

Ingeborg Jandl-Konrad
Foto-Text und Sprechen

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 12

Ingeborg Jandl-Konrad

Foto-Text und Sprechen



Trauma und Transformation in den
postjugoslawischen Literaturen

DE GRUYTER

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): 10.55776/PUB1172.



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Diese Publikation wurde in einem internationalen Double-Blind-Peer-Review-Verfahren begutachtet.

ISBN 978-3-11-161096-2

e-ISBN (PDF) 978-3-11-161116-7

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-161154-9

ISSN 2629-2858

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111611167>



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

Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Library of Congress Control Number: 2025936987

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.

© 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyterbrill.com.

Einbandabbildung: © Milomir Kovačević Strašni: „Sa prije rata“ („Aus der Zeit vor dem Krieg“).

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Fotografen.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyterbrill.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:

productsafety@degruyterbrill.com

meinen Eltern

Damals habe ich angefangen, über Fotos zu schreiben, aus Ohnmacht vor der Gewalt. [...]

[E]s waren die Fotografien, die das Unausgesprochene ersetzten, die das Fragmentarische boten, Möglichkeiten der Stille und der Schönheit schufen. [...]

Ich möchte diese Miniaturen, diese kleinen Fragmente, dem Krieg entgegenstellen, auf der Suche nach Stimme.

(Katja Petrowskaja, 2022, Das Foto schaute mich an)

Danksagung

Die vorliegende Habilitationsschrift wurde im Oktober 2023 an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien eingereicht und im Juni 2024 ebendort approbiert. Mein Dank gebührt Herrn Dekan Stephan Müller sowie Stefan Michael Newerkla, Fedor Poljakov und Mojca Elizabeta Jenko, die mein Habilitationsvorhaben als Institutsleitung unterstützt, gefördert und begleitet haben.

Allen meinen Kolleg:innen am Institut für Slawistik der Universität Wien danke ich für das bereichernde Umfeld, das ich in den vergangenen Jahren als Universitätsassistentin für südslawische Literatur- und Kulturwissenschaft genießen durfte. Emmerich Kelih und Roman Krivko danke ich für ihre Unterstützung im Bereich der Lehrplanung, Michaela Liaunigg (†) für weitsichtige Initiativen, Elisabeth Olentchouk und Stefan Simonek für Einlass in ihre Lehrveranstaltungen, Elias Moncef Bounatirou, Nieves Čavić-Podgornik, Bissierka Dakova, Jolanta Doschek, Izabela Blaszczyk, Lisa-Maria Goroš, Georg Holzer, Anne Hultsch, Agnes Kim, Andrea Zorka Kinda-Berlakovich, Natalie Kosch, Michael Moser, Sebastian Pfann, Veronika Rezić, Alexander Sitzman, Florian Steindl, Katharina Tyran und Gertraude Zand für kollegialen Austausch sowie Elisabeth Hackl, Thomas Mikula und Sylvia Richter für ihre umfassende und kompetente Hilfe. Meinen Studierenden danke ich für angeregte Diskussionen: für Widerspruch, Zuspruch, Gespräch.

Für die Vorbereitung dieses Projekts war mein Forschungssemester an der Universität Sarajevo von besonderer Wichtigkeit. Ich danke Ajla Demiragić, Andrea Lešić-Thomas und Nenad Veličković für Literaturtipps, Adijata Ibrišimović Šabić, Namir Karahalilović und Dževad Karahasan (†) für inspirierende Gespräche, Arnela, Dženana, Helena, Adina, Nikolina und Teodora für freundschaftliche Treffen und gemeinsame Ausflüge sowie Renate Hansen-Kokoruš dafür, dass sie mir diesen Aufenthalt im Rahmen meiner früheren Anstellung als Universitätsassistentin für Russische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Graz ermöglicht hat. Dass ich Bosnisch/Kroatisch/Montenegrinisch/Serbisch parallel zum Doktoratsstudium erwerben konnte, verdanke ich Alexandra Gallen und Marija Korom, die in ihren Lehrveranstaltungen weit mehr als nur Sprache vermittelt haben.

Wertvolle inhaltliche und strukturelle Inputs für meine Habilitation gaben mir Mathias Althaler, Boban Arsenijević, Davor Beganović, Cristina Beretta, Eva Binder, Barbara Borovnjak, Peter Deutschmann, Wolfgang Eismann, Miriam Finkelstein, Rainer Grübel, Aage Hansen-Löve, Eva Hausbacher, Andreas Leben, Peter Grzybek (†), Margarethe Maierhofer-Lischka, Victoria Malkina, Claudia Mayr-Veselinović, Riccardo Nicolosi, Veronika Perz, Tatjana Petzer, Heinrich Pfandl, Iris Reuther, Barbara Sax, Steffen Schneider, Valerij Tiupa, Werner Wolf, Tanja Zimmermann und Andrea Zink, denen ich herzlich danke. Für die Einarbeitung in die behandelten

Theorien und Themen waren die gemeinsam mit Gernot Howanitz organisierte Konferenz *Ich-Splitter – (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den slawischen Kulturen* sowie die mit Yvonne Drosihn und Eva Kowollik organisierte Konferenz *Trauma – Generationen – Erzählen*, aus denen jeweils ein Sammelband hervorgegangen ist, sehr wertvoll für mich. Allen dreien danke ich für die gute Zusammenarbeit. In die hier vorliegende, leicht gekürzte Fassung wurden außerdem Hinweise von Davor Dukić, Jens Herlth und Andrea Meyer-Fraatz aufgenommen, die diese Habilitationsschrift begutachtet haben, sowie Anmerkungen der Rezensent:innen aus dem von De Gruyter anonym durchgeführten Peer-Review-Verfahren: Ihnen allen sowie dem:r anonymen Gutachter:in des Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) gebührt mein Dank für die genaue Lektüre.

Ich danke Miranda Jakiša für die Aufnahme in die südslawistische Forschungsgruppe am Institut für Slawistik der Universität Wien. Diese erleichterte es mir, meine zweite Slawine in Forschung und Lehre breit zu verankern. Den stets konstruktiven Diskussionen mit Senad Halil-bašić, Olja Alvir, Adrian Pelc, Uroš Ristanović und Tijana Koprivica verdanke ich vielseitige Einblicke in die südslawischen Kulturen.

Susanne Knaller bin ich von Herzen dankbar dafür, dass sie mir vor vielen Jahren eindringlich geraten hat, mein literaturwissenschaftliches Interesse längerfristig weiterzuverfolgen. Mit ihrem Seminar zu Literatur und Fotografie hat sie mich zudem zu der hier vorliegenden Themenwahl inspiriert.

Bei Astrid Erll und Ansgar Nünning bedanke ich mich herzlich für die Aufnahme meines Buches in ihre Reihe „Medien und kulturelle Erinnerung“, bei der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften sowie beim FWF dafür, dass sie diese Publikation, ihre Veröffentlichung im Open Access sowie ein Lektorat finanziell ermöglicht haben. Myrto Aspioti, Eva Locher, David Eisler, Stella Diedrich und Christian Luckscheiter danke ich für die kompetente Betreuung seitens des Verlags De Gruyter. Voll Freude danke ich dem Christian Fiammengo Förderwerk für Völkerverständigung und internationale Beziehungen für die Auszeichnung dieser Arbeit. In besonderer Verbundenheit spreche ich meinen Dank Milomir Kovačević Strašni aus, der mir erlaubt hat, seine Fotografie für das Cover zu verwenden.

Meinen Eltern danke ich für ihre Unterstützung, Mo und Joel für kreative Impulse. Allergrößten Anteil am Abschluss dieses Projekts hat mein Mann, Andreas Jandl-Konrad, denn er hat stets alles mitgetragen, und gemeinsam mit unserer Tochter Lotte versorgte er mich kontinuierlich mit unbeschwerten Momenten.

Siglenverzeichnis

Dubravka Ugrešić

MBP	<i>Muzej bezuvjetne predaje</i>
MB	<i>Ministarstvo boli</i>
MBK	<i>Museum der bedingungslosen Kapitulation</i>
MS	<i>Ministerium der Schmerzen</i>

Edo Popović

PB	<i>Ponoćni boogie</i>
SŽZ	<i>San žutih zmija</i>
UPM	<i>U paukovoj mreži</i>
ID	<i>Ispod duge</i>
O	<i>Oči</i>
MB	<i>Mitternachtsboogie</i>
SB	<i>Stalins Birne</i>

Emir Suljagić

RG	<i>Razglednica iz groba</i>
S	<i>Samouk</i>
SN	<i>Srebrenica. Notizen aus der Hölle</i>

Miljenko Jergović

BR	<i>Buick Rivera</i>
F	<i>Freelander</i>
V	<i>Volga, Volga</i>
W	<i>Wolga, Wolga</i>

Elvedin Nezirović

BZ	<i>Boja zemlje</i>
OG	<i>Ono o čemu se ne može govoriti</i>

Lejla Kalamujić

AO	<i>Anatomija osmijeha</i>
ZE	<i>Zovite me Esteban</i>
NE	<i>Nennt mich Esteban</i>

Miroslav Kirin

A	<i>Album</i>
I	<i>Iskopano</i>

Srđan Valjarević

ZD	<i>Zimski dnevnik</i>
DDZ	<i>Dnevnik druge zime</i>

Inhaltsverzeichnis

Danksagung — VII

I Einleitung — 1

- 1 Theoretische Konzepte und Fragestellung:
„Foto-Text“ und „Sprechen“ — 3
- 1.1 „Foto-Text“ — 4
- 1.2 „Sprechen“ — 5
- 2 Textkorpus zu Fotografie und Jugoslawienkrieg:
Verortungen im literarischen Feld — 8
- 2.1 (Post-)Jugoslawische Literatur und Trauma — 9
- 2.2 Überblick über die behandelten Primärtexte — 15
- 2.3 Weitere themeneinschlägige Werke — 20
- 3 Forschungsstand: Fotografie, Sprechen, Intermedialität — 28
- 3.1 Fotografie und Literatur — 28
- 3.2 Sprechen und Trauma in der Literatur — 34
- 3.3 Intermedialität: Beziehungen zwischen Fotografie und Sprechen — 39

II Fotografie — 44

- 1 Assoziative Denkkordnungen: Fotoalben und *punctum* — 47
- 1.1 Fotografie und Betrachter:in — 47
- 1.2 Spur und Aura — 50
- 1.3 Das denkende Auge — 52
- 1.4 Fotoalben — 54
- 2 Illusion und Erkenntnis: Unbestimmtheit, Überlappung,
Leerstellen — 57
- 2.1 Literarische Topoi der Leerstelle im Bild — 57
- 2.2 Unkenntliche Details, ungewisse Hintergründe — 58
- 2.3 Nachforschungen vs. Imagination — 61
- 3 Kulturelle Sphären der Fotografie: Krieg, Trauma, Tod und das
Unbewusste — 63
- 3.1 Zur suggestiven Kraft politischer Bilder am Balkan — 63
- 3.2 Kriegsfotografie und der Jugoslawienkrieg — 66
- 3.3 Tod und Trauma in fototheoretischen Diskursen — 73
- 3.4 Ethische Diskussionen um die fotografische Darstellung von
Gewalt, Tod und Trauma — 76
- 3.5 Fotografie als Medium des Unbewussten — 81
- 4 Fotografie und Identität — 84

- 4.1 Visuelle Aspekte von Individualität: Emmanuel Levinas' Überlegungen zum Gesicht — **85**
- 4.2 Familienfotos, Kindheitsfotos: Erinnern, Kontemplation und Gefühle — **89**
- 4.3 Kinderfotos in Kriegskontexten — **94**
- 5 Fotografie und Sprechen — **97**

III Sprechen — 100

- 1 Trauma und Sprechen — **102**
 - 1.1 Anzeichen einer Traumatisierung — **103**
 - 1.2 Schweigen — **106**
 - 1.3 Fortwirken und Nachleben von Stimmen — **109**
 - 1.4 Postmemory und Beziehung — **111**
 - 1.5 Sprechen und Therapie — **114**
- 2 Sprechen als Kollektiv, Sprechen als Individuum — **117**
 - 2.1 Sprechen als Selbstoffenbarung: Parrhesia — **118**
 - 2.2 Kollektive Identität(en) — **123**
 - 2.3 ‚Hate Speech‘ und Sprechen im Affekt — **127**
 - 2.4 Sprechen und Medien — **131**
- 3 Sprachkrise und Sprechen über Unsagbares — **135**
 - 3.1 Wahrheit, Distanz und theoretisches Sprechen — **135**
 - 3.2 Fakten und Fiktionalität — **140**
 - 3.3 Leugnen, Lügen, Verfälschen — **143**
 - 3.4 Sprachkrise(n), Kunst und Imagination — **148**
- 4 Klang, Sprechen und Subjekt — **152**
 - 4.1 Erlernen von Sprache, kindliches Sprechen — **153**
 - 4.2 Stimme, Psyche und Erotik — **157**
 - 4.3 Sprechen und Individualität — **162**
 - 4.4 Autobiografisches Erzählen, Sprechen und Identität — **167**
- 5 Sprechen und Foto-Text — **170**

IV Polyvalenz und Sprechversuche bei Dubravka Ugrešić — 173

- 1 Die Polyvalenz der Bilder — **175**
 - 1.1 Realitätseffekte und fotografische Ontologien — **176**
 - 1.2 Bildbetrachtung und innere Welten — **179**
 - 1.3 Im Besitz der Fotografien — **185**
 - 1.4 Bilder, Realität und politische Botschaften — **189**
- 2 ‚Schreibende Wunden‘: Sprachtrauma und Sprechversuche — **193**
 - 2.1 Sprach(en)trauma und Sprachperspektiven — **194**
 - 2.2 Ästhetik, Sprache der Distanz, Sprechen auf der Metaebene — **198**

- 2.3 Fremde Ängste, Sprachlosigkeit und traumatisiertes Sprechen — **203**
- 2.4 Sprachversteck und kindliches Sprechen — **207**
- 3 Fotografie und Sprechen bei Dubravka Ugrešić als Medien der Emotion — **210**

V Sehen statt Sprechen bei Edo Popović: Ein Kriegsphotograf und der Alltag — 212

- 1 Vom Erotik- zum Kriegsphotografen — **213**
- 1.1 Mädchen und lächelnde Prostituierte — **214**
- 1.2 Kriegsphotografie — **218**
- 1.3 Sehnsuchtsbilder: Pflanzen und Vegetation — **223**
- 1.4 Augen: Geschichten vom Sehen — **227**
- 2 (De)Sensibilisierung und Sprechen — **230**
- 2.1 Trauma: Sehen statt Sprechen — **231**
- 2.2 Schreiben: Sprech-Hürden und Parrhesia — **235**
- 2.3 Sprech-Übungen: Ein Therapeut und ein schizophrener Nachbar — **238**
- 2.4 Ursprungsnarrative: Zweimal Vater und Sohn — **242**
- 3 Edo Popović: Fotograf und Parrhesia — **247**

VI Traumatisiertes Erstarren: Emir Suljagić, Srebrenica und die Gesten von Bildern — 249

- 1 Unbewegte Bilder — **250**
- 1.1 Berichterstattung, Fakten und Gegenwelten — **251**
- 1.2 Bekannte und Unbekannte — **254**
- 1.3 Persönliche Fotografien — **258**
- 1.4 Nach Srebrenica: Begräbnisse, Nahaufnahmen und Täterbilder — **264**
- 2 Notizen und Fakten — **269**
- 2.1 Kollektive Identität: Trauma und Entindividualisierung — **271**
- 2.2 Autobiografische Narrative des Traumas — **276**
- 2.3 Radiostimmen und Stille — **281**
- 2.4 Sprache(n) der Trauer — **285**
- 3 Fakten und Erzählgesten der Fiktionalität bei Emir Suljagić — **289**

VII Schuld und Lüge: Manipulationen von Identität bei Miljenko Jergović — 292

- 1 Visuelle Blitzlichter — **294**
- 1.1 Familiäre Verwurzelungen — **295**

- 1.2 Heiligenbildchen und Ideologie — **302**
- 1.3 Geografisches und der Krieg — **307**
- 1.4 Leerstellen und Verluste — **312**
- 2 Identitätsverschiebungen durch Sprechen — **316**
 - 2.1 Lüge und Realität — **317**
 - 2.2 Öffnung und Auslieferung — **322**
 - 2.3 Innere Rede — **327**
 - 2.4 Verstumende Kinder — **331**
- 3 Historische Last und Lüge bei Miljenko Jergović — **336**

VIII Sprechen als Suche in alten Fotografien: Elvedin Nezirović — 338

- 1 Eine Familiengeschichte in Bildern — **340**
 - 1.1 Fotografie und Imagination: Präsenz des abwesenden Vaters — **341**
 - 1.2 Leerstellen und ein Zeitungsfoto vom Unfallort — **346**
 - 1.3 Bilder und Realität: Biografische Narrative um die Mutter — **349**
 - 1.4 Familie: Einheit und Spaltung — **353**
 - 1.5 Fotografie und Identität — **358**
- 2 Gefühle und Fakten — **361**
 - 2.1 Trauer und Liebe: Die Familie anhand der Tode erzählt — **362**
 - 2.2 Scham und Unsicherheit: Erwachsenwerden und Identitätssuche — **365**
 - 2.3 Angst: Kriegs- und Lagererfahrung — **368**
 - 2.4 Überwindung der Sprech-Schranke: Schreiben als transgeneracionales Anliegen — **373**
- 3 Familienkonstellationen und Identitätsfindung bei Elvedin Nezirović — **377**

IX Das Lächeln in verlorenen Welten: Imaginäre Dialoge bei Lejla Kalamujić — 379

- 1 Erinnerungen anhand von Fotos — **380**
 - 1.1 Anatomie des Lächelns — **381**
 - 1.2 Fortdauernde Vergangenheiten im Bild — **384**
 - 1.3 Das Selbst hinter den Grenzerfahrungen von Gewalt und Krieg — **391**
 - 1.4 Ideale Mutter, emotional erfahrbare Mutter — **396**
- 2 Fortgeführte Gespräche — **402**
 - 2.1 Fremde Stimmen und literarisches Sprechen — **403**
 - 2.2 Therapiegespräche — **408**
 - 2.3 Verfremdendes Sprechen: Tod und Suizid — **413**
 - 2.4 Vom Konservieren und Loslassen der Kindheit — **419**

3	Imaginäre Dialoge bei Lejla Kalamujić — 425

X Gesichter, Ausdruck und Theorie: Eigene und fremde Bilder bei Miroslav Kirin — 427

1	Visuelle Versatzstücke — 429
1.1	Verlorene, wiedergefundene und fremde Bilder — 430
1.2	Gesichter: Ausdruck und Expressivität — 439
1.3	Licht und Farben, Malerei und Fotografie — 445
1.4	Kinderfotos, Kindheits-Ich — 451
2	Erklären, Begreifen und Sprechen — 459
2.1	Schweigen und imaginierendes Sprechen: Worte aus dem Blickwinkel von Bildern — 460
2.2	Stimmen im Bild, Stimmen der Betrachter:innen: Auslöschen und Aufzeichnen von Geschichte(n) — 467
2.3	Trauma, Tod und Krieg: Collageartiges Sprechen — 473
2.4	Sprechen über das Unsagbare: Zwischen Bildtheorie und Fiktion — 482
3	Gesichter, Ausdruck und Theorie bei Miroslav Kirin — 490

XI Poetik der Schnapsschüsse: Flüchtige Welten bei Srđan Valjarević und Vesna Pavlović — 492

1	Notizen und Fakten: Fiktionales Sprechen im faktualen Modus — 493
1.1	Fotografisches Erzählen — 494
1.2	Ein arbiträres Subjekt und vierzig zufällige Sprecher:innen — 499
1.3	Der Krieg im Hintergrund — 503
1.4	Kindheitserinnerungen — 508
2	Snapshots — 513
2.1	Momentaufnahmen einer Stadt — 514
2.2	Lebenszeichen: Spuren und Fragmente — 519
2.3	Polyphone Bildräume: Triptychen, Dreiecke, Blickfelder — 522
2.4	Menschen in Bewegung — 525
3	Zwei Foto-Texte: Srđan Valjarević und Vesna Pavlović — 529

XII Schlusskapitel — 531

1	Foto-Text — 531
1.1	Schockfotos und Trauma — 531
1.2	Fotografien in Medien und Alltag — 533
1.3	Sinnstiftung durch kontemplative Fotomotive — 536
1.4	Familienfotos: Verhandlungen von Beziehung — 538

2	Sprechen — 541
2.1	Kriegstrauma und Transformation — 541
2.2	Ursprungs- und Entwicklungsnarrative der Kindheit — 544
2.3	Realität, Wahrheit und Lüge — 548
2.4	Parrhesia und Chor — 551
3	Foto-Text und Sprechen — 554
4	Ausblick — 557

Bibliografie — 561

Namensregister — 589

Sach- und Ortsregister — 595

I Einleitung

Unter dem Begriff ‚Foto-Text‘ widmen sich die folgenden Überlegungen intermedialen Bezügen zwischen Literatur und Fotografie, wobei der Fokus auf Diskursen liegt, die durch Erwähnung, Ekphrasis oder Abbildung von Fotografien in literarischen Werken entstehen. Der zweite theoretische Leitbegriff, ‚Sprechen‘, bezieht sich auf mimetische Merkmale der Figurenrede sowie auf suggestive Eigenschaften des Erzählens, die emotionale Verfassungen einer Sprechinstanz transportieren. Als implizite sprachlich ausgedrückte Qualität des Gesagten handelt es sich auch dabei um ein intermediales Phänomen.

Anhand ausgewählter Werke postjugoslawischer Autor:innen sollen unterschiedliche Dynamiken von Bild und Sprache herausgestellt werden. Dabei werden Foto-Text und Sprechen voneinander unabhängig an denselben Texten analysiert. Während Ersterer nur bei Vorliegen fotoreflexiver Elemente gegeben ist, könnte Sprechen auch an Texten untersucht werden, die solche nicht aufweisen. Die Kombination der beiden Kategorien halte ich deshalb für sinnvoll, weil beide expressive, konnotative Bedeutungen transportieren, die im einen Fall visuell, im anderen verbal vermittelt werden.

Durch den historischen Entstehungskontext mitbedingt, stellt das kollektive Trauma des Jugoslawienkriegs in jeweils individueller Prägung ein wichtiges verbindendes Element innerhalb des Textkorpus dar, das teilweise plakativ im Zentrum steht und teilweise implizit vorliegt. Daran anknüpfend bilden Verhandlungen von Traumatisierung durch Schriftsteller:innen aus verschiedenen Regionen des postjugoslawischen Raumes den thematischen Fokus der vorliegenden Habilitationsschrift. Der Begriff ‚Trauma‘ wird dabei in der auch im gegenwärtigen Alltag gebräuchlichen breiten Bedeutung verwendet – als Bezeichnung für unverarbeitete seelische Wunden (vgl. Neumann 2013: 763), die sich symptomatisch in Erinnerung rufen.

Wichtige Konzepte, die meinem Vorgehen in Hinblick auf den Foto-Text zugrunde liegen, entstammen theoretischen Diskursen um die Fotografie (u. a. von Roland Barthes, Susan Sontag, Marianne Hirsch und Ulrich Baer), wobei insbesondere der in diesen Diskursen behandelte Bezug zwischen Fotografie und Trauma ins Zentrum gerückt werden soll. Letzterer ist in verschiedenen Theorien unterschiedlich gelagert und betrifft sowohl ikonische als auch symbolische oder indexikalische Zusammenhänge zwischen Fotografien, Betrachter:innen und Fotograf:innen.

Diskussionen des Mediums Fotografie sind von Beginn an mit Konzepten von Trauma verwoben, was u. a. mit der anfangs wichtigen Totenfotografie und der abergläubischen Furcht vor der Aneignung des Menschen durch sein Abbild zu-

sammenhängt. Schon die Literatur des 19. Jahrhunderts reflektiert eine solche fatale und zugleich faszinierende Kraft der Fotografie. Mit der im 21. Jahrhundert grundlegend veränderten Alltagssicht auf dieses Medium werden andere Aspekte relevant; als private Gebrauchsgegenstände dienen Fotos zumeist der Selbstvergewisserung, dem Andenken Nahestehender, der ästhetischen Erfahrung oder der politischen Weltdeutung. Um die diskursive Breite sowie die damit verbundenen Dynamiken des Foto-Texts abzubilden, werden in der vorliegenden Untersuchung alle vorgefundenen Kontexte ohne Einschränkung berücksichtigt.

Sprechen wird ebenfalls breit untersucht, wobei sprachliche Anzeichen emotionaler Zustände ebenso Berücksichtigung finden wie Formen kollektiver Rede oder Momente der Wortergreifung im Sinne des antiken Begriffs ‚Parrhesia‘. Unter Bezugnahme auf ausgewählte psychoanalytische und kulturwissenschaftliche Konzepte (u. a. von Aleida Assmann, Cathy Caruth und Sigrid Weigel) werden Bezüge zwischen Sprechen und Trauma herausgearbeitet. Auf dieser Grundlage sollen dokumentarische, verhüllende, fiktionalisierende, therapeutische oder kritisch-diskursive Erzählstrategien aufgezeigt werden, die bei unterschiedlichen Autor:innen die Dynamik der Trauma-Texte prägen.

In Anlehnung an Gotthold E. Lessings *Laokoon* gründet die hier vorgestellte theoretische Sichtweise insbesondere auf der Annahme einer komplementären Wechselbeziehung zwischen Visualität und Sprache. Diese verbindet sich schlüssig mit den zuvor genannten Theorien sowohl um die Fotografie (als visuelles Moment) als auch um Trauma-Symptomatik und Trauma-Arbeit (als Momente des Sprechens). Während (erzählte) Fotografien plakativ auf noch ungeordnete Kontexte von Trauma zu insistieren scheinen, können spezifische performative Qualitäten von Sprache (z. B. fragmentiertes Sprechen) festgestellt werden, die in der Auseinandersetzung mit Traumatisierungen in unterschiedlicher Form die Subjektposition offenlegen.

Die angestrebten Ergebnisse sind als spezifisch für die postjugoslawischen Literaturen des 21. Jahrhunderts zu verstehen, in denen viele Autor:innen darauf abzielen, individuelle Verankerungen in kollektiven Geschichtsnarrativen aufzuzeigen. Zugleich wird jedoch die Konzeption einer theoretischen Basis intendiert, die für die Erschließung vergleichbarer Phänomene in anderen literaturhistorischen Kontexten anschlussfähig ist.¹

¹ Alle Übersetzungen stammen, wo nicht anders angegeben, von der Verfasserin. Sie sind in den Fußnoten durch einfache Anführungszeichen gekennzeichnet. Korrekturen im Rahmen einer bestehenden Übersetzung sind durch eckige Klammern innerhalb des entsprechenden Zitats gekennzeichnet.

1 Theoretische Konzepte und Fragestellung: ‚Foto-Text‘ und ‚Sprechen‘

Die Kategorien, welche im Theorieteil dieser Arbeit untersucht und in den Analysen zur Anwendung gebracht werden, bezeichne ich im Folgenden als ‚Foto-Text‘ und ‚Sprechen‘. ‚Foto-Text‘ verwende ich für die diskursive Verhandlung von erwähnten, ekphrastisch beschriebenen und abgebildeten Fotografien in literarischen Texten. Mit ‚Sprechen‘ meine ich spezifische Ausprägungen von Sprache, die indirekte Rückschlüsse auf die emotionale Verfassung eines Subjekts sowie auf die mentale Formung der geschilderten Inhalte durch dessen Rede erlauben.

Sowohl ‚Foto-Text‘ als auch ‚Sprechen‘ betrachte ich als breite Begrifflichkeiten, die in mehreren literatur- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen verankert sind und daher bereits anhand zahlreicher heterogener Kategorien und Begrifflichkeiten untersucht wurden. Medienwissenschaft, Philosophie, Rhetorik, Psychologie und Linguistik grenzen an diese Bereiche an und vergrößern damit das Spektrum analytischer Möglichkeiten. Weder hinsichtlich der Phänomene, die ich unter dem Begriff ‚Foto-Text‘ untersuche, noch hinsichtlich jener, denen ich anhand des Begriffs ‚Sprechen‘ nachspüre, verfolge ich daher das Ziel einer in sich geschlossenen strukturalistischen Typologisierung. Eine solche wäre angesichts der Vielzahl von Ausprägungen, die im Primärmaterial vorliegen, nicht möglich. Mit jedem Text eröffnen sich zusätzliche potenzielle Theoriefelder und selbst im Rahmen des untersuchten Materials muss ich mich auf eine kleine Auswahl möglicher Kategorien beschränken.

Vollständigkeit ist auch deshalb nicht mein Ziel, weil ich mich, wie bereits in meinen beiden bisherigen Monografien, an Gérard Genettes (2007b: 423 f.) Konzept eines ‚offenen Strukturalismus‘ orientiere, das klare Kategoriebildungen vornimmt, jedoch keine Vollständigkeit vorgibt bzw. anstrebt. Diese Herangehensweise schlägt meiner Ansicht nach eine konstruktive Brücke zum poststrukturalistischen Denken, da sie die *Différance* (vgl. Derrida 2004a: 114) im Sinne eines unendlichen Regresses von Bedeutungen mitbedenkt, jedoch nicht darauf verzichtet, eine themenspezifisch repräsentativ erscheinende Auswahl relevanter Phänomene vorzunehmen und systematisch zu beleuchten. Vor diesem Hintergrund behandle ich im Theorieteil eine exemplarische Auswahl von foto- und sprechtheoretischen Begriffen und Konzepten und strebe in der Darstellung deren systematische Verbindung an. Im Analyseteil orientiere ich mich an werkimmanenten Schlüsselkonzepten in den Bereichen ‚Foto-Text‘ und ‚Sprechen‘, um strukturelle und diskursive Aspekte daran festzumachen.

1.1 ‚Foto-Text‘

Meine Überlegungen zum ‚Foto-Text‘ stehen mit folgenden bestehenden Konzepten und Begriffen in Verbindung: Bereits W. J. T. Mitchell verwendet in *Picture Theory* (1994) den Begriff *imagetext* (‚Bild-Text‘) und definiert diesen als „language’s entry into (or exit from) the pictorial field itself“ (Mitchell 1994: 98). Dabei betont er dessen gesellschaftsdiskursive Dimension als „field understood as a complex medium that is always already mixed and heterogeneous, situated within institutions, histories, and discourses“ (ebd.). Da es ihm grundlegend um die Inkommensurabilität bzw. die (Un-)Übersetzbarkeit zwischen Bild und Text geht, d. h. um das ‚Bild-Text-Problem‘ (*image/text problem*) (ebd.: 104), differenziert Mitchell terminologisch zwischen ‚Bild-Text‘ (*imagetext*) und ‚Bild-Text-Verhältnissen‘ (*image-text*). (Ebd.: 89) Mit dem ‚Bild-Text‘ bedenkt er das ‚Bild-Text-Verhältnis‘ in beide Richtungen: „One polemical claim of *Picture Theory* is that the interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no ‚purely‘ visual or verbal arts“ (ebd.: 5). Im Hintergrund dieser These steht Mitchells theoretisches Bekenntnis zum Poststrukturalismus. Er verweist nämlich auf Michel Foucaults Schrift *Les Mots et les choses* (1966, *Die Ordnung der Dinge*), in der dieser anthropologische Aneignungen der Lebenswelt durch Sprache im historischen Verlauf als infinit diskutiert.

Marianne Hirsch übernimmt in ihrer Monografie *Family Frames* (Erstauflage 1997) von Mitchell den Begriff ‚Bild-Text‘ (*imagetext*), den sie auf ihr Verfahren der Bildinterpretation bezieht: „It is my argument in this book that all family photographs are composite, heterogeneous media, ‚imagetexts‘: visual texts, that is, whose readings are narrative and contextual but which also, in some ways, resist and circumvent narration.“ (Hirsch 2012a: 271) Bildreflexion in Texten bezeichnet Hirsch wiederum als ‚metafotografische Textualität‘ (*meta-photographic textuality*). (Vgl. ebd.) Sie zieht diese Bezeichnung heran, um Familienkonstellationen in Texten, die auf Fotografien Bezug nehmen, zu untersuchen. Für die vorliegende literaturwissenschaftliche Untersuchung ist insbesondere folgende Erkenntnis von Bedeutung: „Only in the context of this meta-photographic textuality and in this self-conscious contextuality can photographs disrupt a familiar narrative about family life and its representations, breaking the hold of a conventional and monolithic family gaze.“ (Hirsch 2012a: 8) Hirschs Anliegen gleicht an dieser Stelle jenem von Roland Barthes, der seine *Mythologies* (1957, *Mythen des Alltags*) dem Anliegen widmet, durch suggestive Fotokomposition erzeugte Hierarchien und Machtverhältnisse offenzulegen und zu dekonstruieren. (Vgl. Barthes 1957: 673)

Die vorliegende Arbeit stützt sich aus anderen Gründen auf Hirschs Beobachtung. Auch unabhängig von ethisch-moralischen Überlegungen ist die im Ver-

gleich zu abgedruckten Medien differenziertere diskursive Situation im Fall von deren ekphrastischer Wiedergabe nämlich von Interesse: Während Bilder die je unterschiedliche Subjektivität von Betrachter:innen ansprechen, geben Beschreibungen und beigefügte Beobachtungen auf einer intersubjektiv zugänglichen Ebene Aufschluss über fremde Subjektivität(en). Auf textimmanenter Ebene ist der ‚Foto-Text‘ daher häufig durch kontemplative Betrachter:innen-Posen perspektiviert. Unter Bezugnahme auf Fotografien reflektieren Figuren- oder Erzähler:innen-Bewusstseins-Bereiche des Denkens, die gemeinhin als verborgen gelten: So werden etwa Wünsche und Obsessionen offengelegt, Verluste betrauert, Bedrohungen manifest und Beziehungen zu geliebten Menschen versinnbildlicht oder erfahren. Damit eröffnet der ‚Foto-Text‘ konkrete Dynamiken des Denkens und Fühlens und bezieht sich auf Fotografien als stabile Referenzpunkte oder Markierungen einer Entwicklung. Nicht zufällig spielen daher in fototheoretischen Konstrukten auch Emotionen eine Rolle, wo die rezeptionsästhetische Komponente, etwa bei Susan Sontag, Roland Barthes oder Marianne Hirsch, starkes Gewicht erhält.

Meine Verwendung des Begriffs ‚Foto-Text‘ berücksichtigt Diskurse um erwähnte, ekphrastisch beschriebene und abgebildete Fotografien und orientiert sich an der Einheit des literarischen Textes sowie an werkübergreifend verflochtenen Text-Bild-Beziehungen. Im Wesentlichen entspricht sie dem von Mitchell geprägten Begriff ‚Bild-Text‘ (*imagetext*), wobei es mir theoretisch weniger um die Dekonstruktion von Diskursen oder konkrete Querverbindungen zur (Medien-)Politik gehen wird als ihm. Literarische Fotodiskurse interessieren mich vielmehr hinsichtlich ihrer Aussage über das Medium Fotografie als textspezifische Ordnung des Denkens. Auf einer Ebene, die alle fotodiskursiven Elemente bündelt, schließt meine Verwendung des Begriffs ‚Foto-Text‘ außerdem an die literaturwissenschaftliche Terminologie für die Untersuchung semantisierter Räume an, wo etwa vom ‚Sarajevo-Text‘ die Rede ist. Wie jener literarische Diskurse um Charakteristika und Bedeutungen dieser Stadt bezeichnet, meint ‚Foto-Text‘ im Folgenden werk- oder autorspezifische Semantisierungen des Mediums Fotografie sowie der in diesem Zusammenhang verhandelten Themen und Inhalte.

1.2 ‚Sprechen‘

Unter der Bezeichnung ‚Sprechen‘ untersuche ich im Folgenden Formungen des sprachlichen Ausdrucks, die den emotionalen Gehalt des Gesagten sowie suggestive Eigenschaften der Darstellung vermitteln oder diese metapoetisch reflektieren. Ich berücksichtige drei Ebenen, die in Summe Diskurse über die Bedeutung individueller Rede hervorbringen: expressive Merkmale sprachlicher Formulie-

rungen, rhetorisch-argumentative Strategien sowie thematische Verhandlungen der Bedeutung von Sprache.

Zu allen genannten Teilbereichen liegen in den Literatur- und Kulturwissenschaften vielseitige Grundlagen vor. So wies etwa Michail Bachtin u. a. in *Slovo v romane* (1934–1935, Das Wort im Roman) prominent auf die polyphone Überlagerung von Äußerungen unterschiedlicher Sprechinstanzen in literarischen Werken hin, die auf verschiedenen ontologischen Ebenen situiert sein können. Für die vorliegende Arbeit ist diese Beobachtung von Bedeutung, da jede von ihnen den impliziten Diskurs um das Sprechen mitbestimmt. Dabei wurden narratologische Phänomene wie *Skaz*² (im Sinne einer u. a. rhetorisch und diastratisch markierten Erzähler:innenrede), *unzuverlässiges Erzählen*³ (als unglaublich markierte Erzähler:innenrede) oder *figural gefärbte Rede*⁴ (als Weltbild einer Figur, das in die Erzähler:innenrede eindringt) bereits umfassend untersucht. Wiewohl diese Formen mit dem vorliegenden Verständnis von ‚Sprechen‘ zusammenhängen, stehen sie als Analysekategorien dieser Untersuchung nicht im Zentrum.

Eine wichtige Grundlage für die Untersuchung von ‚Sprechen‘ in der Literatur bildet das Kommunikationsmodell von Roman Jakobson (1960: 357), in dem dieser sechs Basis-Funktionen von Sprache definiert, um eine referenzielle, emotive (selbstoffenbarende), konative (appellative), poetische, phatische (beziehungsbezogene) sowie eine metasprachliche Seite von Äußerungen zu unterscheiden. Von Interesse ist hier außerdem John Austins (1979: 43) Arbeit *How to do things with words* (engl. Erstveröffentlichung 1962) zu performativem Sprechen (durch das „wir ‚Handlungen vollziehen‘“), in das diese Funktionen jeweils hineinspielen können. In der Literatur sind die jeweiligen Sprechakte komplexer als in Austins formalisierten Beispielen. Im Fokus der vorliegenden Analyse steht die Frage nach der rhetorischen Funktionsweise und den Implikationen unterschiedlicher Sprechhandlungen. Dabei werden Formen bewusster Wortergreifung wie Parrhesia (vgl. Kap. III.2.1) in den Blick genommen oder Sprechstrategien im Umfeld der Individuation, die teilweise auf die Entwicklung der Sprachfähigkeit in der Kindheit Bezug nehmen. Auch rhetorische oder epistemologische Anzeichen

2 Viktor Vinogradov, der den *Skaz* nach Boris Ejchenbaum und Jurij Tynjanov als einer der ersten beschrieb (vgl. Schmid 2013: 16–21), wies auf die „subjektive Schichtung“ als „wesentliches Merkmal des literarischen Skaz“ hin, der sich nach seiner klassischen Definition v. a. dadurch auszeichne, dass der „Erzähler [...] im Gewebe der Rede eigene ‚soziologische‘ Eigenschaften“ (Vinogradov 2009: 207) erhält. Vgl. dazu auch Ohme 2015.

3 Vgl. Booth 1961; Nünning 2013; Ohme 2015.

4 Wolf Schmid definiert ‚figural gefärbte Rede‘ (*figurally colored narration*) als „the intrusion of figural evaluations and designations into the narrator’s discourse. *Figural* means: belonging to the discourse of a character.“ (Schmid 2022: VII)

für Lüge und Aufrichtigkeit sowie das weltbildformende Potenzial künstlerischer Ordnungen sollen berücksichtigt werden.

Im Zusammenhang mit dem thematischen Schwerpunkt auf Krieg und Traumatisierung werden im Theorieteil dieser Arbeit insbesondere Formen des ‚Sprechens‘ herausgearbeitet, die im Zuge historischer Forschungen zur Zeugenschaft (etwa im Kontext des Holocaust) wiederholt behandelt wurden oder therapeutischen Settings entstammen. Wie Marianne Hirschs Bezugnahme auf beide Bereiche in ihrer primär der Fotografie gewidmeten Monografie *The Generation of postmemory* (2012) erkennen lässt, findet postkatastrophisches Sprechen häufig in enger Wechselbeziehung mit visuellen Eindrücken statt. Zugleich grenzt Hirsch Fotografie und ‚Sprechen‘ klar voneinander ab. Sie betrachtet Fotografien als Indices historischer Umstände, stellt jedoch deren konkrete Lesbarkeit durch spätere Betrachter:innen in Frage. Damit bereitet sie den Weg für das von ihr definierte Konzept von ‚Postmemory‘, in dem historische Rekonstruktion nicht das Hauptinteresse darstellt: „We argue that rather than giving information about that past, archival images function as ‚points of memory‘ that tell us more about our own needs and desires, our own fantasies and fears, than about the past to which they supposedly bear witness.“ (Hirsch 2012a: 22) Ähnlich zeigt sich in den vorliegenden literarischen Settings erinnerndes Sprechen als Form, die nicht zuletzt auf die Subjektivität der Betrachtenden rückverweist. Dies gilt für Erlebnisse und Erinnerungen⁵ der Erzählinstanzen ebenso wie für die von Hirsch vorrangig diskutierten Beispiele von nachträglich (Re)Konstruiertem.

‚Sprechen‘ ist in Kontexten von Grenzerfahrungen und Traumatisierung als literarische Kategorie deshalb so präsent und sichtbar, weil sprachlose Subjekte hier gegen das Unvermögen ankämpfen, überwältigende Eindrücke in Sprache zu übersetzen: Mit therapeutischer Intention versuchen die Sprechenden, „eine Perspektive zurückzugewinnen, die sie aus der passiven Opferrolle befreit.“ (Assmann 1999: 114) Während Traumatisierung im Sprechen von Figuren und Erzähler:innen etwa durch sprachliche Fragmenthaftigkeit markiert sein kann, d. h. durch unvollständige Sätze oder nicht zu Ende geführte Gedanken, kommt sie auf Ebene der Erzählinstanz oder des Subjekts des Werkganzen⁶ häufig auch im Welt-

5 Aus Perspektive der Psychologie wird die Subjektivität autobiografischen Erinnerns bzw. die häufig auftretende Verfälschtheit von Erinnerungen mittlerweile als Faktum angenommen. Siehe dazu z. B. Foster 2014: 23, sowie mit Blick auf die Trauma-Forschung, wo dieser Umstand von besonderer Bedeutung ist: Levine 2016: 175.

6 Als ‚Subjekt des Werkganzen‘ bezeichnete Aleksandra Okopień-Sławińska (1975 [1969]: 145) die narratologische Ebene N3, welche unter der Terminologie von Wolf Schmid als ‚abstrakter Autor‘ bekannt wurde. Ich bevorzuge Okopień-Sławińskas Begriff, da er die literarische Differenz dieser Kategorie von jener des realen Autors stärker zum Ausdruck bringt. Wo nicht anders vermerkt,

bild zum Ausdruck: Eine Darstellung von Traumata im Sujet⁷ erfolgt häufig durch regressive Sinnkonstruktion, durch wiederholtes Insistieren auf einem unbewältigten Ereignis, durch anachronisches Erzählen (in der Terminologie von Genette) oder durch Kreisstrukturen. Zwar können diese Formen zugunsten anderer Effekte von Emotionalität beim Erzählen unproblematischer oder bewältigter Ereignisse ebenfalls auftreten, häufiger sind in diesem Fall jedoch lineares Erzählen und Analepsen, die zur Aufklärung zuvor ungewisser Ereignisse beitragen. (Vgl. Jandl 2020a: 167)

Mitchells ‚Bild-Text-Problem‘ betrifft auch das ‚Sprechen‘, denn es gilt im Folgenden stets zu berücksichtigen, inwiefern die in diesem Diskursfeld festgestellten Formen mit den Schlüsselbotschaften des jeweiligen ‚Foto-Texts‘ korrelieren bzw. inwiefern darin womöglich gegenläufige Hinweise und Aussagen vorgebracht werden.

2 Textkorpus zu Fotografie und Jugoslawienkrieg: Verortungen im literarischen Feld

Das Verfahren der Ekphrasis, bei dem Bilder mittels Sprache wiedergegeben werden, kommt seit der Antike zur Anwendung: Im achtzehnten Gesang der *Ilias* (8. Jh. vor Chr.) schildert Homer (1990: V. 483–607) ausführlich die Bildornamente auf dem Schild des Achilles, während Hephaistos diesen schmiedet. Anhand mehrerer Schlüsselszenen wird so auf einer exponierten und zugleich außerhalb der Haupthandlung angesiedelten Ebene ein komplexes Weltbild entworfen: „Drauf nun schuf er die Erd und das wogende Meer und den Himmel, / Auch den vollen Mond und die rastlos laufende Sonne; Drauf auch alle Gestirne, die rings den Himmel umleuchten“ (ebd.: V. 483–485). Neben ontologischen Eckpfeilern lässt der Schild gesellschaftliche Werte erkennen, z. B.: „Auch war dort auf dem Markte gedrängt des Volkes Versammlung; / Denn zween Männer zankten und haderten wegen der Sühnung / Um den erschlagenen Mann.“ (Ebd.: V. 497–499) Ähnliches kann für die im Folgenden untersuchten Texte über die Fotografie festgestellt werden: Durch jedes erwähnte oder abgebildete Foto werden Gegebenheiten illustriert und Themen gesetzt, die mit Wertungen und Gefühlen verbunden sind, sodass in Summe ein komplexer Diskurs entsteht.

verwende ich ansonsten die Terminologie aus Schmidts Standardwerk *Elemente der Narratologie* (2014, russ. 2003).

7 Die Begriffe ‚Fabula‘ (*fabula*) als inhaltliches ‚Material‘ und ‚Sujet‘ (*sjuzet*) als dessen chronologische Anordnung im Text werden hier nach der Definition von Viktor Šklovskij (1929: 204) verwendet.

Die Fotografie kommt in literarischen Texten seit ihrer Erfindung im frühen 19. Jahrhundert regelmäßig zur Sprache. Dabei werden individuelle Anwendungsbereiche ebenso deutlich wie damit verbundene gesellschaftliche Diskurse, die die Fotografie etwa als Medium des Wissens, der Erinnerung, des Magisch-Transzendenten, der Selbstinszenierung oder der Identitätssuche begreifen. Während Medienskepsis in älteren Texten stärker auf Aspekte des darin angenommenen Übersinnlichen abzielt, treten später verstärkt Diskurse um Geschichtsbilder oder Authentizität in das Zentrum kritischer Auseinandersetzungen. Eine dementsprechend große Breite und Fülle an Material, das sich für die Untersuchung fotoreflexiver Diskurse eignet, liegt auch in den (post-)jugoslawischen Literaturen vor.

Im ersten der drei folgenden Kapitel wird ein kurzer Einblick in Tendenzen der neueren (post-)jugoslawischen Literaturen gegeben. Entsprechend dem thematischen Fokus der Arbeit stehen dabei Narrative von Krieg und Traumatisierung im Vordergrund. Zudem wird auf eine Reihe fotoreflexiver Elemente eingegangen, die bereits Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen waren. Das darauffolgende Kapitel widmet sich schließlich dem Korpus, das in dieser Arbeit systematisch analysiert wird. Da mit fünfundzwanzig Werken von neun Autor:innen und einer Fotografin nur ein Bruchteil der über hundert gesichteten Texte behandelt werden kann, die thematisch und theoretisch für die vorliegende Forschungsfrage interessant und ergiebig wären, folgt anschließend in einem weiteren Kapitel eine breitere Darstellung zeitgenössischer fotoreflexiver Literatur aus (post-)jugoslawischen Kontexten.

2.1 (Post-)Jugoslawische Literatur und Trauma

Poetiken des Traumas unterstreicht Enver Kazaz (2004: 40) bereits in den jugoslawischen Literaturen vor dem Jugoslawienkrieg, wo er sie als Abgrenzung zu ‚kanonischen Formen des Romans‘ (*kanonski roman*) beschreibt, die während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dem politisch-ideologischen Diktat des Sozialismus folgten. Den ‚nicht-kanonischen Roman‘ (*nekanonski roman*) dieser Zeit kennzeichnen ihm zufolge zwei Merkmale: „Prva je svakako vezana za proces individualizacije obilježene prelaskom sa kolektivne na individualnu temu i u skladu s tim sa priče o traumi kolektivnog perfekta na priču o traumi individue u prezentu.“⁸ (Ebd.: 41) Zum Zweiten nennt er die poetische Erweiterung des Ro-

8 „Das erste hängt sicherlich mit einem Individualisierungsprozess zusammen, der sich im Übergang von einem kollektiven zu einem individuellen Thema zeigt, sowie dementsprechend von

mangenres, das um unkonventionelle, seltene Formen ergänzt und weiterentwickelt wird. (Vgl. ebd.) Die allgemeinen Tendenzen der europäischen Moderne lassen sich unschwer hierin erkennen. Wie Kazaz an Klassikern demonstriert, drückt der jugoslawische Kontext (auf andere Weise) auch Werken abseits des Sozialismus einen spezifischen historisch-ideologischen Stempel auf.⁹

Sowohl in der kroatischen als auch in der serbischen Nachkriegsliteratur kann ein Verdrängen der traumatischen Ereignisse festgestellt werden. So konstatiert Ivo Frangeš (1995: 429), es sei „nur im ersten Moment erstaunlich, daß diejenigen Dichter, die sich besonders stark im [Zweiten Welt]Krieg engagiert und seine Schrecken am eigenen Leibe miterlebt hatten, bestrebt waren, die chaotischen, verzerrten Ereignisse durch eine harmonische Ausdrucksweise zu überwinden“. Jovan Deretić (1983: 620) wiederum erklärt: „Programi ‚realista‘ i ‚modernista‘ deluju kao uprošćavanja i vulgarizacije predratnih stavova.“¹⁰

Im Kontext von Trauma-Narrativen ist die von Kazaz (2004: 41) am ‚nicht-kanonischen Roman‘ festgestellte ‚Poetik der Zeugenschaft‘ (*poetika svjedočenja*) als typisch für die internationale Moderne zu betrachten. Eine jugoslawische Handschrift zeichnet sich auch in diesen Zusammenhängen ab, wenn die ‚Zeit der [kommunistischen] Nationalhelden‘ (*vrijeme nacionalnih heroja*) (ebd.: 42) für passé erklärt wird, oder wenn, wie am Beispiel eines Klassikers von Derviš Sušić illustriert wird, die Traumatisierung der Hauptfigur in engem Verhältnis zum Scheitern ihres sozialistischen Fortschrittsgedankens steht: „Junak [...] pao iz projektivnog perfekta u traumatični prezent“¹¹ (ebd.: 44). Auch die anschließende Postmoderne charakterisiert Kazaz als europäische Strömung, markiert jedoch zugleich umgehend eine Differenz zwischen Jugoslawien und dem ‚Westen‘, die ihr Ende betrifft: „[M]etanaracije i ukupan utopijski sistem modernizma [će se] srušiti ne ironijskim provokacijama i igrama kao što je to slučaj na Zapadu, nego krvavim, stravičnim ratom.“¹² (Ebd.)

einem Narrativ über das Trauma einer kollektiven Vergangenheit zu einem Narrativ über das Trauma eines Individuums in der Gegenwart.’

9 Zur Verhandlung postkolonialer Perspektiven in diesem Zusammenhang vgl. auch Jakiša (2009).

10 ‚Die Programme der ‚Realisten‘ und der ‚Modernisten‘ wirken wie Vereinfachungen und Vulgarisierungen der Positionen der Vorkriegszeit.’

11 ‚Der Protagonist [...] fiel aus dem projektiven Perfekt in die traumatische Gegenwart.’

12 ‚[D]ie Metanarrative und das ganze utopische System des Modernismus [werden] nicht wie im Westen durch ironische Provokationen und Spiele zusammenbrechen, sondern durch einen blutigen, schrecklichen Krieg.’

Mit dem Fortdauern dieser Strömung in den 1990er Jahren fanden auch Narrative des Jugoslawienkriegs¹³ hier eine mögliche Verortung. Dies gilt etwa für Nedžad Ibrišimović autobiografisch inspirierten fragmenthaften Roman *Knjiga Adema Kahrmana napisana Nedžadom Ibrišimovićem Bosancem* (Das Buch von Adem Kahrman, verfasst von Nedžad Ibrišimović, einem Bosnier), den er während des Krieges verfasste und 1992¹⁴ veröffentlichte. Das undurchdringliche Alter Ego des Autors, Adem Kahrman, macht sich einerseits die vorgeblich verständnislos rezipierte Visualität detailliert beschriebener Gewalteindrücke zunutze sowie andererseits das Sprechen: Denn Kahrman, dessen Neuerfindungen und Bearbeitungen von zuvor Erzähltem bereits aus anderen Texten bekannt sind und scheinbar die Individuation des autofiktionalen Protagonisten begleiten, bewirkt durch kontinuierliche Lügen eine Ununterscheidbarkeit zwischen Fiktion und bitteren Wahrheiten. Diese Elemente bilden die Grundlage für einen assoziativ-strukturierten, postmodernen Text, dessen surreal-flashbackartige Kriegseindrücke zugleich Angstzustände und Traumatisierung im Kontext des fortdauernden Krieges veranschaulichen. (Vgl. Jandl-Konrad 2025a)

Krieg und Kriegsfolgen sind den postjugoslawischen Literaturen vielschichtig eingeschrieben. Wie Elena Messner in der Überblicksstudie *Postjugoslawische Antikriegsprosa* an knapp hundert Primärwerken veranschaulicht, erhält in den 1990er Jahren dokumentarisches Schreiben einen besonderen Stellenwert, da es gilt, Fakten aufzuzeichnen und zu ordnen. Die zunehmende Präsenz von Fake News mag für diese am faktualen Modus orientierten Schreibpraktiken mit ausschlaggebend sein, da Falschmeldungen einerseits Impulse für (literarische) Richtigstellungen geben und andererseits die unzuverlässige Geschichtsnarration in der Gegenwartsliteratur produktiv ist. (Vgl. Kap. III.3.2) Messner (2014: 210) stellt zugleich eine Pluralität der Stile und Genres fest, mit denen Schriftsteller:innen „Groteske und schwarze[n] Humor, [...] nicht selten autobiografistisch[es] bzw. quasi-dokumentarisch[es]“ Schreiben nutzen und dabei „die Grenzen zwischen Roman, Gerichtsdokument, journalistischem Bericht und Reportage“ häufig überschreiten. Als charakteristisch erkennt sie – auch in Hinblick auf Trauma-Narrative – „Verknappungen, Intertextualität und [...] Anleihen aus der Trivialliteratur (Science Fiction, Phantastik, Kriminalliteratur)“. Meist werde „fragmentiert und selten chronologisch erzählt“, dennoch entstünden „nahe am Geschehen positionierte, [...] zumeist neorealistische Erzählungen“.

Laut Messner (2014: 212) führte die „Konfrontation mit der außerliterarischen Wirklichkeit zu einer starken Politisierung der postjugoslawischen AutorInnen“,

¹³ Für einen historischen Überblick über den Jugoslawienkrieg und seine Hintergründe vgl. Calic 1995; Calic 2010; Sundhausen 2012.

¹⁴ Hier wird eine Ausgabe von 2006 verwendet.

die sich „in einem literarischen Engagement gegen ethno-nationalistische, klerikale, patriarchale und kriegstreibende Narrative“ äußerte. Unterschiede zwischen den Literaturen der zerfallenen Staaten zeichneten sich v. a. thematisch ab. In Zusammenhang mit der jeweiligen historischen Perspektive verzeichnet Messner in den 1990er Jahren in Bosnien einen starken Fokus auf der Belagerung Sarajevos, der v. a. zivile Opfer in den Blick nimmt, wonach in den 2000er Jahren die Frontprosa hinzukam. Eine Entwicklung der kroatischen Literatur manifestiert sich dahingehend, dass in ihr zunächst beinahe ausschließlich der Kroatienkrieg behandelt worden sei, bis ab der Jahrtausendwende auch der Bosnienkrieg verstärkt zum Thema wurde. In Serbien dagegen habe man, zumindest unter angesehenen Autor:innen, den gleichwohl in Symptomen der Traumatisierung präsenten Krieg vorerst weitgehend verdrängt, ein Defizit, das Literat:innen zwanzig Jahre später umfassend und vielseitig kompensiert hätten. (Vgl. ebd.: 211 f.)

Aus einem breiteren, vergleichenden Blickwinkel auf Nachkriegsgesellschaften konstatieren Miranda Jakiša und Andreas Pflitsch (2012: 9) einige komplementäre Tendenzen, die für (post)katastrophische Literatur und Kunst ebenfalls typisch erscheinen: „Familienerinnerungen verklären Vorfahren, Religionen und Nationen sind ihre eigenen ‚Großen Erzählungen‘ und Regionen, Ethnien und Kulturen stehen in einer permanenten Auseinandersetzung mit der Diskrepanz zwischen Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung.“ Jakiša und Pflitsch betonen Narrative, die bereits im Vorfeld des Krieges in Dissonanz befindliche Gesellschaften abbilden und im Anschluss daran auf denselben festgefahrenen Meinungen beharren, anstatt diese aufzuarbeiten: „Nicht selten dienen historische Ereignisse als Weg- und Wendemarken, Feindschaften als Identitätsanker.“ (Ebd.) Ein durchaus opportunistisch gedachtes Bedürfnis nach Zugehörigkeit *oder* Abgrenzung wird dabei als zentral herausgestellt: „Die Betonung oder Verdrängung historischer Zugehörigkeiten folgt dabei stets der Logik der Gegenwart: (re-)aktualisiert wird, was die akuten Bedürfnisse am besten bedient.“ (Ebd.)

Zusammenhänge zwischen Trauma und Motiven der Fotografie in den (post-)jugoslawischen Literaturen thematisiert Davor Beganović, der in *Poetika melanholije* (2009, Poetik der Melancholie) ästhetische Grundzüge kanonischer zeitgenössischer Autor:innen aus der Region herausarbeitet. Obwohl das Buch keinen expliziten Schwerpunkt auf Fotomotive legt, erkennt Beganović diese darin mehrfach als diskursives Zentrum, dem er in Rückbezug auf fototheoretische Schriften insbesondere von Roland Barthes, aber auch etwa von Marianne Hirsch oder Doris Kolesch (1995), nachspürt. Die Qualität eines ‚nostalgischen Mediums‘ (vgl. Barthes 1980: 880) tritt dabei insbesondere in der Migrationsliteratur in Erscheinung und scheint besonders für autobiografische und autofiktionale Narrative typisch.

Doch auch der Roman *Album* (1968) von Vitomir Lukić, mit dem Beganović seine Studie beginnt und dessen vergleichsweise frühes Erscheinungsdatum die darin auszumachende modernistische Poetik begründen mag, schürt ein im gegebenen Fall geradezu obsessives Sehnsuchtsmotiv: Anhand ekphrastischer Bildszenen spürt der selbst im Hintergrund bleibende Erzähler einer Verstorbenen nach und erhält diese als ‚Hüter ihrer Erinnerung‘, zumindest rhetorisch, am Leben.¹⁵ (Vgl. Beganović 2009: 31, 61) Beganović unterstreicht, dass es sich bei diesen Beschreibungen um ‚mentale Bilder‘ handle, ‚die nur vor den Augen des Erzählers existieren‘ (vgl. ebd.: 35), und weist damit auf eine Unschärfe des Begriffs ‚Fotografie‘ (*slika, fotografija*) hin, der mitunter – etwa auch bei Dubravka Ugrešić häufig – schlichtweg ‚Erinnerung‘ meint. Geprägt scheint diese potentielle Mehrdeutigkeit durch den Begriff *slika*, der neben ‚Fotografie‘ auch ‚Bild‘ bedeutet und in einem weiteren Sinne ‚Vorstellung‘ meinen kann.

Viele literarische Texte mit fotoreflexiven Elementen verbindet die erzählerische Integration eines ‚fremden‘ und dadurch ‚verfremdeten‘ Blicks auf das Subjekt. In anderen Beispielen entsteht dadurch neben der Haupterzählinstanz eine zusätzliche Perspektive. So erfolgen die Fotobetrachtungen in den Memoiren *Chernobyl Strawberries* (2005) von Vesna Goldsworthy aus dem ebenfalls nostalgisch geprägten imaginierten Blick des Sohnes der Ich-Erzählerin. (Vgl. Beganović 2009: 45 f.) Auch dieser Text setzt sich anhand von Fotos mit Tod und Vergänglichkeit auseinander, wobei eine Krebserkrankung das thematische Zentrum bildet. Aleksandar Hemons Erzählung *The Sorge Spy Ring* (2001) dagegen assoziiert die Leser:innen mit einer zweiten Wahrnehmungsinstanz der ‚Kamera‘, die den Ich-Erzähler im Detail ablichten und seine Existenz fotografisch ‚bezeugen‘ soll (vgl. ebd.: 57), was von diesem zugleich als traumatische Entblößung erlebt wird. (Vgl. ebd.: 60 f.) Die zweite Blickrichtung des Sohnes bzw. der Kamera wird jeweils durch die Ich-Instanz konstruiert und ermöglicht es dieser, sich rhetorisch selbst aus einer spezifisch personifizierten Außenperspektive zu reflektieren. (Vgl. ebd.: 45)

In Hemons Erzählung fungiert der Foto-Text als Bindeglied zwischen Realität, Imagination und Fiktion, indem er illusorische Bezüge zwischen einem historischen Narrativ und der Erzählhandlung etabliert sowie scheinbar glättet. (Vgl. ebd.: 60) Andere Texte Hemons basieren auf vergleichbaren Verschränkungen. So verflechten sich in *The Lazarus Project* (2008) die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung exakt hundert Jahre zurückliegende Tötung eines jüdisch-migrantischen Teenagers durch die Polizei in Chicago und eine daran anknüpfende Spurensuche des Protagonisten, die ihn in seine ehemalige bosnische Heimat führt. Der Foto-Text dieses

15 Ivan Turgenevs *Klara Milič* (1883) mag dafür Vorbild gewesen sein.

Romans verbindet und kontrastiert zwei Traumata und setzt sich zusammen aus einer Bildebene abgedruckter Totenfotografien von Lazarus Averbuch sowie dem erzählerisch wiedergegebenen, gegenwartsbezogenen Motiv des Fotografierens. Bezogen auf die Handlung der Gegenwart weist Nikola Đoković (2020: 172) darauf hin, dass der Fotograf seine Fabuliergeschichten stets durch ‚Beweisfotos‘ beglaubigt, sodass der Pakt zwischen Erzählinstanz und Rezipient:innen in ein ständiges Spannungsfeld gerät.

Nicht nur illusorische, sondern auch reale Bezüge werden in literarischen Texten fotomotivisch fixiert. In der Analyse von Nenad Veličkovićs Roman *Otac moje kćeri* (2004; *Der Vater meiner Tochter*, 2016), dessen Handlung implizit im Ausnahmezustand des belagerten Sarajevo spielt, verweist Beganović (2009: 236 f.) auf die Erinnerungsfunktion eines alten Familienalbums, das zwischen der kommunistisch geprägten Welterfahrung der Mutter des Erzählers und der Erzählgegenwart vermittelt. Thematisiert wird dabei die visuelle Ähnlichkeit von Großmutter und Enkelin, die sich einander im Kindermotiv visuell annähern. Ersterer ist das Buch, unter Bezugnahme auf dieses Kindheitsporträt, gewidmet. (Vgl. Kabić 2018: 160) Die Fotomotive in Veličkovićs Erzählwerk sind vielseitig und häufig mit Kulturkritik verbunden. Diese Stoßrichtung lassen auch neuere intermediale Werke Veličkovićs erkennen, etwa *Viva Sexico* (2009) sowie ein Postkartenprojekt, in dem er hundert eigene Alltagsfotografien mit Motiven von Kriegsfolgen, Wiederaufbau, skurrilen Alltagsszenen, Werbetexten oder Inschriften in kritischen Kurztexten unter die Lupe nimmt. (Vgl. Veličković 2016a, b, c) Im Rahmen der Neuauflage (2018) von *Sarajevski gastronomi* (1999, *Die Gastronauten von Sarajevo*), einer Auseinandersetzung mit Produkten der Hilfspakete während der Belagerung Sarajevos, integrierte er nachträglich einschlägige Fotografien des bekannten Kriegsfotografen Milomir Kovačević Strašni.

Auf Fotografien kommt Beganović außerdem in Zusammenhang mit der Frontliteratur des Jugoslawienkriegs zu sprechen. Josip Mlakić, der daran als Kroat teilnahm, bezeichnet die Kapitel seines anachronisch erzählten Romans *Kad magle stanu* (2000; *Wenn sich die Nebel lichten*, 2006) als Fotografien (*slike*). (Vgl. Beganović 2009: 367) Jedoch handelt es sich dabei nicht um ekphrastische Bildbeschreibungen, sondern um Erinnerungssequenzen, die visuell eingeführt werden. Fragmentarisches Erzählen prägt außerdem die Frontprosa von Faruk Šehić, einem ehemaligen bosnischen Kriegsteilnehmer, der sich in *Pod pritiskom* (2004, *Unter Druck*) sowie zahlreichen späteren Werken mit Grenzerfahrungen, Verrohung und Trauma auseinandersetzt. Beganović weist auf eine Episode hin, in der der Protagonist das Foto eines getöteten Soldaten der Gegenseite – nach einem Blick auf dessen große, melancholische Augen – zur Reinigung seiner Zähne verwendet. Die Szene lasse einen Anflug menschlicher Empathie erkennen, der sogleich seinem Instinktverhalten, der rohen Logik des Kriegssettings, weiche,

in dem der Zufall vieles bestimmt, während es um das bloße Überleben geht. (Vgl. ebd.: 381 f.) Aus der Perspektive des traumatisierten Veteranen reflektiert Šehić im selben Text außerdem seine Kindheit mit den Worten, diese gleiche ‚verbrannten Fotografien‘, weshalb er Erinnerungen daran vermeide. (Vgl. Šehić 2008: 130; Jandl 2020c: 161) Motive der Fotografie figurieren so in Kriegskontexten als vielschichtige Metapher für Traumatisierung, Abstumpfung und gebrochene Kausalität.

2.2 Überblick über die behandelten Primärtexte

Aus rund hundert Erzähltexten mit fotoreflexiven Passagen wurden die analysierten Primärwerke nach den folgenden Kriterien ausgewählt: Der historische Bezug zum Jugoslawienkrieg sollte in jedem Fall gegeben sein. In manchen Fällen (etwa von Ugrešić, Jergović und Nežirović) wählen die Autor:innen einen breiteren, transgenerationalen Blickwinkel und verflechten dieses Thema mit Rückblicken auf den Zweiten Weltkrieg. Ein weiteres Auswahlkriterium bildete das Vorliegen spezifischer Formen des Sprechens, d. h. impliziter sprachlicher Hinweise auf eine psychisch-emotionale Verfassung oder charakteristischer rhetorisch-argumentativer Prinzipien. Bei der Auswahl wurde außerdem auf eine Streuung verschiedener Formungen sowohl des Foto-Texts als auch des Sprechens geachtet, um die theoretischen Prinzipien breit abzubilden. Auch thematisch wurde versucht, einen weiten Bogen unterschiedlicher Sichtweisen auf den Jugoslawienkrieg zu spannen. In den Analysen werden jeweils zwei oder mehr Texte eines: r Autor:in kontrastiv untersucht, um Entwicklungen sowohl des Foto-Texts als auch der Poetik des Sprechens aufzuzeigen. Es folgt nun ein knapper Überblick über die analysierten Werke.

Dubravka Ugrešićs *Romane Muzej bezuvjetne predaje* (1997, *Museum der bedingungslosen Kapitulation*) und *Ministarstvo boli* (2004, 2009 erweitert, *Ministerium der Schmerzen*) thematisieren Traumata vor dem Hintergrund der Migrationserfahrung. Schwerpunkte bilden die Entwurzelung und die Identitätssuche ihrer Figuren, die sich als Festhalten an Verlorenem manifestieren. Dies begründet die ausgeprägte Erinnerungshaftigkeit des ersten Textes, dessen autofiktionale Ich-Erzählerin in der Rückbesinnung auf Familie und frühere Freundschaften Verankerung sucht, sowie Narrative der Retraumatisierung sämtlicher Figuren im zweiten Text, als Ergebnis eines Versuchs, die kollektive jugoslawische Identität wiederzubeleben. Fotografien dienen jeweils einer nostalgischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit: Während ihr Fehlen einen Bruch im biografischen Narrativ illustriert, bezeugt ihr Vorliegen das Ende von Beziehungen und den Verlust von Menschen. Zudem übernimmt das nicht-referenzielle Lesen fremder Fotografien als

Ausgangspunkt der Imagination eine stellvertretende Funktion und bietet emotionale Verankerung. Beide Romane illustrieren konkrete Ausprägungen des Sprechens im postjugoslawischen Kontext, wo Sprache und Krieg untrennbar miteinander zusammenhängen. Sprachen und Dialekte, die zuvor als zusammengehörig betrachtet wurden, sind nun anhand ihrer Unterschiede markiert, hinzu kommen mit dem Niederländischen bzw. Deutschen und Englischen die Sprachen der Migration. Sprechen ist in diesem Kontext überakzentuiert und behindert die Kommunikation, sodass die Figuren nach Möglichkeiten suchen, sich auszudrücken.

In Edo Popovićs Roman *Oči* (2007, *Stalins Birne*) sind Foto-Text und Kriegstrauma durch die zeitweilige Tätigkeit des Protagonisten als Kriegsphotograf verbunden. Die Erzählungen seines bereits zuvor publizierten Bandes *San žutih zmija* (2000, *Der Traum der gelben Schlangen*) widmen sich Kriegstraumata, Kriegsalltag und Genesung. Aus kritischer Distanz reflektiert Popović die rohe Kriegsrealität und ein durch sie getriggertes traumatisiertes, psychotisches Sehen sowie die von Susan Sontag (vgl. Kap. II.3.4) beschriebene journalistische Vermarktung des Krieges. Die von ihr aufgezeigte Parallele zur Pornografie wird dabei implizit deutlich. Popovićs Foto-Text umfasst jedoch auch Sehnsuchtsmotive: Naturaufnahmen, denen der Autor später das fotografisch illustrierte Sachbuch über den Velebit mit dem Titel *Čovjek i planina* (2008, *Mensch und Berg*) widmet. Trauma zeichnet sich in diesen Texten symptomatisch in Form von Sprach- und Bindungslosigkeit ab. In mehreren Anläufen versuchen die Protagonisten, ihre Sprechhürden durch Sprechübungen zu überwinden: Ein therapeutisches Setting wird verworfen und die literarischen Schreibversuche einer der Hauptfiguren erweisen sich als mühsam. Einen Weg zur Sprache findet der Protagonist von *Oči* schließlich in der Auseinandersetzung mit seinen familiären Ursprüngen.

Wenn bei Popovićs traumatisierten Protagonisten das Sehen zwischenzeitlich an die Stelle des Sprechens tritt, so zeigt sich dies in Emir Suljagićs Srebrenica-Texten noch deutlicher. Der autobiografisch begründete Zeugenbericht *Razglednica iz groba* (2005, *Srebrenica. Notizen aus der Hölle*) zeichnet die Situation der bosniakischen Bewohner:innen der Enklave Srebrenica sowie den an diesen verübten Genozid aus dem Blickwinkel eines Überlebenden nach. Dessen Überlebens-Trauma zeigt sich erzählerisch in einem Verschwimmen der Grenzen zwischen individuellem und kollektivem Sprechen. Mit derselben Grenzerfahrung im Hintergrund gewinnt später der autofiktionale Erzähler der Novelle *Samouk* (2014, *Der Autodidakt*) die Fähigkeit individuellen Sprechens zurück, indem er den Text als nicht primär faktografisches, sondern als literarisches Werk kennzeichnet und indem er einen persönlichen Verlust ins Zentrum rückt: die Trauer um seinen verstorbenen Vater. Auch in der Novelle bestimmt jedoch die Trauma-

tisierung den Foto-Text, da alle erwähnten Bilder von früher den Protagonisten mit der kollektiven Auslöschung konfrontieren. Gegenüberstellend findet in diesem Kapitel außerdem der thematisch einschlägige faktografische Roman *Beara* (2016) von Ivica Đikić Berücksichtigung, der den Genozid in Srebrenica aus der Perspektive des namensgebenden Kriegsverbrechers nachzeichnet: „Im dokumentarischen, und damit im fragenden und zweifelnden Erzählen“ habe Đikić, wie Eva Kowollik (2018: 453) feststellt, „die für ihn einzig mögliche und angemessene literarische Form gefunden, über den Genozid in Srebrenica zu schreiben, zu dessen sekundärem Zeugen er geworden war.“

Einen fiktionalen Blick auf Vorurteile, persönliche Animositäten und Diskriminierung im Hintergrund des Jugoslawienkriegs sowie eine dadurch jeweils verursachte Traumatisierung seiner Figuren entwirft Miljenko Jergovićs Auto-Trilogie. *Buick Rivera* (2002) lässt einen Kriegsverbrecher und dessen bereits vor dem Krieg migrierten bosnischen Landsmann in Amerika aufeinandertreffen; in *Freelander* (2008) tritt ein von ethnischen Vorurteilen gezeichneter bosnischstämmiger Kroat in seine letzte Reise in seine frühere Heimat an; und *Volga, Volga* (2009) gibt Einblicke in konflikthafte ethnisch-religiöse Ordnungen und deren historische Prägung im sozialistischen Jugoslawien. Anhand des Foto-Texts lässt Jergović seine Figuren zu tiefenpsychologischen Einsichten kommen, denn die beschriebenen Aufnahmen eröffnen die Herkunft und Identität sowie das Begehren und die psychische Verfassung ihrer Besitzer- oder Betrachter:innen. Die Macht der Bilder wird auch insofern thematisiert, als sie manchen Charakteren quasimagische Handlungen erlauben und dabei insbesondere für Betrug und Verleumdung herangezogen werden. Dieselbe Dynamik prägt in diesen Romanen das Sprechen, das als Schwindelei, Notlüge oder untergriffige journalistische Kampagne ein ständiges Abwägen zwischen Lüge und Wahrheit reflektiert. Dies hat gute Gründe, denn belohnt wird in diesem Rahmen nicht Ehrlichkeit. Vielmehr zeigt sich, dass Selbstoffenbarung Angriffsflächen eröffnet, die von anderen ausgenutzt werden.

Elvedin Nežirovićs ‚Roman anhand eines Familienalbums‘ *Boja zemlje* (2015, Die Farbe der Erde) entspinnt sich um eine Reihe darin abgedruckter Fotos, die seine Eltern, lebende Verwandte und bereits verstorbene Vorfahr:innen sowie den Autor als Kind zeigen. Diese alten Aufnahmen dienen dem autofiktionalen Ich-Erzähler, der seinen Vater in der frühen Kindheit durch einen Autounfall verlor und der noch kurz vor seiner Volljährigkeit für die bosnisch-herzegowinische Armee rekrutiert wurde, als Schreib Anlass. Das freimütige Sprechen über diese beiden traumatischen Ereignisse sowie über die Ängste und Fantasien seiner Kindheit und Jugend lassen eine selbsttherapeutische Intention erkennen und sind als Bestreben der Hauptfigur ausgewiesen, ihre innere Verslossenheit zu überwinden. Sowohl in der Rekonstruktion ambivalenter verwandtschaftlicher

Konstellationen der Großfamilie, in der über vieles geschwiegen wird, als auch in den rückblickenden Selbstbetrachtungen ist Gefühlsarbeit zentral. Mit dem Eingeständnis von Angst, Scham und Verunsicherung sowie der bewussten Auseinandersetzung mit Trauer und Liebe ermöglicht das literarische Sprechen die Festigung eines autobiografischen Narrativs. Im Folgeroman *Ono o čemu se ne može govoriti* (2021, Worüber man nicht sprechen kann) setzt Nežirović dieses identitätsbildende Projekt fort, indem er bereits Erzähltes erneut aufgreift, reflektiert, vervollständigt und durch spätere Erlebnisse und Begegnungen ergänzt. Der Ich-Erzähler schildert eine enge imaginäre Beziehung zu seinem verstorbenen Vater, die ihm in wichtigen Lebensabschnitten Halt gibt.

Ein vergleichbares Fortleben verlorener Welten findet sich in Lejla Kalamujićs Erzählensammlungen *Anatomija osmijeha* (2009, Anatomie des Lächelns) und *Zovite me Esteban* (2015, ZE; *Nennt mich Esteban*, 2020, NE), von denen besonders Zweitere durch imaginäre Dialoge angereichert ist. Mit der früh verstorbenen Mutter der jeweils autobiografisch grundierten Ich-Erzählerin und der Erfahrung des Jugoslawienkriegs liegen vergleichbare traumatische Hintergründe vor, die die Aufenthalte von Kalamujićs Protagonistinnen in einer Psychiatrie begründen mögen. Während Nežirovićs Ich-Erzähler versucht, die eigene Geschichte festzuhalten, markiert Kalamujićs literarisches Sprechen, das ebenfalls der Gefühlsarbeit gilt, den Versuch, überschüssige Erinnerungen loszulassen. Anders als bei Nežirović verweist außerdem ihr Foto-Text nicht auf eine unbekannte Vorgeschichte, sondern auf Menschen und Erinnerungen, die im autobiografischen Gedächtnis ihren festen Platz haben. Anhand der beschriebenen Aufnahmen konservieren ihre Figuren positive Erinnerungen an die persönliche Vergangenheit und halten imaginäre Beziehungen zu den Abgebildeten über raumzeitliche Grenzen hinweg sowie über deren Tod hinaus aufrecht. Außerdem reflektieren Kalamujićs Ich-Erzählerinnen anhand dieser Bilder ihre Geschlechtsidentität und setzen sich mit der Idealisierung imaginärer Konzepte kritisch auseinander.

Sowohl im autofiktionalen Roman *Album* (2001) als auch in den theoretisch grundierten, diskursiven Kurzbetrachtungen, die in dem Band *Iskopano* (2012, Ausgegraben) versammelt sind, thematisiert Miroslav Kirin das Wesen der Fotografie. Es handelt sich jeweils um Trauma-Texte, die durch den Verlust persönlicher Fotografien im Zuge des Jugoslawienkriegs bestimmt sind. Der Ich-Erzähler von *Album* schreibt gegen das Vergessen an, indem er verlorene Fotografien sowie wichtige Kindheitserinnerungen in textuelle, literarische Bilder transformiert. Dabei entstehen ‚Aufnahmen‘ mit unterschiedlichem ontologischem Status, denn private Fotomotive, Erinnerungen und Imaginiertes stehen neben fremden Fotografien ohne referenzielle Zuordnungsmöglichkeit sowie neben Aufnahmen einer unbekannten Familie, die das im Krieg zurückgelassene Elternhaus des autofiktionalen Erzählers vorübergehend bewohnte. Während der Erzähler diesen

Spuren folgt, muss er mit Bitterkeit feststellen, dass fremde Bilder die eigenen nicht ersetzen und dass sein Erzählen Visuelles nicht vollwertig zum Ausdruck bringt. Eine gänzlich andere Dynamik eröffnen die theoretischen Betrachtungen in *Iskopano*, wo der unerwartete Fund eines alten Kinderalbums im Zentrum steht. Die durch Schmutz und Feuchtigkeit entstellten Bilder sind im Buch abgedruckt. Mit verzerrten Konturen zeigen sie Kirins Cousine Tanja sowie andere Familienmitglieder. Das literarische Sprechen rückt jedoch nicht die offensichtlich vorliegende Zerstörung ins Zentrum, sondern das Wunder des Wiederfindens. Am Bruch mit der Referenzialität konstatiert Kirin eine Transformation des fotografischen Mediums in ein im Bereich der bildenden Kunst angesiedeltes. Außerdem verweist er auf Tanjas im Zentrum mehrerer Bilder erhaltenes, unverkennbares Gesicht und vergleicht diese Fotografien daher mit alten Ikonen.

Neben einer Poetik fotografischen Schreibens, die visuelle Eindrücke zu Gedankenbildern kondensiert, ist Srđan Valjarevićs skizzenhafter Prosatext über Belgrad, *Zimski dnevnik* (1995, Wintertagebuch), für die vorliegende Fragestellung auch aufgrund von Vesna Pavlovićs Fotografien von Interesse, die diesem erst in der Neuauflage von 2005 beigelegt wurden. Das Verhältnis zwischen Bild und Text gestaltet sich in der gegebenen Konstellation umgekehrt zu den zuvor besprochenen Werken, da nicht die literarische Betrachtung über die Fotografie nachdenkt, sondern eine Fotografin auf einen bereits vorliegenden Text Bezug nimmt. Pavlovićs Bilder übernehmen keine illustrative Funktion im Sinne eines Nachstellens von Valjarevićs Prosaskizzen. Bezüge zum Text sind dennoch deutlich erkennbar, denn die Bilder zeigen winterliche Eindrücke derselben Belgrader Randbezirke und fangen mit Nicht-Orten (vgl. Augé), Hunden, Katzen und Flusslandschaften Szenen ein, die auch den Blick von Valjarevićs Flaneur anziehen. Bezüge zu dem zur Entstehungszeit noch nicht beendeten Jugoslawienkrieg finden sich in *Zimski dnevnik* nur unterschwellig. Dasselbe gilt für die Bombardierung Belgrads in *Dnevnik druge zime* (2005, Tagebuch eines anderen Winters), mit dem Valjarević sein Notizbuch-Projekt zehn Jahre später fortsetzt. Ein vergleichender Blick auf das Sprechen der Ich-Erzähler in beiden Texten lässt eine Entwicklung von visuellen, äußeren Betrachtungen hin zu einem auf sein Inneres konzentrierten Subjekt erkennen.

Bilderverlust durch Migration (Ugrešić, Kirin), Traumatisierung durch Kriegsfotografie (Popović), Überlebenden-Trauma und Distanzempfinden bei der Bildbetrachtung (Suljagić), Kriegsschuld, Verleumdung und Lüge (Jergović), übergriffige journalistische Bild-Praxen (Popović, Suljagić, Jergović), freimütige Selbstoffenbarung (Nežirović), Sprechen in therapeutischen Kontexten (Kalamujić, Popović), literarische Trauma-Arbeit (Nežirović, Kalamujić), fototheoretische Beobachtungen (Ugrešić, Kirin), die Bildpoetik eines Albums (Ugrešić, Kirin), blitzlichthafte Erzählen, das die Dynamik eines Fotoapparats nachahmt (Valjarević), beglaubigende Fo-

tografien (Nezirović), symbolische Aufnahmen (Ugrešić), zerstörte Fotos (Kirin), fremde Bilder (Ugrešić, Kirin) sowie Fotografien, die einen Text illustrieren, kommentieren und eine eigene visuelle Bildsprache entwerfen (Pavlović), bestimmen in den vorliegenden Werken sowohl den Foto-Text als auch das Sprechen. Unterschiedliche Perspektiven auf den Krieg werden dabei ebenso sichtbar wie ein breites Spektrum an diskursiven Bildsprachen und Sprechpraktiken.

2.3 Weitere themeneinschlägige Werke

In den postjugoslawischen Literaturen liegt umfangreiches Material zu Fotoreflexion und Sprechen sowie zu Trauma vor. Im Folgenden wird eine Auswahl weiterer Werke vorgestellt, die für die vorliegende Fragestellung von Interesse sind. Da Sprechen an unterschiedlichsten Texten untersucht werden kann, wird insbesondere auf Bezüge zur Fotografie eingegangen. Dabei finden neben bosnischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Romanen überdies slowenische, bulgarische und nordmazedonische Texte Berücksichtigung sowie solche, die von emigrierten Schriftsteller:innen auf Deutsch oder Englisch verfasst wurden. Ihre thematische Bandbreite umfasst neben dem Jugoslawienkrieg auch andere Kontexte der Traumatisierung, die mit Migration, Vertreibung und Holocaust in Zusammenhang stehen, sowie durch Fotomotive vermittelte Narrative der Identitätssuche, kulturkritische Betrachtungen und Reiseerzählungen.

Ein vielschichtiger Foto-Text liegt bei Slavenka Drakulić vor. Mit einer Protagonistin, die ihre Fotografien verbrennt, um ihre Ursprungsidentität zurückzulassen, mit alten Aufnahmen von Personen, an die sich niemand mehr erinnert, und mit bosnischen Geflüchteten aus Srebrenica, die ihre Alben mit sich nach Berlin gerettet haben, ist Fotografie in der Erzählung *Album bez fotografija* (2018, Album ohne Fotografien) von besonderer Relevanz: Unterschiedliche biografische Konstellationen illustrieren darin ihre Bedeutung als Medium der Erinnerung und Drakulić schließt mit einem Plädoyer, die Opfer historischer Verbrechen durch ihre Fotografien in Erinnerung zu behalten. Bereits im essayistischen Sachbuch *They would never hurt a fly* (2003) über die Kriegsverbrechertribunale in Folge des Jugoslawienkriegs verweist die Autorin auf Bilder, die emotionale Fakten schaffen und Geschichtsnarrative prägen, während die Fotografie in ihrem vorangegangenen Roman über systematische Vergewaltigungen im Krieg, *Kao da me nema* (1999; *Als gäbe es mich nicht*, 1999), als individuell kontinuierkeitsstiftendes Symbol eine Rolle spielt. Den Roman *Dora i Minotaur* (2015; *Dora und der Minotaurus*, 2016) wiederum widmet sie der angesehenen Foto-Künstlerin Dora Maar, deren Porträt in Drakulićs (Re-)Konstruktion zudem Picassos erotische Faszination für die Titelheldin weckt. Während Drakulić ihrer biografisch rekonstruier-

ten historischen Protagonistin in diesem Tagebuch-Roman unter Verwendung der ersten Person Singular eine Stimme verleiht, entscheidet sie sich in *Kao da me nema* bewusst dagegen. Angesichts des sensiblen Themas gilt es, Fiktion und historische Tatsachen streng zu trennen: „[P]rvo lice bilo je preblizu dokumentaristici, svjedočenju. Bilo je potrebno da se malo udaljim...“¹⁶ (zit.n. Zlatar 2004: 112).

Eine spezifische Funktion erfüllen Fotografien in Werken über den Ausbruch des Jugoslawienkriegs sowie über die Belagerung Sarajevos. So enthält Dževad Karahasans *Dnevnik selidbe* (1993, 2010; *Tagebuch der Aussiedlung*, 1993 bzw. *Tagebuch der Übersiedlung*, 2021) Fotografien von Sarajevo, wobei Aufnahmen zerstörter Gebäude, etwa der bosnisch-herzegowinischen Nationalbibliothek Vijećnica, neben historischen Bildern des Stadtraums stehen. Von diesen ruhigen Bildern, in denen nicht der Mensch im Zentrum steht, unterscheiden sich deutlich jene Fotografien, die Zlata Filipović zuerst auf Französisch publiziertem Kinderkriegstagebuch *Le journal de Zlata* (1993; *Zlatin dnevnik*, 1993; *Ich bin ein Mädchen aus Sarajevo*, 1995) beigelegt sind. Bei diesen handelt es sich um Presseaufnahmen, die die Verfasserin hinter Stacheldraht in der zerbombten Stadt zeigen. (Vgl. Kap. II.3.2) Komplementär dazu findet sich in Alma Lazarevskas Erzählung *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti* (1996; *Tod im Museum für moderne Kunst*, 2012) eine kritisch reflektierte Fotografie, für die die Protagonistin vor einem eingestürzten Krankenhaus aufgenommen wurde. Unter Erwähnung von Bildern aus Massenmedien erzählt außerdem Vladimir Stojavljević in *Ljetni dnevnik rata* (1991, Sommerliches Kriegstagebuch) vom Ausbruch des Krieges in Kroatien.

