Bürgerkriegsliteratur“. *Turns und kein Ende?* Hg. Elke-Sturum Trigonakis, Olga Laskaridou, Evi Petropoulou und Katerina Karakassi. Frankfurt a. M.: Lang, 2017. 377–390.
- Papaspyrou, Stavroula. „To phainomeno Themeli“ [Das Themelis-Phänomen]. *Kyriakatiki Eleftherotypia*, 28. August 2011, <http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=28/08/2011&id=304800> (7. Februar 2019).

- Raftopoulos, Dimitris. *Emfylios kai logotechnia* [Bürgerkrieg und Literatur]. Athen: Patakis, 2012.
- Rivas, Manuel. *El lápiz del carpintero*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Rivas, Manuel. *Der Bleistift des Zimmermanns*. Übers. von Elke Wehr. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.
- Sini, Petroula. „Epesate Thymata“ [Opfer seid ihr gefallen]. *Armoniki*, 17. November 2015, https://armonikh.blogspot.com/2015/11/blog-post_17.html (2. April 2019).
- Themelis, Nikos. *I Symphonia ton Oneiron* [Die Symphonie der Träume]. Athen: Metaichmio, 2010.
- Theodosopoulou, M. „To apololos provato“ [Das verlorene Schaf]. *Eleftherotypia*, 19. März 2011, <http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=19/03/2011&id=260167> (3. Februar 2019).
- Tsirkas, Stratis. *Akyvernites Politeies*. Athen: Kedros, 1960–1965.
- Tsirkas, Stratis. *Steuerlose Städte*. Übers. von Gerhard Blümlein. Berlin: Romiosini, 2015.
- Valtinis, Thanassis. *Der Marsch der Neun*. Übers. von Johannes Weissert. Berlin: LCB-Editionen, 1976.
- Van Boeschoten, Riki, Tasoula Vervenioti, Eftychia Voutyra, Vassilis Dalkavoukis und Konstantina Bada. Hg. *Mnimes kai Lethe tou ellinikou emfyliou polemou* [Der griechische Bürgerkrieg: Erinnerung und Lethe]. Thessaloniki: Epikentro, 2008.
- Weigel, Sigrid. *Genea-Logik: Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München: Fink, 2006.

Cécile Wajsbrot

W wie ihr Name/Avec un double v

4

L'ÉLEVE – La porte Noire de Trèves, la vallée de la Moselle, München, Baden-Baden, Neuschwanstein, Herrenchiemsee, Bonn, Freiburg, j'ai tout visité. J'ai vu le Rhin, le Danube, j'ai même vu Salzbourg et Vienne. Apfelstrudel, Sachertorte, Wienerschnitzel, oder nach Jägerart, Kasseler, Kartoffelsalat als Beilage? Ich las die Reiseführer und die Tagesmenüs, ich verstand, konnte sogar sprechen – aber nicht sehr viel, gemessen an den acht Jahren Unterricht.

DIE SPRACHE – Wie eine Schlange krieche ich, und wenn du glaubst, du hast mich begriffen, entgleite ich.

LE PROFESSEUR – Les classes se succèdent, les années – sie ist in meinen Gedanken geblieben, in meinem Gedächtnis. Nie habe ich seitdem Schüler gehabt, deren Namen mit W anfangen und die meiner Sprache so ähnlich klangen. Aber ich unterrichtete weiter. Ich mag diese Sprache – meine Sprache. Alles was von meiner Kindheit übrig geblieben ist, versteckt sich hier.

L'ÉLEVE – Jedes Mal, wenn ich einen älteren Mann traf, fragte ich mich, was hat er während des Krieges gemacht? Aber von jeder Reise brachte ich ein Buch mit.

DIE ZEIT – Es waren leere Jahre, wo alles sich im Untergrund entwickelte, wie unterirdische Ströme, die plötzlich auftauchen. Auf einmal sieht man eine Quelle, einen Fluss, und glaubt, es sei eine Erscheinung.

DER TOD – Die alte Welt wollte nicht sterben, nur ich wusste, dass sie schon gestorben ist. Eine Zwischen-Zeit.

LE PROFESSEUR – Manchmal fragte ich mich, was aus ihr geworden ist, was sie studiert hat, welchen Beruf sie hat.

L'ÉLEVE – Ich unterrichtete Französisch. Jetzt begriff ich, was eine Sprache bedeutet. Für die meisten war es die Muttersprache, aber manche hatten Französisch erst in der Schule gelernt, und in der Familie wurde eine andere Sprache gesprochen, eine Sprache, die mit Französisch nichts zu tun hatte, keine gemeinsamen Wurzeln, noch weniger als in meiner Familie – damals.

DER TOD – In Frankreich war ich auch tätig. Je ne connais pas les frontières. Ozeane und Flüsse sind mir egal. Ich überquere, überfahre, überall bin ich zuhause.

L'ÉLEVE – Der Tod ist ein Meister aus Deutschland. Quelqu'un m'avait cité ce vers un soir, prononçant un nom que j'entendais pour la première fois, Paul Celan, einen Namen, den man selten las – in dieser Zeit.

DIE ZEIT – Pour ne pas l'éveiller. Il reposait depuis peu.

DER TOD – Zehn Jahre zuvor hatte er sich in der Seine ertränkt.

DIE ZEIT – Was sind zehn Jahre gemessen an der Ewigkeit?

LE PROFESSEUR – Ich dachte an sie, wieder, als der französische Präsident und der deutsche Kanzler in Verdun Hand in Hand standen. J'avais téléphoné à mon frère pour la première fois – d'habitude, c'était lui qui m'appelait.

L'ELEVE – Aber ich unterrichtete eine geschichtslose Sprache, denn wir waren in einem Land – angeblich – ohne Geschichte, oder besser gesagt, ein Land das seine Geschichte immer wieder zu verdrängen versuchte.

DIE SPRACHE – Wahrnehmung, Wachsfigur, Wanderweg, Wache. Bei mir sind die *double v* viel mehr zuhause als in deiner Muttersprache.

L'ELEVE – Meine Mutter hatte aufgehört, in ihrer Muttersprache zu sprechen, weil es zu gefährlich war. Lebensgefahr. Sie konnte aber ihre Mutter verstehen, die weiter so sprach, und ich verstand ein wenig, wie beabsichtigt, dank dir.

LE PROFESSEUR – Meine Mutter war gestorben. Mein Bruder hatte mich angerufen, aber bei der Beerdigung war ich nicht. Es gibt kein Zurück, oder? Ich wollte die Grenze nicht übertreten, ich hatte Angst, als ob ein Ungeheuer wartete, drüben – die Erinnerung, das schlechte Gewissen?

L'ELEVE – Ich unterrichte nicht mehr. Je n'aime pas parler en public. Et puis les classes, la rigidité des structures, l'autorité. Quel pouvoir avais-je pour donner une chance à ceux qui n'en avaient pas ? Aucun – ich sah, wie die Ungleichheit sich vertiefte, ich schaute dem Niedergang zu.

LE PROFESSEUR – Ich war am gleichen Gymnasium geblieben, ab und zu hatte ich in meiner Klasse Kinder von ehemaligen Schülerinnen et à chaque début d'année, je me demandais si je verrais sa fille ou son fils – le lycée était devenu mixte inzwischen. Natürlich hätte sich der Name geändert, aber ich war mir sicher, die Spur des W erkennen zu können.

DIE SPRACHE – Wasserturm, Wegweiser, Wechsel.

5

DIE ZEIT – Die Wende.

DIE SPRACHE – Eine Wendung.

L'ELEVE – Un soir, je rentrais d'une séance de cinéma et je mis la radio, comme à l'accoutumé, pour m'endormir, quand j'entendis une annonce extraordinaire, le mur de Berlin est tombé.

DER TOD – Ich war in Afrika, ich war in Asien, in Amerika. An Europa hatte ich das Interesse verloren.

LE PROFESSEUR – Die Berliner Mauer ist gefallen, ai-je dit, le lendemain, à chacun de mes cours. Etwas in mir ist auch gefallen, ein Widerstand, une fracture se réduisait, quelque chose se réunifiait.

Der Mauerfall. Was halten Sie davon? Sie antworteten mit Gleichgültigkeit, ab und zu mit Interesse mais personne n'éprouvait l'émotion qui m'avait saisie en apprenant la nouvelle dans la nuit de Paris. Ich hörte im Radio: Montagsdemonstrationen in Leipzig, Demonstration am Alexanderplatz avec un mélange d'enthousiasme et de peur – si tout échouait, si la violence se déclenchait? Le curseur ne restait plus bloqué sur le nazisme et sur la guerre. Es war als ob die Generation meiner Mutter plötzlich verschwunden war, als ob die Wege sich endlich wieder öffneten. L'Histoire se remettait en marche, zum ersten Mal spürte ich das Bedürfnis, nach Deutschland zurückzukehren, nach Berlin zu gehen, là où le mur, tous les murs étaient tombés.

L'ELEVE – Berlin – die Stadt, die ich gemieden hatte.

DIE ZEIT – In der geteilten Stadt waren auch die Flüsse wie gefroren.

DIE SPRACHE – Widerstandsbewegung, Wiedervereinigung, Wildgans, Windstille, Winterschlaf, Wirtschaftswunder.

L'ELEVE – Plötzlich das Bedürfnis, dorthin zu gehen.

DIE SPRACHE – Berlin, die Hauptstadt der Sprache.

DIE ZEIT – Die Hauptstadt der Zeit.

DER TOD – Ich bin jetzt zum Denkmal geworden, ich wandere durch die Friedhöfe, alte Namen wiederholend. Hegel, E.T.A. Hoffmann, Fichte, die Brüder Grimm, ehemals ausgewanderte Namen wie Berthold Brecht, Anna Seghers, Heinrich Mann. Ich habe so viele, endlos viele vertrieben, und jetzt bin ich selbst ein Vertriebener.

DIE ZEIT – Von der Zeit vertrieben.

DIE SPRACHE – Von der Sprache vertrieben.

L'ELEVE – Tant d'années dans la peur de ce nom, in Angst vor diesem Namen, Berlin. Je voyais des véhicules blindés, un ciel gris, j'entendais les battements de cœur de tous les poursuivis, leurs pas précipités, j'entendais dans le silence épais des jours de neige les cris de la torture, ich konnte das Gewicht der Gefängnisse fühlen, den Schmerz der Trennungen, die Kälte der Befehle.

LE PROFESSEUR – Tout à coup mon cœur s'ouvrait. Mon pays m'appelait ou plutôt, je pouvais de nouveau l'appeler mon pays. Ich habe meinen Bruder angerufen, der seit Jahren in Berlin lebte – il avait refusé de faire son service militaire – und habe ihm gesagt, ich komme. Il venait régulièrement me voir à Paris mais j'ai dit, dieses Mal treffen wir uns in Berlin.

J'ai pris l'avion, je voulais m'envoler et atterrir directement au cœur des choses. Sofort nach der Landung habe ich mich von der Sprache umgeben gefühlt – wie hatte ich es überstanden, so lange ohne die Sprache, ohne meine Sprache

zu leben, ohne den Klang, der mir so vertraut war? Warum hatte ich gedacht, ein Land bestehe nur aus der eigenen Familie?

DIE SPRACHE – Schweigend habe ich auf dich gewartet. Ich wusste, du würdest kommen.

LE PROFESSEUR – Ich hatte dich nicht vergessen, ich habe dich unterrichtet.

DIE SPRACHE – Deine Sprache war wie entwurzelt, ohne Gefühl, sie schwebte in der Luft.

DIE ZEIT – Ich habe dich begleitet, veillant sur chacun de tes pas.

DER TOD – Ich bin in die Ferne gerückt, je me suis tue.

DIE SPRACHE – Deine Sprache war eine Insel, du warst die Schiffbrüchige.

LE PROFESSEUR – Ich ging durch die Straßen, schaute mir die Häuser an, hörte was mein Bruder mir erzählte, gleichzeitig hörte ich dich. Überall warst du.

DIE SPRACHE – Ich war zuhause, du warst zuhause.

LE PROFESSEUR – Zuhause.

DIE ZEIT – Wiedervereinigt.

LE PROFESSEUR – Réunifiée mais avec quoi, avec qui?

DIE ZEIT – Mit der Vergangenheit.

DER TOD – Mit deinem Leben.

DIE SPRACHE – Mit den Stimmen.

LE PROFESSEUR – Ich ging wie in einem Traum, mein Bruder begleitete mich und wusste auch zu schweigen, um mir Zeit zu geben, wieder an meine Herkunft anzuknüpfen. An eine Familie, größer als nur ein zu früh gestorbener Vater, eine herzlose Mutter, hartnäckig in ihren Irrungen. Ich hatte keine Angst mehr, mein Leben ruhte auf etwas.

DIE ZEIT – Sur le temps.

DIE SPRACHE – Auf der Sprache.

DER TOD – Sur la mort. Jedesmal wenn die Zeit Wache hält, bin ich da. A chaque fois que quelqu'un reprend le cours de sa vie, je suis là.

LE PROFESSEUR – Auf der Straße – war es Unter den Linden? – habe ich einen Schatten gesehen. Warst du es?

DER TOD – Am liebsten behalte ich meine Geheimnisse für mich.

LE PROFESSEUR – Ich war wieder ich selbst, ich wusste, was ich machen würde, wenn ich nicht mehr unterrichten müsste. Ich würde weggehen, zurückkehren, in Berlin leben.

6

DIE ZEIT – Neue Generationen kommen, tanzen, hören Techno Musik – lauter und lauter – sitzen in Cafés bei längerem Frühstück.

DER TOD – Arbeitslos, ahnungslos, geschichtslos.

DIE SPRACHE – Unschuldig.

DIE ZEIT – Unbekannte Galerien, unterirdische Ausstellungen.

DER TOD – Jeder Bunker, jedes Gefängnis, jeder Folterort wird zum Kunstort. Wo man geschrien hat, wo man gelitten hat, geht man heute ins Theater, ins Kino, zum Konzert. Der Schmerz in Kunst verwandelt.

DIE ZEIT – Gedenkstätte.

DIE SPRACHE – Die Erinnerung...

DIE ZEIT – ... überflutet alles. Zwei parallele Passantenflüsse. Diejenigen, die die Geschichte suchen – in jedem Stein eingeschrieben. Diejenigen, die die Sorglosigkeit erleben.

L'ELEVE – La ville parle, die Stadt spricht mich an. In den Nachtzügen hatte ich immer an Deportation gedacht, und jetzt fahre ich in einem Nachtzug von der Pariser Gare du Nord Richtung Berlin.

DIE SPRACHE – Ein einfacher Name – einfach ein Name.

L'ELEVE – Ich hatte die Gelegenheit, ein wenig Zeit in Berlin zu verbringen. Dans la rue, des jeunes promenaient deux ou trois chiens chacun, portaient de vieux surplus militaires customisés – mein erster Eindruck war Lichtjahre entfernt von dem, was ich mir vorgestellt hatte.

DIE ZEIT – Die Wirklichkeit entspricht selten dem, was man sich vorgestellt hat.

L'ELEVE – So wollte ich alles sehen, alles wissen, jedes Viertel kennen, Gegenwart und Vergangenheit gleichzeitig. Je collectionnais les musées, les monuments, les cimetières, les livres. In einer Buchhandlung habe ich eines Tages zufällig etwas gesehen...

DIE ZEIT – Tu as vu?

L'ELEVE – *Draußen vor der Tür*. Am gleichen Abend habe ich das Buch angefangen. Die Lektüre hat mich genau wie damals erschüttert. Seit langem hatte ich keine deutsche Literatur auf Deutsch gelesen. Es war mein erstes Buch in Berlin.

DIE SPRACHE – Zufall.

DER TOD – Es gibt keinen Zufall.

L'ELEVE – Dann habe ich an die Lehrerin gedacht, celle qui nous avait fait découvrir ce livre. Et les questions que je n'avais posées ni à elle ni à moi ont surgi. Warum hatte sie uns diesen Text lesen lassen? Malgré son nom français, n'avait-elle pas un accent allemand? Pourquoi enseignait-elle cette langue en France? Was für ein Leben hatte sie – und jetzt, wenn sie noch am Leben war?

DER TOD – Ich komme nicht so schnell.

DIE ZEIT – Ich bin nicht so erbarmungslos.

L'ELEVE – Je revoyais ses cheveux clairs, ses yeux bleus, et son visage impassible. Ich konnte ihre Stimme hören, ihren leicht abgehackten Tonfall, aber kein

Wort kam wieder, kein Satz. Wie hatte sie uns mit Borchert bekannt gemacht? Wie *Draußen vor der Tür* erklärt? Die Gedanken von damals hatte ich auch vergessen. Nur das Gefühl war geblieben, die Kraft des Textes, die Kraft der Wörter, die Stimmung, die ich wieder so stark empfand.