Unterschiedliche Bezüge zur Fotografie sind in Tvrtko Kulenovićs Radiodramen präsent, die 2006 in schriftlicher Form publiziert wurden. *Smrt na fotografiji* (1989, Der Tod auf einer Fotografie) handelt von der historischen Liebesbeziehung des Kriegsphotografen Robert Capa mit Gerda Taro und endet mit dessen Tod durch eine Antipersonenmine. Mit dem nur zwei Jahre später ausgebrochenen Jugoslawienkrieg setzt der Autor sich insbesondere im Filmszenario *Smrt u Sarajevu* (1994, Der Tod in Sarajevo) auseinander, wo er den Unterschied zwischen den Bildern lebender und getöteter Bekannter reflektiert und Bezüge zu historischen Kriegen sowie zu Dantes Inferno herstellt. Der Hauptsprecher in diesem Drama trägt den Vornamen des Autors und zu Wort kommen außerdem ‚Milošević‘ und ‚Mladić‘. Neben weiteren Radiodramen – *Danas mislim o R. ili večernja zvona* (Heute denke ich an R. oder die Abendglocken), *Orenburška stepa* (Orenburger Steppe) und *San o staklu* (Traum von Glas) – findet sich Fotoreflexion überdies in Kulenovićs Romanen, von denen *Istorija bolesti* (1994, Geschichte

16 „Die erste Person war zu nahe an einer Dokumentation, einer Zeugenaussage. Es war notwendig, etwas Abstand zu gewinnen...“

einer Krankheit) über den Tod seiner Mutter und den zeitgleich beginnenden Jugoslawienkrieg am bekanntesten ist.

Die Bedeutung von Fotografie als Trägerin von Geheimnissen illustriert Miljenko Jergovićs Erzählung *Fotografija* (1994). Hier findet eine Frau in der Geldbörse ihres im Krieg gefallenen Partners das Foto einer Unbekannten mitsamt Widmung, wodurch sich die eigene ideale Liebesgeschichte im Nachhinein als Illusion herausstellt. Familiengeheimnisse stehen im Zentrum vieler Romane und neben anderen Dokumenten fällt Fotografien darin sowohl die Rolle einer Fährte zu als auch jene eines opaken Ankers der Reflexion, der Assoziationen auslöst, doch Erkenntnis letztendlich verwehrt. So begleiten Fotografien den Protagonisten in Igor Štiks' *Elijahova stolica* (2006; *Die Archive der Nacht*, 2009), der als Kriegsberichterstatter im belagerten Sarajevo nach Spuren seines Vaters und damit seiner eigenen Identität sucht. Eine wesentliche Rolle spielen sie auch im Täterroman *Jugoslavija, moja dežela* (2011; *Vaters Land*, 2016) von Goran Vojnović. (Vgl. Kowollik 2020b: 293–296) Darüber hinaus unterzieht Saša Stanišić in *Herkunft* (2019) die politische Vergangenheit der Vorfahr:innen des autofiktionalen Ich-Erzählers einer kritischen Betrachtung.

Die Poetik dieser Suchwanderungen weist unübersehbare Parallelen zum Detektivgenre auf. In anderer Form eignen sich diese zur Darstellung von Realitätsverlust im Zuge einer Traumatisierung, der ähnliche Rekonstruktionsversuche notwendig macht. In der postjugoslawischen Prosa finden sich solche Konstellationen besonders in Texten von Josip Mlakić, wenn etwa in *Kad magle stanu* (2000; *Wenn sich die Nebel lichten*, 2006) ein traumatisierter kroatischer Kriegsteilnehmer in der Psychiatrie entsprechende Skizzen anfertigt (vgl. Kap. I.2.1) oder in *Svježe obojeno* (2014, *Frisch gestrichen*) ein Kindheitstrauma aktualisiert wird (vgl. Kowollik 2020a). Zugleich verwendet Mlakić Fotografie häufig metaphorisch, denn bei dem Erzählband *Obiteljska slika* (2002, Familienfoto) handelt es sich um ‚Stilübungen‘ bzw. einen Pastiche unterschiedlicher Autoren und Texte der Weltliteratur. Vergleichbare narrative Trauma-Strukturen wie in Mlakićs Romanen sind bei Faruk Šehić festzustellen, der traumatische Erfahrungen allerdings nicht wie einen Kriminalfall aufrollt, sondern Symptome in Form analytischer Selbstbeobachtungen und dokumentarischer Erinnerungsfragmente darlegt. Ähnlich wie in *Pod pritiskom* (2004, Unter Druck) (vgl. Kap. I.2.1) thematisiert Šehić in *Knjiga o Uni* (2011, Buch über die Una) am Motiv des Betrachtens von Fotografien einen traumatisch bedingten Bilderverlust.

In zahlreichen transnationalen Texten der postjugoslawischen Literatur spielt Trauma ebenfalls eine Rolle. Je nach Konstellation können diesem ebenso Entwurzelung zugrunde liegen wie vorangegangene Kriegserlebnisse, die Angst um im Kriegsgebiet ausharrende Menschen oder Schuldgefühle angesichts der eigenen sicheren Entfernung zum Krieg. In Marica Bodrožićs Roman *Kirschholz und alte Ge-*

fühle (2012) sind die beiden letztgenannten Aspekte zentral. Der Jugoslawienkrieg gerät darin anhand des Foto-Texts durch die Beziehung der lange zuvor emigrierten Protagonistin zu einem Kriegsphotografen ins Blickfeld. Im selben Zusammenhang erfolgen auf fotoreflexiver Ebene persönliche Charakterisierungen der Figuren. Neben Fotografie thematisiert Bodrožić zudem in sämtlichen Texten explizit das Sprechen, dessen Besonderheit bei ihr in einer hohen Dichte synästhetischer Formen liegt. Die Rolle einer diesen zugrunde liegenden transkulturellen Biografie der Kindheit wird in *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern* (2007) zum Kernthema. In der Poetikvorlesung *Das Auge hinter dem Auge* (2015) erklärt die Autorin ferner ihre transgressive Aneignung der materiellen Seite der Sprache mit kindlich assoziativem Erleben sowie mit der Verankerung in einer universellen Heimat der Poesie. Der Foto-Text ist bei Bodrožić werkspezifisch, sind doch noch in *Tito ist tot* (2002) vorwiegend Zeitungsbilder und Medienberichte anzutreffen, die die titelgebende Nachricht begleiten.

Ein dichter Foto-Text findet sich auch bei Ivana Sajko, die in *Povijest moje obitelji od 1941. od 1991, i nakon* (2009; *Familienroman. Die Ereignisse von 1941 und darüber hinaus*, 2020) durch die Beschreibung von Familienfotos an Kreuzungspunkte zwischen der nationalen kroatischen Geschichte und der Familiengeschichte erinnert. Das dokumentenbasierte Erzählen sowie ein Sprechen, das die Erschöpfung und Resignation der Figuren verdeutlicht, läuft auf den Ausbruch des Jugoslawienkriegs zu, mit dem dieser Roman endet. Direkt im Zentrum steht der Krieg in Sajkos episodenhaft erzähltem früheren Roman *Rio bar* (2006; *Rio Bar*, 2008). In einem Kapitel über das Kriegsende markieren darin Kameras den Trubel um den bevorstehenden ‚Sieg‘ der Kroaten, wobei im Anhang erklärt wird, dass die damit angesprochene Aktion ‚Sturm‘ die flächendeckende Vertreibung und Massenvernichtung von in Kroatien lebenden ethnischen Serb:innen bedeutete.

Von verdrängten Ursprüngen wiederum erzählt Jagoda Marinićs im Gastarbeitsmilieu verorteter Tagebuchroman *Restaurant Dalmatia* (2013), bei dessen Protagonistin es sich um eine Fotografin in der Schaffenskrise handelt. Mit trauma-therapeutischem Effekt hilft ihr das Schreiben – als Zwiesprache mit sich selbst – dabei, die Verbindung zu ihrer durch den Krieg zusätzlich entfremdeten kroatischen Ursprungsidentität zu reaktualisieren. (Vgl. Hauk 2020: 106) Von narrativ flexibel bestimmter Identität handelt Aleksandar Hemons *The Question of Bruno* (1999). Die Figur eines Fotografen platziert Hemon an prominenter Stelle in *The Lazarus Project* (2008), wo eine unmissverständliche Metaphorisierung des Bildmediums als Träger des Trauma-Texts vorliegt. (Vgl. Kap. I.2.1)

Verdrängtes kommt außerdem in Lana Bastašićs Roman *Uhvati zeca* (2018; *Fang den Hasen*, 2021) an die Oberfläche, als die nach dem Krieg emigrierte Protagonistin sich auf einen Road-trip durch Bosnien begibt, von dem sie sich ein Wie-

dersehen mit ihrer im Krieg verschollenen Jugendliebe verspricht. Fotografien verweisen auf das Verlorene, denn in ungebrochener Schärfe, Lebensfreude und Lebendigkeit zeigen sie ebendiesen Menschen dort, wo er nun nicht mehr ist. Eine ähnliche Reise unternimmt Marko Dinićs Protagonist in *Die guten Tage* (2019) nach Belgrad und auch dieser Roman thematisiert Fotografien: Eine zeigt ihn als Baby in den Armen seiner Mutter und verwehrt ihm das emotionale Wiedererkennen seiner selbst. Auf der anderen hält ihn die Großmutter, die wichtigste Bezugsperson seiner Kindheit. Dieses Bild lässt den Betrachter eine auf dem Bild sichtbare frühere Freude nachempfinden.

Fotografien finden sich außerdem in Bastašićs Erzählsammlung *Mliječni zubi* (2020; *Mann im Mond*, 2023), in der deren Rolle im Alltag zentral ist. Dabei wird vor allem die trügerische Seite von Bildern deutlich, denn während die Schwarz-Weiß-Aufnahmen an den Wänden nicht auf das in der abgebildeten Vergangenheit verortete Trauma schließen lassen, legt das Zurechtmachen für die Aufnahme von Familien- oder Klassenfotos den unauthentischen Charakter dieses Mediums offen. Dass Fotografien von besonderen Anlässen einen wichtigen emotionalen und sozialen Anker für das autobiografische Gedächtnis darstellen und nicht durch Symbolbilder ersetzt werden können, zeigt eine weitere Konstellation, in der die Mutter ihre Tochter vor einer Klavier-Vorspielstunde fotografiert, zu der sie diese nicht begleiten wird.

Im autofiktionalen Roman *Mamac* (1996; *Mutterland*, 2002) beschreibt David Albahari zwei identitätsbildende Aufnahmen: Auf der einen ist seine Mutter zu sehen, die sich vor dem Hintergrund der Wohnungstür zu ihm hinunterbeugt, die andere zeigt ihn auf einem Spielplatz in einem Flugzeug. (Vgl. Zink und Koroliov 2019: 90–92) Beide Bilder sind im Fotobuch der Reihe *Pamtimek* (2010, *Erinnere das Jahrhundert*) wiederzuerkennen, wo sie neben zahlreichen anderen Bildern des Autors in Verbindung mit Zitaten aus dessen literarischem Werk und biografischen Angaben abgedruckt sind. Andrea Zink und Sonja Koroliov erkennen überdies Verbindungen zwischen diesen Aufnahmen und Leitmotiven in Albaharis Roman *Cink* (1998, Zink). (Vgl. Zink und Koroliov 2019: 92) In *Mamac* kommt zudem ein Album der Mutter zur Sprache, das diese bei ihrer Flucht während des Zweiten Weltkriegs mit sich ins Exil rettete. (Vgl. ebd.: 90 f.)

Ihr eigenes Leben in einem fremden Land verbindet Irena Vrkljan mit der Exilbiografie der russischen Dichterin Marina Cvetaeva, die sie in *Marina ili o biografiji* (1986; *Marina im Gegenlicht*, 1988) aufrollt. Dabei stellt sie fotografisch gestützte Parallelen zwischen deren Erfahrungen und ihrem eigenen Leben her. Ausgewählte autobiografisch grundierte Handlungsstränge werden in *Dora ove jeseni* (1991; *Buch über Dora*, 1992) und *Sestra, kao iza stakla* (2006; *Die Schwester, wie hinter Glas*) weitergesponnen bzw. in die Vergangenheit zurückverfolgt. Beide Werke thematisieren Fotografien in biografischen Kontexten. Dem Jugosla-

wienkrieg widmet sich Vrkljan in *Pred crvenim zidom 1991–1993*. (1994; Vor roter Wand, 1994), wo sie anhand von Zitaten dem Tod nachspürt, den Städten Vukovar sowie Mostar ein literarisches Denkmal setzt und mit dem Ende des Sprechens schließt.

Ähnlich wie bei Vrkljan findet sich Fotoreflexion auch in anderen Lebenserzählungen. Bereits erwähnt wurde Vesna Goldsworthys Roman *Chernobyl Strawberries* (2005) rund um eine Krebserkrankung. (Vgl. Kap. I.2.1) Mirko Kovačs autobiografischer Roman *Vrijeme koje se udaljava* (2013, Die Zeit, die sich entfernt) widmet Fotografien ein eigenes Kapitel, das mit der Feststellung endet, Bilder ließen im Vergleich zur Wirklichkeit weniger Interpretationsspielraum. In Hinblick auf das literarische Sprechen betrachtet Kovač Fotografien folglich als Einschränkung. Umgekehrt beklagen jene, die Bilder verloren haben, dies schmerzlich. In Zusammenhang mit seiner im Jugoslawienkrieg verbrannten Sarajevoer Wohnung thematisiert Ivan Lovrenović Fotografien in den dokumentenbasierten Romanen *Liber memorabilium* (1994) sowie *Nestali u stoljeću* (2013, Die im Jahrhundert Verschollenen). (Vgl. Kazaz 2014: 587 und 592) Davor Beganović (2020: 191–194) weist auf die multiperspektivische Erzählsituation in *Nestali u stoljeću* hin, mit der Lovrenović autobiografische Zusammenhänge als Mikroerzählung der großen Geschichte aufarbeite. Nicht immer illustrieren abgedruckte Fotografien Familie und Lebenssituation der Protagonist:innen. Božo Vrećo etwa wählt begleitend zu seinen autobiografischen Skizzen in *Mila* (2016) abstrakte Motive: kulturelle Artefakte sowie Bilder, die hauptsächlich von individueller Bedeutung sind, während sie sich den Rezipient:innen hermetisch verschließen.

In der nordmazedonischen Literatur stellt der Jugoslawienkrieg kein zentrales Thema dar, stattdessen kommen darin familiengeschichtliche Trauma-Narrative über politische Vertreibung zur Sprache: Elizabeta Sheleva (2020: 303) weist diesbezüglich auf Luan Starovas Text *Granica* (2017, Die Grenze) hin, der einem mehrbändigen Romanprojekt über die Vertreibung von dessen Familie aus Albanien entstammt, sowie auf Kica Kolbes autobiografischen Kindheitsroman *Zemlja na begalci* (2018, Das Land der Geflüchteten), in dem die Autorin sich mit der Flucht ihrer Eltern vor dem Bürgerkrieg in Griechenland auseinandersetzt. Mit *Sjećanje šume* (2016; *Erinnerungen an den Wald*, 2019) legt außerdem Damir Karakaš einen autobiografisch grundierten Roman über seine Kindheit vor, der sich mit traumatischen Familienstrukturen beschäftigt. Die darin thematisierten Fotografien charakterisieren verstorbene Vorfahr:innen sowie die Beziehung des Protagonisten zu seinen Eltern.

Eine besondere Rolle spielt Fotografie in der Reiseliteratur. In *Wo Orpheus begraben liegt* (2013) schildert Ilija Trojanow, begleitet von Fotografien von Christian Muhrbeck, ‚bimedial‘ (vgl. Catani 2018: 244) eine Reise durch Bulgarien. Die Aufnahmen zeichnen sich dadurch aus, dass sie „gerade nicht das Leiden der von

Armut Betroffenen stereotyp inszenieren, sondern Alltagssituationen zeigen, die Mangelerscheinungen nicht an Gesichtern, sondern an der Kulisse ablesen lassen“. (Ebd.: 248) Die Breite des Genres Reiseliteratur illustriert etwa ein Vergleich mit Jasmina Mihajlovićs *Putni album* (2006, Reisealbum), das eingangs die Bombardierung Belgrads durch die Nato erwähnt und die Chronistin sowie deren Mann nach Venedig, Moskau und Ägypten begleitet, wobei der Schreiberin touristischer Kitsch und heruntergekommene Orte nicht entgehen, während die beigefügten Fotografien – ebenso klischeehaft – historische Orte und Museumsstücke zeigen. Mit Zuko Džumhur liegt überdies bereits in der jugoslawischen Literatur ein origineller Reiseerzähler vor, der sich auf Fotografien stützt, die er jedoch nicht direkt abdrucken lässt, sondern als Vorlagen für Karikaturen verwendet.

Nicht zuletzt bestimmen Fotografien literarische Rückblicke auf den Zweiten Weltkrieg. So beginnt Drago Jančar seine Romane *To noč sem jo videl* (2010; *Die Nacht, als ich sie sah*, 2015) und *In ljubezen tudi* (2017; *Wenn die Liebe ruht*, 2019) jeweils mit einer Fotografie, denn die Erzähler erschaffen Figuren und Handlung durch Einfühlung in die ekphrastisch wiedergegebenen Bildmotive. In Daša Drndićs literarischen Auseinandersetzungen mit dem Zweiten Weltkrieg, die die Autorin in ihren späteren Werken mit Rückblicken auf den Jugoslawienkrieg verbindet, stehen Fotografien in engerem Sinne mit Trauma in Zusammenhang. Für *Leica format* (2003) ist dieses Medium, wie bereits der Titel verrät, strukturgebend. Doch auch *Belladonna* (2012; dt. 2018) und *EEG* (2016), die mit „Dokumenten, Tabellen, Zitaten, Photographien und Listen“ (Žagar-Šošarić 2018: 61) operieren, erinnern poetisch an eine Reihe flashbackartiger Bilder. Mit einem Verweis auf den Jugoslawienkrieg endet außerdem Filip Davids dem Holocaust gewidmeter Roman *Kuća sećanja i zaborava* (2014; *Das Haus des Erinnerns und des Vergessens*, 2016), in dem eine Fotografie die Präsenz des verstorbenen Sohnes einer volksdeutschen Familie visualisiert, den der von ihr aufgenommene jüdische Protagonist ersetzen soll.

Betrachtungen zur Fotografie finden sich auch in der essayistischen Kurzprosa, die als formale Annäherung an deren Materialität betrachtet werden kann. Semezdin Mehmedinović übt in *Sarajevo Blues* (1992) Kritik an der ‚medialen Belagerung‘ der Stadt durch die Kriegsreporter, die die Hilflosigkeit der Zivilbevölkerung vermarkten. (Vgl. Nicolosi 2007: 133 f.) In seinen späteren Texten spielt Fotografie ebenfalls eine Rolle, denn neben Karikaturen enthält *Autoportret s torbom* (2012, Selbstporträt mit Tasche) abgedruckte Fotos, und sein Roman *Me'med, crvena bandana i pahuljica* (2017, Me'med, rotes Bandana und eine Schneeflocke) über Emigration, Krankheit, Einsamkeit, den Jugoslawienkrieg sowie das Vergessen thematisiert regelmäßig Fotografien aus dem Bereich von Familie und Alltag. Bezugnahmen auf dieses Medium liegen außerdem in Dario

Džamonjas Sammlung von Kurztexten *Ako ti jave da sam pao...* (2014, Wenn sie dir sagen, dass ich gefallen bin) vor.

Für weiterführende Untersuchungen von Interesse sind insbesondere Autor:innen, die sich der Fotografie aus den Perspektiven unterschiedlicher Disziplinen nähern. Zu diesen zählt insbesondere der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Nenad Veličković, von dem einschlägige kulturkritische und kunsttheoretische Essays ebenso vorliegen wie erzählerisch komplexe Romane und intermediale Konstellationen, die die Buchform überschreiten. (Vgl. Kap. I.2.1) In diesem Kontext ist außerdem Mileta Prodanović zu nennen, der mit *Stariji i lepši Beograd* (2002, Das ältere und schönere Belgrad) eine fotobasierte Studie über Veränderungen des Stadtraums Belgrad verfasst hat, die politische Haltungen vor dem Hintergrund des Jugoslawienkriegs offenlegt. (Vgl. Kap. II.3.1) Als Professor für angewandte Kunst hat es auch ihn später zur Literatur gezogen. Mit *Ultramarin. Encore* (2010) hat er einen ‚Roman ohne Worte‘ (*roman bez reči*) vorgelegt, der aus Fotografien besteht, die mit kurzen Kommentaren versehen sind. Die abstrakt bleibende, introspektive Handlung stellt sich als Suche nach unterschiedlichen Blautönen in der Natur, in Kunstwerken und in anderen Kontexten dar, die insbesondere dem Ultramarin gilt. Darunter mischen sich andere Themen aus dem Umfeld des Betrachters. So findet auch der Jugoslawienkrieg mit einem Fernsehbild des bombardierten Dubrovnik als Motiv eines zerstörten Weltbildes Erwähnung. Diese Fotografien bilden den Ausgangspunkt für den Roman *Ultramarin* (2015), wo sie erneut abgedruckt sind. Die fehlenden Worte werden hier durch eine autobiografisch motivierte Handlung über das Aufwachsen und den Vater ergänzt, wobei Kunstdiskurse weiterhin eine Rolle spielen und das hier in Schwarz-Weiß abgedruckte Fernsehbild erläutert wird als eines, das in Serbien verleugnet wurde.

Ohne Kriegsbezug integriert Georgi Gospodinov Bildmedien in seinen Traumatext *Fizika na tagata* (2011; *Physik der Schwermut*, 2016). Die Breite fotoreflexiven Schreibens zeigt sich des Weiteren in der Gegenüberstellung von Ivan Tokins auf Fotobeschreibungen basierendem Roman *Najnormalniji čovek na svetu* (2017, Der normalste Mensch der Welt) und seinen in dem Band *Molekuli* (2018, *Moleküle*) versammelten Betrachtungen, die ursprünglich in Zeitschriften erschienen sind und von Handy-Fotos begleitet werden. Während Ersterer, wie beim Betrachten eines Familienalbums, das Innere des Erzählers offenlegt, kommentieren die Texte des zweiten Buches Begebenheiten des Alltags. Anhand ähnlicher erzählter Bilder analysiert Renata Jambrešić Kirin in *Korice od kamfora* (2015, Bucheinband aus Kampfer) aus einem soziologischen Blickwinkel die moderne Gesellschaft. Mithilfe Borges'scher Subjektwechsel geht es ihr dabei insbesondere darum, subalterne Positionen sichtbar zu machen. Von großformatigen ausschnittshaften Fotografien begleitet, nimmt überdies Alen Bović in *Metastaze* (2006, Metastasen)

eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Phänomenen wie Krieg, Korruption und Kriminalität vor.

In der zeitgenössischen Literatur ist Fotoreflexion weniger stark als in früheren Epochen auf ein bestimmtes Genre oder einen Topos festgelegt. Sie liegt in denselben Bereichen vor, die die literarische Landschaft auch im Allgemeinen bestimmen: in autobiografisch motivierten Familienerzählungen, historischen Romanen und in dokumentarischer Kurzprosa. Doch findet sie sich auch in anderen Bereichen wie in Svetislav Basaras fiktiver Dokumentation *Fama o biciklistima* (1993; *Die Verschwörung der Fahrradfahrer*, 2014) oder in Vladimir Tasićs abstraktem synästhetischen Roman *Kiša i hartija* (2004, Regen und Papier).

3 Forschungsstand: Fotografie, Sprechen, Intermedialität

Im Folgenden werden die zentralen Forschungsfelder umrissen, in denen die vorliegende Arbeit verankert ist. ‚Fotografie in der Literatur‘ fällt einerseits in den weiteren Bereich der Text-Bild-Beziehungen, andererseits liegt eine Vielzahl von Theorien über die Fotografie als Medium vor und auch die Verbindung von Literatur und Fotografie wurde bereits behandelt. Die engen theoretischen Bezüge zwischen Fotografie und Trauma wurden dabei ebenfalls thematisiert. Sprechen ist als Form mit besonders vielen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen verwoben, von denen ausgewählte relevante Bereiche erst im Theorieteil aufgerollt werden. An dieser Stelle werden hauptsächlich spezifischere Hintergründe zu Sprechen in den Literatur- und Kulturwissenschaften erläutert. Außerdem wird das Themenfeld ‚Trauma in der Literatur‘ in dieses Kapitel integriert, da zahlreiche philologische Arbeiten zu Trauma sich mit der textimmanent präsenten Schwierigkeit auseinandersetzen, die beschriebene Grenzerfahrung zu erzählen. Fotografie und Sprechen in der Literatur eröffnen jeweils einen intermedialen Bereich. Ein weiterer ergibt sich aus ihrer Gegenüberstellung. In einem eigenen Kapitel wird daher auf formale und ästhetische Aspekte von Intermedialität eingegangen, wobei aus diesem weiten Feld ausgewählte Konstellationen aufgegriffen werden, die mit den behandelten Kategorien in engerem Zusammenhang stehen.

3.1 Fotografie und Literatur

Dass die Fotografie bereits in ihren Anfängen als Medium mit vielfältigen Funktionen sowie einer gesellschaftlich breit gestreuten Wirkung betrachtet wurde, belegt Wolfgang Kemp u. a. durch ein Zitat der Präsidenten-Gattin der *Royal So-*

ciety of Photography. Elizabeth Eastlake verwies 1857 auf den Platz, den Fotografien in herrschaftlichen Häusern ebenso wie in den Wohnungen der ärmeren Bevölkerungsschichten einnahmen, und nannte Kontexte ihrer Verwendung, die sich auch in der Literatur zu zentralen Topoi entwickelten. Als Beweisstück für detektivische Aufklärungsarbeiten, als Vorlage für das Schaffen von Kunst und Architektur sowie als emotionales Erinnerungsstück, das Kriegsteilnehmer:innen an die Front mitnehmen, um sich an ihre in der Heimat verbliebenen Liebsten zu erinnern (vgl. Kemp 2019: 7), prägen sie bis heute den Foto-Text unterschiedlicher Werke. Gerade dieses Spektrum anthropologisch definierter Funktionen, welche die Fotografie zwischen Alltag, Ausnahmezustand und Kunstgenuss im Handeln literarischer Figuren intuitiv einnimmt, steht im Zentrum der vorliegenden Untersuchung intermedialer Bezüge zwischen Fotografie und literarischem Erzählen.

Theorien über die Fotografie umfassen jedoch noch viele weitere Bereiche. Besonders in den Anfängen wurden aufgrund der rasanten technischen Weiterentwicklung fotografischer Verfahren produktionsästhetische Erwägungen intensiv diskutiert: technische Herangehensweisen (etwa in William Henry Fox Talbots *The Pencil of Nature*, 1844), künstlerische Strategien fotografischer Praxis (die besonders zur Zeit der Avantgarde entworfen wurden, etwa von László und Lucia Moholy-Nagy sowie Aleksandr Rodčenko; vgl. Kemp 2019: 54–49) sowie davon abgeleitete Programmatiken für neue Sichtweisen, die sich im intermedialen Wechselspiel zwischen der Fotografie und anderen Kunstformen entwickelten. Zu verorten sind diese Phänomene außerdem in einem viel weiteren Feld intermedialer Beziehungen. (Vgl. Hölter und Schmitz-Emans 2015)

In der slawistischen Forschung sind Auseinandersetzungen mit fototheoretisch relevanten Text-Bild-Beziehungen breit verankert, wobei die Zeit der Moderne besondere Beachtung erhielt. Mehrere Überblicksarbeiten sowohl zu intermedialen literarischen Praktiken als auch zu einschlägigen Kulturtheorien stammen von Aage Hansen-Löve (2013, 2019) und seinem Umfeld. Lediglich exemplarisch kann auf weitere Arbeiten verwiesen werden, die sich dem intermedialen Potenzial avantgardistischer Kunst widmen (vgl. Faber 2019, Hultsch 2019, Hultsch 2025) oder diesem mit einem Schwerpunkt auf der Poesie unterschiedlicher Epochen nachspüren. (Vgl. Fabian 2012) Wie ein Themencluster zur touristisch-funktionalen Reisefotografie zeigt, zog neben kunstbezogenen Studien auch die dokumentarische Seite dieses Mediums slawistisches Interesse auf sich (vgl. Burghardt 2020a; Burghardt 2020b; Fabian 2020; Hofmann 2020; Zimmermann 2020), und dass die Fotografie zu fälschlichen Zuschreibungen biografischer Authentizität verleiten kann (vgl. Donska 2020), wurde ebenso thematisiert wie ihre vielseitige Rolle in (inter)medialen Selbstporträts. (Vgl. Howanitz und Jandl 2019; Howanitz 2019; Zink und Koroliov 2019; Howanitz 2020) In diesen verschmilzt die Selbstbegegnung häufig mit einer

Spiegelmetapher, die Irritationen provoziert und mit einer Poetik des ‚neuen Sehens‘ in Verbindung steht. (Vgl. Heidemann 2019; Malkina 2019) Doch auch grundlegende Fragen der Semiotik, die den Grenzbereich zwischen Bild und Sprache seit der Wende zum 20. Jahrhundert interdisziplinär beleuchten, sind, wie Wolfgang Eismanns Monografie *Bild, Phrase, Stereotyp* (2023) zeigt, von fortwährender Aktualität.

Einen entscheidenden ästhetischen Umbruch innerhalb der Literaturgeschichte verzeichnet Irene Albers bereits früher, nämlich zwischen den Fotopoetiken der Romantik, die in der Fotografie die „Visualisierung des Geistigen und Unsichtbaren“ (Albers 2010: 537) suche, und jener des Realismus bzw. Naturalismus, die mit dem Potenzial exakter Mimesis durch das technische Bild assoziiert sei. Die Literaturkritik beäugte den durch die Fotografie veranlassten ‚Reproduktionscharakter‘ realistischer Literatur kritisch. Im Umfeld von Charles Baudelaires polemischem Essay *Le public moderne et la photographie* (1859, *Die Fotografie und das moderne Publikum*) – in dem er die Fotoindustrie als einen ‚Zufluchtsort für gescheiterte, untalentierte und faule Künstler:innen‘ (vgl. Baudelaire 1999: 24) brandmarkt – fand die zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich ausgetragene *bataille réaliste* („Realismusstreit“) statt. Den Hauptkonfliktpunkt bildete die von realismuskritischer Seite vorgebrachte Forderung, dass „Kunst und Technik, Mensch und Maschine als unversöhnlicher Gegensatz“ (Albers 2010: 537) zu behandeln seien. Dem Verdacht eines mechanischen ‚Abbildcharakters‘ ihrer Kunst hielten Realist:innen entgegen, dass ihre Perspektive stets mit einer kritisch-sinnstiftenden Interpretation verbunden sei. (Vgl. ebd.: 540)

In ihrer Studie über künstlerische Realismen nennt Susanne Knaller Merkmale literarischer Texte aus dem 19. Jahrhundert, die Wechselbeziehungen zu Entwicklungen der Fotografie reflektieren: Sie verweist auf eine „Detailpoetik der Sichtbarmachung, die auf der Vorstellung einer auf das je individuelle Wahrnehmungsfeld eingeschränkten Perspektive beruht“ (Knaller 2015: 38) sowie auf eine „neu gestellte [...] Individualitätsfrage in Form der Narration im personalen“¹⁷ Modus“ (ebd.). Das zweite Charakteristikum beschreibt sie als „eine zugleich poly-perspektivische wie amoralische Form des Erzählens“ (ebd.). An zahlreichen Beispielen belegt Gudrun Heidemann (2017: 37–137) diese These aus slawistisch-komparatistischer Sicht im ersten Abschnitt ihrer Habilitationsschrift *Sehsüchte*, wenn sie Lust und Schrecken von Figuren in deutschen, polnischen und russi-

¹⁷ Wie jede andere ästhetische Form fordert auch die Fotografie zu Grenzüberschreitungen heraus. Etwa die Kriegsfotografien von Milomir Kovačević Strašni weisen mitunter *auktoriale* Züge auf, wenn dieser bewusst seinen Schatten an Schauplätzen der Zerstörung mit ablichtet und damit seine persönliche Anwesenheit an diesen Orten sichtbar werden lässt, bzw. exponiert. (Vgl. Kovačević Strašni 2016: 102)

schen Romanen ab dem 19. Jahrhundert bei der Bildbetrachtung herauszeichnet. Beide Forscherinnen unterstreichen einerseits den ästhetischen Transfer des technischen Verfahrens in den literarischen Text, während andererseits die Ambivalenz wichtiger fotografischer Topoi darin besteht, dass die Aufnahme ihr Modell körperlich oder situativ ausliefert und in seiner Fragilität exponiert.

Dieselbe formale und ästhetische Erzählsituation schreibt Susan Sontag (zuerst 1977) dem Akt des Fotografierens zu, wenn sie den:die Fotograf:in als Voyeur bezeichnet: „[H]aving a camera has transformed one person into something active, a voyeur“ (Sontag 2008b: 10). Wie nach ihr insbesondere Roland Barthes und Marianne Hirsch setzt Sontag sich mit Schockfotos aus Kriegskontexten sowie mit pornografischen Aufnahmen auseinander. Sie erkennt in diesen eine vergleichbare Dynamik, die darauf beruhe, dass das Bildmedium bei Betrachter:innen zunächst eine übergroße emotionale Nähe herstelle, die jedoch vererbe und nach der Sättigung Distanz und Gleichgültigkeit zu sensiblen Inhalten bewirke. (Vgl. ebd.: 20) Dieses Statement greift Sontag in *Regarding the Pain of Others* (2003) auf, wo sie Virginia Woolfs Argument für Schockfotos – diese würden Unbeteiligte emotional berühren und auf die Gewalt in Kriegen aufmerksam machen – skeptisch entgegnelt: „Our failure is one of imagination, of empathy: we have failed to hold this reality in mind.“ (Sontag 2004: 7)

In Hinblick auf das Forschungsinteresse der vorliegenden Studie ist folgende Beobachtung Sontags zentral: „Instead of just recording reality, photographs have become the norm for the way things appear to us, thereby changing the very idea of reality, and of realism.“ (Sontag 2008e: 87) Auch impliziten Theorien zum Wesen der Fotografie in literarischen Texten liegt dieses Prinzip zugrunde, was die besondere Bedeutung des Foto-Texts unterstreicht. Unter Berücksichtigung der Wechselbeziehungen zwischen unterschiedlichen Kunstformen kommt Knaller in ihrer Untersuchung zu dem Schluss, „dass Realismus und Fotografie dazu beitragen, dass Realität in den Künsten mehrfach definiert werden kann: als a) *Observables*, b) *wahrnehmungs- und beobachtungsbedingtes Konstrukt* sowie c) *Oberflächen-Tiefenstruktur-Phänomen*“. (Knaller 2015: 83) Diese Kategorien seien im 20. Jahrhundert produktiv gewesen, als Überwindung eines „repräsentativen Realismus des 19. Jahrhunderts“ (ebd.: 84). Für die Beschreibung literarischer Texte, die die Fotografie reflektieren, bilden die genannten Kategorien einen produktiven Referenzrahmen. Häufig treten sie in komplexen Verschränkungen auf, wenn etwa eine zunächst dokumentarische Betrachtung unmerklich vom ‚Observablen‘ abdriftet und sich in Konstruktionen verläuft, die in erster Linie auf das subjektive Innere einer Figur verweisen.

Rückblicke auf die realistische Literatur des 19. Jahrhunderts zeigen, dass diese sich mitunter gerade im Zuge der *Fotoreflexion* von einem ‚repräsentativen Realismus‘ entfernen. Diese paradox anmutende Tendenz erklärt sich aus der Me-

dienkritik jener Zeit sowie aus einem Fortwirken des in der Romantik geprägten literarischen Topos der Fotografie. Die plakative Irreführung durch eine fotografische Aufnahme wurde insbesondere am Roman *Idiot* (1868, *Der Idiot*) von Fedor M. Dostoevskij ausführlich diskutiert. Ein wichtiger Grund für das Misstrauen gegen eine realitätsabbildende Verlässlichkeit von Fotografien liegt bei diesem Realisten in ihrer Assoziation zu pornografischen Bildern. (Vgl. Hansen-Löve 2016: 142 f.) Darüber hinaus führt eine kontrastive Betrachtung der Bildmedien im Gesamtwerk Dostoevskijs vor Augen, dass der Autor die Fotografie als Abbild der Oberfläche betrachtet, das die Essenz seines Modells nicht erfasst, während er hochwertigen Werken der bildenden Kunst gerade diese Qualität zuspricht. Ikonen zieht er hingegen als Medium heran, um unterschiedliche religiöse Erfahrungswelten seiner Figuren zu verhandeln. (Vgl. Jandl 2018c: 207–208)

Wie von Knaller (s. o.) herausgestellt, problematisieren literarische Realismen des 20. Jahrhunderts im Kontext der Fotografie die Ambivalenz und unsichere Zugänglichkeit von Realität. Martine Joly (2005: 59) nennt zahlreiche französische und angloamerikanische Romane und Filme aus dem Entstehungskontext der Moderne, an denen sich diese Beobachtung bestätigt. Darüber hinaus legt ihre Analyse insbesondere eine Dynamik häufiger Enttäuschungen offen: Figuren dieser Werke werden anhand von Fotografien vorwiegend mit dem konfrontiert, was diese aufgrund ihrer technischen Beschaffenheit, der Flüchtigkeit eines Motivs oder aufgrund ihres Verlusts nicht zeigen (können). (Vgl. ebd.: 67) Gudrun Heidemann widmet der Moderne ein Kapitel über die russische Exilliteratur und erkennt etwa in Viktor Šklovskijs *Zoo. Pis'ma ne o ljubvi* (1923; *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe*, 1980) eine Fotometaphorik, die das Lebensgefühl dieser Generation ausdrückt, „deren Wartestand in stillstellenden Mehrfachbelichtungen zum Ausdruck kommt“ (Heidemann 2017: 142). Existenzialistische Züge des Scheiterns und der Nostalgie in Hinblick auf visuell fortdauernde, ungreifbare Vergangenheiten zeichnen sich in diesen Kontexten fotomotivisch ab. Überdies ist die Moderne geprägt von einem Interesse der Psychoanalyse am Medium Fotografie als einer visuellen Repräsentationsform des Trieb-Begehrens. (Vgl. Smith und Sliwinski 2017: 1; Kofman 2017: 75–77)

Die im Folgenden untersuchten Foto-Texte stehen im Kontext des beginnenden 21. Jahrhunderts. Zum überwiegenden Teil werden darin Amateuraufnahmen zitiert. Seit Ende des 19. Jahrhunderts liegt in diesem Bereich eine doppelte Tradition vor: Neben den höher angesehenen Kunstfotograf:innen, „künstlerisch ambitionierte[n] Dilettanten“, verfolgten die „Knipser:innen“ „einen streng von sozialen Funktionen bestimmten Gebrauch der Fotografie“ (Busch 2010d: 511), der in den hier untersuchten Prosatexten hauptsächlich zum Tragen kommt. Entsprechend dem Entstehungszeitraum um das Jahr 2000 agieren darin vorwiegend Subjekte, die ihrer historischen Zeit gemäß informiert und mit den in früheren

Epochen erschlossenen Kipp-Effekten vertraut sind. Zuvor problematisierte Interferenzen zwischen dokumentarischen, introspektiven und performativen ‚Realitäten‘, mit denen Fotografien ihre Betrachter:innen regelmäßig konfrontieren, werden in diesen Texten daher meist als solche reflektiert. Teilweise geschieht dies explizit auf einer Metaebene, häufig jedoch auch in Form impliziter Verweise auf Theorien oder eine literarische bzw. mediale Vorlage: Besonders häufig aufgerufene Referenzen führen auch in Werken aus dem südslawischen Raum zu Roland Barthes, Sigmund Freud, Marcel Proust und Wim Wenders.

Gudrun Heidemann behandelt in mehreren Arbeiten zeitgeschichtliche Foto-poetiken in deutschen, russischen und polnischen Kontexten. Dabei berücksichtigt sie sowohl intermediale Literatur als auch Fotoausstellungen. Beispielsweise weist sie in Hinblick auf literarische Narrative um die RAF auf eine bewusst konstruierte fotografische Unschärfe hin, die eine Parallele zu historischen Ungewissheiten bildet. Zudem stellt sie „eine Engführung von Fotografie und Kriminalität“ (Heidemann 2017: 210) fest, die darauf beruhe, dass „Abgelichtete *post mortem* oder *in absentia* zu Protagonisten werden“ (ebd.). Eine weitere wichtige Thematik, in deren Umfeld Verbindungen zwischen Fotografie und Trauma reflektiert wurden, etwa von Ulich Baer und Marianne Hirsch, stellt der Holocaust dar. Heidemann sieht eine potenzielle „(Un)Möglichkeit des Erinnerns“ (vgl. ebd.: 306–334; Heidemann 2020a: 25) als zentralen Hintergrund dafür. Den Zusammenhang zwischen autobiografischem bzw. kollektivem Erinnern und Fotografie denkt sie in späteren Arbeiten konsequent weiter, in denen sie das Vergessen in den Fokus rückt: „Selbstentwürfe schließen grundsätzlich etwas aus.“ (Heidemann 2021: 4) In Hinblick auf die Fotografie sei dies „bereits im Medium selbst angelegt [...], da jede Ablichtung zugleich mit einer Ausblendung einhergeht.“ (Ebd.) Heidemanns Ansatz nimmt meist intermediale Verhältnisse in den Blick. In diesem Zusammenhang bedenkt sie die Bedeutung von Medienwechseln als potenzielle Kennzeichnung von Fiktion, die beim Erzählen transgenerationaler Traumata dabei unterstützen kann, eine Repräsentationsform für belastende Inhalte zu finden. (Vgl. Heidemann 2020b: 135)

Das Spektrum an Bezügen zwischen Literatur und Fotografie wurde im Zusammenhang mit dem „Fixierungspotential der Photographie“ als zentrale Gedächtnismetapher bereits breit beforscht, wobei mittlerweile auch eine Transformation „von materiellen [...] [zu] elektronische[n] bzw. digitale[n] Medien“ (Birk 2003: 91) stattgefunden hat. Ausführlich mit Fotografie als einem Medium der Erinnerung beschäftigt sich Elisabeth Blasch in ihrer Dissertation *Bilderzählungen* (2011a), in der sie solche Zusammenhänge theoretisch beschreibt und anhand von weltliterarischen Schlüsseltexten aus dem 20. und 21. Jahrhundert reflektiert. Ähnlichen Fragestellungen widmen sich Jan Gerstner in *Das andere Gedächtnis* (2012) sowie Silke Horstkotte (2009) in *Nachbilder*.

Nicht zuletzt bieten sich jedoch etwa auch formale Kategorien oder semiotische Betrachtungen zu Zeit- und Raumverhältnissen sowie Überlegungen zur Referenzialität der Fotografie für die literaturwissenschaftliche Betrachtung an. So beleuchtet Marina Ortrud Hertrampf in ihrer Dissertation *Photographie und Roman* die Charakteristika fotografischen Schreibens, wobei sie ein typologisches Modell zur „deskriptiven Systematisierung von Medialitätsspuren“ (Hertrampf 2011: 157) entwirft, um den Auswirkungen der „Transposition eines Zeichensystems in ein anderes“ (ebd.) auf den Grund zu gehen.

3.2 Sprechen und Trauma in der Literatur

Als Medium der Sprache steht Sprechen, anders als die Fotografie, mit Literatur in genuinem Zusammenhang. Während Bildmedien in ihr als Motiv, Thema oder beigelegtes Element auftreten, d. h. keinen notwendigen, sondern einen zusätzlichen Bestandteil darin darstellen, kann jede sprachliche Äußerung – und mithin auch jedes literarische Werk – in Hinblick auf eine diesem zugrunde liegende Dynamik des Sprechens untersucht werden. Im Hintergrund steht eine breite Verankerung des Sprechens nicht nur in den Literatur- und Kulturwissenschaften, sondern auch in anderen Textwissenschaften und angrenzenden Bereichen wie Musikwissenschaft, Psychoanalyse, Soziologie, Politikwissenschaft, Rhetorik sowie Entwicklungspsychologie.

Sprechen betrifft jedoch auch die Literaturwissenschaft im engeren Sinne, wie Rainer Grübels Überlegungen zu den ‚Medien der Literatur‘ zeigen, worunter er gattungstypologische Fragen fasst. Es gilt, so Grübel, „zu zeigen, dass die Weltreferenz von Lyrik, Drama und literarischem Zwecktext sich grundsätzlich abhebt vom Fiktionalen der Prosa und im Imaginativen, Illusionären sowie Utilitären zu fassen ist.“ (Grübel 2013: 208) Wie in der vorliegenden Arbeit angenommen, ist es das *Sprechen*, das in diese unterschiedlichen Richtungen führt. Grübel nimmt keine Festlegung auf die genannten Gattungen vor, sondern bedenkt diese vielmehr als Formen, die sich kulturspezifisch unterscheiden (vgl. ebd.: 212) und in der literarischen Praxis regelmäßig produktiv überschritten werden. (Vgl. ebd.: 211) In diesem Sinne interessiert er sich für Hybridität und betrachtet die Benennung der Kategorien als Hilfswerk für die Arbeit mit den entsprechenden Formen.

Eine zentrale Grundlage dieser Überlegungen bildet Michail Bachtins (2012: 113; zit.n. Grübel 2013: 214) Arbeit *Slovo v romane* (1934–1935, Das Wort im Roman), in der dieser darauf hinweist, dass sich in Texten oft mehrere voneinander unabhängige implizite sprachliche Bewusstseinsüberlagerungen, die z. B. durch soziale Markierung erkennbar sind. Indem Grübel (was auch Bachtins Herange-

hensweise auszeichnet) seine Diskussion nicht auf Gattungsphänomene beschränkt, sondern zusätzlich auf sich überlagernde Sprechakte eingeht oder auf kategoriebildende Formen wie das ‚Satirische‘ oder das ‚Komische‘, die „besser als ästhetische Erscheinung“ (Grübel 2013: 218) denn als Gattungen zu behandeln seien, da sie „auch in anderen Kunstarten begegne[n]“ (ebd.), eröffnet er eine große Bandbreite möglicher Analyseebenen hinsichtlich literarischen Sprechens, die sich auch in meinen Untersuchungen findet. Denn je nach Text wähle ich das kategoriebildende Moment unterschiedlich und differenziere spezifische Formen des Sprechens etwa an deren emotionalem Gehalt, an formalen Merkmalen, an den sich darin abzeichnenden Bewusstseinen, an Sprechhandlungen, die unterschiedliche Entwicklungsrichtungen vorgeben, oder an diskursiven Problemfeldern.

In Hinblick auf das Rahmenthema ‚Trauma‘ ist darauf hinzuweisen, dass dieses seit der Antike prominent in der Literatur verankert ist, wo man ihm sogar eine genrebildende Funktion zuschreiben kann: Denn Trauma begründet die Tragödie. Damit existieren auch für das Trauma archaische literarische Formen zentraler Sprechakte wie der Klage, der Anschuldigung oder der Vergebung. Aus diesem Grund bleibt zu hinterfragen, ob dem Philosophen Alexander Düttmann (1999: 209 f.) zuzustimmen ist, wenn er postuliert, dass „frühere Generationen [...] kein traumatisches Erlebnis“ gehabt hätten, „weil ihnen das Wort ‚Trauma‘ in seiner ‚psychologischen‘ Bedeutung unbekannt war und sie nicht über das Trauma reden konnten.“ (Ebd.) Sie kannten andere Bezeichnungen. Zugestanden sei jedoch die allgemeine Annahme, dass Sprache weltverändernd ist und dass die Etablierung des zuvor für physische Verletzungen gebrauchten Begriffs ‚Trauma‘ für symptomatisch fortwirkende, unverarbeitete psychische Wunden (vgl. Neumann 2013: 763) mit einer stärkeren Institutionalisierung des Phänomens besonders im medizinischen Bereich einhergegangen ist.

Auf diesem Umweg entstand außerdem das im 21. Jahrhundert produktive Genre der transgenerationalen Trauma-Literatur, in der imaginative, nacherinnernde Verfahren dominant sind (vgl. u. a. Drosihn, Jandl und Kowollik 2020; Schwartz, Weller und Winkel 2021), sodass das (literarische) Sprechen über Traumata seit der antiken Tragödie eine historische Entwicklung erkennen lässt, in der auch die Trauma-Texte der Moderne eine wichtige Zwischenstation darstellen. Birgit Erdle (1999: 30) hält fest, dass in diesen „das Trauma ein neues Narrativ bereitstellt: ein Narrativ, konstituiert durch Parallelen, in welchem eine Reihung von Ereignissen, von sogenannten ‚Extremsituationen‘ oder ‚Grenzfällen‘ konstruiert und Singularitäten vervielfältigt werden können.“ Außerdem erhält Traumatisierung durch die Avantgarde-Strömungen des 20. Jahrhunderts – Futurismus, Dadaismus, Expressionismus und Surrealismus – in denen „[n]icht mehr Sinn und Bedeutung, sondern Stimmklang und Körperlichkeit des Sprechens, Schreiens, Flüs-

terns, Atmens [...] im Vordergrund“ (Kolesch 2006: 52) stehen, neue, unmittelbare Ausdrucksmöglichkeiten. Doch bereits früher, im „Bruch [...] zwischen der Romantik und dem Klassizismus“, erkennt Slavoj Žižek (1999: 119) dem Trauma-Begriff einen hohen Stellenwert zu: „[W]ir lassen das harmonische klassizistische Universum hinter uns, sobald irgendein kleiner traumatischer Kern nicht mehr in die symbolische Struktur des Kunstwerkes integriert werden kann.“ (Ebd.) Ähnliche Verbindungen zwischen Psychoanalyse und einer Mimesis der Symptome finden sich im Film, wo Alfred Hitchcock „ganz im Sinne von Jean-Martin Charcot wie auch von Pierre Janet“ darauf beharre, „daß Trauma ein Unfall ist, der durch eine Serie an kontingenten Tauschszenen [...] zum Ausdruck kommt“ (Bronfen 1999: 169 f.).

Mit *Unclaimed Experience* (1996) legte Cathy Caruth eine frühe Schlüsselstudie über die Wechselbeziehungen zwischen psychoanalytischen und literarischen Trauma-Konzepten vor. Sie leitet auch das Freud'sche Trauma-Konzept auf diesen beiden Ebenen her: Nach der Auseinandersetzung mit individuellen Traumata in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) habe sich Freuds Fokus in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939) auf historische Traumata verlagert, wobei er implizit auch seine eigene Flucht- und Exilerfahrung reflektiert habe. (Vgl. Caruth 2016: 60) Bereits in seiner *Studie über Hysterie* (1895) stellt Caruth Ansätze fest, die später formulierte Leitprinzipien traumatischer Mechanismen vorwegnehmen. Anlass zu seiner erneuten, konkreteren Beschäftigung mit Traumatisierung gab jedoch Freuds Einleitung zu dem Sammelband *Psychologie der Kriegsneurosen* (1919), der sich traumatisierten Soldaten in Folge des Ersten Weltkriegs widmet. (Vgl. Caruth 2014: xiv)

Traumatisierungen führen häufig zu Verschiebungen im Weltbild und der Wahrnehmung Betroffener, die besonders an deren Sprechen deutlich werden. Wesentliche psychosomatische Merkmale wurden in dem von der WHO herausgegebenen ICD-10 (*Internationale Klassifikation psychischer Störungen*) medizinisch beschrieben. Manche dieser Symptome fanden bereits vor ihrer psychiatrischen Beschreibung, insbesondere seit der Romantik, Eingang in die Literatur, wo sich Topoi wie das Motiv des Doppelgängers herausbildeten, die besonders in Literaturen im Zeichen der Kriege des 20. Jahrhunderts aufgegriffen und weiterentwickelt wurden. Ein postjugoslawisches Doppelgänger-Motiv liegt etwa in David Albaharis *Brat* (2008) vor. Doch auch andere Symptome, insbesondere physiologischer Natur, lassen sich an postkatastrophischen Texten und Filmen feststellen. (Vgl. Richter 2017)

Eine breit gefächerte Studie zur literarischen Traumaverarbeitung in südslawischen Texten stammt von Andrea Lešić-Thomas (2008: 101–118). Mit einer Analyse von Lüge, Imagination und Vergessen thematisiert sie außerdem Aspekte literarischen Sprechens, die bei der Auseinandersetzung mit historischen Themen

zentral sind. (Vgl. Lešić-Thomas 2004: 430–444) In der deutschsprachigen Slawistik ist der Jugoslawienkrieg ein vielbeachtetes Thema und in diesem Zusammenhang zeichnen sich spezifische Formen des Sprechens ab, die hier nur ansatzweise wiedergegeben werden können. So thematisiert Andrea Zink (2015) Hate Speech als literarisches Verfahren, das postkoloniale Spannungen und Diskriminierung aufgrund ethnischer Zugehörigkeit in den Diskurs rückt sowie die Formbarkeit von Motiven durch literarisches Schreiben. (Vgl. Zink 2025) Riccardo Nicolosi (2007 und 2005) befasst sich mit der Diskursivierung der Belagerung Sarajevos und Identitätsnarrativen im Sarajevo-Text. Interdisziplinäre sprechtheoretische Ansätze zieht Iga Novicz (2018: 234) in ihrer Auseinandersetzung mit Marica Bodrožićs Traumatekten heran, an denen sie „die komplexe Wechselbeziehung von Stimme, Sprache, Mehrsprachigkeit und Sprachlosigkeit“ beleuchtet. Das Verhältnis von Sprache und Identität wurde mittlerweile auch auf anderen Ebenen umfassend erforscht (vgl. u. a. Richter 2003; Hausbacher et al. 2012; Hitzke und Finkelstein 2018; Leben und Koron 2019).

Mehrere narratologische Studien zum Zuhören und dialogischen Erinnern¹⁸ in posttraumatischen Kontexten stammen von Eva Kowollik, die im Zuge dessen einerseits emanzipatorische (2019) oder therapeutische (2020a) Erzählstrategien herauszeichnet und sich andererseits mit Formen der Sprachlosigkeit auseinandersetzt. So entschlüsselt sie (2025) bei der Lektüre eines Kriminalromans die Tattoos eines getöteten Protagonisten, um dessen Identität zu rekonstruieren. An anderer Stelle erörtert sie die narrative Strategie eines aus der Täterperspektive erzählten dokumentarischen Romans über den Genozid in Srebrenica. Dabei stellt sie den „subtilen Übergang vom Autor des vorliegenden Romanprojekts zum Erzähler eines fiktionalen Textes“ (Kowollik 2018: 453) fest sowie einen von „Fragen und Vermutungen“ durchwobenen Erzählduktus, der „vom Scheitern des Autors [zeugt], (militärisch) nachvollziehbare Gründe für den Entschluss der militärischen Führung der bosnischen Serben [...] zu finden, alle bosniakischen Männer zu ermorden“ (ebd.: 451). Diesen Studien mit einem nicht zuletzt erzähltheoretischen Interesse liegt eine ausführliche Auseinandersetzung mit Fiktionalisierungsstrategien in literarischen Geschichtsnarrativen der serbischen Literatur zugrunde. (Vgl. Kowollik 2013)

Mit Blick auf die gegenwärtig produktive Erinnerungsliteratur sind außerdem Erzählstrategien von Interesse, durch die anhand von Familienbiografien die Geschichte Jugoslawiens sowie darin verankerte Traumata aufgearbeitet werden. Diesen widmet sich Renate Hansen-Kokoruš in mehreren Arbeiten zu Identi-

¹⁸ Zu historisch orientierten Perspektiven auf Erinnerungskulturen in Südosteuropa vgl. Lauer 2011.

tätsnarrativen: Im transgenerationalen Erzählen werden die politische Verfolgung von Eltern (2019) oder das Vermächtnis von deren Täteridentität (2020) aufgearbeitet. Aufschlussreich ist darüber hinaus ihre Untersuchung von Heldendiskursen bzw. antiheroischem Erzählen (Hansen-Kokoruš und Simić 2018). In diese Bereiche fallen außerdem Auseinandersetzungen mit Vater-Figuren, die Angela Richter (2020) beleuchtet. Einen weiteren Schwerpunkt zum Sprechen über Kriegstrauma setzte Cristina Beretta mit ihrer Habilitationsschrift *Krieg, Literatur und Agency* (2020), wo sie die Rolle von Genderidentitäten ins Zentrum rückt.

Angesichts der anachronischen Handlung vieler Trauma-Texte, die höchst ungewisse Realitäten vermitteln, könnte auch kontrafaktisches Erzählen (vgl. Nicolosi, Obermayr und Weller 2019) eine produktive Erzählstrategie sowohl zur Darstellung von Realitätsverlust durch Traumatisierung als auch zu deren bibliothераpeutischer Aufarbeitung (vgl. Lehmann-Carli 2020) in autobiografischen Genres darstellen. Im vorliegenden Korpus ist dieses, vermutlich aufgrund des sensiblen Materials kriegsbezogener Themen, nicht anzutreffen, wenn man von autofiktionalen Texten (etwa von Dubravka Ugrešić) und Romanen, die auf historische Dokumente zurückgreifen, absieht. Cristina Beretta (2013: 277) verweist auf einschlägige Debatten hinsichtlich fiktionaler Texte, die in Konzentrationslagern handeln. Trauma-Narrative wurden bereits auch kritisch gelesen und auf angemessene oder opportunistische Erzählstrategien bzw. Opfernarrative hin geprüft (vgl. Binder et al. 2020).

Zur Erforschung des literarischen Sprechens über das Trauma des Jugoslawienkriegs ist auch ein Blick auf die Strategien anderer Medien lohnenswert, zu denen Miranda Jakiša und Andreas Pflitsch (2012) den interdisziplinären Sammelband *Verhandlungen von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen* erarbeiteten. Nicht zuletzt erinnert Michail Bachtins (1963) Theatermetapher des Dialogischen für Konstellationen, die er an Erzähltexten untersucht, an die intermediale Übersetzbarkeit zwischen den Darstellungsformen unterschiedlicher Medien. Das dramatische Sprechen hat den Vorteil, dass es in konkreterer Form vorliegt und dass die Sprech-Situation räumlich-visuelle Unterstützung erhält, sodass „Körper, Gesten, Organismen, Raum, Objekte, Architekturen, Installationen, Zeit, Rhythmus, Dauer, Wiederholung, Stimme, Sprache, Klang, Musik...“ (Jakiša 2012: 279) raumzeitliche Diskontinuitäten performativ illustrieren können. Durch Fragmentierung der Sprache oder beschreibend-szenische Eindrücke können Wege gefunden werden, diese unmittelbar erfahrbaren Eindrücke auch im Schriftlichen zu vermitteln.

Da Sprechen in der vorliegenden Arbeit als Mimesis menschlicher Rede verstanden wird, spielen auch interdisziplinäre Untersuchungen über die *Stimme* (u. a. Kolesch und Krämer 2006; Dolar 2006) eine Rolle. Mit der klanglichen Seite von Stimme befassen sich neben der Musikwissenschaft die interdisziplinär ange-

legten *Word and Music Studies*: „Voice [...] arises at the crossroads of words and music“, bemerkt Lawrence Kramer (2014: vii) in der Einleitung zum Sammelband *On Voice* und markiert Stimme damit als hybrides Phänomen, bei dem er Sprechen und Singen als Kontinuität begreift. „Dans le parlé, le langage s’asservit la voix; dans le chant, il se soumet à elle, se prête à son jeu“,¹⁹ bemerkt Paul Zumthor (2008: 184) in einer Untersuchung zur Oralität, in der er die Abstufungen zwischen Sprache, literarischen Genres und Musik erörtert.

So hat die Stimme eine intuitiv und emotional zugängliche expressive Seite, während sie ihre Rolle als Zeichenträgerin erfüllt: Sie „ist sinnlich und sinnhaft, somatisch und semantisch, indexikalisch und symbolisch, natürlich und künstlich, affektiv und kognitiv, diskursiv und ikonisch, individuell und sozial, materiell und immateriell, physisch und psychisch“ (Krämer 2006: 290). Aus kulturwissenschaftlicher Sicht wird Stimme als ‚Urphänomen‘ behandelt, dem existenzielle Metaphern eingeschrieben sind, wenn sie das „Belebte vom Unbelebten“ und das „Lebendige [...] [vom] Toten“ (ebd.: 291) abgrenzt. Sowohl im Bereich der Individuation als auch der Meinungsäußerung hat ‚Stimmergreifung‘ eine nicht nur metaphorische Bedeutung: „Heißt, eine Stimme zu haben, also, Unterschiede treffen zu können? Nahezu alle Metaphorisierungen der Stimme (die Wahlstimme, die Stimme des Volkes) nehmen vom Phänomen des Unterscheidens ihren Ausgang.“ (Ebd.)

3.3 Intermedialität: Beziehungen zwischen Fotografie und Sprechen

„The relative value, location, and the very identity of ‚the verbal‘ and ‚the visual‘ is exactly what is in question“, schreibt W. J. T. Mitchell (1994: 90) in *Picture Theory*. Damit wirft er drei grundverschiedene Fragen auf: nach der Wechselbeziehung zwischen Bild und Text, nach ihrem Vorkommen und nach ihrer jeweiligen Spezifik. In der vorliegenden Arbeit liegt der analytische Schwerpunkt auf dem dritten Aspekt. Es gilt, spezifische Formen und Diskurslinien nachzuzeichnen, die sich anhand von Fotoreflexion bzw. von Sprechen herausbilden. Die beiden anderen Fragestellungen hängen damit jedoch zusammen, denn durch das Material fotoreflexiver Texte liegt ein Korpus vor, in dem Fotodiskurse und Sprechen zueinander in Beziehung treten, sodass es ihre intermediale Relation mitzubedenken gilt, in der die beiden Ebenen einander affirmieren oder kontrastieren kön-

19 „In der gesprochenen Sprache bedient sich die Sprache der Stimme; im Gesang unterwirft sie sich ihr und gibt sich ihrem Spiel hin.“

nen. Zudem unterscheiden sich diese Verbindungen durch die unterschiedliche formale Integration von Fotografie in das literarische Medium.

Den Mehrwert von „Mediengrenzen überschreitenden Phänomene[n], die mindestens zwei als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“ (Wolf 2014: 21, mit Verweis auf Rajewsky 2002: 12 und 199), sieht Werner Wolf (2014: 13) darin, dass „Intermedialität [...] einen erhellenden ‚Blick von außen‘ auf das ‚eigene‘ Medium“ ermöglicht: „Aus intermedialer Perspektive werden dessen Besonderheiten, Leistungen, aber auch Beschränkungen deutlicher als bei monomedialer Sicht.“ (Ebd.) Außerdem „beeinflusst das verwendete Medium die Art der übermittelten Inhalte, aber auch, wie diese präsentiert und erfahren werden“ (Wolf 2002: 165), und dies betrifft „nicht nur referentielle, sondern auch [...] expressive/emotive Inhalte“. (Wolf 2014: 20) Wolf differenziert vier Formen der Intermedialität, die an dieser Stelle mit Fotografie und Sprechen in der Literatur sowie mit den im Folgenden untersuchten Texten in Verbindung gebracht werden sollen. In den meisten Werken ist mehr als eine Form festzustellen.

(1) ‚[I]ntermediale Transposition‘ definiert Wolf als „Übersetzung bestimmter inhaltlicher oder formaler Konzepte/Konfigurationen von einem Medium in ein anderes“ (ebd.: 38). Darunter fällt die in der Literatur seit der Antike produktive Ekphrasis, die Beschreibung von Bildmedien in literarischen Werken, die im Foto-Text aller behandelten Werke zu verzeichnen ist. Außerdem fällt fotografisches Schreiben in diese Rubrik: eine visuell orientierte und fragmentierte Form des Erzählens, die bei Kirin und Valjarević zentral ist. Diese in Sprache transponierte Mimesis des Fotografierens lässt Foto-Text und Sprechen ineinandergreifen. Markiertes Sprechen – d. h. Skaz, figural gefärbte Rede oder emotionale Expressivität von Sprache –, ist ebenfalls als intermediale Transposition zu betrachten, da dabei mündliche Charakteristika Eingang in das schriftliche Medium erhalten. Solche sind besonders bei Ugrešić, Suljagić, Jergović, Kalamujić, Kirin und Valjarević anzutreffen.

(2) ‚[I]ntermediale Referenz‘ bedeutet das Erwähnen eines Mediums in einem anderen. Wolf spricht von „verdeckte[r]“ Intermedialität, da die Oberfläche des betreffenden Werk[s] [...] homogen bleibt“ (ebd.). Erwähnte Fotografien finden sich in allen behandelten Texten. Besonders Ugrešić und Kirin, doch auch Popović, Suljagić und Valjarević reflektieren die Fotografie zudem medientheoretisch. Alle Werke thematisieren überdies spezifische Formen des Sprechens. Besonders häufig wird dabei – wie der historische bzw. thematische Rahmen des Korpus erwarten lässt – die Schwierigkeit angesprochen, erlittene Traumata sprachlich zu fassen. Außerdem erwähnen die Texte jeweils ein (literarisches) Schreibprojekt, das für Ich-Erzähler:in oder Reflektorfigur bibliothераpeutische Funktion erfüllt und mehrfach, wie prominent bekannt bei Proust, mit dem Werk selbst identifiziert

wird. Nur Jergovićs Auto-Trilogie bildet eine Ausnahme, auf derselben textuellen Ebene werden darin stattdessen satirisch-medienkritische Motive verhandelt.

(3) ‚Plurimedialität‘, die „offensichtliche Einbeziehung von mindestens zwei Medien“ (ebd.), zeigt sich in jenen fünf Werken, die Fotografien visuell in den Text integrieren. Sowohl formal als auch wirkungsästhetisch unterscheiden sich diese Konstellationen deutlich: Ugrešić, der es um einen imaginären wie physischen Bilderverlust im Zusammenhang mit Krieg und Emigration geht, druckt von zahlreichen thematisierten Aufnahmen nur eine einzige ab, die den der Fotografie zugeschriebenen Charakter der Referenzialität bewusst nicht erfüllt, bzw. ist ihre Verbindung zu den abgebildeten Personen durchbrochen: Es handelt sich um eine historisch zurückliegende Szene dreier Unbekannter, die zu den Figuren der Handlung nicht in Beziehung stehen und zu Platzhaltern für das Verlorene werden. Nežirović druckt Familienfotos aus der Zeit vor seiner Geburt sowie seiner frühen Kindheit ab: Diese dienen als Schreib Anlass für die autobiografische Aufarbeitung der Familiengeschichte, seiner Kriegserfahrung und anderer Traumata. Ähnlich integrierte zuvor bereits Jergović Aufnahmen seiner Vorfahr:innen in den dritten Teil seiner Familien-Trilogie, wo er die Bilder in Prosaskizzen kommentiert und mit bereits bekannten Narrativen aus seiner Familiengeschichte verbindet. Kirin hingegen druckt das während des Krieges durch Feuchtigkeit und Schmutz beschädigte Kinderalbum seiner Cousine ab: einen verloren geglaubten Zufallsfund, den er als ‚Wunder‘ betrachtet. Valjarevićs Text begleiten nachträglich hinzugefügte Aufnahmen der Fotografin Vesna Pavlović. Das Verhältnis von Bild und Text ist folglich umgekehrt, da nicht der Text auf die Bilder Bezug nimmt, sondern die Bilder auf den Text referieren.

(4) ‚Transmedialität‘, die Irina Rajewsky im Gegensatz zu Wolf nicht als Form der Intermedialität betrachtet (vgl. ebd.: 25), beschreibt die „medienunspezifische [...] Eigenschaft bestimmter inhaltlicher oder formaler Konzepte [...], in mehr als einem Medium vorzukommen“ (ebd.: 38). Ein solches Phänomen liegt dem vorliegenden Korpus mit dem Erinnerungscharakter persönlicher Aufnahmen sowie autobiografischer bzw. autofiktionaler Narrative zugrunde. Besonders die Rolle von Kinderfotos als Anker der Identität bildet eine Parallele zu den Ursprungs- und Kindheitsnarrativen autobiografischer Texte. Typische Fotomotive – etwa eine Hochzeit – fallen mit Ereignissen zusammen, die auch in Lebenserzählungen markiert sind. In rückblickenden Narrativen über das Selbst und die familiäre Verwurzelung zeichnet sich regelmäßig der dem Medium Fotografie von mehreren Theoretiker:innen zugeschriebene Charakter eines nostalgischen Mediums ab. Dasselbe gilt für Engführungen des Foto-Texts mit Trauma-Narrativen. Diese überschneiden sich teilweise mit markierter Abwesenheit, die Wolf (2016: 21) als transmediales Phänomen beschreibt: So wird regelmäßig zum Thema, was *nicht*

fotografiert wurde oder erzählerisch verschwiegen wird. Es lassen sich jedoch auch andere Schnittstellen finden: z. B. zwischen journalistischen Diskursen und den bei Popović, Jergović und Valjarević als irreführend entlarvten Fotografien. Die transmediale Gegenüberstellung von Foto-Text und Sprechen rückt auch Konstellationen ins Blickfeld, in denen Text und Bild divergieren, wenn etwa bei Jergović Verschwiegenes in einem Foto präsent ist oder wenn bei Ugrešić und Kirin imaginierendes Sprechen herangezogen wird, um die Leerstellen fehlender Bilder zu füllen.

Medienhistorisch geht Nadja Koch (2017: 26) von einer „gemeinsame[n] früharchaische[n] Entstehung literaler und bildlicher Narrative“ aus, wobei „aus der Konkurrenz beider Medien nie eine als endgültige Siegerin hervorging.“ In ihrem Beitrag zur klassischen Antike verweist sie auf intermediale Formen, die die Komplementarität sowie die Verwobenheit von Bild und Schrift gleichermaßen vor Augen führen: „So kam es, dass literale und visuelle Kommunikation in Griechenland und Rom immer wieder spezifische Leistungen des jeweiligen Konkurrenzmediums zu integrieren suchten.“ (Ebd.) Im Schlüsselwerk zur Intermedialität *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) verwirft Lessing das seit der Antike kritisierte Postulat des Simonides, „daß die Malerey eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerey sey“. (Lessing 2012a: 8) Ganz von der Hand zu weisen ist dieses Diktum freilich nicht, denn wie Hans-Thies Lehmann (2015a: 273) anhand von Stummfilm und Hörspiel verdeutlicht, werden im Zuge der Rezeption die Eindrücke des fehlenden Sinnes in der Darstellung eines szenischen Gefüges ergänzt.

Lessing jedenfalls befasst sich mit den formalen und ästhetischen Konventionen und Unterschieden von bildender Kunst als einem Medium des Raumes und Dichtung als einem Medium der Zeit. Hinsichtlich beider Formen bezieht bereits er sich auf die Rolle der ‚Einbildungskraft‘, die im Bild die Handlung und im Text die plastische Vorstellung über das Aussehen der Figuren ergänzt. Der rezeptions-ästhetische Blickwinkel hilft ihm, zu erklären, warum „bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen“ (ebd.: 19) sei, während es in der Dichtung weniger problematisch sei, auch Schmerzhaftes und Unschönes zu zeigen: „Diese [sprachlich dargebotenen] Züge füllen unsere Einbildungskraft [...]; aber sie muß nicht dabey verweilen“ (ebd.: 61). Dieser Gedanke ist für die Untersuchung von Trauma-Diskursen im Foto-Text sowie im Sprechen zentral, da Lessing darauf hinweist, dass beide Medien mit denselben Inhalten unterschiedliche Effekte erzielen können.

Lessing thematisiert damit die besondere Eindringlichkeit visueller Informationen gegenüber sprachlichen. Seit frühzeitlichen Denkmälern scheint diese unbestritten, und mit Blick auf die Antike kommt Koch (2017: 25) auf Statuen als Medium der Selbstinszenierung im öffentlichen Raum zu sprechen, die sie „als

Zeichen einer rhetorisch strukturierten Öffentlichkeit“ begreift. Lessing versteht die bildende Kunst als ursprünglich stark konventionalisierte Form mit v. a. allegorischem Charakter. Sie zeige „personifizierte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisierung behalten müssen“ (Lessing 2012a: 78). Wie aus Ursula Kochers (2017: 33) Darstellung hervorgeht, stimmt dies auch noch für die Medienpoetik des Mittelalters und betrifft nicht nur den künstlerischen, sondern auch den politischen Einsatz bildhafter Darstellungen: „[D]er Herrscher beispielsweise ist weniger als Person interessant, sondern in erster Linie als Repräsentant weltlicher Macht, die auf christlichen Werten fußt.“ Für seine Darstellung bedeutet dies, dass seine Attribute, d. h. „Krone und Reichsapfel mit Kreuz sowie das Schwert“, einen „Mann mit langem, gewelltem Haar und Bart eindeutig als Karl den Großen aus[weisen] – unabhängig davon, wie er wirklich ausgesehen haben mag.“ (Ebd.: 34)

Während in jenen Epochen symbolische Entsprechung wichtiger war als visuelle, bemüht sich die Neuzeit mithilfe neuer Erkenntnisse über die Perspektive um „kunstvollen Illusionismus“. (Linke 2017: 50) Auch diese Poetik visueller Entsprechung erfüllt jenseits ihres Abbild-Charakters repräsentative und suggestive Funktionen, die die Raumordnung visuell vermittelt. Der durch sie erzeugte „Anschein von Wahrheit“ (ebd.: 51) ist folglich trügerisch. In gesteigerter Form gilt dies für die Fotografie, deren Referenzialität noch stärker verbürgt erscheint, während ihr perspektivische Entscheidungen und Möglichkeiten kontextueller Verortung zugrunde liegen.

Als Beispiel für ein Medium mit besonders ausgeprägter expressiver bzw. emotiver Seite nennt Wolf (2014: 20) die Musik. Auch die Medien Fotografie und Stimme heben sich von jenem der Schrift dadurch ab, dass sie Rezipient:innen unmittelbarer und heftiger emotional zu berühren scheinen, was wohl jeweils damit zusammenhängt, dass ihr intersubjektiv konventionalisierter semantischer Ausdruck (Logos) reduziert ist: Ethos (Glaubwürdigkeit) und Pathos (Affekterregung) bestimmen ihre Rezeption in stärkerem Maße. Wie Riccardo Nicolosi und Tanja Zimmermann (2017: 3) mit einem interdisziplinären Sammelband verdeutlichen, „prägen Ethos und Pathos durch unterschiedliche mediale Konfigurationen und ästhetische Programme politische Ziele und Ideologien.“ Sowohl für die Analyse von Fotografie als auch von Sprechen gilt es daher, die „unauflösliche Ambivalenz zwischen naturgegebener Authentizität und künstlerischer Manipulation, zwischen außersprachlicher Konstanz und diskursiver Konstruiertheit“ (ebd.: 5) zu bedenken, die Nicolosi und Zimmermann an den rhetorischen Mitteln Ethos und Pathos feststellen.

II Fotografie

[P]hotographs alter and enlarge our notions of what is worth looking at and what we have a right to observe. They are a grammar and, even more importantly, an ethics of seeing. Finally, the most grandiose result of the photographic enterprise is to give us the sense that we can hold the whole world in our heads – as an anthology of images. (Sontag 2008b: 3)

Obwohl es sich bei der Fotografie um ein relativ neues Medium handelt, reichen ihre Anfänge im Sinne gezielter punktueller Projektionen mithilfe von Licht zurück bis in das 11. Jahrhundert. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelang es Joseph Niépce, Louis Daguerre und William Henry Fox Talbot, die zuvor flüchtigen Projektionen durch technische Verfahren dauerhaft zu fixieren. Für die bildtheoretische Einbettung der Fotografie sind bereits Überlegungen antiker Philosophen von Interesse. Einen späteren Referenzpunkt bilden Mediendiskurse des 18. Jahrhunderts, wo Gotthold Ephraim Lessing (2012b: 223) die Aufgabe des bildenden Künstlers in der „Erreichung des Sichtbar Schönen und Erhabenen“ sah. Im Gegensatz zur Literatur als einem zeitlich strukturierten Medium, das tragische Momente, Schmerz und Gräuel flüchtig in seine wandelbaren Narrative zu integrieren vermag, empfiehlt Lessing bei visuellen Medien, angesichts der mit ihnen verbundenen dauerhaften Exponierung, die Vermeidung von Schreckensbildern. Auf diese Weise vermeide der:die bildende Künstler:in zum einen die Traumatisierung von Betrachter:innen, zum anderen die Entstellung heldenhafter Charaktere, die durch einen anhaltenden Fokus auf deren Schwäche, Unterlegenheit und schmerzverzerrter Mimik in einem solchen Bildausschnitt drohen würde. Spätere ethische Überlegungen zur pietätvollen Darstellung von Kriegsopfern, wie sie insbesondere von Susan Sontag vorgebracht wurden, schließen hier an.

Kanonischen Status erlangte zudem Lessings – auf fotografische Motive ebenfalls anwendbare – Empfehlung, dass Bildmedien sich auf die „Beobachtung eines Punktes“ konzentrieren sollten, „über den die Einbildung noch hinausgehen kann.“ (Ebd.) Das hereinbrechende Unglück könne so ohne die Gefahr physischer Entstellung vollumfänglich dargestellt werden und auch im Falle positiv verlaufender Narrative liege in der Motivik von Wendepunkten die Kraft, die Komplexität vorangegangener Entwicklungen darzustellen. Weit über die Bildtheorie hinausgehend, inspirierten diese Überlegungen Lessings etwa auch Michail Bachtins (2012: 328) Konzeption des Chronotopos als ‚Moment der Menschwerdung‘ (*moment suščestvennogo stanovlenija čeloveka*), d. h. als Motiv, in dem sich die zentrale Entwicklung einer Romanfigur verdichtet.

Kunsttheorien seit der Antike werfen einen bis heute aktuellen Blick auf die suggestive Macht visueller Medien. (Vgl. Sontag 2008 f: 153) Platon (2004: 379–388) verbannte die visuellen Künste aus seinem Konzept des ‚idealen Staates‘, denn im Gegensatz zu Aristoteles (2001: 87), der differenzierend darauf hinwies, dass „die Richtigkeit in der Dichtkunst nicht ebenso beschaffen [sei] wie in der Staatskunst“, betrachtete er sie als gefährliche Täuschung sowie als Auslöser unkontrollierter Emotionen und befürchtete eine durch sie bewirkte Irreführung des Volkes. Nachdem der lange als ‚realitätsabbildendes Medium‘ betrachteten Fotografie zunächst der Kunstcharakter abgesprochen worden war, erhielt das Moment der Täuschung mit den seit ihren Anfängen entwickelten Verfahren der Retusche neue Brisanz und Bedeutung.

Zugleich gilt für die Fotografie, angesichts ihrer besonders seit dem 20. Jahrhundert unbestrittenen und theoretisch vielseitigen Verankerung als ästhetisches Medium, was Pavel Florenskij in seinen Überlegungen zur historischen Poetik der Bildkünste festhielt – dass es nämlich in jeder Epoche eine eigene Art des Sehens gebe, die eine für sie spezifische Weltwahrnehmung widerspiegle, weshalb es nicht zulässig sei, die damit verbundenen Bildpoetiken im Sinne eines höheren ‚Wahrheitsanspruchs‘ gegeneinander aufzuwiegen: „[Ф]ормы должны постигаться по своей жизни, через себя изображаться, согласно постижения, а не в ракурсах заранее распределенной перспективы“¹ (Florenskij 1919: 137). Auch Winfried Gerling (2010: 150) geht in einem Medienvergleich zwischen zentralperspektivischen Darstellungen aus der Zeit der Romantik und der Fotografie darauf ein, „dass im Medium des Bildes das Sehen thematisiert und problematisiert wird, und zwar bezogen auf die Bewegung und den Standort des Betrachters (bzw. des Malers), dessen zweiäugiges (binokular) bewegtes Wahrnehmungsorgan eben nicht auf Basis der unbewegten einlinsigen Betrachtung durch eine Camera Obscura operiert.“

Florenskijs Deutung subjektiv geprägter Poetiken ist neben den Praktiken ästhetischer Bildproduktion auf die individualisiert dargestellte Bildinterpretation anwendbar, die es mit der Kategorie des Foto-Texts in literarischen Werken herauszuarbeiten gilt. Dazu einschlägig stellt Silke Horstkotte in Hinblick auf literarisch verankerte Erinnerungsprozesse, die an das Motiv der Betrachtung von Fotografien gekoppelt sind, fest:

[...] Texte [erzählen] immer wieder davon, wie ihre Figuren Fotografien betrachten. Dabei lassen sich reflektierte und weniger reflektierte, naive Rezeptionsformen von Fotografien

1 „Formen [müssen] gemäß ihrem eigenen Leben erfaßt werden, sich durch sich selbst gemäß dieser Erkenntnis darstellen – und nicht mittels Verkürzungen später hinzugefügter Perspektiven.“ (Florenskij 1989: 29)

unterscheiden. Der jeweilige Blick auf die Fotografien läßt wichtige Rückschlüsse auf die Gedächtnishaltung der Figuren und des Textes zu, besonders da, wo die Konstruktivität der Fotografie als eines künstlichen und medial vermittelten Zeugnisses exponiert wird, das durch die technischen Gegebenheiten des Mediums, durch seine sozialen Verwendungsweisen und durch verbale Diskurse (über)determiniert ist. (Horstkotte 2009: 272)

Im Folgenden werden ausgewählte Theorien zur Fotografie diskutiert, die für die anschließende Analyse literarischer Foto-Texte von Bedeutung sind. Dem Anliegen textimmanenter Bilddektüren Rechnung tragend, liegt der Fokus auf rezeptionsästhetischen Ansätzen sowie auf genrespezifischen und thematischen Hintergründen für die im Korpus verankerten Bildpoetiken. Im Zentrum stehen klassische Theorien von Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes, Marianne Hirsch und Ulrich Baer, da darin zum einen Subjektivität eine tragende Rolle spielt und diese Autor:innen sich zum anderen kritisch mit den soziologischen Hintergründen fotografischer Praxis auseinandersetzen. Zahlreiche weitere Studien über bildhistorische Entwicklungen, konventionalisierte Motive sowie anthropologische, philosophische und ethische Denkfiguren aus angrenzenden kulturwissenschaftlichen Bereichen werden ergänzend herangezogen.

Der erste Abschnitt widmet sich intuitiven Kategorien des Blicks: Momenten der Bedeutsamkeit und der Beziehung zwischen Bild und Betrachtenden sowie der Frage nach der historisch-kulturellen Lesbarkeit fotografischer Aufnahmen. Beleuchtet werden zudem Ordnungsstrategien, mit denen Bilder zu Narrativen gruppiert werden, und damit verbundene Semantisierungen. Beinahe ebenso intensiv wie mit sichtbaren Bildelementen lenken literarische Verhandlungen von Fotografien die Aufmerksamkeit auf fehlende Bildinformationen, bzw. auf Aufnahmen, die aufgrund von Verlust, Beschädigung, Unschärfe, retuschierter Details oder fehlerhafter Entwicklung nicht mehr oder nur noch eingeschränkt zugänglich sind. Den daran gekoppelten Diskursen widmet sich der zweite Abschnitt. Eine historische Auseinandersetzung mit der fotografischen Praxis im (post)jugoslawischen Raum erfolgt im dritten. Dieser legt einen Schwerpunkt auf die Kriegsfotografie und stellt plakative Motive vor, die in diesem Genre regelmäßig zu verzeichnen sind und die Bildrezeption suggestiv lenken. Behandelt werden hier zudem diskursive Bezüge der Fotografie zu Tod, Trauma sowie zur Psychoanalyse, wobei deren historische Ursprünge ebenso nachvollzogen werden wie ihre Genese in klassischen Fototheorien. Neben Tod und Traumatisierung sind in den behandelten Prosatexten deutliche Schwerpunkte auf Fragen der Identität zu verzeichnen. Daher befasst sich der vierte Abschnitt mit Individualität und visuellen Kategorien zwischenmenschlicher Begegnung sowie mit Charakteristiken der Familien- und Kinderfotografie. Letztere sind traditionell durch Inszenierungen sowohl individueller als auch kollektiver Verankerung und Zugehörigkeit geprägt. Dass Kriegskontexte auch hier ihre Spuren hinterlassen, wird dabei gesondert berücksichtigt.

1 Assoziative Denkkordnungen: Fotoalben und *punctum*

I wonder what these pictures tell me about who my children are and who I am, about how we look at one another and through these looks construct our relationships and ourselves. And I wonder about what these pictures cannot tell me. (Hirsch 2012a: 115)

Rezeptionsästhetik und Wahrnehmung spielen in der Fototheorie eine zentrale Rolle, denn wie bei allen nicht-sprachlich strukturierten Medien gilt es zunächst, zu verstehen sowie in Sprache zu übersetzen, was eine Aufnahme zeigt und was an ihr bedeutsam ist. Der Blick der Betrachtenden erfasst sowohl Globales als auch Besonderes. Im weitesten Sinne lässt sich mit Roland Barthes' Terminologie die erste Ebene als *studium* bezeichnen und die zweite als *punctum*. (Vgl. Kap. 1.3) Mitunter steht ein spezifisches Erkenntnisinteresse im Hintergrund der Bildrezeption, häufiger jedoch scheint der Blick ungerichtet über die Oberfläche zu schweifen, wo er auf persönlich Bedeutsames reagiert und assoziative Sinnstiftung generiert. Auf diesem subjektiven Moment bauen sämtliche Verbindungen zwischen Fotografie und Psychoanalyse auf, die wiederum aufzeigen, dass Bildbetrachtung Einblicke in das Innere eines Subjekts zu geben vermag.

1.1 Fotografie und Betrachter:in

„Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter“, schreibt Walter Benjamin (2015b: 280), um auf die oberflächliche Rezeptionshaltung von Kinobesucher:innen hinzuweisen. Im Vergleich zu Filmen scheinen Fotografien Blicke dauerhafter auf sich zu ziehen. Die Statik des Augenblicks vermittelt die Eindringlichkeit eines Motivs und zwingt zu einer Auseinandersetzung mit diesem. Dazu passt auch Sontags (2008 f: 168) Feststellung, dass die Konfrontation mit einer Fotografie mitunter intensiver erlebt werde als die abgebildete Situation selbst. In Hinblick auf den Unterschied zwischen Film und Fotografie verweist Hubertus von Amelunxen (2010: 208) auf die Arbeiten mehrerer Theoretiker:innen, die festhielten, dieser lasse sich „nicht auf die Differenz von Bewegung und Stillstand reduzieren“, denn „für die subjektive Zeit der Betrachtung bedeuten beide [...] den Eindruck einer Dauer.“ (Ebd.)

Sontags Überlegungen sind für die vorliegende Arbeit deshalb von so großer Bedeutung, da sie sich ausführlich mit der Rolle der Fotografie im Alltag beschäftigt, die auch in der späteren Analyse im Zentrum stehen wird. Der alltägliche Umgang mit Fotografien besteht etwa darin, diese in Alben zu sortieren, an Wände zu hängen oder zu verschenken. Meist wird ihnen ein Platz zugewiesen, an dem sie den Besitzer:innen zugänglich sind, von denen sie in regelmäßigen

Abständen zur Betrachtung hervorgeholt werden. Im Kontext literarischer Texte gehören sie jenen ‚überflüssigen Details‘ an, welche Barthes (1968: 25) funktional dem ‚Realitätseffekt‘ (*l'effet de réel*) zuordnet. Dabei handelt es sich um oft ekphrastisch beschriebene deskriptive Elemente, die den Raum semantisieren. (Vgl. ebd.: 27; 32) Die zuvor genannten fotografischen Praxen gestalten sich bei digitalen Fotos ähnlich; Prinzipien der Ordnung, Präsentation und Weitergabe verlagern sich lediglich auf den digitalen Raum. Einen Unterschied zu Werken der bildenden Kunst erkennt Sontag (2008c: 79) in der niederschweligen Produktion und dem ungleich geringeren Marktwert von Fotografien, die deren Verbreitung und Rezeption in oft zufällige Bahnen lenken: „A painting is commissioned or bought; a photograph is found (in albums and drawers), cut out (of newspapers and magazines), or easily taken oneself.“

Sontag (2008c: 71) stellt fest, dass sich der fotografische Bildinhalt mit der Zeit verändere. Von einem großen Ganzen, dem biografischen Geflecht aller an der Aufnahme Beteiligten, bleibt nur ein sichtbarer Augenblick erhalten. Während Kontexte sich ablösen und in Vergessenheit geraten, treten für die Betrachtenden andere Aspekte in den Vordergrund, die ursprünglich häufig dem *studium* angehörten und daher zuvor nicht reflektiert wurden. Für jene, die persönlich mit einer Fotografie verbunden sind, stellt diese ein Medium des Erinnerns und der Selbstvergewisserung dar. Völlig anders gestaltet sich dagegen das Betrachten fremder Fotografien, die nicht oder nur historisch lesbar sind und teilweise symbolisch interpretiert werden.

Im Rahmen von Postmemory liegen jedoch auch hybride Formen der Betrachtung vor, da es zu Interferenzen zwischen Erinnerung, Familiengeschichte und Geschichtswissen kommt. So reflektiert W. G. Sebald, dessen fotoreflexive Werke in Debatten um die Faktualität bzw. Fiktionalität der Fotografie regelmäßig zur Sprache kommen, in seinen Poetikvorlesungen *Luftkrieg und Literatur* (1999) seine enge Beziehung zum Zweiten Weltkrieg:

Bei Kriegsende war ich gerade ein Jahr alt und kann also schwerlich auf realen Ereignissen beruhende Eindrücke aus jener Zeit der Zerstörung bewahrt haben. Dennoch ist es mir bis heute, wenn ich Photographien oder dokumentarische Filme aus dem Krieg sehe, als stammte ich, sozusagen, von ihm ab und als fiele von dorthier, von diesen von mir gar nicht erlebten Schrecknissen, ein Schatten auf mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde. (Sebald 1999: 83)

Sontag (2008c: 71) vergleicht ein Fotoalbum mit einer Zitatsammlung.² Das Bedeutungsspektrum, das Zitate Rezipient:innen ohne spezifisches Hintergrundwissen eröffnen, unterscheidet sich deutlich von jenem, das Lesende erfahren, die mit den Referenztexten vertraut sind oder diese selbst verfasst haben. Auf Basis der verschiedenartigen Assoziationen, Erkenntnisse und Schlüsse, die sie bei unterschiedlichen Rezipient:innen auslösen, sind Fotografien und Textzitate jeweils subjektiv lesbar.

Überlegungen zur Polysemie von Fotografien schließen an eine bereits vor dem Zeitalter der Fotografie geführte Diskussion in der Semiotik über die Eindeutigkeit von Bildaussagen an. Das Bild wurde im Vergleich zur Sprache als mehrdeutig klassifiziert, allerdings mit zahlreichen Einschränkungen. Die potenzielle Mehrdeutigkeit seiner Aussage liege weniger an der Medialität des Bildes als an den Betrachter:innen, zitiert Martine Joly (2005: 98) aus einer Vorlesung von Christian Metz, der sechs mögliche Ursachen für visuelle Polysemie nennt: palimpsestartige Überblendungen, versteckte Bilder im Bild, nicht-figurative Darstellungen, über das visuell Sichtbare hinausgehende Interpretationen unter Einbezug von Kontextwissen, unangemessene Erwartungshaltungen an Bilder und mangelnde Informiertheit der Betrachtenden. Zudem postuliert Sol Worth, dass Bilder keine Verneinung kennen. (Zit.n. ebd.: 97) Da die genannten Konstellationen sprachlich Kommuniziertes ebenso betreffen können, scheint es sinnvoller, von unterschiedlichen Formen der Polysemie auszugehen, die Bild und Sprache gleichermaßen betreffen können. Sie treten besonders bei Übersetzungsprozessen zwischen Medien zutage, da deren semantische Einheiten nicht äquivalent sind und Rezipient:innen vor der Aufgabe stehen, zwischen diesen zu vermitteln. Barthes (1961: 1131) geht in einer frühen Schrift zur Fotografie unter Verweis auf die Psychologen Jérôme Bruner und Jean Piaget davon aus, dass jede Fotografie (bzw. jedes Bild) von den Betrachtenden unmittelbar in Sprache transponiert werde und dass sie (bzw. es) erst im Zuge dieser Übersetzung, die verzögert eintreten könne, *verstanden* werde.

John Berger (2013: 20), der wie Barthes von der Referenzialität der Fotografie ausgeht, formuliert anhand eines jeweils spezifischen Verhältnisses zur Sprache folgende Gegenüberstellung zwischen Malerei und Fotografie: „[P]ainting interprets the world, translating it into its own language. But photography has no language of its own. [...] The language in which photography deals is the language of events.“ Die Hauptbotschaft von Fotografien bestehe darin, dass der:die Fotograf:

2 Dieser Vergleich mag in Gedanken an Texte von Walter Benjamin entstanden sein; so ließe sich etwa *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1933–1938), das aus vielen kleinen Erinnerungsstücken zusammengefügt ist, mit einem Fotoalbum vergleichen.

in dem festgehaltenen Ausschnitt eine Bedeutsamkeit zuspreche, die ihn von allen anderen abhebe. (Vgl. ebd.: 18)

1.2 Spur und Aura

Zur Erläuterung der von Walter Benjamin geprägten Begriffe ‚Spur‘ und ‚Aura‘ zitiert Bernd Busch (2010b: 526) folgende Stelle aus Benjamins *Passagen-Werk* (1927–1940): „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“ Benjamins theoretische Entwicklung dieser Begriffe erstreckt sich über einen längeren Zeitraum. Den Begriff der ‚Aura‘ prägte er 1927 im Rahmen von Drogenexperimenten; drei Jahre später verlagerte er ihn auf den Gegenstand der Fotografie, wo ein ähnlicher im Zusammenhang mit spiritistischen Praxen der ‚Geisterfotografie‘ bereits im 19. Jahrhundert geläufig war. (Vgl. Busch 2010b: 524) Neben der Fotografie verwendet Benjamin sein Begriffspaar auch zur phänomenologischen Erschließung von Kunstwerken, historischen Objekten oder Naturerscheinungen: „An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“ (Benjamin 2015b: 254) Zentral scheint jeweils die kontemplative Reflexion von Gefühlen, die ein persönliches Verhältnis zwischen Betrachter:in und Menschen oder Elementen der Umwelt reflektieren. Es handelt sich folglich um eine durch ein Medium strukturierte Form der Autokommunikation.³

Mit der ‚Spur‘ greift Benjamin zurück auf eine Metapher aus den Anfängen der Fotografie, wo in *The Pencil of Nature* (1844) William Henry Fox Talbot (1992: 5 f.) den fotomechanischen Prozess als ‚Lichtschrift‘ bezeichnete. Spätere Theoretiker:innen wie Barthes übernahmen diese Metapher, um Fotografie als ‚authentisches‘, wirklichkeitsabbildendes Medium zu markieren und in Ableitung davon Momente emotionaler Berührtheit durch persönlich bedeutsame Motive zu fassen. Benjamins ‚Spur‘ ist die Vorstellung eines physischen Abdrucks, der bleibende Verbundenheit markiert, auch wenn die abgelichtete Situation längst vergangen ist und die Beteiligten womöglich getrennte Wege gegangen sind. Der Begriff der ‚Aura‘ referiert ebenfalls auf eine Verbindung, die als unwillkürliche

³ Der Entwicklungspsychologe Lev Vygotskij (1934) oder der Kultursemiotiker Jurij Lotman (1970) beispielsweise untersuchten Autokommunikation als Form inneren Sprechens und meinten damit sprachlich formuliertes Denken. Beide gingen davon aus, dass es sich dabei um eine für die Individuation zentrale Funktion handle. (Vgl. Jandl 2019d: 114–120)

Präsenz sinnlich erfahren wird. Dieser Begriff Benjamins weist, bezogen auf Fotografie, eine deutliche Ambivalenz auf, da der Schmerz der Abwesenheit des Sichtbaren darin ebenso zentral ist wie dessen intensive Empfindung. Verstärkt wird diese Ambivalenz durch die Aspekte des Übersinnlichen und Unkontrollierbaren sowie das subjektive Erleben der Aura aus der Objekt-Position. Wie das oben zitierte Beispiel der Natur-Erfahrung jedoch veranschaulicht, ist Aura in anderen Kontexten als von Grund auf positiv zu denken.

Den besonderen Wert der Aura macht Benjamin an der Einmaligkeit fest. Die Aura sei der ‚empfindlichste Kern‘ des Kunstwerks, der für dessen ‚Echtheit‘ bürge. Um dieses Thema kreisen die Überlegungen in seinem berühmten Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935–1939), wo er medienkritisch zu dem Schluss kommt: „[W]as im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“ (Benjamin 2015b: 252) Auch an dieser Stelle definiert Benjamin (2015b: 254) die Aura „als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“, und stellt im Falle allzu willkürlicher Verbreitung von Bildern deren Unversehrtheit in Frage:

Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. Die [...] Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren ‚Sinn für das Gleichartige in der Welt‘ so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. (Benjamin 2015b: 254 f.)

Mit seiner Kritik folgt Benjamin Siegfried Kracauer, der sich 1927 kritisch zur „massenhaften Verbreitung der technischen Bilder“ in Illustrierten äußerte; diese „bewirke Prägung, ja letztlich Zersetzung der Wahrnehmungsfähigkeit“ (Busch 2010b: 530). Eine ähnliche Haltung vertreten außerdem Lewis Mumford, Günther Anders, der 1956 von ‚Ikonomanie‘ spricht, Roland Barthes und Susan Sontag. (Vgl. ebd.) Darüber hinaus beschäftigt sich Pierre Bourdieu (1965) kritisch mit der Fotografie als Massenphänomen, das sich anhand der „Soziologie der Gruppen“ analysieren lasse, „die sie hervorbringen, der Funktionen, die sie ihnen zuschreiben, und der Bedeutungen, die sie ihnen explizit und, ganz besonders, implizit verleihen.“ (Bourdieu 2006a: 109)

Für die Untersuchung des Foto-Texts sind die Begriffe ‚Spur‘ und ‚Aura‘ aufschlussreich, da sie sich dazu eignen, Beziehungsqualitäten zwischen Bild und Betrachtenden zu reflektieren. Emotionale Distanz und Nähe zu persönlichen oder kontextlosen Fotografien sowie daran anschließende Prozesse der Autokommunikation werden in vielen Werken thematisiert. Solche Situationen der Kontemplation legen oft textimmanent vorherrschende Annahmen über das Wesen der Fo-

tografie sowie emotionale Färbungen des subjektiven Blicks einer Figur auf die Bildmotive offen.

1.3 Das denkende Auge

Roland Barthes' Überlegungen in *La chambre claire* (1980, *Die helle Kammer*) stellen die wohl am stärksten rezipierte Fototheorie dar. Seine Metapher des ‚denkenden Auges‘ (*l'œil qui pense*) (Barthes 1980: 823) für die Übersetzung von Bildelementen in sprachlich fassbaren Inhalt illustriert den Rezeptionsprozess als schweifenden Blick, der auf Makro- und Mikroebene Informationen sammelt und an subjektiv bedeutsamen Momenten hängenbleibt.

Den Begriff des *studiums* prägte Barthes, um das Lesen historischer Gegebenheiten zu bezeichnen. Darunter fallen epochenspezifische Stile und Moden ebenso wie Inszenierungspraktiken im Fotostudio. (Vgl. ebd.: 849) Davon ausgehend können nicht zuletzt die Ideologien einer Gesellschaft festgemacht werden, denn gerade aus historischer Perspektive offenbaren Bilder die „fotografische Synchronisation von gesellschaftlichen Idealbildern, tradierten Konventionen, individueller Physiognomie, technischem Verfahren und künstlerischer Ambition.“ (Busch 2010c: 507)

Mehr noch interessiert Barthes sich für das *punctum*, mit dem er Bildeinheiten bezeichnet, die betrachter:innenspezifische Gefühle auslösen. Die Qualität einer solchen Berührung beschreibt er zunächst als ‚Schmerz‘, der einem ‚Messerstich‘ gleiche: „Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi meurt, me poigne).“⁴ (Barthes 1980: 809) Neben dem Schmerz spielt in dieser Definition der Zufall eine Rolle, denn das berührende Element basiert auf mehreren Zufällen, die in den Konstellationen um die Produktion der Aufnahme sowie – könnte man hinzufügen – der Erfahrungswelt und aktuellen Situation der Betrachtenden verankert liegen. Im ersten, intersubjektiv konzipierten Teil von *La chambre claire* liegt das *punctum* näher an seinen aus der Medizin übernommenen etymologischen Ursprüngen einer ‚Wunde‘. Später, als sich der um seine kürzlich verstorbene Mutter Trauernde persönlichen Familienfotos zuwendet und subjektives Empfinden dadurch noch stärker herausfordert, wird stattdessen die Empfindung des ‚Wiedererkennens‘ zentral: das trostspendende, authentische und wundersame ‚Wiederfinden‘ der Abwesenden im Bild. (Vgl. ebd.: 845)

4 „Das *punctum* einer Fotografie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).“ (Barthes 2021: 36)

Im Zuge seiner anfänglichen Versuche, das *punctum* an objektiv darstellbaren Bildelementen festzumachen, beschreibt Barthes etwa seine Irritation durch den gefühlten Kontrast beim Anblick von Soldaten und Klosterschwestern auf demselben Bild. Ebenso schmerzhaft berühren ihn an einem anderen Bild ein Leintuch in den Händen der Mutter eines getöteten Jungen sowie dessen entblößter Fuß und ein danebenstehender Schuh. (Vgl. ebd.: 805–809) Jedoch können, wie Barthes festhält, auch Bilder ohne sichtbare Irritation bei Betrachter:innen Emotionen auslösen. Verantwortlich dafür ist in diesem Fall die Kenntnis bestimmter Hintergründe. Illustrierend verweist er auf das Porträt eines attraktiven, zum Tode verurteilten Mannes, das ihn aufgrund des Wissens berührt, dass der Abgebildete, der zum Zeitpunkt der Bildbetrachtung bereits tot ist, ‚sterben wird‘. (Vgl. ebd.: 865–867) Barthes leitet davon in weiterer Folge die Erkenntnis ab, dass alle Fotografien auf die Sterblichkeit der Abgebildeten verweisen und daher rückwirkend deren Gewesen-Sein abbilden. Diese Erfahrung des ‚Es-ist-sogewesen‘ (*ça-a-été*) bezeichnet er als ‚Noema der Fotografie‘ (*noème de la Photographie*). Es stellt eine wichtige Grundlage für die emotionale Berührung bei der Betrachtung von Fotografien dar. (Vgl. ebd.: 880)

In Zusammenhang mit der emotionalen Reaktion auf Bilder nennt Barthes metaphorisch Formen spezifischen Sprechens, die in der vorliegenden Arbeit den zweiten Analyseschwerpunkt ausmachen. Hochwertige Fotografien würden sich, so seine synästhetische Interpretation, durch ein Sprechen auszeichnen: „[L]’objet parle, il induit, vaguement, à penser.“⁵ (Barthes 1980: 818) Schockfotos, an denen Barthes ethisch begründete Kritik übt, wertet er ab: In seiner Wahrnehmung ‚schreien‘ diese, jedoch ohne zu verletzen: „[L]a photo peut ‚crier‘, non blesser.“⁶ (Ebd.: 821) Damit spricht er ihnen das *punctum*, die emotionale Berührung, ab. Es erscheint durchaus möglich, diese Metaphernbildung typologisch durch weitere Sprech-Eigenschaften zu erweitern und etwa leise, laute, brüchige, hohle sowie schrille Fotografien aus einem Zusammenhang mit Gefühlsqualitäten heraus zu definieren.

Studium und *punctum* stellen in der Kulturwissenschaft längst etablierte Kategorien dar und wurden bereits von der Fototheorie auf angrenzende Bereiche übertragen. Wie die nachfolgende Analyse zeigt, bieten zahlreiche literarische Texte konkrete Anwendungsmöglichkeiten für sie. Denn gerade so wie Barthes es für die rezeptive Praxis beschreibt, schweifen die Blicke der Figuren über Fotografien und lesen darin Versatzstücke einer historischen Epoche. Nicht selten

5 „[D]as Objekt spricht, [...] in unbestimmter Weise [...] [regt es] zum Denken [an]“. (Barthes 2021: 47)

6 „[D]as Foto kann ‚schreiend‘ sein, doch es verletzt nicht.“ (Ebd.: 51)

bleibt ihr Blick an einem unerwarteten Detail oder einem durch das Bildmotiv getriggerten Gedanken hängen. In den Erzähltexten werden im Anschluss an solche Fixierungen eines *punctums* oft längere Assoziationsketten wiedergegeben, die Einblicke in persönliche und familiäre Vergangenheiten geben.

1.4 Fotoalben

Ein weiteres Motiv fotoreflexiver Literatur ist das Erstellen und Betrachten von Fotoalben. Dies scheint ebenfalls aus der Praxis gegriffen, denn seit der „Etablierung der Fotoproduktion im Privatbereich“ bilden sie, so Christiane Holm (2010: 228), ein Medium für „die individuelle Biografiegestaltung“. Pierre Bourdieu (2006b: 41) weist darauf hin, dass nach Kindheitsfotos insbesondere Übergangsriten wie Erstkommunion und Hochzeit als konventionelle Anlässe des Fotografierens gelten, und formuliert folgende politische Deutung: „Das Familienalbum drückt die Wahrheit der sozialen Erinnerung aus.“ (Ebd.: 42) Denn „in chronologischer Ordnung, der ‚Vernunftsordnung‘ des gesellschaftlichen Gedächtnisses“ (ebd.), bewahren Fotografien „die Erinnerung an Ereignisse, die der Bewahrung wert sind, da die Gruppe in den Monumenten ihrer früheren Einheit ein Moment der Einigung sieht“ (ebd.: 42 f.).

Jens Ruchatz analysiert Familienfotos als Medium privater Erinnerung: „Als Bilder eines Augenblicks, einer gewesenen Situation, sind sie Anker für an ihnen ansetzende Erinnerungsprozesse.“ (Ebd.: 100) Ihre Bedeutung für die Besitzer:innen macht er zum einen an ihrer Interpretation als ‚Spur‘ des Vergangenen fest. Aufgrund der starken Präsenz von Posen und Inszenierungspraktiken in Familienalben deutet er diese zum anderen auch als ‚Veräußerlichung‘, ein Modus, der bei Medien des kollektiven Gedächtnisses im Vordergrund stehe. Ruchatz weist außerdem auf die selbstreflexive Dimension von Familienalben hin: „[D]ie in den Fotoalben versammelten Privataufnahmen adressieren die Lebenden, den Fotografen selbst, und dürften nur selten gezielt an die Nachwelt adressiert sein.“ (Ebd.: 99)

Neben Erinnerung und Praktiken der Inszenierung unterstützen Familienalben die Reflexion über Beziehungen und Familienkonstrukte. Marianne Hirsch (2012a: 114) illustriert dies anhand ihrer persönlichen Erfahrung: „As I arrange and rearrange the photographs, I try to ensure that everyone in the family is represented.“ Bei der Auswahl und dem Ordnen von Fotografien bedenkt Hirsch politische Konstrukte wie Sichtbarkeit, Rollenbilder und Machtgefüge, die sie in *Family frames* (2007) zudem an künstlerischen Fotoarbeiten diskutiert. Besonders aufschlussreich scheint die Analyse ihrer Konzeption zweier persönlicher Alben: Das eine entstand als Geschenk für ihre Eltern und reflektiert Inszenierungen

einer Familienidentität, das andere stammt aus der Zeit ihrer durch Migration geprägten Adoleszenz und ermöglicht Rückschlüsse auf Integrationsprozesse und Identitätsentwicklung. In dieser Selbstreflexion erkennt Hirsch, dass den Alben unterschiedliche emotionale Zugänge und Ordnungsprinzipien zugrunde liegen.

Das Erstellen des Familienalbums erweist sich für Hirsch als besonders sensibel, da sich die an sich positiven Familienmotive mit prekären Lebensstationen der jüdischen Familie in unterschiedlichen Exilstädten überschneiden. Eine besondere kompositorische Sensibilität gilt hier dem Anliegen, Trigger zu vermeiden, die Erinnerungen an diese Hintergründe wecken könnten: „This album erases the ruptures of emigration and exile, of death and loss, of divorce, conflict and dislocation. Those realities are submerged between the pages imperceptible to anyone who looks at the album, and, I hope, invisible to my parents“. (Hirsch 2012a: 192) Zum Beispiel wählt Hirsch bei Fotoalben, die sie als Geschenke für Freund:innen gestaltet, ein komplementäres Kompositionsprinzip, das auf humorvolle Weise ironische Momente akzentuiert. Ihre besondere Ernsthaftigkeit beim Erstellen des Familienalbums ist demgegenüber dem Versuch geschuldet, den schwierigen Hintergründen gerecht zu werden. (Vgl. ebd.)

Die ernste Ausgangslage rückt das primäre Interesse von *Family frames* (2007) vorerst in den Hintergrund. Dieses gilt politischen Lesarten von Bildern und Bildkompositionen, die Hirsch an öffentlich zugänglichem künstlerischen oder journalistischen Bildmaterial untersucht: Anhand der Häufigkeit, mit der eine Person abgebildet ist, ihrer zentralen oder marginalen Position im Bild oder innerhalb einer Gruppe, Attributen von Besitz und Zugehörigkeit sowie konventionalisierten Anordnungen spürt sie darin kolonialen oder patriarchalen Ordnungen nach. Denn Hirsch erkennt Fotografien als ein Medium, das solche Hierarchien langfristig festigt. (Vgl. Hirsch 2012a: 202) Peripher findet sich dieser kritische Blick schließlich auch in Hinblick auf das eigene, sorgsam konzipierte Familienalbum:

[M]y own construction of familial continuity across continents and generations, and across an entire life story, is complicit with familial ideologies that position the daughter as future mother, that present the family unit as harmonious and free of conflict, that disguise the passions and rivalries, the anxieties and tensions of family relations, and that accept rather than resist the plenitude offered by photographic images [...]. (Ebd.: 214)

Unabhängig davon wird deutlich, dass die Arbeit mit eigenen Familienbildern für Hirsch therapeutisch wirksam ist, denn rückblickend stellt sie fest: „I begin to perceive the discontinuities within my own story as illuminating and enabling.“ (Ebd.: 214) Trotz des problematischen zeitgeschichtlichen Hintergrundes, der nicht als *studium* strukturiert ist, sondern im Falle seiner Sichtbarwerdung einem *punctum* ähnlicher wäre (vgl. Kap. 2.2), ist das Familienalbum nicht nur ein viel-

seitig lesbares Konstrukt, sondern auch an sich wertvoll: „The old pictures, especially, are small, hard to read, precious.“ (Hirsch 2012a: 192)

Strebt Hirsch im Familienalbum die nachträgliche Konstruktion einer Familienidentität an, so entstand das Album aus der Zeit ihrer Adoleszenz zeitgleich mit ihrer Identitätsentwicklung als Teenager. Im nachträglichen Blick auf die Bilder liest sie darin ihre durch Ortswechsel und wiederholte Erfahrungen von Fremdheit geprägte autobiografische Identitätssuche. Rückblickend vermeint Hirsch in den Aufnahmen ihre frühere Verunsicherung zu erkennen. Zugleich hält sie Ausschau nach Anzeichen der Integration in neue soziale Gefüge, die die Autorin an sichtbaren Gemeinsamkeiten mit Altersgenossinnen festmacht, wobei sie darin nachträglich neben Verbundenheit auch die Notwendigkeit identitätsstiftender Inszenierung erkennt. (Vgl. Hirsch 2012a: 230) Komplementär dazu liest Hirsch ihre Verunsicherung bei der Ankunft in Amerika an visuellen Merkmalen der Unpässlichkeit ab: „I wear a sailor dress that is much too small for me [...]: a chubby child infantilized by my linguistic paralysis, I look much younger than in the Vienna photos taken a month earlier.“ (Ebd.) Abermals gelingt die Integration durch die Freundschaft mit einer Mitschülerin, die ebenfalls einen Migrationshintergrund hat: „I am blond, she is brunette; my hair is thin and straight, hers is thick and wavy; yet we have the same outfit, the same posture, the same hairstyle, in every photo.“ (Ebd.: 232) Ein Foto anlässlich ihres Schulabschlusses bestätigt schließlich, dass die Freundinnen sich nicht nur einander, sondern auch ihren Mitschülerinnen angeglichen haben, was als Indiz für ihre restlose Integration in die Gemeinschaft der Klasse gewertet wird: „[I]n our graduation picture from Nathan Bishop Junior High School, Mona and I sit in the front row, our hair is teased just the right amount, we smile just like the other girls, and we fold our hands on our laps with just the right modesty: we pass.“ (Hirsch 2012a: 231)

Das Familiengedächtnis wird durch Auswahl und Anordnung von Fotografien entscheidend mitbestimmt: Aufgrund der konkreteren referenziellen Semantik, mit der Fotografien die Betrachtenden im Vergleich zu anderen Erinnerungsobjekten konfrontieren, besteht auch eine erhöhte Gefahr, dass unangenehme Erinnerungen getriggert werden. (Vgl. Jandl 2021b: 279) Anhand der vorliegenden Beispiele wird das Fotoalbum als ein Medium deutlich, das nicht nur dazu dient, persönliche Vergangenheiten zu archivieren, sondern dessen Erstellung auch Prozesse der Identitätsfindung und Selbstverortung sowie politische Erwägungen mit einschließt.

2 Illusion und Erkenntnis: Unbestimmtheit, Überlappung, Leerstellen

[L]’absence de photo ne va pas seulement nous servir à masquer notre angoisse et à nous décharger de notre responsabilité. Elle va aussi nous permettre de, et nous servir à [...] raconter une histoire, l’histoire de cette photo là ; et il semble que ce récit mêlé de fiction sera d’une structure de communication plus efficace [...] que la photo même, car il nous permettra, sans contre-preuve, de lui donner l’épaisseur mythique qu’elle a pour nous.⁷ (Joly 2005: 67)

Im Vergleich zu den ‚Mängeln‘ anderer Bildmedien werden Unschärfen der Fotografie in literarischen Diskursen überproportional häufig thematisiert. Dieser Umstand verweist nicht zuletzt auf den der Fotografie zugesprochenen Stellenwert als Medium des Erkenntnisgewinns sowie auf die seit ihren Anfängen geschürte Hoffnung, man werde die Grenzen menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit durch das mechanische ‚Auge‘ des Fotoapparats überwinden. (Vgl. Kemp 2019: 45) Besonders in der Frühzeit des Mediums im 19. Jahrhundert waren die ‚Ungenauigkeiten‘ fotografischer Bilder allerdings kaum zu übersehen. Ironisch fasst Timm Starl (1995; zit.n. ebd.: 9) die Eigenschaften des damals ‚modernsten Mediums‘ wie folgt zusammen: „farblos, unbewegt, verkleinert, zweidimensional, [...] [mitunter] seitenverkehrt“. Das genuin ‚Unvorhergesehene‘ in fotografischen Bildmotiven wurde allerdings, etwa von Dominique Arago, auch als besonderer Reiz erkannt. (Vgl. Busch 2010a: 502)

2.1 Literarische Topoi der Leerstelle im Bild

Wo Fotografien in der Literatur vorkommen, werden häufig auch deren Unvollständigkeit und Fehlerhaftigkeit problematisiert. Aufgrund der langen Belichtungsdauer wiesen Daguerreotypien genuin eine „helle Stelle im Zentrum des Bildes“ (Starl 2012: 168) auf. Starl macht daran eine wichtige Beobachtung hinsichtlich der Rezeption von Leerstellen fest, die im Falle späterer und anders entstandener Bildfehler ebenfalls gilt, nämlich, „dass sie den Blick auf sich ziehen, obgleich es gar nichts zu sehen gibt.“ (Ebd.: 168 f.)

⁷ „Das Fehlen eines Fotos wird uns nicht nur helfen, unsere Angst zu verbergen und uns von unserer Verantwortung zu entbinden. Es wird uns außerdem ermöglichen und helfen, [...] eine Geschichte zu erzählen, die Geschichte dieses Fotos; und es scheint, dass diese von Fiktion durchwobene Erzählung eine Kommunikationsstruktur hat, die [...] wirksamer ist als das Foto selbst, da sie uns ermöglicht, diesem ohne Gegenbeweis jene mythische Tiefe zu verleihen, die es für uns hat.“

Selbst bei Anwendung optisch-technischer Hilfsmittel (zur Vergrößerung etc.) beschränkt sich der Informationsgehalt von Fotografien jedenfalls auf den abgeblendeten Ausschnitt und die gegebene Auflösung. Neben Erkenntnisgewinn führt die Bildbearbeitung zu neuen Ungewissheiten. Angesichts der schon früh entwickelten Möglichkeiten zur Retusche (vgl. Sontag 2008e: 86) und deren Anwendung etwa in totalitären Regimen wie dem Stalinismus (vgl. Lowe 2021: 217) greifen Diskussionen über Mangelhaftigkeit und Authentizität von Fotografien notwendigerweise ineinander. Weitere Unbestimmtheiten ergeben sich auch aus dem Sprechen über diese Phänomene, wenn etwa in der Begriffsverwendung André Bazins ‚objektiv‘ „nicht das Gegenteil von ‚subjektiv‘ ist, sondern vielmehr von ‚arbiträr‘.“ (Günzel 2010: 123) Ontologische und epistemologische Ungewissheiten speisen bis heute literarische Foto-Texte und erhalten das Spannungsfeld zwischen Erkenntnisbegehren und begrenzter Zugänglichkeit des im Bild gespeicherten Wissens aufrecht.

Auch die literatur- und medienwissenschaftliche Theoriebildung setzt sich mit Lücken und Unschärfen auseinander. Martine Joly (2005: 60) verweist auf einen Colloquiumsbeitrag von Roger Odin aus dem Jahr 1986, um dessen These aufzugreifen, dass Fotografien im Roman häufig verblassen, verlorengehen oder verschwinden, weil sie auf diese Weise die Illusionsbildung des fiktionalen Erzählens unterstützen. Visuelle Schlüsselemente, wie etwa die an sich subjektive, betrachter:innenspezifische Kategorie des Barthes'schen *punctums*, können durch stellvertretende sprachliche Vermittlung intersubjektiv festgelegt werden. (S. u.) Joly verweist u. a. auf einen Roman von Dominique Nogués, dessen 36 Kapitel jeweils einem unbelichteten Foto gewidmet sind: „décrivant chacun le contenu d'un cadre vide mais néanmoins représenté“⁸ (ebd.: 60 f.). Den katastrophischen Chronotopos dieses Romans sieht sie durch die verfehlten Aufnahmen symbolisch unterstrichen. (Vgl. ebd.: 64 f.) Einer ähnlichen Dynamik folgt – wenngleich ohne das Moment des Bildverlusts – der Roman *Najnormalniji čovek na svetu* (2017, Der normalste Mensch der Welt) des serbischen Schriftstellers Ivan Tokin, in dem der Ich-Erzähler versucht, anhand von Familienfotos seine Kindheit aufzuarbeiten.

2.2 Unkenntliche Details, ungewisse Hintergründe

Im sichtbaren Bild treten Leerstellen umso deutlicher hervor, je wichtiger eine durch sie verhüllte Information für konkrete Betrachter:innen ist. Ein drastisches

⁸ „wobei sie jeweils den Inhalt eines leeren, aber dennoch dargestellten Bildes beschreiben“

Beispiel diskutiert Marianne Hirsch anhand eines Fotos ihrer Eltern in Fingernagelgröße, das diese zur Zeit der nationalsozialistischen Judenverfolgung im öffentlichen Raum zeigt. Aufgrund des kleinen Formats ist nicht zu erkennen, ob sie einen Judenstern tragen. Die computergestützte Bildvergrößerung bringt jedoch einen verschwommenen, hellen, runden Fleck auf dem Jackett des Vaters zum Vorschein: „We played with the enlargement’s resolution on the computer in Photoshop, sleuthing like detectives to determine the exact nature of the spot.“ (Hirsch 2012b: 57) Zur Illustration dieser Beobachtung inkludiert Hirsch sowohl die kleine Originalfotografie als auch die vergrößerte Ansicht des relevanten Ausschnitts in ihr Buch.

Der plötzliche Anblick dieses *punctums* musste für die Theoretikerin dem von Barthes (1980: 809) beschriebenen gefühlten Messerstich nahekommen. Denn die auf der kleinen Fotografie unsichtbare, durch Vergrößerung sichtbar gewordene Stelle deutet eine Gewissheit an, die besonders eine persönlich involvierte Betrachterin emotional nicht gleichgültig lassen kann. Abstraktes Geschichtswissen erhält plötzlich konkrete Form in einem vertrauten Foto. Das vage Grauen angesichts eines historischen Verbrechens verbindet sich visuell mit den engsten Angehörigen der Autorin. Abschließend verneint Hirsch jedoch erneut das Vorliegen eines Judensterns auf dem Fotoausschnitt. Das Bildmerkmal verdeutlicht lediglich die Irreführung durch ein technisches Verfahren, eine persönliche Projektion der Betrachterin: „No doubt, our determination to magnify and enhance the picture – to zoom in, blow up, sharpen – reveals more about our own projections and appropriations than about life in wartime Greater Romania.“ (Hirsch 2012b: 59 f.)

Hirschs ‚negatives‘ *punctum*, der im kleinen Bild potenziell verborgene Schrecken, erweitert das Spektrum an Paradoxien, welche Barthes’ Kategorie aufweist. Denn die von ihm gewählten, anhand sichtbarer Details oder bekannter Hintergrundinformationen (vgl. Kap. 1.3) intersubjektiv nachvollziehbaren Beispiele für starke, durch Bildbetrachtung ausgelöste Emotionen dienen lediglich der formalen Illustration einer rezeptionsästhetisch zu denkenden Kategorie. Das *punctum*, in dem Sinne, in dem Barthes sich dafür interessiert, ist als subjektive Kategorie ausschließlich jenen zugänglich, die davon berührt werden, und enthüllt daher Persönliches über Betrachter- bzw. Theoretiker:innen: „[D]onner des exemples de *punctum*, c’est, d’une certaine façon, me livrer“.⁹ (Barthes 1980: 822) Vergleichbare rezipient:innenspezifische Aspekte emotionaler Wahrnehmung gilt es häufig herauszuzeichnen, wenn in literarischen Texten ein Fehlen oder der Verlust von Fotografien thematisiert wird.

9 „Beispiele für das *punctum* anzuführen bedeutet [...] in gewisser Weise, sich preiszugeben.“ (Barthes 2021: 53)

Im Gegensatz zu Hirsch, die die vergrößerte Fotografie ihrer Eltern mit dem hellen Fleck in ihrem Buch abbildet, spart Roland Barthes das für seine Theorie zentrale Kindheitsfoto seiner Mutter aus: „Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente [...], pour vous, aucune blessure“¹⁰ (ebd.: 849). Die schöne und zugleich schmerzhaft Berührung durch das Wesen seiner Mutter, welche Barthes bei der Betrachtung dieser Aufnahme erlebt, ist nicht intersubjektiv, sondern nur auf Basis der Erinnerung des Betrachters an seine persönliche, langjährige, liebevolle Beziehung zur Verstorbenen erfahrbar. Folgerichtig schließt Barthes diese Aufnahme als wissenschaftliche Beweisquelle aus. (Vgl. ebd.)

Mit Hirschs Irritation durch die helle Stelle am vergrößerten Jackett ihres Vaters verhält es sich gerade umgekehrt. Dieses *punctum* ist sowohl visuell sichtbar als auch in seiner emotionalen Brisanz intersubjektiv zugänglich. Beides gilt sogar mit besonderer Deutlichkeit, zumal das betreffende Detail neben potenziellen Erkenntnissen über die persönliche Familiengeschichte auch auf ein kollektives Trauma verweist. Die Brisanz von Hirschs ‚Fund‘ in der vergrößerten Fotografie wird durch ihre diesem vorangegangene, langjährige, erfolglose Suche nach einem vergleichbaren Indiz unterstrichen. Bereits in ihrem früher entstandenen Buch *Family Frames* kommt Hirsch nämlich auf dieselbe Aufnahme zu sprechen. Wie deren Beschreibung erkennen lässt, *sieht* sie darin jedoch anderes: Ohne Bildvergrößerung erschließt sich keine helle Stelle. Zum Zeitpunkt dieser Betrachtung ist das Bild noch ‚unschuldig‘:

There are no pictures of my parents' unusual wedding in the ghetto, none in which they are wearing the yellow star. One image of the smiling newlyweds, their arms interlaced, walking on the Herrengasse, taken by a street photographer, betrays nothing about the hardships of that time [...]. (Hirsch 2012a: 226 f.)

Als beinahe idyllisch nimmt die Tochter diese Aufnahme wahr und sieht sich gerade deshalb mit einer anderen Irritation konfrontiert. Die unerklärliche *Abwesenheit* eines sichtbaren Index, der eine Verbindung zu den historischen Umständen herstellt, manifestiert sich in dieser Bildbetrachtung als unsichtbares *punctum*. Darüber hinaus lassen auch die Erzählungen der Eltern einen vergleichbaren Hinweis vermissen: „Here we are during the war,‘ they tell me with amazement and some amount of defiance. Why is there no yellow star?“ (Hirsch 2012a: 227) Dass die unsichere Tochter die quälende Frage nach dem Judenstern in diesem Gespräch

¹⁰ „Ich kann das Photo aus dem Wintergarten nicht zeigen. Es existiert ausschließlich für mich. Für Sie wäre es nichts als ein belangloses Photo [...], verletzen würde es Sie nicht im mindesten.“ (Ebd.: 83)

unterlässt, ist durch das Fehlen der Anführungszeichen angedeutet. Hirsch schildert in diesem Buch keine weiterführenden Untersuchungen, sodass das unsichtbare erste *punctum* des kleinen Fotos – die offene Frage – im Zentrum dieser Darstellung bleibt. Dass sich durch die veränderte Sicht auf ein Detail der Bildinhalt womöglich grundlegend ändert, führt dieses Beispiel vor Augen. Die nicht eindeutig interpretierbare Stelle des kleinen Fotos wird für die Betrachterin zu einem doppelten *punctum*, dessen zweite Ausprägung schmerzhafter ist, da sie die drängende Frage eindeutig zu beantworten und die entwürdigende Lebenssituation ihrer Eltern zu jener Zeit sowie deren bedrohliches Ausgeliefert-Sein zu bestätigen scheint.

Die Eltern, nach dem Detail gefragt, verneinen kategorisch, dass sie zum Zeitpunkt dieser Aufnahme den Judenstern getragen hätten, und sprechen dem hellen Fleck die visuelle Ähnlichkeit mit einem solchen ab. Weiterführende Recherchen und Vergleiche mit schärferen Fotos anderer jüdischer Menschen, auf deren Kleidung der Stern gut zu erkennen ist, überzeugen Hirsch davon, dass sie sich geirrt hat. (Vgl. Hirsch 2012b: 59) Zugleich zeugt ihre Darstellung von Unentschlossenheit, da sie ihren mutmaßlichen Irrtum zwar eingesteht, jedoch immer wieder neu die Frage aufwirft, was es denn mit der hellen Stelle auf sich habe. (Vgl. ebd.: 73–76)

2.3 Nachforschungen vs. Imagination

Bei eingehender Lektüre zeichnet sich noch ein weiterer Grund ab, warum Hirsch ihre Annahme eines Judensterns auf dem Jackett ihres Vaters revidiert. Diese zweite Ursache erscheint für ihre Theoriebildung noch wichtiger. Bereits im Zuge der Erläuterungen zum Konzept von Postmemory als subjektives Erinnern an die familiäre Vorgeschichte unterstreicht sie die engen Bezüge ihres Denkens zu feministischen und queeren Agency-Konzepten. Darunter nennt sie Eve Kosofsky Sedgwick's Überlegungen zum ‚paranoiden‘ und ‚wiedergutmachenden Lesen‘ (*paranoid* bzw. *reparative reading*). Ersteres beschreibt eine Schutzhaltung, die den Fokus auf negative Informationen lenkt und destruktiv ist, da sie solche auch verstärkt aufspürt. Als ‚Gegenmaßnahme‘ schlägt Kosofsky Sedgwick die Aneignung einer wiedergutmachenden Perspektive vor: „[I]t is not only important but *possible* to find ways of attending to such reparative motives and positionalities.“ (Kosofsky Sedgwick 2003: 105) Gerade darauf verweist Hirsch erneut, als sie den Hinweisen folgt, die dafür sprechen, dass ihre Assoziation des hellen Flecks mit einem Judenstern einer Fehlannahme geschuldet sei. In direkter Ableitung entwirft sie das Konzept einer ‚wiedergutmachenden Bildbetrachtung‘ (*reparative looking*). Durch bewusste Entscheidung für das Narrativ ihrer sogar in jener problematischen Zeit ungestört promenierenden Eltern wird der anhand des vergröß-

ßerten Bildes erfahrene Schrecken aufgehoben, was die vitalen Kräfte aller Beteiligten unterstützt: „[A]llowing the image to fade back to its initial size, we might be able to make space for the possibility of ‚life‘ rather than ‚death‘ in the future.“ (Hirsch 2012b: 76)

Durch den Vorschlag einer ‚wiedergutmachenden Bildbetrachtung‘ bricht Hirsch auch mit einer langen Tradition der Fotorezeption, in der die Fotografie als elegisches Medium gilt: „Photography is an elegiac art, a twilight art. Most subjects photographed are, just by virtue of being photographed, touched with pathos.“ (Sontag 2008b: 15) Diese Assoziation liegt an der notwendigen Vergangenheitsbezogenheit alles Fotografierten: „Deshalb liebt der Melancholiker Fotografien, weil er überhaupt alles Geschehen und alle Geschichte von ihrem Ende her betrachtet.“ (Starl 2012: 183) Dies stellt auch die Grundlage für Barthes' (1980: 880) nostalgisches *punctum* des *ça-a-été* dar, das das Wiederfinden von Vergangenem im Bild benennt und damit zugleich alle seither erlittenen Verluste vor Augen führt. Gerade in Situationen von Krieg und Exil wird diese Ambivalenz oft besonders deutlich. Von „simultaneous loss and presence“ spricht Hirsch (2012b: 171) im Fall eines von Dori Laub behandelten Kindes, das die Zeit der Abwesenheit seiner Eltern mithilfe eines Fotos der Mutter unbeschadet überstand, jedoch bei deren Rückkehr ein Trauma erlitt, da die gezeichnete Frau ihrem früheren Abbild unähnlich geworden war.

Leerstellen und Ungewissheiten ziehen den Blick ebenso stark an wie sichtbare Bildinhalte. Als *punctum* im Sinne Barthes' lösen sie oft starke Emotionen aus, wie Nostalgie, Ungewissheit oder böse Vorahnungen. Unabhängig davon, ob es sich um Ablichtungsfehler handelt oder um ein zu kleines Detail, um historische Ungewissheit oder mangelnde Übereinstimmung zwischen Bild und Realität, gestalten sich diese Gefühle tendenziell negativ, da jeweils ein Fehlen oder eine Divergenz im Zentrum steht. Besonders in transgenerationalen Kontexten, wie in Hirschs zentralem Beispiel, gleichen Ungewissheiten im Bild einem ‚Phantom‘ im Sinne des Psychoanalytikers Nicolas Abraham (1991: 691), der damit „Geheimnisse“ bezeichnet, „die innerhalb von Familien von einer Generation an die nächste unbewußt weitergereicht werden. Als Fremdkörper empfunden, bleiben sie einer psychischen Verarbeitung entzogen.“

Nicht immer ist ‚wiedergutmachende Bildbetrachtung‘, die Hirsch mit Kosofsky Sedgwick als heilendes Gegenmittel vorschlägt, angebracht und notwendig, gilt es doch, Geschichtsnarrative nicht zu verfälschen. Allerdings münden die meisten beschriebenen literarischen oder historischen Auseinandersetzungen mit Leerstellen in Obsessionen der Betrachtenden, die deren emotionale Wunden beständig vertiefen. Gerade in solchen Konstellationen kann ‚wiedergutmachende Bildbetrachtung‘ helfen, den gequälten Blick Betroffener von einem ‚Phantom‘ abzuwenden, um dysfunktionale Dynamiken aufzubrechen.

3 Kulturelle Sphären der Fotografie: Krieg, Trauma, Tod und das Unbewusste

[P]hotography is not practiced by most people as an art. It is mainly a social rite, a defense against anxiety, and a tool of power. (Sontag 2008b: 8)

Die folgenden Kapitel befassen sich mit gesellschaftlichen Zuschreibungen und Einsatzbereichen der Fotografie, die als politisches Medium kulturelle Entwicklungen einer Region zu spiegeln vermag und im Privatbereich mit spezifischen symbolischen Lesarten in Verbindung gebracht wurde. Zunächst wird auf historische und medienwissenschaftliche Arbeiten zur Imagination und Konstruktion Jugoslawiens bzw. der südslawischen Länder anhand von fotografischem Material eingegangen, die Erkenntnisse über die politische Selbst- und Fremdverortung dieser Region bereitstellen. Anschließend erfolgt eine Auseinandersetzung mit der Kriegsfotografie aus der Zeit des Jugoslawienkriegs sowie mit symbolischen Zuschreibungen dieses Mediums, das seit seinen Anfängen mit Tod und Trauma assoziiert ist.

3.1 Zur suggestiven Kraft politischer Bilder am Balkan

Anhand von Bildpostkarten, die deutsche Soldaten während des Ersten Weltkriegs vom Balkan versendeten, gibt Andreas Seim (2017: 153) Einblicke in die westliche Fremdperspektive auf diese Region, die er als nachhaltig durch Karl Mays Orient-Romane geprägt beschreibt: „Man spürt die Faszination geradezu, welche das Leben auf dem Balkan auf die deutschen Soldaten aller Dienstgrade ausübte. Dies passierte sicher nicht ohne Grund, denn viele wähten sich im ‚Orient‘“. Neben „Landschafts-, Stadt- und Ortsansichten sowie Bilder[n] aus dem militärischen Dienst“ (ebd.) wurden insbesondere ethnisch markierte Motive, etwa Bewohner:innen in ihren Trachten, aufgenommen. (Vgl. ebd.: 154) Neben allgemeinen Überlegungen zu politischen Bild-Semiotiken, in denen beispielsweise Roland Barthes oder Marianne Hirsch unbedachte rassistische Tendenzen im Journalismus aufzeigten, erhielt zudem die Bildproduktion auf dem Balkan bereits spezifische Aufmerksamkeit. Sowohl historisch-kulturelle Entwicklungen nach 1900 als auch politische Positionierungen Jugoslawiens wurden dabei untersucht.

Karl Kaser (2016: 143) weist darauf hin, dass den Balkan noch im 19. Jahrhundert ein „vorsäkulares Bildverständnis“ prägte, was mit der Dominanz der abrahamitischen Religionen – Islam, Judentum und orthodoxes Christentum – zusammenhänge: „Dieses Bildverständnis wurde durch das zweite alttestamentarische Gebot geformt, das dem Menschen die Herstellung von Gottes-, Menschen- und

Tierbildern untersagt.“ Eine entscheidende Veränderung dieser Situation erkennt Kaser im Kontext der beiden Balkankriege (1912–1913) und des Ersten Weltkriegs, wo Fotografie und Dokumentationsfilm gezielt für Propaganda und Kriegsberichterstattung angeeignet wurden. Der Autor bezeichnet dies als „erste visuelle Revolution auf dem Balkan“ (ebd.: 142). Beteiligt waren daran sowohl regionale als auch ausländische Akteur:innen. Es entstanden journalistische Medien wie *Balkanski rat u slici i reči* (*Der Balkankrieg in Bild und Wort*), die auf zehn Seiten bis zu hundert Fotografien zeigten. (Vgl. ebd.: 147 f.) Neben Berichterstattung trug das neue Bildmaterial laut Kaser wesentlich zur Konstruktion eines ‚kriegerischen Balkans‘ bei. Der Historiker knüpft an Maria Todorovas Standardwerk *Imagining the Balkans* (1997) an, das die westliche Stereotypisierung dieser Region als rückständig und barbarisch analysiert. Zugleich betrachtet er die in diesem Zusammenhang eingeleitete ‚visuelle Moderne‘ auf dem Balkan als akteur:innenspezifisch und daher autonom von der europäischen. Aus diesem Grund warnt er davor, sie als Entwicklung innerhalb einer rückständigen Gesellschaft zu interpretieren, „die eilfertig das westliche Vorbild kopiert“ (ebd.: 157).

Spätere Entwicklungen der Fotografie als politisches Medium untersucht Tanja Zimmermann (2012: 92) anhand der Kunstzeitschrift *Jugoslavija* (1949–1959), die sie als „eine Mischung aus Propaganda, Reiseführer und Kunstzeitung“ einordnet. Geboten werde ein „Überblick über das ganze Land unter Titos Führung“ (ebd.). Zimmermann weist darauf hin, dass die Zeitschrift anhand des Bildmaterials teilweise die enge Beziehung Jugoslawiens zur Sowjetunion herausarbeite, das Land in anderen Ausgaben jedoch eher mit Fortschritt und Modernität in Verbindung setze, was wiederum Einigkeit mit dem Westen suggeriere: „Als ambivalente Kippfigur zwischen Ost und West vereinte sie [...] unterschiedliche ideologische Projektionen in der Fiktion eines ‚dritten Wegs‘“ (ebd.: 100). Innenpolitisch stellt Zimmermann eine seit dem Zeitraum um 1900 (vgl. Kaser 2016: 153) zu beobachtende Tendenz zur visuellen Konstruktion von Einheit der an sich heterogenen politischen Region fest, wobei das Bildmaterial auf historische Schlüsselnarrative zurückgreift: „Die Propaganda- und Werbefotografie vereinheitlichte [...] die unterschiedlichen Lebensräume der Völker Jugoslawiens zu einer ästhetischen Nationalgeographie mit einer geeinten historischen Memoria“ (Zimmermann 2012: 100). Jugoslawische Propaganda-Aufnahmen sowie einheitssuggestierende Fotografien insbesondere von Tito finden auch in der Literatur Erwähnung, wo sie häufig einen Anlass zur kritischen Auseinandersetzung mit (zerstörten) Illusionen bilden.

In Hinblick auf die Jahre vor dem Jugoslawienkrieg weist Zimmermann auf aggressive Bildstrategien in journalistischen Medien hin, die alte Stereotype erneut fruchtbar machen würden. Gemeint sind Anklänge an die Religion sowie an „die serbische Heldenepik, die den Kampf gegen die Türken feiert“ (Zimmermann

2014: 293). Mit archaischen Versatzstücken, ihrer Tradierung und Semantisierung durch die Jahrhunderte, befasst sich zudem Mileta Prodanović in einer essayistischen Studie, in der er die Implikationen von Veränderungen im Stadtbild Belgrads sowie der visuellen Neugestaltung von Geldscheinen und Grabsteinen diskutiert. Dabei zeichnet er etwa die Etablierung des Führerkults um Slobodan Milošević anhand visueller Anleihen bei der Religion nach und stellt fest, dass diese zeitlich mit einer Rückkehr von Ikonen, traditionellen Kultbildern und Abbildungen mit offensichtlicher sakraler Funktion im öffentlichen Raum einhergegangen sei. (Vgl. Prodanović 2002: 24)

Auf die Wechselbeziehung zwischen Religion und Politik im Jugoslawien der späten 1980er und frühen 1990er Jahre nimmt auch Tanja Zimmermann (2014: 332) Bezug: „Zugleich wirkte die medialisierte Religion retroaktiv auf die verstärkt nationalistische Politik zurück, der sich die Muster der religiösen Andacht und der orthodoxen Ikonographie aufprägten.“ Diesen „dynamischen reziproken Prozess der Profanierung des Sakralen und der Re-Sakralisierung des Profanen“ analysiert sie (2014: 332) u. a. an Fotografien. Sie verweist etwa auf das Titelblatt einer Ausgabe der Belgrader Wochenzeitung *Politika intervju* aus dem Sommer 1988, das ein orthodoxes Fresko zeigt: „Drei gerüstete orthodoxe Heilige, Areta, Naster und Nikita, bereiten sich auf den Kampf vor.“ (Ebd.: 333) Das Heft widmet sich der Schlacht auf dem Amselfeld, verknüpft die historischen Narrative jedoch mit dem nationalistischen Diskurs tagespolitischer Diskussionen. In einem weiteren Beispiel bezieht Zimmermann sich auf Janko Vujanovićs Reisebericht *Kosovo je grdno sudilište* (1989, *Das Kosovo ist ein hässlicher Gerichtsort*) und weist auf die intermediale Beziehung zwischen der Fotografie eines Vaters mit seiner – der Bildunterschrift zufolge – von Kosovo-Albanern vergewaltigten Tochter im Arm und dem Fresko eines heiligen Kriegers hin. Die vielfältige Verflechtung dieser heterogenen Illustrationen basiere auf einer visuellen Annäherung des Fotos an die Ästhetik der Ikone, die durch die veraltete Aufnahmetechnik sowie den Abdruck beider Bilder in Schwarz-Weiß bewirkt werde. Motivisch erinnere das Foto an die Pieta, während der Krieger für das bewaffnete Aufbegehren gegen erlittenes Unrecht stehe, zu dem er das Volk aufrufe. (Vgl. ebd.: 343–345)

Von einem ‚Krieg der Bilder‘ zeugen mit Blick auf Bosnien die Wahlplakate zur ersten demokratischen Wahl nach dem Zerfall Jugoslawiens. Die Aufnahmen im Fotoband *Strašni izbori 1990* (2010, *Die schrecklichen¹¹ Wahlen von 1990*) des Sarajevoer Fotografen Milomir Kovačević Strašni zeigen Palimpseste frisch aufgeklebter oder abgerissener Wahlplakate, wobei höchst unterschiedliche Ideologien

11 Das Attribut *strašni* („schrecklich“) verweist zusätzlich auf den Beinamen des beliebten Fotografen, wo es in einem positiven Sinne für „schrecklich gut“ steht.

und Werbestrategien einander in aggressiven Kontrasten überlagern. Wiederkehrende ikonische Zeichen sind etwa der für die jugoslawische Einheit stehende sozialistische Stern (vgl. Kovačević 2010: 24, 38), das christliche Kreuz (vgl. ebd.: 54 f.) oder nationalistische Gesten wie der serbische Gruß in Kombination mit kyrillischen Schriftzeichen. (Vgl. ebd.: 22 f., 76 f.)

Auf mehreren Ebenen kommt es demzufolge vor, dass Kriege, gesellschaftliche Kontroversen oder die politische Neuorientierung eines Landes die fotografische Bildästhetik verändern. Während diese Entwicklung als Fortschritt eine genauere und objektivere Berichterstattung unterstützen kann, haben Ideologien ebenso häufig Einfluss auf die Bildkomposition, wobei es dabei meist – gewissermaßen als Rückschritt – zu einer Aktualisierung traditioneller Symbole kommt.

3.2 Kriegsfotografie und der Jugoslawienkrieg

Seit dem Spanischen Bürgerkrieg ermöglichten es die „neuen Kompaktkameras wie die Leica und die Contax [...], näher als je zuvor an die Ereignisse heranzukommen, was zur Entstehung eines neuen Stils der Kriegsfotografie führt, der sich von dem des Ersten Weltkriegs völlig unterscheidet.“ (Vgl. Lowe 2021: 148) Nicole Wiedenmann (2007: 42) hält fest, dass „die Fotografie im Jugoslawienkrieg geradezu eine Renaissance“ erlebte. Fotografien entstanden sowohl „bei den gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Serben und Kroaten, bei den bosnischen Gefangenen in den Kriegsgefangenenlagern, bei ethnischen Säuberungen in Bosnien, als auch bei der Belagerung Sarajevos“ (ebd.). Lediglich „beim Nato-Einsatz in der Gestalt eines Luftkrieges“ fiel „dem Fernsehen wieder die zentrale [...] Rolle zu“ (ebd.). Das ‚anachronistische Medium‘ (ebd.: 43) Fotografie erfüllte eine wichtige dokumentarische Funktion, nicht zuletzt bei der Aufarbeitung von Kriegsverbrechen: „Just as they once faced the camera, some of the perpetrators of war crimes have faced charges in front of the UN’s International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (ICTY) as well as national courts.“ (Petrović 2015: 368)

Zahlreiche Publikationen beschäftigen sich mit Ron Haviv, der im April 1992 eine serbische paramilitärische Truppe bei ihrem Einsatz in Bijeljina begleitete und die Soldaten – deren explizites Verbot missachtend – unbemerkt bei Kriegsverbrechen fotografierte. (Vgl. Haviv 2016: 208) Der Anführer Željko Ražnatović alias ‚Arkan‘ gestattete Haviv die Anwesenheit vor Ort, nachdem dieser ihn mit seiner Truppe posierend in Belgrad fotografiert hatte. In Bijeljina kontrollierte Ražnatović die Tätigkeit des Fotografen jedoch streng, und als er von der Publikation der unerlaubten Aufnahmen erfuhr, setzte er ein Kopfgeld auf diesen aus.

(Vgl. Zimmermann 2014: 397) In Serbien wurde Haviv wegen des Vorwurfs der Spionage zwischenzeitlich inhaftiert. (Vgl. Dmitrović 2004: 105)

Besondere Berühmtheit erlangte ein Foto dieser Serie, auf dem ein serbischer Soldat dazu ansetzt, einer verwundet am Boden liegenden Frau ins Gesicht zu treten. Die von Susan Sontag vielschichtig behandelte ethische Frage, ob man verletzte, verunstaltete, sterbende Menschen fotografisch der Öffentlichkeit zugänglich machen dürfe, wurde an diesem Foto mehrfach diskutiert. Sontags (2008b: 14) ursprüngliches Gegenargument lautet: „To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves [...]; it turns people into objects that can be symbolically possessed.“ Zugleich gesteht Sontag (2004: 93) der Fotografie zu, dass etwa die breite Anteilnahme für die im belagerten Sarajevo eingeschlossene Bevölkerung der medialen Berichterstattung zu verdanken war. Ihre Vorbehalte erhält sie dennoch in mehrerlei Hinsicht aufrecht. So beschreibt sie das Mitleid beim Anblick von Schockfotos als flüchtige Reaktion, die distanzierter Abschottung weichen kann: „It is because, say, the war in Bosnia didn't stop, [...] that people abroad may have switched off the terrible images.“ (Ebd.: 90) Auch kommt sie zu dem Schluss, dass Außenstehende selbst anhand von Fotos nicht verstehen könnten, was Krieg bedeute: „We can't imagine how dreadful, how terrifying war is; and how normal it becomes. [...] That's what every soldier, and every journalist and aid worker and independent observer [...] stubbornly feels. And they are right.“ (Ebd.: 113) Als Theaterregisseurin, die sich während des Bosnienkriegs selbst in Sarajevo aufhielt, wurde Sontag überdies Zeugin des Misstrauens der Bevölkerung gegenüber Kriegsphotograf:innen: „[I]t was not uncommon to hear, in the middle of a bombardment or a burst of sniper fire, a Sarajevan yelling at the photojournalists [...], ‚Are you waiting for a shell to go off so you can photograph some corpses?‘“ (Sontag 2004: 100) Dieses Misstrauen ist nicht zuletzt einer oft voreingenommenen und parteiischen Perspektive der Kriegsphotografie geschuldet: Aco Dmitrović (2004: 104) weist darauf hin, dass im Krieg jede Seite aktiv mit Fotograf:innen kooperiere, was dem Versuch geschuldet sei, die eigene Perspektive publik zu machen, um die Öffentlichkeit für sich einzunehmen. Dieser Umstand ist auch aus anderen Kriegen belegt, wenn etwa die Authentizität von Robert Capas berühmter Fotografie aus dem Spanischen Bürgerkrieg *Loyalistischer Soldat im Moment seines Todes* von 1936 angezweifelt wird: „Untersuchungen etlicher Wissenschaftler deuten darauf hin, dass es sehr wahrscheinlich von Capa inszeniert oder falsch betitelt wurde.“ (Lowe 2021: 148)

Dmitrović (2004: 100) stellt darüber hinaus die Frage, ob Haviv, bzw. Kriegsphotografen im Allgemeinen, nicht als Mittäter zu bewerten seien, da sie unmenschliches Leid miterlebten, jedoch nicht eingriffen. Ähnlich argumentieren Martin Lukk und Keith Doubt (2015: 632), wenn sie Havivs Zeugenschaft als Beglaubigung von Ražnatovićs Kriegsverbrechen lesen: „If Haviv were not present,

if he were not a witness, the violence could not constitute a status degradation ceremony.“ Die unterschiedliche Bewertung und Interpretation von Zeugenschaft markiert einen wichtigen Brennpunkt in diesem Diskurs, wobei es auch zu bedenken gilt, dass einzig der:die Fotograf:in durch die eigene prekäre Präsenz vor Ort in der Lage ist, eine von ihm:ihr aufgenommene Szene zu kontextualisieren.

Susan Sontag (2004: 81) weist mit Blick auf die oben beschriebene Aufnahme auf deren eingeschränkte Lesbarkeit hin: „The photograph doesn’t tell us that she is a Muslim, though she is unlikely to have been labeled in any other way, for why would she and the two others be lying there, as if dead (why ‚dying‘?), under the gaze of some Serb soldiers?“ Sie folgert daraus, dass Kriegsfotografien eher von allgemeiner Bedeutung seien und auf die Unmenschlichkeit von Kriegen überhaupt hinwiesen: „In fact, the photograph tells us very little – except that war is hell, and that graceful young men with guns are capable of kicking overweight older women lying helpless, or already killed, in the head.“ (Ebd.)

Den Artikel von Lukk und Doubt kommentierte Ron Haviv mit einer dreiseitigen Kritik, in der er ihnen unzureichende Recherche vorwirft, Richtigstellungen vornimmt und subjektive Vermutungen hinterfragt:

It can be productive, in certain contexts, to interpret what a photo’s subject may have felt, but it can also be very dangerous to unthinkingly project feelings or make assumptions about a subject or the photographer, especially when those suppositions are made with missing or factually inaccurate information. (Haviv 2016: 209)

Die Bedeutung dieser Kritik geht weit über den Einzelfall hinaus, der ihr als Anlass diente. Denn jede Auseinandersetzung mit der dokumentarischen Funktion von Fotografie ist angehalten, die Polyvalenz von Bildmaterial zu berücksichtigen, die Quellenlage zu prüfen und subjektive Überlegungen aktiv als solche zu reflektieren. Darüber hinaus trafen die Autoren Haviv mit einem verletzenden Vorwurf, der angesichts der realen Gefahr, unter der er die Gräueltaten dokumentierte, verwundert: „To suggest that this photo was taken to further my career is appalling.“ (Ebd.) Seine tatsächliche Position als Kriegsfotograf erläutert Haviv ähnlich wie Susan Sontag: „Images of death and near death are always disturbing and there is absolutely nothing simple about taking those photos. But they *can* have a singular impact, the work mentioned here as well as other images of mine were used to indict and convict war criminals.“ (Haviv 2016: 210)

In *Ein Jahrhundert der Verunsicherung* (2017) thematisiert Marijana Eršić visuelle Ästhetisierungen des Bosnienkriegs anhand dreier Fallstudien. Sie fragt nach der ethischen Vertretbarkeit dokumentarischer und symbolischer Kriegsbilder in Werbung, Spielfilmen oder Videoclips und greift dabei auf die Sontag’sche Dichotomie zwischen voyeuristischer Exponierung und Appelcharakter visueller Medien zurück. Letzterem spricht sie die Priorität zu. In einer medienkomparatis-

tischen Betrachtung zwischen Film und Fotografie kommt sie überdies mit Verweis auf das Barthes'sche *punctum* zu dem Schluss, dass gerade das unbewegte Bild in der Auseinandersetzung mit Getöteten zum „Sinnbild eines [...] tödlichen Schusses“ werden kann, „für welchen auch der Rezipient zur Verantwortung gezogen wird“ (ebd.: 237).

Neben der Bedeutung postjugoslawischer Kriegsfotografie für die Faktensicherung und die öffentliche Bewusstseinsbildung stellt Wiedemann einen bereits für frühere Kriege beschriebenen Rückgriff auf symbolisch aufgeladene Motivvorlagen heraus, die ebenfalls vom Dokumentarischen wegführen und Mythenbildung initiieren. So orientierten sich die Aufnahmen serbischer Lager an „bekannten Bildtopoi der Holocaustfotografie“ (Wiedemann 2007: 55), wodurch die Rezeption durch teilweise problematisch undifferenzierte Geschichtsvergleiche gelenkt wurde. Weinende bosnische Frauen wurden dagegen in „Bezug zur traditionellen Ikonographie der Bildenden Kunst mit ihren zahlreichen Abbildungen der weinenden Madonna“ (ebd.: 60) gesetzt. In diesem zweiten Fall strukturiert ein christlicher Topos die Darstellung von Trauer in einem muslimischen Kontext, für den das Referenzmotiv keine Bedeutung hat. Gerade diese semantisch wenig sinnvolle Verquickung führe zum Empfinden von Empathie bei Rezipient:innen aus europäischen Ländern, deren visuelles Bildverständnis auf dieser Vorlage aufbaue. Auch in anderen internationalen Kontexten lasse sich dieses durch-aus häufige Phänomen feststellen. (Vgl. ebd.: 60 f.)

Tanja Zimmermann (2014: 380) geht auf einen besonderen Fall bewusster Manipulation durch konstruierte Motivähnlichkeit ein, der veranschaulicht, dass Betrachter:innen mitunter getäuscht werden *wollen*: Es handelt sich um Fotografien eines serbischen Lagers, die 1996 vor dem Internationalen Gerichtshof in Den Haag als Beweismittel herangezogen wurden. Durch den Stacheldraht und die Schlagzeile *Belsen 92. The Picture that shamed the world*, unter der sie 1992 im *Daily Mirror* abgedruckt worden waren, weckten die Aufnahmen Assoziationen zu den Konzentrationslagern des Holocaust. Allerdings ergaben Recherchen, „dass sich nicht die Bosnier, sondern die Photoreporter hinter dem Stacheldraht befunden hatten“ (ebd.). Es stellte sich heraus, dass das Foto bei der Essensausgabe an bereits befreite Flüchtlinge inszeniert worden war. In dem auf diese Nachricht folgenden Medienrummel wurde dem für die Enthüllung verantwortlichen Journalisten Thomas Deichmann von manchen Kritiker:innen die Leugnung serbischer Lager unterstellt, obwohl er „lediglich auf die semantischen Verschiebungen [hatte] hinweisen [wollen], die ein Bild zum ‚Schlüsselbild‘ innerhalb eines Krieges machen.“ (Ebd.) Der britische Journalist Ed Vuillamy betrachtete „das Photo nicht als singuläres Ereignis, sondern vielmehr – ähnlich wie ein Kompositionsporträt – als Summe von verschiedenen Erlebnissen“ (ebd.: 381 f.). Auch

der Richter interpretierte die Sachlage später „nicht als Fälschung des Bildmaterials“, sondern als wirklichkeitsgetreue „Bildmetapher“ (ebd.: 382).

Auch abseits kontroversieller Perspektiven auf Fakt und Fiktion erweist sich der Umgang mit Bildern und persönlichen Geschichten in der Kriegsberichterstattung als komplex, da häufig Einzelschicksale das Material bestimmen. Zimmermann (2014: 368) geht diesbezüglich auf einen Essay von Sontag ein, in dem diese die Inkommensurabilität medial hoch gespielter individueller Geschichten kritisiert. Das konkrete Beispiel handelt von einer bosnischen Waise, die medizinische Behandlung im Ausland benötigt und diese nach gewaltigem Medienrummel schließlich erhält. Sontags Kritik lautet, dass das Mädchen von der Berichterstattung ‚ausgebeutet‘ worden sei. Vergleichbar damit ist die Geschichte von Zlata Filipović, die als Kind im belagerten Sarajevo einen Wettbewerb des französischen Verlags Robert Laffont gewann: Ein Kinderkriegstagebuch wurde für die Veröffentlichung rekrutiert, um öffentlich auf den Krieg in Bosnien hinzuweisen. Die zu Kriegsbeginn Elfjährige, die die internationale mediale Aufmerksamkeit zunächst begrüßte, thematisiert in weiterer Folge jedoch auch die Ambivalenz ihrer Rolle. Obwohl sie als ‚Gesicht des Krieges in Bosnien‘ bei Fotoshootings ins internationale Rampenlicht gerückt wird, muss sie zunächst weiter in der belagerten Stadt ausharren. (Vgl. Filipović 1993: 170) Durch ihre Kooperation mit französischen Journalist:innen erreichte jedoch auch Zlata schließlich die Evakuierung für sich und ihre Familie.

Eine – wenngleich wohl unbeabsichtigte bzw. zumindest unreflektierte – ‚Ausbeutung‘ von Filipovićs individuellem Schicksal durch internationale Medien steht dennoch plakativ im Raum. Davon zeugen insbesondere die Aufbereitung und Kommentierung des Bildmaterials auf diversen Buch-Covers sowie im Internet: Während die Pose der lächelnden Zlata vor unterschiedlichen Hintergrundmotiven der zerbombten Stadt unverändert wiederkehrt, erzielen Schwarz-Weiß-Abbildungen ihres Gesichts in Kombination mit einer ausgeprägten Kontrastverstärkung um die Augenpartie Assoziationen mit den Opfern des Holocaust. Auch optische Verbindungen zu Anne Frank wurden in manchen Aufnahmen bewusst hergestellt. (Vgl. Smith 2006: 114; Jandl 2019c: 76) Dazu kommen reißerische Bildunterschriften wie „Zlata wonders why her 11-year old friend was killed“ (Peart 1994: 24), die den im Tagebuch beiläufig erwähnten Tod eines Mitschülers zum Brennpunkt von Filipovićs Kriegserfahrungen stilisieren. Dass sie sich nach ihrer Emigration als Friedensaktivistin betätigte und als solche internationale Aufmerksamkeit erlangte, wird in ihrer ehemaligen Heimat nicht gewürdigt, wo sie, als Karrieristin abgestempelt, von lokalen Aufarbeitungsprojekten ausgeschlossen bleibt. (Vgl. Jandl 2019c: 80)

Noch drastischer thematisiert Jasmila Žbanić die Seite der Betroffenen im Film *Images from the Corner* (2003), wo sie sich mit dem Schicksal einer Bekannten auseinandersetzt, die im Krieg eine Verletzung erlitt, während ihr Vater und

ihr Hund ums Leben kamen. Ein französischer Kriegsreporter, der ihr nicht zur Hilfe geeilt war, erhielt den *World Press Award* für eine seiner Aufnahmen (vgl. Schäuble 2007: 190): „Im Internet fand ich das Foto, auf dem Biljana verwundet an der Ecke liegt. Das Bild rief dieselben Gefühle in mir hervor wie das erste Mal, als ich es sah: Wut, Demütigung und Verletzung.“ (Žbanić 2003, zit.n. ebd.: 194) Im Film setzt Žbanić mit dem Nicht-Zeigen dieser Aufnahme eine bewusste Leerstelle: „[E]s zu zeigen hieße, Biljana erneut den Blicken Fremder auszusetzen, sie noch einmal von neuem zu verwunden.“ (Ebd.) Žbanić formuliert ihre Botschaft, die sich nicht auf dieses Einzelschicksal beschränkt, auch explizit: „Die Menschen in Sarajevo reagieren hypersensibel auf Kameras. Während des gesamten Krieges sind sie fotografiert worden – gnadenlos und ohne um Erlaubnis gefragt zu werden.“ (Ebd.: 193)

Der Jugoslawienkrieg wurde jedoch nicht nur von Fotograf:innen dokumentiert, die ihre Aufnahmen in manipulativer Absicht zugunsten konkreter politischer Anliegen inszenierten. Milomir Kovačević Strašni, dessen Popularität in Sarajevo bis heute anhält, zählt zu jenen, die weder kommerzielle Interessen verfolgten noch groteske Grausamkeiten zum Hauptinteresse ihrer Motivwahl werden ließen. Andrea Lešić-Thomas bezeichnet ihn als Menschen „with an almost uncanny ability to produce photographs, which subtly underline the humanity and dignity of their subjects.“ (Lešić-Thomas 2015: 137) In ihrer Analyse bezieht sie sich auf Sontag und fragt nach Strašnis Strategien der Kontextualisierung, die dafür ausschlaggebend sind. Dabei geht sie auf unterschiedliche Motivkomplexe ein: auf spielende Kinder mit Waffen in den Händen, auf nur verschwommen durch die Glasscheibe eines Autobusfensters sichtbare Menschen bei der Ausreise, auf Schutzsuchende und Trauernde, die in Lešić-Thomas' Augen an berühmte Gemälde der klassischen Malerei erinnern, sowie auf Kriegsversehrte, die den Blick der Kamera bewusst erwidern und daher nicht auf ihre Opferrolle reduziert werden. Letzteres stellt eine von Strašnis grundlegenden Herangehensweisen dar, die er auch in anderen Kontexten anwendet: „I photographed people I knew. They trusted me. They looked into the camera. It was a conscious act.“ (Zit.n. ebd.)

Selbst Tote erscheinen auf diesen Aufnahmen nicht entstellt, sondern friedlich. Darüber hinaus setzt Strašni sie in Beziehung zu den Umständen. In einem Beispiel geschieht dies durch die Perspektive und den Schatten des Fotografen im Bild, der gleichsam mit dem Leichnam in Beziehung tritt und damit Lešić-Thomas zufolge auch die Betrachtenden „ins Bild holt“: „Not only does the angle of the camera put us almost directly above the man, but that shadow puts our body in the position of the photographer, placing us, bodily, and not just our gaze, in the position where we have this man lying before our feet.“ (Ebd.: 142) Eine andere Aufnahme, die einen gefallenen Soldaten zeigt, wird in der Ausstellung von Fotografien entstellter Puppen flankiert. Lešić-Thomas liest diese Bildkomposition wie

folgt: „Here, it says: a dead man and a broken doll. Can you tell them apart? Can you resist the dehumanization that the war brought, and that the dispassionate camera gaze brings? Can you look at this and keep in mind that these are real people, and not mere photographic images?“ (Ebd.: 150)

Vergleichbare Strategien erkennt Enver Kazaz (2007: 92) in den Kriegsfotografien von Kemal Hadžić, der „an der Frontlinie am Berg Treškavica nicht gerade das fotografiert, was einem ‚Generalblick‘ auf den Krieg und die Soldaten entspricht“. Kazaz bezieht sich auf eine Ausstellung im Mai 1995 in Sarajevo, in der Hadžić „seinen Soldaten das Heldentum“ nehme, indem er „die Gesichter der Soldaten, der jungen Männer in den unterschiedlichsten Stimmungen“ (ebd.) fotografiere. In deren „Staunen, Angst und Schrecken“ (ebd.: 93) erkennt er die psychische „Zerbrochenheit von Männern, die in eine Uniform gezwungen werden“. Die „nackte‘ menschliche Existenz in Umständen, in denen der Mensch zum Tier wird“ (ebd.), sieht er begleitet von Umgebungsaufnahmen, die Unordnung, Schmutz sowie die schlechte Ausstattung und Desorganisation der Armee offenlegen.

Im Falle des Jugoslawienkriegs endet die Kriegsfotografie jedoch nicht mit dem Ende der Kampfhandlungen, bleiben doch bis heute zahlreiche Todesopfer unidentifiziert. Die Aufarbeitung der Massengräber, etwa von Srebrenica, wurde von dem kroatischen Fotografen Tarik Samarah (2016) begleitet. Seine Aufnahmen zeigen die Fundorte von Verscharreten, die Rekonstruktion ihrer Gebeine, Begräbniszeremonien und spätere Gedenkveranstaltungen, die von den um ihre Männer und Söhne trauernden Frauen von Srebrenica begleitet wurden, sowie Flüchtlingslager in der Umgebung. „That very insight into the liminality is fragmentary, and it does not permit the creation of one, unique and well-rounded narration“, hält Ulrich Baer (2016: 15) fest, der zugleich die Wichtigkeit der dokumentarischen Funktion von Samarahs Srebrenica-Aufnahmen betont: „The photographs of Srebrenica fields of death do not produce a passive observer – consumer of the story; instead, they produce a witness.“ (Ebd.)

Während viele Aufnahmen Strašnis von Humor, Lebensfreude oder kleinen Momenten stiller Andacht inmitten äußerer Zerstörung zeugen, sind Samarahs Bilder von Totenstille und Trostlosigkeit geprägt. (Vgl. Jandl 2018b: 298) Die Arbeiten beider Fotografen sind bis heute in Sarajevo präsent: Samarahs durch eine Dauerausstellung, Strašnis in Form regelmäßiger Einzelausstellungen. Beide Projekte sind von Bedeutung für das kollektive Gedächtnis und bewahren Fakten, Eindrücke sowie Erinnerungen an die Zeit des Krieges. Besonders Strašnis Ausstellungen scheinen darüber hinaus Prozesse der emotionalen Aufarbeitung von Kriegstraumata in Gang zu setzen. So lud er etwa für eine Ausstellung im Jahr 2017 Intellektuelle und Künstler:innen der Stadt ein, durch das Verfassen kurzer

Texte in Beziehung zu seinen Fotografien zu treten und dadurch selbst Teil der Ausstellung zu werden. (Vgl. ebd.: 287 f.)

Aus der Zeit des Jugoslawienkriegs sind außerdem private Amateuraufnahmen an Orten zugänglich, die sich der Aufarbeitung des kollektiven Traumas widmen. So finden sich etwa in dem von Jasminko Halilović 2017 in Sarajevo eröffneten Museum der Kriegskindheit, das mittlerweile auch in andere jugoslawische Städte expandiert hat, Fotografien, die die im Krieg Aufgewachsenen an Schlüsselmomente ihrer Kindheit erinnern: etwa an Geburtstage, die Fußball-Weltmeisterschaft 1994, Hilfspakete oder ein neues Fahrrad. Jedes Ausstellungsstück wird durch eine kurze Geschichte kontextualisiert, um die persönliche Erfahrung intersubjektiv nachvollziehbar zu machen. An dieser Stelle zeigt sich die Wichtigkeit des ‚Sprechens‘ für die Kommunizierbarkeit bildhaft repräsentierter Erinnerung, doch auch für die in diesem Projekt ebenso wichtige Trauma-Arbeit. Einige Materialien sind bereits in der von Halilović (2012) zuvor angefertigten Zitat-Sammlung über Kriegserfahrung als Kind abgedruckt. Fotografien und andere Objekte bilden so ein Mahnmal kollektiver Erinnerung und setzen zugleich ein Zeichen gesellschaftlichen Zusammenhalts und des Willens, belastende Erfahrungen gemeinsam zu überwinden. (Vgl. Jandl 2019b: 297)

3.3 Tod und Trauma in fototheoretischen Diskursen

Assoziationen der Fotografie mit Tod und Trauma sind im klassischen Theoriediskurs fest verankert. Roland Barthes (1980: 867) beschreibt die Konfrontation mit dem unweigerlich bevorstehenden ‚Tod‘ der Abgebildeten als *punctum*, das besonders in historischen Aufnahmen sichtbar werde: „[C]ela est mort et cela va mourir.“¹² Bereits Susan Sontag (2008b: 15) sah die Fotografie in diesem Sinne als *memento mori*. Durch ihre Auseinandersetzung mit der Kriegsfotografie und daran gekoppelte ethische Fragen, die einen pietätvollen Umgang mit Tod und Versehrung im Bild einfordern, liegen bei ihr zudem thematische Bezüge zu diesem Bereich vor. Ähnlich verhält es sich mit den Arbeiten von Marianne Hirsch, die im Rahmen ihrer Forschung zu Postmemory Bildmaterial dafür heranzieht, kollektiven Traumata der Familiengeschichte nachzuspüren. In Zusammenhang mit ihrem rezeptionsästhetischen Anliegen interessieren Hirsch am Medium Fotografie – ähnlich wie Barthes – Momente emotionaler Berührung. Ihre Zusammenschau von Verankerungen solcher Erfahrungen in den klassischen Theorien lässt erkennen, dass Trauma und Schrecken hier regelmäßig genannt werden: „We

12 „[D]ies ist tot und dies wird sterben.“ (Barthes 2021: 106)

look to be shocked (Benjamin), touched, wounded and pricked (Barthes' *punctum*), torn apart (Didi-Huberman)“ (Hirsch 2012b: 38).

Konkreter auf individuelle Schicksale bezogen analysiert Ulrich Baer (2006: 7) die Wechselbeziehung zwischen dem Wunsch nach Ewigkeit, der Konstruktion stellvertretender Nähe und dem Gedenkcharakter der Fotografie. Die Ursprünge der Verbindung von Fotografie zu Tod und Trauma reichen jedoch viel weiter zurück, bis in ihre mediengeschichtlichen Anfänge, wo die Totenfotografie ein wichtiges Genre darstellte: „In den westlichen Kulturen ist zu beobachten, dass die alltägliche Verwendung von Fotografien Toter sich seit Beginn des Mediums großer Beliebtheit erfreute.“ (Sykora 2009: 29) Erst „ab den 1940er Jahren“ ging die Popularität der Post-mortem-Fotografie „in den nordalpinen Länder Europas und in den USA“ zurück, wo sie „ab den 1960er Jahren teilweise fast zum Verschwinden kam.“ (Ebd.) Ziel dieses Genres war es, ein „letztgültiges Bildnis der individuellen Persönlichkeit“ (vgl. ebd.: 31) zu schaffen, wobei dieses Porträt in sozial benachteiligten Schichten oft die einzige Aufnahme des betreffenden Menschen darstellte. (Vgl. ebd.: 93 f.) Durch geschickte Aufbereitung im Zuge der Leichenwäsche wurde den Verstorbenen ein ansehnliches, frisches Aussehen verliehen, das sie nahezu lebendig erscheinen ließ. Zugleich bestimmten andere Konventionen und Attribute dieses Genre, anhand derer Totenporträts unmissverständlich von Aufnahmen Lebender zu unterscheiden sind: die horizontale Lage, die geschlossenen Augen sowie die Totenkerze am Nachttisch und eine Uhr, die den Sterbezeitpunkt anzeigt. (Vgl. ebd.: 70) Einzig bei verstorbenen Kindern galten diese Vorgaben nicht, denn für sie wählte man „die fotografische Geste des Schlafes, die keinerlei Hinweis darauf enthält, dass es sich um ein Totenbild handelt“ (ebd. 98). Angesichts dieser alltäglichen ursprünglichen Verbindung des Mediums Fotografie zu Todeserfahrungen im engsten privaten Umfeld scheinen die düsteren und morbiden Zuschreibungen wenig verwunderlich. (Vgl. Holm 2010: 227)

Katharina Sykora (2009: 25) beschreibt einerseits eine „Defokussierung“, mit der die „Fotografie den Betrachterblick in die Narration eines Vorher und Nachher einbindet“ (ebd.) sowie andererseits eine „Überwältigung“, denn die Aufnahme „fesselt ihn in der Fokussierung auf der Leiche“ (ebd.). Doch auch abseits der Totenfotografie umgab die frühe Fotografie ein komplexes Geflecht aus düsteren Bezügen, wie die Poetiken von Romantik und Naturalismus sowie die Bildeigenschaften der Unbewegtheit und der schwarz-weißen Farbgebung. Zudem stellten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Friedhöfe aus aufnahmetechnischen Gründen eine beliebte Kulisse für professionelle Porträtfotos dar, denn für eine ausreichende Belichtung waren Licht und Ruhe geboten. (Vgl. Kemp 2019: 22) Doch nicht nur sachlich argumentierbare Eigenschaften, sondern auch okkulte Zuschreibungen begleiten die Fotografie, die „einmal [als] Gehilfin des Todes, ein

andermal [als] Wiederbelebungsinstrument in der Hand der Fotografen und Betrachter“ (Sykora 2015: 14) verstanden worden sei.

Beide Zuschreibungen fanden ihren Niederschlag in der zeitgleich entstandenen Literatur des Realismus. So zeichnet Aage Hansen-Löve (2016: 112) an Dostojewskijs Roman *Idiot* neben der quasi-magischen Einflussnahme der weiblichen Hauptfigur auf den Protagonisten durch ihr fotografisches Porträt auch die am Beginn des Romans verdichtete Präsenz der Guillotine heraus, die er als Metapher mit Bezug zur zuschnappenden Blende eines Fotoapparats deutet. Als solche sei diese auch in späteren Texten präsent, etwa in Vladimir Nabokovs *Priglasenie na kazn'* (1938, *Einladung zur Enthauptung*). Doch auch andere Schriften des 20. Jahrhunderts mit explizitem Gewaltbezug wurden mit der Fotografie in Verbindung gesetzt. Dahingehend kommentiert etwa Walter Benjamin (2015b: 283) die Ästhetik des Krieges und die „Vollendung des l'art pour l'art“ in Marinettis kriegsverherrlichendem futuristischen Manifest. In eine ähnliche Kerbe schlägt Bernd Busch (2010b: 527), wenn er der Poetik von Ernst Jüngers literarischen Verarbeitungen des Ersten Weltkriegs „den fotografischen Wahrnehmungshabitus“ einer „an der Kriegsfotografie exemplarisch entwickelte[n] distanzierte[n] und disziplinierte[n] Wachsamkeit“ attestiert. Dieselbe Metapher findet sich in John Bergers (2009: 43) 1972 verfasstem Essay über Kriegsfotografie: „The word trigger, applied to rifle and camera, reflects a correspondence“.

Wie diese Darstellungen veranschaulichen, löste sich die metaphorische Verbindung der Fotografie zu Tod und Trauma aus dem anfänglich dominierenden Bereich der Totenfotografie und erweiterte sich auf Kontexte von Gewalt und Krieg: In Zusammenhang damit „entwickelte sich [...] verstärkt eine Terminologie, die den Fotografen als Jäger, die Kamera als Waffe und das Bild als Beute, die geschossen wird, charakterisiert.“ (Busch 2010c: 510) Weitere Assoziationen liegen vor, wenn Hubertus von Amelunxen (1992), bezogen auf die Fotografie, von *télescopage* („transgenerationaler Traumatisierung“) spricht (zit.n. Busch 2010b: 528) oder wenn Jean-Martin Charcot das Blitzlicht des Fotoapparats als „a remnant of experience that those pictured may never have fully owned at the time“ (Baer 2005: 15) versteht. Ähnlich erklärt Sigmund Freud die Herausbildung des Unbewussten und damit auch die Entstehung möglicher späterer traumatischer Symptome mit der Metapher eines Negativs, das unbemerkt in der Kindheit entstanden ist und nach längerer Latenzzeit zu einer Fotografie entwickelt wird. (Vgl. Freud 1955b: 436 f.) In umgekehrter Metaphernbildung liest darüber hinaus Ulrich Baer Aspekte des Traumatischen als Eigenschaft fotografischer Aufnahmen: „[T]he impression of timelessness coincides with a strange temporality and contradictory sense of the present“. (Baer 2005: 11) Die Vielschichtigkeit dieser Verknüpfungen zwischen Fotografie, Tod und Trauma veranschaulicht, dass in der Theoriebildung zu unterschiedlichen Zeitpunkten metaphorische und kontext-

tuelle Bezüge geknüpft wurden, die jeweils im Kontext historischer Gegebenheiten und kultureller Praktiken zu lesen sind.