DIE SPRACHE – Sie waren eine Generation ohne Abschied.

DIE ZEIT – Und ihr?

7

DIE ZEIT – Ihr seid die Gegenwart.

DER TOD – Ich bleibe.

DIE SPRACHE – Ich suche.

DIE ZEIT – Ihr baut auf.

DIE SPRACHE – Und jetzt?

L'ELEVE – Ich wohne in Berlin. Ich habe den Verwaltungsschritten standgehalten, in der Sprache, vor der meine Familie sich fürchtete. Strom, Gas, Telefon, Ablesung, Kontonummer, Postleitzahl. Aber bei jeder offiziellen Post schlägt mein Herz heftiger.

DIE SPRACHE – Warum?

L'ELEVE – *Peur de ne pas comprendre*. Die Wörter kommen mir völlig fremd vor. Wie wilde Tiere, die ich immer noch zähmen muss.

DIE ZEIT – Trotzdem lebst du in Deutschland.

L'ELEVE – Ich lebe in Berlin. Eine Stadt – und kein Land. Ich teile meine Zeit, hin und her, Paris, Berlin, Berlin, Paris.

DER TOD – Wie ist es?

L'ELEVE – Bei jeder Zugfahrt bin ich von Gedanken umringt, die mir nicht gehören. Gedanken von anderen Passagieren, von Anwesenden, Abwesenden, von Unbekannten. *Dans le bruit des roues j'entends leur murmure ou leur cri. Ce trajet maintes fois refait, dont l'unique danger est un retard ou une panne, ces rails, quels autres trains les empruntaient? J'y pense ou je n'y pense pas mais quelque chose résiste.*

Jetzt übersetze ich aus dem Deutschen. Das erste Mal musste ich fast jedes Wort im Wörterbuch suchen. Meine Sprachkenntnis war wie ein leerer Rahmen, ein Gerüst, das ich Stein für Stein füllen musste, Backstein für Backstein.

DER TOD – Wie die Trümmerfrauen.

L'ELEVE – *Ce mot aussi, je l'ai appris.*

DIE ZEIT – Ich habe alles mit dir erlebt. Ich habe Wache gehalten.

L'ELEVE – *Je vis avec les mots des autres, les mots des textes que je traduis.* Ich lebe auf einer Insel.

DER TOD – Auf der Insel der Sprache?

L'ELEVE – Eines Tages bin ich auf der Straße einer Frau begegnet.

DIE ZEIT – War es in Paris? In Berlin?

L'ELEVE – Une femme qui ressemblait à quelqu'un – mais à qui? Elle venait à ma rencontre, je l'ai regardée, nos regards se sont croisés. Ich habe sie erkannt. Die Züge ein wenig gealtert, aber kaum verändert.

DIE SPRACHE – War es in Berlin? In Paris?

L'ELEVE – Bonjour, je crois vous reconnaître... Vous étiez professeur d'allemand ?

LE PROFESSEUR – Il y a longtemps.

L'ELEVE – J'ai été l'une de vos élèves.

LE PROFESSEUR – Vous étiez...?

L'ELEVE – Je m'appelle...

LE PROFESSEUR – Je sais, avec un double v.

L'ELEVE – J'ai gardé vos cours en mémoire. Surtout Borchert, *Draußen vor der Tür*.

DIE ZEIT – Es sind mehr und mehr, die draußen vor der Tür warten, ohne zu wissen, ob man sie hineinlässt.

DER TOD – Ich warte, drinnen, draußen, ich warte.

L'ELEVE – In mir haben Sie etwas eröffnet, einen Horizont. Ich war nicht mehr die einzige, die wie von der Welt ausgeschlossen durch die Straßen ging.

LE PROFESSEUR – Ehrlich? Sie können sich nicht vorstellen...

DIE ZEIT – Dann hat sich die Lehrerin entschuldigt, sie musste sich verabschieden – hatte einen Termin. Elles se sont embrassées sans que chacune n'en sache plus sur l'histoire de l'autre.

DIE SPRACHE – Jede blieb, was sie für die Andere darstellte, eine Figur, die durch die Zeit gegangen ist.

DIE ZEIT – Passagère d'un bateau qui remontait le cours de la langue.

DER TOD – Une victoire sur l'histoire.

DIE ZEIT – Sur la langue.

DIE SPRACHE – Ein Sieg über die Zeit.

Beiträger*innen

Yaraslava Ananka, Slawistin; wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slawistik und Hungarologie der Humboldt-Universität Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Exil Schreiben, Postromantik und Dilettantismus, Ikonoklasmus in der postsowjetischen Kunst und Literatur, Ruralitätsdiskurse in Osteuropa. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Magdalena Marszatek. Hg. *Potemkinsche Dörfer der Idylle. Imaginationen und Imitationen des Ruralen in den europäischen Literaturen*. Bielefeld: transcript, 2018; gem. mit Heinrich Kirschbaum. „Belarussische Rede‘: Performativität und Genese“. *Texte prägen. Festschrift für Walter Koschmal*. Hg. Kenneth Hanshew et al. Wiesbaden: Harrassowitz, 2017. 391–411; „Kain im Fegefeuer. Vladislav Chodasevičs Poetik des Dazwischen“. *Grenzräume – Grenzbewegungen*. Band 1. Hg. Nina Frieß et al. Potsdam: Universitätsverlag, 2016. 175–186.

Eva Binder, Slawistin, Literatur-, Kultur- und Filmwissenschaftlerin; Universitätsassistentin am Institut für Slawistik der Universität Innsbruck und gem. mit Sieglinde Klettenhammer stellvertretende Leiterin des Forschungszentrums „Kulturen in Kontakt“ der Universität Innsbruck; wissenschaftliche Leiterin des Russlandzentrums der Universität Innsbruck. Arbeitsschwerpunkte: Russische Kultur des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart unter dem Aspekt von kultur- und medienwissenschaftlichen, film- und literarhistorischen Fragestellungen, dokumentarisches Erzählen in Film und Literatur. Ausgewählte Publikationen: „Von den Sowjethelden zum russischen Menschen: Lebenserzählung und Geschichtserfahrung in *Secondhand-Zeit* von Svetlana Aleksievič“. *IchErzählungen: Narrative Identitäts/De/Konstruktionen*. Hg. Nicola Mitterer, Florian Marlon Auernig und Andreas Hudelist. Innsbruck u.a.: StudienVerlag, 2017. 35–53; gem. mit Sieglinde Klettenhammer und Birgit Mertz-Baumgartner. Hg. *Lyrik transkulturell*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016; „Werben für sich selbst: Tarkovskijs filmisches Selbstporträt ‚Tempo di viaggio‘“. *Andrej Tarkovskij: Klassiker – Knaccuk – Classic – Classico*. Hg. Norbert P. Franz. Potsdam: Universitätsverlag, 2016, 85–108; gem. mit Birgit Mertz-Baumgartner. Hg. *Migrationsliteraturen in Europa*. Innsbruck: iup, 2012.

Anna Brod, Germanistin und Theaterwissenschaftlerin; Studienreferendarin für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen mit den Fächern Deutsch und Philosophie am Zentrum für schulische Lehrerbildung Essen. Arbeitsschwerpunkte: Zeitgenössisches politisches Theater, Zeugenschaft, Erinnerung an rechte Gewalt. Ausgewählte Publikationen: *Opfer – TäterInnen – Theaterpublikum. Szenarien von Zeugenschaft in Theaterstücken zum NSU*. Berlin: Peter Lang, 2019 (Dissertation); „Fiktionale Zeugnisse von Verlust und Trauer? – Esther Dischereits Klagelieder über die Opfer des ‚Nationalsozialistischen Untergrunds‘ (NSU)“. *Visualisierungen von Gewalt. Beiträge zu Film, Theater und Literatur*. Hg. Dagmar von Hoff, Brigitte E. Jirku und Lena Wetenkamp. Berlin: Peter Lang, 2018. 211–227.

Christof Diem, Anglist, Literatur- und Kulturwissenschaftler; Universitätsassistent am Institut für Anglistik der Universität Innsbruck. Arbeitsschwerpunkte: Englischsprachiges Drama und Aufführungspraxen der frühen Neuzeit, kognitive Literatur- und Kulturwissenschaften, Postmoderne und Poststrukturalismus, Gender Studies. Ausgewählte Publikation: „How Can I Return to Form, Now My Formal Thought Has Gone?: Meandering Thought, Contested Subjectivity, and the Struggle for Form in Sarah Kane’s *4.48 Psychosis*“. *Épistémocritique* 18 (2018).