3.4 Ethische Diskussionen um die fotografische Darstellung von Gewalt, Tod und Trauma

Die Kriegsfotografie, welche Sontag (2008a: 39) als „omnipotent viewing from a distance“ charakterisiert, ist ab dem 20. Jahrhundert als engste Beziehung zwischen Fotografie und Tod auszumachen. Sie fasst Szenen des Todes und des Tötens in Bilder, wobei die Tätigkeit der Kriegsfotograf:innen in die Nähe jener von kämpfenden Soldat:innen gerückt wird. In *Regarding the Pain of others* reflektiert Sontag ihre ambivalente Haltung gegenüber diesem Genre: „To suffer is one thing; another thing is living with the photographed images of suffering“. (Sontag 2008b: 20) In Bezug auf den Vietnamkrieg und den Konflikt in Nordirland konstatierte Berger 1972 eine Entpolitisierung der Fotografie, da viele Zeitungen bereits keine Kriegsbilder mehr abdruckten. (Vgl. Berger 2009: 41–44)

Besondere Aufmerksamkeit erhielten aufgrund ihrer schwierigen ethischen Verortung Aufnahmen aus den Vernichtungslagern des Holocaust, die einerseits wichtige Geschichtsdokumente darstellen, jedoch andererseits – häufig von den Tätern aufgenommen – die Abgebildeten in entwürdigenden Posen zeigen. Sontag (2008b: 20) beschreibt ihre persönliche Konfrontation mit diesen Szenen, die zum damaligen Zeitpunkt noch keine allgemein bekannten, ikonischen Bilder darstellten, wie folgt: „When I looked at those photographs, something broke.“ Trotz dieser Erfahrung, die man als Traumatisierung beschreiben könnte, stellt Sontag die Wirkung ähnlicher Bilder im Allgemeinen in Frage. Sie konstatiert nämlich außerdem einen Gewöhnungseffekt, aufgrund dessen der empathische Blick mit der Zeit abstumpfe. Diesen Effekt, der insbesondere Schockfotos betreffe, erklärt Sontag mit der Historisierung von Bildern: „[M]ost photographs do not keep their emotional charge [...], swallowed up in the generalized pathos of time past“ (ebd.: 21).

Ein weiterer Kritikpunkt an der Verbreitung von Aufnahmen mit Kriegs- und Gewaltmotiven betrifft jene Rezeptionshaltung, die gleichsam erotischen Gefallen an solchen Bildern finde.¹³ (Vgl. Sontag 2008b: 12) Bernd Hüppauf (2011: 219) konstatiert in einer differenzierten Analyse der Wirkung von Holocaustaufnahmen

¹³ Die zunehmende Tendenz zum Katastrophentourismus im postjugoslawischen Raum belegt diese Vermutung. Magdalena Hodalska (2017: 410) untersucht Selfies, die vor ehemaligen Konzentrationslagern aufgenommen wurden, und stellt fest, dass trauma-behaftete Orte oft zur Selbstdarstellung genutzt werden.

auf Betrachtende deutliche Unterschiede „zwischen denjenigen Deutschen, die ihre Gesichter abwendeten, da sie nicht mit diesen Bildern konfrontiert werden wollten, und denen, die einem krankhaften Zwang unterlagen, Szenen des Folterns und Mordens zuzuschauen.“ Er spürt den Gründen nach, aus denen Zweitere, „entgegen offiziellen Verboten, Fotos des Vernichtungskriegs machten und diese oft sogar dann behielten, als der Besitz solcher Aufnahmen nach 1945 zu belastendem Beweismaterial gegen ihre Eigentümer wurde.“ (Ebd.) Ohne potenzielle sadistische Züge einzelner Fotograf:innen zu leugnen, erklärt er deren Motivation für die Anfertigung solcher Aufnahmen und die „Unfähigkeit, den gebannten Blick abzuwenden“ (ebd.: 226), mit dem Bedürfnis nach einer sicheren Gedächtnisstütze für Situationen, die das Menschlich-Fassbare überschreiten: „Zeit lässt die Bilder im Gedächtnis verblassen, und mit ihrer Schärfe verlieren sie nicht allein Konturen, sondern auch ihren ‚Wahrheitswert‘.“ (Ebd.: 225 f.)

In der Konzeption der Bildmotive liest Hüppauf nicht den Voyeurismus der Fotograf:innen, sondern vielmehr eine „Entleerung des Blicks“ (ebd.: 225) sowie einen „Effekt der Isolation“ (ebd.), der den Austausch mit anderen abblocke: „Als Motto für die Fotografie der Vernichtung könnte gelten: Gegen Kommunikation! Es definiert die Fotografie als *rohe Natur*, in der die Dreiecksbeziehung der Fotografie (zwischen Fotograf, Objekt und Kamera) aufgehoben [...] ist“ (ebd.: 230). Dass die Bilder unbeholfen und völlig frei von künstlerischen Merkmalen seien, zeuge von einer veränderten Raum- und Zeitwahrnehmung der Urheber:innen, bzw. von einer „Entsubjektivierung“ des Blicks, die man als Traumatisierung lesen könnte: „Sie setzen ein Auge voraus, das nicht mehr deutlich mit dem ‚Ich‘ des Fotografen verbunden ist, sondern sich auf der Suche nach einem Blick befindet, der aus einem zeitlosen und raumlosen Nirgendwo kommt.“ (Ebd.: 227) Dass darin motivisch die archaische „Hemmung, Menschen [in erniedrigenden Settings] in Bildern darzustellen“, überwunden werde, zeuge von einer solchen Veränderung des Blicks: „In den Augen dieser Fotografen sind die Körper vor dem Objektiv aller menschlichen Qualitäten beraubt. Es gibt nichts, was ihnen genommen werden könnte.“ (Ebd.: 228) Umgekehrt „verbieten [die Fotos] dem Blick das ‚Sehen‘ eines Verbindungsnetzes. Sie isolieren die dargestellten Objekte“ (ebd.: 231), sodass sich den Betrachtenden „bloße Anordnungen von unbekannten Objekten und Körpern anstelle von gequälten menschlichen Körpern“ (ebd.) erschlossen.

Während den von Hüppauf diskutierten Privataufnahmen von Schreckensszenen in Lagern keine aufnahmetechnischen Bildstrategien zugrunde zu liegen scheinen, sind in Holocaust-Gedenkmuseen deutliche konventionalisierte Praktiken visueller Inszenierung der grotesken und traumatischen Geschichte festzu-

stellen.¹⁴ Diese werden auch in der Konzeption späterer Gedenkstätten aufgegriffen. Von typischer Signalwirkung ist die Färbung der Porträts Getöteter in Schwarz-Weiß oder Sepia, „whether the intent is aesthetic or funeral“ (Hirsch 2012a: 255 f.). Ulrich Baer (2005: 20) etablierte hierfür den von Primo Levi übernommenen Begriff der ‚Grauzone‘ (*gray zone*), den er mit Respekt vor den Opfern in Verbindung bringt. Hirsch (2012a: 256) hält fest, dass die Bilder in dieser Form unmissverständlich lesbar erscheinen: „I realize that these are not merely pictures of the dead, but that a violent murder has been committed.“ In Zusammenhang mit dem Wissen um die historischen Hintergründe unterstreicht die Färbung eine Dissonanz zwischen Gefühlen der Vertrautheit bei der Betrachtung menschlicher Gesichter und der Empfindung einer unüberbrückbaren Fremdheit gegenüber den Ermordeten: „We mourn the people in the photographs because we recognize them, but this identification remains at a distance marked by incomprehension, anger, and rage. They may be like us, but they are not us: they are visibly ghosts and shadows.“ (Ebd.: 267)

Zumindest in Bezug auf filmisches Material liegt der Schwarz-Weiß-Ästhetik in der Aufarbeitung des Holocaust, wie Lawrence Douglas (2011: 210) feststellt, eine technische Entscheidung der Alliierten bei der Sicherung von Beweismaterial zugrunde: „Technicolor war zwar teuer, aber zum Zeitpunkt der Befreiung der Lager erhältlich.“ Man wollte jedoch sichergehen, dass die Aufnahmen auch auf den Geräten in den Gerichtssälen abgespielt werden konnten. „Diese Entscheidung hat dazu beigetragen, den Holocaust als ein Ereignis, das sich in Schwarz-weiß abspielte, in unser kulturelles Gedächtnis zu verankern.“ (Ebd.)

Neben grotesken Schreckensbildern und konventionalisierten Gedenkphotografien, deren visueller Inhalt sich durch unmittelbare Lesbarkeit auszeichnet, liegen komplexere Bilder vor, deren Motiven Tod und Gewalterfahrungen unsichtbar eingeschrieben sind. Ethische Bedenken aufgrund entwürdigender Darstellungen oder der generalisierenden Konstruktion eines Opfertypus fallen hier weg. Ulrich Baer befasst sich mit einer Fotografie des deutschen Fotografen Dirk Reinartz aus dem Fotoband *Totenstill* (1985), in dem dieser nunmehr verlassene Orte des Holocaust aufsuchte. Die von Baer behandelte Aufnahme „zeigt das ehemalige deutsche Vernichtungslager Sobibór bei Lublin in Polen“ (2011b: 238) und „repräsentiert [...] die Ungeheuerlichkeit der Shoah nach den tradierten Regeln der Landschaftskunst der europäischen Romantik.“ (Ebd.) Zu erkennen ist eine

14 In ihrer Analyse postsozialistischer Gedenkmuseen untersucht Lilijana Radonić eine breite Vielfalt an Entscheidungen, die die Größe von Bildmaterial ebenso umfasst wie den Umgang mit propagandistischen Bildern, Stilisierungen zu Ikonen und Kriegsheld:innen, Fokussierungen eines Kollektivs oder von Individuen, den Umgang mit Opfer- und Täterperspektiven sowie mit ethnischen Minderheiten unter den Opfern. (Vgl. Radonić 2021: 48 f.)

Waldlandschaft mit Lichtung, die die eingekerbten Spuren eines verwachsenen Feldwegs aufweist. Nichts darauf ließe uninformierte Betrachter:innen auf ein Lager schließen: „Dieses Bild setzt an, wo [...] Historiker die Grenzen ihrer Disziplin erkennen“ (ebd.: 251). Baer ist der Ansicht, dass eine genaue historische Kontextualisierung zugunsten der Lesbarkeit dieses Bild zerstören würde. (Eine grundlegende Einordenbarkeit ist durch das Thema des Bandes gegeben.) Er selbst sieht in dem Foto Folgendes: „Es vermittelt das Gefühl, das sich einstellt, wenn das Zerbrechen aller herkömmlichen Wirklichkeitsbegriffe das Verstehen zum Erliegen bringt.“ (Ebd.) Daraus folgert er: „Indem Reinartz' Fotografie unseren Blick auf uns zurückwirft, zwingt sie uns, dieses Gefühl mit Momenten der erzwungenen Stille und des Schweigens in unserer eigenen Geschichte zu verbinden.“ (Ebd.)

Während wichtige Fragen der Vermittlung durch Baers auf den ersten Blick paradox anmutendes Plädoyer gegen eine historisch-wissenschaftliche Semantisierung des Bildes unbeantwortet bleiben, besteht sein Anliegen darin, die Subjektivität der Betrachtenden für die Auseinandersetzung mit dem kollektiven Trauma zurückzugewinnen. Nur so kann die problematische Verwobenheit der mittlerweile ‚unschuldig‘ anmutenden Landschaft bewusstgemacht werden und in einen Bezug zur Gegenwart treten. Um seine Betrachtungsweise zu erklären, in der historisch Entferntes in Gegenwärtigem erfahren wird, greift Baer Walter Benjamins Konzept der Aura auf:

Die Fotografie bringt uns in Bezug zu einer unwiderruflichen Leere und zu einem Ort, der sich paradoxerweise durch den völligen Mangel an Merkmalen auszeichnet. Die auratische Anziehungskraft der Landschaft ist derart mit dem Medium der Fotografie liiert, daß Abwesenheit selbst zur Referenz wird. (Ebd.: 250)

Jedenfalls erfüllt Reinartz' Fotografie, im Gegensatz zu verstörenden Schockfotos und gespenstischen Gedenkbildern, Lessings Forderung, wonach ein Werk der bildenden Kunst „die *Ruhe*, die *stille Größe*, in Stellung und Ausdruck“ (Lessing 2012b: 218) hervorkehren soll, während etwa das schmerzverzerrte Gesicht des Laokoon, das „die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper“ (Lessing 2012a: 51) ausdrückt, zwar dichterisch besungen werden möge, jedoch „kein Bild[motiv] für Künstler“ (ebd.) darstelle, „da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affects verträgt“ (Lessing 2012b: 218).

Natürlich sind die Kategorien des ‚Schönen‘ und ‚künstlerisch Hochwertigen‘ für die Darstellung von Krieg und Vernichtung nicht zwingend notwendig. Dennoch bestimmen sie die Rezeption. Lessing weist mit seiner Rezeptionsästhetik nicht zuletzt darauf hin, dass visuelle Schreckensszenen sich anders in das Gedächtnis einprägen als die wandelbaren inneren Bilder, die durch Erzähltes entstehen. Wenn Kunstschaffende oder Fotograf:innen folglich für ihre Botschaft

einen „einzigen Augenblick [...] so prägnant wie möglich“ (Lessing 2012a: 140) festhalten, gilt es, die Schmerzgrenze sorgsam zu bedenken. Damit sich die Szene bei den Betrachtenden nicht als traumatisierendes Schreckensbild festsetzt, soll sie nicht den Moment des äußersten Schreckens abzubilden, sondern eine Vorstufe, in der sich die weitere Entwicklung der Situation andeutet, sodass das Leid erfahrbar wird und zugleich empathisch zugänglich bleibt.

Die fototheoretische Auseinandersetzung mit dem Tod anhand von Fotografien betrifft nicht nur traumatische Kontexte. In Roland Barthes' Kategorie des *ça-a-été* (Es ist so gewesen.) greifen, wie Marianne Hirsch feststellt, Leben und Tod ineinander: „Life is the presence of the object before the camera; death is the ‚having-been-there““ (Hirsch 2012b: 134). Was Barthes der Trauer um seine verstorbene Mutter entgegenstellt, sind daher nicht die in *La chambre claire* analysierten Fotografien, sondern das Schreiben. Abermals zeigt sich eine Parallele zu Lessings Kunsttheorie, die dem Dichter die „Freyheit“ zuspricht, „sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubereiten“ (Lessing 2012a: 140). Indem Barthes die für ihn selbst zentrale Aufnahme seiner Mutter als Kind im Wintergarten nicht abbildet, vermeidet er nicht nur deren Unlesbarkeit für Außenstehende, sondern auch die Verfestigung und Unverrückbarkeit einer für ihn selbst lebendigen Vorstellung.¹⁵ Unkommentiert fließen damit Fotografie und Erinnerung ineinander. Vor allem aber wird damit die Transformation der Aufnahme in ein Andenkenfoto im Assoziationsbereich der Totenfotografie oder eines Gedenkbildes verhindert.

Hirsch liest Barthes' Überlegungen über das Verhältnis der Fotografie zu Leben und Tod außerdem als Entwurf einer semiotischen Praxis: „But it is too simple to equate writing with life, photography with death. The winter-garden photo defines for Barthes a certain photographic reading practice, a certain relationship to photographs“ (Hirsch 2012a: 4). Dieses ‚Lesen‘, bzw. Schreiben, das, wie Lessing feststellte, eine stete Wandelbarkeit der Motive ermöglicht, erlaubt es Barthes', die Grenzen zwischen Bild, Erinnerung und erlebter Wirklichkeit bei Bedarf immer wieder neu zu verschieben und damit auch Leben und Tod in unterschiedlichen Verhältnissen zu reflektieren.

¹⁵ Laura Wexler (2017: 264 f.) weist zudem darauf hin, dass Barthes' Wintergartenfoto zusätzlich zu seiner Mutter auch deren Bruder zeige, den er in der Beschreibung im Text bewusst ausspart, um den Fokus allein auf die damals fünfjährige Mutter zu richten.

3.5 Fotografie als Medium des Unbewussten

Walter Benjamin (2015b: 275) prägte den Begriff des ‚Optisch-Unbewussten‘. Die „Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern“ greife in die menschliche Wahrnehmung ein: „Vom Optisch-Unbewussten erfahren wir durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.“ Es sei eine ‚andere Natur‘, „die zur Kamera als die zum Auge“ (ebd.) spreche. Shawn Michelle Smith und Sharon Sliwinski (2017: 4–9) weisen auf eine Entwicklung dieses Konzepts hin, das Benjamin zunächst auf individuelle Sichtweisen beziehe, danach auf allgemeinere Machtstrukturen des Blicks, bis er letztendlich die Fotografie zum Schlüsselmedium „for the circulation of a culture’s unconscious desires, fears and structures of defense“ (ebd.: 9) erklärt habe.

Der Vergleich zwischen dem Bildinhalt von Fotografien und Bildern des Unbewussten wurde von zahlreichen Autor:innen weiterverfolgt. Beide bedürfen einer Deutung, die etwa anhand von Blickverhältnissen, Positionierungen im Bild oder symbolischen Details erfolgen kann. (Vgl. Cadava 1997: 99) Freuds Fotografie-Metaphern (vgl. Kofmann 2017: 75–79) legen die analytische Untersuchung unterschwelliger Botschaften fotografischer Bildinhalte ebenfalls nahe. So stellt Ulrich Baer (2005: 20) in unterschiedlichen Kontexten von Traumatisierung eine ‚Leere des Blicks‘ der Abgebildeten fest. Im Gegensatz zu Freud, der selbst keine Deutungen am Medium Fotografie vornahm, befasste sich Jean-Martin Charcot ausführlich mit diesem. Er vertrat die Annahme, dass Fotografien Details offenbaren, die weder dem Fotografen noch dem Modell oder anderen Beteiligten zum Zeitpunkt des Fotografierens bewusst seien: „He hoped to capture the experience of hysteria in photographs and thus to demystify it – for science, for fame, and for the ‚hysterics‘ themselves.“ (Ebd.: 14)

Auch die von Freud (1955a: 283 ff.) in der *Traumdeutung* (1900) herausgestellten assoziativen Prozesse wie Verdichtung, Verschiebung, Verbildlichung oder Symbolbildung können im Kontext subjektiver Rezeptionsphänomene für die Auseinandersetzung mit der Fotografie von Interesse sein. Freud beschreibt u. a. einen eigenen Traum, in dem sein (ebenfalls jüdischer) Onkel und der Eugeniker Francis Galton in visueller Verschmelzung auftreten. (Vgl. ebd.: 143–147) Jonathan Fardy deutet diesen Traum, indem er einen Zusammenhang mit Galtons eugenischen Studien herstellt, in denen dieser durch fotografische Überblendung von Gesichtern jüdischer Menschen einen ‚jüdischen Typus‘ visualisierte. Die tiefergreifende Symbolik des Traums wird so als Auseinandersetzung mit Rassismus und Antisemitismus deutlich. (Vgl. Fardy 2017: 88) Es scheint wahrscheinlich, dass Freud sich dieser weiterführenden Deutung durchaus bewusst war, obwohl er sie in seinem Text nicht ausführt. Stattdessen kommt er nämlich, gleich einer Ab-

schweifung, gerade an dieser Stelle auf den Umgang von Schriftsteller:innen mit politischer Zensur zu sprechen: Ein Schriftsteller müsse „in Anspielungen anstatt in direkten Bezeichnungen [...] reden, oder er muß seine anstößige Mitteilung hinter einer harmlos erscheinenden Verkleidung verbergen“, er dürfe „z. B. von Vorfällen zwischen zwei Mandarinen im Reich der Mitte erzählen, während er die Beamten des Vaterlandes im Auge hat.“ (Freud 1955a: 148)

Unbewusste Prozesse wurden im Kontext der Fotografie seit deren Anfängen diskutiert, d. h. noch vor der Geburt der Psychoanalyse. So stellt der französische Schriftsteller Jules Janin (1839) die Fotografie als „Gegenstand des Begehrens“ vor und schreibt von „einer von Traumbildern befeuerten Augenlust“ (Busch 2010a: 504). Bereits in dieser frühen Phase erfolgten außerdem Versuche der Produktion übersinnlicher Bilder, die man als ‚Gedankenfotografien‘ oder ‚Optogramme‘ bezeichnete. Diese obskuren Praktiken prägten wesentlich das in zeitgleich entstandenen Werken der romantischen Literatur vorherrschende Verständnis von Fotografie als „Medium, das Unsichtbares sichtbar machen“ (Albers 2010: 543) kann.

Die „Mimesis des Sichtbaren“ konkurrierte so mit einer „Gegen-Semantik des Fotografischen“, die sich v. a. „in der phantastischen Literatur“ herausbildete. Ein vieldiskutiertes Beispiel liegt mit E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) vor, wo „Brillen, Spiegel, Ferngläser und andere optische Geräte Einsichten in die andere Welt des Phantastischen und Phantasmatischen“ (ebd.) erlauben, aber auch mit Wahrnehmungstäuschungen in Verbindung stehen. Zu einer folgenschweren Verwechslung kommt es auch in Ivan Turgenevs *Klara Milič* (1883), wo der Protagonist seine bereits verstorbene Angebetete aufgrund einer Fotografie bzw. eines Stereoskops leibhaftig in seiner Nähe wähnt. Hoffmanns *Sandmann* wurde sowohl von Freud herangezogen, der daran die Kategorie des ‚Unheimlichen‘ beschreibt, als auch von Tzvetan Todorov für die Analyse von Transgressionen in der fantastischen Literatur. Beide stellen neurotische Ängste als ausschlaggebend für Brüche im Realitätserleben der Hauptfigur heraus und verweisen auf sexuelle Gelüste und Grenzüberschreitungen sowie auf die damit verbundenen Ängste als deren versteckte Ursache. (Vgl. Freud 1955h: 229; Todorov 1970: 133–147)

Transgressionen zwischen Bildmedium und Figur beschäftigen die Literaturen der Moderne auch danach, wobei weiterhin Fragen der Identität, Affektivität und des Gewissens verhandelt werden. So fungiert das Porträt von Oscar Wildes äußerlich makellosem Protagonisten in *The Picture of Dorian Gray* (1890) als visueller Gradmesser für dessen emotionale Verfehlungen und der Ich-Erzähler in Antun Gustav Matošs Erzählung *Jelena* (1909) verstrickt sich, ähnlich wie Turgenevs Hauptfigur, in die Suche nach einer verschwundenen Schönheit, die ihm Modell stand. (Vgl. Jandl 2016b: 497–499) Auch die Gegenwartsliteratur verhandelt transgressive Konstellationen zwischen Kunstschaffenden und deren Museen: In *Dora i Minotaur* (2015, *Dora und der Minotaurus*) kommt Slavenka Drakulić zu

dem Schluss, Picasso habe sich anhand eines Fotos in seine spätere Muse verliebt und diese durch seine entstellenden künstlerischen Porträts psychisch und emotional gebrochen. (Vgl. Jandl 2021d: 97–104) Von einem Beziehungsende erzählt Adisa Bašić in *A ti zaključaj* (2017, *Schließ hinter dir ab!*), wobei sie den Blick der Künstlerin auf der visuellen Erscheinung des Liebhabers ruhen lässt. (Vgl. ebd.: 106) Auch diese Texte behandeln Verhältnisse zwischen Mensch und Abbild, die emotionale Konflikte illustrieren oder erzeugen. Die erwähnten Beispiele literarischer Medienreflexion veranschaulichen, dass sich zwischenmenschliche Beziehungen durch den Einbezug von Bildmedien häufig auf eine Metaebene des Imaginären verlagern.

Ein anderes Machtverhältnis, jenes zwischen dem:der Fotograf:in und seinem:ihrer Modell, beschreibt Susan Sontag (2008b: 13) wie folgt: „The camera doesn’t rape, or even possess, though it may presume, intrude, trespass, distort, exploit, and, at the farthest reach of metaphor, assassinate“. Diese aggressiven Metaphern erinnern an die Statements der von ihr zitierten US-amerikanischen Fotografin Diane Arbus, die es sich zur Aufgabe machte, ‚Bilder einzufangen, die schmerzhaft sind‘ (vgl. Sontag 2008a: 40), und davon ausgeht, dass die Kamera ‚die Porträtierten dazu verführe, ihre Geheimnisse preiszugeben‘. Während Sontag Arbus zugutehält, auch Menschen aus nicht privilegierten Gesellschaftsschichten mit Respekt entgegenzutreten, befürchtet sie, dass durch die Rezeption dennoch die Würde der Abgebildeten verletzt werde. (Vgl. ebd.: 41) Das in hohem Maße indiskrete Verhältnis durch den Machtanspruch der Kamera begründet nicht zuletzt Sontags (2008b: 11) Kritik am ‚voyeuristischen‘ Weltbezug.

Nur wenige Jahrzehnte nach Freuds geradezu keusch anmutenden Überlegungen zur Fotografie ist die Grenze zwischen den Sphären des Öffentlichen und des Privaten längst durchlässig geworden: „[J]eder fühlt sich [heute] prinzipiell berufen, ohne jede handwerkliche Voraussetzung zu singen oder in Film und Fernsehen in Erscheinung zu treten. Man ist nicht mehr Darsteller, sondern Selbstdarsteller.“ (Brauchitsch 2018: 230) Private sowie künstlerische Körperdarstellungen sind zugänglich geworden; sie bewegen sich „zwischen den Polen Exhibitionismus und Autismus“ (ebd.: 231). Denn auch der „bürgerliche Kunstmarkt mit seiner distinguierten Rhetorik verleibt sich Grenzbereiche der Reportage oder Pornografie ein, die den Betrachter zum Voyeur machen.“ (Ebd.: 233) Ein plakatives Beispiel für die sublimierte lüsterne Triebhaftigkeit der Kunstliebhaber: innen stellen die „Bondage-Bilder des japanischen Popidols Nobuyoshi Araki“ aus den 1980er Jahren dar: „Dieselben Bilder, die in Japan im Auftrag eines S/M-Magazins aufgenommen und veröffentlicht werden, werden von der westlichen Kunstszene geläutert, um sie als ‚Museumskunst‘ zu etablieren.“ (Ebd.: 234)

Erhellend in Bezug auf die Vielfalt intuitiver Bindungen an persönliche Fotografien ist eine von Sontag zusammengestellte, unkommentierte Zitat-Sammlung.

Deren Quellen reichen von Briefen und historischen Dokumenten über kunsttheoretische Schriften bis hin zur Literatur und decken soziologisch ein breites Spektrum an Verwendungskontexten ab. Einen unerwarteten Aspekt spürt darin Agatha Christies Detektiv Hercule Poirot auf, wenn er in *Mrs. Mc Chinty's Death* (1951) die Frage stellt: „Why do people keep photographs?“ (Zit.n. Sontag 2008g: 194) In seiner ausführlichen Antwort behandelt er drei affektive Konstellationen: narzisstische Selbstliebe, Liebe zu nahestehenden Menschen sowie Hass. Den überraschenden dritten emotionalen Antrieb, durch den Poirot diesen Fall löst, erläutert er folgendermaßen: „To keep a desire for revenge alive. Someone who has injured you – you might keep a photograph to remind you, might you not?“ (Ebd.: 195)

Das bei der Bildbetrachtung wirksame affektive Spektrum des Unbewussten umfasst folglich erotisches Begehren ebenso wie Angst, Hass und Schrecken. Vor diesem Hintergrund entstanden fototherapeutische Ansätze, die den Fokus anhand von Familienaufnahmen auf archetypische Erinnerungsbilder legen und emotionalen Resten im Unbewussten nachspüren. Hirsch fügt (2012a: 138) hier ihren Vorschlag an, man möge diesen therapeutischen Prozess nicht auf die Offenlegung verletzender Verhältnisse beschränken, sondern zudem konstruktive neue Bilder erzeugen: „parental figures who have a healing rather than merely an epistemological function.“ (Ebd.) Damit in Verbindung steht eine allgemeinere feministische Forderung, die Hirschs Projekte begleitet. Denn sowohl das Schreiben als auch das Fotografieren und die Bildanalyse sind darin als aktive Prozesse gedacht, die Strukturen nicht nur offenlegen, sondern auch Möglichkeiten bieten, diese zu transformieren:

I have suggested here that writing, making pictures, and reading them can be seen as forms of feminist resistance. When we intervene in the ideological scripts determining our own lives, I would like to maintain, we are also intervening politically. [...] She [the feminist] can use her anger and her rage, as well as her love, as motivating forces in her creation [...]. (Ebd.: 215)

4 Fotografie und Identität

If this picture, like all family photographs, tells a story, it is the complex, plural, contradictory and interruptive story of familial relationships. (Hirsch 2012a: 187)

Die folgenden Kapitel befassen sich mit der persönlichen Bedeutsamkeit von Fotografien. Zunächst werden Theorien über die Qualität visuell aufgebauter Beziehung im Zuge der Rezeption vorgestellt. Von besonderer Bedeutung ist hierbei das Gesicht: Emmanuel Levinas beschreibt es als Medium unmittelbarer Begegnung, das Betrachter:innen dazu verpflichtet, Verantwortung für ihr Gegenüber

zu übernehmen. Die anschließende Auseinandersetzung mit Familien- und Kinderfotos spürt einem weit verbreiteten, populären Genre nach und gibt Einblicke in dessen historische Entwicklung. Praktiken der Inszenierung sowie Ansätze zur kritischen Analyse stereotyper Muster stehen dabei im Zentrum. Darüber hinaus wird die Frage gestellt, inwiefern private Aufnahmen für Außenstehende lesbar sind und welche Rolle kontextuelles Wissen bei der Bildlektüre spielt. Da Kindermotiven in Kriegskontexten eine spezifische Rolle zukommt, befasst sich das letzte Kapitel mit Carl Gustav Jungs anthropologischen Überlegungen zum Kindarchetypus. Anknüpfend an Marianne Hirschs Kritik an der Instrumentalisierung von Kinderfotos im Rahmen von Kriegsnarrativen, erfolgen Überlegungen dazu, wie eine solche vermieden werden kann.

4.1 Visuelle Aspekte von Individualität: Emmanuel Levinas' Überlegungen zum Gesicht

Ulrich Baer hält fest, „daß sich Fotografen von Anfang an besonders auf das Antlitz des Menschen konzentrieren.“ (Baer 2006: 7) Als Identifikationsmerkmal und Spiegel der Gefühle bildet das Gesicht den zentralen Bezugspunkt für nonverbale Kommunikation. Die Frage nach seiner Bedeutung für das menschliche Selbstverständnis sowie für zwischenmenschliche Beziehungen ist daher auch für das Lesen von Fotografien von Interesse. Eine intensive philosophische Abhandlung über das Gesicht legte Emmanuel Levinas (1996: 217) in *Totalité et infini* (1971, *Totalität und Unendlichkeit*) vor. Er begründet darin seine Ethik auf der Prämisse, dieses wende sich stets mit einem vorsprachlichen Appell an sein Gegenüber, mit der nonverbalen Beschwichtigung ‚Du wirst nicht töten‘. Ein vergleichbarer Imperativ, der die Betrachtenden auf die Zerbrechlichkeit und Schuldlosigkeit der Abgebildeten stößt, ist Susan Sontags (2008c: 70) Fototheorie immanent: „Photographs state the innocence, the vulnerability of lives“.

Die archaische Ausdruckskraft des Gesichts diskutiert Levinas (1996: 211) auf mehreren Ebenen. Primär deutet er sie als ein Auflehnen gegen jede Form der Unterdrückung. Wie eine ‚offene Kluft‘ und als Ausdruck ‚wachsender Präsenz‘ begleite das Gesicht jede Kommunikation. (Vgl. ebd.: 331) Levinas versteht das Gesicht einerseits als undurchdringliche Fassade, andererseits als Angriffsfläche und Ausdruck der Schutzlosigkeit oder als Öffnung zum direkten Kontakt mit einem Fremdbewusstsein. (Vgl. ebd.: 211) Dass das Gesicht eine unmittelbare Verbindung zu seinem Gegenüber aufnehme, führe jedoch weder zu einer Verschmelzung mit diesem, noch zu einer Aufhebung der Konfrontation durch eine Gleichrangigkeit im Kontakt. (Vgl. ebd.: 213) Diese intensive Begegnung impliziere Verantwortung, bzw. eine nicht selbstgewählte ethische Verpflichtung. (Vgl. ebd.: 214 f.)

Als die wichtigsten der von Levinas genannten Funktionen des Gesichts betrachtet Werner Stegmaier (2019: 125) dessen nonverbale Ausdruckskraft, den Widerstand gegen den Anderen sowie die ethische Verpflichtung dieses Gegenübers: „Das Gesicht ist Spur, sofern es ‚etwas besagt‘, ohne etwas zu sagen, sofern es ‚widersteht‘, indem es dem Widerstand den Boden entzieht, und sofern es eine Verantwortung für den Anderen hervorruft, die man nicht gewählt, für die man sich nicht entschieden hat.“ Deutlich wird in Levinas' (1996: 216) Abhandlung außerdem eine gewisse Willkür, mit der das Gesicht die Beziehung zum Gegenüber bestimmt: „[L]e visage me parle et par là m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce, fût-il jouissance ou connaissance.“¹⁶ Aufgrund der damit verbundenen Bürde etablierte Levinas, so Stegmaier (2019: 110), das Moment der ‚Trennung‘ als positiv bedachten Gegenpol zu jenem der Begegnung, für die das Gesicht steht: „Der ethischen Herausforderung des Ich durch den Anderen muss periodisch die Rückkehr zur ‚Freiheit, zur ‚Autonomie, zum ‚Solipsismus folgen, damit das Ich seine Kräfte wiederherstellen kann.“

Da Levinas den Gesichtsausdruck als intuitiv verständlich betrachtet, vergleicht er ihn mit der Sprache und stellt diese beiden Ebenen der Kommunikation einander als komplementär gegenüber. (Vgl. Levinas 1996: 219) Jeweils für sich seien beide jeder anderen Form des Ausdrucks ungleich. (Vgl. ebd.: 331) Die Eindringlichkeit der ‚Sprache‘ des Gesichts erklärt Levinas nicht so sehr aus dem Mitleid mit dem Unglück oder der Unterlegenheit des Anderen, wenngleich er diese ebenfalls mitbedenkt. Wichtiger erscheint in seiner Theorie die Verbindung zum Erhabenen, die sich im Gesicht abzeichne, durch die es seinem Gegenüber aus großer Distanz, ohne direkten Appell oder Feindschaft, entgegenstehe.

Le visage où autrui se tourne vers moi, ne se résorbe pas dans la représentation du visage. Entendre sa misère qui crie justice ne consiste pas à se représenter une image, mais à se poser comme responsable [...]. L'être qui se présente en lui vient d'une dimension de hauteur, dimension de la transcendance où il peut se présenter comme étranger, sans s'opposer à moi, comme obstacle ou ennemi.¹⁷ (Ebd.: 237)

16 „Das Antlitz spricht mit mir und fordert mich dadurch zu einer Beziehung auf, die kein gemeinsames Maß hat mit einem Vermögen, das ausgeübt wird, sei dieses Vermögen nun Genuß oder Erkenntnis.“ (Levinas 1987: 283)

17 „Das Antlitz, in dem der Andere sich mir zuwendet, geht nicht auf in der Vorstellung des Antlitzes. Seine Not, die nach Gerechtigkeit schreit, vernehmen, besteht nicht darin, sich ein Bild vorzustellen, sondern sich als verantwortlich zu setzen, gleichzeitig mehr und weniger denn das Seiende, das sich im Antlitz präsentiert. Weniger, denn das Antlitz ruft mich zu meinen Verpflichtungen und urteilt über mich. Das Seiende, das sich im Antlitz präsentiert, kommt aus einer Dimension der Erhabenheit, Dimension der Transzendenz; in ihr kann es sich als Fremden präsentieren, ohne sich mir wie ein Hindernis oder ein Feind entgegenzustellen.“ (Ebd.: 311)

Trotz der Verwendung theologischer Begriffe, wie jenes der Transzendenz, ist Levinas' Theorie nicht religiös gedacht, sondern philosophisch. (Vgl. Stegmaier 2019: 107) Auch in der Bildtheorie spielt Transzendenz Erfahrung von Beginn an und bis hin zu zeitgenössischen Verhandlungen neuer Medien eine Rolle, was mit der Ikonenmalerei als wichtiger, ursprünglicher Bezugsform zusammenhängt: „Bis zu Roland Barthes wird diese Interpretation der Fotografie in der Tradition der Bildtheorien des ‚nicht von Menschenhand gemachten Bildes‘ (*acheiropoiotos eikōn*) und der ‚vera icon‘ fortgeschoben.“ (Albers 2010: 536) Die starke Wirkung von Ikonen auf die Betrachtenden erklärt Pavel Florenskij (1919: 120) mit der Disproportionalität des Körpers und der inhomogenen Perspektivierung (*raznocentričnost*) der darauf abgebildeten Elemente: „[Р]исунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место.“¹⁸ Neben Ikonen bildet das an der sechsten Kreuzwegstation erwähnte Schweißstuch der Veronika (*vera icon*), mit dem Abdruck des Antlitzes Christi, in späteren Kontexten eine symbolische Referenz für Bilder, die als ‚authentischer Abdruck‘ betrachtet werden.

Levinas' Überlegungen zum Gesicht sind nicht als abstrakte oder theoretische Spielerei zu verstehen, denn bereits seine Einleitung zu *Totalité et infini* verdeutlicht die politische Dimension dieser Abhandlung, die die Begegnung von Angesicht zu Angesicht vor allem im Kontext einer Kriegssituation reflektiert. In diesem weiteren Verständnis steht das Gesicht dem abstrakten, entindividualisierten Anderen – den Gräueltaten des Krieges – entgegen. (Vgl. Levinas 1996: 246) Auch die biografische Lagererfahrung des Autors, auf welche Levinas in seiner Schrift nicht eingeht, scheint als Hintergrund wichtig. Daran gemahnt seine Reflexion über Hass und Folter: „La haine ne désire pas toujours la mort d'autrui [...]. Le haineux cherche à être cause d'une souffrance dont l'être haï doit être témoin. Faire souffrir, ce n'est pas réduire autrui au rang d'objet, mais au contraire le maintenir superbement dans sa subjectivité.“¹⁹ (Ebd.: 266 f.)

Wie diese Passagen verdeutlichen, geht Levinas nicht davon aus, dass die vorsprachliche Bedeutung, die er dem Gesicht zuschreibt – das ‚Du-wirst-nicht-töten‘-, in der Praxis eingelöst werde. Werner Stegmaier weist auf einen Zusammenhang hin, der diesen scheinbaren Widerspruch auflöst: „Dennoch kann man das Gesicht des Anderen nicht töten, und gerade darin liegt sein ‚absoluter Widerstand‘.“ (Stegmaier 2019: 137) Denn „indem man ihn [den Anderen] tötet, tötet man nicht das

¹⁸ „Die Zeichnung wird so aufgebaut, als würde das Auge bei der Betrachtung verschiedener Teile des Bildes seinen Standpunkt verändern.“ (Florenskij 1989:10)

¹⁹ „Der Haß wünscht nicht immer den Tod des Anderen [...]. Wer haßt, sucht Ursache eines Schmerzes zu sein, für den das gehaßte Seiende Zeuge sein soll. Leiden machen heißt nicht, den Anderen auf den Rang eines Gegenstandes zu reduzieren, sondern im Gegenteil ihn auf das Äußerste in seiner Subjektivität zu erhalten.“ (Ebd.: 350 f.)

Antlitz, weil es anders als alles andere ist, das man töten kann.“ (Ebd.: 138) Das ‚Gesicht‘, in Levinas Verständnis, bezieht sich folglich nicht auf die physische Erscheinung eines Menschen, sondern auf dessen in der Konfrontation sichtbar werdende Essenz, die Ausdruck und Aussage hervorbringt. Dies erklärt auch die zentrale Stellung des Sprechens und des Anrechts auf Ausdruck in Levinas’ Überlegungen zu einer auf den ersten Blick scheinbar rein visuellen Kategorie: „La justice est un droit à la parole.“²⁰ (Levinas 1996: 332)

Monika Schwärzler (2016: 122) verweist in ihrer rezeptionsästhetischen Interpretation von Fotografien alter Menschen in Hospizen auf Levinas’ Überlegungen, da diese Bilder die Betrachtenden in unterschiedlicher ästhetischer Form mit menschlicher Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit konfrontieren: „His/her defenseless eyes make me hold my invasive gaze [...], and an understanding of my limitations and boundaries are created.“ Auch Susan Sontag (2008c: 70) beschäftigte sich mit der Beziehung zwischen Fotografie und Alter: „To look at an old photograph [...] is to feel [...] how much *younger* I (she, he) was then.“ Während Sontag die Irritationen thematisiert, die Betrachter:innen alter Aufnahmen von sich selbst oder Nahestehenden empfinden, untersucht Schwärzler

die Inszenierung Unbekannter. Als Betrachterin ohne persönliche Betroffenheit legt sie den Fokus auf Levinas’ Konzept des Gesichts als Modell der Agency, das in der fotografischen Praxis ausgewählter Beispiele eingelöst werde. Sie stößt jedoch auch auf die von ihm thematisierte Erfahrung absoluter Differenz. (Vgl. ebd.)

Die Beziehung, welche zwischen einem visuellen Objekt und den Betrachtenden entsteht, ist wesentlich durch kontextuelle Zuschreibungen bestimmt: So differenziert Walter Benjamin zwischen einem archaischen ‚Kultwert‘ und einem später hinzugekommenen ‚Ausstellungswert‘ von Bildern, die sich aus deren kultureller Funktion ergeben:

Das Elentier, das der Mensch der Steinzeit an den Wänden seiner Höhle abbildet, ist ein Zauberinstrument. Er stellt es zwar vor seinen Mitmenschen aus; vor allem aber ist es Geistern zugedacht. Der Kultwert als solcher scheint heute geradezu daraufhinzudrängen, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Priester *in cella* zugänglich, gewisse Madonnenbilder bleiben fast das ganze Jahr über verhangen [...]. (Benjamin 2015b: 258 f.)

Diese Überlegungen führen auch Benjamin zur Bedeutung des Gesichts: „In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz.“ (Ebd.: 260) Der persönliche Wert und Gebrauch von Bildern als Erinnerungsobjekt sucht den Kontakt mit dem Ant-

20 „Die Gerechtigkeit ist ein Recht auf die Rede.“ (Ebd.: 432)

litz Nahestehender. Im Zentrum steht primär nicht die visuelle Komposition, welche von allgemeinem Interesse sein kann, sondern der vielschichtige und womöglich mehrdeutige Ausdruck des Gesichts sowie eine sich darin spiegelnde Beziehung.

4.2 Familienfotos, Kindheitsfotos: Erinnern, Kontemplation und Gefühle

Eine hohe Verfügbarkeit und Konventionalisierung von Aufnahmen im Rahmen der Familie sowie von Kinder-Porträts etablierte sich bereits im 19. Jahrhundert: „Die Fotografie erlaubte dem aufstrebenden Bürgertum, seinen Wunsch nach Selbstdarstellung zu befriedigen und mittels oft prunkvoller Bildinszenierung den Adel nachzuahmen“. (Pfundner und Werner 2013: 118) Doch auch die unteren Gesellschaftsschichten folgten – in bescheidenerem Rahmen – dem Drang nach visueller Selbstvergewisserung, wie insbesondere die fotografisch begleiteten *rites de passage* verdeutlichen. (Vgl. Bourdieu 2006b: 41) Christiane Holm (2010: 233) weist auf das bekannte Phänomen hin, dass „viele Kindheitserinnerungen bei näherem Hinsehen Erinnerungen an Fotos“ seien. Die beiden zentralen Funktionen der privaten Fotografie greifen so stets ineinander: Zum einen dient diese als Erinnerungsmedium der Konservierung bedeutender Ereignisse, zum anderen visualisiert sie familiäre Beziehungen und Status, sodass sie einen wesentlichen Anteil an der Identitätskonstruktion hat.

Dass Familienfotos sich an Stereotypen orientieren und eine ‚heile Welt‘ suggerieren, wurde diesem Genre häufig angelastet. (Vgl. Hirsch 2012a: 7) Gillian Rose (2010: 13) stellt diese Kritik in Frage: „Family photos do indeed picture happy families [...]. At another level, [...] the pejorative judgements that so often follow are entirely beside the point of family photography.“ Die meisten Familien seien sich der Inszenierung bewusst und würden gar nicht auf die Produktion authentischer Aufnahmen abzielen. Vielmehr gehe es meist um das Festhalten symbolischer Momente familiärer ‚Verbundenheit‘ (*togetherness*). (Vgl. ebd.: 41) Typische Bildmotive zeigen Kinder mit ihren Großeltern, Eltern oder Geschwistern (vgl. ebd.: 42), was mit der Erinnerungsfunktion dieser Bilder zusammenhängt. Im Zeichen der Identitätskonstruktion stehen dagegen die ebenso häufigen Motive ‚erster‘ Erlebnisse: „The ‚development‘ of babies is marked explicitly by photographs of ‚firsts‘; [...] first bath, first visitors, first outing, first smile, first solid food, first tooth, first shoes, first swim, first plane flight, first wedding and first birthday party.“ (Vgl. ebd.: 51)

Historische Kindheitsfotografien führen plakativ vor Augen, dass stets mit konventionalisierten Posen und Attributen gearbeitet wurde, wobei sich die Inszenierungspraktiken in Entsprechung zu den jeweiligen gesellschaftlichen Be-

dürfnissen veränderten. Michaela Pfundner und Margot Werner weisen auf die gängige Konstruktion von Geschlechterstereotypen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hin:

Körpersprache, Ausdruck, Kleidung und beigegebene Accessoires vermitteln eindrücklich ein Bild jener Rolle, die den kleinen Buben und Mädchen als spätere Erwachsene zugeordnet war. Mädchen, als zukünftige Hausfrauen und Mütter, werden häufig sitzend und passiv abgelichtet, während Buben, in lässiger Pose oder stramm stehend, dem Betrachter die ihnen zugeordnete Stellung als Haushaltsvorstand und Vormund der Ehefrau vermitteln. (Pfundner und Werner 2013: 118)

Diese Rollenbilder umfassten zum einen geschlechtertypisches Spielzeug, „männlich determinierte Attribute wie Holzpferde, Peitschen, Gewehre und Trommeln“ sowie „Puppen, Fächer [...] und Blumen“ für Mädchen. Zum anderen wurden Moden des Adels imitiert: „[A]ls ganzer Stolz der Eltern erscheinen hoffnungsvolle Buben in Militäruniform und ernsthafte Mädchen im Stil von Salondamen.“ (Ebd.) Um 1900 stellen die Autorinnen eine „Stilwende hin zu künstlerisch inspirierten Porträtaufnahmen“ fest, „in deren Zentrum die Persönlichkeit des abgebildeten Individuums stand“. Trotz „natürlicher Pose, häufig auch beim Spielen“, seien geschlechtsspezifische Darstellungsunterschiede hier nicht weniger präsent. (Ebd.: 119)

Demgegenüber ergibt Jens Jägers (2009: 101 f.) Untersuchung privater Schnappschüsse in Familienalben, dass „bis in die 1870er Jahre Kinder bis zum fünften oder sechsten Lebensjahr eher geschlechtsunabhängig gekleidet und selten mit Attributen versehen“ worden seien. Jäger stellt daher die Frage, „wann die geschlechtsspezifische Erziehung einsetzte und auf welche Weise“ (ebd.: 102). Damit verweist er auf die später alltäglichen Kleinkind-Stereotypen in Hellblau und Rosa, die zwar keine Vorwegnahme künftiger Erwachsenenrollen darstellen, doch unübersehbar Gendernormen festlegen.

Bewusste Inszenierungen von Kindheit finden sich jedoch nicht nur im familiären Rahmen. Trotz des dokumentarischen Charakters sozialer Fotografie erkennt Angela Müller (2010: 139) in Theo Freys Arbeit über die harten physischen Arbeitsbedingungen in einem Schweizer Hochdorf das Motiv des Kindes als „Projektionsfläche und Medium gesellschaftlicher Wertvorstellungen“. Frey setze die „Vorstellungen einer kindlichen Unbewusstheit und Ungekünsteltheit beim Fotografiert-Werden“ gezielt in Szene, „die bis heute Kinderfotografien anhaften“ (ebd.: 132). Dies führe zu einer Idealisierung von Armut, sodass sich der „sozialdokumentarische Anspruch“ mit einer „Instrumentalisierung des Kindes“ (ebd.: 135) überschneide.

Den Grund für eine idealisierende Motivwahl im Kontext privater Fotos sieht Marianne Hirsch darin, dass diese zeigen, ‚wie wir über uns selbst denken‘, sowie

in dem tief verankerten Wunsch nach Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe. (Vgl. Hirsch 2012a: 7 f.) Als problematisch betrachtet sie den für traditionelle Familienfotos typischen konventionellen und monolithischen Blick auf die Familie (*familial gaze*). (Vgl. Kap. 3.5) Sie schlägt vor, diesen aufzubrechen und ihn in Theorie und Praxis durch Bildkompositionen zu ersetzen, in denen die Abgebildeten flexibel und gleichberechtigt in ihrer Positionierung sind (*familial look*). (Vgl. ebd.: 9) Plakative Beispiele, die den *familial gaze* offenlegen, verfremden und brechen, bietet die bildende Kunst. Miriam Dreyse (2015: 99) analysierte zeitgenössische fotografisch-performative Arbeiten feministischer Künstlerinnen, die sich mit der konventionellen Mutterrolle der Frau auseinandersetzen, indem sie das Motiv der Jungfrau Maria mit Kind aufgreifen: Humorvoll, anstößig, psychoanalytisch oder kritisch hinterfragen die Künstler:innen das mit dem mütterlichen Marienmotiv assoziierte Ideal von Reinheit und Asexualität. Dies führe zu einer „Profanisierung“ (ebd.: 108), „Entmystifizierung sowie zur Offenlegung einer latenten Bedrohung“ (ebd.: 113) aufgrund der Abhängigkeit des neugeborenen Kindes von seiner Mutter oder einer herausgezeichneten „sinnliche[n] Lust der Mutter an ihrem Kind“ (ebd.: 107). Jedoch kann die Verfremdung fotografischer Motive aus Familienkontexten auch therapeutische Funktionen erfüllen. (Vgl. Waterman 2020: 101 und Butler 2020: 126)

Beim gemeinsamen Durchblättern des Kindheitsalbums ihrer Tochter stellt Jacqueline Butler betracher:innenspezifische Unterschiede in der Fotorezeption fest: Während sie selbst mühelos die Umstände erinnert, unter denen die Bilder jeweils gemacht wurden, kann ihre Tochter die Situationen nicht kontextualisieren. Erst als Butler ihr eigenes Erzählen zurücknimmt und die Tochter auffordert, aus ihrer Sicht über die Bilder zu sprechen, wird der monologische Blickwinkel überwunden, denn die Tochter kann, dazu komplementär, zahlreiche Emotionen und Eindrücke beschreiben, die sie mit jener zurückliegenden Zeit verbindet. Diesen intuitiven Zugang zur persönlichen Vergangenheit versucht die Künstlerin auch für sich selbst zurückzugewinnen: „I needed to shift my focus from historic fact and the details surrounding the event [...] and instead connect with the ephemeral qualities that the photographs could suggest.“ (Butler 2020: 128) Überlegungen zur Lesbarkeit fremder Familienfotos stellt demgegenüber Deborah Schultz (2020: 148) an. Diese seien deshalb so zugänglich, weil sie Szenen zeigten, die den Betrachtenden aus ihrem eigenen Familiengedächtnis bekannt seien: „[T]he viewer relates to their ordinariness.“ Zugleich sei die Bedeutung von Fotografien an die individuellen Erinnerungen und Erfahrungen der Betrachtenden gebunden. Dies gilt für Aufnahmen aus dem privaten Umfeld ebenso wie für die Bilder Unbekannter, wobei sich je unterschiedliche Einblicke und Bezüge zur Realität eröffnen.

Marianne Hirsch erwähnt zwei autobiografische Episoden, die ähnliche Zusammenhänge illustrieren. Sie bezieht sich zum einen auf Porträtfotos, die anlässlich ihres wissenschaftlichen Beitrags über Mutter-Tochter-Beziehungen professionell aufgenommen wurden und sie gemeinsam mit ihrer Mutter zeigen. Hirsch beschreibt diese Bilder als unangenehm künstlich, was mit der Inszenierung anhand konventionalisierter Posen zusammenhänge und den fremden Blick des Fotografen auf das Mutter-Tochter-Paar offenlege. Obgleich sie die Bilder nicht gelungen finde, seien diese zumindest theoretisch von Interesse. Als ‚Alloporträts‘, deren Bezüge zu den Abgebildeten in den Hintergrund treten, während der *familial gaze* sichtbar werde, nimmt sie sie als Material und Angriffsfläche, um die darin verankerte stereotype Sichtweise zu hinterfragen:

I can use it [hier auf eines der Bilder bezogen] to ask questions, for example, rather than accepting it for fact. I can see it as fluid rather than fixed; I can read it against other images, against other narratives, I can read it with and against my memories and desires, my longings and fears. [...] And in this process of reading – a process, that is personal and analytic, visual and discursive – I am both spectator and spectacle, both subject and object. (Hirsch 2012a: 106 f.)

Hirschs zweites Beispielbild betrifft ihre eigene Mutterrolle und wurde anlässlich eines Besuchs von einer Freundin aufgenommen. Das Foto zeigt sie mit ihrem Sohn auf dem Schoß und löst, als Hirsch es fünfzehn Jahre später erhält, ebenfalls unangenehme Gefühle bei ihr aus. Diese beruhen auf verdrängten Erinnerungen an ihre Überforderung als alleinerziehende Mutter, die das Bild wachruft: „The ‚terrible picture‘ [...] forces me to revise the narrative I have constructed about that time, my story of courageous survival, righteous anger, and only slightly impaired maternal competence.“ (Hirsch 2012a: 186) Hirsch reflektiert die vielfältigen Beziehungen – zu Freundin, Sohn und Ex-Mann –, auf die dieses Bild ihre autobiografischen Erinnerungen lenkt: „Each of us has different memories, each would stress different views.“ (Ebd.: 187) Im Zentrum der Bildbetrachtung steht jedoch Hirschs kritische Selbstanalyse, die in der Einschätzung mündet, dass sie für diese Mutterrolle psychisch nicht bereit gewesen sei.

If I cover the left side of the image, I make the smile more genuine; if I cover the right, I bring out a terrible sadness and fear in the facial expression; the smile disappears. [...] If I cover the top, I see a lap, an enterprising baby, comfortable and comforting maternal hands. If I cover the bottom, I see a young woman whose eyes don't focus, who is troubled, withdrawn, lost, and afraid, who looks out at the camera timidly, [...] whose smile is pathetic. (Hirsch 2012a: 186)

Neben der komplexen Familienkonstellation illustriert dieses Beispiel außerdem Hirschs Technik einer multiperspektivischen Bildanalyse. Dabei lässt sie ihren Blick schweifen, bis dieser nach und nach an unterschiedlichen Bildelementen

hängen bleibt, die Aufschluss über Beziehungsqualitäten und Gefühle zu geben scheinen: Blickwechsel, Körperhaltung, Mimik, Berührungen.

Das betreffende Foto ist illustrierend abgedruckt und Rezipient:innen, die über dessen persönliche Hintergründe für die Abgebildete nicht informiert sind, mögen so zu dem Schluss kommen, dass die beschriebenen Gefühle über das Bild nur diesem subjektiven Blick zugänglich sind. Auch einige der von Hirsch reflektierten visuellen Details überschreiten das auf dem Foto Sichtbare. Dem Erkenntnisinteresse ihres Analyseverfahrens scheint dies allerdings nicht zuwiderzulaufen, zumal die Autorin mehrfach betont, dass die bildanalytischen Interpretationen unterschiedlicher Betrachter:innen stark divergieren mögen. Es geht ihr folglich primär um subjektiv erfahrbare Impulse von Bildern.

Zwischen individueller und kultureller Erinnerung reflektiert auch Walter Benjamin in *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1933–1938) vor dem Hintergrund des Exils das Zusammenspiel emotionaler und kognitiver Aspekte visueller Eindrücke. Während er seine *mémoire volontaire* („bewusste Erinnerung“ nach Proust) anstrengt, um sich gegen das Heimweh zu wappnen, erkennt er einen Unterschied zwischen dem Eindruck von Menschen, „die eher in der Kontinuität als in der Tiefe der Erfahrung sich abzeichnen“ (Benjamin 2015a: 285), und Bildern des Raumes, „in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt“ (ebd.). Weitere würden die Anzeichen der „Geborgenheit [...], die seiner Kindheit beschieden gewesen war“, speichern und seien „vielleicht befähigt, in ihrem Inneren spätere geschichtliche Erfahrung zu präformieren“ (ebd.). Kindheitsfotos verbinden für gewöhnlich beides, die „Physiognomien“ (ebd.) von Familienmitgliedern und Freund:innen sowie Erinnerungen an Orte, in denen die betreffenden Beziehungen verankert sind. Benjamin bemüht sich, dem Vergessen durch die Zeit zuvorzukommen, gegen das Marcel Proust in *À la recherche du temps perdu* (1913–1927, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*) anschreibt, wobei dessen Fotometapher für das Unbewusste stark an jene von Sigmund Freud (vgl. Kap. 3.5) erinnert:

[D]ie Fotografie wird hier [bei Proust] interpretiert als ‚Gedächtnisarchiv‘, das so unabsehbar groß ist, daß nur wenige der gespeicherten latenten Bilder von dem Zufall einer willkürlichen Erinnerung aus den unzugänglichen Bereichen des Bewußtseins wieder ans Licht geholt und schließlich durch das Schreiben ‚entwickelt‘ werden. (Albers 2010: 546)

Einen ausführlichen literarischen Blick auf die Familienfotografie eröffnen die Werke des seit den 1990er Jahren produktiven Genres des Generationenromans. Ariane Eichenberg (2009: 48) stellt darin „eine große, oft auch widersprüchliche Verfahrens- und Funktionsweise“ in der literarischen Aneignung von Bildmaterial fest. Als deren Grundlage sieht sie einen „doppelten Medialisierungsprozess“ (ebd.: 48), wobei Fotografien entweder „direkt im Text abgebildet sein und als sol-

che kommentiert werden [können], oder es wird auf sie nur verwiesen“ (ebd.: 47 f.). Dabei gehe es „weniger um historische Datensicherung und Dokumentation [...], als um die persönliche Auseinandersetzung mit Geschichte und die Verortung des eigenen und familiären Lebens in ihr.“ (Ebd.: 48) Dies lässt sich für fiktionale Texte ebenfalls feststellen, denn darin werde der „individuelle Zugang des Erzählers oder der Figuren zu dem Vergangenheitsmaterial in den Vordergrund gerückt und die Abhängigkeit der Deutung vom Betrachter betont.“ (Ebd.)

Fototheoretische Betrachtungen zu Familien- und Kindheitsaufnahmen sowie die literarische Reflexion dieser Medien entsprechen einander darin, dass jeweils die Subjektivität der Bildlektüren betont wird. Erstere versuchen die dafür verantwortlichen Prozesse anhand von Beispielen zu systematisieren, in denen sich Interferenzen oder Widersprüche zwischen den Blickwinkeln unterschiedlicher Betrachter:innen abzeichnen. Zweitere vermitteln die Unsicherheit fotografischer Rückschlüsse auf Vergangenes meist nur indirekt und nutzen Bildmaterial gezielt für die Darstellung individueller Perspektiven sowie für den Spannungsaufbau.

4.3 Kinderfotos in Kriegskontexten

Die kulturelle Verankerung von Kinderfotos zeigt sich in spezifischer Form auch in Kriegskontexten. Während sie im privaten Gebrauch zum einen identitätsstiftende Funktionen erfüllen und zum anderen oft deutliche Merkmale der Verklärung und Inszenierung aufweisen, wird das Kind im Zeichen des Krieges in erster Linie zu einem Symbol der Zerbrechlichkeit. Daraus ergibt sich eine gegen Gewalt gerichtete Appellfunktion, die auf Vernichtung und Grausamkeit aufmerksam macht. Marianne Hirsch verweist auf Eigenschaften und Zuschreibungen, aufgrund derer sich das Kind als universelles Symbol eignet: „Less individualized, less marked by the particularities of identity, children invite multiple projections and identifications. Their photographic images [...] elicit an affiliative as well as a protective spectatorial look“. (Hirsch 2012b: 142)

Anthropologische Grundlagen dazu hat Carl Gustav Jung in seinen Forschungen zum Kindarchetypus (zuerst 1940) herausgearbeitet: „Das Kindmotiv repräsentiert den vorbewußten Kindheitsaspekt der Kollektivseele.“ (Jung 2011: 175) Damit assoziiert seien einerseits die kindliche Schutzbedürftigkeit – „Verlassenheit, Aussetzung, Gefährdung“ (ebd.: 181). Andererseits erscheine das Kind als „ein Mediator, ein *Heilbringer*, das heißt Ganzmacher“ (ebd.: 178) In der biblischen Heilsgeschichte des Neuen Testaments trete so das ‚Jesuskind‘ als ein „die Gegensätze vereinigendes Symbol“ (ebd.) hervor; deutlich werde dies insbesondere in der Christophorus-Legende, wo es die Charakterisierung „kleiner als klein und größer als groß“ (ebd.: 172) erhält. Das Kind figuriere als „Bild für gewisse

Dinge der eigenen Kindheit, die wir vergessen haben“ (ebd.: 157), und verbinde Erwachsene mit diesem „vorbewussten Zustand“ (ebd.: 170). Jung sieht das Kind einerseits als Symbol des Individuationsprozesses, andererseits als „Anfangs- und Endwesen“ (ebd.: 191), das in einem mystischen Sinne auf die vorgeburtliche Zeit verweise sowie auf eine mögliche Postexistenz nach dem Tod. In Hinblick auf vitale Bedrohungen erscheint der „Zukunftscharakter“ des Kindmotivs besonders relevant: „Das Kind ist potentielle Zukunft.“ (Ebd.: 178) Diese ist im Krieg in einem gesamtgesellschaftlichen Sinne von Auslöschung bedroht. Als gefährdet werden damit auch die symbolischen Funktionen des Kindes als „Kulturbringer“ und „Bewußtseinsvermehrer“ (ebd.: 183) gekennzeichnet. Viele dieser Zuschreibungen lassen sich auch an den (post)jugoslawischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts belegen, wo sie mit historischen, politischen und kulturellen Entwicklungen sowie mit ethischen Überlegungen in Verbindung treten. (Vgl. Jandl-Konrad 2025b)

Philippe Ariès (2019: 209) stellt in seiner berühmten historischen Studie *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancient Régime* (1960, *Geschichte der Kindheit*) fest, dass eine gesellschaftliche Differenzierung zwischen Kindheit und Erwachsenenalter erst seit dem 16. Jahrhundert vorliegt. Die Monografie enthält noch weitere Unterscheidungen, welche Ariès etwa an Entwicklungssprüngen der physiologischen Darstellung von Kindern in der Kunst oder an Veränderungen des emotionalen Verhältnisses zwischen Eltern und ihren Nachkommen festmacht. Auch Marianne Hirsch nimmt in ihren Überlegungen zum Konzept des ‚Kindes‘ zunächst allgemeine Verortungen vor. So hält sie fest, dass dieses im 20. und 21. Jahrhundert als Konstruktion Erwachsener zu betrachten sei, deren Fantasien, Ängste und Begierden sich darin spiegeln: „Our culture has a great deal invested in the children's innocence and vulnerability, and also, at the same time, in their eroticism and knowledge.“ (Hirsch 2012b: 162)

Hirschs besonderes Interesse gilt jedoch fotografischen Kindermotiven im Kontext von Holocaust und Postmemory. Dabei charakterisiert sie zwei spezifische Ausprägungen des Kind-Archetypus: das ‚Opferkind‘ (*child victim*) und das ‚Zeugenkind‘ (*child witness*). Beide betonen die kindliche Fragilität. (Vgl. Hirsch 2012b: 162) Die Forscherin begreift diese Typen als ineinandergreifende Ausprägungen von Kindermotiven, die in Zusammenhang mit den Grenzerfahrungen historischer Traumata Symbolcharakter erlangen: „The image of the child victim, which is also the image of the child witness, provides the disembodied wound of Holocaust destruction with a residence.“ (Hirsch 2012b: 174) Die eindringliche Wirkung von Opferkind-Motiven erklärt sie mit deren starkem Identifikationspotenzial: „The adult viewer sees the child victim through the eyes of his or her own child self.“ (Ebd.: 165) Zudem stelle das Opferkind ein Symbol der Unerzählbarkeit dar, das das Trauma ins Zentrum rückt und sich der Sprache verschließt: „[T]he

image of the child victim stands in for all that cannot be – and perhaps should not be – worked through.“ (Ebd.: 173) Auch das Zeugenkind charakterisiert Hirsch als ‚sprachlos‘. (Vgl. ebd.: 171) Im Kontext von Sprachdefizit und unvollständiger Selbstverwirklichung verweist sie außerdem auf die an einem Überlebenden-Trauma leidenden Kinder der Postgeneration: „shaped by the child’s confusion and responsibility, by a desire to repair, and by the consciousness that her own existence may well be a form of compensation for unspeakable loss.“ (Ebd.: 34) Hirschs Zeugenkind steht in Zusammenhang mit dem bereits in der Antike belegten „Motivkomplex der toten Mutter mit lebendigem Kind“ (Frank 2017: 190). Seit den Anfängen sei dieser „mit dem Thema Krieg verbunden“ und fungiere „als Figur für die Schrecken des Krieges“ (ebd.). Bildpoetisch erkennt Susi Frank darin eine „Überschreitung und zugleich Problematisierung der Grenzen des visuell Darstellbaren“ (ebd.: 202).

Trotz der Eindringlichkeit, mit der diese Motive Mitleid erzeugen und zum Widerstand aufrufen, blickt Hirsch kritisch auf die Konstruktion fotografischer Embleme: „The image of the child can screen out context, specificity, responsibility, and agency. This scene contains all that is problematic about the pervasive use of the image of the child victim.“ (Hirsch 2012b: 174) Zur Illustration verweist sie auf eine bekannte, vielfach reproduzierte Fotografie von 1943, die einen jüdischen Jungen aus einem Warschauer Ghetto mit erhobenen Armen zeigt. Auch mehrere jüdische Erwachsene heben die Arme, während deutsche Soldaten mit ihren Gewehren auf sie zielen. Hirsch kritisiert an diesem Bild, das anhand der kindlichen Reflektorfigur rezipiert und mit Fokus auf ihr reproduziert wurde, dass es das Opfer zu suggestiv verallgemeinere. (Vgl. ebd.: 140) Für das Opfer-Täter-Verhältnis führe dies zu problematischen Attribuierungen: „If the victim is infantilized, then the perpetrator is hyper-masculinized, represented as the ultimate in phallic, mechanized, supra-human evil.“ (Ebd.: 144) Für eine solche Kritik sprechen auch Beispiele wie die sich verselbstständigende plakative Dynamik der Porträts von Zlata Filipović. (Vgl. Kap. 3.2) In diesem Kontext ist außerdem ein Blick auf die Literaturgeschichte von Interesse, denn während Opfer- und Zeugen-Kinder im Kontext der Weltkriege auch in der Stilisierung zu Helden-Kindern anzutreffen sind, verschwindet dieser Typus in späteren Narrativen zugunsten kritischerer Betrachtungen, die auf schwarz-weiße Zuschreibungen weitgehend verzichten. (Vgl. Jandl-Konrad 2025b)

Gerade bei Kinderfotos in Kriegskontexten scheint der Zwiespalt zwischen Dokumentation und medial forciertem Aneignung nur schwer überwindbar. Es liegen jedoch auch künstlerische Arbeiten vor, die Kinder im Krieg nicht zu stummen Opfern stilisieren. So zeigt Milomir Kovačević Strašnis Fotoband *Djeca u ratu* (2016, *Kinder im Krieg*) die Porträtierten in geradezu natürlicher Schlichtheit. Nicht alle Aufnahmen dieser Serie legen visuell offen, dass sie im Krieg entstan-

den sind. Dennoch ist Zerstörung im Hintergrund von Kindern mit Puppen, Stofftieren und Alltagsgegenständen regelmäßig erkennbar, z. B. an aufgerissenen Straßen, Häusern mit Granateneinschlägen und zerborstenen Fensterscheiben. Neben lächelnden Gesichtern zeigen sich viele der Abgebildeten ernst und erschöpft. Auf manchen Aufnahmen sind versehrte Kinder zu sehen, jedoch erscheinen auch sie in einer nicht stilisierten, schicksalsergebenen Einfachheit, die sich nicht als Emblem eignet und große Zurückhaltung ausdrückt. (Vgl. Kap. 3.2) Strašni ist mit der Sprache plakativer politischer Bildbotschaften vertraut, die er kritisch beleuchtet. (Vgl. Kap. 3.1) Auch seine Serie von Bildern bewaffneter Knaben in lässigen Posen konterkariert, wie Andrea Lešić-Thomas (2015: 144–146) aufzeigt, die zum Ausdruck gebrachte Stärke, denn ihnen steht das Motiv von kräftigen Männern mit notdürftig improvisierten Gewehren gegenüber. Letzteres ist dem Umstand geschuldet, dass zur Zeit der Belagerung ein Mangel an professioneller militärischer Ausrüstung herrschte.

5 Fotografie und Sprechen

Mit gutem Grund können Fotografie und Sprechen als komplementär betrachtet werden: „Während die Fotografie nicht sagen kann, was sie zeigt, [...] etwas beweist, aber nicht preisgibt, ist die Sprache für Barthes mit dem umgekehrten Mangel behaftet. Sie kann nicht beweisen oder zeigen, was sie sagt, sie kann keinerlei Gewißheit über die Realität vermitteln“ (Albers 2010: 548). Fotomotive bereichern literarische Narrative folglich um ebendiese Eigenschaften des Zeigens, Andeutens und Beweisens. Außerdem bilden sie eine Grundlage für Bildbetrachtungen, die im narrativen Sprechen mit subjektiven Assoziationen und persönlichen Erinnerungen verflochten werden. Aufgrund der Polyvalenz des Bildes reflektiert jeder Versuch seiner Beschreibung die Subjektivität des:r Betrachtenden.

Wenn von einer „fotografischen Rhetorik“ (Busch 2010a: 502) die Rede ist, wird jedoch auch der Fotografie an sich eine bildimmanente und mit Sprache vergleichbare Aussagekraft zugesprochen. Analog zu den Verfahren und Stilrichtungen der bildenden Künste werden darin spezifische Anliegen sichtbar sowie eine Ebene der Vermittlung in Form von Dokumentation, Ästhetisierung, Kritik, Verklärung, Provokation, Inszenierung, Protest oder des In-Frage-Stellens. Auch mit den später in Hinblick auf Sprache behandelten Konzepten wie Parrhesia, Lüge, Distanz, Identität, Trauma, Therapie, emotionaler Aneignung oder Sublimierung stehen diese in Verbindung.

Es ist daher nicht so, dass die Fotografie an sich „in der semantisch leeren Indexikalität des ‚ça-a-été‘ befangen bleibt“ (Albers 2010: 548). Vielmehr stellt sie einen visuellen Anker bereit, der für unterschiedliche Lesarten offen ist und ver-

schiedene Erkenntnisbereiche berührt. Ihre Rezeption führt stets zu einer Verschränkung subjektiver und objektiver Einsichten. Denn sowohl das sinnerfassende als auch das sinnstiftende Betrachten eines Bildes suchen Bezugspunkte im Bekannten und berufen sich daher auf historisches Wissen einerseits sowie auf persönliche Erfahrungen andererseits.

Aufgrund ihrer Referenzialität lenken Fotografien den Blick auf gesellschaftliche und politische Ordnungen, bzw. auf das Barthes'sche *studium*. Da sich auf dieser Ebene Bilder auf bereits bekannte Bilder beziehen, stellt Wiederholung eine Grundlage für die intersubjektive Verständlichkeit und das narrative Potenzial von Fotografien dar. In diesem Zusammenhang etablieren sich fotografische Topoi, in denen das ‚bloße Motiv von etwas Gewesenem‘ auf ein Netz früherer Bildbotschaften aufbaut, deren Bedeutung und Emotionalität auf andere Kontexte übertragen und neu diskursiviert werden. So lässt sich die Kriegsfotografie auf ein beschränktes Repertoire an Bildern reduzieren: Schockfotos vermitteln die Grausamkeit des Krieges; mit dem Ziel, die Öffentlichkeit zu mobilisieren, lösen sie in der Rezeption Angst und Entsetzen sowie manchmal auch Voyeurismus aus. Aufnahmen von weinenden Angehörigen und zerstörten Gebäuden evozieren hingegen Anteilnahme sowie die Trauer um das Gewesene. Auch Familienfotos sind für Außenstehende lesbar, da meist ähnliche Anlässe für erinnerungswürdig befunden werden und Gruppierungen von Menschen auf Geburtstagsfeiern, Festlichkeiten, Ausflügen, bei Besuchen oder im Urlaub einander stark ähneln.

Aufgrund individueller Bezüge der Betrachtenden zu einem Bild sind diesem außerdem Bedeutungen eingeschrieben, die über das Gezeigte hinausgehen. Das Wissen um die Abgebildeten, die Beziehung zu diesen, Konstellationen um die Situation der Aufnahme sowie die visuelle Konfrontation mit einem früheren Selbst, doch auch persönliche Assoziationen zu einem Motiv aus unbekannter Quelle machen Fotografien auf besondere Weise bedeutsam. Diese Ebene führt zum *punctum* von Fotografien sowie zu den damit verflochtenen Erinnerungen und Fantasien, die bei der Kontemplation von Bildern ins Bewusstsein gelangen. Das subjektive Erleben von Fotos inspiriert Postmemory als Suche nach Beziehung, die die eigene Erinnerungs- und Lebensspanne übersteigt. Ebenso formt es autobiografische Narrative sowie deren Reflexion und (Neu)Bewertung. Nicht zuletzt literarische Texte veranschaulichen ein durch Fotografien ausgelöstes Sprechbedürfnis, das ein Bestreben spiegelt, diese Zusammenhänge zu ordnen.

Während Sprechen im Bereich des *studiums* der Verständigung dient, setzt das *punctum* das Erzählen in Gang. Seine assoziative Struktur führt in verschiedene Richtungen und spannt einen weiten Bogen zwischen Erinnerungen und Selbstoffenbarung der Betrachtenden, wobei einschneidende biografische Ereignisse ebenso einfließen können wie selbstanalytische Betrachtungen und Aspekte eines persönlichen Weltbilds. Das *punctum* markiert, was im Lebensnarrativ

schmerzt und berührt; es lenkt die Erzählung auf Traumata ebenso wie auf Sehnsüchte und steht für das individuelle Festhalten von Schöner und Schrecklichem, von Zurückliegendem, Verlorenem und Erträumtem.

Da Sprechen im Gegensatz zur Fotografie flexibel ist, ermöglicht es ein Überdenken und Umdeuten von Erinnerungen im Bild. So kann Belangloses zu unerwarteten traumatischen Erkenntnissen führen, während sprachliche Neubewertungen die Verarbeitung von belastenden Erfahrungen ermöglichen. Die intuitive, analytische oder kreative Veränderung bestehender Narrative bedeutet auch die Modifikation innerer Bilder, die das sichtbare Motiv visualisiert.

III Sprechen

Obwohl Fotografien häufig Brennpunkte für interpretatorische Blicke auf Vergangenes bilden, zeichnen sie sich durch eine polyvalente Vielschichtigkeit aus, die zur Folge hat, dass ihre Bedeutung oder Aussage *an sich* – wenn eine solche denn vorliegt – oft unzugänglich bleibt. Sowohl Ungewissheiten über Kontexte der Entstehung als auch die Schwierigkeit, die Authentizität von Motiven zu prüfen, weisen dem Bildmedium zwischen Realität und Imagination einen ungewissen Platz zu. Dieser spiegelt sich in den heterogenen kulturellen Funktionen der Fotografie wider, die zwischen rückblickender Objektivität der Geschichtsrekonstruktion und introspektiver Subjektivität ein weites Spektrum bedienen.

Mit dieser Unbestimmtheit von Bildmedien kollidiert ‚Sprechen‘ insofern, als sprachliche Aussagen in ihrer Bedeutung meist konkreter sind. Zugleich ist auch Sprache kein geeignetes Medium für das Feststellen von Wahrheit. Im Falle des Sprechens unterliegt das, was gesagt wird, ontologisch der Subjektivität der Sprechinstanz, und dieselbe entscheidet über die epistemologische Intention des Gesagten: Neben der Suche nach Wahrheit stehen hier kreative Facetten der Fantasie sowie möglicherweise auch Tendenzen zu gezielter Fehlinformation. Während jedoch der Foto-Text in einem literarischen Werk assoziative Brennpunkte herausbildet, formuliert und schafft das Sprechen scheinbar Tatsachen.

Eine frühe linguistische Annäherung an solche Phänomene bildet John Austins Untersuchung zum performativen Sprechen in *How to do things with words* (engl. Erstveröffentlichung 1962). Austin geht von formalisierten Sprechhandlungen wie dem Ja-Wort bei der Eheschließung aus. Für die vorliegende Arbeit von Interesse ist seine daran anschließende allgemeinere Reflexion darüber, „in wie verschiedener Weise etwas Sagen etwas Tun bedeuten kann; in wie verschiedener Weise wir etwas tun, indem wir etwas sagen.“ (Austin 1979: 110) Austin bezeichnet diesen ‚performativen Sprechakt‘ als ‚illokutionären Akt‘. Da er zu dem Schluss kommt, dass Illokutionen die Kommunikation von Inhalten begleiten, umfasst performatives Sprechen ein weites Spektrum:

Einen lokutionären Akt vollziehen heißt im allgemeinen auch und eo ipso einen illokutionären [*illocutionary*] Akt vollziehen, wie ich ihn nennen möchte. So werden wir im Vollzug eines lokutionären Aktes auch einen Akt vollziehen wie etwa:

- eine Frage stellen oder beantworten;
- informieren, eine Versicherung abgeben, warnen;
- eine Entscheidung verkünden, eine Absicht erklären;
- ein Urteil fällen;
- berufen, appellieren, beurteilen;
- identifizieren oder beschreiben.

Und zahlreiche derartige Dinge. (Ich will auf keinen Fall sagen, das sei eine klar definierte Klasse!)“ (Ebd.: 116)

Das offene Spektrum möglicher Sprechhandlungen, welches diese Liste andeutet, wird in der Folge durch nur zwei zentrale Rahmenbedingungen ausgelotet: Austin zufolge erfordert eine erfolgreiche Sprechhandlung Wahrheitsanspruch sowie das Eintreten einer erwünschten Wirkung bei der adressierten Person, was Austin als perlokutiven Akt bezeichnet. (Vgl. ebd.: 166)

Da sich Austin auf Sprechen im Alltag bezieht, stellt er fest, dass „performative Äußerungen unernst oder nichtig“ seien, „wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt.“ (Ebd.: 43) Hinsichtlich des vorliegenden literaturwissenschaftlichen Analysevorhabens steht jedoch gerade diese indirekte, konstruierte, selbstreferenzielle Form des Sprechens im Zentrum, bzw. ist sie im gegebenen Kontext als gleichwertig mit einem Sprechen zu verstehen, das Authentizität und Kommunikation anstrebt. Zweitrangig ist in diesem Rahmen die Frage nach dem Eintreten einer intendierten Wirkung. Das Scheitern von Sprechakten ist ästhetisch nicht minder interessant als deren perlokutives Gelingen. Der hier vorgeschlagene literaturwissenschaftliche Blickwinkel auf performative Formen des Sprechens muss die Komponenten von Austins Definition des performativen Sprechakts folglich anders gewichten. Relevant sind zwar sowohl illokutionäre Handlungen als auch dahinterstehende Sprecher:innenintentionen und perlokutive Aspekte, allerdings steht im Zentrum stets deren Bedeutung für die diskursive Metaebene von Textaussage und Textdynamik.¹

Auch die Kulturwissenschaften reflektieren das Sprechen bzw., noch konkreter, die *Stimme* als „ein performatives Phänomen *par excellence*“ (Kolesch und Krämer 2006: 11) und unterstreichen, „dass, indem wir etwas *sagen*, wir durch die Stimme auch etwas *zeigen*“. (Krämer 2006: 274) In Hinblick auf das Korpus post-katastrophischer Literatur im Schatten des Jugoslawienkriegs gewinnt damit die Stimme, die „in der Tradition [seit der Antike] als Sitz von ‚Seele‘ und ‚Lebendigkeit‘ gesehen“ (Gehring 2006: 99) wird, auch als Medium des Ausdrucks von Ge-

1 Jacques Derridas (2004b: 98 f.) Einwand gegen einen Ausschluss ‚unernster‘ Aussagen aus dem Spektrum des Performativen führt in eine andere Richtung. Derrida will nämlich auch diese als performativ im Rahmen der Alltagssprache verstehen. Deshalb weist er darauf hin, dass auch jede ‚gewöhnliche‘ illokutionäre Sprechhandlung zitathaft sei, da sie stets auf der Wiederholung einer konventionalisierten Formel beruhe, und folgert: „Das ‚Unernste‘ und die *oratio obliqua* können von der ‚gewöhnlichen‘ Sprache [*langage*] nicht mehr ausgeschlossen werden, wie es Austin wünschte. Und wenn man vorgibt, daß die gewöhnliche Sprache [*langage*] oder die gewöhnliche sprachliche Gegebenheit die Zitathaftigkeit oder die allgemeine Iterabilität ausschließen, bedeutet das dann nicht, daß das in Frage stehende ‚Gewöhnliche‘, die Sache und die Auffassung davon, ein verlockendes Trugbild enthalten, das teleologische Trugbild des Bewußtseins nämlich, dessen Motivationen, dessen unzerstörbare Notwendigkeit und systematische Auswirkungen noch zu analysieren wären?“ (Ebd., 100)

mütszuständen an Gewicht. Wenn Sigrid Weigel (2006: 22) dafür plädiert, die „Stimme“, komplementär zu Jacques Derrida, „diesseits des Zeichens“ und „jenseits von Logos und Sinn“ (ebd.) ins Zentrum zu rücken, werden potenziell primäre Qualitäten erkennbar, die performativ auf Traumatisierung, Verletztheit oder Genesung der Sprechenden verweisen. Zugleich bleibt das kognitiv Fassbare der Sprache in diesem Kontext wichtig, da es die Handlungs- bzw. Deutungsmacht des Individuums bestimmt. Diese konstituiert sich „[n]icht [nur] im Gesagten“ (Gehring 2006: 99). Es geht vielmehr um einen flexiblen und konkret verfügbaren Handlungsspielraum der Sprechenden, d. h. um deren „Möglichkeit, etwas zu sagen“ (ebd.).

1 Trauma und Sprechen

Sometimes a traumatic address comes from our past. Sometimes it comes from pasts we do not know. Sometimes it is ours, and sometimes the voice of another. Sometimes we speak with a voice that precedes us, a voice that is not ours but whose only opening is through the language that cries out from our wounds. And sometimes our language must find its way through the language of others we will never understand. (Caruth 2016: 139)

Dass Traumatisierungen das Sprechen in besonderer Weise betreffen, verdeutlicht das Epigrafe zu diesem Kapitel: In einschlägigen Kontexten überschreitet die Stimme die Grenzen des Subjekts und stellt dessen Einheit damit in Frage. Es geht dabei um halluzinierte, erinnerte oder tatsächliche Stimmen, die von den Betroffenen oft nicht eindeutig differenziert werden können. Aufgebrochen wird dadurch die Identität der Sprechinstanz sowie deren räumliche und zeitliche Situierung, denn die eigene *oder* eine fremde Stimme stößt das Subjekt auf dessen eigene *oder* eine fremde Grenzerfahrung. Gemein ist diesen unterschiedlich gerichteten Stimmen, dass sie jeweils eine Kontaktaufnahme markieren: Sie gehen scheinbar nicht aktiv vom traumatisierten Individuum aus, sondern dringen gleichsam unkontrollierbar von außen auf dieses ein und stören seine innere Ruhe.

Caruth stellt die dissoziierte Stimme als Motiv der literarischen Tradition in den Vordergrund ihrer Überlegungen: Freud bezog sich in *Jenseits des Lustprinzips* wesentlich auf Torquato Tassos Epos *Gerusalemme liberata* (1574), um daran sein Konzept des Wiederholungszwangs in Folge eines Tätertraumas zu illustrieren. Im Anschluss daran interessiert Caruth vorrangig „the poetic figure of a voice that cries out from a wound“ (Caruth 2016: 119).

What the parable of the wound and the voice thus tells us, [...] is that trauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or

truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language. (Caruth 2016: 4)

Neben der unbewussten Herkunft der als fremd empfundenen eigenen Stimme, die womöglich nur halluziniert wird, erwähnt Caruth außerdem die Symptomatik des Sprechens traumatisierter Menschen. Mündliche Geschichtsdokumente, wie sie in Form von Interviews mit Zeitzeug:innen des Holocaust vorliegen, lassen dies erkennen. Jared Stark (2011: 138) erwähnt seine Sorgfalt bei der Transkription eines solchen, die die Wiedergabe sonografischer Details einschließt: „Ich befürchtete, daß jede Umformulierung ihrer Worte, jede Auslassung selbst eines Zögerns oder Stotterns ihr Zeugnis unweigerlich verzerren und womöglich entstellen würde.“ Die genannten Elemente *stören* den Sprechfluss der Erzählung sowie eine übersichtlich knappe Präsentation des Inhalts. Wenn Stark sie als Teil des sprachlich Vermittelten in sein Transkript aufnimmt, wird er der u. a. von Dori Laub (2011: 74) vertretenen therapeutischen Sichtweise gerecht, wonach Überlebende des Holocaust nicht primär historische Fakten, sondern, komplexer, die sprachlich schwer zu fassende Erfahrung der Todesangst und des Überlebens bezeugen.

An der Schnittstelle unterschiedlicher Disziplinen befassen sich die folgenden Kapitel mit Symptomatiken des Sprechens. Anhand psychologisch-medizinischer Symptombilder, psychoanalytischer Deutungen, literarischer Topoi, historischer Theorien über die Interpretation von Zeugenaussagen sowie Ansätzen therapeutischer Intervention gilt es, die Wechselbezüge zwischen Traumatisierung und Sprechen zu beleuchten. Beide können als komplementär zueinander betrachtet werden und sind zugleich miteinander verschränkt: Denn während Traumata ihre Versprachlichung blockieren und gleichzeitig in Form von Fehlleistungen in Sprechhandlungen sichtbar werden, verfügt das Sprechen über die Eigenschaft, traumatisierende Erfahrungen zu verändern, wobei es diese entweder konstruktiv modifiziert und auflöst oder auch verstärkend vertieft.

1.1 Anzeichen einer Traumatisierung

„Historisch und das heißt nichtvergangen ist Geschichte allein in der anagrammatischen Latenz der Traumata, die als solche – latent – lesbar sind in den Fugen, dem ‚Unfug‘ der Codes“, schreibt Manfred Weinberg (1999: 205) und verweist damit auf eine zentrale Verbindung zwischen Trauma und Sprechen: auf eine durch die Grenzerfahrung zeitlich entkoppelte Vergangenheit, die sprachlich und damit auch für das subjektive Erleben gegenwärtig bleibt. Der erwähnte ‚Unfug‘

der Codes umfasst Konstellationen der Unsagbarkeit, wie das Erleben einer Sprechschranke oder das bewusste Schweigen über eine schmerzhaft Erfahrung. Diese äußern sich in stockendem, elliptischem oder anachronischem Sprechen. Doch auch wortreiches Erzählen, das gleichsam als unkontrollierbarer Schwall von Informationen hervorbricht, kann auf eine Traumatisierung verweisen.

Symptomatisches Sprechen findet sich in der literarischen Figuren- und Erzählerrede ebenso wie in therapeutischen Settings oder Kontexten historischer Zeugenschaft. Dabei veranschaulichen Modalitäten des Sprechens oft eindrücklich die innere Befindlichkeit eines Subjekts und verweisen einerseits auf dessen feste Erlebenswelten sowie andererseits auf mit dem Erzählen (bzw. dem Erzählten) einhergehende spontane Emotionen. So beschreibt etwa der Psychiater Dori Laub (2011: 70) eine von ihm interviewte Zeitzeugin, die „mit flüsternder Stimme“ „überwiegend mit sich selbst“ gesprochen habe. Dieser Zustand der Verunsicherung und Verwirrung sei im Zuge des Erzählens kurzfristig aufgebrochen: In Zusammenhang mit der Erinnerung an Euphorie und Hoffnung, die den Aufstand in Auschwitz begleiteten, „brach aus ihrer Erzählung plötzlich Intensität, Leidenschaft und Farbe hervor. Sie war auf einmal präsent.“ (Ebd.) Laub registriert eine Veränderung der Lautstärke, doch auch der situativen Präsenz dieser Sprecherin, die sich plötzlich geistig völlig in der erzählten Vergangenheit wiederzufinden scheint und deren Worte „laut in der undurchdringlichen Stille des Raumes wider[hallten], so als wären sie das Echo der Begeisterungsschreie, die hinter dem Stacheldraht hervorstachen, das Echo des panischen Ansturms losbrechender Menschen, der Widerhall der Schreie, Schüsse und Explosionen.“ (Ebd.) Der *im Sprechen* aktualisierte Triumph erweist sich als Verbindung zu einem abgestorbenen Teil der Persönlichkeit, der selbst nach der tatsächlichen Befreiung des Lagers nicht wiederherzustellen ist, denn unmittelbar nach dem Erzählen dieser Episode nahm „ihre Stimme [...] wieder den teilnahmslosen, fast monotonen und klagenden Ton an“ (ebd.: 71).

Die sich im Sprechen dieser Zeitzeugin abzeichnende Lethargie entspricht den Merkmalen einer posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) in der medizinischen Beschreibung laut ICD-10 (*Internationale Klassifikation psychischer Störungen*). Auch hier ist von „Betäubung“ die Rede, von „einer gewissen Bewusstseinseinsengung und eingeschränkter Aufmerksamkeit, einer Unfähigkeit, Reize zu verarbeiten, und Desorientiertheit“ (ICD-10 2015: 206). In Verbindung damit komme es häufig zu Angst- und Fluchtreaktionen, Rückzug und Amnesie, die sogar die Annahme einer anderen Persönlichkeit nach sich ziehen kann. (Vgl. ebd.) Einer Bewältigung entgegen steht außerdem das „wiederholte Erleben des Traumas in sich aufdrängenden Erinnerungen (Nachhallerinnerungen, flashbacks [...]), oder in Träumen, vor dem Hintergrund eines andauernden Gefühls von Betäubtsein und emotionaler Stumpfheit“ (ebd.: 207). Die selbstgewählte soziale Isolation und eine durch die fortwährende unbe-

wusste Konfrontation mit den traumatisierenden Inhalten bewirkte Erschöpfung führen dazu, dass häufig *nicht* über das Erlebte gesprochen wird.

Cathy Caruth beruft sich ebenfalls auf den ICD-10, wenn sie feststellt: „Traumatisierte Menschen [...] tragen eine unmögliche Geschichte in sich, oder sie werden selbst zum Symptom einer Geschichte, die sie nicht gänzlich in Besitz nehmen können.“ (Caruth 2011: 86) Dies zeigt sich auch im Spiegel literarischer Motivbildungen, denn Wiederholungsphänomene, Flashbacks und Albträume (vgl. Caruth 2016: 94) sind in postkatastrophischen Texten regelmäßig anzutreffen und führen zu erzählerisch erzeugten Widersprüchlichkeiten der Fabel. Verunsichernd sei daran außerdem eine „überwältigende Unmittelbarkeit und Genauigkeit“ (Caruth 2011: 86). Einerseits liegt eine Dissoziation zwischen dem Subjekt und dessen von ihm selbst nicht wiedererkannter Erinnerung vor, andererseits lassen ‚Wiederholungen‘ erkennen, dass sein gegenwärtiges Erleben starke irrationale, assoziative Verbindungen zur traumatisch geprägten Vergangenheit aufweist. Wie bereits Freuds frühes Interesse für das Tätertrauma erkennen lässt, betreffen die beschriebenen Belastungsreaktionen nicht nur die Opfer von Gewalt, sondern auch jene, die diese ausgeübt haben. „[D]er Tod des Geistes“ sei „um vieles schrecklicher als der Tod des Körpers“ (zit.n. BarOn 1999: 86), stellte ein israelischer Soldat nach seinem Kampfeinsatz während der Intifada fest. Auch ihn plagten Erschöpfung und Lethargie, wobei seine emotionale Reaktion Aggressionen erkennen ließ, die seinen Gewissensbissen und dem Gefühl der Machtlosigkeit entsprangen. Inkonsistenzen in der autobiografischen Erzählung wurden bei NS-Täter:innen festgestellt, die „Selbsterlebtes als fremderlebt darstellen oder sich gar als Helden bei der Rettung von Verfolgten präsentieren“. (Rosenthal 2013: 167) Die „Feinstruktur“ dieser Berichte verweise „auf einen anderen Realitätsgehalt“ (ebd.).

Dass Tätertraumata die Wahrnehmung stark verändern, veranschaulicht der Psychiater und Trauma-Forscher Bessel van der Kolk (2017: 26) anhand typischer Assoziationen zu Tintenklesken: „Die zweite Karte des Rorschach-Tests ist die erste farbige und löst häufig die sogenannte Farbschockreaktion aus. [...] Veteranen deuteten sie in Form von Beschreibungen wie ‚Dies sind die Därme meines Freundes Jim, nachdem eine Mörsergranate seinen Körper zerfetzt hatte‘“. Dabei handle es sich um eine deutliche Abweichung von den „alltäglichen [...] Bilder[n], welche die meisten Menschen darin sehen“ (ebd.). Die in die zweite Karte des Rorschach-Tests projizierten Kriegsverletzungen führten zu der Erkenntnis, dass „Traumatisierte dazu neigen, ihr Trauma in alles, was in ihrer Umgebung geschieht, hineinzusehen“ (ebd.). Van der Kolk geht von einer grundlegenden Veränderung der Wahrnehmungsfähigkeit Traumatisierter aus: „Offenbar konnten sie zwischen dem realen gegenwärtigen Geschehen und ihren traumatischen Erinnerungen kaum unterscheiden.“ (Ebd.)

Literarische Texte eignen sich die Mechanismen eines traumatisierten Bewusstseins häufig performativ an: durch Wiederholungen, als erfolglose Spurensuche, Scheitern der erzählerischen Darstellung oder erschütternde Erkenntnis. Wie Hirsch (2012b: 215) feststellt, finden die Figuren stets Vergangenes, nicht die Gegenwart. So sucht der Ich-Erzähler in Dostoevskijs Novelle *Krotkaja* (1876, *Die Sanfte*), als er seine passiv aggressiv gestaltete Ehe Revue passieren lässt, nach einem ‚Punkt, von dem aus er alles überblicken‘ könne. Nach dem Suizid seiner jungen Partnerin fixiert dabei sein erschrockener Blick die Ikone in deren Hand, die zu einem solchen Punkt wird und ihn gleichsam zwingt, seine Schuld zu begreifen. (Vgl. Jandl 2018c: 203 f.) Erschütternde Einsichten, an denen das Weltbild eines Subjekts zerbricht, werden im psychoanalytischen Diskurs als ‚Realitätsverlust‘ bezeichnet: „[W]enn der Phantasie-Rahmen zerfällt, erlebt das Subjekt einen ‚Verlust der Realität‘ und beginnt, die Realität als ein ‚irrationales‘ beängstigendes Universum ohne feste ontologische Basis zu verstehen“, schreibt Slavoj Žižek (1999: 143) bezogen auf Shakespeares *Hamlet*. Dabei wird deutlich, dass Traumata konstruierte Sinnstiftung zerstören, die für das Individuum jedoch funktional unverzichtbar ist: „[D]ieses alpartige Universum ist nicht ‚reine Phantasie‘, ganz im Gegenteil, es ist das, was von der Realität übrigbleibt, nachdem die Realität ihre Stütze in der Vorstellungskraft verloren hat.“ (Ebd.)

Die als inkommensurabel erlebte, erschütterte Realität äußert sich im literarischen Sprechen etwa als Verlust der Sprache. (Vgl. Hirsch 2012b: 170) Andere Texte verweisen auf Auslassungen unsagbarer, schmerzhafter Informationen im Sinne eines Minus-Verfahrens (*minus-priem*) nach Jurij Lotman (1970: 61). Um solch ein ‚Fehlen‘ zu verdeutlichen, ist eine gezielte erzählerische Markierung notwendig, die häufig auf einer anderen textuellen Ebene erfolgt, etwa durch unkommentierte Verdichtung auf das Trauma bezogener primärer Sinneseindrücke und Gefühle (vgl. Jandl 2021c: 65 f.) oder durch einen Wechsel in ein anderes sprachliches Register. (Vgl. Jandl 2017b: 271 f.) Traumatisierung kann jedoch auch anhand nicht-linearer Schilderungen der Außenwelterfahrung veranschaulicht werden, wobei u. a. Kreisstrukturen flashbackartige Wiederholungen andeuten. (Vgl. Jandl 2020a: 164) Darüber hinaus imitieren Texte mitunter Symptome der Depersonalisierung, wenn nicht aus der Perspektive des prekären Subjekts, sondern z. B. aus jener einer bombardierten, brennenden Stadt erzählt wird. (Vgl. Jandl 2020b: 53)

1.2 Schweigen

„Die Verletzung der Körpergrenze tötet die Sprache.“ (Weisbrod 2013: 96) Unter Verweis auf diese „in der Traumatalogie gängige These“ bringt Bernd Weisbrod (ebd.) die Bedeutung von Schweigen in der interdisziplinären Diskussion postka-

tastrophischer Kontexte auf den Punkt. Betrachtet man das Schweigen als nicht-verbalisierte Aussage, so liegt seine Bedeutung in jener der Leerstelle, die es durch ein Gegenüber zu ergründen gilt. Dori Laub verweist auf das „Wort, mit dem die Patientin sich selbst zu erkennen gibt“ (Laub 2011: 75). Dieses gelte es sorgsam herauszuhören, um die Bedeutung eines Traumas zu erschließen. In den Künsten ist Schweigen als performatives Moment auch in weiteren Kontexten von Interesse.

Claudia Benthien (2006: 257) arbeitet unterschiedliche Nuancen von Schweigen heraus, wobei die Bedeutung von Schweigen als subtiles Stimmungsbarometer deutlich wird: „So steht das ‚bleierne‘ Schweigen für eine Atmosphäre der Schwere, der Depressivität und des erdrückenden Stillstehens von Zeit. Es herrscht eine niederdrückende Stimmung, die die in ihr Befangenen buchstäblich hinunterzieht, ihren Selbstausdruck wie auch die Wahrnehmung lähmt.“ Neben Trauer und Depression bringt sie Schweigen außerdem mit Aggression und Feindseligkeit in Verbindung: „Im ‚eisigen‘ oder ‚frostigen‘ Schweigen [...] markiert die Kälte eine profunde Isolation der Individuen. [...] Die Personen schweigen hier nicht ‚miteinander‘, sondern sie ‚schweigen sich an‘.“ (Ebd.) Das indexikalisch gefärbte Stimmungsbild impliziert stets eine passive Form der Interaktion: So sei „[d]as eisige Schweigen einer Gruppe“ etwa als „strafende Nichtreaktion, die die herausgestellte Person isoliert und symbolisch ‚totschweigt‘“ (ebd.), zu verstehen. Benthien erwähnt in diesem Zusammenhang außerdem „das ‚betretene‘, ‚beklemmende‘ oder ‚peinliche Schweigen““ (ebd.: 258) als Anzeichen „für innere Entfremdung oder für soziale Unterdrückung“ (ebd.: 260). Nur indirekt spricht Benthien die potenziell positive Bedeutung von Schweigen an, das in seiner Polyvalenz ebenso eine meditative Verbundenheit mit der Natur, den Einklang des Individuums mit sich selbst oder die stillschweigende Übereinkunft und Gemeinschaft mehrerer Anwesender unterstreichen kann.

Weitere Implikationen des Schweigens reflektiert Petra Gehring (2006: 91), die dieses ausdrücklich als Antinomie zum Sprechen konzeptualisiert und dabei die Annahme der *Möglichkeit*, etwas zu sagen, als Voraussetzung für dessen semantisches Wirkungspotenzial sieht: Schweigen „unterbricht Kommunikation – und pflegt genau darin sprechend zu sein.“ Sie lenkt den Blick auf „Pausen, die anderen das Wort erteilen“ (ebd.). Gerade hier schließt Dieter Merschs (2006: 220) Überlegung an, dass „[d]ie Performativität des Antwortens“ eine „Passivität“ sei: Denn das Schweigen des Anderen drängt den Antwortenden dazu, durch sein Sprechen die Kommunikation aufrechtzuerhalten. Gehring dagegen kommt, bezugnehmend auf den Mythos der Echo, zu dem anders gelagerten Schluss, dass im Sinne der Parrhesia (vgl. Kap. 2.1) erst ein dahinterstehendes Subjekt gewährleisten, dass physisch Vernehmbares, doch auch geäußerte Inhalte überhaupt mitteilbar werden.

Diese am Modell einer individuellen Beziehungs- und Kommunikationskonstruktion formulierten Überlegungen sind auch für kollektives Sprechen und Schweigen relevant. Sie bilden die Grundlage für konventionalisierte Formen, die etwa der Schweigeminute als Memorialpraktik ihre allgemeingültige Bedeutung als Geste trauernder Anerkennung verleihen. Die Stille fokussiert die Gedanken der Anwesenden auf die Verstorbenen, oder mit Benthien (2006: 264): „Das kollektive Schweigen lässt das Fehlen der Stimme der Toten ‚hörbar‘ werden.“ Weisbrod (2013: 97) konstatiert eine soziale Konstruktion von Schweigen, die „nicht nur als Schuldabwehr, sondern auch als Schuldeingeständnis oder als Ausdruck der Scham“ (ebd.: 98) zu verstehen sei. In diesem Sinne habe die seit Theodor W. Adorno mit Schweigen in Verbindung gebrachte Antinomie der „Holocaust-Repräsentation nicht nur mit einem narratologischen Dilemma zu tun [...], sondern tatsächlich mit der Frage, wie Menschen über Gewalterfahrungen überhaupt reden können“ (ebd.: 98). So stehe Schweigen im Sinne von Nicht-Sprechen oder dem Verzicht auf Darstellung insbesondere auch für „[d]as Gefühl des Schmerzes selber, das Gefühl der absoluten Gefahr, das Gefühl der totalen Exposition des Körpers“ (ebd.: 98) und dessen Unvermittelbarkeit.

Die postkatastrophische Kunst kennt viele Formen, Schweigen in dieser Bedeutung kollektiver Sprachlosigkeit ästhetisch fruchtbar zu machen. Als eindrückliches Beispiel nennt Weigel (2006: 19) den Film *Die kleine Zeit* (2000) von Jochen Gerz, der in einer Debatte um den Holocaust „jeweils nur jenen Augenblick, jene ‚kleine Zeit‘ vor der Antwort, das Schweigen und die Mimik der Gesichter vor der Rede“ präsentiert und damit „das Schweigen aus dem Redefluss der Debatte“ (ebd.) breche. Der Film konfrontiert die Zusehenden mit der Frage nach ihrem Standpunkt, während er konkrete Antworten vorenthält und damit auch die Komplexität der Debatte visualisiert. Dass Schweigen in diesem Sinne *sprechend* sein kann und *soll*, bzw. wie wichtig es ist, Formen der Sagbarkeit zu finden, thematisiert Geoffrey Hartman (2011: 51), wenn er festhält: „Das Schweigen als einen Wert zu betrachten bedeutet nicht, den Mund zu halten; vielmehr beschwört es eine innere Warnstufe, einen Schwellengeist.“ Es geht ihm um die historisch-kulturelle Repräsentierbarkeit des Geschehenen als Voraussetzung für die „Lebensfähigkeit einer Kultur nach der Shoah“ (ebd.). Ähnlich argumentiert Caruth (2016: 132) in Hinblick auf Traumatisierungen, wenn sie erklärt, Verstummen sei „not a question of whether there is or is not representation but rather the question of whether there will or will not be (the possibility of) history.“

1.3 Fortwirken und Nachleben von Stimmen

Ähnlich wie visuelle Flashbacks treten bei Traumatisierung regelmäßig akustische Halluzinationen und Träume auf. Bereits die antiken Mythen verhandeln so das Motiv unbewältigter Ereignisse, die sich beharrlich in die Gegenwart drängen, um langfristig präsent zu bleiben. Diese in der Literatur etwa aus Shakespeares *Hamlet* (1604) bekannte Erscheinung steht für die Unmöglichkeit des Vergessens und speist sich dem Anschein nach aus dem Wunsch eines:r Abwesenden nach Kontaktaufnahme. Im Deutungsrahmen des Traumas wird die Konstellation als unbewusste Projektion seitens der Heimgesuchten lesbar.

Eine ausführlich behandelte symptomatische Adressierung findet sich in einem von Freud (1955a: 513–556) in der *Traumdeutung* (1900) beschriebenen Angsttraum: Der Vater eines an einer Krankheit verstorbenen Kindes hört dieses im Schlaf rufen, ob er denn nicht sehe, dass es aufgrund einer umgefallenen Kerze verbrenne. Neben dem Wiederholungsszenario des Verlustes liest Caruth (2016: 109) die Traumbotschaft als vitalen Appell an den verzweifelte Vater sowie als Aufforderung, das Kind in Erinnerung zu behalten: „[W]ake up, leave me, survive; survive to tell the story of my burning“. Nicht zuletzt illustriert dieses Beispiel die Weite des subjektiven Deutungsrahmens von Traumstimmen, die in ihrer Polyvalenz an jene der antiken Orakel erinnern. Wie auch die Mythen implizit zu erkennen geben, ist die *Deutung* für die Konsequenzen ähnlicher Botschaften entscheidend. So kann sich die ‚Kontaktaufnahme‘ entweder zu einem Brennpunkt der Retraumatisierung entwickeln oder als Kraftquelle gelesen und genutzt werden.

Aus kulturwissenschaftlicher Sicht ist die Entwicklung und Tradierung von Motiven transgressiver Stimmen von Interesse: So untersucht Weigel (2006: 25) die „Stimme als Medium des *Nachlebens* [...] im Warburg’schen Sinne“ und thematisiert antike Stoffe, in denen die „Stimme [...] zwischen Lebenden und Toten, zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermittelt“ (ebd.). Dabei betrachtet sie die Stimme als jenes Moment, das „den Menschen mit der Kreatur verbindet“ (ebd.: 28), denn etwa bei Ovid sei gerade sie „dasjenige, was jenen bleibt, die ansonsten ihrer menschlichen Gestalt beraubt werden“ (ebd.: 28). Im Mythos von Amalthea, der Sibylle von Cuma, ist die Stimme „(Über)Rest einer menschlichen Gestalt, der den leiblichen Verfall, die Auflösung des Körpers, überdauert, als Überleben der Stimme über die Sterblichkeit hinaus“ (ebd.: 29), während die „Echo-Stimme als Figur von Nachahmung und Entstellung, Figur der Differenz und der Ungleichzeitigkeit zum Original“ (ebd.: 31) eine Zweckentfremdung und Deformierung versinnbildlicht. Amaltheas intakte Stimme sowie Echos versehrte Stimme bleiben jeweils erhalten für die Ewigkeit, als Erinnerung an die tragischen Geschichten ihrer Trägerinnen. Durch die Qualität ihrer Stimmen werden

beide nachhaltig charakterisiert, denn während Amalthea weiter ihrer prophetischen Aufgabe nachkommt, spricht Echo „mit einer fremden Stimme, genauer: mit einer Un-Stimme“ (Gehring 2006: 90), die ihr grotesken Charakter verleihe.

Das Interesse für ‚Stimmen ohne Körper‘ verdichtet sich im 18. und 19. Jahrhundert erneut, jedoch vor anderen Hintergründen: Nicht die Launen der Götter, sondern die Fortschritte technischer Entwicklungen sind nun dafür verantwortlich. Thomas Machos (2006: 130) Analyse ‚sprechender Puppen‘, die sich zu einem wiederkehrenden literarischen Motiv entwickeln, stützt sich auf Zusammenhänge mit der Erfindung von „Instrumente[n], Medien und Maschinen zur Stimmübertragung und Stimmspeicherung“. Das aus E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1816) bekannte Unbehagen bei der Konfrontation mit den zu dieser Zeit neuen (Stimm)Technologien trägt der bis heute aktuellen Problematik der Unterscheidbarkeit zwischen Mensch und Maschine Rechnung: Ähnlich wie die göttlichen Stimm-Flüche der Antike sowie spätere Entwicklungen künstlicher Intelligenz geben diese Nachbildungen Anlass zur Reflexion über das Wesen des Menschlichen. Abgrenzungen zwischen menschlicher Identität und Kreatur, zwischen authentischem Individuum und indirekter Besitznahme sowie zwischen der unverfügbaren Möglichkeit, vertrauensvolle Nähe aufzubauen, und irreführender Täuschung sind darin aktuell.

Dass gerade Stimmen häufig als unheimlich wahrgenommen werden, bedenkt Macho (2006: 130) mit einem Vergleich zwischen visueller und akustischer Erfahrung:

Was wir sehen, befindet sich in unserem Blickfeld, auch wenn Wesen oder Bedeutung des Erscheinenden erst geklärt werden muss. Was wir hören, kann dagegen oft nicht identifiziert, ja nicht einmal lokalisiert werden; der Status des Gehörten bleibt auf verwirrende – und manchmal auch erschreckende – Weise offen.

Dies sei auch der Hintergrund für die in den Literaturen der Romantik reflektierten Täuschungen, denn „[g]ewöhnlich begegnen wir diesem Schrecken durch Strategien der Lokalisierung und Verkörperung“ (ebd.), die jedoch anfällig sind für Irreführung und Fehler.

Der ‚Heimsuchung‘ traumatisierter Menschen durch Stimmen aus der Vergangenheit, der Ambivalenz im Kontakt mit technisch geformten Stimmen sowie der Erfahrung archaischer Sprechhandlungen auf der Bühne ist gemein, dass sie als heterogene Elemente nicht vollständig in die Gegenwartserfahrung integrierbar sind. Zugleich werden sie jeweils als Kontaktaufnahme erlebt, als Botschaft, die einen Deutungsaufrag formuliert und mitunter, im Sinne einer Transgression nach Freud bzw. Todorov, ins Unheimliche kippen kann. Die Frage nach dem Ursprung und Wesen solcher Konfrontationen bedeutet eine Auseinandersetzung mit dem individuellen oder einem kulturellen Unbewussten und kann verborge-

nes Affektempfinden – etwa von Schmerz, Verantwortung oder Schuld – symbolisch zugänglich machen.

1.4 Postmemory und Beziehung

An das verschlüsselte Fortwirken vergangener Ereignisse knüpft das Konzept von Postmemory direkt an: Bewusst oder unbewusst versuchen die Nachfahren kriegsgeprägter bzw. durch historische Traumata belasteter Generationen, ihrer familiären Vorgeschichte habhaft zu werden und die Lücken tradierter Erzählungen zu schließen. Da es sich um historische Vergangenheiten handelt, deren Akteur:innen in enger persönlicher Beziehung zu den Erinnernden stehen, sind im Umgang mit solchen Narrativen Gedächtniskonzepte relevant, die die Bedeutung von Subjektivität und emotionaler Färbung berücksichtigen. Gerade die Literatur regt zur Analyse kognitiver und affektiver Transferprozesse an, im Zuge derer die Vergangenheit internalisiert wird, ohne vollends verstanden zu werden. Durch sie erhalten Texte und Erzählungen ihre Klassifizierung als Märchen, Alptraum oder Mythos. (Vgl. Hirsch 2012b: 31)

Die unterschiedliche Distanz zu den Ereignissen prägt das einschlägigen Erzählungen zugrunde liegende Geschichtswissen und Erkenntnisinteresse. Von den „[d]rei Generationen“, die, wie Geoffrey Hartman (2011: 35) feststellt, „zur Zeit mit dem Gedenken des Holocaust beschäftigt“ sind, formen einerseits die Augenzeugen das Überlieferte durch ihre Schwerpunktsetzungen und ihr Verschweigen. Die „zweite Generation“ sei bereits eine der Suchenden, „welche nun, nachdem sie ihre ambivalenten Gefühle zum Teil überwunden hat, dringend ihre Eltern besser kennenlernen möchte“ (ebd.). Über deren individuelles Interesse hinausgehend, gehe es der „dritte[n] Generation der Enkel“ schließlich darum, „die Lebensgeschichten ihrer nach und nach dahinscheidenden Verwandten zu bewahren“ (ebd.). Unter ihnen finden sich zahlreiche Verfasser:innen postmemorialer Literatur. Mitunter verschieben sich diese generationalen Grenzen, wenn etwa Marianne Hirsch (2012b: 3) an den Kunstwerken, Filmen, Romanen und Memoiren von Kunstschaffenden der zweiten Generation ansetzt, der sie auch selbst angehört.

Auf mehreren Ebenen sind Emotionen in Hinblick auf transgenerationale Erinnerungen wichtig. Denn die „Bande der Liebe verstärken die goldene Kette mündlicher Überlieferung, welche aufgrund schrecklicher und belastender Erfahrungen, die sich nicht in Familien integrieren lassen, beinahe unterbrochen worden wäre.“ (Hartman 2011: 35) Neben dieser Dimension direkter sprachlicher Weitergabe zeugt Kunst, die sich in Hirschs Verständnis von Postmemory wesentlich aus Intuition und Imagination speist, von starker emotionaler Bindung. Die Forscherin stellt insbeson-

dere destruktive Emotionen fest, die mit einem Nachempfinden traumatisierender Episoden am eigenen Leib zusammenhängen: „the self-wounding and retraumatization that is rememory“ (Hirsch 2012b: 86). Hartman (2011: 42) postuliert eine Tendenz von Literat:innen zu überstarker Empathie, die zur Folge habe, dass deren „Vorstellungskraft [...] sie über die Schwelle bis zur Überidentifikation mit den Opfern“ dränge. Manche von ihnen würden aus Trauer in „mystische Verbindung mit den Toten“ (ebd.) treten.

Dem Konzept von Postmemory liegt folgende, kontrovers diskutierte Beobachtung zugrunde: „[D]escendants of victim survivors as well as of perpetrators and of bystanders who witnessed massive traumatic events connect so deeply to the previous generation’s remembrances of the past that they identify that connection as a form of *memory*“ (Hirsch 2012b: 2). Das Phänomen transgenerationaler Traumatisierung, verbunden mit „überraschend konkrete[n] und oft grauenvolle[n] Bilder[n], Empfindungen und Emotionen“ (Levine 2016: 213), die die Betroffenen „im Hinblick auf Ereignisse beschreiben, die [...] real scheinen, die sie aber unmöglich selbst erlebt haben“ (ebd.) können, ist auch in der klinischen Psychologie bekannt. So beschreibt der Trauma-Therapeut Peter Levine „Symptome von generalisierter Angst und Depressivität“ (ebd.) bei Nachfahren von Holocaust-Überlebenden, die „die traumatischen Erinnerungen ihrer Eltern eindeutig so [erlebten], als wären es ihre eigenen“ (ebd.), wobei „die meisten Eltern und Großeltern ihren Kindern zunächst gar nichts von diesen Erinnerungen erzählt“ (ebd.) hatten.

Die feministischen Hintergründe von Hirschs Denken (vgl. Kap. II.4) bleiben in ihren Überlegungen zu Postmemory präsent. Sie begreift dieses Erinnerungsmodell als empathisches Gegengedächtnis zu rational angeordneten Archiven. (Vgl. Hirsch 2012b: 15) Es gelte nicht nur an die Massenvernichtung, sondern auch an die individuellen Leben der Ermordeten zu erinnern. (Vgl. Hirsch 2012a: 246 f.) Hirsch (2012b: 10) berücksichtigt auch typische Geschlechterverhältnisse: In diesem Sinne kann Erinnern eine transgenerationale Solidarisierung bedeuten, die der weiblichen Perspektive auf die Familiengeschichte eine Stimme verleiht. Zentral scheint in Hirschs Denken jeweils das Bestreben, Gemeinschaft herzustellen und diesen Austausch für die Selbstreflexion zu nutzen. (Vgl. Hirsch 2012a: 223)

Neben liebevollem Austausch und umfassender Weitergabe von Erlebtem ist das Familiengedächtnis in vielen Fällen durch Geheimnisse geprägt, da unrühmliche oder leidvolle Erfahrungen unterdrückt werden. Sigrid Weigel (1999: 69) geht davon aus, dass auch diese nicht-kommunizierten Informationen in verschobener Form im Erzählten repräsentiert sind. Folglich gehe es „nicht um das ‚Un-sagbare‘, sondern um das komplizierte Verhältnis von Erzählungen und dem, was in *ihnen* Verschwiegendes zum Ausdruck kommt“. Sie verweist dabei auf das Freud’sche Konzept der ‚Urfantasien‘, „mit denen das Subjekt ‚Lücken der individuellen Wahrheit mit prähistorischer Wahrheit‘“ (ebd.) ausfülle, sowie auf Nico-

las Abrahams *Aufzeichnungen über das Phantom* (1991), da das Erzählen fragmentierter Familiengeschichten ähnliche Prozesse der Homogenisierung in Gang setze.

Mitunter wird der Dialog in die andere Richtung blockiert, denn schmerzhaft oder problematische Vorgeschichten bedeuten auch für die Rezeptionsseite liebender Nachfahren eine emotionale Belastung: „Die Überlebenden jagen uns Angst ein, weil sie uns an eine grauenhafte, traumatische Vergangenheit erinnern und damit auch Zeugnis von unserer historischen Versehrtheit ablegen. Sie sind uns ein Rätsel und stellen eine Bedrohung dar“ (Laub 2011: 82). Da Traumata „auf Zuhörer ebenso überwältigend wie auf die Sprecher“ (Kolk 2017: 290) wirken, nimmt das familiäre oder institutionelle Umfeld häufig Abstand, „wenn Menschen sich in ihrer Trauer oder Verletztheit verstricken“ (ebd.: 291). Diese Konstellation abgebrochener Dialoge verstärkt wiederum deren Schweigen: „[D]eshalb ziehen sich Traumatisierte oft zurück, und [...] ihre Geschichten [klingen] irgendwann so harmlos, daß sie die Erzähler auf keinen Fall der Gefahr aussetzen, abgelehnt und ausgeschlossen zu werden.“ (Ebd.)

In Konstellationen der Weitergabe historischer Erfahrung ist die Position der Zuhörenden epistemologisch sowie ethisch besonders sensibel, denn es gilt, zwischen empathisch-mitfühlendem Verständnis für die Betroffenen und einem exakten Umgang mit Fakten zu vermitteln. Aus Sicht der Geschichtswissenschaften wird davor gewarnt, „in den Aussagen der Überlebenden eine heldenhafte oder erlösende Botschaft zu suchen“ (Stark 2011: 139), da dies für ein Verstehen der tatsächlichen Umstände hinderlich sei. Zur Illustration verweist Jared Stark auf einen Zeugenbericht über die Flucht einer Familie nach Amerika, der „alle Elemente [...] eine[r] potentielle[n] Heldengeschichte“ (ebd.) aufweise. Stark warnt vor einer unreflektierten Tradierung dieses Narrativs, da die in diesem Zeugenbericht hervorgehobene „Fähigkeit zur Selbsthilfe“ als Schwäche jener verstanden werden könnte, die sich nicht retten konnten, und der Fokus auf die „Hilfsbereitschaft der amerikanischen Bürgen“ (ebd.) von jenen ablenken könnte, die keine Hilfe geleistet hatten. Während Stark die Heldenerzählung der Zeugin relativiert, gesteht er seine eigene voreingenommene Rezeptionshaltung ein. Die Arbeit mit Holocaust-Narrativen habe seine Aufmerksamkeit auf tragische Handlungselemente fixiert; in der vorliegenden Erzählung wurde diese Rezeptionshaltung jedoch „durch die Flucht der Familie *enttäuscht*“ (ebd.).

Wie die Erzählerinnen-Intention und die Rezeptionshaltung des Historikers in diesem konkreten Beispiel veranschaulichen, sind, mit Wulf Kansteiner (2013: 45), „[d]ie Erzählstrukturen geschichtswissenschaftlicher Texte [...] wie die Strukturen aller narrativen Medien in entscheidendem Maße von Emotionen geprägt“. Diese begleiten stets „die Arbeit der Autoren“, prägen „die Perspektiven der Erzähler und die Handlungen der dargestellten Charaktere“ und entstehen außer-

dem „während der Lektüre“ bei den Leser:innen. Wie Kansteiner festhält, handelt es sich dabei nicht lediglich um eine Begleiterscheinung: „Diese Gefühle repräsentieren einen wichtigen Teil der Wahrheiten, die in die narrativen Strukturen geschichtswissenschaftlicher Erzählwelten eingebunden sind.“ (Ebd.)

1.5 Sprechen und Therapie

Eine Besonderheit des Sprechens liegt an seiner Unmittelbarkeit, die zur Erfahrung von Präsenz anleitet: „[W]as laut wird, *findet hier und jetzt statt*.“ (Waldenfels 2006: 196 f.) Die geistesgeschichtliche Tradition einer „Verinnerlichung der Stimme“ geht, wie Bernhard Waldenfels festhält, „bis auf Augustinus“ (ebd.: 196) zurück. Das Sprechen wieder zu etablieren bedeutet folglich das Einleiten einer Gegenkultur, die besonders im Zuge der Entwicklungen von Phänomenologie und Psychoanalyse zu Beginn des 20. Jahrhunderts begünstigt wurde. In den meisten therapeutischen Ansätzen kommt dem Sprechen als Grundlage für die Darstellung und Analyse von Sachverhalten zentrale Bedeutung zu. Häufig erschweren in posttraumatischen Settings von Therapie und Zeugenschaft Symptome die Zugänglichkeit des Erlebten: „Ein schwereres Trauma schließt seine Bewußtwerdung aus; die menschlichen Aufzeichnungs- und Beobachtungsmechanismen funktionieren fehlerhaft oder sind vorübergehend vollkommen außer Kraft gesetzt.“ (Laub 2011: 68)

Wie anhand der Überlegungen zur Tradierung von Erinnerungen (vgl. Kap. 1.4) deutlich wurde, strukturiert und bewertet Sprechen das Erlebte in entscheidendem Maße emotional. Besonders von Seiten der Trauma-Therapie wird auf die *gefühlsverändernde* Eigenschaft des Sprechens hingewiesen. Wichtige frühe Erkenntnisse zu induzierten Traumata, die durch therapeutisch angeleitetes Erinnern vertieft wurden oder überhaupt erst dadurch entstanden, stammen von Elizabeth Loftus, die zu dem Schluss kam, „dass viele der durch [...] [Trauma-Erinnerungs-]Therapie evozierten Missbrauchserinnerungen falsch seien“ (Levine 2016: 39). Außerdem weist Dori Laub (2011: 76) darauf hin, dass „der Prozeß des Erzählens selbst sich traumatisch auswirken“ kann, da „der Preis des Sprechens ein erneutes *Durchleben* der Ereignisse ist“. Dennoch bleibt Sprechen ein wichtiges und geeignetes Instrument der Gefühlsarbeit. Denn nur durch das Erzählen könne „der Vorrang der Wirklichkeit wieder instand gesetzt [...] und das Böse, das auf die Opfer einer Traumatisierung einwirkt und sie infiziert, reexternalisiert“ (ebd.: 78) werden. Um die Gefahr einer Retraumatisierung abzumildern, müsse die „Begegnung zwischen dem Zeugen und dem Zuhörer von Anteilnahme erfüllt und stark emotional besetzt sein“ (ebd.: 80).

Demgegenüber liegen trauma-therapeutische Ansätze vor, die das Sprechen weitgehend vermeiden, um negative Dynamiken und Narrative nicht zu verfestigen. Peter Levine (2016: 40) etwa, der insbesondere der kathartischen Gesprächstherapie kritisch gegenübersteht, rückt das Körpergedächtnis in den Vordergrund. Sein Ansatz sieht vor, „[s]chmerzliche Erinnerungen“ als Kraftquelle in die Therapie zu integrieren, d. h. „mit ihnen statt gegen sie zu arbeiten“, um „die geballte Energie [...] [zu nutzen], die ihnen innewohnt“. Auch auf dieser Ebene geht es indirekt um Gefühlsarbeit, die jedoch an primären Emotionen ansetzt und dem Erzählen vorausgeht. Als traumalösend beschreibt Levine am Beispiel eines Patienten „eine einsame Träne als Ausdruck seiner Traurigkeit, Wut und Erleichterung“ (ebd.: 274). Durch die körperliche Vergegenwärtigung und Überwindung unterdrückter Emotionen „konnte er seine ‚Körpererinnerung‘ wieder mit einem kohärenten Narrativ in Verbindung bringen und anderen so von dem Erlebten erzählen“ (ebd.).

Wie diese Darstellung zeigt, sieht auch der körperorientierte Ansatz im Resultat vor, überwältigende Erlebnisse erzählbar werden zu lassen. Noch deutlicher formuliert dies Bessel van der Kolk (2017: 277), der eine ähnliche Herangehensweise verfolgt: „Während das Trauma uns sprachlos werden läßt, ist der Weg aus ihm heraus mit Worten gepflastert, die, sorgsam Stück für Stück zusammengestellt, schließlich eine mitteilbare Geschichte ergeben.“ In Hinblick auf die therapeutische Arbeit benennt er zentrale Funktionen des Sprechens: „Traumaerzählungen [...] liefern eine Erklärung dafür, warum Menschen leiden, wie sie leiden. Sie ermöglichen Ärzten, eine Diagnose zu stellen, so daß sie auf dieser Grundlage Probleme wie Schlafstörungen, starke Wut, Albträume oder Taubheitsempfindungen behandeln können.“ (Ebd.: 283)

Dass „Traumatisierte selbst buchstäblich sprachlos werden“ (2017: 291), erklärt van der Kolk damit, dass „das Sprachzentrum des Gehirns von dem für das Selbsterleben zuständigen Zentrum so weit entfernt liegt, wie es ‚geographisch‘ nur möglich ist“ (ebd.: 283). Wenn nun „der für den sprachlichen Ausdruck zuständige Teil ihres Gehirns“ (ebd.: 291) abschalte, könne „die ‚Glitschigkeit‘ von Wörtern“ (ebd.: 284) umgangen werden, „indem wir uns dem selbstbeobachtenden, körperbasierten Selbstsystem zuwenden, das sich in Form von Empfindungen, Eigenarten des stimmlichen Ausdrucks und physischer Anspannung äußert.“ (Ebd.) Hinsichtlich der Materialität der Stimme besteht so ein Konsens mit Laub (2011: 70), der dazu auffordert „diesem Schweigen zu[zu]hören und [zu] vernehmen, wie es wortlos sowohl durch Schweigen und durch Sprechen, sowohl von jenseits des Sprechens wie auch aus dem Sprechen heraus spricht“. Die Zuhörenden sollten „diese Stille wahrnehmen, anerkennen und sie ansprechen“ (ebd.). Wohlgemerkt verortet van der Kolk (2017: 295) die *Stimme* an der von ihm angestrebten Schnittstelle zwischen Psyche und Physis. Denn sie sei beides: Trägerin

kognitiv fassbarer Inhalte sowie physisch konkrete Ausdrucksform, die viele intuitive Konnotationen und Färbungen enthalte.

Neben eigenem Erzählen erfüllt auch das Sprechen eines Gegenübers therapeutisch wirksame zwischenmenschliche Funktionen, da es Trost zu spenden oder Mut zu machen vermag: „Zuspruch war nötiger denn je“, vermerkt Viktor Frankl (2005: 108) in *Trotzdem ja zum Leben sagen...* (1946), den Aufzeichnungen über seine Haft im Konzentrationslager. Zwar unterstreicht Frankl, dass Handlungen wichtiger seien als Worte: „Die unmittelbare Wirkung des Seins, des Vorbildseins, ist immer eine größere als die der Sprache.“ (Ebd.: 107) Die Bedeutung ermutigenden, zuversichtlichen und tröstenden Sprechens als Kraftquelle erkennt er dennoch an: „Hin und wieder war aber auch das Wort wirksam, namentlich dann, wenn aus irgendeinem äußeren Grunde das innere Echo erhöht war.“ (Ebd.)

Frankls logotherapeutischer Ansatz weist Opfern und Patient:innen eine deutlich aktivere Rolle zu als andere therapeutische Zugänge: In *Ärztliche Seelsorge* (2005, Letztauflage) stellt Frankl (2011: 422) die Frage: „[T]rägt er [der Lagerhäftling] geistig noch Verantwortung für das, was seelisch mit ihm geschieht, für das, was das Konzentrationslager aus ihm ‚macht‘? Wir antworten mit Ja.“ Selbst Menschen in äußerst prekären Situationen bedenkt er nicht lediglich als Leidtragende oder Zeugen, sondern als Akteur:innen mit Verantwortung für eigene Taten und Gefühle, denn „bis zum letzten Atemzug kann ihm niemand die Freiheit nehmen, sich zu seinem Schicksal so oder so einzustellen.“ (Ebd.) Es ist Frankls Anliegen, die „Symptomatologie des Konzentrationslagers“ aus „ihrer scheinbar schicksalhaften, zwangsläufigen Entwicklung aus körperlichen und seelischen Ursachen“ zu lösen, um sie als etwas zu betrachten, „das vom Geistigen her gestaltungsfähig ist.“ (Ebd.) Diesen Ansatz bezieht er nicht ausschließlich auf den vorliegenden Kontext, sondern auf neurotische Symptome im Allgemeinen.

Aleida Assmanns (1999: 114) literaturwissenschaftliche Trauma-Studie kann hier inhaltlich anschließen: „Die Therapie des Kriegstraumas besteht in der Erlernung eines neuen Weltverhältnisses.“ Grundlage für die Restrukturierung des Erlebten ist die Sprache. Anhand des Erzählens gelte es, „eine Perspektive zurückzugewinnen, die sie [die Traumatisierten] aus der passiven Opferrolle befreit“ (ebd.). Dementsprechend geht es darum, das neue Narrativ so zu gestalten, dass passive Gefühle der Handlungsunfähigkeit aufgebrochen und in Perspektiven der Hoffnung, Veränderlichkeit und Selbstentfaltung gelenkt werden.

Dem entspricht Eve Kosofsky Sedgwick (2003: 123–151) Konzept des ‚wieder gutmachenden Lesens‘ (*reparative reading*). Denn diese Form des Erzählens macht sich variable und veränderliche Sichtweisen zunutze, um bestätigende, anerkennende Narrative herauszuarbeiten. Kosofsky Sedgwick etabliert damit eine Gegenstrategie zum ‚paranoiden Lesen‘, das stärker auf die Enthüllung hinter-

gründiger Wahrheiten (etwa düsterer Familiengeheimnisse) abzielt und daher häufig unangenehme Zusammenhänge zu Tage bringt. Marianne Hirsch (2012b: 24) zieht das Konzept des ‚wiedergutmachenden Lesens‘ in der Einleitung ihres *Postmemory*-Buchs zur Verortung ihrer Bildlektüren heran, denn ‚wiedergutmachendes Lesen‘ steht im Zeichen der Traumabewältigung. Zugleich handelt es sich um eine Strategie, die Verflechtungen zwischen Fiktion und historischer Wahrheit zulässt und die Hirsch im Sinne konstruktiver Gefühlsarbeit bewusst einsetzt. (Vgl. Kap. II.2.3)

Therapeutische Ansätze und narrative Strategien einer engagierten, feministischen Literaturwissenschaft verschränken sich in ihren Anliegen und Ergebnissen. Auch entwickeln sie ähnliche Strategien, die auf bewusstes Sprechen aufbauen. Dieses orientiert sich an der Suche und dem (Er)Finden einer Darstellungsweise, die Schmerzen lindert und neue Perspektiven für ein selbstbestimmtes Handeln entwirft.

2 Sprechen als Kollektiv, Sprechen als Individuum

Freedom of speech and free speech, courage and self-confidence, clearness and sincerity, openness and honesty, senses with distinct differences, are consolidated under the name of *parrhesia* when understood as a consequence of its pragmatic significance. (Papademetriou 2018: 34)

„Wenn Stimmen erklingen und gehört werden, spielt sich etwas zwischen Menschen sowie zwischen Menschen und ihrer Umwelt ab“, bemerkt Doris Kolesch (2006: 51), womit sie andeutet, dass Sprechen stets Konfrontationen zwischen Subjekt und Gesellschaft impliziert. Damit befassen sich die folgenden Kapitel, ausgehend von dem Begriff der *Parrhesia* im antiken Sinne sowie in seiner Weiterführung durch Michel Foucault. Die Ausgangsüberlegungen kreisen um Konzepte zu einem bedingungslosen Sprechen, dessen Subjekt sich der Wahrheit verpflichtet und für seine Überzeugungen einsteht. Gesellschaftliche Diskurse führen demgegenüber häufig zur Herausbildung von Gruppen und damit zu einem weitgehend anonymen kollektiven Sprechen, das wahlweise an die Einhaltung von Traditionen gemahnt oder die Etablierung neuer Werte und Rechte fordert. Diese kollektiven Wortergreifungen werden im Folgenden in theoretische Überlegungen zum antiken Theaterchor eingebettet und anhand zeitgenössischer Theorien zum kollektiven Gedächtnis erörtert. Auch hierbei geht es insbesondere um den Handlungscharakter des Sprechens. In weiterer Folge verlagert sich der Fokus auf die sprachliche Formung von Adressat:innen: Als diskursiv am stärksten polarisierende Form wird dabei Hate Speech vorrangig behandelt. Ein abschließender

Blick gilt der Position der Medien im diskursiven Verhältnis zwischen Gesellschaft und Individuum.

2.1 Sprechen als Selbstoffenbarung: Parrhesia

Der Begriff, oder vielmehr das Konzept, der Parrhesia „als Tugend im etymologischen Wortsinn: als Akt der freimütigen Rede, der Mut erfordert“ (Gehring und Gelhard 2012a: 8), begleitete Michel Foucaults Denken über viele Jahre hinweg bis zu seinem Tod. Anknüpfend an die „Schriften Platons, Senecas und Epiktets, an Philodems Abhandlung *Peri parrhesias* und [...] [die] Tragödien des Euripides“ (ebd.) verweist seine Argumentation weitgehend auf antike Kontexte, wobei das freimütige Sprechen gleichwohl als aktuelles Konzept erscheint, das nicht minder relevant für Wortergreifungen in der Gegenwart ist. Dieser Sprechakt fasziniert Foucault deshalb, „weil er ein Schweigen – das näher lag oder sogar geboten war – durchbricht, weil er mit Selbstexposition verbunden ist und weil er riskiert, durch rückhaltlose Offenheit die Zuneigung des Freundes zu verspielen oder den Zorn des Tyrannen auf sich zu ziehen.“ (Ebd.)

In *L'Ordre du Discours* (1970, *Die Ordnung des Diskurses*), seiner Inaugurationsrede am Collège de France, kehrt Foucault (1970: 227) zusätzlich eine performativ-metaphorische Bedeutung der Parrhesia hervor, indem er sie auf seine akademische Nachfolge Jean Hyppolites bezieht, die ihn vom Schüler, als einem vornehmlich Zuhörenden, zum Dozenten, als primär Sprechendem, macht. Seine diesbezüglichen Empfindungen schildert er als ambivalent, denn mit einer gewissen Nostalgie und Wehmut hält er fest: „J'aurai aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps: il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger, sans qu'on y prenne bien garde, dans ses interstices“.² Selbst zu sprechen bedeutet demnach v. a. eines: Verantwortung. Foucault konzipiert seine Rede als aktive und bewusste Nachfolge, d. h. als respektvolle Weiterführung der Tätigkeit seines Vorgängers. Denn eine imaginierte Stimme, welche am Ende als jene Jean Hyppolites deutlich wird, spricht ihm Mut zu und beauftragt ihn mit der Übernahme von dessen Funktion: „[I]l faut continuer, je ne peux pas continuer, [...] il faut dire des mots tant qu'il y en a“³ (ebd.).

2 „Ich hätte gewünscht, während meines Sprechens eine Stimme ohne Namen zu vernehmen, die mir immer schon voraus war: ich wäre es dann zufrieden gewesen, an ihre Worte anzuschließen, sie fortzusetzen, mich in ihren Fugen unbemerkt einzunisten“ (Foucault 1991: 9).

3 „Man muß weiterreden, ich kann nicht weitermachen, [...] man muß Wörter sagen, solange es welche gibt“ (ebd.).

Neben der aktuellen persönlichen Bedeutung von Parrhesia illustriert Foucault in derselben Rede auch seine wichtigsten theoretischen Ansätze zu diesem Konzept. Zum einen dessen Entstehungsgeschichte und Entwicklung in der Antike, wo nämlich das Verständnis einer selbstwertigen Wahrheit des poetischen Wortes (bei Hesiod) dem Primat referenzieller Wahrheit (bei Platon) und, damit einhergehend, Ansprüchen auf Kontrolle und Herrschaft gewichen sei. (Vgl. ebd.: 231) Die Verschiebung des Fokus vom Sagen auf das Gesagte, von Intuition auf die performative Aneignung von Wirklichkeit, bedeutet eine Entfernung von der Wahrheit. Denn das Sprechen findet sich nun in einem diskursiven Machtfeld wieder und ist den konventionalisierten Regeln einer Gesellschaft unterworfen. (Vgl. ebd.: 233) Auf Basis dieser Darstellung historischer Entwicklungen erklärt sich Foucaults politisches Interesse an der Parrhesia: „[D]ans toute société la production du discours est [...] contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle de conjurer les pouvoirs et les dangers“⁴ (ebd.: 228 f.). Drei zentrale Systeme der Exklusion seien wirksam: „la parole interdite, le partage de la folie et la volonté de vérité“⁵ (ebd.: 233) Im zeitgenössischen Frankreich bzw. Europa bestünden die größten Tabus im Bereich von Sexualität und Politik, während Institutionen wie Psychiatrien, Altersheime und Krankenhäuser die Mündigkeit gewisser Personengruppen in Frage stellten und der Wille zur Wahrheit (Parrhesia) durch Konventionen und Machtinteressen beschnitten werde. Allen drei Systemen widmet sich Foucault ausführlich in jeweils eigenständigen Schriften.

Das freimütige Sprechen, mit dem sich das Selbst ausliefert, indem es Konventionsgrenzen überschreitet, kann auch an literarischen Texten untersucht werden: auf Ebene der Figuren- oder Erzählerrede sowie im Kontext autobiografisch inspirierter Texte. Foucault setzt die Parrhesia speziell mit der Position des Autors bzw. der Autorin in Verbindung, von dem:r Wahrheit bzw. Authentizität und Offenheit im Sprechen über Privates sowie Historisches erwartet werde. Das Ergebnis bewertet er zugleich mit Vorbehalten als *Spiel* mit einer Identität, die jedoch Individualität ausdrücke. (Vgl. ebd.: 237) Da in Foucaults Verständnis von Parrhesia Offenheit als zentral gilt, betrachtet er sie als komplementär zur Rhetorik, die keine Praktik des freimütigen Sprechens sei, sondern dieses vielmehr unterwandere. Seine Überlegungen orientieren sich an den Kategorien aus Aristoteles' (2010: 12) *Rhetorik* (340–335 v. Chr.): Ethos (Glaubwürdigkeit des:r Sprechenden), Pathos (emotionalisierende Kraft des Sprechens) und Logos (logische Argumentation).

4 „[I]n jeder Gesellschaft [wird, wie ich meine,] die Produktion des Diskurses [...] kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert [...] – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen“ (ebd.: 10 f.).

5 „das verbotene Wort; die Ausgrenzung des Wahnsinns; der Wille zur Wahrheit“ (ebd.: 16)

Von den durch die Rede geschaffenen Überzeugungsmitteln gibt es drei Arten: Sie sind zum einen im Charakter des Redners [Ethos] angelegt, zum anderen in der Absicht, den Zuhörer in eine bestimmte Gefühlslage zu versetzen [Pathos], zuletzt in der Rede selbst, indem man etwas nachweist oder zumindest den Anschein erweckt, etwas nachzuweisen [Logos]. (Ebd.)

Während Aristoteles – der gleichwohl einleitend anmerkt, es dürfe nicht Ziel einer Gerichtsrede sein, den Richter durch Emotionalisierung zu verwirren (vgl. ebd.: 78) – den Fokus auf die suggestive Wirkung dieser sprachlichen Mittel legt, reflektiert Foucault daran die Ausdruckskraft authentischer Rede.

Historisch betrachtet kann „die Wurzel der *parrhesia* in der athenischen Volksversammlung gesucht und gefunden werden“ (Gehring 2012: 29), bevor Platon das freie Sprechen „als [...] Makel der demokratischen Staatsform“ (Waldenfels 2012: 66) verwarf. Wie Foucault anerkennt (vgl. ebd.), ging es Platon darum, Irreführungen durch *beliebiges* Sprechen zu vermeiden. Foucault selbst weicht dieser Gefahr aus, indem er von einem „doppelten Bündnis oder Pakt“ (ebd.: 71) ausgeht, mit dem der:die Redner:in sich der Wahrheit verpflichtet. Er grenzt die *Parrhesia* von drei anderen „Modalitäten des ‚Wahrsprechens‘“ (Möller 2012: 103) ab: dem ‚prophetischen‘ Sprechen, das von der Subjekt-Position des:r Sprechenden entkoppelt ist, dem ‚weisen‘ (legitimierten) Sprechen, bei dem der:die Sprecher:in sich nicht der Gefahr öffentlicher Anfeindung aussetzt, und dem ‚technischen‘ (gezielt rhetorisch unterstützten) Sprechen, bei dem das Wahrheitsanliegen in Distanz zu den formulierten Inhalten tritt.⁶ (Vgl. ebd.) Zur Illustration der *Parrhesia* zieht er schließlich drei antike Modelle heran, „die konsequent das Selbst und die Wahrheit miteinander verschränk[en]: die politische Kühnheit, die sokratische Ironie und das Skandalon des exponierten Lebens der Kyniker.“ (Stiegler 2012: 61)

War es bekanntlich Sokrates' selbstgewähltes Anliegen „to look for and to speak the truth“ (Papademetriou 2018: 22), so preist auch sein erster überlieferter Brief die *Parrhesia* als Lebensethos: „that boldness of speech upon which each person's life is set upright“ (Malherbe 1977: 226–227; zit.n. Lietaert Peerbolte 2018: 2). Im antiken Griechenland bestand eine enge Verbindung zwischen *Parrhesia* und den demokratischen Rechten des freien Mannes, von denen Sklaven, Frauen und Zugewanderte ausgenommen waren. (Vgl. Papademetriou 2018: 20) Das Recht auf *isegoria*, „the democratic right of equality in public speaking“ (ebd.: 33), als Grundlage der *Parrhesia*, blieb diesen verwehrt. Aus diesem Grund wurde das freimütige Sprechen zu einem Ideal, das Philosophen, Politiker und religiöse Pre-

⁶ Je nach Quelle finden sich noch weitere – ähnliche – differenzierende Aufschlüsselungen. (Vgl. Vogelmann 2012: 205; und Gehring/Gelhard (2012b: 262).

diger für sich beanspruchten (vgl. Lietaert Peerbolte 2018: 6) und das das frühe Christentum ebenso prägte wie spätere Exegeten. (Vgl. ebd.)

Kyriakoula Papademetriou (2018: 18) weist darauf hin, dass Parrhesia weder in den Homerischen Epen noch in Texten der alten Aristokratie bzw. Oligarchie erwähnt wird. Sie erklärt dies damit, dass Redefreiheit in diesen gesellschaftlichen Kontexten offenbar nicht diskutiert worden sei, da es sich um Eliten gehandelt habe, die dieses Privileg ohnehin für sich beansprucht hätten. Die philosophischen Schulen wiesen der Parrhesia jeweils unterschiedlichen Stellenwert zu. Während Aristoteles sie als Modus öffentlichen Sprechens behandelte (vgl. ebd.: 22), lobten die Epikureer sie als „a virtue between friends, who should have the courage to use sincere language in their relations.“ (Ebd.: 23) Ebenfalls auf das Private bezogen, nennt Plutarch die Versöhnung mit dem Bruder als beispielhaftes Vermögen der Parrhesia. (Vgl. ebd.: 25) Nach Sokrates und Platon sind es schließlich Vertreter:innen des Christentums – Jesus, Paulus und die Gemeinschaft gläubiger Christ:innen (vgl. ebd.: 33) –, die Parrhesia, wie später Foucault, wieder als eine Tugend *öffentlicher Aussprache*⁷ betrachten.

Im antiken Rom bleibt Parrhesia ein politisches Thema. So streicht Plinius der Jüngere in *Panegyricus* (100), seiner Festrede auf Kaiser Trajan, die Unterschiede von dessen Herrschaftsstil zu jenem des unbeliebten tyrannischen Vorgängers Domitian heraus. An die Stelle von „Heuchlerei, Sklaverei, Flucht, Schmeichlerei“, die für dessen Amtsperiode charakteristisch gewesen seien, träten mit Trajan „Ehrlichkeit, Freiheit, Liebe, Schweigen“ (vgl. Lang 2018: 48). In diesem Zusammenhang nimmt Plinius eine Gleichsetzung zwischen der Parrhesia und dem Rechtsbegriff vor: „Es soll um das echte Wollen bzw. Nicht-Wollen gehen, das frei ist von Schmeichlereien und das schlicht mit ‚iustitia‘ umschrieben werden kann“ (ebd.: 48 f.). Tatsächlich galt diese Entsprechung, die Foucault später verwirft, bereits im antiken Griechenland: „[S]omething that grants *parrhesia*, even in front of a formidable king, is justice“ (Papademetriou 2018: 21).

Systematische Aspekte der Parrhesia erhielten in der Forschung bereits ausführlich Beachtung. Ein Kernelement betrifft, neben Recht und Gerechtigkeit, den durch dieses Sprechen formulierten Freiheitsbegriff: So hält Petra Gehring (2012: 13) fest, dass Parrhesia stets die Prekarität des Sprechenden impliziere und daher als „Freiheit *in statu nascendi*“ zu betrachten sei. Der „Anerkennungsraum, um den es geht“, müsse durch die Parrhesia „erst gewonnen“ werden. Dieter Mersch (2006: 230 f.) hebt hervor, dass Parrhesia „sich sowohl der Macht als auch der *Doxa*, der Meinung der Mehrheit“, widersetze. „[S]ie unterläuft die Herrschafts-

7 Die Evangelien lassen unterschiedliche Sichtweisen auf Parrhesia erkennen. (Vgl. Neumann 2018: 77)

konventionen und bricht mit deren Gesetz. Das bedeutet auch: Ihr wesentliches Moment ist ein Ethos. Es lässt sich als *Ethos der Selbstbezeugung* verstehen.“ (Ebd.) Daher deutet Gehring (2012: 14) das freimütige Sprechen auch als „Geburt einer spezifischen Selbst-Technik“. Sie weist darauf hin, dass die angestrebte Freiheit „nicht eine diffuse Öffnung von Situationen, sondern deren Umgestaltung“ (ebd.: 27) bedeute. So *verändert* die Parrhesia, wie Bernhard Waldenfels (2012: 66) feststellt, den Diskurs, indem sie dessen Tendenz zur Homogenisierung aufbricht und stattdessen „Alterität, Differenz und Pluralität“ erzeugt.

In Kontext der späteren philosophisch-kulturwissenschaftlichen Theoriebildung Foucaults geht Mersch (2006: 230) darauf ein, dass das Verhältnis zwischen Sprecher:in und dem:r Anderen im Fall der Parrhesia nicht empathisch sei. Es gehe Foucault darum, eine „Tugend der Selbstsetzung im Angesicht des Anderen“ zu begründen, mit der er „eine Tugend der Kritik zu begründen“ versuche. Da „die freimütige Rede nicht nur von jemandem gewagt wird, sondern auch jemandem widerfährt“, reflektiert Waldenfels (2012: 65) die Position des:r Anderen in dieser Konstellation sowie die ethische Verantwortung des:r Sprechenden. Parrhesia müsse stets einhergehen mit „sokratischen Motiven wie der Sorge: *Epimēleia* und der Prüfung: *Exetasis*, die zum Kern einer Selbstbildung durch den Anderen gehören“ (ebd.: 65). Jedoch sei es, wie Mersch (2006: 230) bemerkt, nicht Ziel dieses ‚freimütigen Überzeugtseins‘, sich „durch Rechtfertigungen eine Rückversicherung zu holen.“ (Ebd.) Foucault sei es, womit er einen Schritt weiter gehe als Levinas, nicht um passiven Widerstand in Form bloßer Präsenz gegangen, sondern um ein aktives Aufbegehren, bei dem der:die Sprechende „sich mit aller Risikanz in die Waagschale der Geschichte wirft, ohne sich von den diskursiven Machtpraktiken fesseln zu lassen“ (ebd.).

Während Foucaults Theoriebildung zur Parrhesia sich weitgehend auf antike Vorbilder beschränkt, stellt Andreas Hetzel (2012: 234) eine „Nähe zu Theorien der Wortergreifung heraus, die seit den späten 1960er Jahren von Michel de Certeau, Jacques Rancière und Jean-Luc Nancy entwickelt wurden“ und „Akte der Wortergreifung unter Bedingungen der Moderne“ (ebd.) untersuchen. Das freimütige, inhaltlich sowie adressat:innenbezogen reflektierte Sprechen ist auch in anderen modernen Disziplinen von Bedeutung. So zitiert Waldenfels (2012: 74 f.) Jacques Lacan (1980: 183), der darin den zentralen Angelpunkt seiner Analyse verortet: „Der Patient beginnt die Analyse, indem er von sich (*de lui*) spricht, ohne zu Ihnen (*à vous*) zu sprechen, oder indem er zu Ihnen spricht, ohne von sich zu sprechen. Wenn er imstande ist, Ihnen gegenüber von sich zu sprechen, ist die Analyse zu Ende.“ Nicht zuletzt sind es jedoch die Künste, die der Parrhesia in ihrer ursprünglichen Bedeutung, „alles zu sagen“ (Waldenfels 2012: 69), gerecht werden. Gerade auch unter prekären politischen Bedingungen übernehmen Kunstschaffende oft die Aufgabe, die Grenzen eines Diskurses trotz drohender Repressionen bewusst zu überschreiten.

2.2 Kollektive Identität(en)

Komplementär zur sich erhebenden Einzelstimme der Parrhesia steht das Sprechen einer Gruppe: Die Beteiligten treten hinter ein Kollektiv zurück und schöpfen ihre Autorität nicht aus einer von ihnen aufgebrauchten Kühnheit, sondern aus der Anonymität der Masse. Ein frühes Modell für das Sprechen als Kollektiv stellt der antike Theaterchor dar, der seine Identität „aus seinem Gruppenbewußtsein und nicht durch das Selbstbewußtsein der einzelnen Mitglieder“ (Baur 1999: 21) gewinnt. Angedeutet durch die Singularform wachsen Letztere „zu einer einzigen Figur“ (ebd.: 20) zusammen. Der Chor ist „emotional nicht unbeteiligt“, doch passiv, weshalb „seine Teilnahme [...] eher der eines Zuschauers“ (ebd.) gleicht. Er repräsentiert die „Öffentlichkeit der Polis, deren Werte er auch verkörpert“ (ebd.: 23 f.), und nimmt damit zeitgenössische Gruppenidentitäten vorweg, die ebenfalls u. a. politisch, sozial oder religiös definiert sein können. Astrid Erll (2017: 202) bezeichnet diese als „Stimme[n] einer Gemeinschaft“, womit sie Susan Lansers (1992) Begriff der *communal voice* aufgreift.

Bereits das in den Tragödien konservierte antike Konzept der Gruppenidentität repräsentiert keine auktoriale Stimme der Weisheit, sondern alte, unbewegliche Werte, die im Gesamtbild der Stücke häufig relativiert werden:

Die Wertevorstellungen aller Tragödienchöre sind gleich. Sie glauben an die althergebrachte Religion, haben das Wohl der Polis im Auge und vertreten allgemein anerkannte Werte der Gesellschaft wie Götterglauben, Bescheidenheit, Maßhalten. Dabei haben sie einen intellektuell begrenzten Horizont und können sich in der Einschätzung der Geschehnisse auch durchaus irren. (Baur 1999: 21)

Die entstehungsgeschichtliche Verortung des Chors am Beginn der sich aus kultisch-religiösen Riten um Heldengräber herausbildenden theatralen Kunst (vgl. Lehmann 2015b: 37 f.) – von wo auch die ebenfalls performativ in der Gruppe vorgetragene Kleinform der „Chorlyrik“ stammt (vgl. Baur 1999: 16) – mag die rituelle Starre der durch ihn repräsentierten Weltordnung erklären. Nicht selten erinnert das Vorgebrachte auch inhaltlich an seine kultischen Ursprünge: „Häufig sind die Stasima der Tragödien Gebete: als Bitten an Götter (um das Wohl der Stadt oder der Hauptfigur), als Klagen oder als Jubel- und Dankeslied.“ (Ebd.: 21)

Der Chor, diese „sehr flexible ‚Figur‘“ (ebd.: 20), zerfällt in „Einzelstimmen“, wenn er „von einer neuen Situation überrascht ist, und nicht weiß, wie er darauf reagieren soll“ (ebd.: 21), oder er exponiert, in Sophokles' ironisch konzipierten Komödien, die „Lage völlig missdeutend“ (ebd.: 23), seine Naivität. Während einerseits „[d]as maßvolle Denken des Chores [...] eine volle Identifikation mit den Helden, auch noch in den gemeinsamen Klagen“ (ebd.), verhindert, zeichnet sich der Chor andererseits durch ausgeprägt subjektive Züge aus. Besonders deutlich

werden diese in den Komödien, wo er mitunter drastische Wandlungen durchmacht und sich etwa „vom aggressiven Gegenspieler“ des Helden zu dessen „überzeugte[m] Anhänger“ (ebd.) entwickelt. Detlev Baur schließt daraus – im Gegensatz zu Sebastian Kirsch (2020: 7), dem es scheint, „als wären Chor und Autobiographie zwei Seiten ein und desselben Problems“ –, dass der Chor meist „weder Sprachrohr des Dichters“ sei noch Vorlage für „die vom Publikum nachzuvollziehenden Reaktionen“ (Baur 1999: 23).

Vielmehr verhält es sich laut Baur umgekehrt: Durch seine Identität eines Kollektivs ‚zwinge‘ der Chor den Protagonisten „zur dauernden Auseinandersetzung mit einer Gruppe“ (ebd.: 24). Es geht folglich um das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft: Die Helden, die „sich vor dem Chor erst richtig entwickeln“, werden durch diesen „in einen größeren Kontext gestellt, es geht nicht um ihre privaten Einzelschicksale, sondern um ihr Schicksal im Rahmen der Polis und damit auch um das Verhältnis zu den Göttern.“ (Ebd.) Nicht nur innerhalb der Bühnenhandlung zeigt sich diese dialogische Funktion der Chöre. Insbesondere in den Komödien repräsentieren sie oft konkrete gesellschaftliche Gruppen, jene „der Athener oder einer fiktiven Bürgerschaft“, mit jeweils „klare[n] eigene[n] Interessen“, sodass es zur ironisch-kritischen „Spiegelung“ des Publikums“ (ebd.) kommen kann.

Spätere Epochen lassen die vielseitigen eigenwilligen Formen des Chors der griechischen Antike sowie der durch ihn repräsentierten kollektiven Identitäten verkümmern. Bereits bei Seneca manifestiert er sich isolierter, ‚artificialer‘, und erscheint eher als ein aus der Tradition übernommenes dekoratives Element ohne die dionysische Willkür spontan affektgeladener Parteinahme. (Vgl. ebd.: 31) Immer wieder wurde das in seinen Anfängen verwurzelte archaische Potenzial jedoch erkannt und aufgegriffen, etwa von Marina Cvetaeva im Rahmen der Antike-Rezeption in der russischen Literatur der Moderne (vgl. Jandl 2013) oder von Bertolt Brecht aus Interesse an dem politischen „Spannungsverhältnis Einzelner-Gruppe“ (Baur 1999: 58 f.). Baur stellt zahlreiche Spielarten der Brecht’schen Chöre heraus, die in seinen Stücken Funktionen wie jene des Erzählers übernehmen, oder einen Raum konstruieren, an dem Kommentare platziert und verfremdende Mittel ausgespielt werden. (Vgl. ebd.: 56) Bedeutend ist auch das politische Engagement des Autors, denn „[v]om kommunistischen Agitproptheater her ergibt sich Brechts Einsatz von belehrenden, parteiischen Chören, auch als Sprechchöre.“ (Ebd.: 70) So treten etwa der „aktive Parteichor“ (ebd.: 60) oder Instanzen wie der „Chor [...] der Arbeitslosen“ auf den Plan, den Brecht der Komik aussetzt, indem er ihn „als kämpfende Partei, die auch vor Beschimpfungen nicht zurückschreckt“, konzipiert, während er ihn sprachlich zu „blumigen Umschreibungen im Stile Homers“ (ebd.: 64) greifen lässt.

Dass, wie Baur feststellt, „die ‚Tribunalchöre‘ der Lehrstücke [Brechts] auch ein rituelles Moment“ (ebd.: 69) aufweisen, ist insofern von Interesse, als sie damit sowohl zu den Ursprüngen des Chors in der griechischen Antike in Beziehung treten als auch mit der epochenübergreifenden juristischen Praxis und deren Implikationen, die auch theaterwissenschaftlich untersucht wurden. So weist Hans-Thies Lehmann (2004: 61) auf die Bedeutung des öffentlichen Settings von Gerichtsprozessen hin, das nicht durch Urteilsbildungen aufgrund von voraufgezeichneten Aussagen ersetzt werden könne, denn „das Sprechen in Anwesenheit der Jury akzentuiert nicht so sehr den Inhalt der Rede als vielmehr das Bekenntnis des Zeugen zur Teilnahme an der Performance der Gerichtsverhandlung selbst als einem öffentlichen Ritual der Gemeinschaft als ganzer.“ Dasselbe ‚Vor-ein-Publikum-Treten‘ sowie das ‚an das Publikum gerichtete Sprechen‘ gelten auch allgemein in der Theaterpraxis als zentrale Momente. (Vgl. Dreyse 2004: 70)

Wenn im Theater der Chor eine kollektive Haltung zum Kernereignis repräsentieren kann, lassen sich ähnliche Positionierungen in Hinblick auf die geschilderten Ereignisse in der Erzählliteratur an unterschiedlichen Poetiken des kollektiven Gedächtnisses ablesen. Astrid Erll (2017: 192) spricht von einer „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“ und unterscheidet dabei fünf Modi: Der ‚erfahrungshafte Modus‘ entspricht einem „alltagsweltlichen kommunikativen Gedächtnis“ und bezeichnet damit die individuell perspektivierte Schilderung von Ereignissen, die noch aus eigener Erfahrung weitergegeben werden können. Dagegen beschreibt der ‚monumentale Modus‘ die Konstruktion eines „Mythos des verbindlichen kulturellen Gedächtnisses“. Der ‚historisierende Modus‘ rahmt das Erzählte als „Gegenstand der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung“ (ebd.: 199). Werden „Erinnerungskonkurrenzen literarisch ausgehandelt“ (ebd.: 192), so spricht Erll von einem ‚antagonistischen Modus‘. Als fruchtbare Form der Gegenwartsliteratur beschreibt schließlich der ‚reflexive Modus‘ „erinnerungskulturelle Selbstbeobachtung“ (ebd.), die häufig „Gegen-Erinnerungen“ (ebd.: 200) formuliert. Die dafür typische Ich-Form erlaubt die Unterscheidung „zwischen einem erlebenden und einem erzählenden Ich“, womit „eine zweifache Perspektive auf die Erinnerungsproblematik gewährt“ wird: Die Vermittlungsinstanz tritt meist in Form „eines gealterten rückschauenden, kommentierenden, analysierenden, wertenden und damit sinnstiftenden erzählenden Ich“ (ebd.: 207) auf.

In Trauma-Narrativen kommt es häufig zu Verschränkungen des antagonistischen und des reflexiven Modus, da die fehlgehenden Erinnerungsversuche des Subjekts eine Selbstanalyse zum Kernthema machen. Hinsichtlich einer kollektiven Dimension dieses Erzählens unterstreicht Cathy Caruth (2016: 119), dass Individuum und Gesellschaft darin untrennbar miteinander verwoben seien. Demzufolge ist das Sprechen über ein Trauma immer in Bezug zu einem Kollektiv zu betrachten. Künstlerische, doch auch dokumentarische Arbeiten akzentuieren regel-

mäßig die Vielstimmigkeit traumatischer Erfahrungen. So verflucht Claude Lanzmanns neunstündiger Dokumentarfilm *Shoah* (1985) Zeugenaussagen in unterschiedlichen Sprachen, die einander doppelten, mitunter aber auch widersprechen. Shoshana Felman (2011: 192) zeigt auf, dass dieses Sprechen als Kollektiv nicht als homogener ‚chorischer‘ Gleichklang erfolgt, sondern die Zerrissenheit der Individuen markiert. Wie in Situationen der Ratlosigkeit auch der antike Chor zerfällt Lanzmanns Gruppengebilde in Einzelstimmen. Der Verzicht auf Homogenisierung lässt den antagonistisch-reflexiven Modus des Sprechens seiner Zeugen erkennen und nur mithilfe dieser Heterogenität kann der Film Zeugnis ablegen über eine nicht-rationalisierbare kollektive Grenzerfahrung. Claude Lanzmanns (2011: 101) Darstellung seiner eigenen Rezeption des Films lässt eine Traumatisierung durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Holocaust erkennen. Demgegenüber kritisiert er die historisierend-monumentale Rezeptionshaltung vieler Kinobesucher:innen. (Vgl. ebd.: 103)

Ähnliche Erfahrungen reflektiert Doris Kolesch (2006: 58 f.) anhand einer Klanginstallation von Georg Klein. Es handelt sich um ein Holocaust-Mahnmal, das in Form appellierender Stimmen und anderer Klänge auf die Bewegungen der Besucher:innen reagiert und an die Geschichte des Raumes anknüpft, wenn es auf einen an jener Stätte verübten Massenmord sowie die darunter liegenden Massengräber verweist. Die Installation baut auf dem „Verkörperungscharakter“ von Stimme(n) auf, die Doris Kolesch und Sybille Krämer (2006: 11) als „Spur unseres individuellen wie auch sozialen Körpers“ verstehen. Das körperlich-auditive In-Kontakt-Treten mit den Botschaften interpretiert Kolesch (2006: 59) „als ethische[n] und politische[n] Akt [...], in dessen Vollzug ein Raum der Verantwortung erschaffen wird“. Auch dieses Kunstwerk operiert antagonistisch-reflexiv und es scheint angebracht, zusätzlich auf den vorliegenden ‚performativen‘ Modus hinzuweisen, mit dem die Zuhörenden in ihrer Körperlichkeit zu aktiven Auslösern einer Interaktion mit dem Kollektiv der Ermordeten werden.

Jacques Derrida setzt sich in *Force de loi. Le fondement mystique de l'autorité* (1990, *Gesetzeskraft. Der ‚mystische Grund der Autorität‘*) mit Machtstrukturen, Gerechtigkeit und Ethik auseinander und reflektiert dabei insbesondere das Verhältnis zwischen dem sprechenden Subjekt und der Gesellschaft. Seine Methode der Dekonstruktion, die auch bedeutet, „die Dinge von der Seite anzugehen [...], sie mit ‚quotation marks‘ zu versehen und immer nachzufragen, ob sie auch dort ankommen, wo sie ankommen sollen“ (Derrida 1996: 32), erklärt er als Perspektivenwechsel, der Anklänge an Kants kategorischen Imperativ erkennen lässt. Es geht Derrida um folgende unüberbrückbare Differenz: „Das Recht ist nicht die Gerechtigkeit. Das Recht ist das Element der Berechnung; es ist nur (ge)recht, daß es ein Recht gibt, die Gerechtigkeit indes ist unberechenbar“ (ebd.: 33 f.). Ein Mittel, auch die Gerechtigkeit besser abzusichern, sieht er in dem „Umstand, daß ich die

Sprache des anderen spreche und meine eigene aufgabe“ (ebd.: 32). Darin nämlich liege „eine eigenartige Mischung aus Kraft, Gewalt, Richtigkeit, Genauigkeit, Treffsicherheit, Recht und Gerechtigkeit“ (ebd.: 32). Diese Methode reflektiert Sprechen unter Berücksichtigung eines Kollektivs, nimmt dabei jedoch folgende Umwertung vor: Gestärkt wird der:die andere nicht in seiner:ihrer Rolle als Teil einer Gruppe (auf die sich das Recht bezieht), sondern als Individuum, das zu dieser in einem komplexen Verhältnis steht. Eine solche Maßnahme setzen – auf Basis einer viel willkürlicheren Entscheidung – auch Parrhesiast:innen sowie der antike Chor, wenn er sich entschließt, sich auf die Seite des:r Protagonist:in zu schlagen.

Was in der Antike als ‚Chor‘ präsent war, hat sich inzwischen ausdifferenziert und auf verschiedene Disziplinen verteilt, wo kollektives Sprechen, wie John Durham Peters (2004: 86) festhält, stets mit Agency, Autorität und Machtsanspruch in Verbindung gebracht wird: „Cultural studies, critical theory, and feminism all see voice as an index of the empowerment of oppressed groups in society.“ (Ebd.: 85 f.)

2.3 ‚Hate Speech‘ und Sprechen im Affekt

In ihrem Standardwerk *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (1997, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, 2006) befasst sich Judith Butler mit ‚erregtem Sprechen‘, das in der deutschen Ausgabe mit ‚Hate Speech‘ übersetzt wurde. In engem Bezug zu John Austins illokutivem und perlokutivem Sprechakt bildet ihren Ausgangspunkt der Gedanke, „daß jedes Wort verwunden kann, je nachdem wie es eingesetzt wird, und daß die Art und Weise dieses Einsatzes von Wörtern nicht auf die Umstände ihrer Äußerung zu reduzieren ist.“ (Butler 2006: 27) Zugunsten der Theoriebildung konzentriert sich Butler auf eine einfache Ausprägung von ‚Hate Speech‘: die herabwürdigende Anrede. Ihr Konzept lässt einen besonderen Fokus auf dem perlokutiven Akt erkennen: „Indem der Passant sich umwendet, erhält er eine bestimmte Identität“ (ebd.: 46). Der:die Angesprochene ist folglich in den Prozess seiner:ihrer Verletzung aktiv einbezogen, zugleich bleibt ihm:ihr wenig Spielraum, ihn zu verhindern. Diese absolute Wirkungsmacht herabwürdigender Bezeichnungen erklärt Butler mit dem identitätskonstituierenden Charakter jeder Anrede: „Die Anrede ruft das Subjekt ins Leben.“ (Ebd.: 47)

Butler versteht Anrede als einen für die Individuation zentralen Akt der Anerkennung, den ‚Hate Speech‘ in dessen Negativität umwandelt, da sie ein sich selbst als minderwertig betrachtendes Subjekt erzeugt. Ihr starker Fokus auf der Perlokution, dem durch Sprechen ‚zu etwas gemacht Werden‘ des:r Adressat:in,

erschließt sich aus der begrifflichen Herleitung von *excitable speech* als einem juristischen Terminus, der Äußerungen bezeichnet, „die unter Zwang erfolgen, d. h. normalerweise Geständnisse, die vor Gericht nicht verwendet werden können, weil sie nicht den ausgeglichenen Geisteszustand ihres Sprechers widerspiegeln“ (ebd.: 31). Die Reaktion eines Menschen, der sich umwendet und damit eine auf ihn bezogene Anrede akzeptiert, entspricht laut Butler metaphorisch solch einem erzwungenen (Zu)Geständnis, d. h. einer Geste der Unterwerfung. Neben herabwürdigenden Bezeichnungen bzw. Beschimpfungen „beruhen andere Formen der Verletzung eher auf Beschreibungen oder sogar auf Formen des Schweigens“ (ebd.: 52), denn „man kann auch gerade durch [...] die Tatsache, nicht angesprochen zu werden, [...] einen Platz erhalten“ (ebd.: 49 f.). Auch dieses Sprechen nötigt Angesprochene zu reaktivem Verhalten, das stets als Annahme der kommunizierten Zuschreibung zu deuten ist.

Obwohl die Bezeichnung ‚Hate Speech‘ für die meisten der von Butler behandelten Beispiele angemessen scheint, führt die wörtliche Semantik zu einer veränderten Gewichtung des Sachverhalts. Denn, wie erläutert, bezieht sich *excitable* (‚erregt‘, ‚nervös‘) nicht auf eine:n aggressive:n Sprecher:in, sondern auf affirmative Akte perlokutiv verorteter Adressat:innen. Außerdem nimmt der ursprüngliche Begriff keine explizite Einschränkung auf destruktive Illokutionen vor, sondern akzentuiert einen emotional variablen Hintergrund des Affekts, der alternativ auch in Begeisterung oder Fürsorge bestehen könnte. Eine solche sprecher:innenabhängige semantische und pragmatische Variabilität ihres Konzepts unterstreicht auch Butler selbst: „Theorien, die das Wirkungsmodell des Performativen sowohl in seiner illokutionären wie in seiner perlokutionären Spielart verstehen, können [...] zugleich feministisch und antifeministisch, rassistisch und antirassistisch, homophobisch und anti-homophobisch sein.“ (Ebd.: 43)

Im Folgenden wird Butlers Schwerpunktsetzung auf ‚Hate Speech‘ als verletzende Illokution übernommen, da sich daraus eine sinnvolle Ergänzung zu den bereits behandelten Konzepten ergibt: zu jenem der Parrhesia als einem Sprechen mit konstruktiver Intention, das eine ethische Verpflichtung eingeht, sowie zu dem von Derrida vorgeschlagenen empathischen Sprechen der Sprache eines Gegenübers mit dem Ziel, Gerechtigkeit für dieses – auch jenseits geltender Machtstrukturen – zu erwirken. (Vgl. Kap. 2.2) Mit Parrhesia sowie mit kollektivem Sprechen in Anlehnung an den antiken Chor hat ‚Hate Speech‘ gemein, dass die Sprecher:innen jeweils das Recht auf uneingeschränkte freie Meinungsäußerung für sich beanspruchen. Im Fall von ‚Hate Speech‘ führt dies zu einem interdisziplinär diskutierten Konflikt zwischen dem demokratischen Recht der Redefreiheit und den Persönlichkeitsrechten der Adressat:innen. (Vgl. Mündges und Weitzel 2022: 6)

Unabhängig von Butler diskutiert der Psychoanalytiker Donald Moss (2019: 313) ‚Hate Speech‘ vor der Kontrastfläche von ‚Love Speech‘ und begreift diese beiden Formen des Sprechens als affektives Gegensatzpaar der freien Meinungsäußerung. Dabei stellt er fest, dass liebevolles Sprechen persönliche ‚Ich-Botschaften‘ sende, während ‚Hate Speech‘ ‚Wir-Botschaften‘ formuliere, mit denen die Sprechenden sich als kollektive Instanz definieren. (Vgl. ebd.: 326) Typisch für ‚Hate Speech‘ seien kognitive Vereinfachung sowie ein ausgeprägtes Schwarz-Weiß-Denken, das wertende Zuschreibungen vornimmt. Dies führt zur Konstruktion eines Weltbildes mit polarisierenden Positionen: „Hate speech aims to name, define, locate and place its target; it aims to separate and segregate.“ (Ebd.: 319) Als wesentliches psychoanalytisches Charakteristikum hebt er hervor, dass Hass-Sprechende ‚die fundamentale Existenz ihres Gegenübers‘ im Visier haben: „[T]hey want us gone, obliterated, out of the picture.“ (Ebd.: 315) Gerade dies entspricht auch Butlers (2006: 254) Definition als Äußerung in einer „verletzenden Sprache, die das Überleben ihres Adressaten in Frage stellt“. Sie versteht Sprechakte als „körperliche Handlung“ und veranschaulicht dies an jenem der „Drohung“ [...], der zugleich körperlich und sprachlich ist“ (ebd.: 221).

Als besonders problematisch hebt Butler (2006: 60 f.) die perlokutiven Auswirkungen von ‚Hate Speech‘ hervor, die sich im Diskurs von einer konkreten Sprechinstanz lösen und als anonyme, weitreichend präsente Position verselbstständigen. Durch wiederholte und andauernde Exposition prägt ‚Hate Speech‘ die Identität der Angesprochenen nachhaltig. Butler spricht von ‚Unterwerfung (*assujétissement*)‘ durch diesen „fortgesetzten, ununterbrochenen Prozeß“ (ebd.: 49). Ein Beispiel dafür stellt die Stereotypisierung und diskursive Unterdrückung migrantischer Gruppen dar: „Ob als ‚Kopftuch tragende Frau‘ oder als Selbstmordattentäterin, Migrantinnen, besonders islamischer Herkunft, werden als ‚Exotin, Unterdrückte oder Fundamentalistin‘ [...] stereotypisiert. Als ‚Fremde‘ bleiben sie auch im Migrationsdiskurs stumm.“ (Hausbacher et al. 2012: 7) Fünfzehn Jahre nach Butlers Monografie über *excitable speech* weisen die Autor:innen dennoch darauf hin, dass es Gegenreden Angesprochener, die sich durch ‚Hate Speech‘ nicht des Feldes verweisen lassen, ebenso zu bedenken gelte. Eine vergleichbare Position bezieht Jennifer Eickelmann (2017: 118) in Bezug auf Hass-Sprache im Internet, wenn es ihr darum geht, einen „alternative[n] Blick auf die Verletzungsmacht digitaler Zeichensysteme“ zu entwickeln, mit dessen Hilfe „die Effekte mediatisierter Missachtung, d. h. ihre *potenzielle* Gewaltförmigkeit“ diskutiert werden können, ohne „Adressierte per se als ‚Opfer‘ von Gewalt zu stilisieren“.

Butler (2006: 64) legt den Fokus auf Fälle, in denen ‚Hate Speech‘ das Opfer überwältigt, und stellt hier Anzeichen einer Traumatisierung fest. Sie weist insbesondere auf den Wiederholungscharakter des Gesagten hin, ein „kodiertes Gedächtnis oder ein Trauma, das in der Sprache weiterlebt und in ihr weitergetra-

gen wird“. Ebenso wie Gayatri Spivak, die ihren Blick in *Can the Subaltern Speak?* (1988) weiter auf Überlegungen zur Agency verlagert, ist es Butler ein Anliegen, Wege zu finden, die es Betroffenen ermöglichen, aus dem Kreislauf verletzender Sprache ausbrechen. Dazu sei es jedenfalls nötig, „das Trauma durchzuarbeiten“, um „den Verlauf der Wiederholung zu steuern“ (ebd.: 66). Butler ist sich der Beschwerlichkeit eines solchen Unterfangens, das die Gefahr der Retraumatisierung birgt, bewusst: „Es gibt keine Möglichkeit, *nicht* zu wiederholen.“ (Ebd.: 162) Wie diese Zusammenhänge andeuten, stellen *excitable speech*, doch auch das Aufbegehren dagegen, jeweils ein Sprechen unter Einwirkung von Angst dar. Mit dem Schrei, gewissen Körpergestiken, Erstarrung und dem Verstummen liegen zahlreiche intuitive Ausdrucksformen der Angst vor. (Vgl. Frank-Job und Michael 2020: 1) Zugleich gestaltet sich das Sprechen *über* sie als schwierig: „Das erste Unvermögen im Umkreis der Angst ist die Sprache“ (ebd.: 10), heißt es in dem interdisziplinären Sammelband *Angstsprachen*. Techniken, die Sprache wiederzufinden, könnten „autobiografisch [...], politisch oder im Umschlag zur Wutrede, in der sich das Subjekt aufrichtet, die Einschüchterung empört zurückweist oder gar umkehrt“ (ebd.: 4), gefunden werden.