Miriam Finkelstein, Slawistin, Literatur- und Kulturwissenschaftlerin; Universitätsassistentin am Institut für Slawistik der Universität Innsbruck. Arbeitsschwerpunkte: Migrationsliteratur, Postkoloniale Literatur, Erinnerung und Gedächtnis, translinguale und mehrsprachige Literatur. Ausgewählte Publikationen: „Constructions of Russianness in Contemporary non-Russian Literary Contexts“. *Russian Cultures and Global Situation*. Hg. Kevin M. F. Platt. Madison (WI): University of Wisconsin Press, 2019. 312–329; gem. mit Diana Hitzke. Hg. *Slawische Literaturen als Weltliteratur. Hybride Konstellationen*. Innsbruck: iup, 2018; „Russisch-translinguale Gegenwartsliteratur als Weltliteratur“. *Slawische Literaturen als Weltliteratur. Hybride Konstellationen*. Hg. Diana Hitzke und Miriam Finkelstein. Innsbruck: iup, 2018. 189–214; „Ein Pole zu sein, ist schon ein Beruf. Repräsentationen polnischer MigrantInnen in der deutsch- und englischsprachigen Gegenwartsliteratur“. *Migrantenliteratur im Wandel. Junge Prosa mit (nicht nur) polnischen Wurzeln in Deutschland und Europa*. Hg. Brigitta Helbig-Mischewski und Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2017. 171–184.

Dagmar Gramshammer-Hohl, Slawistin; Senior Lecturer am Institut für Slawistik der Universität Graz. Arbeitsschwerpunkte: Russische Emigrationsliteratur des 20. Jahrhunderts und postjugoslawische Migrationsliteratur, Rückkehrerzählungen, Altersforschung. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Caroline Hornstein Tomić und Elisabeth Kirndörfer. „Literary ‚Home-Trackers‘: Narratives of Return in the Era of Post-Socialist Transformation“. *Remigration to Post-Socialist Europe: Hopes and Realities of Return*. Hg. Caroline Hornstein Tomić, Robert Pichler und Sarah Scholl-Schneider. Wien: LIT, 2018. 405–428; „Exile, Return and ‚the Relative Brevity of Our Life‘: Aging in Slavic Homecoming Narratives (Nabokov – Kundera – Jergović)“. *Aging in Slavic Literatures: Essays in Literary Gerontology*. Hg. Dagmar Gramshammer-Hohl. Bielefeld: transcript, 2017. 185–201; „Kindheit und Migration bei Melinda Nadj Abonji, Marica Bodrožić und Saša Stanišić“. *Kind und Jugendlischer in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens*. Hg. Renate Hansen-Kokoruš und Elena Popovska. Hamburg: Dr. Kovač, 2013. 315–326.

Gudrun Heidemann, Slawistin, Literaturwissenschaftlerin; seit 2020 Professorin am Institut für Germanistik der Universität Łódź; Mitherausgeberin und Redaktionsleiterin von *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Bildmedien, west- und osteuropäische Literaturen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert im Vergleich, Interkulturalität. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Joanna Jabłkowska und Elżbieta Tomasi-Kapral. Hg. *Engagement. Literarische Potentiale nach den Wenden*, 2 Bde. Berlin: Peter Lang, 2019f.; *Sehsüchte. Fotografische Rekurse in Literatur und Film*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017; „Ich-Splitter im Auge. Schrift, Spiegel, Fotografie als Medien der Selbstbegegnung“. *Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 96 (2019): 245–266.

Ingeborg Jandl, Slawistin; Universitätsassistentin für Südslawische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Slawistik der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte: Russisch- und bosnisch-/kroatisch-/serbischsprachige Literaturen, Komparatistik, Intermedialität, interdisziplinäre Fragestellungen im Grenzbereich zu Psychologie und den Naturwissenschaften, Verstheorie, Literatur/Kultur und Ethik. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Gernot Howanitz. Hg. *Ich-Splitter. (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen*. Berlin: Peter Lang, 2019; *Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov. Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild*. Berlin: Peter Lang, 2019; *Rhythmik und Lautstrukturen in Marina Cvetaevas Versdramen Ariadna und Fedra*. Hamburg: Kovač, 2013.

Heinrich Kirschbaum, Slawist; Professor für Slavische Literatur- und Kulturwissenschaft am Slavischen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Arbeitsschwerpunkte: west-osteuropäische Literaturbeziehungen (mit Fokus auf Russland, Polen, Belarus und die Ukraine), Formalismus, Rhetorik und Parömiologie, Melancholie und Ekphrasis, ostslavische Gegenwartsdichtung. Ausgewählte Publikationen: *Wiedergänger, Pilger, Indianer. Polen-Metonymien im langen 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2017; *Im intertextuellen Schlangennest. Adam Mickiewicz und polnisch-russisches (anti)imperiales Schreiben*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2016; *„Valgally beloe vino...‘ Nemeckaja tema v poézii O. Mandel’štama*. [„Walhallas weißer Wein...“ Das deutsche Thema in der Dichtung Osip Mandel’štams]. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010.

Sieglinde Klettenhammer, Germanistin, Literatur- und Kulturwissenschaftlerin; Ao. Univ.-Professorin (Dr. habil.) am Institut für Germanistik der Universität Innsbruck und gem. mit Eva Binder stellvertretende Leiterin des Forschungszentrums „Kulturen in Kontakt“ der Universität Innsbruck. Arbeitsschwerpunkte: Österreichische Literatur des frühen 20. Jahrhunderts sowie österreichische Gegenwartsliteratur, Migrationsliteratur und Literatur aus mehrkulturellen Räumen (Literatur aus Südtirol), Literatur und Erinnerung, Zeitschriftenforschung, Rezeptionsforschung, Geschlechterforschung, Radioliteratur. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Verena Zankl. „Erinnerung und Geschlecht in den Familien- und Generationenromanen *Löwen im Holz* von Helene Flöss, *Lithops. Lebende Steine* von Anna Rottensteiner und *Eva dorme/Eva schläft* von Francesca Melandri“. *Ein Jahrhundert schweren Zusammenlebens/Un secolo di difficile convivenza*. Hg. John Butcher und Anna Maria Chierici. Meran: Alpha Beta, 2019. 59–82; gem. mit Erika Wimmer. Hg. *Joseph Zoderer. Neue Perspektiven auf sein Werk*. Innsbruck u.a.: StudienVerlag, 2017; gem. mit Eva Binder und Birgit Mertz-Baumgartner. Hg. *Lyrik transkulturell*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016; gem. mit Johann Georg Lughofer. Hg. *Georg Trakl. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen*. Wien: Praesens, 2016.

Eva Kowollik, Slawistin; wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Slavistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Arbeitsschwerpunkte: Postjugoslawische Literaturen, Literatur und Trauma, Kinder- und Jugendliteratur. Ausgewählte Publikationen: „Dieser Roman ist insofern auch das Zeugnis eines Misserfolges“. Srebrenica erzählen in Ivica Đikićs *Beara*“. *Deutsche Beiträge zum 16. Internationalen Slavistenkongress, Belgrad 2018*. Hg. Sebastian Kempgen, Monika Wingender und Ludger Udolph. Wiesbaden: Harrassowitz, 2018. 445–454; gem. mit Angela Richter und Tijana Matijević. Hg. *Schwimmen gegen den Strom? Diskurse weiblicher Autorschaft im postjugoslawischen Kontext*. Berlin: LIT, 2018; *Geschichte und Narration. Fiktionalisierungsstrategien bei Radoslav Petković, David Albahari und Dragan Velikić*. Berlin: LIT, 2012.

Maria Loreto Vilar, Germanistin, Literaturwissenschaftlerin; Professorin Titular für deutschsprachige Literatur an der Universität Barcelona. Arbeitsschwerpunkte: Neuere Deutsche Literatur und Komparatistik, Literatur und Marxismus, Literatur von Frauen. Ausgewählte Publikationen: „als eine hohe Behörde aus unerfindlichen Gründen beschloß“. Zu Angela Rohrs Kafkaisierung der Faktualität in *Der Vogel*“. *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hg. Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow und Arno Gimber. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim und Georg Olms, 2018. 177–195; „Dialoge mit Toten. Zum Motiv des leeren Wartens bei Anna Seghers und Teresa Pàmies“. *Utopie im Exil. Literarische Figurationen des Imaginären*. Hg. Linda Maeding und Marisa Siquan. Bielefeld: transcript, 2017. 157–171; „Fortschritt und Fortschrittsgläubigkeit“. *Christa*

Wolf Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. Carola Hilmes und Ilse Nagelschmidt. Stuttgart: Metzler, 2016. 194–213.

Franziska Mazi, Slawistin; Doktorandin der Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Innsbruck. Arbeitsschwerpunkte: Zeitgenössische bosnische, kroatische, serbische und slowenische Literatur, Ethik und Literatur, Gastfreundschaft, Empathie. Publiizierte Übersetzungen: Miklavž Komelj. *Blaues Kleid.* Ein Gedicht. und [Auszug aus] Goran Vojnović. *Vaters Land. GESCHICHTEN ERZÄHLEN.* Hg. TransStar Europa. *edition.* fotoTAPETA: Berlin, 2015.

Birgit Mertz-Baumgartner, Romanistin; Professorin für französisch- und spanischsprachige Literaturen und Kulturen am Institut für Romanistik der Universität Innsbruck; Leiterin des Forschungszentrums „Kulturen in Kontakt“ der Universität Innsbruck. Arbeitsschwerpunkte: Zeitgenössische französisch- und spanischsprachige Literaturen; frankophone Literaturen des Maghreb, Migrationen, postkoloniale Literaturtheorien, Literatur und Geschichte. Ausgewählte Publikationen: „Negociaciones (trans)culturales en el Mediterráneo. Inmigración y ‚clandestinidad‘ en la música popular española contemporánea“. *ATeM Archiv für Textmusikforschung* 3.1 (2018), <http://webapp.uibk.ac.at/ojs2/index.php/ATeM/article/view/2018.03>; „‚Savoir se taire‘, ou plutôt... ‚Se taire et ne pas savoir‘: mutisme et quête de la parole dans les écritures contemporaines sur la guerre d’Algérie“. *La parole empêchée.* Hg. Danièle James-Raoul, Peter Kuon, Élisabeth Magne und Sabine Forero Mendoza. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2017. 288–297; gem. mit Eva Binder und Sieglinde Klettenhammer. Hg. *Lyrik transkulturell.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016; gem. mit Eva Binder. Hg. *Migrationsliteraturen in Europa.* Innsbruck: iup, 2012; gem. mit Ursula Mathis-Moser. Hg. *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants.* Paris: Éditions Honoré Champion, 2012.

Marijana Milošević, Studium der Unterrichtsfächer Deutsch und Russisch an den Universitäten Belgrad und Innsbruck; studentische Mitarbeiterin am Forschungszentrum „Kulturen in Kontakt“ (Bereich Literatur- und Kulturwissenschaft); studentische Mitarbeiterin am Institut für Slawistik der Universität Innsbruck (Bereich Medienwissenschaft) und Assistentin im Russlandzentrum der Universität Innsbruck. Publikationen: Mitarbeit an Eva Binder, Sieglinde Klettenhammer und Birgit Mertz-Baumgartner. Hg. *Lyrik transkulturell.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016; gem. mit Dennis Scheller-Boltz. „Internationale Fachtagung ‚Sprache als konstituierendes Element einer gegenderten Gesellschaft. Entwicklungen, Perspektiven und Möglichkeiten in den slawischen Sprachen‘. Innsbruck, 1. bis 4. Oktober 2014“. *Zeitschrift für Slawistik* 60.1 (2015): 140–146.

Hajnalka Nagy, Literaturwissenschaftlerin und -didaktikerin; Assistenzprofessorin am Institut für Germanistik, Abteilung Fachdidaktik, der Universität Klagenfurt. Arbeitsschwerpunkte: Transkulturelle Erinnerungskulturen, Österreichische Gegenwartsliteratur; Literatur und Migration, Literatur und Mehrsprachigkeit. Ausgewählte Publikationen: „Vernetzte Geschichte? Nationalisierung und Transnationalisierung im mitteleuropäischen Erinnerungsraum“. *„Kontaminierte Landschaften“. Mitteleuropa inmitten von Krieg und Totalitarismus. Eine exemplarische Bestandsaufnahme anhand von literarischen Texten.* Hg. Alexander Höllwerth, Ursula Knoll und Helena Ulbrechtová. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2019. 377–396; „Representations of the Other. An Intersectional Analysis on Julya Rabinowich’s *Die Erdfresserin* (2012)“. *Austrian Studies* 26 (2018): 187–201; gem. mit Werner Wintersteiner. Hg. *Erinnern – Erzählen – Europa. Das Gedächtnis der Literatur.* Innsbruck: StudienVerlag, 2015.

Ioannis Pangalos, Literaturwissenschaftler, Komparatist; Assistenzprofessor für deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft an der Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie der Aristoteles Universität Thessaloniki. Arbeitsschwerpunkte: Gender Studies, Literaturverfilmungen, Kinder- und Jugendliteratur, Erinnerungsdiskurse, Thomas-Mann Forschung. Ausgewählte Publikationen: „Fragmente eines zersplitterten Gedächtnisses: *Billard um halb zehn* und die Vergangenheitsbewältigung im Deutschland der Nachkriegszeit“. *Μπιλιάρδο στις εννιάμισι* [Billard um halb zehn]. Hg. Heinrich Böll. Übers. von Margarita Zachariadou. Athen: Polis, 2018. 395–447 (Nachwort); „Die ambivalente Darstellung des Südens in den Erzählungen Thomas Manns“. *Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum*. Hg. Giusi Zanasi et al. Tübingen: Stauffenburg, 2018. 297–308; „Joachim Heinrich Campe und der kinder- und jugendliterarische Kulturtransfer im Griechenland des 19. Jahrhunderts“. *Revue Luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée 2013–2014* (2016): 162–170.

Julia Pröll, Romanistin, habilitierte Literatur- und Kulturwissenschaftlerin im Bereich Französisistik; assoziierte Professorin am Institut für Romanistik der Universität Innsbruck. Arbeitsschwerpunkte: Französische und frankophone Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts mit Schwerpunkt auf Migrationsliteraturen (insb. Autor*innen asiatischer Herkunft in Frankreich), Interaktionen zwischen Literatur und Medizin. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Hans-Jürgen Lüsebrink und Henning Madry. Hg. *Médecins-écrivains français et francophones. Imaginaires –poétiques – perspectives interculturelles et transdisciplinaires*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018; „Blancs, pliures, synopes verbales: poétique elliptique et silence créateur chez Anna Moï, Kim Thúy et Sabine Huynh“. *La parole empêchée*. Hg. Danièle James-Raoul, Peter Kuon, Élisabeth Magne und Sabine Forero Mendoza. Tübingen: Narr, 2017. 298–310; „Désorientations réciproques entre Orient et Occident? Fictionnalisations de la médecine chez François Cheng, Dai Sijie, Linda Lê et Anna Moï“. *Nouvelles Études Francophones* 30.2 (2015): 73–92; „Seltsam, Sie sind nicht sehr chinesischi!“ *Autor*innen chinesischer Herkunft, die auf Französisch schreiben, stellen sich vor*. Innsbruck: iup, 2012.

Ljiljana Radonić, Politik- und Kulturwissenschaftlerin; wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften; Lehrbeauftragte am Institut für Politikwissenschaft der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte: Memorial museums, Gedächtnistheorie und Geschichtspolitik in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg und die sozialistische Ära. Publikationen zur umkämpften Erinnerung im Zuge des europäischen Integrationsprozesses und aktueller autoritärer Entwicklungen, u.a.: „The Holocaust Template – Memorial Museums in Hungary, Croatia and Bosnia-Herzegovina“. *Annals of the Croatian Political Science Association: political science journal* 1 (2018): 131–154; „From ‚Double Genocide‘ to ‚the New Jews‘: Holocaust, Genocide and Mass Violence in Post-Communist Memorial Museums“. *Journal of Genocide Research* 20.4 (2018): 510–529; gem. mit Heidemarie Uhl. *Gedächtnis im 21. Jahrhundert – Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*. Bielefeld: transcript, 2016.