Diese Formen des Sprechens stehen in engem Zusammenhang mit Parrhesia, dasselbe gilt für Butlers (2006: 254 f.) Aufruf zu einem „Sprechen des Widerstands“. Trotz dieses klaren Bekenntnisses bleibt ihr Zwiespalt hinsichtlich einer geeigneten Angriffsfläche für das Vorgehen gegen ‚Hate Speech‘ erhalten:

Daß Worte verwunden, scheint unbestreitbar, und daß gegen haßerfülltes, rassistisches, frauen- und schwulenfeindliches Sprechen vorgegangen werden muß, ist wohl unwiderlegbar. Aber verändert das Verständnis, woher das Sprechen seine verwundende Macht bezieht, nicht auch unsere Vorstellung davon, wie man dagegen vorgehen sollte? [...] Wenn der politische Diskurs vollständig im juridischen Diskurs aufgeht, dann entsteht die Gefahr, daß die Bedeutung des Begriffs ‚politischer Widerstand‘ auf die rechtliche Verfolgung allein reduziert wird. (Ebd.: 82)

Wie Anna Katharina Struth (2022: 72) ausführlich darlegt, ist diese Frage selbst juristisch bis heute nicht pauschal zu beantworten, obwohl konkrete Einzelfälle gesetzlich entschieden werden können: „Die freie Meinungsäußerung ist ein hohes Gut einer demokratischen Gesellschaft, das nicht leichtfertig aufgegeben werden darf. Gleichzeitig verletzen ‚Hassreden‘ zahlreiche fundamentale demokratische Werte wie Gleichheit, Menschenwürde, Pluralismus und Toleranz.“ Dass die scheinbar intuitiv logische Maßnahme, ‚Hate Speech‘ durch ein klares Verbot zu unterbinden, keine zufriedenstellende Lösung biete, erklärt sie unter Verweis darauf, dass es auch „willkürliche staatliche Beschränkung der Meinungsäußerungsfreiheit, die unter dem Deckmantel der Bekämpfung von ‚Hassrede‘ vorgenommen“ (ebd.) werden könnte, präventiv zu verhindern gilt – ein

Einwand, der nicht zuletzt vor der aktuellen politischen Sprachzensur in Russland als besonders schlagkräftig erscheint.

2.4 Sprechen und Medien

Ergänzend zu den bisher behandelten individuellen und kollektiven Positionierungen von Sprecher:innen erfolgt an dieser Stelle eine knappe Reflexion über die Rolle von Medien, denn: „Die Medien erst vermitteln und konstituieren das rhetorische Handeln“ (Scheuermann und Vidal 2017: 1). Harry Pross (1970) unterscheidet ‚primäre Medien‘, d. h. „Stimme, Mimik, Gestik und andere Aspekte der Körpersprache“ (zit.n. Fahlenbrach 2019: 4), von ‚sekundären Medien‘, wie „Schrift [...] [und] Grafiken“ (ebd.) und von ‚tertiären Medien‘ „wie Schallplatte, Telefon, Film, Fernsehen, Radio oder Computer“ (ebd.). Während um 1800 noch die Printmedien vorherrschen, bildet das 19. Jahrhundert eine „Übergangsepoche der ‚Neuen Graphien‘, nach der Jahrhundertwende beginnt das Zeitalter der Audiovisionen“, an der Wende „des 20. zum 21. Jahrhundert ist der Medienumbbruch zu den Digitalmedien zu beschreiben.“ (Schanze 2017: 66) Helmut Schanzes Resümee lautet: „Rhetorik wird zur Medienrhetorik.“ (Ebd.)

Dass neben technischen und digitalen Medien auch analoge Ausdrucksfunktionen des Körpers bedacht werden, illustriert deren gemeinsame Ursprünge in der antiken Rhetorik. Zugleich bedeutet die Etablierung neuer medialer Formen umgekehrt nicht, dass die Stimme in späteren Jahrhunderten ihre Relevanz eingebüßt hätte. So behandeln etwa die drei Vorträge Baudouin de Courtenays zum *Einfluss der Sprache auf Weltanschauung und Stimmung* (1923) ihre politische Brisanz. „In diesen Vorträgen erscheint Sprache zunächst wie eine eigenständige Kraft, die nicht nur das Denken, sondern auch das Empfinden ihrer Sprecher und Hörer vollständig prägt“, hält Holger Kuße (2012: 52) fest. Baudouin de Courtenay behandle nämlich „Ideologien und Formen der Hybris oder der Ausgrenzung“ (ebd. 53), die „nicht mehr auf das Sprachsystem, sondern auf den Willen der Sprecher“ (ebd.) zurückzuführen seien. Ein intentional wertender und nicht selten polemisch gefärbter, massenwirksamer Gebrauch von Sprache ist für den Kontext öffentlicher Reden seit der Antike charakteristisch. Baudouin de Courtenays (1984: 218; zit.n. ebd.) Vorträge liefern ein wichtiges und reflektiertes Zeitdokument über „agitatorische reden in volksversammlungen“ des beginnenden 20. Jahrhunderts und deren perlokutive Dynamik. Diese „erwecken eine feierliche über das alltägliche leben erhobene Stimmung“, die der Autor unmissverständlich beklagt:

Wie oft müssen wir den heißen diskussionen beiwohnen, wo man ganze völker und sonstige menschlichen kollektive, die Juden, die Deutschen, die Russen, die Engländer, die Fran-

zosen in bausch und bogen verherrlicht oder verdammt, ohne sich davon rechenschaft zu geben, dass man eigentlich unsinn schwatzt. (Baudouin de Courtenay 1984: 220; zit.n. ebd.)

Die Macht des Sprechens als direktes räumliches In-Kontakt-Treten setzt sich im Erfolg der NSDAP fort. Cornelia Epping-Jäger (2006: 149) charakterisiert diese deshalb als ‚Rednerpartei‘ und vertritt die Auffassung, „dass die Adressierung der Herzen nur in einem Resonanzraum gelingen konnte, der die Stimmen der Redner in komplexen, technisch-medialen Strukturen inszenierte“. Epping-Jäger (2006: 167) differenziert zwischen diesen ‚heißen‘ Massenveranstaltungen und ‚kalten‘ Massenmedien. Der Erfolg von Zweiteren habe sich wesentlich auf die direkte Übertragung Ersterer gestützt, da nur durch die „synchrone [...] Ubiquität der Führerstimmen und ihrer Gemeinschaftsresonanz“ (ebd.: 150), d. h. ein Sprechen vor der jubelnden Volksmenge, die „Verinnerlichung der Macht als akustische Erlebnisform einer Volksgemeinschaft“ konstruiert werden konnte. Sowohl die Ansprachen als auch ihre Übertragung seien so „wesentlich phonozentrisch, d. h. um den akustischen Wirkungsraum von Stimmen“ (ebd.: 149) konstruiert worden. „Der Rundfunk“ sei „in diesem Sinne kein Inszenierungsmedium der politischen Stimme, sondern ein Verbreitungsmedium der gelungenen Stimminszenierung“ (ebd.: 161) gewesen, als welches er die „Konsolidierung nach innen als auch [...] [die] politische [...] Wirkung nach außen“ (ebd.: 149) wesentlich stützte.

Zahlreiche andere Kontexte belegen die Macht der Massenmedien als der Wahrheit verpflichtete Vierte Gewalt im Staat, die als solche genutzt oder unterlaufen werden kann. So trieben nicht zuletzt Nachrichtenblätter, das populärste Medium im Frankreich des 18. Jahrhunderts, die Französische Revolution voran. Das 1789 gegründete Journal *Le Moniteur Universel* (*Der allumfassende Monitor*) machte „Debatten des französischen Parlaments“ in Form „stenographische[r] Mitschriften“ bekannt, die „die Ziele und Maßnahmen der Revolution in ganz Europa“ (Schanze 2017: 73) verbreiteten. Als bald wurde die Gefahr der Pressefreiheit für absolutistische Herrschaftsansprüche erkannt, aber auch das Potenzial zur Verbreitung von Propaganda, um diese zu stärken: „Mit dem Beginn des napoleonischen Systems der Meinungslenkung wird die Rhetorik der Revolution eingebunden in eine neuartige Pressearbeit, die ihren Namen Propaganda aus der Institution der römisch-katholischen Kirche zur Glaubensverbreitung ableitet.“ (Ebd.)

Mit der Etablierung der Tonmedien im 20. Jahrhundert gewann das bereits im Rahmen der antiken Kunst der Rhetorik diskutierte ‚Paradigma der Lebendigkeit‘ (Fahlenbrach 2019: 23) erneut an Bedeutung, denn der „Akt des Sprechens [wurde] als besonders authentisch [...] aufgefasst“ (ebd.). Mit Blick auf die „gemeinsame früharchaische Entstehung literaler und bildlicher Narrative“ weist Nadja Koch (2017: 26) allerdings darauf hin, „dass aus der Konkurrenz beider Medien nie eine als endgültige Siegerin“ hervorgegangen sei. Eine enge Verwoben-

heit des Sprechens mit der Schrift in der antiken Rede belegt zudem Helmut Schanzes (2017: 66) Erläuterung: „Rede ist nicht ursprünglich oral. Die Kunstrede wird schriftlich konzipiert und mündlich aufgeführt; sie ist sekundäre Oralität.“

Die Errungenschaften der Neuzeit in Hinblick auf „technische Kanäle der Speicherung, Übertragung und Bearbeitung der Stimme“ (Fahlenbrach 2019: 31) stellen gleichwohl wichtige Schritte in der Entwicklung der Massenkommunikation dar, die aus dem Alltag nicht mehr wegzudenken sind. So feilte man daran, Nebengeräusche „un-hörbar“ zu machen und den Nutzern einen maximalen Eindruck von ‚Natürlichkeit‘ und ‚Lebendigkeit‘ zu vermitteln.“ (Ebd.: 31) Beginnend mit dem Phonographen, dem Grammophon und schließlich dem Telefon erfuhren die Medien der Stimmübertragung eine rasante Entwicklung, wurden jedoch aus technischen Gründen anfangs nur zögerlich „als privates Dialogmedium“ (ebd.: 44) in die Gesellschaft integriert. Genutzt wurde das Telefon vorerst hauptsächlich „vom Militär, im Bereich des Journalismus und in Unternehmen“ (ebd.: 41). Zudem galt es zunächst als „technisches Kuriosum [...], das – ähnlich wie die Sprechmaschinen des 18. Jh. – [...] unheimliche Effekte erzeugte.“ (Ebd.: 45) In Folge der Integration des Telefons in den Alltag bildeten sich soziokulturell bestimmte „Regeln des Telefonierens“ heraus, wie etwa „die Frage, was die angemessenen Anlässe für einen Anruf sind“ (ebd.: 45).

Die politische Dimension des Radios, das in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg das Funkgerät ablöste, wurde bereits angesprochen. Ähnlich wie im Fall der liberalen schriftlichen Informationsverbreitung durch *Le Moniteur* im 18. Jahrhundert erzeugte „[d]ie Vorstellung des unkontrollierten Empfangens und Sendens von Informationen in der Bevölkerung [...] bei Regierung und Militär der Weimarer Republik nachhaltige Skepsis.“ (Fahlenbrach 2019: 48) Der Ausbau des staatlichen Rundfunksystems mündete jedoch „aufgrund politischer und institutioneller Hemmnisse erst 1923 in der offiziellen Gründung des *Deutschen Reichsrundfunks*“ (ebd.), wo das Radio zu einem wichtigen ideologischen Instrument staatlicher Propaganda wurde. Neben seiner Nutzung „als massenmediales Hybridmedium“ im Heeresfunk (vgl. ebd.) stellt das Radio ein wichtiges Medium der Unterhaltung sowie der Informationsverbreitung dar: „Die neue, kritische Rhetorik verschwistert sich mit Ideologiekritik.“ (Schanze 2017: 79)

Besonderheiten des Sprechens im Radio haben damit zu tun, dass „[d]ie direkte Zeigung [...] durch gestische Sprache ersetzt“ (Schanze 2017: 79) werden muss. Die Stimme wird im Radio eingesetzt, um Nähe oder Distanz zu signalisieren (vgl. Häusermann 2017: 469) und unterschiedliche Sendungsformate weisen jeweils bestimmte Charakteristika auf, wie etwa bei Morgensendungen die Intention, „gute Laune“ (Bose und Föllmer 2021: 20) zu verbreiten. Aus einem genderkritischen Blickwinkel wurde festgestellt, „dass Frauen insbesondere in der Radio-Primetime unterrepräsentiert sind“ (Galonski und Finke 2021: 70). Die übli-

che Tendenz, wonach Frauen beim alltäglichen Sprechen im Vergleich zu Männern „einen größeren Stimmumfang und eine variationsreichere Sprechmelodie“ (Funk 2021: 121) verwenden, war bei Sprecherinnen staatlicher Sender nicht festzustellen. Riccarda Funk erklärt dies als „typisches Sprechverhalten im Radio“ (ebd.), mit dem keine spezifische Inszenierung von Gender verbunden sei.

Während das Radio trotz bekannter Kontexte seiner staatlichen Gleichschaltung als eher kritisches Medium gilt, hat das Fernsehen mit dem Ruf der Oberflächlichkeit und Beliebigkeit zu kämpfen. (Vgl. Schanze 2017: 81) Avital Ronell (2011: 261) wirft dem Fernsehen die „Ausbreitung einer Äußerlichkeit im Innern“ sowie einen ständigen „Wechsel zwischen dem Übermaß der Erinnerung und dem Gedächtnisschwund“ (ebd.: 272) vor. Dabei zeichnet sie die spezifische Verbindung zwischen dem Fernsehen und traumatischen Inhalten heraus, die es überfluten. Ronell stellt dem passiv rezipierten Fernsehen das Video als kritischeres Medium gegenüber. (Vgl. ebd.: 263) Insbesondere prägt die stille Kraft des Bezeugens jene Aufnahmen, die zur Aufarbeitung historisch vertuschter Gräueltaten produziert wurden. Ein plakatives Beispiel dafür stellt der Film *Nazi Concentration Camps* dar, der im Rahmen der Nürnberger Prozesse abgespielt wurde: „Wie eine Gerichtsreportage [...] deutlich macht, waren die Anwesenden so verstört, daß die vorsitzenden Richter sich ohne ein Wort zurückzogen“ (Douglas 2011: 201). Zwar wurde dieser Film im weiteren Prozess-Verlauf nicht thematisiert, „[d]och die fehlende Bezugnahme [...] bedeutet nicht, daß er das Tribunal unbewegt gelassen hätte“ (ebd.).

Gerade bei der Dokumentation ernster Themen frappiert der Eindruck, dass kombiniert zum Einsatz gebrachte Medien, wie etwa Text und Fotografie in der Tagespresse, womöglich Unterschiedliches aussagen: „[D]ie Bilder erzählen oft eine ganz andere Geschichte als der Text, eine Geschichte, die im Text gerade abgewehrt wird“, hält Birgit Erdle (1999: 49), abermals bezogen auf die Aufarbeitung des Holocaust, fest:

In den Bildern wird ein Vergnügen und ein Genießen der Täter und der Zuschauer sichtbar, das sich sozusagen unterhalb dessen bewegt, was in der Nachgeschichte in den Begriffen von Wissen und Nicht-Wissen, Beteiligung und Profit diskutiert, als Faszination innerhalb einer Verführungs-Szene gedeutet oder als Sadismus von Einzeltätern ausgelegt wird. Als Verheimlichtes reicht die Spur dieses Genießens ins Familiengedächtnis hinein.“ (Ebd., 49 f.)

Die aufgezeigte Diskrepanz zwischen Bild und Text ist nicht primär durch deren jeweilige Medienspezifik zu begründen, sondern durch den übergeordneten Versuch der Journalist:innen, im Zuge ihres Berichts zentrale Tatsachen auszusparen. Zugleich endet die ebenso deutlich werdende epistemologische und rhetorische Formbarkeit der Sprache dort, wo das Medium Text auf das der Fotografie trifft. Da die abgebildeten Gesichter intuitiv für sich sprechen, scheitert deren in-

tendierte Funktion als Beweismaterial daran, dass sich eine andere in den Vordergrund drängt, die für das Medium Fotografie ebenso charakteristisch ist: jene des Indexes.

3 Sprachkrise und Sprechen über Unsagbares

In Text- und Bildnarrativen, im wiederholten, nachträglichen und unerträglichen Nach-Erzählen, im Wieder-Zeigen werden die primären Kriegseignisse [des Bosnienkriegs] bis hin zur ethnischen Säuberung in verschiedenen medialen Erzählmodi reproduziert und, abgekoppelt vom Ereignis, als ‚Text‘ oder ‚Bild‘ rezipiert. Die Medien und Künste im Ausnahmezustand sind nicht in der Lage, über die Ausnahme als solche zu berichten. (Zimmermann 2009: 258)

Während Sprachlosigkeit oder die Unzugänglichkeit von Erlebtem posttraumatisches Sprechen symptomatisch begleiten, formen Erzählstrategien der Faktentreue, Subjektivität, des Verbergens oder der Verfremdung aktiv den Blick auf das Wiedergegebene. Mit diesen befassen sich die folgenden Kapitel. Wahrheit, Fiktionalität, Lüge und Kunst sollen dabei zum einen jeweils in ihrer kulturellen Bedeutung erschlossen werden. Zum anderen gilt es, sie mit der Frage nach sprachlichen und ethischen (Un)Möglichkeiten des Erzählens zu verbinden, die nach einer Grenzerfahrung, wie sie der Jugoslawienkrieg darstellt, vielfach reflektiert werden. Zu dem von Theodor W. Adorno (1977: 30) u. a. in *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951) über eine Dichtkunst nach Auschwitz verhängten Tabu erläutert Geoffrey Hartman (2011: 38), dass Adorno „keinen Zweifel an unseren technischen Möglichkeiten zur Mimesis“ gehegt habe, „wohl aber an unserer moralischen und intellektuellen Ausdauer“. Den Kern dieser Botschaft versteht er folgendermaßen: „Die Grauen der Shoah dürfen niemals stilisiert oder dem Unterhaltungstrieb zum Fraß vorgeworfen werden.“ (Ebd.) Da Nicht-Erzählbarkeit keinen befriedigenden Ausweg bedeutet, bleibt die reflektierte Suche nach geeigneten Formen des Sprechens in Bezug auf tragische Themen weiterhin relevant und wird in und an der Literatur, doch auch von Seiten der Geschichtsschreibung eingehend verhandelt.

3.1 Wahrheit, Distanz und theoretisches Sprechen

Ungenauigkeiten, Verfälschungen und Lügen bieten aufgrund ihres Facettenreichtums scheinbar weit mehr zu erforschendes Material als die Wahrheit. Denn Letztere ist an sich formlos. Bereits die Sprache als Grundlage der Kommunikation erschwert die Suche nach Wahrheit, denn sie erzeugt Formen und unterwirft

die Inhalte unweigerlich subjektiven Blickwinkeln. Dennoch ist Wahrheit seit der Antike ein zentrales Anliegen der Philosophie und der Wissenschaft, zumal das Erkenntnisstreben ohne sie seine Grundlage verlöre. Aristoteles nennt „fünf Bereiche des Wahrheitsens (*alätheuein*)“ (Baruzzi 1996: VIII), nämlich „Technik, Wissenschaft, Praxis, Vernunft und Weisheit“ (ebd.). Die verbale Begriffsbildung ‚Wahrheiten‘ verdeutlicht, dass es sich dabei nicht um etwas Absolutes, sondern lediglich um den Versuch einer Annäherung an die Wahrheit handeln kann.

Zur oben behandelten Parrhesia – die u. a. in dem von Petra Gehring und Andreas Gelhard (2012) herausgegebenen Sammelband häufig mit ‚Wahr-Sprechen‘ bezeichnet wird – besteht insofern eine Verbindung, als sich die in diesem Sinne freimütig Sprechenden ebenfalls als der Wahrheit verpflichtet betrachten. Dennoch unterscheiden sich die Bedeutungen, denn während das ‚Wahrheiten‘ nach allgemeingültigen Wahrheiten im wissenschaftlichen Sinne strebt, offenbart Parrhesia eine subjektive Gewissheit der Sprechenden. Das ‚Wahrheiten‘ steht lexikalisch in Verbindung zu *alätheia*, dem „alten Wahrheitsbegriff [...], wie er in der klassischen Philosophie gebildet wurde“ (Baruzzi 1996: 20), und der „wörtlich übersetzt Unverborgenheit“ (ebd.) bedeutet. Arno Baruzzi erläutert die antike Metaphorik des ‚Wahrheitsens‘ dahingehend, „daß wir Verschlossenes öffnen wollen.“ (Ebd.) Seine Darstellung lässt eine historische Veränderung des Wahrheitsbegriffs erkennen, der sich von einem starken Skeptizismus sowie dem diesem aktiv entgegentretenden Akt des Gewinnens neuer Einsichten hin zu einem Verständnis absoluten Wissens entwickelt. Über die neuzeitliche Definition von Wahrheit hält er fest: „Wahrheit ist Gewißheit. Wer Wahrheit sucht, will letztlich Gewißheit.“ (Ebd.: 21)

Die bis heute entworfenen Wahrheitstheorien werden grob in „die Korrespondenztheorie, die Kohärenztheorie und die Konsens Theorie“ (ebd.: 179) unterteilt. Während Erstere „ihr Augenmerk auf das Verhältnis von Mensch und Welt“ richtet, konzentriert Zweitere sich auf „einen Zusammenhang von Sätzen, die in sich und im ganzen stimmig sein sollen“, und die dritte auf die „Zustimmung zu Meinungen, Sätzen, ja gar ganzen Theorien“ (ebd.). Genau betrachtet lässt sich hier rückwirkend eine Verbindung zu jenen drei Bereichen herstellen, auf die sich Aristoteles in seiner Auseinandersetzung mit Wahrheit vorwiegend bezog: Logik, Ethik und Politik. (Vgl. ebd.: 173) Während für die Logik die Kohärenztheorie als geeignetster Zugang erscheint, bezieht sich Ethik meist auf Kategorien der Korrespondenztheorie, Politik dagegen vorwiegend auf solche der Konsens Theorie.

Komplizierter gestaltet sich der Wahrheitsbegriff in Hinblick auf die narrative Darstellung historischer Ereignisse, für die die Bewertungskriterien Kohärenz, Korrespondenz und Konsens zwar ebenso herangezogen werden können, doch zur absoluten Erschließung von ‚Wahrheit‘ jeweils nicht ausreichen. In potenziierter Form gilt Ähnliches für die Literatur bzw. die Künste, die diese Form

von Wahrheit allerdings gar nicht unbedingt anstreben. In Hinblick auf das „Verhältnis von fiktionalen und nichtfiktionalen Texten“ bildete sich, so Wulf Kansteiner (2013: 33), „[i]n der Narratologie [...] seit den siebziger Jahren eine Mehrheitsmeinung“ heraus, derzufolge „der Status eines Textes bezüglich seiner Fiktionalität [...] nicht aus dem Text selbst ersichtlich“ sei, sondern aus „paratextuellen und kontextuellen Informationsquellen gewonnen“ (ebd.) werde. Vor dem Hintergrund eines zeitgenössischen Verständnisses von ‚Wahrheit‘, das in erster Linie faktuales Erzählen bzw. historische Exaktheit meint, geht es im Weiteren um Praktiken der geschichtswissenschaftlichen Darstellung, d. h. um daran gestellte Anforderungen und mögliche Strategien. Wolf Schmid (2013: 107) verweist auf Georg Simmel, demzufolge sich historische Darstellungen an Kernmomenten orientieren, die es linear zu verbinden gelte. Aufgrund des Konstruktionscharakters jedes Erzählens betont Schmid die Wichtigkeit der „Auswahl von Geschehensatomen“, denn diese impliziere u. a. eine „ideologische Perspektive.“ (Ebd.) Narratologische Erwägungen zur Geschichtsschreibung sind insbesondere deshalb von Interesse, da sie vor Augen führen, welch unterschiedliche Färbungen und ‚Wahrheiten‘ jede Darstellung zwangsläufig erzeugt. Aus diesem Grund verwarfen die Historiker:innen der Annales-Schule das ‚Erzählen‘ als unwissenschaftlich und verlagerten ihre Untersuchungen methodisch auf Verfahren etwa der Analyse oder des Vergleichs. Nicht zuletzt verstärkt dies die Wirksamkeit der Kriterien Kohärenz, Korrespondenz und Konsens.

Angesichts eines aktuellen Trends der Geschichtsschreibung zu postmodernen Zügen, wie sie Saul Friedländers *The Years of Extermination* (2007) durch Momente der Ästhetisierung, Fiktionalisierung und Relativierung erkennen lässt, erinnert Hayden White (2013: 59) an die Bedenken der Annales-Schule. Zu hinterfragen gelte es insbesondere dramatisierende und moralisierende Tendenzen des Erzählens. (Vgl. ebd.) Friedländer (2013: 83 f.) entgegnet White, dass diese Sichtweise überholt sei, und nennt Gegenpositionen von Lawrence Stone und Paul Ricœur, die das Erzählen in die historiografische Praxis zurückholen. Er bekennt sich zu wissenschaftlicher Sorgfalt, sieht diese allerdings nicht in Widerspruch zu erzählerischen Elementen, in denen Zeitzeug:innen aus deren je subjektiver Perspektive zu Wort kommen. Ziel dieser Elemente sei – wie auch White (2013: 63) zugesteht – zum einen die Berücksichtigung emotionaler Faktoren, zum anderen die Illustration einer inkohärenten, widersprüchlichen Faktenlage sowie die Integration einer zeit-historischen Sicht auf die Ereignisse. (Vgl. Friedländer 2013: 86)

White bezieht sich in seinem Statement nicht zuletzt auf seine eigene Theorie über narrative Konzeptionen (*emplotment*) in der Geschichtsschreibung seit dem 19. Jahrhundert, die er unter Verweis auf literarische Genres klassifiziert: „conforming to a story-type, such as tragedy, comedy, romance, farce, pastoral“ (White 2013: 69). Diese Erzählstereotype mit ihren unterschiedlich wertenden Implikatio-

nen seien dem Versuch einer ‚Domestizierung‘ des Stoffes geschuldet – „to have this event rendered familiar“ (ebd.) – und unvermeidlich. Dennoch gelte es, sie kritisch zu reflektieren, da sie den Ereignissen ihren Stempel aufprägen und in der archivischen Ablage allmählich zu einem undifferenzierten Teil des Erinnerten werden. (Vgl. ebd.) In literarischen Texten – sowie aus anderen Gründen auch in Berichten von Zeitzeug:innen – erfolgt die Darstellung individueller oder kollektiver Traumata häufig durch direkten Nachvollzug symptomatischer kognitiver Einschränkungen der Vermittlungsinstanz. Ein solches *emplotment* entspricht Dominick LaCapras (1994: 222) Konzept des ‚Ausagierens‘ (*acting out*), nach dem traumatische Inhalte direkt nachvollzogen, jedoch nicht auf einer Reflexionsebene verhandelt werden. LaCapra sieht, nicht zuletzt in Hinblick auf die Geschichtsschreibung, eine wichtige zusätzliche Aufgabe im Prozess des ‚Durcharbeitens‘ (*working through*), das zur Bewusstwerdung und Überwindung eines Traumas führt, anstatt dieses lediglich zu wiederholen. (Vgl. ebd.: 209)

An Friedländers Darstellungsweise macht White (2013: 63) einen neuen Typus fest: „that does not narrativize, that, in fact, works to de-narrativize the events and things about which it speaks.“ Sichtlich hängt dieser Typus mit den Merkmalen des ‚Durcharbeitens‘ zusammen. Wesentliche Charakteristika dieses entnarrativisierenden Erzählens seien Vielstimmigkeit, eine achronologische Anordnung sowie eine auktoriale Instanz, die den Stoff nicht zu bewältigen scheint und ihn daher auch für den:die Leser:in nicht vereinfacht. (Vgl. ebd.) Dass Friedländer die heterogenen Narrative zur antisemitischen Verfolgung nicht synthetisiere, interpretiert Daniel Fulda (2013: 147) als eine „Leerstelle [...], die gemäß der Nichtrepräsentierbarkeitshypothese bleiben muss“, bzw. mit Jean-François Lyotard als „Zeichen dafür [...], dass etwas Ungeäußertes, Unbestimmtes zu äußern bleibt.“ (Ebd.: 147 f.) Daraus ergibt sich eine Verbindung zu Adornos Diktum und dem Anliegen eines adäquaten, pietätvollen Sprechens über historische Gräueltaten. Mit seinem Ansatz einer ‚intellektuellen Zeugenschaft‘ fordert Geoffrey Hartman (2011: 50) eine „beständigere Distanz“ zu den Ereignissen – die sich im entnarrativisierenden Erzählen durch das Zurücktreten der Erzählinstanz zu erfüllen scheint. Sein Anliegen: „Du sollst den Holocaust nicht missbrauchen“, formuliert Hartman einerseits als „Verpflichtung, nicht mehr Worte als nötig zu verwenden“ (ebd.). Andererseits gehe es gerade darum, die *richtigen* Worte zu finden, wofür das historisch-wissenschaftliche „Sprechen und Schreiben“ schwierigere Bedingungen vorfinde als „fiktionale [...] Modi, die oft mit Schock experimentieren“ (ebd.).

Neben erzählerischer Vermeidung von Stereotypisierung kennt die postmoderne Geschichtsschreibung zudem Formen, die etablierte Narrative aktiv hinterfragen und verborgenen Wahrheiten nachspüren. Als diesbezügliches Beispiel nennt Fulda (2013: 138) Christopher Brownings Holocauststudie *Remembering Survival* (2010), in der dieser verleugnete Ideologien von Personen aufspürt, die im

Zuge der Aufarbeitung der Shoah von ihrem integren Image profitierten: So entnimmt Browning einem Aktenvermerk über einen als unbescholten geltenden Juristen, dass dieser „wegen nicht ausreichender ‚arischer‘ Vorfahren von der Anwärterliste der SS gestrichen“ (ebd.) worden sei, und folgert, dass er sehr wohl bereit gewesen sei, die NS-Ideologie aktiv mitzutragen. Mit ähnlichen Hinweisen bezieht Brownings Erzählverhalten kritisch Position und stellt die historische Aufarbeitung in den Dienst kriminalistischer Aufdeckung, die reale gesellschaftliche Folgen nach sich zieht. Während Friedländer sich aus seinem Text zurücknimmt, übernimmt Browning (2013: 153) mit seinem Zugang der *Collected Memories* die auktoriale Position desjenigen, der heterogene Erinnerungsfragmente sammelt und gezielt für seine Leser:innen anordnet, um Zusammenhänge zu verdeutlichen.

Wie Fulda (2013: 133) an dieser Studie bemerkt, ist „Allwissenheit [...] kein obligates Merkmal des auktorialen Erzählers.“ Zudem akzentuiere Browning seine eigene Rolle „als urteilende Instanz“ (ebd.) durch die für historische Texte ungewöhnliche selbstreferenzielle Verwendung der Ich-Form. Brownings (2013: 153) Gründe für diese starke Positionierung des Historikers sind an der Verantwortung festzumachen, zu der das Wissen um bewusste sowie unwillkürlich fehlerhafte Darstellungen diesen verpflichtet: „Many of the perpetrators [...] had every reason to feign amnesia, distort, and lie to avoid either incriminating themselves or becoming witnesses against their former comrades.“ Weitere Unschärfen ergeben sich in den Zeugenberichten der Opfer aufgrund von Traumatisierung. (Vgl. Kap. 1.1) Folglich sei es die Aufgabe des:r Historiker:in „to make judgements about faulty memories, whether simply mistaken or consciously mendacious“ (ebd.: 154).

So unterschiedlich Friedländers und Brownings postmoderne Erzählstrategien anmuten, so ähnlich ist doch ihr Anliegen. Dieses gilt der Annäherung an historische Wahrheit durch den Verzicht auf klassisch exegetische Genres, die die Inhalte erklären, moralisch bewerten, ironisieren oder teleologisch interpretieren. Im ersten Fall erfolgt dies durch maximale Reduktion der Erzählstimme, die weitgehend auf Kommentare ausgelagert wird. Im zweiten dagegen tritt eine kritisch aufmerksame Erzählinstanz mit persönlich-individuellen Zügen in den Vordergrund. Auch diese offen-subjektive Lenkung bedeutet die Vermeidung eines geschlossenen monumentalen Narrativs, während historische Halbwahrheiten präzise aufgezeigt werden.

3.2 Fakten und Fiktionalität

Neben der Wahrheit und ihrer Darstellbarkeit als semantischer Kern faktualer Texte sind angesichts eines literarischen Korpus, das Werke mit unterschiedlichem Wahrheitsanspruch umfasst, insbesondere die Grenzen sowie die oftmals fließenden Übergänge zwischen faktualen und fiktionalen Genres von Interesse. Hierin manifestiert sich, laut Wulf Kansteiner (2013: 33), nach Einschätzung der meisten Narratolog:innen eine zentrale Abgrenzung zur „historische[n] Erzählung“, die „im Gegensatz zur literarischen Erzählung falsifizierbar sei.“ Zugleich könne der „Erzähltext selbst [...] keine Auskunft über seinen epistemologischen Anspruch geben“. Wie Maria Bettetini (2003: 129) festhält, seien „[d]ie ‚Lügensignale‘ [...] manch einer literarischen Gattung implizit, in anderen Fällen müssen sie expliziert werden.“ Jedoch entscheiden „[n]icht textinterne Merkmale, sondern Kontextfaktoren [...] darüber, ob eine Erzählung als faktual oder fiktional verstanden wird.“ (Martínez 2013: 183)

Anhand gezielter Widersprüche zwischen unterschiedlichen Narrativen eines Textes stellen ‚Lügensignale‘ in der Literatur vielfach eine poetische Erwägung dar. Als bekannter Topos hierfür ist der:die ‚unzuverlässige Erzähler:in‘ zu nennen. (Vgl. Booth 1961; Nünning 2013) Meist ist die mangelnde Kohärenz des Sprechens dieser Erzählinstanz zusätzlich anhand des Verhaltens oder gewisser Eigenschaften der entsprechenden Figur begründet und wird gezielt exponiert: So erklären etwa Alkoholkonsum, psychotische Zustände oder ein kindliches Weltbild die erzählerischen Fehlleistungen. Wie Matías Martínez (2013: 183) betont, sind implizite Hinweise auf Fiktionalität „weder notwendig noch hinreichend, um fiktionale von faktualer Rede abzugrenzen: nicht notwendig, weil es viele fiktionale Texte ohne allwissende Erzähler gibt; nicht hinreichend, weil auch faktuale Texte fikionalisierende Erzählverfahren einsetzen, ohne doch ihren faktualen Geltungsanspruch einzubüßen“.

Problematischer als die spielerischen Grenzüberschreitungen fiktionaler Genres erscheinen ontologische Ungewissheiten faktualer Texte. Als Beispiel nennt Martínez *Bruchstücke* (1995) von Benjamin Wilkomirski, die dieser als „authentische Autobiographie eines Holocaust-Überlebenden“ publizierte, obwohl die darin beschriebene „Kindheit im Vernichtungslager bloß vorgetäuscht“ (ebd.: 184) ist. Ähnliche Manipulationen finden sich im Dokumentarfilm, wo etwa der Journalist Michael Born 1996 frei erfundene Aktivitäten des Ku-Klux-Klans aufzeichnete, die jedoch von zahlreichen Nachrichtensendungen aufgegriffen wurden. (Vgl. Mecke 2003: 282) In beiden Fällen geschieht die Irreführung nicht aufgrund ästhetischer Merkmale, sondern wegen der Angabe falscher Metadaten. Martínez (2013: 184) sieht derartige Konstellationen in klarer Abgrenzung zu fiktionalen Genres: Es „handelt [...] sich um einen defizitären (nämlich lügnerischen)

faktualen Text [bzw. Film], der eine Kommunikationsregel verletzt, die für Autoren und Leser fiktionaler Texte gar nicht“ gelte.

Andersherum üben Faktualitätssignale innerhalb fiktionaler Genres starke Anziehung auf die Leser:innen aus, die intuitiv nach einem ‚wahren Kern‘ der Romanhandlung suchen. Dies gilt etwa für W. G. Sebalds Holocaust-Roman *Austerlitz* (2001), dessen Cover-Fotografie der Erzählhandlung zufolge ‚den Protagonisten als Kind‘ zeigt, obgleich es sich dabei um einen fiktionalen Charakter handelt. (Vgl. Hirsch 2012b: 50) Einen ähnlichen Effekt stellt Hirsch (2012a: 36 f.) an der Widmung von Art Spiegelmans Comic *Maus II* (1991) fest, die sich sowohl an den im Krieg umgekommenen älteren Bruder als auch an Nadja, die Tochter des Autors, richtet. Diese Zueignung rankt sich um das Foto eines ernsten, pausbäckigen Kindes, das im Buch mehrmals aufgerufen wird: Der Protagonist assoziiert das ‚gespenstische‘ Bild mit seinem verstorbenen Bruder, eine andere Figur vermutet, dass es den Protagonisten selbst zeige; angesichts der Widmung könnte die Fotografie auch Nadja zeigen oder als bewusst arbiträre Illustration eine transgenerationale Leerstelle symbolisieren.

Diese Beispiele zeigen, dass die ästhetische Präsentation die Rezeption entscheidend lenkt, obwohl sie kein Kriterium für die Unterscheidung fiktionaler bzw. faktualer Elemente darstellt. Auch in den genannten Fiktionen ergibt sich, wie Gabriele Rosenthal (2013: 166) für faktuale Berichte feststellt, die „Zuwendung zur Vergangenheit [...] durch *konkrete Fragen* oder auch durch den konkreten Versuch der Abwehr konkreter Fragen, die jeweils nicht losgelöst von der Vergangenheit interpretiert werden können“. Zusätzlich zur Unterscheidung zwischen fiktionalen und faktualen *Genres* schlägt Martínez (2013: 184) jene zwischen einem fiktionalen und einem faktualen *Modus* der Darstellung vor, die das Erzählen unabhängig vom Wahrheitsanspruch eines Textes ästhetisch strukturieren:

Historiographische Darstellungen im faktualen Modus lassen den Leser annehmen, dass die mitgeteilten Ereignisse durch Dokumente nachweisbar sind, die dem Historiker als nichtarbiträre Daten ‚widerfahren‘. Hingegen präsentiert der fiktionale Modus das Erzählte als mehr oder weniger autonomes Produkt dichterischer Imagination.

Auch abseits der bisher beschriebenen Grenzfälle prägen Anzeichen dieser Modi die Vermittlung des Dargestellten, sodass „Quellennähe, Faktenfülle und dichte Beschreibung“ zugunsten eines „geschichtswissenschaftlichen Realismus“ (Steinbacher 2013: 178) eingesetzt werden können, den Hayden White als suggestiv kritisiert. (Vgl. Kap. 3.1) Kritisch diskutiert wurden überdies ethische Implikationen des Darstellungsmodus. So wendet sich Wolf Schmid (2013: 108) aus literaturwissenschaftlicher Perspektive gegen Whites in Bezug auf historische Texte formulierte Annahme, „dass in der ‚traditionellen‘ Erzählung der Holocaust entschärft und domestiziert werde“. Diese Annahme beruhe auf den Prämissen, dass „eine

„traditionelle“ Erzählung die Kausalität der erzählten Ereignisse“ darlege und „einen Sinn“ sowie „eine Moral“ (ebd.) formuliere. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive sei dem insofern nicht zuzustimmen, als „[n]arrative Meisterwerke [...] in den meisten Fällen die Inferenz sehr unterschiedlicher Kausalitäten“ zuließen und daher „offen für unterschiedliche Sinn- und Moraluweisungen“ (ebd.) seien. An dieser Stelle erscheint eine Differenzierung zwischen fiktionalen und faktualen Genres sinnvoll, da der freie Einsatz der genannten Merkmale eine Grundlage für die darstellerischen Möglichkeiten der Literatur bildet, während für historische Narrative inhaltliche Kriterien sowie Klarheit und die differenzierte Bewertung von Quellen oberste Priorität zu haben scheinen.

Dessen ungeachtet können Anzeichen der „Orientierungslosigkeit, Ungewissheit, Unfassbarkeit“ (ebd.: 109), wie sie modernistischen Romanen etwa von Danilo Kiš und Aleksandar Tišma eingeschrieben sind, auch unabhängig von der Fiktionalität des Genres die Betroffenheit bei der Rezeption verstärken. Schmid folgert daher bezogen auf Friedländers historiografisches Buch:

Während die Leser in 20 Jahren Friedländers Darstellung durchaus noch mit Fassungslosigkeit begegnen werden, wird man in 20 Jahren nicht mehr wie Friedländer schreiben können, um diese Wirkung zu erzielen: Der Holocaust bedarf ständig neuer verfremdender Darstellungen, um der Automatisierung, das heißt auch der Domestizierung und Verharmlosung, zu entgehen. (Ebd.: 109 f.)

Abermals ist dem aus rezeptionsästhetischer Sicht bzw. in Hinblick auf den Anspruch einer jeweils zeitgenössischen Aktualität von Literatur zuzustimmen, während zugleich in Frage steht, inwiefern es das Anliegen bzw. die Aufgabe der Geschichtsschreibung ist, Leser:innen durch innovative Darstellungsformen emotional zu berühren.

Dass die oben genannten modernistischen Signale uneindeutiger Zusammenhänge in postkatastrophischen Kontexten zu konventionalisierten Signalen literarischer Mimesis wurden, hängt mit den Symptomen traumatisierten Sprechens zusammen. (Vgl. Kap. 1.1) Cathy Caruth (2011: 87) verzeichnet eine „Krise der Wahrheit“, die das Erzählen eigener Erlebnisse aufgrund von deren Unmittelbarkeit erschwere. Bezogen auf die Aussagen von Zeitzeug:innen als einer Form faktualen Sprechens gilt einschränkend, dass „Zeugen selbst oft unerträgliche oder entwürdigende Details ihrer eigenen Erfahrungen auslassen“ (Baer 2011a: 10), sowie die Gefahr falscher Erinnerung. Pierre Vidal-Naquet (2011: 127) schließt aus seiner Feststellung starker Abweichungen zwischen den drei autobiografischen *Ravensbrück*-Büchern (1946, 1973, 1988) der Ethnologin Germaine Tillion, dass hier „[d]ie Kategorien wahr und falsch“ nicht anwendbar seien, da sich „[d]ie Art des Umgangs mit der Erinnerung [...] im Lauf der Zeit“ (ebd.) verändere.

Am Beginn von *Trotzdem Ja zum Leben sagen* (1946) hält Viktor Frankl (2005: 43) fest: „Es handelt sich sonach um eine Erlebnisschilderung, also weniger um einen Tatsachenbericht; die Erlebnisseite dessen, was so tausendfältig von Millionen erfahren wurde, soll hier dargestellt werden [...] vom Standort des unmittelbar Erlebenden.“ Der Therapeut, Arzt und Wissenschaftler bekennt sich zur Subjektivität seiner autobiografischen Niederschrift, gleichwohl diese, im Gegensatz zu den zuvor erwähnten Zeugnissen, keine Abweichungen von der empirischen Wahrheit erkennen lässt. Zentraler scheint jedoch Frankls Unterscheidung zwischen ‚Erlebnisschilderung‘ und ‚Tatsachenbericht‘, denn wie auch die zuvor genannten Beispiele veranschaulichen verweist sie darauf, dass Wahrheit (und damit Faktualität) mehrere Ebenen umfasst, die es zu berücksichtigen gilt.

Ähnlich will Bernd Weisbrod (2013: 96) „die Geschichtswissenschaft nicht als Wahrheitswissenschaft, sondern als Wirklichkeitswissenschaft im Sinne Max Webers“ verstanden wissen. Die Anerkennung „multiple[r] Wahrheiten“ sei auch „in der modernen Geschichtswissenschaft nicht nur möglich, sondern geradezu zwingend“, womit Weisbrod nicht etwa „fiktive Wahrheiten im Sinne narratologischer Plausibilisierungsverfahren“ anstrebt, sondern die Einbeziehung einer Vielfalt von Perspektiven. Selbst vor Gericht finden solche mitunter Berücksichtigung, ging es doch „im Eichmann-Prozess wie im Auschwitz-Prozess nicht nur um die *factual truth*, sondern auch um die *emotional truth* und am Ende sogar um die *moral truth*“ (ebd.). Nicht nur die unterschiedlichen Formen von Fiktionalität, sondern auch jene von Wahrheit erschließen sich somit als weites Feld, das es unabhängig von den Fiktionalitäts- und Faktualitätssignalen eines Textes zu bedenken gilt.

3.3 Leugnen, Lügen, Verfälschen

Trotz beharrlichen Strebens nach Authentizität des Sprechens sowie eines scheinbaren Primats der Wahrheit im Zentrum jeder Kommunikation bestimmen Unwahrheiten diese in nicht minder gewichtigem Maße: „Die Lüge hat für Skandale gesorgt, Trost gespendet, Vergnügen bereitet“, schreibt Maria Bettetini (2003: 7), um nur wenige Eindrücke der intentionalen und emotionalen Vielschichtigkeit dieses Phänomens zu vermitteln. Obgleich auch Wahrheit, wie die vorhergehenden Kapitel illustrieren, nicht eindimensional ist, beschreibt Steffen Dietzsch (1998: 13) sie als „eine methodisch eingegrenzte Angelegenheit von Begriffen“, während „die Lüge [...] diesen Rahmen – hin zum Leben“ überschreite. Dabei stützt er sich auf Michel de Montaignes (1953: 83) Gedanken, dass „die Kehrseite der Wahrheit [...] hunderttausend Spielarten und ein unbegrenztes Feld hat“.

Tatsächlich führt die Lüge im Alltag kein informelles Schattendasein, sondern sie hat auch in formalisierten Abläufen ihren festen Platz. Mit ironischer Spitze beschreibt Bettetini (2003: 8) die Institutionalisierung der Lüge als stillschweigendes Einverständnis der Bürger:innen, die „von den Politikern belogen werden [wollen], damit sie weiter träumen können. So wie vom Journalisten verlangt wird, die Dinge, über die er berichtet, zu beschönigen oder zu entstellen“. Der Nutzen absichtlicher Fehlkommunikation liege in der Beruhigung *oder* Mobilisierung von Menschen, womit Bettetini implizit auf die Gefahr der Entmündigung und Lenkung hinweist. Bereits Seneca kritisierte daher an der Rhetorik, bzw. an der öffentlichen Rede, „[e]ine Kluft zwischen ‚res‘ und ‚verba‘“ (Schanze 2017: 66), d. h. zwischen Taten und Worten.

Die meisten Definitionen beschreiben die Lüge als „verdeckten Verstoß gegen das Wahrheitsgebot“ mit „Täuschungsabsicht“. (Rott 2003: 11) In einem weiten Verständnis fallen darunter außerdem Kategorien „der Selbsttäuschung, der destruktiven Lebenslüge, aber auch der stabilisierenden Illusion, der motivierenden Selbst- oder Fremdüberlistung“. (Alkofer 2003: 56) Um glaubhaft zu sein, müsse „jeder Lügner [...] ständig die Lüge und die Wahrheit bedenken“ (Hettlage 2003: 71). Daher seien „Wahrheit und Lüge [...] oft genug stark verquickt“ (Alkofer 2003: 35). Dasselbe gilt für Formen des Verschweigens, die Zuhörende auf Basis wahrer Aussagen zu falschen Annahmen hinführen. Um „gezielt die Unwahrheit [zu] vermitteln“, setzen Sprecher:innen „auf Stereotype der Wahrhaftigkeit“ und versuchen „Stereotype des Täuschens [...] konsequent zu vermeiden“, fasst Helmut Lukesch (2003: 149) die Erwägungen bei strategischem Lügen zusammen. Diesbezügliche Anzeichen werden auch für die Detektion von Falschaussagen genutzt. Als häufig auftretende physiologische Kennzeichen des Lügens nennt er überdies eine „Beschleunigung der Herzschlagrate“, „Erhöhung des Blutdrucks“, „Schwitzen“, „Frösteln und Hitzegefühle“, „Übelkeit“, den „Kloß im Hals“, einen „trockene[n] Mund“, „heftiges Atmen“, „Tremor“, „Pupillenerweiterung“ sowie „allgemeine Erregung und Wachheit“ (ebd.: 126).

Auseinandersetzungen mit der Lüge sind seit der Antike zu verzeichnen, von wo etwa die bis heute aktuelle Sprachkritik rührt: So vermerkt der Philosoph und Rhetoriker Gorgias in seinem nur fragmentarisch überlieferten Hauptwerk *Über das Nichtseiende oder über die Natur* (444–441 v. Chr.): „Sprache ist zweifellos und notwendigerweise trügerisch“ (zit.n. Bettetini 2003: 121). Obgleich das Hauptgewicht etwa im Denken von Aristoteles auf der Wahrheit lag (vgl. Kap. 3.1) – deren Namen die entsprechende Göttin Aletheia trägt –, war auch die Lüge in Form mehrerer Personifikationen vertreten: Die Göttin der Lügen Pseudea, der Daimon des Betrugs Dolos sowie die beiden Kunst-Götter, von denen Dionysos die dunkle Wahrheit repräsentiert und Apollo den lichten (ebenfalls trügerischen) Schein (vgl. Kap. 3.4), veranschaulichen einen nuancierten Facettenreichtum antiker

Konzepte der Unwahrheit.⁸ Zugleich weist Steffen Dietzsch auf eine Genese des Lügenkonzepts hin, das man zu jener Zeit noch nicht zwingend mit bösen Absichten assoziierte: „Das griechische *pseudos* hat noch nicht den exklusiven Sinn des *alterum fallere conatur*, also einen anderen zu täuschen, sondern meint genauso noch den (unbewußten) Irrtum und die realitätsferne poetische Ausschmückung“ (Dietzsch 1998: 25). Damit in Zusammenhang ist außerdem ein abweichendes Verständnis von Wahrheit in der Alten Welt von Interesse, das aus Andreas-P. Alkoffers (2003: 61) Hinweis hervorgeht, wonach das Alte Testament „keinen Begriff, der für sich allein die Übereinstimmung von Wort und Sache (= objektive Wahrheit) meint“, kenne. Entscheidend sei darin stattdessen die göttliche „Zuverlässigkeit des gegebenen Wortes“ bzw. die menschliche „Treue und Zuverlässigkeit“, die „es alleine bei Gott“ gebe.

Erst durch das christlich geprägte Mittelalter wurde schließlich „stärker der *Schadens-* vom *Sünden*aspekt unterschieden“ (Dietzsch 1998: 43). Die Konzepte von Lüge und Wahrheit näherten sich ihrer heutigen Bedeutung an und erhielten eine moralische Dimension: „Die Guten lügen nie“, bringt Maria Bettetini (2003: 24) die Augustinische Ermahnung auf den Punkt. Dahinter steht die Auffassung, dass „Lüge nicht von der Wahrheit oder Unwahrheit dessen abhängt, was gesagt wird, sondern von der Intention dessen, der spricht“ (ebd.). Die Ausmaße dieser Umwertung werden an Figuren wie Odysseus (vgl. Dietzsch 1998: 26) deutlich, der gemeinhin für seine listreiche Lügenfertigkeit gerühmt wird: „[A]us jedem Helden der Antike wurde – christlich – ein Bösewicht“ (ebd.: 32). Auch die Trennung der Lüge vom Kunstbegriff führte zu ihrer deutlich negativeren Konnotation. So zeigte etwa der Sprachwissenschaftler Harald Weinreich – zur Ehrenrettung der Kunst – auf, „wie der Vorwurf, die Dichter lügen, ins Leere führt, denn der Dichter habe ja ‚die Absicht zu dichten‘“ (Mayer 2003: 126). Obwohl Künstler wie Pablo Picasso weiterhin den dionysischen Kunstbegriff für sich beanspruchen, wenn sie vermerken, „die Kunst sei eine Lüge, die uns helfe, die Wahrheit zu erkennen – aber eben als Lüge“ (Dietzsch 1998: 84), ist diese allgemeinsprachliche Differenzierung aus heutiger Sicht sinnvoll, da sie die Freiheit der Kunst gegen ideologische Eingriffe absichert.

Mehr als andere Sprechakte scheint jener der Lüge die Sprechenden selbst zu charakterisieren. Bereits Aristoteles definierte in der (nicht nur ihm selbst zugeschriebenen) *Nikomachischen Ethik* Wahrheit und Lüge anhand spezifischer Menschenbilder: „[W]ahrhaftig“ sei „derjenige, der in der Mitte zwischen dem Einge-

⁸ Auch andere Kontexte zeugen von einer kulturspezifischen Prägung der Konzepte von Wahrheit und Lüge. So weist Walter Koschmal (2003: 248) darauf hin, dass das Russische „zwei Lexeme für Wahrheit [kennt]: Nicht nur ‚pravda‘ [die juristische Wahrheit], auch ‚istina‘ [eine abstrakte, religiöse Wahrheit]“.

bildeten und dem Ironischen“ (Bettetini 2003: 18) stehe. Während der ‚Eingebildete‘ aufgrund seiner Verblendung und der ‚Ironische‘ aufgrund seiner Lügen der Bescheidenheit die Wahrheit jeweils verfehlen würden, zeichne der ‚Wahrhaftige‘ sich durch maßvollen Ausspruch seines authentischen Dafürhaltens aus. Die mit der Lüge verbundene „Darstellungsnatur des Selbst“ hebt auch der Soziologe Robert Hettlage (2003: 88) hervor. Großer sozialer Druck zeichnet sich in deren Hintergrund ab, denn Hettlage spricht von „Bewährung in [...] interaktiven Gelegenheiten“, die „über ein risikoreiches ‚Identitätsmanagement‘ und ‚Image-Making‘“ (ebd.: 89) erfolge.

Damit in Zusammenhang stehen Paul Ricœurs Begriff der narrativen Identität (vgl. Kap. 4.4) sowie der „Vertrauens- und Achtungsverlust“ (Alkofer 2003: 56), den demaskierte Lügner:innen erfahren. Anders als Aristoteles scheint Hettlage (2003: 89) die genannten, an Konventionen orientierten Praktiken nicht per se als Lüge zu betrachten. Er bezieht Lügenhaftigkeit stärker auf den für das Gegenüber wahrnehmbaren Eindruck „hohler Konventionalität“ bzw. mangelnder Authentizität im Falle allzu offensichtlicher Selbstinszenierung. Weniger problematisch beschreibt Claudia Mayer (2007: 35) den Umstand, „dass wir jeden Tag wie Schauspieler viele verschiedene Rollen spielen und, um ihnen gerecht zu werden, schwindeln, untertreiben, verschweigen, verleugnen und verdrehen“. Grund dafür sei der Anspruch, „eigenen und fremden Erwartungen gerecht [zu] werden“ (ebd.: 37). War die negative Konnotation von Lügen im Mittelalter religiös begründet, so gelten Unwahrheiten seit der Aufklärung als Widerspruch zur Mündigkeit des Menschen: „Bei Augustinus steht und fällt der Mensch in bezug zu Gott, bei Kant in bezug zur Vernunft.“ (Baruzzi 1996: 45) Im heutigen Verständnis wird v. a. der Schadensaspekt erwogen. (Dietz 2003: 111)

Paul Ekman (1985) erforschte an Kindern die Motivation zur Lüge im engeren Sinne. Innerhalb dieser Stichprobe bestand sie zumeist im Bestreben, „einer Strafe zu entgehen“ (ebd.: 28), sowie in dem Wunsch, „bei anderen gut anzukommen“ (ebd.: 29). Als weitere Lügenmotive kristallisierten sich „Scham“ sowie das Anliegen, „das Gesicht zu wahren“ oder „andere nicht vor den Kopf zu stoßen“ (ebd.), heraus. Ein Antrieb, den Claudia Mayer (2007: 29) in den meisten ähnlichen Auflistungen vermisst, ist die „Lust am Lügen“, die bei psychologisch auffälligem Ausmaß als „Mythomanie“ (ebd.: 104) bezeichnet wird. In jedem Fall sei bei Menschen, die „dreister, triebhafter, schauspielerisch und komödiantisch begabter“ sind als der Durchschnitt, von einer Persönlichkeitseigenschaft auszugehen: Die Betroffenen „fantasieren sich durchs Leben und können das Lügen einfach nicht lassen“ (ebd.: 103).

Die Rhetorik der Lüge wird häufig in Hinblick auf politische Systeme thematisiert, wo sie in unterschiedlicher Stärke vielfach zum Einsatz kommt. Die defensivste Variante bilden umschreibende Floskeln: „Der Präsident sagt weder ja

noch nein, sondern gibt eine ausweichende Antwort, nämlich daß er alles getan hat, um die Amerikaner zu schützen.“ (Fischer 2003: 100) Dass auch die „scheinbar harmlose Form der Public Relations-Manager in der Regierung, die bei Reklame-Experten in die Lehre gegangen sind“ (zit.n. Dietzsch 1998: 122), die Demokratie schädigt, thematisiert Hannah Arendt in *Die Lüge in der Politik* (1971, *Lying in Politics*). Diktaturen, in denen Medien der Kontrolle des Staatsapparats unterliegen, beispielsweise in der Sowjetunion unter Stalin, greifen zu drastischeren Mitteln: „Auf den offiziellen Photodokumenten besonders zu Zeiten des Hochstalinismus gab es keine möglicherweise politisch irritierende Personnage aus der Vergangenheit mehr.“ (Dietzsch 1998: 135) Ideologische Lügen beschränken sich hier nicht auf eine verschleiernde Wortwahl, sondern manipulieren aktiv das kollektive Gedächtnis: „Die politische Photokunst geriet zu einem absurden *work in progress*, d. h., je nach aktueller Sympathielage in der Staatspartei wurde Bild- und Filmmaterial jeweils politisch korrekt neu kombiniert und korrigiert.“ (Ebd.) Ähnlich wurden Druckwerke aus dem Verkehr gezogen und in einem ‚Verzeichnis der in Bibliotheken und im Buchhandel nicht verfügbaren Bücher‘ (*svodnyj spisok*) gelistet. (Vgl. ebd.: 136) Wie bereits dieser Euphemismus – sowie aktuelle gesetzlich festgelegte wahrheitsverschleiernde Termini in Russland mit Bezug zum Ukrainekrieg – andeuten, findet die Praxis der Zensur meist in enger – absurder – Koppelung an das Verständnis einer normativen offiziellen ‚Wahrheit‘ statt:

Den stalinistischen Gewaltlügen entwand die herkömmliche Welt [...]. Sie waren so von der Allmacht und Realität ihrer Lügen überzeugt, daß sie z. B. den selber fabrizierten justizförmigen Lügenakten just mit einem Stempel das *chranit' večno* aufprägten, d. h., diese für das Schicksal des Einzelnen so verhängnisvollen Lügen seien also *aufzubewahren für alle Zeiten*. (Ebd.: 145)

Literarisch thematisiert George Orwell in seiner Dystopie *Nineteen Eighty-Four* (1949) den Einfluss sprachlicher Konventionen auf das Weltbild der Sprecher: innen. Die fiktionale Staatssprache *Newspeak* („Neusprech“) ist die „einzige Sprache der Welt, deren Vokabular zunehmend kleiner wird“ (Fischer 2003: 102). Hinter diesem Konzept steht „die Absicht, sich die Menschen in einem fiktiven totalitären Regime gefügig zu machen und kein oppositionelles Sprechen und Denken zuzulassen“ (ebd.). Ähnliche sprachliche Merkmale, die die Differenz zwischen indoktriniertem Patriotismus und politisch oppositioneller Meinungsäußerung vermitteln, beschreibt in Vorwegnahme des Stalinismus bereits Evgenij Zamjatin in seinem in der Sowjetunion verbotenen Roman *My* (1920, *Wir*). Spätere Dystopien greifen ähnliche Topoi der Sprachpolitik sowie eines zwischen Zwang und Freiheitsdrang oszillierenden Sprechverhaltens des Individuums auf.

Nicht ohne erkennbare Bewunderung beschreibt Simone Dietz (2003: 140 f.) die mit der Lüge verbundenen kognitiven und kreativen Leistungen:

Die Kunst des begabten Lügners besteht nicht nur in seiner Kreativität beim Erfinden anderer ‚Realitäten‘, nicht nur in seiner Spontaneität, mit der er auf unvorhergesehene Situationen reagiert, sondern auch in der Virtuosität beim Jonglieren mit den verschiedenen ‚Realitäten‘, zwischen denen er blitzschnell wechseln kann, ohne sie zu verwechseln.

Die bekannteste philosophische Befürwortung der Lüge schließlich stammt von Friedrich Nietzsche, der sie Mathias Mayer (2003: 235) zufolge „als Ausdruck eines starken Lebens- und Machtwillens“ begreift. Wie Robert Hettlage (2003: 70) hinzufügt, speist sich Nietzsches Faszination nicht zuletzt aus der ihr zugeschriebenen archaischen Bedeutung „als Maskierung einer geheimen Realität“. Damit in Verbindung steht seine an der Antike orientierte Kunstphilosophie. (Vgl. Kap. 2.4) Paul Ricoeur (1996: 25) schließlich erläutert Nietzsches Interesse an der Lüge als epistemologischen „Angriff gegen den Positivismus“, bzw. gegen das cartesiansche *Cogito*: „[D]ort, wo jener [der Positivismus] sagt: es gibt nur Fakten, da sagt Nietzsche: es gibt keine Fakten, es gibt nur Auslegungen. Dadurch, daß er die Kritik auf die sogenannte ‚innere Erfahrung‘ ausweitete, zerstört Nietzsche von Grund auf die Ausnahmestellung des *Cogito* gegenüber dem Zweifel“.

3.4 Sprachkrise(n), Kunst und Imagination

Die Vielzahl neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse, technischer Errungenschaften und die Ausbreitung der Sprache der Massenmedien führte um 1900 zu einer „Erfahrung der Sprachnot, des Versagens der Sprache angesichts einer Wirklichkeit, die sich einerseits in disparate Einzelheiten zersplittert, während sie sich andererseits in komplizierte Zusammenhänge auflöst“ (Meier 1972a: 7). Diskussionen über das Problem des Wirklichkeitsverweises von Sprache in der zeitgenössischen Philosophie und Sprachtheorie sowie darüber, ob Sprache als Medium der Literatur obsolet geworden sei, werden als ‚Sprachkrise‘ bezeichnet. Da Wissenschaft, Technik und Medien sich ständig weiterentwickeln und neue Formen hervorbringen (man denke an KI-generierte Texte und Bilder), bleiben Diskurse der historischen Sprachkrise zu jeder Zeit relevant und aktuell.

Zu ähnlichen Verunsicherungen in der Sprache führten wenig später die Weltkriege. Wie Renate Lachmann (1990: 45) festhält, finden sich als Reaktion auf „[d]ie Erfahrung des Verlusts [...] Techniken des Bewahrens“. Sie erläutert dies anhand von Ciceros Nachdichtung der Simonides-Legende: Nur der Dichter Simonides überlebt den Einsturz einer Festhalle, in der er kurz zuvor noch vorgetragen hat, wodurch er als Einziger in der Lage ist, „die entstellten, zerschmetterten

Toten, die Vergangenheit, die nicht mehr entzifferbare Zeichenordnung vor der Katastrophe“ (ebd.: 21) zu rekonstruieren. Lachmann interpretiert diesen Akt der Identifikation im Wort als Maßnahme, die die Würde der Verstorbenen wiederherstelle, indem sie ihr Andenken bewahre. Damit erhält das dichterische Sprechen eine wichtige Legitimierung.

Die Sprachkrise um 1900 steht mit der Verunsicherung darüber, „wie weit dichterisches Sprechen in einer anscheinend von Wissenschaft regierten Welt noch Raum hat“ (Meier 1972a: 8), nicht zuletzt im Zeichen der Philosophie Nietzsches, den mit Dichtung und Literatur ein höchst ambivalentes Verhältnis verbindet: Der Philosoph in ihm weist beide zurück, da sie „das Tatsächliche verhüllen, die Dinge verkleiden“ (Bindschedler 1966: 9), wohingegen er selbst „als ‚Freier der Wahrheit‘ [...] um die Erkenntnis der nackten Tatsächlichkeit ringt, Dinge enthüllt, demaskiert, ‚genealogisiert‘ und dadurch ihres Anspruchs auf ewige Gültigkeit, auf ‚Sein‘ überhaupt, beraubt“ (ebd.). Zugleich schreibt Nietzsche als klassischer Philologe, der auch selbst allenthalben zur Feder griff, dem „Dichter eine höhere Form des menschlichen Daseins“ (ebd.: 10) zu, durch die ihm der direkte Zugang zu einer Form intuitiver Wahrheit beschieden sei. (Vgl. ebd.: 38)

Hugo von Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos* (1902) gilt als paradigmatisches Beispiel für die krisenhafte Sprachreflexion der Moderne: „Die Worte ‚zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze‘“ (zit.n. Meier 1972a: 7). Neben allgemeinen Unwägbarkeiten des Ausdrucks enthält dieser Text auch traumasymptomatische Metaphern, die sich in sehr ähnlicher Form in Edo Popovićs (vgl. Kap. V) postkatastrophischen Erzählungen über Kampfhandlungen im Jugoslawienkrieg finden: „Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“ (zit.n. Meier 1972a: 7) In diesem literarischen Umfeld sowie, etwas später, in Texten mit Nähe zum Existenzialismus findet „die Notenschrift einer Angst, die nicht hinwegpoetisiert werden, sondern als Korrektiv in unser Dasein aufgenommen werden soll“ (Blöker 1972: 18), vielfältigen Ausdruck. Der Bezug zwischen Angst und literarischem Sprechen liegt auf der Hand, denn: „Existenznot wird glaubhaft durch Sprachnot.“ (Ebd.: 16)

Einen Konflikt zwischen Kunst und Sprache nach der Zeit des Nationalsozialismus macht Johann Hoffmann-Herreros (1972: 98) daran fest, „daß alles, was geschah, aufgezeichnet, katalogisiert, [...] wurde, daß Wörter dazu herhalten mußten, Dinge auszudrücken, die kein Menschenmund je hätte aussprechen [...] dürfen“ (ebd.: 108). Das Ende der Sprache sieht er dadurch jedoch nicht eingeleitet: „Wir müssen fragen, ob und wo das Sprechen, möglicherweise ‚wortlos‘, weitergeht.“ (Ebd.: 98) Tatsächlich hält die Kunst neben dem Schweigen auch subversiv kritische Töne bereit, wenn etwa Helmut Qualtinger und Carl Merz im Theater-

und Hörspielmonolog des *Herrn Karl* (1961) „[d]ie Überdeckung der eigenen Leere mit den hohlen Klängen allgemeiner Parolen [...] als Mithilfe, Phrasen Wirklichkeit werden zu lassen“ (Meier 1972b: 43), entlarven und implizit die politisch wechselhafte Karriere eines Opportunisten nachzeichnen. Da Sprache Unterschiedliches bewirken kann, wenn sie – hier auf Figurenebene – ein problematisches Weltbild weitergibt sowie – im vorliegenden Fall zusätzlich auf Ebene des übergeordneten Subjekts des Textganzen – Kritik übt, bleiben die Forderungen aus Bertolt Brechts im Exil verfassten Manifest *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (1935) weiterhin aktuell. Der Dichter müsse „den Mut haben [...], die Wahrheit zu schreiben, obwohl sie allenthalben unterdrückt wird; die Klugheit, sie zu erkennen, obwohl sie allenthalben verhüllt wird; die Kunst, sie handhabbar zu machen als Waffe; das Urteil, jene auszuwählen, in deren Hand sie wirksam wird; die List, sie unter diesen zu verbreiten“ (Brecht 1993: 74).

Ähnliche Fragestellungen diskutiert Robert Cohen (2011: 159) an Peter Weiss' *Die Ermittlung* (1965). Dabei handelt es sich um ein dokumentarisches Drama über die Auschwitzprozesse, das „beharrlich die Grenzen zwischen der Wirklichkeit und ihrer Darstellung, zwischen Dokumenten und ihrer Interpretation, zwischen authentischen Personen und Bühnenfiguren“ vermische, was eine „Auflösung traditioneller ästhetischer Kategorien“ bedeute. Dass die Intention des Stücks nicht uneingeschränkt verstanden wurde, belegt Cohen an negativen Kritiken, die es als „höchst undramatisch“ einstufen, denn die „Bühnenfiguren zeigten ‚keine nennenswerten individuellen Charakterunterschiede‘, die Sprache sei ‚farblos und gleichförmig‘. Das Stück zeige sich von allen Emotionen gereinigt, es biete keine ‚Katharsis oder Auflösung irgendwelcher Art‘“ (ebd.). Gerade mithilfe dieser Merkmale jedoch, so Cohen, „erreicht Weiss' Sprache genau das: den Nazi-Code zu entziffern“ (ebd.: 161). Er weist auf „[d]as groteske bürokratische Idiom des Stücks“ hin: Dieses sei „deswegen so enthüllend, weil es auch die Sprache der Opfer deformiert.“ Mit Elie Wiesel schließt Cohen, dass sich beide Sprech-Ebenen des Stücks – Opfer- und Täterdiskurs – folglich nahe an der Realität bewegten, denn: „Wir sprechen verschlüsselt, wir Überlebenden, und unser Code kann nicht aufgebrochen, kann nicht entziffert werden, außer von den Überlebenden selbst.“ (zit.n. ebd.)

Auch die Literatur, die gegen die Sprachlosigkeit nach dem Holocaust anschreibt, kennt Möglichkeiten, krisenhaftes Sprechen zu einer mimetischen Form zu machen. So zeigen in der Lyrik etwa „Gedankenstriche [...] eine Sprache des Verstummens“ (Schwarz-Friesel 2013: 326) an. Auf einer anderen Ebene werde zugleich „[d]ie Sprache [...] zur nicht mehr existierenden Heimat, der einzigen geistigen Welt, Schreiben somit zur Existenzform.“ (Ebd.) Doch nicht nur die klassischen Genres dienen dem postkatastrophischen Empfinden als Form. Wie Aleida Assmann (1999: 107) aufzeigt, vermag auch Science-fiction „das Trauma des Welt-

kriegs“, realitätsnah zu repräsentieren, und „gewinnt Bedeutung in einer Welt, die durch das Trauma ihre realistisch dokumentarischen Konturen verloren hat“. Sprachkrisen prägen auch spätere Formen kritischer Kunst, wie das postdramatische Theater, wo, so Hans-Thies Lehmann (2015a: 269), „das Wort nicht dem Sprechenden gehört“, sondern „ein Fremd-Körper“ bleibt. Diese „dichterische Erfahrung der sprachlichen Hemmungen“ werde durch symptomatisches Sprechen auf die Bühne gebracht: „Aus den Lücken der Sprache tritt ihr Angstgegner und Doppelgänger hervor: Stottern, Versagen, Akzent, fehlerhafte Aussprache skandieren den Konflikt zwischen Körper und Wort.“ (Ebd.)

Nicht nur verbal, sondern auch akustisch oder architektonisch erhielten emotionale Grenzerfahrungen eine künstlerisch-performative Form. Slavoj Žižek (1999: 129) weist auf einen „durch das Klavier dargestellte[n] Wutausbruch“ in Robert Schumanns Liedzyklus *Dichterliebe* (1840) hin. Der „Zorn des Dichters“ werde an dieser Stelle „so stark [...], daß er nicht mehr verbalisiert, durch die Stimme gesungen werden“ könne. Stattdessen verkörpere das nicht-sprachliche Tosen des Instruments „das Schweigen des Subjektes, das durch seinen Zorn fast erstickt wird“. Ein vergleichbares Phänomen stellt Daniel Libeskind (1999: 17) an Arnold Schönbergs Opernfragment *Moses und Aron* (1954) fest: „diesen einzigartigen Ton [...], der nie wieder und an keiner anderen Stelle in seiner Musik vorkommt [...]; diesen einen Ton, der erklingt, wenn sechzig Instrumente spielen; der Ton, der die Stimme von Moses ist. Die Stimme, die spricht und nicht singt“. Zudem weist er auf eine Stelle am Ende des unvollendeten letzten Akts hin, an der Schönberg „die Musik ‚ausgeht‘ [...]“: Es steht ein X an der Stelle, wo die letzte Note, die er zu Papier brachte, durchgestrichen wurde.“ (Ebd.) Diese Leerstelle, an der Aron stirbt und Moses seinem Volk anordnet, für immer in der Wüste zu bleiben, übersetzt Libeskind beim Bau des Jüdischen Museums in Berlin (2001) in „Raum“: „Ich habe also meine Architektur [...] benutzt, um genau diese Note hervorzurufen, die in der Musik tonlos geblieben war, im Raum aber – so meine Hoffnung – zum Klingen gebracht werden könnte: beim Überqueren eines Abgrunds vielleicht, wo Schritte einen Widerhall erzeugen.“ (Ebd.) Die imaginierte klanglos-räumliche Note erhält damit eine doppelte Symbolik: Im Erfahrungsraum des Museums werden die Besucher:innen unentrinnbar zu einem Teil sowohl des Klanges dieser Ausweglosigkeit, mit der Schönbergs Oper endet, als auch der prekären Existenz der Häftlinge im Konzentrationslager.

Auf unterschiedlichen Ebenen nähern sich künstlerische Ausdrucksformen krisenhafter Sprache, indem sie diese direkt thematisieren, gegen sie anschreiben oder ihr durch Übersetzung in ein anderes Medium eine Form jenseits des Sprechens selbst verleihen. „Subjektive Sachverhalte unterscheiden sich von objektiven durch die Art des Wissens, das wir von diesen Sachverhalten haben“, schreibt Simone Dietz (2003: 83) in Hinblick auf die Grenzen der Möglichkeit, zwischen

Wahrheit und Lüge zu differenzieren: „Während die Feststellung objektiver Sachverhalte grundsätzlich fehlbar ist, können wir uns als Träger subjektiver Sachverhalte über diese subjektiven Sachverhalte nicht irren.“ (Ebd.) Damit thematisiert sie zwei wichtige Punkte, die in der Kunst auch in Überschneidungen vorliegen können: den historischen Wahrheitsanspruch der Kunst als Memoria sowie ihre Analyse der Wirklichkeit aus einer absolut auftretenden subjektiven Perspektive, die erst den Blick für eine Vielzahl intuitiver, individueller und einzigartiger Wahrheiten zu öffnen vermag.

4 Klang, Sprechen und Subjekt

Wir Schauspieler treten hier in die Leere der Bühne, unsere Worte schaffen das erst, was wir sagen. Sie sind nicht die Folge, sondern der Anfang. (Verschuer 2004: 145)

Man muss jemand sein, um eine Stimme zu haben, etwas verursacht nur Geräusche. (Waldenfels 2006: 192)

Existenzieller noch denn als Mittel gezielter Kommunikation steht Stimme von Beginn an für das Leben: „Das Neugeborene manifestiert im Schrei, dem ersten Lebenszeichen menschlicher Existenz, seine Ankunft auf dieser Welt, und nicht zufällig gilt das Verstummen, das Sprach- und Stimmlos-Werden als Anzeichen sowohl des realen als auch des metaphorischen, sozialen Todes.“ (Kolesch 2004: 19) Die folgenden Kapitel widmen sich Verflechtungen zwischen Sprechen und Identität: Der Erwerb der Erstsprache(n) bedeutet nicht lediglich die Aneignung einer kognitiven Kompetenz, sondern verläuft in enger Wechselbeziehung mit der Entwicklung eines Ich-Bewusstseins sowie mit der Integration von Kindern in ihr soziales Umfeld. Der Philosoph Bernhard Waldenfels (2006: 201) erinnert an die Phänomenologie vorsprachlicher Wahrnehmung: „Man sieht und hört, wie einer spricht, und errät nur, was der Betreffende sagt.“ Obwohl der Spracherwerb die in jenem Stadium „noch als ‚wilde Laute‘“ perzipierten Phoneme zu Sinneinheiten ordnet, geht Waldenfels davon aus, dass der Stimme diese ursprüngliche Qualität erhalten bleibe: „Auch als Sprechstimme behält die Stimme etwas von einer *Voix sauvage*.“ (Ebd.) Dieser Zusammenhang erscheint paradigmatisch für das intuitive psychische Erleben von Sprache sowie für die dem Sprechen von Seiten der Psychoanalyse zugeschriebenen Bedeutungen: „Zwischen der stummen Körperlichkeit und dem Bereich der Signifikation [...] stellt die Stimme etwas wie ein Scharnier dar. Ihr Timbre, ihre Bindung an die Physis färbt das Intelligible um“, bemerkt Hans-Thies Lehmann (2004: 53) dazu. Dieselbe Verbindung „der schieren Präsenz des Physischen“ mit Sinnhaftigkeit, doch auch mit einem „möglichen Nicht-Sinn“ (ebd.), bildet außerdem den Hintergrund für Refle-

xionen über das Sprechen, die die Individualität des Subjekts darin verorten. Auf einer stärker kognitiv gefassten Ebene verbindet autobiografisches Sprechen die genannten Aspekte zu einem aktiv reflektierten Selbstbewusstsein.

4.1 Erlernen von Sprache, kindliches Sprechen

„Das Abenteuer des Hörens, Zuhörens und Hinhörens beginnt drei Monate vor der Geburt“, halten Wolfgang und Jürgen Butzkamm (2019: 19) fest, um den Beginn des Spracherwerbs, doch auch der Entwicklung eines Konzepts der sozialen Umwelt zu verorten. So dürfe „man spekulieren“, dass sich dem Ungeborenen auch ohne die Kenntnis von Wortbedeutungen „über die Stimme, ihre Rhythmen, Klangfarben und Kadenzen sehr wohl etwas mitteilt: Erregung oder Ruhe, Sanftmut oder Anspannung, Festigkeit oder Zweifel, Gefühlswärme und Liebe, aber auch Ärger und Zorn“ (ebd.). Am Beginn des Spracherwerbs stehen demnach, neben Phänomenen von Klang und Melodie, Emotionen. Und gerade diese sind von zentraler Bedeutung, die erhalten bleibt, wenn der Lernprozess längst abgeschlossen ist: „Stimme, das ist eben Stimmung und Gestimmtsein, der Spiegel der Seele.“ (Ebd.)

Seit der Antike besteht ein Interesse an der Vorstellung einer vorgeburtlichen, vorsprachlichen Existenz, die Platon im *Timaios* (nach 360 v. Chr.) als Klangraum entwirft. „Dieser ‚Raum‘ heißt ‚Chora‘. Die Chora ist etwas wie der Vorraum und zugleich der verborgene Keller- und Unterbau des Logos der Sprache. Er verbleibt im Widerstreit zum Logos. Aber als Rhythmus und Lust am Klang bleibt er in aller Sprache als ihre ‚Poesie‘ anwesend“, wie Hans-Thies Lehman (2015a: 262) unter Verweis auf Julia Kristeva bemerkt. Dieser Ort, an dem „das Seiende zugleich als Werdendes“ zu denken sei, markiere den „Ursprung“ als „einen (mütterlich konnotierten) empfangenden, aufnehmenden ‚Raum‘, [...] in dessen Schoß sich der Logos mit seinen Oppositionen von Zeichen und Bezeichnetem, Hören und Sehen, Raum und Zeit [...] differenzierte.“ (Ebd.) Wie ein Vergleich mit dem vorhergehenden Absatz zeigt, liegt die zeitgenössische Vorstellung einer vorgeburtlichen Latenz gar nicht so weit von diesem antiken Mythos entfernt.

Durch die lauschende Anwesenheit des Ungeborenen, das „Anteil an der Stimme der Mutter“ (Butzkamm 2019: 19) nimmt und sie sich einprägt, können bereits Neugeborene diese erkennen und außerdem „Äußerungen in der Muttersprache von solchen in einer unvertrauten, fremden Sprache unterscheiden.“ (Ebd.: 20) Der Fokus von „Kommunikationsstrukturen“, die sich „[b]eim Menschen [...] ontogenetisch sehr früh“ herausbilden, zielt Ines Bose, Kathi Hannken-Illjes und Stephanie Kurtenbach (2016: 81) zufolge von Beginn an auf „Kooperativität, soziale wechselseitige Hilfe und Antizipation des Anderen und seiner Handlungen“ ab. Die

Grundlage dafür bilde das Wissen über „sprechrollenspezifische [...] Sprachausdrucksformen [...] [von] Bezugspersonen“ und werde dadurch erworben, dass diese „das Baby von Anfang an als aktiven Gesprächspartner“ einbeziehen, „indem sie seine emotionalen stimmlichen Äußerungen als ‚Gesprächsimpulse‘ verstehen und sprechsprachlich darauf reagieren“ (ebd.).

Auf Ebene der Stimme und des Sprechens fördern Erwachsene das kindliche Verständnis meist intuitiv durch Modalitäten des Sprechens, die als *Child-directed-Speech* (CDS) bezeichnet werden. Charakteristisch dafür sei ein ruhiges und leises „Schallbild der Zärtlichkeit [...], mit dem Erwachsene Harmlosigkeit und Einfühlung anzeigen“ (ebd.: 83), indem sie gleichsam „eine kindliche Sprechstimme nachahmen“. Neben solchen Signalen „sozial-affektive[r] Bindung“, die „die Interaktion zwischen den ungleichen Kommunikationspartnern“ erleichtere, werden Vereinfachungen vorgenommen, um „die kindliche Wahrnehmung und Verarbeitung von Strukturen“ zu unterstützen. Außerdem fördern gezielte Akzente die „Steuerung und Aufrechterhaltung der kindlichen Aufmerksamkeit“. Dazu zählen typische Intonationsschemata wie „große Melodieverläufe mitunter über mehr als zwei Oktaven, ein kleines Repertoire an überdeutlichen, häufig wiederholten Melodieverlaufsmustern, geringe Sprechgeschwindigkeit mit häufigen regelmäßigen Akzenten, lange Gliederungspausen“, doch auch prosodische Eigenschaften wie eine „deutliche Artikulation mit Vokaldehnungen und ein großes Repertoire an Reimen, melodischen Rhythmen, Liedern“ (ebd.).

Die genannten rhythmisch-lautlichen Muster finden sich auch in sprachfördernden „Interaktionsspielen, in denen sich ein bestimmter Ablauf in Bewegung, Melodik, Rhythmus und Sprache so regelmäßig wiederholt, dass das Kind Vorstellungen und Erwartungen über den Ablauf entwickelt und seinen Part zur angemessenen Zeit mitzuspielen lernt“ (ebd.: 82). Bose, Hannken-Illjes und Kurtenbach betrachten „Klang- bzw. Prosodiemuster“ daher als „erste Träger der kommunikativen Funktion bzw. illokutionären Kraft kindlicher Äußerungen“ (ebd.), an denen Kinder sich orientieren, solange sie „noch nicht über ausreichende grammatische und lexikalische Kenntnisse verfügen“ (ebd.: 86). Im Alter von einem Jahr beherrschen diese schließlich bereits aktiv unterschiedliche Diskurskategorien wie „Kontaktsuche, Frage, Aussage, Protest, Zustimmung“ (ebd.: 82). Komplexe rhetorische Sprachverwendung, wie sie im Zuge gelungener Argumentation meist eingesetzt wird, entwickelt sich dagegen erst in zahlreichen kleinen Schritten bis zum Alter von fünfzehn Jahren, wobei das kleinkindliche „Widersprechen“ als „Vorform“ (ebd.: 90) dafür angesehen wird.

Wie eng Spracherwerb mit kognitiver Reife und Sozialisation zusammenhängt, zeigen Sprechhandlungen wie das Streiten, das sich erst im Grundschulalter zu einem ausschließlich „verbalen“ Akt entwickelt und davor zumeist in fließenden Übergängen mit „körperlichen Streithandlungen“ (ebd.: 91) auftritt. Ein

anderer Bereich, der etwa für die richtige Anwendung von Pronomina zentral ist, jedoch ebenfalls nicht zuletzt die Grundlage für soziale Kompetenz bildet, wird in der Psychologie als *Theory of Mind* bezeichnet: „Kinder müssen lernen, zwischen der eigenen Perspektive und der des Interaktionspartners zu unterscheiden und dementsprechend das eigene sprachliche Handeln zu gestalten.“ (Ebd.: 84) Aus diesem Grund stellt auch das „Lügen [...] keine angeborene, sondern eine erlernte Fähigkeit“ (Mayer 2007: 65) dar, die erst „[u]ngefähr mit elf Jahren [...] perfektioniert“ (ebd.: 67) wird. Mit dem Spracherwerb verflochten ist darüber hinaus das Erlernen kultureller Normen über den „spezifische[n] Einsatz des Körpers beim Sprechen“ (Schrödl 2004: 147). Denn „auf welche Weisen gesprochen werden kann oder nicht“ und „welche Bedeutungen und Wertungen den Körperspuren in der Stimme zugeschrieben werden“, unterliegt kulturspezifischen Unterschieden. Besonders deutlich wird dies an der „sinnlich affektive[n] Dimension des Stimmlichen“ sowie an Phänomenen wie „Atmen, Spucken oder Stottern“, die „in der westlichen Kultur mit Tabus besetzt“ (ebd.) sind.

Vom Schrei des Neugeborenen an entfaltet Stimme stets „spezifischen Appellcharakter“ (Kolesch 2004: 23). Die „gestalthaften stimmlichen Merkmale“ zeigen sich, so Kathrin Fahlenbrach (2019: 20), besonders deutlich, „bevor Kinder sprechen lernen“, da sie zu dieser Zeit als Orientierungspunkte dienen. Dieselben „Möglichkeiten der unmittelbaren körperlichen Erfahrung des Gegenübers“ bleiben jedoch dauerhaft in „Rhythmus und Dauer der gesprochenen Laute“ verankert, die „affektive Zustände“ vermitteln, ebenso wie „Volumen und Lautstärke die affektive Intensität des Gesprochenen, Tonlage und Modulation emotionale Motivationen und Intentionen“ (ebd.) zum Ausdruck bringen. Dieselbe intuitive Verbindung zwischen der kindlichen Aneignung der Welt durch affektgesteuerte Sprache und erwachsenem Sprechen, das den emotionalen Ursprung seiner Aussagen stärker abstrahiert in Worte kleidet und dadurch verbirgt, ohne die ursprüngliche Verbindung jedoch zu kappen, nahm, wie Hans-Thies Lehmann (2015b: 106) festhält, Jean-Jacques Rousseau an: Diesem zufolge erschaffe „ein Subjekt“ sich selbst „in seinem Affekt“, indem es „in übertreibender, beschwörender, selbst affektgeladener Weise ‚sich‘ Ausdruck“ verschaffe.

Eine solche identitätsstiftende Bindung an lautlich-materielle Sprache thematisiert Walter Benjamin mehrmals in *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1933–1938). Das Fragment *Mummerehlen* erzählt von einem prosodisch falsch interpretierten Kinderreim, der eigentlich von der ‚Muhme Rehlen‘ handelt. Die kindliche Fantasie versieht diese Fehldeutung mit reichen Assoziationen. (Vgl. ebd.: 334) Möglicherweise bezieht Benjamin auch das Wort ‚mummen‘ lautassoziativ auf ‚Mummerehlen‘, wenn er an anderer Stelle festhält: „Beizeiten lernte ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen.“ (Ebd.: 317) „Die Sprache verspricht sich, spricht zuviel, verspricht zuviel“, ließe sich die synästhetische Eigendy-

namik von Worten mit Lehmann (2015b: 106) auf den Punkt bringen. Dieselben poetischen Etymologien oder Volksetymologien prägen die Sprache der Poesie, die assoziative Phänomene bis ins Erwachsenenalter hinein bindet. Exemplarisch dafür ist etwa die Lyrik Marina Cvetaevas, wo außerdem ersichtlich wird, dass Synästhesie neben paronomastischen Gleichklängen auch die Ebene des Rhythmus betreffen kann. (Vgl. Jandl 2013) Doch auch die Linguistik befasst sich mit Interferenzen und Überschneidungen im Sprachsystem, wo Klang und Wortlaut voneinander unabhängig bedeutungstragend sind, sodass „Unterschiede in der *Intonation* ein und derselben Äußerungen [...] mit feinen oder sogar markanten Bedeutungsunterschieden verknüpft sein“ (König und Brandt 2006: 113) können.