Maria Roca Lizarazu, Literatur- und Kulturwissenschaftlerin; Leverhulme Early Career Fellow am Department of Modern Languages der University of Birmingham, UK; Leiterin des „Graduate Centre for Europe“ (GCFE). Arbeitsschwerpunkte: Deutsch-jüdische Literaturen, Holocaust-Literatur, Migrationsliteraturen, Traumatheorie, Erinnerungsforschung. Ausgewählte Publikationen: *Renegotiating Postmemory – The Holocaust in Contemporary German-language Jewish Literature*. Rochester, NY: Camden House, 2020; „Beyond Unspeakability – Configurations of

‚Travelling Trauma‘ in Contemporary German-Language Literature About the Holocaust“. *German Life and Letters* 72.4 (2019): 499–521; „Why Don’t You Talk To Me? Transmissional Objects in the Works of Gila Lustiger and Nicole Krauss“. *Translated Memories. Transgenerational Perspectives in Literature on the Holocaust*. Hg. Bettina Hoffmann und Ursula Reuter. Lanham: Lexington Books, 2020; „The Family Tree, the Web, and the Palimpsest: Figures of Postmemory in Katja Petrowskaja’s *Vielleicht Esther*“. *Modern Language Review* 113.1 (2018): 169–189.

Torsten Voß, Literaturwissenschaftler; Lehrkraft für besondere Aufgaben im Fachbereich Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Bergischen Universität Wuppertal; Guest Professor/Vertretungsprofessor für Neuere deutsche Literatur und Medien am Institut für Germanistik der Universität Innsbruck (WS 2017/2018); W3-Professor/Vertretungsprofessor für Neuere deutsche Literatur und Kulturtechniken an der Technischen Universität Dortmund (WS 2019/2020). Arbeitsschwerpunkte: Masculinity Studies, Lyriktheorie, Literatur und Film, Literarischer Katholizismus, Disability Studies, Inszenierung von Autorschaft. Ausgewählte Publikationen: „*Drumherum geschrieben?*“ *Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800*. Mit einer Einleitung von Nadja Reinhard, Thomas Wegmann und Torsten Voß. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2019; „Die Gestaltung des Grenzraums durch den Modus der Synästhesie. Schlesien als Raum der Düfte, Klänge und Farben in Horst Bieneks Prosa und Lyrik“. *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* (2017): 25–49; „Dichtungs-, Kunst- und Künstlertheorie in Ferdinand von Saars lyrischem und erzählerischem Werk“. *Studia theodisca XXIV* (2017): 93–122; *Körper, Uniformen und Offiziere. Soldatische Männlichkeiten in der Literatur von Grimmelshausen und J. M. R. Lenz bis Ernst Jünger und Hermann Broch*. Bielefeld: transcript, 2016.

Cécile Wajsbrot, Schriftstellerin; schreibt Romane, manchmal auch Essays und Hörspiele; Übersetzerin aus dem Englischen (u.a. Virginia Woolf) und aus dem Deutschen (u.a. Marcel Beyer, Peter Kurzeck); lebt abwechselnd in Paris und in Berlin; seit 2017 Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung; seit 2019 Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. Ausgewählte Publikationen: *Aus der Nacht*. Roman. Liebeskind, 2008; *Die Köpfe der Hydra*. Eine Geschichte. Matthes & Seitz, 2012; *Für die Literatur*. Essay. Matthes & Seitz, 2014; *Eclipse*. Roman. Matthes & Seitz, 2016.

Andrea Zink, Slawistin; Professorin für Slawische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Slawistik der Universität Innsbruck; Leiterin des Instituts für Slawistik der Universität Innsbruck. Arbeitsschwerpunkte: Russische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts (Literatur und Nation, literarische Raumkonstruktionen, Anti-Ökonomien in der russischen Literatur, Literatur und Philosophie); bosnisch/kroatisch/serbische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts (Gender, Kriegsdarstellung, Ethik), Literatur- und Kulturtheorie. Ausgewählte Publikationen: „Nikolai Leskov’s national economies: An investigation of work and commerce“. *Zeitschrift für Slawistik* 62.2 (2017): 199–225; gem. mit Sonja Koroliov. *Muße – Faulheit – Nichtstun. Fehlende und fehl-schlagende Handlungen in der russischen und europäischen Literatur seit der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2017; „Unterwegs in die jugoslawische Geschichte. Miljenko Jergovičs Autotrilogie“. Hg. Andrea Zink und Sonja Koroliov. *Unterwegs-Sein. Figurationen von Mobilität im Osten Europas*. Innsbruck: Institut für Sprachen und Literaturen der Universität Innsbruck, 2015. 135–154; *Wie aus Bauern Russen wurden. Die Konstruktion des Volkes in der Literatur des Russischen Realismus 1860-1880*. Zürich: Pano, 2009.

Personenregister

- Abraham, N. 316
Adamovič, A. 217
Aguilar, F. P. 302
Albahari, D. 283
Aleksievič, S. (Aleksijewitsch, S.) 10, 137–165
Alexander, J. C. 49
Alexandrou, A. 304
Allen, W. 39
Amann, K. 77, 79
Anakreon 221
Ananka, Y. (Ananko, J.) 10, 11, 12, 203–233, 331
Anastasiadis, A. 316
Andreev, L. 215
Antunes, A. L. 13, 237–257
Apor, P. 50
Applebaum, A. 117, 133
Aristoteles 180, 187
Arsenijevič, V. (Arsenijeviq, V.) 11, 12, 185–201
Assmann, A. 1, 2, 4, 5, 6, 11, 13, 14, 21, 24, 73, 74, 76, 77, 119, 132, 133, 140, 141, 171, 172, 182, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 291, 304, 305, 307, 308, 309, 312
Assmann, J. 4, 307
Ayazgün, M. 109
- Bacharevič, A. 218
Bachmann, I. 87, 260
Bachtin, M. 208
Baer, U. 286
Bahdanovič, M. 225
Bahro, S. 148
Baks, S. 27
Balčiūnas, E. 66
Banoun, B. 79, 80, 81, 88
Barber, G. 32
Barthes, R. 24, 43, 188, 219
Baudelaire, C. 221
Baumgarten, H. 125
Becher, J. R. 120, 121, 125, 131
Bedorf, T. 13, 241, 243, 244
Beganović, D. 283
- Behring, E. 170
Benbassa, E. 2, 3, 171
Benjamin, W. 82, 215
Bernecker, W. L. 303
Bernhard, T. 73, 83, 87
Beyer, M. 33
Bilkei-Papp, Z. 66
Binder, E. 1–18, 331
Bister, D. 300, 301, 309
Blanco, M. L. 250
Böhnhardt, U. 106
Böttiger, H. 32
Bolter, J. D. 33
Bortnowska, K. 228
Botz, G. 73, 76
Boulgarides, T. 95, 98, 101
Bourdieu, P. 43
Brandt, K. 52
Braun, G. 25
Breithaupt, F. 12, 188, 189
Bremer, A. 282
Brenk, T. 98
Breughel, P. 218
Brink, C. 27
Brinkmann, S. 303
Brod, A. 8, 9, 95–115, 331
Buber-Neumann, M. 117, 118
Bühler-Dietrich, A. 260, 269, 270, 277
Büyük, I. 110
Burlak, V. (Džëci) 12, 203–233
Butler, J. 96
- Caetano, M. 250, 252
Calis, N. D. 98, 99, 100, 105, 107, 108, 109, 111
Caroll, L. 211
Caruth, C. 9, 286, 294, 316
Čeh Steger, J. 80, 82, 88, 287
Cercas, J. 14, 299–321
Čerednikova, M. 211
Cervantes, M. de 191
Chadanovič, A. (Chadanowicz, A.) 12, 203–233
Charim, I. 173, 182

- Charms, D. 211
 Chatzis, D. 304
 Chatzivasileiou, V. 301, 314
 Chaumont, J.-M. 2, 3, 21, 171
 Chicago, J. 27
 Conrad, S. 4
 Costagli, S. 259
 Craps, S. 268
 Csáky, M. 75
 Csillag, G. 56
- Dabrowska, A. 84
 Damerius, H. 9, 117–135
 Danforth, L. 306
 David, T. 85
 Davies, L. 62
 Delgado, H. 253
 Demir, A. S. 110
 Didi-Huberman, G. 22, 23
 Diekmann, S. 24
 Diem, C. 1–18, 331
 Diner, D. 49
 Djordjević, M. 282
 Dolgorukov, P. 206
 Donáth, G. 66, 67
 Dragović-Soso, J. 282, 284, 285
 Drakulićs, S. 186
 Dreysse, M. 99, 108
 Dudek, B. 263
 Dynhli, D. 207
 Džèci (siehe: Burlak, V.)
- Echterhoff, G. 2
 Eckart, G. 260, 270
 Eckel, J. 49
 Eckes, G. 103, 104
 Eco, U. 250
 Eichenberg, A. 259
 Eigler, F. 259
 El'cin, B. 155
 Eliach, Y. 52
 Emmerich, W. 118
 Englhart, A. 98
 Eremiaš, Jakub 59
 Eremiaš, Jozef 59
 Ęrenburg, I. 221
 Erler, P. 118
- Erll, A. 2, 74, 300, 305, 306, 310, 312
 Eßlinger, E. 13, 238, 244, 260
 Euripides 313
- Fais, M. 14, 299–321
 Faulenbach, B. 171
 Faulkner, W. 221
 Felka, R. 33
 Feuchtenberger, A. 32
 Findor, A. 64
 Finkelstein, M. 1–18, 332
 Finkelstein, N. G. 21
 Finsterwalder, F. 22
 Fischer, G. 96
 Fischer, K. 1, 185, 186
 Fischer-Lichte, E. 101, 108
 Foti, S. 66
 Foucault, M. 185, 189, 228
 Franco, F. 302, 303
 Franzen, K. E. 21, 237
 Frenzel, E. 140
 Freud, S. 33, 39, 88, 316
 Frevert, U. 21
 Friedländer, S. 65
 Frieß, N. 133
 Fuchs, A. 259
 Fučík, J. 218, 220
 Fürnberg, L. 130, 133
 Fuhrmann, M. 187
 Fukuyama, F. 10, 11
- Gage, N. 306
 Galli, M. 259
 Gardin, V. 214
 Gehring, P. 242
 Geiger, A. 83
 Gelasimov, A. (Gelassimow, A.) 10, 137–165
 Gens, J. 63
 Gerstner, J. 22
 Giglioli, D. 3, 9, 21, 96, 185
 Gilevič, N. 204
 Giller, A. 213
 Gisbertz, A.-K. 24
 Glistras, D. 317
 Goethe, J. W. 240
 Gogol, N. 210
 Goltermann, S. 148

- Gómez López-Quiñones, A. 307, 310, 311
 Grabovszki, E. 77, 84
 Graham, H. 302
 Gramshammer-Hohl, D. 10, 11, 169–184, 332
 Grimminger, R. 239, 240
 Grinberg, L. 173
 Grinberg, R. 173
 Gross, J. T. 263, 265
 Grusin, R. 33
 Gül, D. 103, 104
 Günther, H. 208
 Gui, B. 250
 Gumilev, L. 220
- Haderlap, A. 82
 Haderlap, M. 8, 73–91
 Haderlap, Z. 82
 Halbwachs, M. 2
 Hallmeyer, P. 100
 Hamburger, K. 185, 187, 188, 190, 199
 Hančar, V. 222
 Harper, J. 263
 Haslinger, J. 73
 Hausbacher, E. 170, 173
 Hausmann, G. 155
 Heidemann, G. 5, 6, 7, 21–47, 332
 Heimann, H. 261
 Heindl, N. 23
 Hemon, A. 11, 169–184
 Herrmann, M. 259
 Hesse, H. 220
 Hirsch, M. 6, 23, 274, 276, 277, 316, 318
 Hitler, A. 8, 29, 64, 65, 117, 118, 127
 Hoffmann, E. T. A. 39
 Holdenried, M. 132
 Homer 140, 269
 Höpken, W. 285
 Hornstein Tomič, C. 172
 Horstkotte, S. 259, 278
 Hoven, C. 34–44
 Hoven, E. 34–44
 Hoven, I. 34–44
 Hoven, L. 7, 21–47
 Hoven, R. 34–44
 Huelle, P. 33
 Hufen, U. 31
- Hugo, V. 221
 Hushtyn, A. 209
 Husova, M. 59
- latrides, J. O. 302
- Jandl, I. 8, 10, 137–165, 332
 Januškevič, J. 214
 Jeanne d'Arc 227
 Jelinek, E. 73
 Jergovič, M. 283
 Jeschow, N. 120
 John, B. 95, 96, 102
 Jokić, G. 59
 Joyce, J. 220
 Jünke, C. 310, 312
 Jung, C. 117, 119, 121
 Juozevičiūtė, V. 61, 65
 Jureit, U. 4
 Jurkoš, A. 211
 Juterczenka, S. 140
 Juozevičiūtė, V. 61, 65
- Kaczmarskis, J. 230
 Kafka, F. 208, 210, 304
 Kalinoŭski, K. (Kalinowski, K.) 203–233
 Kalyvas, S. 302
 Karatkevič, V. (Karatkevič, U.) 203–233
 Karpozilou, M. 303, 306
 Katsoularis, K. B. 318
 Katz, A. 53
 Katz, Y. U. 52
 Kayser, W. 208
 Kazantzakis, N. 303
 Kazej, M. 227
 Kecmur, T. 145, 148
 Keen, S. 188, 189
 Keilbach, J. 109
 Kentridge, W. 266, 270
 Kéral, L. 211
 Khurana, T. 24
 Kieseewetter, M. 95
 Kießling, B. 244
 Kılıç, H. 95, 98, 101
 Kirschaub, H. (Kiršbaum, G.) 10, 11, 12, 203–233, 333
 Kis'licyna, H. 219

- Klettenhammer, S. 1–18, 333
 Koestler, A. 118
 Köstlin, K. 43
 Kolas, J. 229
 Konitzer, W. 283
 Konovalov, D. 229
 Korczak, J. (Goldszmit, H.) 275
 Koschorke, A. 13, 238, 240, 241, 247, 260
 Koschwitz, A. 100, 102
 Kosmodem'janskaja, Z. 227
 Kovalev, V. 229
 Kowollik, E. 12, 14, 281–298, 333
 Kracauer, S. 117, 133
 Krämer, S. 97, 105
 Krasoŭski, A. 222
 Kremmydas, G. 303
 Kristeva, J. 13, 248
 Kroh, J. 50
 Krueger, J. 187
 Krylová, L. 52
 Kubaşık, G. 96, 97, 113
 Kubaşık, M. 95, 96
 Kuchar, H. 82
 Kuhn, H. 13
 Kulišova, T. 52
 Kundera, M. 11, 169–184
 Kunisch, H.-P. 171
 Kupczyńska, K. 33, 37, 41
 Kurs, S. 224
 Kuzmenka, Z. 217
- Landsberg, A. 6
 Lanzmann, C. 22
 Laskoŭ, I. (Laskov, I.) 220
 Laštíková, B. 64
 Lazar (Hrebeljanovič) 197
 Lehmann, A. 103
 Lehnguth, C. 76
 Lejbowicz, R. 53
 Lengel-Krizman, N. 58
 Lenin, W. I. 131
 Leonhard, S. 118
 Leonhard, W. 118
 Lessing, G. E. 187
 Lethen, H. 238
 Levine, P. 141
 Lévi-Strauss, C. 13, 243, 244, 246, 247, 255
- Levy, D. 49
 Loewy, H. 52
 Lojka, A. 213
 Lojter, S. 211
 Loreto Vilar, M. 8, 9, 117–135, 333
 Lotman, J. M. 307
 Luengo, A. 307, 309, 312
 Lukács, G. 260
- Mahrt, N. 32
 Malsch, K. 237
 Malzacher, F. 99, 108
 Mandel'stam, O. 215, 221
 Marat, J. P. 227
 Mare, R. 83, 88
 Mark, J. 60
 Maronitis, D. 317
 Márquez, G. G. 221
 Marx, K. 118, 131
 Matijević, T. 283, 286
 Matković, I. 65
 Mazi, F. 10, 11, 12, 185–201, 334
 McCloud, S. 41
 McLuhan, M. 33
 McMillin, A. (Makmilin, A.) 211, 214, 216, 217
 Mečiar, V. 67
 Mehler, D. 285, 296
 Meletinskij, E. 211
 Menasse, E. 83
 Mendelssohn Bartholdy, F. 36, 37
 Mertz-Baumgartner, B. 1–18, 334
 Michlic, J. B. 265
 Mickiewicz, A. 212, 213
 Miloš, L. 65
 Milosavljevič, O. 285
 Milošević, M. 1–18, 334
 Mittenzwei, W. 118, 121, 122
 Mitterbauer, H. 74, 77, 86, 87
 Moisel, C. 49
 Mortazavi, A. 97, 100, 102, 104
 Mundlos, U. 106
 Murav'ev, M. N. 206, 207, 215
 Murav'ev-Apostol, S. 206
- Nabokov, V. 215
 Nagy, H. 3, 5, 6, 7, 8, 73–91, 334