Zu sprachlich reflektierten Prozessen und Entwicklungen des kindlichen Bewusstseins liegen in Psychologie und Psychoanalyse zahlreiche Studien vor, so zum Beispiel Lev Vygotskijs breit rezipierte Arbeit zur ‚inneren Rede‘ (*Myšlenie i reč*, 1934), in der er feststellt, dass das kindliche Denken dialogische Struktur habe, da es in Analogie zu Gesprächen mit äußeren Bezugspersonen erlernt werde. (Vgl. Jandl 2019d: 116–120) Mindestens ebenso kanonischen Charakter hat Sigmund Freuds Episode aus *Jenseits des Lustprinzips* (1920) über das eigenwillige Spiel eines ‚braven‘ Kindes mit einer Zwirnspeule: Dieses „weinte nie, wenn die Mutter es für Stunden verließ, obwohl es dieser Mutter zärtlich anhing“. (Freud 1955c: 12) Im Spiel „warf [es] die am Faden gehaltene Spule [...] über den Rand seines verhängten Bettchens [...], sagte dazu sein bedeutungsvolles o–o–o–o und zog dann die Spule am Faden wieder aus dem Bett heraus, begrüßte aber deren Erscheinen jetzt mit einem freudigen ‚Da‘.“ (Freud 1955c: 12) Das langgezogene o–o–o–o übersetzten die Bezugspersonen mit ‚fort‘, sodass Freud zu folgender Deutung gelangte: „Das war also das komplette Spiel, Verschwinden und Wiederkommen“ (ebd.) der Mutter. Freud interpretiert es als kulturelle Leistung: als stellvertretende spielerisch-sprachliche Bewältigung des Trennungsschmerzes, die dem Kind dabei helfe, die Abwesenheit seiner Mutter zu ertragen, indem es sich ihre zu erwartende Wiederkehr vergegenwärtige. Diese Episode integrierte Jacques Lacan in seine Arbeit über das ‚Spiegelstadium‘ (*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, 1949), da sich darin die Entwicklung des kindlichen Selbstverständnisses als Subjekt abzeichnet, das sich als unabhängig von seiner Mutter begreift, mit der es sich anfänglich als imaginäre Einheit verstanden hat.

Literatur und Kunst greifen kindliches Sprechen auf, um sich Ereignissen aus der Perspektive eines kreativen, forschenden Tatendrangs zu nähern oder kontroverse Weltanschauungen betont offenherzig zu kommunizieren. (Vgl. Jandl 2018a, 2019a) Retrospektiv unterstützt der autobiografische Blick auf die Kindheit den Nachvollzug eigener Entwicklungen und Werte (vgl. Jandl 2021a), oder er bildet eine scheinbar harmlose Folie für die kritische Reflexion politischer Verände-

rungen und gesellschaftlicher Probleme. (Vgl. Jandl 2022) Vor dem Hintergrund tragischer Geschichtsereignisse, wie dem Jugoslawienkrieg, erhält das Sprechen über Kindheit zum einen nostalgische Bedeutung, wenn sie vergangene Ordnungen symbolisiert, und bringt eine tiefe gesellschaftliche Verunsicherung zum Ausdruck. Zum anderen bilden Erinnerungen an die unbeschwernte Zeit der Kindheit gerade auch in Kriegskontexten Oasen ungeteilten Glücks. (Vgl. Jandl 2019e)

Eine historische Entwicklung im gesellschaftlichen Verständnis von Kindheit und Jugend wird im Vergleich mit Literatur aus früheren Epochen deutlich, wo halbwüchsige Protagonist:innen noch stärker eingesetzt wurden, um Sachverhalte zu erklären oder deren naive Perspektive zu belächeln. Dagegen blicken zeitgenössische Texte mit größerem Respekt auf das kindliche Erleben, sie vermögen sensible Weltansichten produktiv in ein allgemeingültiges ethisches Wertesystem zu integrieren. (Vgl. Jandl 2016a) Auch solche Perspektiven lassen sich weiter zurückverfolgen, spricht doch bereits Pavel Florenskij (1919: 139) der Kinderperspektive einen besonderen Stellenwert zu: „Так как детское мышление – это не слабое мышление, а особый тип мышления, и притом могущий иметь какие угодно степени совершенства, включительно до гениальности“.⁹ In unterschiedlichen Kontexten verschränkt sich das Erlernen von Sprache so mit der geistigen Entwicklung und lässt zugleich eine Vielzahl an Möglichkeiten entstehen, die das geradlinigere ‚erwachsene‘ Denken unterwandern und ergänzen.

4.2 Stimme, Psyche und Erotik

„Die ‚affektive‘ Stimme, die gutturale, ‚animalische‘ Stimme, die ‚unkultivierte‘ Stimme, Laute, die nur bedingt etwas mit Sprache zu tun haben [...], diese Stimme gilt auch als schwer kontrollierbar, gefährlich“, notiert Christa Brüstle (2004: 126) und weist damit auf Qualitäten hin, die die vielschichtige Verbindung zwischen Sprechen und dem Unbewussten begründen: Gefühle bzw. Triebe schwingen dabei stets mit, doch auch die ursprüngliche Natur des Menschen aus Zeiten vor der Zivilisation zeichnet sich darin ab. Während Worte im Zeichen der Kultur meist bewusst gewählt werden, erscheint die spontane Ausprägung ihrer Verbalisierung als „nicht zu bändigen, zu laut, zu leise, rau oder betörend“ (ebd.). Enthüllend und womöglich alarmierend verweisen diese Nuancen auf emotionale Verfassungen und mögliche Hintergedanken des:r Sprechenden, denn, meist unbewusst,

9 „[D]as kindliche Denken – und dabei handelt es sich keineswegs um eine schwächliche Denkweise, sondern um einen besonderen Typ des Denkens, – [besitzt] die Kraft zu jeder beliebigen Art von Vervollkommenheit einschließlich des Genialen“ (Florenskij 1989: 32)

erreichen auch sie die Zuhörenden. „Wir können uns von Stimmen berührt, angezogen oder verletzt fühlen“, schreibt Jenny Schrödl (2004: 149) und illustriert damit ein unmittelbares zwischenmenschliches In-Bezug-Treten.

Doch auch konkretere, als archaische Metaphern fixierte Vorstellungen beziehen sich auf die Stimme als symbolisches Medium intuitiver Macht. Freud referierend verweist Hans-Thies Lehmann (2004: 41) auf „die metaphorische Stimme des Gewissens, in der die reale des Vaters, des Hypnotiseurs, des charismatischen Führers, Gottes gehört werden kann“. Die erwähnten psychischen Konstrukte, die teilweise als losgelöster eigenständiger Nachhall realer Stimmen auftreten, illustrieren, wie gerade imaginäre Anweisungen bedrohliche Form annehmen, wenn unbewusste Anteile des Selbst das Subjekt damit unterwerfen: „Das Über-Ich, welches bedroht, ist eine Stimme. Gehorsam, Gehorchen, Stimme des Gewissens lassen das Ich als durch eine anordnende, mahnende, befehlende, einschüchternde Stimme konstituiert erfahren.“ (Ebd.)

Seit den antiken Mythen repräsentieren Stimmen jedoch nicht ausschließlich destruktive Kräfte. Sigrd Weigel (2006: 28) verweist auf die heilsbringende Stimme „der Propheten“, doch auch auf jene „der Orakel [...], der Beschwörung oder Magie“, in die der Mensch seit jeher große Hoffnungen setzte und die – je nach Geschick der Betroffenen – zumindest teilweise Wahrheit, Selbsterkenntnis oder Heilung herbeiführen. Bereits zu dieser Zeit beschränkte sich die Bedeutung der Stimme nicht auf physische Klänge, denn die Mythen berücksichtigen „Stimme[n] jenseits des Sinns, sei es in Gestalt des wohlklingenden Gesangs der Zikaden oder des entsetzlichen Geschreis der Erinnyen“ (ebd.). Ein markantes Beispiel stellt die Episode von Odysseus bei den Sirenen dar. Ihr übersinnlicher Gesang betört und überwältigt durch die Intensität einer unbekannten Erotik und versetzt den Zuhörenden in einen Zustand zwischen Zwang und Ekstase. (Vgl. Kolesch 2004: 29) Was dieser Mythos anhand der nicht-menschlichen Natur der Sirenen in gesteigerter Form vermittelt, die Verführung durch Gesang, kennt in der Literatur zahlreiche Beispiele, und etwa die islamische Theologie reagiert auf diese ‚Gefahr‘ mit einer Beschränkung öffentlicher Gesangsdarbietungen von Frauen, um deren Scham zu schützen.

Die archaische Verbindung zwischen Stimme und Erotik hat sich bis in die heutige Kultur hinein erhalten: „The voice, especially the sung voice, discloses not a metaphysics of presence but an erotics of presence“, schreibt John Durham Peters (2004: 100). Während Schallwellen auch über Distanz eine eindringliche physisch erlebte Verbindung zwischen dem:r Sänger:in und jenen, die diesem Gesang lauschen, herstellen, ist Stimme in anderen Konstellationen direktes Anzeichen körperlicher Präsenz. Nicht zuletzt vermitteln die Materialität der Stimme, ihre Nebengeräusche sowie die physische Wahrnehmung etwa von Hauch und Wärme körperliche Nähe. (Vgl. LaBelle 2004: 104) Anders als betörender Gesang, der ein vages Versprechen möglicher Leidenschaft formuliert, unterstreichen zärtliche

leise Stimmen das Vorliegen intimer Nähe und damit, neben erotischem Verlangen, das Brandon LaBelle betont, insbesondere auch Vertrautheit. (Vgl. ebd.: 104)

An den ekstatischen Gefühlen, die durch Musik oder Tanz (vgl. Petzer 2016) generiert werden können, setzen auch therapeutische Methoden an. Die traditionelle osmanisch-bosnische Sevdah-Musik, in der die Liebesklage eine zentrale Rolle spielt, beschreibt Tatjana Petzer (2020: 401) „als transgenerationale[n] Wissenspeicher somatischer Affektionen und deren Heilmittel“, da sie „[i]n Melodie und Motivik [...] Symptome [sowohl] der Melancholie als auch der Trauer *behandelt*“ (ebd.). Von dieser Liedform ausgehend, etablierte der bekannte Sevdalinka-Sänger und Neuropsychiater Himzo Polovina die Musiktherapie in Jugoslawien. (Vgl. ebd.: 410)

Mit der körperlichen Verankerung von Klang, Sprechen und Stimme befasst sich Roland Barthes auf unterschiedlichen Ebenen. In *Le grain de la voix* (1972, *Die Körnung der Stimme*) meint ‚Körnung‘ Anzeichen der Individualität, die in Stimme, Schrift und körperlich ausgeführten Handlungen zum Ausdruck kommen: „Le ‚grain‘, c’est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute.“¹⁰ (Barthes 1972: 155) Zugänglich sei diese durch die intuitive Begegnung mit einem Gegenüber, etwa über das Zuhören. Barthes begreift diese Beziehung im weitesten Sinne als erotisch und betont, dass ‚Körnung‘ dennoch keine subjektive Wahrnehmung bezeichne. (Vgl. ebd.) Vielmehr bezieht er den Begriff auf eine Annäherung an das Wesen des Anderen, an ein Erkennen von dessen Einzigartigkeit.

Ebenso über das körperliche Erleben nähert sich Barthes in *Le bruissement de la langue* (1975, *Das Rauschen der Sprache*) gleichförmigen Klängen, die durch ein Kollektiv entstehen, d. h. länger andauernden Nebengeräuschen. Er vergleicht diese Qualität mit dem Geräusch einer gut funktionierenden Maschine: „[L]e bon fonctionnement de la machine s’affiche dans un être musical: le *bruissement*.“¹¹ (Barthes 1975: 800) Zugleich geht es ihm nicht um charakteristische akustische Eigenschaften, sondern um die Lust (*plaisir* bzw. *jouissance*) an der intimen Teilhabe an einem unpersönlichen Setting. Zur Illustration nennt er die von Marquis de Sade beschriebenen erotischen Spielzeuge sowie die japanischen Glücksspiellhallen, wo Lust jeweils durch den Gleichklang einer harmonisch-exakten körperlichen Ausführung vordefinierter Abläufe entstehe: „le plaisir [...] de jouer, d’agir le corps avec exactitude“¹² (ebd.: 801). Wie bereits die Beispiele erkennen lassen,

10 ‚Die ‚Körnung‘ ist der Körper in der Stimme, die singt, in der Hand, die schreibt, in der Gliedmaßen, die exekutiert.‘

11 ‚[D]as reibungslose Funktionieren einer Maschine wird in ihrem Klangmuster deutlich: dem *Rauschen*.‘

12 ‚die Lust [...] am Spielen, am genauen Agieren des Körpers‘

wählt Barthes den Lustbegriff betont zweideutig und versteht Hingabe einerseits sexuell, andererseits als situative Selbstaufgabe: „[L]e bruissement [...] implique une communauté de corps: dans les bruits du plaisir qui ‚marche‘, aucune voix ne s’élève, ne guide ou ne s’écarte“¹³ (ebd.). Ohne individuelle Anzeichen der Beteiligten würden sich deren Körper einem *gemeinschaftlichen* Lusterleben überlassen. Barthes geht es dabei dezidiert nicht um ein kollektives Erleben als Masse, sondern um das Selbsterleben des:r je Einzelnen, der:die in einer heterogenen Pluralität verschwindet. Inmitten zahlreicher Verweise auf die Körperlichkeit dieser Erfahrung erhalten Klänge eine Sonderstellung, denn es sei die monotone Harmonie der Geräuschkulisse, die Erotik, Elan, Erkenntnis sowie eine gewisse Art der Rührung hervorbringe. (Vgl. ebd.: 802 f.) Gerade daran macht Barthes (1975: 803) das starke körperliche Selbsterleben fest, um das es ihm geht: „Et moi, c’est le frisson du sens que j’interroge en écoutant le bruissement du langage“.¹⁴

Helga Finter (2004: 134) erklärt das ‚Rauschen der Sprache‘ als „Reibung einer Stimme mit einer Sprache, mit einem verbalen Text“, die die „Lust am Sinn hörbar“ werden lasse. Damit habe Roland Barthes „in Ansätzen die stimmliche Theatralität konzeptualisiert“, denn „[d]ie intimsten Markierungen einer Stimme – Timbre und singuläres Melos – können so einen Stimmraum zeichnen, der sich zwischen den Polen des Körpers und der Verbalsprache entfaltet, ohne dass er auf diese als ihren Ursprung zu reduzieren wäre.“ (Ebd.: 135) Zugleich versteht sie das unpersönliche ‚Rauschen‘ der Sprache und die individuelle ‚Körnung‘ der Stimme als verschränkt, da Sprechen immer als „Angebot [...] eines Ursprungs der Stimme“ verstanden werde und „das Verhältnis des Sprechenden zu Sprache und Körper mitteilt“ (ebd.). Sowohl anhand der Körnung der Stimme als auch am Rauschen der Sprache nähert Barthes sich dem ambivalenten Verhältnis zum ‚Anderen‘, „der für uns eine Unqualifizierbarkeit verkörpert und erlebbar macht, die wir“, wie Doris Kolesch und Sybille Krämer (2006: 13) anhand von *Fragments d’un discours amoureux* (1977, *Fragmente einer Sprache der Liebe*) aufzeigen, „anzuerkennen haben“.

Die Nähe von Sprachräumen zum Unbewussten ergibt sich aus ihrer Flüchtigkeit. Jenny Schrödl (2004: 145) vergleicht sie phänomenologisch mit „Geruchs- und Geschmackssphären“, da „ihr Da-Sein wesentlich in einem Weg-Sein, im Verschwinden“ bestehe. Gerade deshalb sei „Stimme [...] als Ereignis einmalig und unwiederholbar“ (ebd.). Eine ähnlich flüchtige Präsenz zeichnet Traumsprachen aus, zu denen u. a. Sigmund Freud, Carl Gustav Jung und Erich Fromm bereits

13 „[D]as Rauschen [...] impliziert eine Gemeinschaft von Körpern: In den Geräuschen der Lust, die ‚funktioniert‘, gibt es keine Stimme, die sich erhebt, führt oder sich entfernt [...]“.

14 „Und ich bin der Schauer des Sinns, den ich prüfe, während ich dem Rauschen der Sprache lausche [...]“.

aufschlussreiche Deutungssysteme vorgelegt haben, die unterschiedliche Ebenen dieses verschlüsselten, symbolischen und indexikalischen Sprechens der Psyche beleuchten. (Vgl. Jandl 2019d: 93–96) Auf die enge Verbindung zwischen innerem Sprechen und Träumen weist Maurice Halbwachs (1966: 93) hin. Traumbilder seien ähnlich strukturiert wie Wörter und Sätze, „aber unvollständig, schlecht wiederholt“, und tendierten überdies zu Redundanzen „wie ein abgeschwächtes oder gebrochenes Echo“ (ebd.: 94). Auch andere Inkohärenzen, die bei sprachlichen Äußerungen im Wachzustand als ‚Sprachstörung‘ gewertet werden, seien typisch dafür: So komme es anhand von „Bedeutungs- oder Formverwandtschaft“ zu Äußerungen, die die Satzstruktur missachten, oder zu Dissonanzen zwischen „Ton- und Silbenartikulation“. Die freiere Form der Traumsprache resultiere daraus, dass „[d]er Mensch [...] im Schlaf der Kontrolle der Gesellschaft“ entfliehe, und sei legitim, da Träume nicht dazu dienen, „sich den anderen [...] verständlich“ (ebd.) zu machen. Traumsprachen gelten der Kommunikation mit dem Selbst, der Auseinandersetzung mit dem eigenen unbewussten Erleben.

Doch auch umgekehrt mischen sich inkohärente Formen in die alltägliche Kommunikation. Kolesch und Krämer (2006: 11) verweisen auf das „Subversions- und Transgressionspotenzial“ des Sprechens: „Die Stimme ist nicht nur Medium der Rede und Vehikel von Sinn, sondern handelt in ihrer immer auch unkontrollierbaren Eigendynamik den Vorgaben der Rede oftmals zuwider.“ Nicht ohne Grund interessierte Freud sich in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1904) für sprachliche Fehlleistungen, die als unterdrückte Botschaften des Unbewussten lesbar seien. Sprachliche Fehlleistungen kommentiert auch Barthes (1975: 800), wenn er in seinen Erläuterungen über das ‚Rauschen der Sprache‘ den dazu komplementären Begriff des ‚Gestammels‘ (*bredouillement*) einführt. Er versteht darunter ein symptomatisches Geräusch verunglückten Sprechens, das an einen stockenden Motor erinnere, und erwähnt seine Angst vor Situationen, in denen sich das angestrebte, kontemplative Rauschen nicht einstelle. Ähnlich wie die konkreten semantischen Querschüsse gegen eine intendierte Aussage, die Freud flüchtigen ‚Versprechern‘ entnimmt, zeugt das von Barthes gefürchtete unrhythmische ‚Gestammel‘ von Situationen, in denen auf einer globaleren Ebene Unausgesprochenes, Unterdrücktes den Weg zwischen den Individuen verstellt.

Beide Ebenen verschränken sich in Barthes’ erschütternder Erkenntnis, dass Worte und Aussagen nicht zurückgenommen werden können: „La parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, *sauf à s’aug-*

menter: corriger, c'est, ici, bizarrement, ajouter.“¹⁵ (Ebd.) Die vielschichtigen Verbindungen zwischen Sprechen und dem Unbewussten führen dazu, dass sowohl das Gesagte als auch die Stimme mitunter unbeabsichtigte Einsichten in verschwiegene Standpunkte oder psychische Verfassungen geben, die nur schwer vollständig unterdrückt oder verleugnet werden können. Auf derselben engen Beziehung zwischen dem Sprechen und der Psyche beruht jedoch auch die Unmittelbarkeit zwischenmenschlicher Begegnung, der Barthes mit dem ‚Rauschen der Sprache‘ sowie der ‚Körnung der Stimme‘ nachspürt und in der sich Gefühle, Selbst und Erotik harmonisch verbinden.

4.3 Sprechen und Individualität

Roland Barthes' Beschäftigung mit dem individuellen Charakter von Stimmen und anderen Klängen in *Le grain de la voix* (1972, *Die Körnung der Stimme*) geht von der Klassifikation antiker Musikstücke aus, denen gleichsam anthropomorphe Eigenschaften zugeschrieben wurden: „rude, austère, fier, viril, grave, majestueux, belliqueux, éducatif, hautain, fastueux, dolent, décent, dissolu, voluptueux“¹⁶ (Barthes 1972: 149). Die ‚Körnung‘ der Stimme definiert er mit Blick auf deren doppelte Verankerung in der Sprache sowie in der Musik. (Vgl. ebd.) Ihr Klang reflektiere die ‚Materialität des Körpers beim Sprechen der Erstsprache‘ (*la matérialité du corps parlant sa langue maternelle*, ebd.: 150), wobei Barthes sich für die ‚individuellen‘ Merkmale der Stimme interessiert, nicht für ‚persönliche‘ Anzeichen einer Beziehung, die in jeder Kommunikationssituation variieren: „[C]’est un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l’expression“¹⁷ (ebd.: 151). Abstrahierend von Gesprächsinhalten sowie von Kommunikation, Darbietung und konkreten Formulierungen – die normalerweise beim Sprechen im Vordergrund stehen – begreift er die ‚Körnung der Stimme‘ als Ausdruck der Einzigartigkeit des:r Sprechenden.

Individualität kommt im Kontext von Sprechen und Stimme häufig zur Sprache, wobei Klangphänomene auf unterschiedlichen Ebenen beschrieben werden: „Jede Stimmäußerung erscheint bereits konstitutiv polyphon – in ihr überkreu-

15 „Das gesprochene Wort ist unumkehrbar, das ist sein Verhängnis. Was gesagt wurde, kann man nicht zurücknehmen, *höchstens erweitern*: korrigieren bedeutet hier, seltsamerweise, etwas hinzuzufügen.“

16 „rau, streng, stolz, männlich, ernst, majestätisch, kriegerisch, erzieherisch, hochmütig, prunkvoll, klagend, anständig, zügellos, wollüstig“

17 „[E]s ist ein bedeutsames Spiel, das der Kommunikation, der Darstellung (von Gefühlen) und dem Ausdruck fremd ist.“

zen und überlagern sich Ober- und Untertöne, Höhen und Tiefen, Rhythmen und Lautstärken“, schreibt Jenny Schrödl (2004: 145). Die von ihr gewählten relativen Kategorien veranschaulichen zugleich, wie wenig greifbar Stimme für die sprachliche Beschreibung tatsächlich ist bzw. wie vage sich das Vokabular in Bezug auf ihre unskalierten Geräuschphänomene darstellt. Eine Sprachnot in Hinblick auf die Verhandlung dieses Gegenstands veranschaulichen außerdem die von Bernhard Waldenfels (2006: 201) gewählten Metaphern: „Die Stimme klingt zerbrechlich wie Glas, stürmisch wie ein Windstoß, einschmeichelnd wie ein Wellenspiel.“ Grundlegend dafür sei nicht zuletzt der Umstand, dass „Sprachklang und Sprachrhythmus [...] weitaus weniger erlernbar und beherrschbar“ (ebd.) seien als semantische und grammatische Bedeutungen der Sprache.

Der unverfälschte Klang der Stimme ist ambivalent behaftet, als „Phänomen, das [...] untrüglich Zeugnis ablegt von menschlicher Anwesenheit und kreatürlichem Leben“ (Kolesch und Krämer 2006: 7). Neben dem vertrauten Menschlichen verweist das ‚Kreatürliche‘ auf dessen diametral entgegengesetztes ‚Anderes‘. Es verdeutlicht, „dass immer auch ein anderer aus uns spricht“, und scheint dafür verantwortlich, dass „die eigene Stimme fremd“ klingt, „wenn man sich im Reden plötzlich selbst vernimmt“ (Lehmann 2004: 40). Mit den hinter dem Vertrauten liegenden Schichten der (eigenen) Stimme beschäftigte man sich auch in der Kunst. So interessierte sich etwa Wolfgang Rihm im Musiktheater für den ‚Kreaturklang‘, den er dem ‚Kulturklang‘ gegenüberstellt. Damit zielt er, beeinflusst von Antonin Artaud, „auf den unmittelbaren körperlichen Ausdruck“ (Brüstle 2004: 126) der Stimme jenseits „inhaltlicher, sprachlicher, textueller Schichten“ (ebd.: 125) ab.

Neben diesen vielfach berücksichtigten Qualitäten der Unverfälschtheit und Natürlichkeit stellt Dieter Mersch (2006: 220) fest, dass es „keine Stimme“ gebe, „die nicht zugleich kontrolliert, moduliert [...] und damit zur Schau gestellt“ werde bzw. die „nicht minder oberflächlich oder maskenhaft“ sei „als das Gesicht, worin wir unsere öffentliche Präsenz zur Schau stellen“. Zugespitzt bemerkt John Durham Peters (2004: 91): „We are always broadcasting our voices [...]. Even sighs, coughs, sniffs, and breathing are individual signs of embodied being.“ Doch auch unter diesen Schichten kann, Mersch (2006: 220) zufolge, das Wesen der Stimme nie vollständig verschwinden, weil „in jedem Ton die Brüchigkeit oder Anstrengung mithallt, worin sich Widerstände gegen die Dressur abzeichnen und sich ihre Sterblichkeit, die Möglichkeit des Verfalls, der Schmerz und ein künftiger Tod ausdrücken“.

Da Stimmbildung das Sprechen voller, lauter, klarer und besser kontrollierbar werden lässt, womit die Stimme domestiziert und viele ihrer natürlichen Eigenschaften überschrieben werden, kommt Individualität stärker „[i]n der nicht ausgebildeten Stimme“ (Dreyse 2004: 71) zum Ausdruck. Denn in ihr sind die

„singulären, körperlichen Anteile“ der Stimme, die „unbewussten Markierungen des Körpers, Rauheiten, Spuren der subjektiven Geschichte [...] ‚ungesäubert‘ hörbar.“ (Ebd.) Diese vermitteln Eindrücke über die Physiologie der Sprechenden und deren soziale Herkunft: „the shape of one's skull, sinuses, vocal tract, lungs, and general physique“ sowie „[a]ge, geography, gender, education, health, ethnicity, class, and a mood all resound in our voices“ (Durham Peters 2004: 90). Als ‚Unterschrift einzigartiger Individualität‘ reflektiert Alice Lagaay (2004: 114) die Stimme auf mehreren Ebenen, die neben deren spezifischem Klang Inhalt und Sprachfähigkeit einbeziehen.

Ihre schwer zu fassenden individuellen Einschreibungen sowie ihre Gegenwärtigkeit haben wesentlichen Anteil daran, dass die Stimme des Öfteren in Verbindung mit Emmanuel Levinas' Überlegungen zum Antlitz reflektiert wurde, denn, so Mersch (2006: 216), „[i]m selben Maße weist die Stimme auf eine Gefährdung, eine Verletzbarkeit“ hin. Mit dem Gesicht verbinde sie „von Anfang an die Ambivalenz [...], ebenso sehr der Ort einer ‚Ansprache‘ und eines ‚Anspruchs‘ zu sein, wie überhört oder zurückgewiesen werden zu können“ (ebd.). Dass die Stimme „aufgrund einer für die europäische Kultur konstitutiven Illusion direkt von der ‚Seele‘ hervorzukommen“ (Lehmann 2015a: 275) scheint, unterstreicht ihre besondere Fragilität und Bedeutung. Diese Zuschreibungen stärken die Assoziation zur Levinas'schen ‚Gesichtigkeit‘ bzw. einem davon ausgehenden Verständnis von ‚Stimmlichkeit‘, denn die Stimme werde „empfunden als gleichsam ungefilterte seelisch-geistige Ausstrahlung der ‚Person‘“ und „[d]ie sprechende Person“ sei „die anwesende Person par excellence, Metapher des ‚Anderen‘“ (ebd.). Zu demselben Ergebnis kommt Mersch (2006: 213): „Als Preisgabe“ sei die Stimme „Gabe“ und damit Geste an den Anderen. Sie setzt sich ihm aus, gefährdet sich bis zum Preis ihrer Vergeblichkeit. Deswegen ist die Stimme stets beides: Atemgeben *und* Selbstaussetzung, körperliche Präsenz *und* Hinwendung an eine Alterität.“

Unabhängig von diesen späteren Vergleichen interessierte sich bereits Levinas selbst in *Totalité et infini* (1971, *Totalität und Unendlichkeit*) neben dem Antlitz auch für die Sprache. Er versteht sie als absolute Differenz, als logisch unbegreifbar („[l]a différence absolue, inconcevable en termes de logique formelle“¹⁸, Levinas 1996: 212), und sieht ihre Charakteristik und Zweckmäßigkeit im Aufbrechen von Kontinuitäten. So vereint Sprechen in Levinas' philosophischem Verständnis Parrhesia, Aufbegehren, ein Sich-Lossagen sowie bewusst reflektierte, kompromisslose und durchsetzungsmächtige Willensäußerung: „Les termes, les

¹⁸ „[d]ie absolute Differenz, die in Ausdrücken der formalen Logik unbegreifbar ist“ (Levinas 1987: 278)

interlocuteurs, s'absolvent la relation ou demeurent absolus dans la relation. Le langage se définit peut-être comme le pouvoir même de rompre la continuité de l'être ou de l'histoire.¹⁹ (Ebd.) Auch Levinas' eigene Überlegungen zum Sprechen werden damit als Analogie zu jenen in Bezug auf das Antlitz deutlich, da jeweils der Ausdruck von Einzigartigkeit sowie die Selbstbehauptung vor dem:r ‚Anderen‘ zentral sind.

Werner Stegmaier (2019: 130) bringt die individuelle Seite des Sprechens im Sinne Levinas' wie folgt auf den Punkt: „[J]eder Sprecher ist, ob er es will oder nicht, als individueller Sprecher kenntlich, in seiner Stimme, seinem Ton, seinem Rhythmus, seinem Stil [...]. Das Individuelle erlischt nie im Allgemeinen, weil es immer Individuen sind, die das Allgemeine *sagen* müssen.“ Wie Stegmaier anhand eines Zitats aus *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1949, *Mit Husserl und Heidegger die Existenz entdecken*) unterstreicht, ist das Sprechen im Levinas'schen Verständnis ebenso bedeutsam wie das Gesagte, sodass *Dire* („Sagen“) zugleich ein *Dédire* („Weg-Sagen“) sein kann: „Jedes Sagen [...] sagt auch etwas über sich selbst und ,indem das Sagen sich sagt, bricht (*rompt*) es jeden Augenblick die Definition dessen, was es sagt, entzwei und sprengt die Totalität, die es umfaßt.“ (Ebd.: 130 f.) Daran anknüpfend formuliert Paul Ricœur (1989: 37) wichtige Überlegungen zur Identität, einem Thema, das ihn selbst vielseitig beschäftigt. Unter Bezugnahme auf *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*) stellt er fest, dass in Levinas' Augen das Sprechen die Identität einerseits zerstört habe, sie andererseits aber erst herausbilde.

Unter Bezugnahme auf den Echo-Mythos streicht Petra Gehring (2006: 85) neben dem Sagen und dem Gesagten als dessen Inhalt noch eine weitere Ebene heraus, die in der Relation zwischen Sprechen und Identität zentral sei – Entscheidungshoheit über die kommunizierten Inhalte. Wie nämlich Echos Schicksal der Wiederholungsstimme verdeutlicht, reichen Stimme und sinnhafter Ausdruck nicht aus, um mitteilbar zu sein, da „die Mitteilung [erst] zur Mitteilung“ wird, wenn „ein Spielraum von *Möglichkeiten*“ vorliegt, „den die Stimme gleichsam ‚frei‘ bespielt“ (ebd.). Auch Gehring spricht der Stimme die Wertigkeit des Levinas'schen ‚Antlitzes‘ zu, allerdings nur unter der Bedingung, dass auch die inhaltliche Seite erfüllt ist: „Volles Sprechen, antwortbereites Zuhören, singulärer Sinn“ (ebd.: 108). Die individuelle Freiheit des Sprechens bildet nämlich auf pragmati-

19 Die Termini, die Gesprächspartner, lösen sich aus der Beziehung ab oder bleiben in der Beziehung absolut. Vielleicht definiert sich die Sprache als das eigentliche Vermögen, die Kontinuität des Seins oder der Geschichte zu durchbrechen.“ (Ebd.)

scher Ebene die Grundlage für die „Einbeziehung von jemandem als ein Jemand in die Kommunikation“ (ebd.: 109), auf die es letztendlich ankomme.

Wie die unterschiedlichen Aspekte von Individualität sowie der davon abgeleiteten Formen von Beziehung zeigen, umfasst die ‚Antlitzhaftigkeit‘ des Sprechens mehrere Komponenten. Mersch (2006: 212) unterstreicht dessen „Materialität“, die „immer eine *Singularität*“ bezeichne, sowie das Vermögen der Stimme, emotionale Beziehungen aufzubauen: „Jede Stimme ist einzigartig und einmalig wie der Augenblick, in dem sie mich anspricht, mir ‚zuspricht‘, mich, mittels ihrer Affektion, anrührt und einbezieht.“ Sigrid Weigel (2006: 17) macht Jacques Derridas *Grammatologie* (1967) dafür verantwortlich, dass in Hinblick auf das Sprechen lange Zeit ein Logozentrismus vorgeherrscht habe, in dessen Folge die Bedeutung der „Klang- und Affektmodulation“ ausgeblendet worden sei. Erst Julia Kristeva habe diese Hierarchisierung verändert, durch ihr Verständnis der Stimme als „dasjenige Medium, mit dem die Transformationen und Übergänge zwischen Signifikant und Signifikat, Leiblichem und Intelligiblem, Kreatürlichem und Sozialem vollzogen werden“ (ebd.: 18). Ungeachtet Kristevas wertvollen Beitrags zum Sprechen bleibt zu Derridas Ehrenrettung darauf hinzuweisen, dass er die für Levinas' Verständnis von Individualität und Aufbegehren zentralen Zusammenhänge anders konzeptualisiert hat. Nicht Gesicht oder Stimme sind in seinem Denken dafür entscheidend, sondern der „Begriff der Verantwortung als [...] Aufruf zur Anerkennung des Anderen, der uns vor jeglicher gesetzlichen oder empirischen Verpflichtung und vor der Möglichkeit erreicht, diesen Aufruf abzulehnen oder anzuerkennen“ (Baer 2011a: 23).

Diese ‚Verantwortung‘ verhandeln auf ähnliche Weise nicht nur Levinas, der sich primär auf das ikonische Symbol des Antlitzes bezog, sondern, unter Verweis auf diesen, auch Kulturtheoretiker:innen wie Dieter Mersch und Sigrid Weigel beim Versuch, das Wesen des Sprechens zu ergründen: Da es „bereits mit dem ersten Wort an die Struktur der Alterität gekoppelt ist und diese in sich verwahrt“, stehe Sprechen „immer schon im Horizont des Sozialen, der als Rahmen alternativlos bleibt und darum auch weder wählbar noch negierbar erscheint.“ (Mersch 2006: 227) Die Stimme versteht Mersch dabei als ‚Intensität eines Überschusses‘, die „an uns appelliert und zur Antwort nötigt“ (ebd.: 221). Damit wird sie als intuitives Moment deutlich, das „dem Sinn vorausgeh[t]“ (Weigel 2006: 17). Denn „Atem, Rhythmus, Zögern, Lautstärke [...] bis hin zu stimmlichen Manifestationen jenseits des Sinns wie Lachen, Weinen, Schreien, Wimmern“ sind im Sprechen jene Charakteristika der Stimme, die „als Überschuss oder als Störung oder Unterbrechung von Aussagen“ Ausdruck, Sprecher:innenintention sowie den Kontakt mit einem Gegenüber steuern. Dadurch lassen sie die Präsenz und Einzigartigkeit des:r Sprechenden erfahrbar werden.

4.4 Autobiografisches Erzählen, Sprechen und Identität

Erzählen über das Selbst bündelt mehrere der bereits behandelten Bereiche, denn autobiografisches Sprechen verbindet Formen der Selbstoffenbarung und des Schweigens. Dabei gibt es Einblick in psychische Kernthemen sowie in Aspekte des persönlichen Selbstverständnisses und dessen kollektive Prägung. Meist geht damit ein Anspruch auf Authentizität einher, der durch subjektive Wahrnehmung geprägt ist und aus einer Außenperspektive auch kritisch hinterfragt werden kann. Individualität bringen autobiografische Darstellungen stets zum Ausdruck, zudem verweisen sie auf konkrete Verortungen von Identität. Wenn „das eigene Selbstkonzept“ von der „Summe der individuellen Erlebnisse, Motive und Ziele“ (Pohl 2010: 80) bestimmt wird, erfüllt Sprechen die nicht zu vernachlässigende Funktion, diese perspektivisch zu ordnen und zu bewerten, denn autobiografische Narrative gilt es erst zu erschaffen.

Die entwicklungspsychologischen Grundlagen dazu werden mit „etwa zwei Jahren“ erworben, wo „sich dieses Universum des So-Seins drastisch zu verändern“ beginnt, weil „Kinder zunehmend an verbalen Vergegenwärtigungsprozessen in ihrer sozialen Umwelt“ (Welzer 2017: 93) teilhaben. Am Anfang des Erzählens steht die Erinnerungsfähigkeit: Diese wird im Rahmen regelmäßiger Zwiesprache mit einer Bezugsperson (*memory talk*) erworben. Dabei „bilden die Äußerungen der Mutter eine Art Gerüst für die Erinnerungsarbeit des Kindes“ (ebd. 96), das lernt, Erlebtes chronologisch geordnet und kausal motiviert wiederzugeben sowie Ereignisse subjektiv zu bewerten. Experimentell bewiesen wurde dies u. a. anhand eines Ausstellungsbesuchs, der zu der Feststellung führte, „dass Kinder sich später nur an die Teile der Ausstellung erinnern konnten, über die gemeinsam gesprochen worden war“ (ebd.: 98). Von Seiten der Bezugsperson gilt es daher, „einzelne Erinnerungen durch Wiederholung [zu] bestärken und als wichtig [zu] markieren“ sowie durch gezielte Fragen „weitere Details des Erinnerten“ (ebd.: 96) wachzurufen. Auch die Vermittlung und Reflexion emotionaler Komponenten ist von großer Bedeutung, „weil sie die Form der Erinnerung von dem (positiven) Bericht über das, was passiert ist, zu der (reflexiven) Erzählung über das, wie es einem selbst dabei ergangen ist, erweitern.“ (Ebd.: 98) Mit etwa drei Jahren übernehmen Kinder diese dialogischen Strukturen selbst: Sie können „oft schon relativ zusammenhängende Geschichten aus ihrer Vergangenheit erzählen und ‚memory talk‘ selbst initiieren“ (ebd.: 96 f.). Einen sehr ähnlichen Prozess stellt Birgit Neumann (2003: 52) im Hintergrund des kollektiven Gedächtnisses fest: „Im gemeinsamen Sprechen über Erinnerungen, über Lebensgeschichten und Bräuche vergegenwärtigen Gruppen jene Aspekte ihrer Vergangenheit, die sie als eben diese Gruppe auszeichnen und die daher nicht in Vergessenheit geraten dürfen.“

Bernhard Waldenfels (2006: 191) definiert außerdem „[d]ie Stimme als etwas, worin die Psyche eines Lebewesens *sich selbst äußert*“, und begreift sie damit als autobiografisch relevantes Phänomen. Er stellt ihr „Geräusche und Klänge“ gegenüber, die „durch *bloße Krafteinwirkung* erzeugt werden“, und etabliert so eine Differenz zwischen „Seelenstimme und Körperklang“ (ebd.: 192), innerhalb derer lediglich Erstere Trägerin und Anzeichen von Identität sei. Doch sowohl aufgrund ihrer Geräuschhaftigkeit als auch deshalb, weil sie, mitunter unbeabsichtigt, Emotionen preisgibt, ist die Stimme als Medium autobiografischen Ausdrucks schwerer steuerbar als die Schrift. Während sie zum einen authentischer und weniger manipulierbar durch berechnende Abwägungen erscheint, versagt sie in anderen Fällen vor der Aufgabe, das Intendierte, insbesondere Gefühle, zu vermitteln. Die Schriftlichkeit, doch auch andere mediale Formen, die den Zeitpunkt der Selbstoffenbarung von jenem der Übermittlung an eine:n Adressat:in trennen, können helfen, eine solche Sprechschranke zu überwinden. (Vgl. Jandl 2017a: 118 f.) Daher bieten Medien der Kunst, doch auch der historischen Reflexion, einen breiten Reflexionsraum, in dem (Selbst)Darstellung, (Selbst)Inszenierung oder (Selbst)Analyse dialogische Resonanz vorfinden können. (Vgl. Howanitz und Jandl 2019: 9)

Wie Harald Welzer (2017: 100) unterstreicht, setzt autobiografisches Sprechen „ein kohärentes Ich-Gefühl voraus“, d. h. „die Möglichkeit, etwas Erlebtes auf ein Selbst zu beziehen, dem zuvor ähnliches oder ganz anderes widerfahren ist und dem in Zukunft so etwas nie mehr oder immer wieder passieren wird“. Mit einem solchen ‚Ich‘ als autobiografischer Sprechinstanz befasst sich in Hinblick auf dessen Konsistenz und Entwicklung Paul Ricœur (1987: 211; 1989: 37), der dafür den Begriff der ‚narrativen Identität‘ prägt. Ricœur differenziert zwischen einer ‚Idem-Identität‘ (*identité-idem*) und einer ‚Ipse-Identität‘ (*identité-ipse*), wobei Erstere sich auf die Unveränderlichkeit des Subjekts bezieht, während Zweitere „keinerlei Behauptung eines angeblich unwandelbaren Kerns der Persönlichkeit impliziert“ (Ricœur 1996: 11), sondern dem „Differenten im Sinne des Veränderlichen, Wandelbaren“ (ebd.) eine ebenso konstitutive Rolle für die Definition der ‚Selbstheit‘ zuspricht. In *Soi-même comme un autre* (1990; *Das Selbst als ein anderer*, 1996) reflektiert Ricœur seine Vorarbeiten und kommt zu dem Schluss, dass diese beiden unterschiedlichen Formen der Kohärenz, *ipse* und *idem*, mitunter in Verschränkung auftreten. (Vgl. ebd.: 150)

Größere Bedeutung misst Ricœur dennoch der ‚Ipse-Identität‘ bei: „Selbstheit, so habe ich wiederholt behauptet, ist nicht Selbigkeit.“ (Ebd.: 144) Während die in der Zeit konsistente, unveränderliche ‚Idem-Identität‘ klar definiert erscheint, gilt es für die wandelbare ‚Ipse-Identität‘ sowohl innere als auch äußere Faktoren zu berücksichtigen: Diese bringe zusätzlich eine „Dialektik des *Selbst* und des *Anderen als das Selbst*“ (ebd.: 12) ins Spiel, da Beziehungen und Ereignisse ihre Spuren im Subjekt hinterlassen. Die Grenzen des *ipse* erscheinen vor diesem Hintergrund

unscharf. Gerade das Selbstverständnis von Subjekten, die eine Traumatisierung erlitten haben, kollidiert häufig mit der Vorstellung, dennoch ‚mit sich selbst identisch‘ zu sein. Da Ricœur Identität stark aus einer Außensicht auf das Selbst denkt, besteht die zentrale Verschiebung innerhalb seines Konzepts im Hinterfragen der für ihn zunächst feststehenden „Unwandelbarkeit des Charakters“ (ebd.: 150). Sein späteres Verständnis von ‚Charakter‘ als einer „erworbenen Neigung“ berücksichtigt die Veränderlichkeit von Menschen, obwohl Charakter an jenen Anteilen gemessen wird, die sich nicht verändern: „Der Charakter, so würde ich heute sagen, bezeichnet die Gesamtheit der dauerhaften Habitualitäten eines Menschen, auf Grund deren man eine Person wiedererkennt.“ (Ebd.)

Veränderlichkeiten von Identität, die das *idem* hinterfragen und das *ipse* auf die Probe stellen, betreffen insbesondere Prozesse der Entwicklung, der Reifung und des Alterns. Miriam Dreyse (2004: 72) unterstreicht, dass eine alte Stimme, im Gegensatz zu einer jungen, „von der Dauer eines Lebens, vom Alter, vom Verfallsprozess des Körpers, der Vergänglichkeit des Menschen“ erzähle. Damit meint sie einerseits die Inhalte einer durch Risse und Erfahrungen geprägten Lebensgeschichte, doch – denn „das kann die junge Stimme auch“ – ebenso sehr die spezifische akustische Materialität: „[D]ie alte Stimme macht den alten, verletzbaren Körper des Einzelnen in der Sprache hörbar.“ (Ebd.) Aus diesen beiden Ebenen leitet Dreyse eine politische Dimension des Sprechens ab, nämlich die darin mitschwingende „Frage nach dem Stellenwert des Alters, des alten Menschen, des einzelnen Subjekts in unserer Gesellschaft“ (ebd.), die sowohl für den:die Sprecher:in als auch für die Zuhörenden von Bedeutung ist.

Mit dem Verhältnis von Identität und Trauma, als einem weiteren Kontext, der zu Verschiebungen sowohl in Hinblick auf das *idem* als auch auf das *ipse* führt, befasste sich Aleida Assmann in *Der lange Schatten der Vergangenheit* (2006), wo sie „zwei grundsätzliche Modi des autobiographischen Gedächtnisses“ definiert, die sie „als ‚Ich-Gedächtnis‘ und ‚Mich-Gedächtnis‘“ (Assmann 2014: 120) bezeichnet. Beide von Ricœur konzipierten Dimensionen der Identität beziehen sich auf das ‚Ich-Gedächtnis‘, das auch „Psychologie und Psychotherapie“ anstreben, wenn sie das Ziel verfolgen, „Identität [...] mithilfe einer Erzählung [zu] konstruier[en], die den unsortierten Vorrat unserer autobiographischen Erinnerungen ordnet und ihm zusammen mit einer erinnerbaren Gestalt zugleich eine Bedeutung gibt.“ (Ebd.) Während dementsprechend das ‚Ich-Gedächtnis‘ „verbal und deklarativ“ funktioniert, ist das ‚Mich-Gedächtnis‘ „flüchtig und diffus, dabei jedoch nicht ohne Prägnanz: es appelliert eher an die Sinne als an den Verstand“ (ebd.). Traumatische, verdrängte und vergessene Erlebnisse stellen klassische Konstellationen für „das unsortiert[e] und vorbewusste Mich-Gedächtnis“ (ebd.: 120) dar, das Assmann auch als ‚somatisches‘ Gedächtnis bezeichnet: „Wir können

es niemals von außen überblicken oder kontrollieren, weil es in die Fasern und Fugen unserer unverfügbaren Empfindungen eingelassen ist.“ (Vgl. ebd.: 122)

Assmann schreibt „autobiographischen Erinnerungen [...] eine soziale Komponente“ zu: „[W]ir müssen in der Lage sein, sie entweder anderen oder uns selbst zu erzählen.“ (Ebd.: 120) Diese Anforderung entspricht den zuvor thematisierten Lernprozessen im Kindesalter. Denn wie kindliches Erinnern basiert auch autobiografisches Erzählen im Erwachsenenalter auf der im ‚Ich-Gedächtnis‘ verankerten Fähigkeit, „Distanz zu sich selbst [zu] gewinnen, eine dialogische Haltung ein[zunehmen] und eine Position [zu] beziehen“ (ebd.: 120). Während Sprechen über das Selbst sich folglich am ‚Ich-Gedächtnis‘ orientiert, kann es dabei zu Interferenzen mit dem ‚Mich-Gedächtnis‘ kommen, wenn Stimme, Ausdruck oder unerwartete Assoziationen anzeigen, dass ein „potentielles System von Resonanzen“ aktiviert wurde, bzw. eines „von Saiten, die zum Klingen gebracht werden können“ (ebd.: 123). In seiner Nichtlinearität, Undurchschaubarkeit und seinem scheinbar eigenmächtigen Ausdruck ist das ‚Mich-Gedächtnis‘ für Kunst und Literatur von besonderem Interesse. Diese weisen ihm gerade dort einen konstruktiven Platz zu, wo das Subjekt an seine Grenzen gerät, wo die Stimme versagt und der Sinn des Vorgebrachten den Rezipient:innen zur Deutung übergeben wird: als Verwirrspiel mit verstörendem Subtext, als selbstreflexives Rätsel oder als performativer Akt, der das Erlebte, das Selbst und die Sprache ad absurdum führt.

5 Sprechen und Foto-Text

In Hinblick auf die Komplementarität von Fotografie und Sprache wird Sprechen für gewöhnlich als Hilfsmedium betrachtet, das dazu diene, das ‚entfernte, opake und unzugängliche‘ Bildmedium intersubjektiv zu erklären und zu deuten: „It is thanks only to the accompanying stories of how they [photographs] circulated and survived and how they were collected that they are brought into the present.“ (Hirsch 2012b: 238) Dies bedeutet eine Reduktion des Sprechens auf die semantische Seite des Logos, während der Fotografie die Vermittlung von Ethos (Glaubwürdigkeit) und Pathos (Affekterregung) zukommen. Beide Medien vermitteln jedoch alle drei Komponenten, und gerade so, wie die Fotografie *an sich* auch Trägerin faktualer Informationen sowie persönlicher Narrative ist, liegt einer der Schwerpunkte der vorliegenden Studie auf Ethos und Pathos des Sprechens. Als konkrete Äußerung (*parole*) geht Sprechen über Sprache (*langage*) hinaus und wird als Sprechhandeln begriffen.

Sowohl implizite Charakteristika als auch rhetorische Strategien sind dem Sprechen zusätzlich zum Logos eingeschrieben. Erstere modulieren den emotio-

nenalen Ausdruck der Sprechinstanz und haben daher hauptsächlich Auswirkungen auf den Bereich des Pathos, Zweitere vermitteln deren weltanschauliche Positionierung und stehen daher in besonderem Zusammenhang mit dem Ethos. Durch Zeichensetzung oder Kommentierung begleiten Pausen, Auslassungen, Veränderungen der Lautstärke, Untertöne bzw. Sprachwechsel sowie dialektales oder kindliches Sprechen auch literarische Texte. Sie ergänzen den kognitiven Inhalt des Gesagten durch eine expressive Ebene mit intuitiven fluiden Kategorien. Damit unterstreichen sie emotionale Bewegtheit der Sprechinstanz wie Traumatisierung, Trauer, Verunsicherung, Überforderung, Aufregung oder auch Freude.

Die Sprechhaltung oder suggestive Intention der Sprechinstanz wird auf rhetorischer Ebene anhand der Platzierung von Informationen sowie deren subjektiver Interpretation, Bewertung und Modulierung erkennbar. So formen Sprech-Intentionen wie Parrhesia, Aletheia, Lüge oder Sublimierung die diskursive Ebene des Sprechens und begleiten Prozesse des Erinnerns, der Wahrheitssuche, der Verdrängung, der Traumabewältigung und der künstlerischen Imagination. Sprachkrise sowie Postmemory sind als literarische Topoi des Sprechens im Kontext von Krieg ebenso etabliert wie Schockfotos oder künstlerische Annäherungen an Gewalt in der Fotografie. Damit erlauben sie einerseits die Kategorisierung von Texten anhand von Tradition. Andererseits gestalten sich die expressive und argumentative Ebene ihrer charakteristischen Dynamik der Sprachlosigkeit bzw. des Imaginierens einer traumatischen Vorgeschichte in jedem Text neu und zeugen von einer Formenvielfalt (literarischen) Sprechens.

Wenn daher Sprechen in Hinblick auf den Foto-Text eine vermittelnde Rolle übernimmt, so stellt es dennoch keine – wie diese Funktion suggerieren könnte – objektive Form des Ausdrucks dar, sondern eine emotional und argumentativ geprägte. Die Darstellungsfunktion des Sprechens impliziert individuelle und suggestive Formungen durch eine subjektive Instanz. Dasselbe transgressive Verhältnis zwischen Bild und Sprache liegt in beide Richtungen vor, denn auch die nachträgliche Illustration eines Textes durch Fotografien ist nie nur erklärend, geschweige denn redundant, sondern impliziert eben jene Ebene der Vermittlung, auf der die Bilder subjektive Schwerpunkte setzen und das sprachlich Vermittelte kommentieren sowie bewerten. Das Sprechen über eine Fotografie sowie der Verweis auf eine Fotografie zur Bekräftigung eines Inhalts oder einer Position implizieren jeweils einen Übersetzungsprozess, an dem nicht zuletzt ein unübersetzbarer Rest deutlich wird. Ebenso bedeutsam ist das Zusätzliche, das das jeweils andere Medium dem ursprünglichen Diskurs beifügt.

Gerade so, wie Fotografien für sich stehen können, ist Sprechen nicht an einen Foto-Text gebunden und wird im Folgenden von diesem getrennt untersucht. Zusätzlich zu den Narrativen, Diskursen und Emotionen, die der Foto-Text vermittelt, werden in denselben Primärwerken Narrative, Diskurse und Emotio-

nen auf der Ebene des Sprechens untersucht. Je nach Werk verstärken diese Prinzipien einander argumentativ, oder sie führen zu unauflösbaren Widersprüchen, da das Gesagte das Gezeigte widerlegt oder umgekehrt. Visuell Sichtbares und innere Bilder, kognitiv Erschlossenes und Imaginiertes, Verleugnetes sowie dessen unverhoffte Präsenz treffen so aufeinander und geben Einblicke in komplexe Prüfungen der Realität durch Medienanalyse und Sprachkritik.

IV Polyvalenz und Sprechversuche bei Dubravka Ugrešić

Fotografija je svodenje beskrajnog i nesavladivog svijeta na kvadratić. Fotografija je naša mjera svijeta. Fotografija je i uspomena. Pamćenje je svodenje svijeta na kvadratiće.¹ (MBP, 43)

Dubravka Ugrešićs *Muzej bezuvjetne predaje* (1997, MBP; *Museum der bedingungslosen Kapitulation*, 1998, MBK) sowie *Ministarstvo boli* (2004, 2009 erweitert, MB; *Ministerium der Schmerzen*, 2005, MS) zählen zu den in Hinblick auf Zusammenhänge zwischen Fotografie und Trauma am stärksten rezipierten Texten aus dem südslawischen Raum. Beide Werke verbindet die Migrationsthematik im Zeichen des Jugoslawienkriegs sowie die Konzeption der Hauptfigur als Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin.

Bei Ersterem handelt sich um eine Autofiktion,² deren Ich-Erzählerin während des Krieges (1991–1996) nach Berlin emigriert ist. Ihre Profession spiegelt sich in regelmäßigen Zitaten aus fototheoretischen Texten sowie der russischen Emigrationsliteratur des Silbernen Zeitalters³ wider. Gleichsam als Mimesis des zerfallenen Staates gestaltet sich die Handlung als Assemblage von Reflexions- und Erinnerungslinien, deren einzige Verbindung die Ich-Erzählerin selbst darstellt: Neben kurzen, episodenhaften Eindrücken von Berlin aus den Augen einer Geflüchteten widmet sich diese der Familiengeschichte ihrer erkrankten Mutter sowie den verlassenden Erinnerungen an die bereits in ihrer Kindheit verstorbene Großmutter. Ebenso schwer greifbar und flüchtig wie diese familiären Wurzeln, die es im Schreiben zu aktualisieren und festzuhalten gilt, erweisen sich andere Identitätsnarrative: Eine amouröse Konferenz-Begegnung kann die unglückliche Liebe zu einem Kollegen nicht wiederbeleben und als ebenso wenig zukunftssträchtig gestaltet sich die neue Liaison mit einem deutlich jüngeren Liebhaber. Vermittelt durch einen heiteren Abend mit Freundinnen aus ihrem früheren universitären Umfeld, der der Ich-Erzählerin zufolge möglicherweise gar nicht stattgefunden hat, gilt das nostalgische Erinnern außerdem Zagreb bzw. Jugoslawien. Die Ich-Erzählerin wähnt sich selbst als die Einzige, die an die damalige Zeit zurückdenkt, während

1 „Das Foto reduziert die unendliche und unbeherrschbare Welt auf ein Viereck. Das Foto ist unser Maß der Welt. Das Foto ist auch Erinnerung. Das Gedächtnis reduziert die Welt auf Vierecke.“ (MBK, 42)

2 Davor Beganović (2007: 153) bezeichnet den Text als „(pseudo)autobiografisch“. Andrea Zlatar charakterisiert das hybride Genre wie folgt: „*Muzej bezuvjetne predaje* počiva na nizu autobiografskih (ili pseudoautobiografskih, svejedno) i biografskih strategija pisanja.“ (Zlatar 2004: 132)

3 Gemeint ist die literarische Hochblüte von den 1890er Jahren bis in die frühen 1920er Jahre.

bei den anderen mit der räumlichen Trennung auch die emotionalen Bande durchbrochen scheinen. Einen festen Grundstein ihrer Identität bilden letztlich ideelle Güter: die Verankerung in Literatur und Wissenschaft sowie eine aus der Heimat mitgebrachte alte Fotografie, die drei unbekannte Frauen zeigt. Im Gegensatz zu den zahlreichen, lediglich erwähnten Aufnahmen ist diese als einzige tatsächlich im Buch abgedruckt.

Ministarstvo boli ist historisch später, zur Zeit der Kriegsverbrecher-Tribunale in Den Haag, angesiedelt. Tanja Lucić, die Hauptfigur, ist ebenfalls mit Kriegsausbruch aus Zagreb geflüchtet und befindet sich nach einer Station in Berlin mittlerweile in Amsterdam, wo sie an der Universität eine befristete Dozentur für ‚serbokroatische Literatur‘ innehat. Auch dieser Roman befasst sich mit der Verschränkung von Migration und Identität. In einem kontinuierlichen Handlungsbogen thematisiert er an der Hauptfigur und ihren Studierenden ein auch nach Jahren immer noch nicht abgeschlossenes Ankommen in der neuen Heimat sowie die zunehmende Entfremdung vom Herkunftsland. Lucićs jugonostalgisch geprägter Unterricht, mit dem sie das Wiederfinden einer gemeinsamen Identität intendiert, hat nicht die Aufarbeitung, sondern die Induktion eines kollektiven Traumas zur Folge. Anhand eines Studenten werden biografische Verschränkungen mit den Kriegsverbrechen der Elterngeneration zum Thema. Sein Suizid markiert das stille Trauma eines belastenden Erbes, über das nicht offen gesprochen werden kann. Weitere Handlungsstränge erzählen von einer Reise zur Mutter nach Zagreb, durch die Lucić mit ihrem Leben vor der Emigration konfrontiert wird, von der in Aversion umschlagenden amourösen Annäherung zwischen ihr und einem Studenten sowie von Intrigen am Institut, die die Nicht-Verlängerung ihrer Lehrverpflichtung zur Folge haben. Sämtliche Handlungsstränge werfen die Protagonistin auf ihr Versagen und ihre Einsamkeit zurück. Medienreflexion erfolgt in diesem Text implizit, durch die Thematisierung ausgewählter Fotografien in familiären und gesellschaftlichen Kontexten.

Besonders für *Muzej bezuvjetne predaje* ist eine mehrfach verankerte Polyvalenz charakteristisch: Autofiktionale Episoden, Literaturzitate und zitierte Fotos entstammen historisch, räumlich und inhaltlich höchst unterschiedlichen Kontexten und führen damit diametral auseinander. Dies wird einleitend explizit angesprochen und an dieser Stelle schließt außerdem die Frage nach den Bezügen zu Ugrešićs Biografie an, welche der Text aufzuweisen scheint, wobei sie allerdings relativiert werden: „[P]itanje je li ovaj roman autobiografski moglo bi u nekom eventualnom, hipotetičnom trenutku spadati u nadležnost policije, ali ne čita-

laca.“⁴ (Vgl. MBP, 6) Sieben Jahre später vollzieht *Ministarstvo boli* eine strikte Trennung zwischen Leben und Werk, denn eingangs steht die amtlich anmutende Bemerkung: „Napomena: U romanu koji stoji pred čitaocima sve je izmišljeno: pripovjedačica, njezina priča, situacije i likovi. Čak ni mjesto događaja, Amsterdam, nije suviše stvarno.“⁵ (MB, 4) Was diese gegensätzlichen Statements eint, ist ein starkes metatextuelles Mitbedenken von Leser:innen, die nicht nur direkt angesprochen, sondern auch über die jeweils von ihnen erwartete Lesart instruiert werden. In *Muzej bezuvjetne predaje* wird ihnen so die Aufgabe zuteil, die unüberschaubare Informationsflut aus heterogenen Textelementen zu verarbeiten: „Ako mu [čitalacu] se učini da među poglavljima nema [...] veza, neka bude strpljiv, veze će se postepeno uspostavljati same.“⁶ (MBP, 6)

Die unmittelbare Nähe zum Krieg im ehemaligen Jugoslawien und der hastige Aufbruch der Ich-Erzählerin aus Zagreb scheinen neben der Bewusstheit des Autobiografischen verantwortlich für die Fragmentarität dieses Textes, dessen erzählendes Subjekt sich erst im (schreibenden) Sprechen herauszubilden scheint. Dagegen wird *Ministarstvo boli* einfach als ‚Roman‘ vorgestellt. Die Protagonistin, deren Biografie jener der Autorin ähnelt, erhält hier einen anderen Namen. Damit folgt das Sprechen einer völlig anderen Dynamik; es benennt Themen wie Kriegsschuld, Aggressionspotenzial und Suizid im Umfeld der Protagonistin ohne Umschweife: Hier sind es die Schmerzen einer anderen.

1 Die Polyvalenz der Bilder

Die für die Textkomposition von *Muzej bezuvjetne predaje* bereits angedeutete Flut an Gedanken spiegelt sich in einer Fülle an zitierten Fotografien. Šeherzada Džafić hebt deren Bedeutung als „guardian of time“ (2020: 460) hervor, die besonders das Schreiben in der Emigration auszeichne. Auch auf dieser Ebene erfolgt das Denken als ein Ordnen von Material. Darüber hinaus werden so, wie Katja Kobolt feststellt, bereits Erlebnisse „als aufnahmewürdig oder aufnahmeunwürdig“ (2009: 134) eingeschätzt. Monica Popescu (2007: 340) unterstreicht zudem Ugrišićs damit verbundene „considerations on the mimetic and objective versus

4 „[Die Frage, ob dieser Roman autobiografisch ist, könnte irgendwann, hypothetisch, in die Zuständigkeit der Polizei fallen, nicht aber der Leser.]“ (MBK, 8)

5 „[Anmerkung:] Alles in diesem Roman ist frei erfunden: die Erzählerin, ihre Geschichte, die Situation, die Personen. Sogar der Ort der Handlung, Amsterdam, ist nicht allzu realistisch.“ (MS, 5)

6 „[Wenn es ihm [dem Leser] so vorkommt, als gäbe es zwischen den Kapiteln keine [...] Zusammenhänge mehr, möge er Geduld haben, die Zusammenhänge werden sich nach und nach von selbst herstellen.]“ (MBK, 8)

the subjective and modifiable nature of photographic material“. In beiden behandelten Werken finden sich hauptsächlich Fotos aus privaten Kontexten; diese beziehen sich jedoch nur teilweise auf die jeweilige Hauptfigur: In *Muzej bezuvjetne predaje* wird die Ich-Erzählerin mit den Fotoalben ihrer Mutter konfrontiert, die Bilder von zahlreichen ihr Unbekannten enthalten. Ähnliche Eindrücke des Nicht-Erkennens lösen auch Alben fremder Menschen aus, die die Protagonistin willkürlich auf Flohmärkten kauft. Die übliche Alltagsfunktion von Fotografien wird somit geradezu in ihr Gegenteil verkehrt. Daneben werden Porträts von Politikern zitiert, die zum Großteil aus der Zeit vor dem Zerfall der sozialistischen Länder stammen und, in scharfem Kontrast zur gegenwärtigen Realität, auf jene vergangene Ära verweisen.

Ontologisch lässt sich in Ugrešićs Texten eine besondere Gewichtung der Bildinterpretation durch die Betrachtenden feststellen, von denen die Bedeutung der zitierten Fotografien hier primär abzuhängen scheint. Wiedererkennen oder Beziehungslosigkeit bestimmen das emotionale Erleben dieser Fotografien, die außerdem zwischen Erinnern und Vergessen im persönlichen sowie im historischen Sinne vermitteln. Die meisten Reflexionen über Bilder bleiben im Inneren einzelner Figuren verborgen und sind anderen Personen häufig unzugänglich, sodass die Bildmedien in den Texten einen wenig konkretisierten, zusätzlichen und auch für die Leser:innen unerschließbaren Imaginationsraum zu schaffen scheinen. Auf jeder der im Folgenden behandelten Ebenen lässt sich eine Opposition zwischen einer scheinbaren Konkretheit der Bildmedien und darin verankerten Aspekten des Unsagbaren feststellen.

1.1 Realitätseffekte und fotografische Ontologien

Bezeichnend sind bei Ugrešić wiederholt auftauchende Episoden, die autoreferenzielle Beziehungen von Menschen zur Fotografie thematisieren. So wird etwa folgende ‚zufällig aufgeschnappte Phrase eines aus Bosnien Geflüchteten‘ zweimal in unveränderter Form und ohne weiteren Kontext zitiert: „Izbjeglice se dijele na dvije vrste: na one s fotografijama i na one bez fotografija“⁷ (MBP, 13 und 298). Am Beginn und Ende von *Muzej bezuvjetne predaje* markiert sie den besonderen Wert von Bildern zurückgelassener Realitäten. Damit illustriert sie metaphorisch Unterschiede zwischen den Migrationssituationen, in denen sich auch die Ich-Erzählerin und zahlreiche Charaktere in ihrem Umfeld befinden.

7 „Es gibt zwei Sorten Flüchtlinge: solche mit Fotos und solche ohne Fotos, sagte ein Flüchtling aus Bosnien.“ (MBK, 14 und 285)

Ebenfalls zweimal im selben Wortlaut findet sich folgende ‚zufällige Beobachtung‘ der Erzählerin: „Na Kottbusser Toru neljubazni vjetar liže plakate sa združenim profilima Marxa, Lenjina i Mao Tze Tunga. Ispred blještavo osvijetljene BMW-ove trgovine na Kudammu razgaljeni mladi Nijemci fotografiraju se za uspomenu.“⁸ (MBP, 139 und 310) Diese steht für eine zu jener der Geflüchteten komplementäre Realitätserfahrung deutscher Jugendlicher, für die Fotografieren in Berlin eine unreflektierte Alltagshandlung darstellt. Gleichsam beiläufig hält der Hintergrund des Motivs zugleich den noch spürbaren politischen Umbruch durch den Fall der Berliner Mauer fest: Signifikanten der kommunistischen Vergangenheit und der kapitalistischen Gegenwart stehen in einem nun bereits als Norm etablierten Kontrast nebeneinander.

Obwohl es sich um wiederholte Elemente handelt, sind beide zitierten Sequenzen weder für die Handlung noch für die Figurencharakterisierung von besonderer Bedeutung. Damit können sie, wie auch viele andere, ähnliche Szenen dem Realitätseffekt im Sinne Roland Barthes’ zugeordnet werden und dienen lediglich der topografischen Illusion im Hintergrund. (Vgl. Barthes 1968: 25 f.) Gleichwohl verdeutlichen gerade diese Passagen am unterschiedlichen Umgang mit Fotografien das Nebeneinander zweier Realitätserfahrungen, wobei in Ugrešićs Texten die Perspektive der während und nach dem Jugoslawienkrieg Emigrierten im Zentrum steht.

Die Fixierung auf Bilder verweist auf das den Figuren immanente Trauma von Krieg und Flucht, für das in *Ministarstvo boli* härtere und direktere Worte gefunden werden: „Izbjeglička trauma, ona dječja panika izazvana naglim nestankom mame iz našega vidnog polja“⁹ (MB, 133). Erst mit der zwischen den Texten verstrichenen Zeit scheinen die Emotionen von Bitterkeit und diffuser Angst manifest zu werden, an denen der Aufenthaltsort nichts zu ändern vermag. Die eingangs festgehaltene akribische Beschäftigung mit Fotografien hat in *Muzej bezuvjetne predaje* noch Fluchtcharakter: Ausgewählte Bilder scheinen hier geeignet, über Trauma und Verluste hinwegzutäuschen.

In *Ministarstvo boli* dagegen erscheinen persönliche Erinnerungen ebenso schmerzhaft wie unmittelbare Verluste: Eine Fotografie der kroatischen Hauptfigur mit ihrem serbischen Partner aus der Zeit vor dem Krieg wird hier wiederholt thematisiert. Bei genauerer Betrachtung repräsentiert sie eine ungewollte und schmerzhaftige Erinnerung, zumal nicht die Universitätslektorin Tanja Lucić,

⁸ „Am Kottbusser Tor leckt der unfreundliche Wind die Plakate mit den vereinigten Profilen von Marx, Lenin und Mao Zedong. Vor dem hellerleuchteten BMW-Schaufenster am Kudamm machen junge Deutsche mit offenem Hemdkragen Erinnerungsfotos.“ (MBK, 139 und 295)

⁹ „Das Flüchtlingstrauma, diese Angst des Kindes, das die Mutter aus den Augen verloren hat“ (MS, 128).

sondern deren Mutter dieses Bild aufbewahrt hat: „[O]pazila sam da na mjesto gdje je držala fotografije još uvijek čuva moju i Goranovu, iz Berlina.“¹⁰ (MB, 111) Diese visuelle Konfrontation mit dem ehemaligen Partner und der aufgrund der ethnischen Spannungen in Jugoslawien gescheiterten Beziehung erfolgt bei einem Besuch Tanjas bei den Eltern in Zagreb.

Verweise auf dieses Beziehungsende werden als latenter Bezug auf die Nachkriegsrealität im Hintergrund bereits zu Beginn des Romans eingeführt und in regelmäßigen Abständen leitmotivisch aktualisiert. Eine von bildhafter Unveränderlichkeit und Wiederholungen geprägte posttraumatische Realitätserfahrung zeichnet sich auch darin ab. Dem vorangestellt findet sich zudem Tanjas drängende Vorstellung, im Bus mit dem Kopf gegen die Glasscheibe zu schlagen,¹¹ sowie, davon abgesetzt, die Erwähnung eines erdachten Fotos oder gedanklichen Bildes mit unbestimmtem Referenten: „Zamišljena slika ponekad je tako živa da mi se čini da zaista čujem njegov glas i da na ramenu zaista osjećam njegov dodir.“¹² (MB, 9)

Das bei den Eltern in Zagreb gefundene alte Foto aus Berlin schließt räumlich an die auf diese Eingangspassage folgenden Erinnerungen an; wie die gedankliche Episode am Anfang erfolgt auch die Konfrontation mit dem Foto im Haus der Eltern ohne verbalen Austausch zwischen den Figuren. Auch hier ‚sieht‘ die Protagonistin das Foto lediglich zwischen den anderen alten Aufnahmen, ohne dies zu thematisieren, betont jedoch durch eine später erfolgende erneute visuelle Bezugnahme darauf die fortdauernde Präsenz ihres früheren Partners: „Moja i Goranova fotografija stajala na vitrini u maminoj dnevnoj sobi.“¹³ (MB, 133) Bereits davor findet sich jedoch eine gedankliche Erklärung für den Verbleib des mittlerweile gegenstandslosen Bildes zwischen den anderen: „Odlučila je [majka] da nas zadrži u vezi, bila je režiser svoje obiteljske sapunice.“¹⁴ (MB, 115)

Gesprochen wird dagegen über eine andere Fotografie, die den ehemaligen Partner mit seiner neuen Lebensgefährtin zeigt: „Pružila mi je [majka] fotografiju. Na fotografiji su bili Goran i neka Japanka. [...] Još jednom sam bacila pogled

10 „[Ich] bemerkte [...], dass sie dort noch immer das Foto von mir und Goran in Berlin aufbewahrte.“ (MS, 109)

11 Der Titel des Romans *Ministarstvo boli* scheint bewusst mehrdeutig gewählt. Konkret bezieht er sich auf einen nur beiläufig erwähnten S/M-Pornoklub in Den Haag namens „Ministry of Pain“ (MB, 19), wichtiger scheinen jedoch andere Bedeutungslinien wie die Migrationserfahrung der traumatisierten Nachkriegsgeneration sowie deren Identitäts- und Heimatverlust zu sein.

12 „Ich bilde mir das nur ein. Aber das Bild ist so lebendig, dass ich wirklich seine Stimme höre und seine Berührung fühle.“ (MS, 12)

13 „In der Vitrine in ihrem Wohnzimmer steht ein Foto von Goran und mir.“ (MS, 127)

14 „Sie [meine Mutter] hatte beschlossen, unsere Verbindung aufrecht zu erhalten, sie war die Regisseurin ihrer häuslichen Seifenoper.“ (MS, 113)

na fotografiju i osjetila mali ubod ljubomore.“¹⁵ (MB, 121) Dieses Bild dient der nonverbalen Vermittlung von Information: Die Mutter legt es der Tochter vor, um diese ohne Worte über jene Beziehung zu informieren. Durch den Überraschungseffekt oder Schock beim Anblick der davor unbekannten Aufnahme wird unmittelbar deutlich, dass die Protagonistin auf beide Fotos emotional reagiert.

Während Liebeskummer sich hier als Mischung von Schmerz und Eifersucht manifestiert, scheint das andere Bild, dessen emotionale Bedeutung nicht in Worte gefasst wird, das jedoch aufgrund seiner mehrfachen Erwähnung als ebenso aufwühlend ausgewiesen ist, eher eine nicht minder schmerzhaft Nostalgie¹⁶ auszudrücken; über den Roman hinweg verbinden diese Emotionen um das Beziehungs-ende den Zerfall der jugoslawischen Heimat und die mit der Migrationserfahrung einhergehende Isolation.

Von Bedeutung ist außerdem, dass die Protagonistin den Verbleib der nicht thematisierten Fotografie des früheren Liebespaares als persönliche ‚Seifenoper‘ ihrer Mutter interpretiert, mit der diese nach dem Krieg für sich selbst den Anschein von Kontinuität zu wahren versucht. Noch stärker wird eine solche Dimension der Gegenwelt, in die sich insbesondere die Mutter, doch andeutungsweise auch zahlreiche weitere Figuren dieses Romans flüchten, Filmen zugeschrieben, und zwar vor allem amerikanischen und jugoslawischen Komödien: „Filmovi su, više nego bilo što drugo, dokazivali da je naš život pak postojao. Taj bivši život čitali smo sada iz novog, posmrtnog rakursa“.¹⁷ (MB, 66)

1.2 Bildbetrachtung und innere Welten

Besonders in *Ministarstvo boli* werden Filme häufig zitiert, um beiläufige Scheinwelten zu markieren, in denen die Realitätsverweigerung einer posttraumatischen Gesellschaft Verankerung findet; diese gibt sich nämlich der Illusion hin, sie würde wie gewohnt fortbestehen. An diesem Aspekt lässt sich die implizite Unterscheidung zwischen Film und Fotografie bei Ugrešić festmachen, denn anders als jenes Surrogat für die Wirklichkeit erzeugen Fotografien bei ihren Figuren ‚Erfahrungen der Tiefe‘ im Sinne Walter Benjamins. Dies trifft bereits auf die zuvor zitierte Fotografie des gescheiterten Liebespaares zu, die nämlich zumin-

15 „Sie reichte mir das Foto. Es zeigte Goran und eine Japanerin. [...] Ich warf noch einen Blick auf das Bild und fühlte den leisen Stachel der Eifersucht.“ (MS, 118)

16 Vgl. dazu Julia Kristeva (1989) psychoanalytische Beschreibung der Nostalgie als unbewältigte Trauer nach dem Verlust eines Liebesobjekts.

17 „Sie [Filme] bewiesen mehr als manches andere, dass es unser Leben gegeben hatte. Dieses ehemalige Leben sahen wir jetzt aus einem neuen, posthumen Blickwinkel“ (MS, 64).

dest für die Protagonistin nicht den Anschein erwecken kann, das Verlorene würde fortbestehen. Beide erwähnten Fotos des früheren Partners, sowohl das aus der gemeinsamen Vergangenheit als auch jenes mit dessen neuer Partnerin, treffen Tanja Lucić mit der Kraft eines Barthes'schen *punctums*, wie ein Stich oder ein Schnitt. (Vgl. Barthes 1980: 809)

Obgleich sie nur kleine Ausschnitte zeigen, scheinen die Fotos bei Ugrešić die eigentliche Realität zu erfassen – deren wichtigste, einschneidendste Bedeutungen: „Pomoću jednostavne trubice od papira dobila se željena mjera svijeta, ‚fotografija‘.“¹⁸ (MBP, 42) Diese Bedeutung kommt Fotografien bereits in *Muzej bezuvjetne predaje* zu, doch heißt es erst in *Ministarstvo boli*: „Samo je bol bila stvarna.“¹⁹ (MB, 159) Diese in Bezug auf Kriegstrauma, Suizid und Gerichtsverfahren geäußerte Feststellung scheint hier auf die Erfahrung persönlicher Fotografien übertragbar, die allesamt jene globale Erfahrung des Traumas spiegeln und fast ausschließlich auf Verluste und Tode als ihr *punctum* verweisen.

Anders als das festgefahrene und unverrückbare Mosaik unterschiedlicher Traumata in *Ministarstvo boli* scheinen in *Muzej bezuvjetne predaje* besonders die Bildwelten der Fotografien flexibler gestaltet. Imagination und Umschichtung sind die beiden wichtigsten Verfahren, die hier im Umgang mit dem Krieg und anderen Belastungen eine traumabedingte Erstarrung verhindern. Besonderen Stellenwert erhalten Bilder mit unbekannten Referenten: die nicht identifizierbaren Personen in den Fotoalben der Mutter oder in fremden Familienalben auf Flohmärkten sowie insbesondere die Motivelemente einer alten Fotografie, die die quasi-autobiografische Ich-Erzählerin seit langem mit sich führt und die im Text mehrmals beschrieben wird. Die persönliche Beziehung der Protagonistin zu diesem Bild beschränkt sich auf die Tatsache, dass der abgebildete Fluss auf ihre Herkunft verweist.

Na mome pisaćem stolu stoji požutjela fotografija. Na njoj su tri nepoznate kupačice. O fotografiji ne znam mnogo, tek da je snimljena početkom stoljeća na rječici Pakri. Rječica teče nedaleko mjesta gdje sam se rodila i provela djetinjstvo.²⁰ (MBP, 226)

Dagmar Burkhart (2001: 599) erkennt in dem Bild der drei Unbekannten das allegorische Motiv der „Schicksalsfrauen (die deutschen Nornen, die bulgarischen *orisnici*, die kroatischen *suđenice*) im Fluss des Vergessens“. Zudem stellt sie die

¹⁸ „Mit Hilfe einer einfachen Papierröhre bekam man das erwünschte Maß der Welt, ein Foto.“ (MBK, 41)

¹⁹ „Nur der Schmerz war wirklich.“ (MS, 156)

²⁰ „Auf meinem Schreibtisch steht das vergilbte Foto dreier badender Frauen. Ich weiß nicht viel über das Foto, nur, daß es zu Beginn des Jahrhunderts aufgenommen wurde, in der Nähe des Ortes, wo ich geboren wurde und meine Kindheit verbrachte.“ (MBK, 218)

grundlegende Opposition zwischen Fotografien, die in diesem Text für das ‚Erinnern‘ stehen, und dem Motiv der Feder, die das ‚Vergessen‘ meint, heraus. (Vgl. ebd.: 596) Spezifisch für die Fotografie der Badenden stellt Elisabeth Blasch (2011: 259) fest: „Die abwesende Vergangenheit soll also durch das Foto bzw. durch die Zuschreibungen an selbiges wieder zugänglich gemacht werden. Es dient als Erinnerungsimpuls, nach dem die Erzählerin offensichtlich immer wieder sucht“.

Davor Beganović (2007: 156) erkennt in der „Modifizierung der Darstellung der Fotografie“ ein Moment „innerer Kohärenz“ von *Muzej bezuvjetne predaje*: Mit den Badenden wird zunächst „ein reales Foto mit unrealen (weil unbekannten) Figuren präsentiert.“ (Ebd.) Als zweite Stufe beschreibt er ein „unreale[s], weil nicht existente[s] Foto [...], das nur in der ekphrastischen Erzählweise der Beobachterin sichtbar“ (ebd.) ist. Beganović bezieht sich hier auf das Unterkapitel *Prvi snimak starosti* (MBP, 114; *Das erste Altersfoto*, MBK, 117), in dem die Mutter bei einem Ausflug nach dem Tod des Vaters beschrieben wird. Drittens nennt er ein überbelichtetes Gruppenfoto der Protagonistin mit ihren Freundinnen und einem Engel, der an diesem Abend zu Gast war: „Dort ist, wie in einem kathartischen Akt, das Foto und das Himmelswesen des Engels verbunden.“ (Ebd.)

Eine Sonderstellung kommt in diesem Text zwei Fotografien – der ersten sowie der dritten in dieser Darstellung – zu, die sich seit der Ausreise der Protagonistin aus Kroatien zwischen wertlos gewordenen Gegenständen aus dem Koffer befinden: „Među njima jedna stara požutjela, i druga prazna, škart fotografija.“²¹ (MBP, 258) Die beiden Bilder stehen zueinander in Opposition, denn während die klar zu erkennenden Badenden unbekannt sind und einer anderen Zeit entstammen, handelt es sich bei dem anderen um ein überbelichtetes Foto, „dessen ‚gleichgültiges Weiß‘ Vergessen und Tod signalisiert“ (Burkhart 2001: 599); Elisabeth Blasch konstatiert eine „fotografische Leerstelle“ (2011b: 132).

Es handelt sich um das einzige Gruppenfoto der Ich-Erzählerin und ihrer engsten Freundinnen aus der Zagreber Zeit: „U rukama premećem bezvrijedan suvenir, našu jedinu zajedničku fotografiju. A tu je, počevši slijeva (da li slijeva?), trebala stajati tamnooka Nuša, zatim Doti široka lica [...] i ja, s licem djeteta [...]. Nedostaju Nina i Hana, nisu bile s nama te večeri.“²² (MBP, 229) Das Gruppenbild hat neben seiner Überbelichtung, die das Entschwinden des Motivs teilweise erklärt, weitere Mängel: Zwei Freundinnen fehlen; bei genauerer Betrachtung sind zudem selbst die Anwesenden nicht erkennbar. Es ist nicht sicher, ob die mit

21 „Darunter ein altes, vergilbte Foto und ein anderes, mißglücktes, Ausschuß.“ (MBK, 246)

22 „In den Händen halte ich ein wertloses Souvenir, unser einziges gemeinsames Foto. Als Erste von links (von links?) mußte hier die dunkeläugige Nuša stehen, dann Doti mit dem breiten Gesicht [...] und schließlich ich mit meinem Kindergesicht [...]. Nina und Hana fehlen, sie waren an diesem Abend nicht dabei.“ (MBK, 220)

Nuša beginnende Aufzählung die Aufstellung tatsächlich von links nach rechts wiedergibt, obwohl ihre dunklen Augen ein charakteristisches Erkennungsmerkmal bilden. Auch sonst häufen sich die Unsicherheiten: Im Text erscheint die Verbform ‚stehen müsste‘ (*trebala stajati*) anstelle von ‚steht‘ (*stoji*); bei der neuerlichen Betrachtung des Bildes am Kapitelende, wo die ekphrastische Beschreibung wörtlich wiederholt wird, kommt die Ich-Erzählerin zu dem Schluss, dass das Motiv trotz all seiner Details nicht vollständig zu erfassen ist.

Es handelt sich hier um ein Bild einer Situation, an welche die Hauptfigur sich erinnern *möchte* (vgl. MBP, 230), deren Authentizität jedoch erzählerisch in Zweifel gezogen wird. Das Foto der Badenden dagegen steht für visuelle Gewissheit und bietet so einen Impuls für das Schreiben, doch zunächst ebenso für das dazu notwendige Sehen: „Uz našu praznu fotografiju prilažem drugu, tu koju uvijek nosim sa sobom i o kojoj malo znam. Požutjela fotografija s početka stoljeća je poput upaljene svjetiljke na mrklu prozoru, udobrovoljavajuća tajna gesta s kojom izvlačim slike iz ravnodušne bjeline.“²³ (MBP, 229) Zwischen Klarheit und Überbelichtung kontrastieren die Realitäten einer sichtbaren, doch bezuglos-unbekannten Szene und einer quasi-autobiografischen, deren konkrete Spuren visuell zu verblassen und szenisch zu entgleiten scheinen, da der Zusammenhang, dem sie entstammt, zerstört wurde. Im Hintergrund dieses Paradoxons stehen Krieg und Migration, sie werden in *Muzej bezuvjetne predaje* sprachlich behutsam ausgespart, sind aber dennoch präsent: „Da, svijet se smračio, kao da su i one same potamnjele. Malo-pomalo gutaju i njihove sobe, [...] da, svjetovi su se razdvojili samo je jedno istina, to da nitko više nije isti.“²⁴ (MBP, 285)

Die Fotografie der Badenden kann nicht zurückholen, was auf dem zweiten Bild fehlt, doch fügt sie dem Traumadiskurs eine schützende zweite Schicht hinzu: Das überbelichtete, ‚leere‘ Bild steht gleichsam als unverschlüsseltes Symbol, d. h. als ikonisches Zeichen für zerstörte und unzugängliche Inhalte – und damit für das Trauma. Die Erzählerin projiziert diese Inhalte gedanklich auf eine alte Fotografie aus ihrem Reisegepäck, deren Motiv so vage ist, dass es im Betrachtungsvorgang erschlossen und durch die Fantasie beliebig gefüllt werden kann. Das Erzählen geht von jenem Bild der Badenden aus, dem Bild des Sehens und der Sprache. Wichtig an diesem Bild ist außerdem die darüber hergestellte

23 „Neben unser leeres Foto lege ich das andere, das ich stets bei mir habe und von dem ich wenig weiß. Die vergilbte Aufnahme vom Anfang des Jahrhunderts ist wie eine brennende Lampe am dunklen Fenster, eine freundlich stimmende, geheime Geste, mit der ich Bilder aus dem gleichgültigen Weiß ziehe.“ (MBK, 220)

24 „Ja, die Welt ist finster geworden, auch die Mädchen strahlen nicht mehr. Allmählich werden sie von ihren Zimmern verschluckt, [...] ja, die Welten haben sich geteilt und es gibt nur die eine Wahrheit, daß niemand mehr derselbe ist.“ (MBK, 273 f.)

Verbindung zur Kindheit, denn eine in beiden Werken besonders wichtige Form der wiedergefundenen Sprache besteht im kindlichen Sprechen als Überwindung des Traumas.

Tu fotografiju uvijek nosim sa sobom kao kakvu relikviju kojoj ne znam pravo značenje. Mutnožuta površina hipnotički privlači moju pažnju. Ponekad dugo zurim u nju i ne mislim ni o čemu. Ponekad se pažljivo udubljujem u zrcalne odraze triju kupačica na vodi, u njihova lica koja gledaju pravo u moje. Uranjam u njih kao da ću odgonetnuti tajnu, otkriti neku pukotinu skriveni prolaz. Uspoređujem položaj njihovih ruku: sve tri savile su ruke kao krila. Zrcalna površina vode otkriva to što kupaci kostimi pokušavaju sakriti: u vodi pliva jasan odraz ogoljene dojke. U desnom uglu četiri tikvice, starinski pojas za plivanje. Žene stoje do pojasa u vodi. Oko njih lebdi onirička izmaglica puna suzdržanog svjetla. Čini se da nešto iščekuju. Zbog nečeg sam sigurna da to što iščekuju nije klik fotoaparata.²⁵ (MBP, 226)

Da die Schwarz-Weiß-Fotografie der Badenden als einzige im Buch abgedruckt ist – je nach Ausgabe auf dem Cover oder im Buchinneren dem Text vorangestellt –, fällt ihr innerhalb der im Text zitierten Bilderflut eine Sonderstellung zu. Anders als bei anderen, ekphrastisch festgehaltenen Fotografien von Unbekannten nimmt die soeben zitierte Beschreibung hauptsächlich Blick und Bewusstsein der Betrachterin in den Fokus. Neben dem *studium* der gemäß der Mode um 1900 gekleideten Schwimmerinnen wird auf zwei Details hingewiesen, die nur bei genauerer Betrachtung erkennbar sind: vier Kürbisse im Vordergrund der Aufnahme sowie eine sich im Wasser abzeichnende nackte Brust, die als überraschender Effekt angesichts der bekleideten Schwimmerin als *punctum* gelesen werden kann; das Bild wird an anderer Stelle ohne Hinweis auf dieses Detail als ‚Fetisch‘ bezeichnet (vgl. MBP, 11), was eine latente Erotik der Obsession für dieses Foto andeutet.