- Neubauer, J. 173
 Neumann, B. 74
 Niederle, H. A. 78
 Nietzsche, Friedrich 133, 185, 190
 Nikitin, B. 99, 100, 107
 Njakljaeü, U. 204
 Nora, P. 85, 205
 Noreika, J. 66
 Novick, P. 2, 21, 46, 171
 Novožilova, K. 210
 Nünning, A. 2

 Önder, T. 100, 101
 Özüdoğru, A. 95
 Olick, J. K. 307
 Orbán, V. 51, 56, 68
 Ortner, J. 260, 268, 274
 Osborne, D. 260
 Ostheimer, M. 24
 Ostow, R. 50
 Ott, H. L. 83

 Paluda, A. 209
 Pangalos, I. 12, 14, 299–321, 335
 Pankavec, Z. 229
 Papaspyrou, S. 318
 Pavelić, A. 64, 65
 Perechodnik, C. 26
 Perrone Capano, L. 260, 268, 269, 274
 Petrović, J. 196
 Petrowskaja, K. 13, 14, 259–280
 Pfaff-Czarnecka, J. 172
 Pieck, A. 125
 Pieck, W. 125
 Pisanty, V. 9
 Pjatrovič', B. 204
 Platon 33, 180
 Platthaus, A. 33, 37
 Pohl, R. 132
 Polanski, R. 25
 Polonsky, A. 265
 Postnikov, B. 283
 Prčić, I. 11, 169–184
 Previšić, B. 80, 83
 Pröll, J. 1–18, 335
 Propp, V. 211
 Prutsch, U. 250

 Putin, V. 68, 155

 Rabelais, F. 208
 Radonić, L. 5, 7, 49–71, 335
 Raftopoulos, D. 300, 304, 306, 307
 Rajević, S. 161
 Randeria, S. 4
 Rapson, J. 272
 Raskin, R. 27, 268
 Rebroff, I. 32
 Regler, G. 118
 Reidy, J. 259
 Reinhard, K. 261
 Rettl, L. 76
 Richter, G. 23
 Richter, T. (Barnick, E.) 9, 10, 117–135
 Ricœur, P. 11, 172, 180, 181, 182
 Rimbaud, A. 221, 230
 Rivas, M. 14, 299–321
 Robel, Y. 4
 Roca Lizarazu, M. 12, 13, 259–280, 335
 Rohrwasser, M. 117, 123, 131
 Ross, H. 62
 Rossi, V. 161
 Rothberg, M. 2, 4, 5, 12, 13, 77, 78, 171, 261,
 262, 266, 268, 269, 270, 271, 274, 275,
 276, 277, 281
 Rousseau, F. 27
 Rousso, H. 50
 Rowiński, T. 25
 Rudienė, V. 61, 65
 Ruge, C. 125
 Ruge, E. 118, 119, 121, 122
 Ruge, W. 9, 117–135
 Rymkiewicz, J. M. 7, 21–47
 Ryžkoŭ, V. 217

 Saar, M. 2
 Sabalski, I. 63
 Sabrow, M. 1, 2, 284, 304
 Sadr, H. 8, 73–91
 Şahin, M. 109, 110
 Sahl, H. 131
 Salazar, A. de O. 239, 249, 250, 252, 253,
 255
 Samsonow, E. von 13, 241
 Santner, E. L. 261

- Sanyal, D. 268
 Sappho 221
 Sarkisova, O. 50
 Schadewaldt, W. 187
 Scheer, R. 122, 133
 Schirdewan, K. 120, 121
 Schlewitt, C. 98
 Schmidt, S. 106
 Schneider, C. 4, 107
 Schüttpelz, E. 13, 242, 244, 245, 247, 249
 Schulze Wessel, M. 3, 11, 21, 186, 237, 284
 Schur, G. 63
 Schwarz, P. P. 239
 Schwarzenegger, A. 186
 Sebald, W. G. 43
 Seghers, A. 117, 125
 Šehić, F. 10, 137–165
 Sémelin, J. 242
 Shakespeare, W. 174, 227
 Sicks, K. M. 140
 Siemiątek, A. 28
 Sierdaka, M. 263
 Sievers, L. A. 53
 Sievers, W. 78
 Silverman, M. 261, 268
 Simmel, G. 241, 244
 Şimşek, E. 95, 96, 97
 Şimşek, S. 96, 97, 112
 Sina, V. 23
 Sini, P. 303
 Sivec, T. 217
 Sivuda, O. 140
 Skanderbeg 195
 Šklovskij, V. 190
 Slapšak, S. 283
 Smaljančuk, A. 207
 Sniegon, T. 64
 Šnip, V. 216, 217
 Sofsky, W. 240, 244, 245
 Søfting, G. H. 176
 Sokalaŭ-Vojuš, S. 216
 Sontag, S. 23, 29
 Sophokles 317
 Spreicer, J. 74
 Stalin, J. 10, 29, 117, 121, 123, 125, 127, 130,
 131, 132, 171, 242, 304, 312, 313
 Stanislav, J. 55
 Stefansson, A. H. 169, 171, 176, 180, 182
 Steinaecker, T. von 33
 Sternkast, T. 23
 Stroece, D. 229, 230
 Stroop, J. 27
 Struk, J. 27
 Stsepanenka, P. 209
 Sturm-Trigonakis, E. 170
 Sundhaussen, H. 285
 Swartz, R. 195, 196
 Sznajder, N. 49
 Szpilman, W. 25
 Szrejder, B.-Z. 53

 Tamerlan 220
 Taşköprü, S. 95
 Tellkamp, U. 13, 237–257
 Themelis, N. 14, 299–321
 Theodorakis, M. 303
 Theodosopoulou, M. 315
 Thompson, P. 208
 Timm, U. 268
 Tišma, A. 13, 237–257
 Tiso, J. 55, 64
 Tobler, A. 98
 Todorov, T. 2
 Trénas, V. 217
 Tretter, A. 100
 Trgovčević, L. 285
 Trivunčić, R. 59
 Trubar, P. 294
 Trujillo, R. 253
 Tsirkas, S. 304, 313
 Tudman, F. 67
 Turgut, M. 95
 Turner, V. 245, 255
 Tzschentke, H. 260

 Ugrešić, D. 283
 Uhl, H. 76
 Ulbricht, W. 121
 Umpfenbach, C. 97, 98, 99, 100, 102, 103,
 104
 Ungváry, K. 66, 67

 Valtinos, T. 305
 Van Boeschoten, R. 302, 303, 304

- Vargas Llosa, M. 253
Verlaine, P. 220
Vervaet, S. 281
Vestli, E. N. 260, 270
Vetter, P. 99
Vijon, F. 221
Villon, F. 221, 222, 223, 227, 229
Virag, K. 56
Vlasta, S. 78, 84, 85
Vöhler, M. 187, 188
Vojnović, G. 14, 281–298
Vonnegut, K. 220
Voß, T. 12, 13, 237–257, 336
Vrdoljak, A. 246
- Wagner, K. 79, 80, 82
Wajsbrot, C. 14, 323–329, 336
Waldheim, K. 76
Warburg, A. 1
Watzke, M. 103
Weigel, S. 259, 273, 274, 318
Weiss, P. 98, 99, 103
Weiss-Sussex, G. 260, 263, 270
Welch, D. 140
Welzer, H. 243, 281
Werner, M. 4
Werz, M. 21
Wiehn, E. R. 27
- Wiesel, E. 55
Wieviorka, A. 3
Wieviorka, M. 8, 96, 106, 108
Wintersteiner, W. 74, 77
Wodin, N. (Vdovina, N.) 7, 21–47
Wolf, B. 237
Wolf, C. 133, 134
Wolff-Plottegg, P. 103
Wrigley, L. 302
- Xenophon 305
- Yaşar, İ 95
Young, J. E. 6
Youssef, S. 174, 175
Yozgat, H. 95
- Zacharanka, J. 222
Zavadski, D. 222
Zbažyna, J. 218, 220
Zdravković, T. 289
Zierold, M. 41
Zimmermann, B. 4
Zink, A. 10, 11, 12, 185–201, 336
Žižek, S. 261
Zschäpe, B. 103, 106
Zunshine, L. 189
Žybul', V. 204, 211