Die Beziehung der Ich-Erzählerin zur Fotografie der Badenden setzt bei deren Objekthaftigkeit an, die der Bindung eine physische Dimension verleiht, mit der sie ihrer Besitzerin innerhalb des posttraumatischen Alltags symboli-

25 „Dieses Foto trage ich immer bei mir wie eine Reliquie, deren wahre Bedeutung ich nicht kenne. Die gelbliche Oberfläche zieht meine Aufmerksamkeit magisch an. Manchmal starre ich darauf und denke an nichts. Manchmal vertiefe ich mich in die Gesichter der drei badenden Frauen, die mir entgegenblicken, als könnte ich ein Geheimnis entdecken, einen Riß, einen verborgenen Durchgang, durch den ich in einen anderen Raum gleiten könnte. Ich vergleiche die Haltung ihrer Arme: Bei allen sind sie gebogen wie Flügel. Der Wasserspiegel offenbart, was die Badeanzüge zu verbergen versuchen: das Abbild einer entblößten Brust. In der rechten Ecke [vier] Flaschenkürbisse: ein altmodischer Schwimmgürtel. Die Frauen stehen bis zur Taille im Wasser. Um sie schwebt ein träumerischer Dunst voll gedämpften Lichts. Sie scheinen auf etwas zu warten. Aus irgendeinem Grund bin ich sicher, daß sie nicht auf das Klicken eines Fotoapparats warten.“ (MBK, 218)

schen Halt spendet. Der Bildinhalt, der zunächst keinen Bezug zur Betrachterin aufweist, wird hier als kontemplatives Motiv erkennbar, das die Gedanken vom Realitätserleben löst und sie in einen Zustand versetzt, der an den ‚Proust’schen Schlaf‘²⁶ erinnert, womit das Bild die Ganzheitserfahrung der kindlichen Existenz vor dem Lacan’schen Spiegelstadium zurückbringt. Damit in Verbindung steht eine den Badenden zugeschriebene unbestimmte Erwartungshaltung, die das bevorstehende bzw. zeitgleich stattfindende Fotografiert-Werden negiert. In Analogie zum Aufnahmevorgang und der zuklappenden Blende wurde das Medium Fotografie in theoretischen Auseinandersetzungen häufig mit Tod und Trauma assoziiert. (Vgl. Kap. II.3.3) Die Ignoranz gegenüber dem Fotografen bedeutet folglich eine Entrückung des Motivs in eine zeitlose Ewigkeit.

Die Protagonistin in *Ministarstvo boli* verfügt nicht über eine vergleichbare ‚Reliquie‘. Ihr von der Mutter konserviertes Bild aus der früheren Beziehung scheint zwar für jene eine ähnliche Bedeutung zu erfüllen, bei Tanja Lucić jedoch löst es nur den herben Schmerz von Nostalgie und gefühltem Scheitern aus. (Vgl. Kap. 1.1) Ein grundlegender Unterschied zur Fotografie der Schwimmerinnen in dem anderen Werk besteht zudem darin, dass hier ein Motiv vorliegt, das mit den Figuren in einem konkret-biografischen Zusammenhang steht und dadurch zumindest für die Abgelichtete selbst nicht jenen Interpretationsspielraum zulässt, der notwendig wäre, um durch das Bild die schmerzhafteste Realität zu kaschieren. Gerade im Gegenteil berührt dieser Anblick eine offene Wunde.

Das Konstrukt eines traumatisch konnotierten ‚leeren‘ Bildes und eines entrückenden Fotos ist dennoch auch im späteren Roman anzutreffen: Anstelle der überbelichteten Fotografie wird nämlich Vermeers Gemälde *Das Mädchen mit dem Perlenohrring* zitiert, dem in Hinblick auf die latent erotische Beziehung der Ich-Erzählerin Tanja Lucić zu ihrem Studenten Igor ein ähnlicher traumatischer Fokus anhaftet, der visuell etwas zunächst positiv Konnotiertes kommentiert: Noch lange bevor die Situation eskaliert, vermeint sie – gewissermaßen als *punctum* – in der Perle den Tod zu erblicken: „[U] perli bi se mogla ogledavati smrt.“²⁷ (MB, 166) Schützenden Imaginationsraum spendet dagegen ein Kindheitsfoto, das die Protagonistin sich nur ein einziges Mal aktiv in Erinnerung ruft, nämlich als Igor sie in ihrer Wohnung bedroht:

26 Die Eingangssequenz der *Recherche* über Marcells enge Bindung an die Mutter handelt von seinem Trennungsschmerz beim Zu-Bett-Gehen in der frühen Kindheit und wird – wie im vorliegenden Fall die Fotografie der Badenden – als synthetisierendes Element über den Text hinweg wiederholt aufgegriffen.

27 „[I]n der Perle [könnte sich] vielleicht der Tod spiegeln.“ (MS, 163)

Bila je to mala crno-bijela fotografija koju je mama čuvala u svom albumu. Mogla sam imati četiri ili pet godina kada je fotografija snimljena. Pogleda upravljena prema fotografskom aparatu, stojim na nekoj ledini. Vrijeme je zimsko, bez snijega. Na sebi imam strogi kaputić od tvida, na dvoredno kopčanje. Mali ovratnik i klapne na džepovima presvučeni su plišem. Jednu ruku držim u džepu (vidi se i malko odignuta klapna), a drugu sam opustila niz tijelce. S moga lica curi jedva zamjetan osmijeh. Iza mene nema ničega. Pored mene nema ničega. Na slici sam samo ja, mala, osamljena ljudska replika koju je netko katapultirao na čistinu. Iako sam tu sliku znala, sada me potresla oštra i nedvosmislena osamljenost koja je izbijala iz prizora²⁸ (MB, 240).

Mitten in einer Extremsituation platziert, stellt diese Beschreibung für die Handlung ein retardierendes Moment dar, das die Situation gleichsam einfriert und erzählerisch die Zeit bis zum Eintreffen der Polizei überbrückt. Auch diese imaginierte Betrachtung enthält Informationen über die emotionale Rezeption des Bildmotivs durch die Betrachterin: Ihre Assoziationen bleiben an dem Umstand haften, dass sich weder hinter noch vor diesem kaum merklich lächelnden Kindheits-Ich jemand befindet. Mit einem Mal wird die Einsamkeit überdeutlich, die diese lange zurückliegende Szene birgt, welche sich nun vor den Augen der Protagonistin mit ihrer gegenwärtigen Situation verbindet.

1.3 Im Besitz der Fotografien

Die quasi-physische Auseinandersetzung mit Motiven, die als Fotografie feste Form annehmen, ist charakteristisch für Ugrešićs Schreiben. Zugleich bewerten ihre Figuren Bilder unterschiedlich. Fotografieren wird so als selbstbezogene Praxis verurteilt, die verknüpft sei mit einer oberflächlichen Wahrnehmung der Realität. Anhand ihrer Vorliebe für das Posieren auf Fotos, das auch Barthes (1980: 796) kritisch kommentiert, werden manche Figuren negativ charakterisiert (vgl. MBP, 119), und für sich selbst hält die Ich-Erzählerin fest: „Nikad nisam vol-

²⁸ „[Es war] ein kleines Schwarzweißfoto, das meine Mutter in ihrem Album aufbewahrte. Als es aufgenommen wurde, mag ich vier oder fünf Jahre alt gewesen sein. Ich stehe da auf einem leeren Feld, den Blick auf den Fotoapparat gerichtet. Es ist Winter, jedoch ohne Schnee. Ich trage ein strenges doppelreihiges Tweedmäntelchen. Der Kragen und die Taschenklappen sind aus Samt. Die eine Hand ist in der Tasche verborgen (man sieht die etwas angehobene Klappe), der andere Arm hängt neben dem schwächtigen Körper herab. Auf dem Gesicht ist der Anflug eines kaum wahrnehmbaren Lächelns zu erkennen. Hinter mir nichts. Neben mir nichts. Auf dem Foto gibt es nur mich, ein kleines, einsames Menschenkind, das jemand auf das freie Feld hinauskatapultiert hat. Obwohl ich das Foto kannte, erschütterte mich jetzt zum ersten Mal die harte und unverkennbare Einsamkeit, die es vermittelte.“ (MS, 137)

jela fotografije.“²⁹ (MBP, 38) Diese Einschätzung betrifft besonders touristische Motive, auf die sich auch die Feststellung bezieht, fremde Alben seien langweilig. Doch auch für eigene Aufnahmen wird vermerkt, sie würden den Zugang zur Welt verstellen: „[P]amtim samo prizore koje sam snimala. Pokušala sam se prisjetiti nečeg drugog, ali sjećanje je uporno ostajalo fiksirano na sadržaje s fotografija.“³⁰ (MBP, 38)

Die abschätzige Kritik steht zu der bereits angeklungenen Obsession für ausgewählte Fotografien keineswegs in Widerspruch, denn die besondere Qualität von Fotos liegt in dem durch sie gespendeten Imaginationsraum einer parallelen Wirklichkeit. Die Auseinandersetzung mit der persönlichen Vergangenheit wird so bei genauerer Betrachtung als emotionales Ordnen erkennbar, das nicht darauf abzielt, die Geschichte zu erfassen, sondern die Gefühle in Einklang zu bringen. Das Narrativ der Mutter, die nach dem Tod des Vaters Alben anschafft (vgl. MBP, 26), um die Vergangenheit nachvollziehbar zu ordnen, steht nicht zufällig am Beginn von *Muzej bezuvjetne predaje*. Es kann als Kommentar zu dessen Poetik weitschweifiger Bewegungen der Suche, des Ordners und der Transformation gelesen werden. Immer wieder wird festgehalten, dass die Mutter mit sinnverändernder Wirkung Fotos aussortiert oder eine bestehende Ordnung verändert. Am Ende gelingt dieser Jahre umspannende selbsttherapeutische Prozess: „Fotografije u maminim albumima – nakon kaosa, zavodenja reda prema principima kronologije događaja i njihove važnosti, nakon retuša [...] već duže vrijeme zauzimaju svoj, čini se, stalan poredak.“³¹ (MBP, 39)

Die Selbsttherapie der Mutter umfasst deren Lebensgeschichte, ihre kontemplative Vertiefung in die fotografische Parallelwelt ist vorwiegend autoreferenziell. Nicht zufällig zitiert Ugrešić Susan Sontag, die Fotografie als ‚elegische Kunst‘ und *memento mori* unter ständigen Verweisen auf die Vergänglichkeit (vgl. MBP, 23) beschreibt. Vermittelt wird eine hier anschließende Nostalgie der Mutter nur indirekt anhand ausgewählter emotionaler Reaktionen: So ist eine spezifische Verbindung zwischen Fotografie und Trauma in der visuellen Gewahrwerdung ihres körperlichen Alterns (vgl. MBP, 28) erkennbar, die durch Zensur entsprechender Bilder gelöst und von der Tochter bei der Aufnahme neuer Bilder präventiv vermieden wird. (Vgl. MBP, 32 f.) Die von Lessing festgestellte Diskrepanz zwischen Visualität

29 „Ich habe nie etwas vom Fotografieren gehalten.“ (MBK, 37)

30 „[I]ch [hatte mir] von der Reise nur die aufgenommenen Szenen gemerkt [...]. Ich versuchte, mich an etwas anderes zu erinnern, aber das Gedächtnis blieb hartnäckig auf die Inhalte der Fotos fixiert.“ (MBK, 37)

31 „Nach dem anfänglichen Chaos, der ersten Auswahl, dem Ordnen, der Anwendung des Prinzips der Chronologie der Ereignisse und ihrer Bedeutung, nach der Retusche [...] stehen die Fotos in Mamas Alben seit längerer Zeit in einer festen Reihenfolge.“ (MBK, 38)

und Sprache in Hinblick auf Ästhetik und Trauma (vgl. Kap. II.3.4) wird hier deutlich, denn zu vermeiden ist diese Konfrontation mit dem eigenen Erscheinungsbild nur durch die Ablenkung vom Bild durch die Sprache.

Es kommen jedoch auch politische Themen zur Sprache, die ebenfalls als Konflikt zwischen Bildinhalten und deren narrativer ‚Verwaltung‘ ausgetragen werden. So stellt sich im Jahr 1991 die Frage, wie mit der an der Uniform erkennbaren Partisanen-Vergangenheit des Vaters umzugehen sei: „Uzmi ga ti... – predložila je“³² (MBP, 36). Die Mutter möchte das Bild nicht behalten; da es sich um ihren Ehemann handelt, kann sie sich jedoch auch nicht dazu entschließen, es wegzugeben: „[Z]adržala [je] u albumu očevu fotografiju u partizanskoj uniformi na mjestu gdje je i bila, kao što je ipak zadržala i vrećicu s nikom potrebnim ordenjem kao svoju.“³³ (MBP, 37)

In einer Episode um die Geschichte eines Freundes, dessen Vater im Krieg umkam, nachdem er auf der Seite der Aggressoren gekämpft hatte, heißt es: „Potražio je malu očevu fotografiju i prvi put opazio da je fotografija ne samo stara nego i pažljivo retuširana [...]“.³⁴ (MBP, 38) Die Episode handelt von einem euphemistisch aussparenden Diskurs in privaten Gedenkkulturen, der an der Weitergabe dieser Fotografie verdeutlicht wird. Als derselbe Freund nämlich seinem Sohn von dessen Großvater erzählt, wiederholt er den zuvor in Frage gestellten politisch neutralen Wortlaut seiner Mutter: „– Nestao je u vihoru rata. I pokazao je sinu malu, požutjelu fotografiju.“³⁵ (MBP, 38)

Die Sorgfalt, mit der Familienalben angelegt werden, kommt mehrfach zur Sprache. So beiläufig, dass es beinahe anekdotenhaft klingt, relativiert der Wert dieser Alben die Bedeutung des Lebens der darin Abgebildeten. Hier findet sich außerdem einer der in *Muzej bezuvjetne predaje* seltenen konkreten Hinweise auf den Jugoslawienkrieg:

O ratnom zločincu generalu Mladiću, koji je mjesecima s okolnih brda zatirao Sarajevo, kruži priča da je jednom ugledao na nišanu kuću svoga znanca. Priča dalje kaže da je general telefonirao znancu i obavijestio ga da mu daje pet minuta da pokupi ‚albume‘, jer je, kaže, baš namjerio da mu digne kuću u zrak. Rekavši albume, general je mislio na albume s obiteljskim fotografijama. Zločinac, koji je mjesecima rušio grad, biblioteke, spomenike,

32 „Nimm du es...“, schlug sie vor.“ (MBK, 35)

33 „[Sie] ließ Vaters Foto in der Partisanenuniform an seinem Platz im Album, so wie sie auch die Tüte mit den nutzlosen Orden behielt.“ (MBK, 36)

34 „Er suchte das kleine Foto des Vaters hervor und bemerkte zum ersten Mal, daß das Foto nicht nur alt, sondern auch sorgsam retuschiert war [...]“ (MBK, 37)

35 „Er verschwand in den Kriegswirren.“ Und er zeigte dem Sohn das kleine, vergilbte Foto.“ (MBK, 37)

crkve, ulice i mostove, znao je da uništava pamćenje. Zato je svom znancu ‚velikodušno‘ poklonio život s pravom na pamćenje. Goli život i nekoliko obiteljskih fotografija.³⁶ (MBP, 12)

Das Prinzip der Derealisierung, das für gewöhnlich den Menschen von seinem Porträt trennt, wird hier umgekehrt, denn der Erhalt einzelner Bilder bekommt einen höheren Stellenwert als der Erhalt von Leben, Städten und Kulturen.

Zugleich bestätigt dieses frappierende Beispiel das Primat der Subjektivität, das Bildbetrachtung und Eigentümerschaft bei Ugrešić auch sonst auszeichnet: Die alten Fotos aus den Alben der Mutter werden von der Ich-Erzählerin als ‚schön, doch unbedeutend‘ (vgl. MBP, 24 f.) wahrgenommen, da sie mit den Abgebildeten nie bekannt war und keinen Bezug zu ihnen fühlt. Dieser Ordnung folgt auch die Mutter, die niemanden an ihre Alben heranlässt: „– Ne – rekla je. – To su *moji* albumi.“³⁷ (MBP, 27) Die rhetorische Markierung der Eigentümerschaft findet sich auch an anderer Stelle: „[P]okazujući fotografije govorila bi: to je *moja* Varna, to je *moje* Crno more“³⁸ (MBP, 105). Zugleich ist ihr bewusst, dass die für sie selbst so wichtigen Bilder für andere Betrachter:innen nicht denselben Stellenwert aufweisen: „Ne znaš ih ti. Bila si mala... [...] i pažljivo promatra fotografiju kao kakav rijedak herbarijski primjerak.“³⁹ (MBP, 23)

An ihrem Besitz ‚eigener Bilder‘ anstelle von ‚gemeinsamen‘ mit der Mutter erkennt die Ich-Erzählerin markant den Moment ihrer Ablösung von dieser: „Razgledavajući fotografije u albumima zamjećujem simetriju između fotografija i pamćenja. Tamo gdje prestaju *naše* zajedničke fotografije (i počinju *moje* slike iz škole, *moje* slike s đачkih ljetovanja, *moje* slike s *mojim* prijateljicama) prestaje i zona sjećanja.“⁴⁰ (MBP, 104) Wie von Lacan beschrieben, erweist sich die Bilderwelt hier als aufschlussreicher Hinweis darauf, dass sich das Selbst als visuell

36 „Über den Kriegsverbrecher Ratko Mladić, der monatelang von den umliegenden Bergen Granaten auf Sarajevo abfeuerte, kursierte die Geschichte, daß er einmal das Haus eines Bekannten im Fadenkreuz erblickte. Die Geschichte erzählt weiter, daß der General dem Bekannten telefonisch mitteilte, er gebe ihm fünf Minuten Zeit, um die Alben einzupacken, denn er werde sein Haus in die Luft jagen. Der Mörder dachte dabei an die Alben mit den Familienfotos. Der General, der systematisch an der Zerstörung der Stadt arbeitete, wußte genau, daß er die Erinnerung zerstören wollte. Seinem Bekannten schenkte er ‚großzügig‘ das Leben mit dem Recht auf Erinnerung. Das nackte Leben und ein paar Familienfotos.“ (MBK, 13 f.)

37 „Nein“, sagte sie. „Das sind *meine* Alben.“ (MBK, 27)

38 „[W]enn sie Fotos zeigte, sagte sie, das ist *mein* Varna, das ist *mein* Schwarzes Meer“ (MBK, 108).

39 „Du kennst sie nicht... Du warst noch klein... [...] und bestaunt das Foto wie eine Rarität in einem Herbarium.“ (MBK, 23)

40 „Betrachte ich die Fotos in den Alben, bemerke ich die Symmetrie zwischen Foto und Erinnerung. Wo *unsere* gemeinsamen Fotos aufhören (und *meine* aus der Schule beginnen, von den Ausflügen, *meine* Fotos mit meinen Freundinnen), hört auch die Zone der möglichen Erinnerung auf.“ (MBK, 107)

definierte Abgrenzung von einem ‚Anderen‘ vollzieht, die einen Gegensatz zum kindlichen Ganzheitserleben vor dem Spiegelstadium darstellt. (Vgl. Lacan 1949: 97)

1.4 Bilder, Realität und politische Botschaften

Der Besitz von Bildern ist für die Figuren in *Muzej bezuvjetne predaje* deshalb von äußerster Wichtigkeit, weil er den Verlust des gewohnten Umfelds kompensieren muss. In dieser umfassend reflektierten Bilderwelt der Mutter, die das Private einschließlich ihrer bereits verblassenden Vergangenheit und des zufälligen Alltags genauestens dokumentiert, wird ein Zensurprinzip deutlich: Was nämlich fehlt, sind die Bilder des Jugoslawienkriegs. Der visuelle Eindruck der südslawischen Länder endet mit dem überbelichteten Foto der Freundinnen. Dass dieser nicht-erzählte Krieg und seine Bilder dennoch gegenwärtig und zugänglich sind, thematisiert Ugrešić gegen Ende des Buches:

Nemam ovdje namjeru da strašnu stvarnost uvijam natrag u jezik, pretvarajući je u priču o lokalnoj apokalipsi [...]. Stvarnost o kojoj govorim u ovom trenutku još uvijek je provjerljiva. Dovoljno je otići u raskomadanu zemlju na jugu Evrope i uvjeriti se na licu mjesta. Ili barem pregledati televizijske snimke i novine od 1991–1995.⁴¹ (MBP, 257)

Damit überantwortet sie die Aufgabe, sich damit zu befassen, ihren Leser:innen. Welche Bilder in diesem Buch nicht behandelt werden, wird dennoch nur allzu deutlich. Entschärft durch die Distanz der Bezugslosigkeit dienen wenig reflektierte Bilder anderer Kriege gleichsam als Platzhalter. So erwähnt etwa eine Nebenfigur ein Fotobuch mit zensierten Bildern aus dem Ersten Weltkrieg: „Tamo sam vidio leševe, uredno sortirane. Njemačka hrpa bila je razdvojena od francuske.“⁴² (MBP, 217) Annäherungen an den physischen Tod und Bilder der Gewalt finden sich außerdem im Rahmen der Erwähnung von Kunstprojekten und Ausstellungen: Auch darin lässt sich eine Strategie ihrer behutsamen Ausgrenzung aus dem Alltag erkennen.

⁴¹ „Ich habe hier nicht die Absicht, die entsetzliche Realität rückwirkend in Sprache zu kleiden und einen Bericht über die lokale Apokalypse zu schreiben [...]. Die Realität, von der ich spreche, ist in diesem Moment noch immer überprüfbar. Man braucht nur in das zerstückelte Land im Süden Europas zu gehen und sich an Ort und Stelle zu überzeugen. Oder wenigstens die Fernseherberichte und Zeitungen aus den Jahren 1991–1995 anzusehen.“ (MBK, 245)

⁴² „Da habe ich ordentlich sortierte Leichen gesehen. Der deutsche Haufen war vom französischen getrennt.“ (MBK, 210)

Zwar stehen Schockfotos aus dem Jugoslawienkrieg auch in *Ministarstvo boli* nicht im Zentrum, dennoch erhält dieser Roman seine bedrückende Stimme als Trauma-Text nicht zuletzt durch den hier stärker visuell nachvollziehbaren Einbezug verstörender Szenen sowie durch eine veränderte Deutung der Fotografie: In diesem Text dient sie nicht zur Verschleierung, sondern konfrontiert die Betrachtenden mit der Realität oder wird als Lüge entlarvt. Zudem wird die journalistische Vermarktung von Kriegsbildern scharf kritisiert:

Strani fotoreporter koji je snimao ženu – pri čemu mu nije padalo na pamet da pozove hitnu pomoć (da bi poslji za svoje uzbudljive dobio prvu nagradu na natječaju za ratnu fotografiju godine) [...]. Uboga žena koja se grčila na pločniku dok je iz nje liptala krv, čak je i ona, ne znajući to, volonterski obavljala posao na autentično reprezentacije rata.⁴³ (MB, 158 f.)

Ugrešić nennt nicht den Namen des ausländischen Fotografen – mit dem möglicherweise Ron Haviv gemeint ist (vgl. Kap. II.3.2) – und verweigert dessen heroisch-ästhetischer Selbstinszenierung auch dadurch ihre Unterstützung.

Ein gleichsam posttraumatisch gebrochener Blick begleitet die Protagonistin zum Kriegsverbrechertribunal in Den Haag, wo die Gesichter der Kriegsverbrecher einander, gleichsam entindividualisiert, zu ähneln scheinen: „Bila je to replikacija Miloševića, ali i Tuđmanova lica [...]. Bili su to očevi koji su umjesto usana imali slovo U okrenuto naopako. Njihova lica su bila plošna kao u dječjim crtežima.“⁴⁴ (MB, 156) Zehn Jahre nach dem Krieg haben sich die Perspektiven verkehrt: Während das kollektive Kriegstrauma in der Emigration allmählich erkennbar wird, scheinen jene, die diese Schrecken vor Ort miterlebt haben, bereits alles zu vergessen: „[Z]a godinu dana više nitko [se] neće sjećati ni Vukovara niti Sarajeva. Ni sami Vukovarci ni sami Sarajlije.“⁴⁵ (MB, 135)

Sichtlich driften Imagination, Erinnerung und Inszenierung vielschichtig verzweigt auseinander. Um dies zu veranschaulichen, zitiert Ugrešić in beiden Werken Fotos aus früheren Epochen, deren politische Intention durch Geschichtswis-

43 „Der ausländische Reporter, der eine Aufnahme von dieser Frau machte, wobei ihm nicht in den Sinn kam, die erste Hilfe zu rufen (der für seine erschütternden Aufnahmen jedoch den ersten Preis bei einem Wettbewerb für das beste Kriegsfoto des Jahres bekam), tat ebenfalls seine Arbeit. Und sogar die arme Frau, die sich auf dem Bürgersteig krümmte und verblutete, tat ehrenamtlich und ohne es zu wissen, ihren Teil der Arbeit bei der authentischen Darstellung des Krieges.“ (MS, 156)

44 „Es war eine Kopie des Gesichts von Milošević, aber auch von Tuđman. [...] Diese Volksführer hatten anstelle von Lippen ein umgekehrtes U. Ihre Gesichter waren flach wie auf Kinderzeichnungen.“ (MS, 153)

45 „Wetten, dass in einem Jahr sich keiner mehr an Vukovar oder Sarajevo erinnert? Auch die Einwohner dieser Städte nicht.“ (MS, 130)

sen und zeitliche Distanz klarer zu erkennen ist. Ein Student von Tanja Lucić erinnert sich an den Bildband „Život i delovanje V.I. Lenjina, 1870–1924“⁴⁶ mit Bildern der Revolutionäre: „Staljin je uvek bio u prvom planu, mada je knjiga bila o Lenjinu. Lenjin je obično stajao iza Staljina, a Staljin je sedeo za stolom.“⁴⁷ (MB, 73) Hierarchisierung und Sympathie-Lenkung könnten klarer nicht sein. Dabei fällt auf, dass der Betrachter mit großem zeitlichem Abstand noch immer seine kindliche Perspektive auf die Bilder erinnert, in der nunmehr unwichtig erscheinende Details eine andere Wertigkeit erhalten: „Dopadao mi se polumrak na tim slikama. Svetlo je uvek dolazilo s neke lampe ili prozora.“⁴⁸ (MB, 73)

Dass diese für die Massen verbreiteten Bilder ein Nachleben haben, wird auch für das ehemalige Jugoslawien festgestellt. So findet die Hauptfigur in der Wohnung ihrer Mutter einen alten Zeitungsausschnitt: „Titova fotografija u maršalskoj uniformi“⁴⁹ (MB, 120). Die Bilder dieser früheren ‚Realität‘ führen vor Augen, dass ehemalige Weltbilder oft noch sehr stark in ihren Betrachter:innen präsent sind: Willkürlich oder aufgrund starker emotionaler Bindung an Vergangenes lösen sich auch jene Figuren Ugrešićs nicht völlig von den Bildern, die bereit sind, deren politischen Inhalt kritisch zu hinterfragen.

Andererseits unterscheiden sich die Erinnerungen unterschiedlicher Generationen, wenn etwa eine Studentin berichtet, sie sei enttäuscht von Titos realem Anblick gewesen, den sie in Kontrast zu seinen Bildern erlebt habe: „Meni se činio jako debelim i starim.“⁵⁰ (MB, 78) Dagegen erinnere sich ihre Mutter noch immer an jenen Tag, als dieser ihre Schule für ein gemeinsames Gruppenfoto besucht habe; auch nach der Aufnahme habe sie dessen Hand nicht losgelassen. (Vgl. MB, 78) Im zeitlichen Verlauf kippt folglich mitunter die Perspektive: Bild und Konzept werden einander unähnlich.

Inszenierungspraktiken anhand von Fotografien werden bereits in *Muzej bezuvjetne predaje* zum Thema, wo der Blick in das private Album eines deutschen Soldaten aus dem Zweiten Weltkrieg keinen Zweifel an dessen ästhetischen Vorlieben lässt: „U albumu caruju dva godišnja doba: ljeto i zima. Vizura fotografa je često *umjetnička*. Najradije fotografira pejzaže kroz prirodne *okvire* [...]. Vlasnik albuma želio je vidjeti svoju biografiju kao estetizirani kolaž snježnih planinskih

46 „Leben und Wirken von W. I. Lenin, 1870–1924“ (MS, 71)

47 „Im Vordergrund war immer Stalin, obwohl das Buch von Lenin handelte. [Für gewöhnlich stand Lenin hinter Stalin und Stalin saß am Tisch.]“ (MS, 72)

48 „Mir gefiel das Halbdunkel auf diesen Bildern. Das Licht kam immer von einer Lampe oder durchs Fenster.“ (MS, 72)

49 „ein Foto von Tito in Marschalluniform“ (MS, 117)

50 „Für mich war er sehr dick und alt“ (MS, 78).

vrhunaca obasjanih suncem“⁵¹ (MBP, 302). Dieses Album archiviert das Leben seines Besitzers folglich nicht hinsichtlich seiner Erlebnisse und seiner Essenz, sondern in Form von Szenen, die auf eine Selbstinszenierung und Selbstvergewisserung angelegt sind.

Eine Ähnlichkeit zwischen Bild und Vorstellung bzw. zwischen Fotos und deren Aussage über die Realität wird in diesem früheren Text auch gar nicht gefordert: Eine afroamerikanische Bekannte der Ich-Erzählerin präsentiert auf Flohmärkten erworbene Fotos an den Wänden ihrer Wohnung als Aufnahmen ihrer ‚Verwandten‘. Obgleich keiner der Abgebildeten ‚of colour‘ ist, kann dieser ‚Täuschungsversuch‘ nicht als solcher gewertet werden, da er zu offensichtlich erscheint. (Vgl. MBP, 303) Die erzählerische Akzeptanz ähnlicher imaginärer Wirklichkeiten bildet in diesem Werk auch für die Hauptfigur die Grundlage für Neubeginn und Restrukturierung nach der Grenzerfahrung des im Hintergrund ausgetragenen Krieges.

Angesichts des Fehlens eigener Fotografien bieten die Alben von Unbekannten auch für die Ich-Erzählerin referentenlose Anhaltspunkte auf ihrer Suche. Gleichsam als Auflösung alles Konkreten werden diese gegen Ende des Textes häufiger: „Albumi nadživljuju vlasnike. [...] Tako putuju duše.“⁵² (MBP, 302) Die Suche gilt fremden Spuren und deren Interpretation. Unbedeutende Begebenheiten ziehen die Aufmerksamkeit der Protagonistin an. So fallen ihr etwa Details im Album einer einsamen älteren Dame ins Auge, das mit Aufnahmen von einer Reise nach Paris endet; die eingetragene Jahreszahl lässt erkennen, dass im zerfallenen Jugoslawien gerade Krieg herrschte:

Listam album čija je vlasnica usamljena, starija žena koja je odlazila na skromna putovanja i voljela se slikati za uspomenu. Promatram krupnu ženu na fotografiji, iza nje Eiffelov toranj, a ispod ispisano urednim rukopisom: *Stojim ispred čudesne građevine Eiffelovog tornja, to simbola prekrasnog Pariza. 21. travanj 1993.* To je posljednja fotografija u albumu.⁵³ (MBP, 301)

51 „Das Album wird von zwei Jahreszeiten beherrscht: Sommer und Winter. Die Sichtweise unseres Fotografen ist oft *künstlerisch*. Am liebsten gibt er den Landschaftsbildern natürliche *Rahmen* [...]. Der Besitzer des Albums wollte seine Biografie offenbar als ästhetisierte Collage sonnenbeschienener Schneegipfel sehen.“ (MBK, 288 f.)

52 „Alben überleben ihre Besitzer. [...] So wandern die Seelen.“ (MBK, 288)

53 „Ich blättere im Album einer einsamen älteren Frau, die bescheidene Reisen unternommen und Erinnerungsfotos gemacht hat. Ich betrachte die dicke Frau auf dem Foto, hinter ihr der Eiffelturm und darunter in ordentlicher Handschrift: *Ich stehe vor dem Eiffelturm, diesem wunderbaren Bauwerk und Symbol des schönen Paris. 21. April 1993.* Es ist das letzte Foto im Album.“ (MBK, 287)

Dieses Interesse an den Fotoalben von Unbekannten bildet einen Kontrast zu dem am Beginn geäußerten Desinteresse für die Fotos der eigenen Ahnen. Es zeigt, dass, nachdem das Vertraute nicht mehr greifbar ist, andere Wertigkeiten gesucht werden.

Zugleich stellt sich bei Ugrešić häufig auch generell die Frage nach dem individuellen Gehalt visueller Medien: Diese scheinen ihre Bedeutung und Lesbarkeit erst durch den Akt des Betrachtens zu erhalten. Der beiläufige Kommentar einer Nebenfigur über die von Traumatisierung und Verlusterfahrungen zeugenden Fernsehgewohnheiten ihrer Angehörigen in einem bosnischen Dorf verdeutlicht dies auf plakative Weise:

U tom selu u Bosni, kod te naše rodbine, televizor se gledao ovako: uključi se u pola osam, posle večere, i gleda se do pola devet, kad se ide na spavanje. Svedjedno je šta je na programu, i da li je nešto počelo ili se još nije završilo. Svi sede pred televizorom i jedino što vide su lica, i jedino o čemu pričaju jeste kome im ta lica sliče.⁵⁴ (MBP, 219)

Die Prämisse, dass Bilder nicht die porträtierte Person, sondern die Betrachtenden zeigen, entspricht der Bildpoetik der Romantik und tritt – etwa in Dostoevskijs *Der Idiot* – auch in späteren Epochen gleichsam als ‚Spuk‘ von neuem zutage; bei Ugrešić überschneiden sich unterschiedliche Bedeutungen dieses Phänomens unzugänglicher Bildinhalte. Zwischen Täuschung und bewusstem Wegschauen, traumatischem Erstarren des Blickes und emotionalem Erinnern, verträumter Fantasie und ungewöhnlichen Interessensprioritäten entfaltet sich ein Denken am Bild, das dessen offensichtlichste Aussage oft nicht, oder zumindest nicht prioritär, berücksichtigt.

2 ‚Schreibende Wunden‘: Sprachtrauma und Sprechversuche

Jasmina Lukić (2017: 75) weist auf Ugrešićs metonymisches Erzählen in *Mujez bezuvjetne predaje* hin: „One of the relations brings together the glass container in which the contents of the walrus’s stomach are exhibited, and the novel itself as a container in which the contents of the narrator’s ‚stomach‘ are presented“. Andrea Zlatar sieht darin „mehanizm[i] ironiziranja, ismijavanja, parodiziranja“⁵⁵ (Zlatar

⁵⁴ „In dem bosnischen Dorf bei unseren Verwandten wurde das Programm um halb acht nach dem Abendessen eingeschaltet und bis halb neun gesehen, vor dem Schlafengehen. Egal, was gezeigt wurde und ob etwas angefangen hatte oder noch nicht zu Ende war. Alle sitzen vor dem Gerät und sehen Gesichter und interessieren sich nur dafür, wem diese Gesichter ähneln.“ (MBK, 211 f.)

⁵⁵ ‚Mechanismen des Ironisierens, Spottens und Parodierens‘

2004: 134). Dieses enge Netz aus assoziativen Verbindungen, Parallelen und Vervielfältigungen, die einem linearen Erzählen entgegenstehen, stellt, wie Birgit Erdle (1999: 30) anmerkt, ein typisches Merkmal von Trauma-Texten dar. Die an *Muzej bezuvjetne predaje* bereits festgestellte Strategie, den Jugoslawienkrieg visuell auszusparen oder durch die bewusste Fehlinterpretation von Bildern umzudeuten, wird auf Ebene des Sprechens gespiegelt. Wie an den Fotografien vorgeführt, nimmt das Ordnen gleichsam statischer Erinnerungen aus der weiter zurückliegenden Vergangenheit am meisten Raum ein; angereichert wird es durch theoretische Kunstdiskurse sowie durch Alltagssequenzen aus der Berliner Emigration. Die damit verbundenen prekären Lebensumstände erscheinen durch die ‚schmerzfreien‘ Elemente abgemildert und werden durch sie gleichsam überschrieben.

Die gegenteilige visuelle Tendenz in *Ministarstvo boli*, wo Verletzungen unverhüllt thematisiert werden, spiegelt sich ebenfalls im Sprechen wider, und zwar auf unterschiedlichen Ebenen: Ihre Artikulation „ist an den Körper gebunden“, bemerkt Bettina Rabelhofer (2018: 17), „zumal Tanja den linguistischen Echoraum der Muttersprache zunehmend als fremd empfindet und im Hören und Hinhören nicht mehr Lexikalisches wahrnimmt, sondern sich im Präverbalen verfängt“ (ebd.). Durch aktive Verwendung und diskursive Reflexion unterschiedlicher sprachlicher Varianten aus dem postjugoslawischen Raum werden Trauma und Sprache als unmittelbar miteinander verschränkt deutlich. Anstelle des im früheren Text verwendeten vermeidend-distanzierten Sprechens lässt sich die Präsenz des Traumas hier an einer motivischen Statik und an einer gleichsam hypersensiblen Beobachtung fremder Ängste festmachen. Die Verbindung zwischen Sprechen (bzw. Sprachlosigkeit) und Trauma scheint jedoch in Hinblick auf die durch sie versuchte Überwindung der Verletzung von Interesse. Neben einer üblen Schimpftirade, die einen formalen Bruch innerhalb des Textes darstellt und anzeigt, dass „die symbolische Sprachhaut Risse bekommt“ (ebd.: 18), ist insbesondere kindliches Sprechen bedeutend: Denn der Versuch der Sprechenden, in eine unversehrte Identität zurückzufinden, führt hier über den Umweg der ungeschickten, doch zugleich kreativen vorsprachlichen Artikulation, über eine Sprache, die gerade erst erlernt wird.

2.1 Sprach(en)trauma und Sprachperspektiven

In *Ministarstvo boli* wird die Verbindung zwischen politisch aufgeladener Sprache und Trauma in den postjugoslawischen Diskursen so plakativ verhandelt, dass mitunter der Eindruck entsteht, der Roman adressiere ein ausländisches Publikum: „Jezik je bio oružje. Jezik je odavao, markirao, razdvajao i spajao. Hrvati su odlučili da jedu svoj *kruh*, Srbi svoj *hleb*, a Bosanci svoj *hljeb*. Riječ *smrt*

bila je na sva tri jezika ista.“⁵⁶ (MB, 46) Katja Kobolt (2009: 134) erklärt, dass die postjugoslawischen Sprachen im Roman politisch korrekt als *naški* bezeichnet werden, wobei der Text selbst „weder von der Neunormierung der kroatischen Schriftsprache noch von einer gewollten Hervorhebung der Ähnlichkeiten zwischen den einzelnen dialektalen Varianten der bosnisch-kroatisch-serbischen Sprache belastet ist.“ (Ebd.)

Zugleich bekommt Ugrešić in diesem Roman gerade anhand des Sprachenzwists ein wichtiges Thema zu fassen: „Jezik je bio naša zajednička trauma“⁵⁷ (MB, 49). Die Verwendung der ijekavischen oder ekavischen Varietät sowie weitere sprachliche Merkmale spielen eine wichtige Rolle in der Charakterisierung der Figuren, deren Sprechen jeweils einer eigens für sie gewählten Variante folgt. Die Sprechenden reflektieren diese zum einen selbst: „Kada govorim *naški* osjećam se kao lik u provincijskoj drami, if you know what I mean“⁵⁸ (MB, 48). Igers Positionierung in Bezug auf seine Erstsprache zeigt sich zudem direkt in seinem Sprechen, insbesondere in der fließenden Integration von Anglizismen; diesen Aspekt reflektiert er selbst nicht, sehr wohl hingegen seine Lehrerin Tanja Lucić: „Zato je njegov *naški* bio obilato prošaran anglicizmima. *Naški* s anglicizmima zvučao mu je podnošljivije.“⁵⁹ (MB, 48) Vladimir Biti (2007: 297) weist auf die „Halbsprache“ hin, mit der sich die „[e]hemalige[n] Landsleute verständigen“, und bringt diese mit Jacques Lacans Begriff des *mi-dire* in Verbindung, der sich auf die Unmöglichkeit und Unfähigkeit bezieht, insbesondere traumatische Erfahrungen sprachlich auszudrücken.

Auf unterschiedlichen Ebenen der narrativen Kommunikation findet Sprachreflexion so als impliziter Bestandteil des Sprechens sowie explizit in den Überlegungen sowohl der Sprechenden als auch der Zuhörenden statt. Die Hauptfigur betrachtet sich als (sprach)therapeutische Pädagogin mit dem Ziel, die nach dem Krieg fortdauernden Vorbehalte von postjugoslawischen Sprecher:innen gegenüber den jeweils anderen Sprachvarianten aufzulösen. Dass dieses Anliegen, welches partiell gelingt, die grundsätzlichen Probleme der Jugendlichen nicht lösen kann, erkennt sie gegen Ende des Romans als bildhafte Vision, gleich einem gedanklichen Foto: „[U]tisnuta u pejzaž kao u starinsku, panoramsku fotografiju, ja,

56 „Die Sprache war Waffe. Die Sprache verriet, markierte, trennte und verband. Wenn es ums Brot ging, bestanden die Kroaten auf ihrem *kruh*, die Serben auf ihrem *hleb* und die Bosnier auf ihrem *hljeb*. Nur *smrt*, das Wort für *Tod*, lautete in allen drei Sprachen gleich.“ (MS, 46)

57 „Die Sprache war unser gemeinsames Trauma“ (MS, 49).

58 „Wenn ich unsere Sprache spreche, komme ich mir vor wie eine Figur in einem Provinz-drama, if you know what I mean“, sagte er.“ (MS, 48)

59 „Darum pfefferte er das *Unsrige* [Bosnisch/Kroatisch/Montenegrinisch/Serbisch] mit Anglizismen. So klang es ihm erträglicher.“ (MS, 48)

učiteljica, najbolja u svojoj generaciji, izgovaram to što znam, svoju balkansku litaniју.“⁶⁰ (MB, 284) In einer schmerzhaften Einsicht erkennt sie die bisherige Positionierung nun als größenwahnsinnige Selbstüberhöhung, da ihr Werkzeug, ihr *Sprechen* als Lehrende, offensichtlich versagt hat.

Bereits in *Muzej bezuvjetne predaje*, wo die Darstellung direkter Konflikte vermieden wird, findet sich die babylonische Sprachverwirrung in Umschreibungen des Krieges: „kada su ljudi o istom govorili različito, kada su iz usta izlazile samo jednosložne riječi: krv, rat, nož, strah“⁶¹ (MBP, 36). Auf der performativen Ebene des Sprachklangs wird die verhüllende Ästhetik onomatopoetisch gebrochen. Die Aneinanderreihung einsilbiger Wörter erzeugt ein scharfes Stakkato, sodass die asyndetisch dargebotenen Begriffe – ‚Blut‘, ‚Krieg‘, ‚Dolch‘ und ‚Angst‘ – ihre Semantik direkt nachvollziehen: Sie erinnern an Kriegsgeräusche. Auf die Ich-Erzählerin bezogen, entsteht so an manchen Stellen der Eindruck gebrochenen Sprechens, das sich in den ansonsten sachlichen Monolog mischt.

Ästhetisch finden sich zudem Anklänge an die Avantgarde und ihre Poetik sinnentleerter Dinghaftigkeit als sprachliche Reaktion auf die Weltkriege. Die ‚Sprachkrise‘ wird in *Ministarstvo boli* jedoch anders kontextualisiert und mit dem kroatischen Nationaldichter Petar Preradović aus dem 19. Jahrhundert in Verbindung gebracht, der in einem hymnischen Gedicht über seine Muttersprache ebenfalls asyndetisch gehäufte Onomatopoetika verwendet, mit denen er ihren Klang feiert:

Materinski, taj ‚jezik roda moga‘ – taj koji prema ekstatičnom stihu hrvatskog pjesnika ‚zuj, zveči, zvoni, zvuči, šumi, grmi, tutnji, huči‘ – otkrio se odjednom u posve drugoj zvučnoj perspektivi. Odavde se ta ‚supstanca‘ čula kao jezična anemija, govorna malaksalost, kao jezični tikovi, mucanje, psovka, kletva ili kao bezbojna fraza.“⁶² (MB, 51)

Der Kontrast zwischen dem aufgerufenen Intertext und der neuen Rolle der gesellschaftlich abermals akzentuierten Nationalsprachen ist gewollt. Auch das feierliche alte ‚Sirren, Klingeln, Klingen, Lärmen, Donnern, Dröhnen, Tosen‘ evoziert im neuen Kontext Kriegsgeräusche. Der neue Klang bzw. die neue Bedeutung des alten Gedichts beruht auf einer psychosomatischen Reaktion der Protagonistin,

60 „[W]ie in ein altmodisches Panoramafoto eingestanz, sage ich, die Lehrerin, die beste ihres Jahrgangs, das auf, was ich kenne: meine Balkanlitanei.“ (MS, 283)

61 „als die Menschen verschieden über dieselben Dinge sprachen; als ihnen nur einsilbige Wörter über die Lippen kamen, *Blut, Krieg, Dolch, Angst*“ (MBK, 35)

62 „Die Muttersprache, diese ‚Sprache meines Volkes‘ – die laut dem ekstatischen Vers eines kroatischen Dichters ‚summt, klirrt, tönt, rauscht, donnert, dröhnt, tost‘ –, sahen wir plötzlich aus einer ganz anderen Perspektive. Von hier aus klang diese ‚Substanz‘ blutleer, schlaff, wie ein Stottern, Fluchen, Verwünschen oder wie eine farblose Floskel.“ (MS, 51)

die auch als posttraumatische Sprach-Amnesie und Sprech-Müdigkeit dargelegt wird. Mit einem Mal empfindet sie Sprechen als physisch anstrengend, als gebrochenes und farbloses Gestammel, das von einer Sprachstörung zeugt und mitunter – als Anzeichen ihres irrationalen Zustands – in unkontrollierbares Fluchen übergeht. (Vgl. Kap. 2.3)

Beinahe ident formuliert findet sich gegen Ende des Romans eine vergleichbare Passage, die noch stärker verdeutlicht, dass nicht die Beschreibung eines sprachpolitischen Phänomens, sondern das damit verwobene physisch-emotionale Erleben von Sprache im Zentrum steht: Als von Sprachlosigkeit zeugendes Stottern, hilflos-aggressives Fluchen, liebevoll oder sinnentleert, erschließt sich Sprache als Medium, das in erster Linie innere Befindlichkeiten ausdrückt.

[Z]uji, zveći, zvoni, zvući, šumi, grmi, tutnji, hući – doživljam kao mucanje, psovku, kletvu, tepanje ili suhu bezbojnu fazu ispražnjenu od smisla. I zato mi se ponekad čini da ovdje – gdje sam okružena holandskim jezikom, a sporazumijevam se na engleskom – učim svoj materinski jezik iz početka [...].⁶³ (MB, 275)

Im Kontext der Emigration findet sich die problematische Erstsprache von einer fremden Umgangssprache umgeben und von einer zweckmäßig beherrschten Verkehrssprache isoliert. Das Wiederfinden der Sprache, die Überwindung der traumatisch bedingten Sprachstörung, wird inmitten dieser sterilen Umgebung als erneutes kindliches Erlernen der Muttersprache versucht. Vladimir Biti (2007: 306) erklärt die Bezugnahme auf Preradović als literarische Besinnung auf die „Übersetzungssprache im Sinne Walter Benjamins“, d. h. als „Aufrufung“ der „verstümmelten Ursprache“, der universellen Sprache des ‚Meinens‘. (Vgl. ebd.: 292)

Der Kontext der Emigration bedeutet eine Neuverortung in Hinblick auf Beziehungen und Bezugslosigkeit. Über einen Aufenthalt in Kroatien hält die Protagonistin fest: „Nikoga nisam nazvala. Nisam imala koga.“⁶⁴ (MB, 132) Bezugslosigkeit erlebt sie in der neuen Heimat ebenso, was sich hier insbesondere an der Sprache zeigt. Das gleichsam ‚kindliche‘ Erlernen der Fremdsprache wird jedoch positiv als Ausgangsbasis gedeutet, die dem traumatisierten Subjekt einen geschützten Raum für Neubeginn, Neuverortung und Neuorientierung bietet. (Vgl. Kap. 2.4)

Die Neuverortung im Ausland und die Neuorientierung in den Sprachen scheinen eng miteinander verwoben. Vieles aus anderen Bezügen Stammende wirft die Protagonistin auf ihre eigene Situation zurück. So reflektiert etwa das

⁶³ „[S]ummt, klirrt, tönt, rauscht, donnert, dröhnt, tost‘ [erlebe ich] wie ein Stottern, Fluchen, Verwünschen, Lallen oder wie eine trockene, farblose, sinnentleerte Floskel. Deshalb scheint es mir gelegentlich, dass ich hier, wo ich mich, umgeben vom Holländischen, auf Englisch verständige, meine Muttersprache von neuem erlerne.“ (MS, 273)

⁶⁴ „Ich habe niemanden angerufen. Wen sollte ich auch?“ (MS, 127)

Anne-Frank-Haus⁶⁵ in ihrer Wahrnehmung hauptsächlich ihre Bezüge zu Krieg und Flucht: „Tamo, u prizemlju muzeja, vidjela sam samu sebe kako stojim pred malenim kompjuterskim ekranom, utočila u rješavanje videopitalice o djevojčici Ani Frank“⁶⁶ (MB, 269). Gutgemeinte Wissensfragen im Rahmen der Ausstellung, wie „*Whom did Anne first share her room with?*“, berühren die Protagonistin unangenehm, da sie zu deutlich von den durch die Erinnerungsstätte bewahrten Bezügen wegzuführen scheinen. Die Befremdung betrifft hier nicht so sehr die englische Sprache, wiewohl diese indexikalisch auf das fremde Weltbild hinweist, als vielmehr das Auseinanderklaffen zwischen Geschichtswissen, Geschichtserfahrung und einem für Uninformierte aufbereiteten Erzählen. Was dessen Rezeption in der Protagonistin auslöst, wird anhand gedanklich erstellter eigener Quiz-Fragen veranschaulicht: „What was the name of the country in the South of Europe which fell apart in 1991? a) Yugoslavia; b) Yugoslavia; c) Slovakia.“ (MB, 270)

Während in den postjugoslawischen Sprachen die Identitätskonflikte weiterglimmen und in der Romanhandlung mitunter unvorhersehbar zum Ausbruch kommen, ist das Niederländische eine noch nicht erlernte Sprache, die (noch) nicht der Kommunikation dient, jedoch den Rückgewinn der verlorenen Sprechfähigkeit begleitet. Das zunächst neutral geglaubte Englische erweist sich dagegen zwar als geeignete Sprache für die Vermittlung alltäglicher Belange, allerdings wird ebenso deutlich, dass es durch seine kontextuelle Entfernung nicht alle Aspekte des Kernkonflikts zu erfassen vermag.

2.2 Ästhetik, Sprache der Distanz, Sprechen auf der Metaebene

Dass es Ugrešić auch in Überlegungen zur Fotografie eigentlich um das literarisch-autobiografische Schreiben geht, für das eine geeignete Sprache noch gesucht wird, kann aus ihrer ausführlichen Reflexion über poetologische Wechselbezüge zwischen diesen Darstellungsformen geschlossen werden: „[A]lbum je

⁶⁵ Dieses Motiv findet sich in künstlerischen und dokumentarischen Auseinandersetzungen mit dem Jugoslawienkrieg immer wieder, etwa auch in Tarik Samarahs Srebrenica-Fotografien (2016).

⁶⁶ „Im Erdgeschoss des Museums sah ich mich selbst. Ich stand vor einem winzigen Computerbildschirm, vertieft in das Videorätsel über das Mädchen Anne Frank.“ (MS, 269)

materijalna autobiografija, autobiografija je verbalni album.“⁶⁷ (MBP, 43) Das Verhältnis zwischen Bildmedium und Sprache wird als reziprok-proportionales verstanden: Sowohl Fotografie als auch Sprache verfügen über eine Dimension, die im jeweils anderen fehlt, folglich ergänzen sie einander. Die häufigen und raum-einnehmenden Schilderungen von Fotos im sprachlichen Zielmedium von Ugrešićs Literatur können daher als intendierte Anreicherung des Sprechens durch die ihm fehlende Komponente des Materiellen verstanden werden.

Um die ungreifbare und angstbesetzte Sprache zu umgehen, weicht das Ich auf die sichtbar-materielle Realität der Fotografie aus. Die Platzhalterrolle der Bilder kann in *Muzej bezuvjetne predaje* so gelesen werden, dass schmerzvolles Sprechen durch die stumme Betrachtung imaginärer oder unbekannter Bildmotive substituiert wird. Eingeleitet ist diese Grundhaltung durch das Schweigen der über ihren Alben brütenden Mutter, die sich von den Bildbetrachtungen der Ich-Erzählerin darin unterscheidet, dass ihre durch die Fotos ausgelösten Gedanken zunächst nicht verbalisiert werden: „Sjedila je tako u svom stanu kao u vlaku, ne putujući nikamo, jer i nije imala kamo, i držala na koljenima svoju jedinu imovinu, svoje albume, svoj skromni dosje života.“⁶⁸ (MBP, 37)

Während dieser frühere Abschnitt den visuellen Prozessen des Ordners gewidmet ist, wendet die Ich-Erzählerin sich später dem Erzählen ihrer Lebensgeschichte zu. Dieses ist von einer Mehrstimmigkeit geprägt, in der die Mutter Episoden zu ausgewählten Fotos erzählt oder zu diesen befragt wird; andere Abschnitte sind schwerpunktmäßig durch die Tochter perspektiviert oder werden von dieser nacherzählt. Die Unzugänglichkeit der Fotos bringt nicht zuletzt ihr Unwissen über die Mutter auf den Punkt: „Pitam se često kako to da tako malo znam o njoj.“⁶⁹ (MBP, 80) Das Sprechen ist hier ein gemeinsames, in dem die Tochter durch Zuhören, Imagination und Wiedergabe des Gehörten ihre Gedanken und Erinnerungen stellvertretend ausdrückt. „Ponekad lovim u svome glasu njezin napukli glas, ponekad ispod moga glasa probija njezin, govorim u dvo-glasu, zastajkujem, otežem kao ona, čekam da prođe.“⁷⁰ (MBP, 81) Sprechen bedeutet hier folglich die Überwindung der Sprachlosigkeit. Wichtig ist dabei die In-

67 „[D]as Album ist eine materielle Autobiographie, die Autobiographie ist ein verbales Album.“ (MBK, 42)

68 „So saß sie in ihrer Wohnung wie in einem Zug, ohne irgendwohin zu reisen, denn wohin sollte sie reisen, und hielt ihr eigenes Eigentum im Schoß, ihre Alben, das bescheidene Dossier ihres Lebens.“ (MBK, 36)

69 „Ich frage mich oft, warum ich so wenig über sie weiß.“ (MBK, 80)

70 „Manchmal erhasche ich in meiner Stimme ihre heisere Stimme, manchmal bricht unter meiner Stimme ihre hervor, ich rede zweistimmig, stocke wie sie, warte, daß das vorübergeht.“ (MBK, 81)

tention, ‚jemandem eine Sprache zu verleihen‘, als erster Schritt eines Sprechens, das in Hinblick auf eigene Erfahrungen auch der Ich-Erzählerin schwerzufallen scheint.

Trotz dieses Lösungsansatzes fällt im Gesamtkonzept von *Muzej bezuvjetne predaje* eine allgemeine Tendenz zur Substitution von Sprechen durch Bilder ins Auge. Neben den erwähnten Fotografien weisen nämlich auch statische Sprachbilder sowie häufige Zitate aus Literatur- und Kulturtheorien in Ugrešićs episodenhaft-fragmentarischem Erzählen in diese Richtung. Da das Innere der Figuren in den visuell bestimmten Anordnungen oft nur andeutungsweise greifbar ist, erzeugt dieser Erzählduktus eine Sprache der Distanz, die als Selbstschutz traumatisierter Subjekte gedeutet werden kann.

Eine wichtige Quelle stellt Viktor Šklovskijs formalistischer Briefroman *Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi* (1923, *Zoo, oder Briefe nicht über die Liebe*) dar, in dem der Autor seine schmerzliche Berliner Exil-Erfahrung verarbeitet, wozu er Konzepte aus seiner eigenen Literaturtheorie heranzieht. Die hier für das Ordnen persönlicher Erlebnisse eingesetzte theoretische Sprache der Forschung stellt eine Metasprache zur Verfügung, welche den Ausdruck von den beschriebenen Empfindungen löst. Ugrešićs mehrmalige Bezugnahmen auf diesen Text betreffen nicht nur die offensichtliche biografische Parallele, sondern auch ihr ähnliches literarisches Vorgehen: Ugrešić bedient sich unterschiedlicher Theorien und Konzepte aus dem Umfeld ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit, um in Worte zu fassen, was ihr persönlich nahegeht und gerade deshalb eines Sprechens auf Umwegen bedarf.

Ministarstvo boli wird demgegenüber eher als stringente Abfolge ohne umfangreiche Exkurse erzählt. Bildmedien spielen in diesem Roman jedoch abermals eine Rolle. Die Praxis des Ordners erscheint hier allerdings bereits so gut angeeignet, dass sie gleich einer automatisierten Alltagspraxis weitgehend unreflektiert praktiziert wird: „Držati prst u rupi na nasipu. Urediti displej s fotografijama. Redovito brisati prašinu. Povremeno nešto izmijeniti. Odbaciti ponešto u smeće. Malo otkriti, malo sakriti. [...] Reći tako da ne kažemo. Kazati tako da ne reknemo.“⁷¹ (MB, 153) Derselbe Prozess des Aussortierens überflüssigen Ballasts, das Verbergen von Leerstellen durch die Integration von Bildern, bezieht sich auch hier eigentlich auf das Sprechen: So zu sprechen, dass etwas nicht zum Ausdruck kommt, und etwas so zu zeigen, dass es nicht gesagt wird, sind jene Praktiken, auf die implizit hingewiesen wird.

71 „Den Finger ins Loch im Deich stecken. Fotos in einer Vitrine aufstellen. Regelmäßig Staub wischen. Gelegentlich etwas ändern. [...] So reden, dass nichts gesagt wird. So sagen, dass nichts verstanden wird.“ (MS, 150)

Das verstörende Schockelement, das in diesem Roman als ‚Messerstich‘ im Barthes’schen Sinne auf die Leser:innen lauert, ist an die wiederholt aufgegriffene Suizid-Thematik im Nachkriegskontext des Tätertraumas gekoppelt: „Samoubojstva su došla s ratom.“⁷² (MB, 142) Plakativ wird dieses Thema an einem Studenten diskutiert, der sich erschießt, kurz bevor sein Vater sich vor dem Kriegsverbrechertribunal in Den Haag verantworten muss. Doch bereits die Wahl eines Gedichts der 1941 freiwillig aus dem Leben geschiedenen russischen Dichterin Marina Cvetaeva als Epigراف lässt das Thema anklingen. Suizident:innen werden als ‚stille Opfer ohne Opferstatus‘ reflektiert, über die nicht gesprochen wird, weil sie weder als Zivilist:innen getötet wurden noch im Kampf gefallen sind. Wie am wiederholten Aufgreifen der Thematik deutlich wird, steht dem Sprechen über Suizid auch im Roman eine Hürde entgegen. Diese wird durch die Verflechtung unterschiedlicher einschlägiger Kontexte zu überwinden versucht, die arbiträre Beispiele einschließt. Die quantitative Häufung kann als Desensibilisierungsstrategie gelesen werden, die dem Versuch geschuldet ist, die Sprachblockade um dieses Thema zu lösen:

Ubijali su se na razne načine. Ubijali su se alkoholom, bio je to najjeftiniji način. Mnogi su umrli od overdoze, rat je bio širom otvorio granice, i droga je tekla u potocima. Mnogima je naprosto ‚prepuklo‘ srce. [...] Početkom rata ubila se studentica, kćerka srpskog generala, ratnog zločinca. Od stida.⁷³ (MB, 142 f.)

Das allgegenwärtige Thema Suizid bildet den Grundton dieses Romans, in dem die Nachwirkungen des Jugoslawienkriegs mitschwingen.

Allerdings enthält der Text noch ein weiteres Trauma, das hinter diesen plakativ geschilderten Suiziden versteckt werden soll, indem es nur beiläufig thematisiert wird: Auch Tanja Lucićs Vater hat sich das Leben genommen. Da die Hauptfigur selbst zu diesem Zeitpunkt erst vier Jahre alt war, fehlen Erinnerungen an ihn. Nur am Rande wird zudem der Umstand erwähnt, dass in der Foto-Vitrine der Mutter kein Bild des Vaters steht: „Među njima nije bilo fotografije moga oca. Oca nisam pamtila, nisam ni mogla. Imala sam jedva četiri godina kada se ubio. Mama je odbijala da o njemu govori. [...] Oduzela mu je mjesto na

⁷² „Die Selbstmorde kamen mit dem Krieg.“ (MS, 142)

⁷³ „Man nahm sich auf verschiedene Weise das Leben. Die billigste war der Alkohol. Etliche starben auch an einer Überdosis; der Krieg hatte die Grenzen geöffnet und Drogen strömten ins Land. Vielen ‚brach‘ einfach das Herz. [...] Am Anfang des Krieges brachte sich eine Studentin um, deren Vater, ein serbischer General, ein Kriegsverbrecher war. Sie tat es aus Scham.“ (MS, 139)

kućnom groblju, među fotografijama koje je držala u vitrini.“⁷⁴ (MB, 170) Das als ‚Schutzmaßnahme‘ intendierte Verschweigen wird als versuchte ‚Auslöschung‘ eines wichtigen Teils der Familien-Biografie beschrieben. Diese Lücke ist zugleich ein Zentrum des Romans: Schmerz und Entsetzen über die anderen, davon unabhängigen Suizide laufen hier zusammen.

Das Fehlen eines Bildes erschwert hier nicht nur das Sprechen, sondern auch die Verarbeitung des Verlusts. Um dem entgegenzuwirken, wird folgendes Erinnerungsbild aufgerufen:

Nisam bila sigurna da se prizor na slici, koji se izranjajući iz guste, duboke tame ponekad objavljivao u mom sjećanju, zaista dogodio, niti da je muškarac u tom prizoru moj otac. Mogao je to biti moj otac. Imam tri godine, sjedim na muškarčevim ramenima i rukama se pridržavam za njegovu kosu. Muškarac pridržava moje cipele baš kao da povlači krajeve šala oko vrata. Oko nas je dubok snijeg, polumrak je, sve svjetluca magičnim sjajem. A onda se muškarac držeći me na ramenu, u slow motion strovaljuje u duboki snijeg. Sreća koju pritom osjećam neopisiva je.⁷⁵ (MB, 171)

Bei genauerer Betrachtung steht die Vision in kontrastierendem Zusammenhang mit der später ekphrastisch beschriebenen Kindheits-Fotografie.⁷⁶ (Vgl. Kap. 1.2) Der Unterschied zwischen diesen vor dem inneren Auge der Hauptfigur aufblitzenden Bildern ist grundlegend: Im kleinen Schwarz-Weiß-Foto aus dem Album der Mutter erkennt Tanja Lucić insbesondere die Abwesenheit von Menschen und gleichsam symptomatisch fehlt in jener Winterlandschaft außerdem der hier so positiv beschriebene Schnee. Während anhand der Fotografie aus dem Album visuelle Beobachtungen wiedergegeben werden, findet sich hier eine ganzheitliche Körpererinnerung.

Eine zusätzliche Assoziation entsteht zwischen dem Fehlen des Vaters und Vermeers Gemälde *Das Mädchen mit dem Perlenohrring*, das mit der Protagonistin überblendet wird: „Nevidljiva perla na mom uhu bila je pusta.“⁷⁷ (MB, 170)

74 „Darunter war kein Foto meines Vaters. Ich konnte mich nicht an ihn erinnern, denn ich war erst vier, als er sich das Leben nahm. Mutter weigerte sich, über ihn zu sprechen. [...] Sie versagte ihm einen Platz auf dem Hausfriedhof, bei den Fotos in der Vitrine.“ (MS, 167)

75 „Ich war mir nicht sicher, ob das Bild, das manchmal aus der dunklen Tiefe meiner Erinnerung auftauchte, einem realen Ereignis entsprach und ob der Mann in diesem Bild mein Vater war. Er könnte es sein. Ich bin drei Jahre alt, sitze auf den Schultern des Mannes und halte mich an seinen Haaren fest. Der Mann hält meine Füße in seinen Händen, als zöge er an beiden Enden eines Schals. Um uns herum Schnee, es ist Abenddämmerung, alles leuchtet in einem magischen Licht. Dann sinkt der Mann mit mir auf den Schultern im Zeitlupentempo in den tiefen Schnee. Das Glücksgefühl, das ich dabei empfinde, ist unbeschreiblich.“ (MS, 167)

76 Die beiden Bilder sind durch den Kontext ihrer Schilderung verbunden: sie erscheinen in Anwesenheit Igors, die zunächst positiv, später jedoch negativ assoziiert ist.

77 „Die unsichtbare Perle an meinem Ohr war leer.“ (MS, 167)

Als Detail des Gemäldes wird die Perle zu einem *punctum*, das hier auf die fehlende Erinnerung an den Vater hinzuweisen scheint. Zudem verweist sie bereits auf den Tod des Vaters, bevor dieser erzählt wird, als Tanja Lucić in dieser Perle den Tod zu erkennen glaubt. (Vgl. MB, 166) Das Perlenversteck in Vermeers wiederholt erinnertem Bild verweist damit unsichtbar den ganzen Roman hindurch auf das große, verschwiegene Trauma der Protagonistin. Claudia Benthien (2006: 250) hebt an der Bildpoetik Vermeers eine Betonung des Hörens hervor, die sie an den „etwa durch Schmuck hervorgehobenen Ohren von Frauen“ festmacht; im Anschluss daran kann auch bei Ugrešić das auf Ebene der Kommunikation zwischen den Figuren verschwiegene Moment (die Perle bzw. der Suizid) als Leerstelle gedeutet werden, der die Hauptfigur aus einer schweigenden Zuhörer-Position nachspürt.

Der Ästhetik fällt also die Rolle zu, jene Distanz zu erzeugen, die eine vorsichtige Annäherung an traumatische Inhalte erleichtert: Für metaphorisch eingesetzte Bezugnahmen auf die Literaturtheorie und andere Intertexte gilt dies ebenso wie für Imaginationen anhand von Fotografien oder Werken aus der bildenden Kunst. Wie in Marina Cvetaevas Gedicht „Toska po rodine...“ (1934), das Ugrešić ihrem Roman als Epigراف voranstellt, legt sich die Distanz von Metadiskursen als Schutzschicht über Nostalgie und Verletzungen, die die russische Dichterin mit „Mne soveršenno vse ravno – / Gde soveršenno odinokoj“ (Cvetaeva 1994: 315) negiert, doch zugleich bestätigt.

2.3 Fremde Ängste, Sprachlosigkeit und traumatisiertes Sprechen

Trotz der Vermeidung einer direkten Auseinandersetzung mit dem Trauma des Jugoslawienkriegs finden sich auch in *Muzej bezuvjetne predaje* sehr deutliche Worte dafür.

Rečenicu – Sada ionako više ne znam ni tko sam, ni gdje sam, niti čija sam – uvrstila sam u već napisani tekst kasnije, onoga dana kada ju je moja mama i izgovorila, 20. rujna 1991, svjesna da to može biti posljednja rečenica koju uopće ispisujem. [...] Rujanske dane 1991. godine provodile smo u zamačenu stanu ili u skloništu, izmučene zvukovima sirena, televizijskim slikama razorene zemlje i strahom.⁷⁸ (MBP, 77)

78 „Den Satz Jetzt weiß ich nicht mehr, wer ich bin, wo ich bin und zu wem ich gehöre habe ich in den schon fertigen Text später aufgenommen, an dem Tag, als meine Mama ihn aussprach: am 20. September 1991. Ich dachte, es könnte auch der letzte Satz sein, den ich schreibe. [...] Wir verbrachten die Septembertage [1991] in der verdunkelten Wohnung oder im Schutzraum, zermürbt von Sirenengeheul, Fernsehbildern des zerstörten Landes und Angst.“ (MBK, 77)

Bereits der metanarrative Hinweis, es handle sich um eine ‚später eingefügte‘ Passage, kennzeichnet diese als diskontinuierliches Moment des Textes. Zusätzlich stellt er die Möglichkeit in den Raum, dies könne der ‚letzte‘ Satz der Autorin bleiben; in Anlehnung an Adornos Diktum über Auschwitz markiert die Passage damit ein durch die Kriegsgräuel begründetes performatives Ende des Schreibens.

Die sprachliche Perspektivierung des gemeinsam erfahrenen Traumas setzt den Fokus nicht auf die Ich-Erzählerin, sondern mithilfe eines Satzes ‚fremder Rede‘ unmittelbar auf deren Mutter. An ihr als Sprecherin werden damit Identitätsverlust sowie die Erschütterung räumlicher und sozialer Zugehörigkeit nachvollzogen. Obwohl diese den Erfahrungen beider Frauen entsprechen, lenkt der stellvertretend auf der Mutter liegende Fokus von der Grenzerfahrung der Protagonistin ab. Der Text enthält noch weitere Anzeichen ähnlicher Strategien, etwa, als die Tochter an anderer Stelle in einer langen Aufzählung den Ängsten ihrer Mutter nachspürt: „Strah od nepoznatog, strah od ljudi, strah od bolesti, strah od smrti, [...] strah od rata, strah od gladi [...]“⁷⁹ (MBP, 116). Diese Aufzählung, die auch Krieg beinhaltet, zeugt von einer generalisierten Angst, die den Alltag umfassend mitbestimmt und die wenigen Einblicke in die Gefühlswelt der Mutter umfassend ergänzt. Zugleich wird hier die Tochter zur Sprecherin, die diese Ängste stellvertretend empathisch nachvollzieht und versprachlicht.

Während Auseinandersetzungen mit Angst in *Muzej bezuvjetne predaje* auf andere Figuren ausgelagert sind, wird dieselbe emotionale Grenzerfahrung in *Ministarstvo boli* direkt am Beispiel der Protagonistin verhandelt, die etwa symptomatisch an Albträumen leidet: „Od nekog vremena ponovo me progone košmarni snovi. Više ne sanjam kuće, sanjam riječi. U snu govorim jezikom neobuzdanim i neukrotivim, jezikom s ‚duplim dnom‘, čije se riječi ponašaju kao ‚vrag iz kutije‘ ili kao ‚figa u džepu‘.“⁸⁰ (MB, 276) Bemerkenswert ist hier die charakteristische Bedeutung von Sprache für die Protagonistin. Die Angst manifestiert sich in konventionalisierten Metaphern, die in der diffusen Symbolik von Sprache auf Doppelbödigkeit, Unberechenbarkeit und Widerstreben hindeuten.

Najčešće izgovaram monologe promjenjivih raspoloženja, trijemim riječi, govorim dugo i bolno, listam neku knjigu žalbi bez kraja. Iza sna me često budi vlastiti cvilež, sličan psećemu. U snu riječima naseljavam prostor oko sebe. Riječi bujaju, savijaju se oko mene kao lijane, niču kao paprat, rastu kao puzavice, rastvaraju se kao lopoči, obrastaju me kao

79 „Angst vor dem Unbekannten, vor den Menschen, vor Krankheiten, vor dem Tod, [...] vor dem Krieg, vor dem Hunger [...]“ (MBK, 118 f.).

80 „Seit einiger Zeit verfolgen mich wieder Albträume. Allerdings träume ich nicht mehr von Häusern, sondern von Wörtern. Im Schlaf rede ich in einer unbändigen und zügellosen Sprache ‚mit doppeltem Boden‘, deren Worte sich wie der ‚Teufel aus der Kiste‘ oder wie die ‚Faust in der Tasche‘ benehmen.“ (MS, 274)

divlje orhideje. Bujna rečenica džungla oduzima mi dah. Ujutro se, opustošena noćnim košmarom pitam da li da tu govornu bujnost u snovima tumačim ako kaznu ili kao oprost.⁸¹
(MB, 276)

Dieses wirre ‚Sprachträumen‘, in dem visuelle Sprach-Einheiten sich wie Lianen, Farne, Schlingpflanzen, Seerosen und Orchideen um die Träumende legen, zeugt von einem Scheitern sprachlichen Ausdrucks. Mit Nathalie Sarrautes *Tropismes* (1939) können die sich windenden Pflanzen außerdem als Metapher für die langsame Entwicklung und Kristallisation von Gefühlen gelesen werden. Bei Ugrešić gilt die Suche nach Wörtern insbesondere der Versprachlichung traumatischer Erfahrungen. Zugleich stellen die Pflanzen eine Verbindung zu Marina Cvetaevas Pflanzenmystik dar, die auch in deren dem Roman als Epigراف vorangestelltem Gedicht „Toska po rodine“ anklingt: Obwohl in der Fremde alles leer erscheine, bedeute der Anblick eines Strauches, ganz besonders einer Eberesche, stets einen Lichtblick, heißt es an dessen Ende. (Vgl. Cvetaeva 1994: 316)

Von Bedeutung ist außerdem Tanja Lucićs Beobachtung, sie spreche häufig in Monologen. Dies ist kein Widerspruch zu dem geschilderten Pflanzentrum und der Erfahrung fehlender Ausdrucksmöglichkeit – wie man auf den ersten Blick vielleicht vermuten könnte –, denn auch Monologe stehen für ein adressatenloses Sprechen, für das Fehlen von Zuhörer:innen. Auch die akustische Ebene unterstreicht dies: Der leise Laut eines Fiepens, Wimmerns oder Winselns (*cvilež*) deutet ebenfalls eine nicht ausreichend artikulierte, unverständliche Lautäußerung an.

Die bereits hier gezogene Parallele zu einer Schimpfsprache, einem aggressiven Sprechen folglich, das dazu dient, Gefühle zu artikulieren, wird ein paar Seiten später performativ umgesetzt. Nach einem Vergleich mit Oskar Matzerath aus Günther Grass' *Die Blechtrommel* (1959), der durch sein Schreien Gläser zerspringen lassen kann, überwindet die Protagonistin ihre Sprachbarriere: „Okrenuta prema nevidljivoj zidu ritmički udaram čelom u vjetar i govorim. [...] Odašiljem svoje zvukove bez adresata, poput zvučnoga pisma u boci. Ispuštam riječi iz usta,

81 „Meistens sage ich Monologe, die meine wankelmütige Stimmung wiedergeben, suche nach Ausdrücken, rede lang und mühsam, blättere in einem endlosen Beschwerdebuch. Oft weckt mich mein eigenes schmerzzerfülltes Winseln. Im Traum fülle ich den Raum um mich herum mit Wörtern. Die Wörter gedeihen, winden sich um mich wie Lianen, sprießen wie Farne, wachsen wie Kletterpflanzen, öffnen sich wie Seerosen, umranken mich wie wilde Orchideen. Der wuchernde Wortdschungel droht mich zu ersticken. Am nächsten Morgen frage ich mich, erschöpft von dem Nachtmahr, ob ich diesen Wortschwall in meinen Träumen als eine Strafe oder als Freispruch deuten soll.“ (MS, 274)

kao sipa tintu. Vjetar ih raznosi, vidim svoje riječi kako lete zrakom.“⁸² (MB, 284) Die geträumte Sprache wird hier (ebenfalls visuell wahrgenommen) tatsächlich gesprochen, monologisch zwar, doch vom Wind erfasst und weitergetragen. Laut Bettina Rabelhofer (2018: 17) „nimmt [die Protagonistin] den gekappten Sprachfaden dort wieder auf, wo er begonnen hat: beim Laut. Damit bindet sie ihn zurück an den Körper und schreit sich ihren Schmerz von der Seele.“ Vladimir Biti (2007: 299) erklärt das rhetorische Phänomen als „reinen Performativ“, d. h. als „Botschaft ohne Inhalt“, und folgert, dass es der „kollektive ‚unministrierte‘ Schmerz“ sei, „für den dieser Roman die individuelle künstlerische Ministrierung übernimmt.“ (Ebd.: 301) Mit Giorgio Agamben weist Biti darauf hin, dass „jedwede Sprachfähigkeit [...] eine ausgeklammerte Sprachunfähigkeit als ihre Schatten-seite“ (ebd.) miteinbeziehe, die hier zum Ausdruck komme. Dieser ausgedehnte performative Rundumschlag voller Schimpfwörter klingt folgendermaßen: „Nebo ti jebem. Sunce ti jebem. Dete ti sunčevo jebem. Mesečinu ti jebem. [...] Ime ti jebem. Odnese te voda. Vatra te izgorila. Dano sto godina da sediš v grobo i da se ne razgineš.“⁸³ (MB, 285)

Es fällt auf, dass die Kroatin Tanja Lucić hier ins Serbische wechselt und dass ihre Sprache plötzlich durch russisch klingende Ausdrücke und bosnische oder dialektale Formen angereichert ist. In dem kurzen, exemplarischen Auszug verflucht sie alles Schöne: Himmel, Sonne, Kind, Mondschein sowie den Namen des abwesenden Adressaten, der von Wasser und Feuer vernichtet werden und in seinem Grab keine Ruhe finden soll. Diese Passage erinnert an Igors Sprachverwendung, die zwischen ijekavischem und ekavischem Sprechen variiert, wobei in seinen aggressiven Ausbrüchen das Ekavische vorzuherrschen scheint. Besonders deutlich ist die Verbindung zu einer Episode, wo er mit derben Worten das Gedicht „Utjeha kose“ (1906) des kroatischen Vorreiters der Moderne, Antun Gustav Matoš, verflucht:

*Znaš ono Gledao sam te sinoć. U snu. Tužno. Mrtvu. U dvorani kobnoj, u idili cvijeća. Na visokom odru, agoniji svijeta...? To smo učili u školi, kak ne znaš!? Taj isti nekrofilicar je napisao i onu: Ja ne znam šta si, žena il hijena... Taj mi je zbilja išo na ku'ac, mislim si, pa kud se petljaš kad ne znaš ko ti je ženska.*⁸⁴ (MB, 84)

⁸² „Zu der unsichtbaren Mauer hin gerichtet, schlage ich rhythmisch mit der Stirn gegen den Wind und rede. [...] Sende meine Laute aus, ohne einen Empfänger zu haben – eine klingende Flaschenpost. Der Wind verstreut meine Worte, ich sehe sie durch die Luft wirbeln“ (MS, 283).

⁸³ „[Ich fick dir den Himmel. Ich fick dir die Sonne. Ich fick dir das Sonnenkind. Ich fick dir den Mond. [...] Ich fick deinen Namen. Das Wasser soll dich wegsülen.] Im Feuer sollst du braten. Hundert Jahre sollst du lebendig begraben sein.“ (MS, 285)

⁸⁴ „[Kennst du das:] Ich sah dich gestern. Träumend lagst du. Traurig. Tot. Die Totenhalle voller Blumenharmonie. Erhöht die Bahre, Kerzen in der Agonie... Das haben wir in der Schule gelernt,

Jedenfalls findet Tanja Lucić am Ende des Romans, von schmerzhaften Niederlagen erschöpft, in Igers derbem Sprechen eine Sprache, die auch für sie eine kathartische Funktion zu erfüllen scheint. Rabelhofer (2018: 17) sieht darin den „Ausgangspunkt eines langwierigen Integrations- und Umstrukturierungsprozesses von inneren Modellen primärer (familiärer) Beziehungserfahrungen“: Unverarbeitete Trauer werde darin „symbolisch-affektiv aufgefangen und das Hybridwerden der Sprache“ vermittele als „Übergangsobjekt‘ zwischen Verschmolzen- und Getrenntsein“ (ebd.). Dementsprechend imaginiert die Ich-Erzählerin die Auflösung ihres Selbst. Nach dem Versiegen ihres aggressiven Wortschwallers werde sie ruhig den Strand verlassen und spurlos verschwinden: „A kada se moje glasnice istroše, kada mi od vjetra odrveni čelo, smirena napuštam plažu. Iza mene ne ostaje nikakav trag.“⁸⁵ (MB, 286)

In Hinblick auf das enge Verhältnis zwischen einem mit unterschiedlichen ethnisch markierten Sprachverwendungen unmittelbar verwobenen Krieg und den damit assoziierten Nachwirkungen dieses kollektiven Traumas ist diese Schlusspassage besonders eindringlich. Sie kann unterschiedlich gedeutet werden; deutlich wird jedenfalls der Zwiespalt zwischen Sprachlosigkeit und Katharsis, die von übergriffiger sprachlicher Aggression nicht allzu weit entfernt scheint, bzw. zwischen der Notwendigkeit, zu sprechen, und der Schwierigkeit, adäquate Worte zu finden. Als einzige Lösung wird hier das Verklingen des Gesagten und das Verschwinden des Subjekts angeboten.

2.4 Sprachversteck und kindliches Sprechen

Die psychotisch anmutenden Eskalationen des Sprechens reißen das Subjekt aus der Erstarrung, die für eine posttraumatische Symptomatik typisch ist; dennoch bleibt dabei unbestimmt, inwiefern dies Heilungsprozesse begünstigt. Neben aggressiver Abwehr lässt sich an Ugrešićs Figuren eine gegenläufige Sprachmodifikation erkennen, die ebenfalls als Reaktion auf ein noch zu verarbeitendes Trauma gelesen werden kann: Insbesondere in *Ministarstvo boli* ist die im Zusammenhang mit Petar Preradovićs onomatopoetisch geprägtem Gedicht (vgl. 2.1) bereits angeklungene ‚Kindersprache‘ als Medium präsent, über welches verletzte Subjekte ihren Neubeginn einzuleiten versuchen.

weißt du noch? Derselbe nekrophile Typ hat auch das geschrieben: *Ich weiß nicht, was du bist, Frau oder Hyäne...* Das ist mir wirklich auf den Keks gegangen. Wie lange will sich der noch fragen, was seine Tussi ist?“ (MS, 84)

⁸⁵ „Wenn meine Stimmbänder nichts mehr hergeben und meine Stirn vom Wind taub wird, verlasse ich beruhigt den Strand. Hinter mir bleibt keine Spur.“ (MS, 286)

Tanja Lucić macht die Traumatisierung ihrer Studierenden an deren gebrochenem, unauthentischem Sprechen fest: „[K]ao da su postojale samo dvije opcije: da se o svemu *autentično šuti* ili *neautentično govori*.“⁸⁶ (MB, 49) Die häufigen Abweichungen von der Standardsprache interpretiert sie jedoch als Strategie, gegen die Sprech-Unfähigkeit anzukämpfen. Das Sprechen auf Umwegen erscheint einfacher: „nešto poput tajnog jezika kojim smo se služili u djetinjstvu, uvjereni da nas nitko ne razumije. Moporapam tipi nepeštope repećipi...“⁸⁷ (MB, 49). Verschlüsseltes Sprechen einer ‚erfundenen‘ Sprache erzeugt Distanz zum Gesagten, ist jedoch als spielerisch-kindliche Form nicht kühl, sondern unbefangen, und erlaubt so einen Zugriff auf Bereiche, über die in der Erwachsenen-Sprache *authentisch* nur geschwiegen werden kann.

In *Ministarstvo boli* werden alle zu Kindern. Dies erinnert an Aleida Assmanns Feststellung über das posttraumatische Schreiben vor dem Hintergrund des Vietnam-Krieges, wo sie die Tendenz eines ‚Kindmenschen‘ feststellt, der „[d]urch eine Welt [geistert], die der Militarismus von Tatmenschen zerstört hat“ (Assmann 1999: 114). Außerdem interpretiert Rabelhofer (2018: 18) den Umstand, dass die „fremde Sprache Innerpsychisches nur affektiv unzureichend aufzufangen vermag“, als Grund dafür, dass „die Literaturdozentin zum vorsprachlichen Kleinkind“ regrediert, „das die paralinguistisch-sinnlichen und deskriptiven Qualitäten der Worte erst erforschen und alle kognitiven und psychischen Verbindungen neu knüpfen muss“ (ebd.). Bei Ugrešić scheint Verkindlichung Unterschiedliches zu bedeuten: So heißt es über die unbeschwert in den Schlaf gleitende Mutter: „Zaspala je odmah, kao dijete.“⁸⁸ (MB, 114) Der Vater ist ebenfalls durch kindlich-unbeholfene Verhaltensweisen charakterisiert, die jedoch seine nachhaltige Traumatisierung seit der Deportation nach Goli Otok ausdrücken: „Skupio je usta poput djeteta koje su svi napustili i koje teškom mukom svladava osjećaj uvrede.“⁸⁹ (MB, 123) Dies geht etwa aus seiner Selbstbeschreibung hervor: „Tata piše svoju ispovijest iz pozicije ‚bivšeg čovjeka‘, ‚ibeovca‘, ‚Golaća‘.“⁹⁰ (MB, 148) Darüber hinaus finden sich Verbindungen der Motive ‚Trauma‘ und ‚Kind‘ in geradezu zwanghaft anmutender Frequenz, etwa in einer beiläufig

⁸⁶ „[A]ls stünden nur zwei Optionen zur Verfügung: *über alles authentisch zu schweigen* oder *unauthentisch zu reden*.“ (MS, 49)

⁸⁷ „[wie die Geheimsprache, die wir in der Kindheit verwendet hatten, in der sicheren Annahme, dass uns niemand verstehe: Ipich mupuss dipir epetwapas sapagepen.]“ (MS, 49)

⁸⁸ „Sie schlief sofort ein wie ein Kind.“ (MS, 112)

⁸⁹ „Er schürzte den Mund wie ein Kind, das von allen verlassen wurde und nur mühsam das Gefühl der Kränkung unterdrückt.“ (MS, 120)

⁹⁰ „Papa schreibt seine Bekenntnisse nieder aus der Position des ‚ehemaligen Menschen‘, des ‚Informbüro-Anhängers‘, des ‚Goli-Otok-Häftlings‘.“ (MS, 144)

wiedergegebenen Episode über einen jungen Kriegsheimkehrer, der vor seinem Suizid eine obsessive Beziehung zu Kindern entwickelt: „Ljudi kažu da se cijeli dan motao po školskom dvorištu, dijelio djeci bombone i pokazivao im kako izgleda granata.“⁹¹ (MB, 142) Dieselbe Verbindung besteht in der Haupthandlung um den Freitod des Studenten, der sich mit sieben Kinder-Köfferchen umgibt, die jeweils Zahnbürste, Block, Bleistift und eine Kippa enthalten. Tanja Lucić bewertet das Setting als ‚infantil‘, doch auch als Symbol für das Gepäck, das dieser mit sich trägt. (Vgl. MB, 144)

‚Kindlich‘ steht also sowohl mit der Bedeutung ‚hilfsbedürftig‘ für starke Traumatisierung als auch für den Brennpunkt der Suchbewegungen Betroffener, die sich nach einer unbefangenen Kinder-Existenz sehnen. Das Motiv der Kinder-Sprache bildet dazu eine Opposition: ‚Kindliches‘ Sprechen steht nämlich für die Wunscherfüllung, für das Wiedererlangen einer Form von Kinder-Existenz durch die Sprache.

Als ähnlich befreiende Sprech-Erfahrung, die das Erleben des Kindheits-Selbsts zurückbringt, wird das Erlernen des Niederländischen beschrieben, das einer an die Genesis gemahnenden Neuerschaffung der Welt gleichkommt: „Za početnike svijet započinje od ik. Ik ben Tanja Lucić. Ik kom uit voormalig Joegoslavie. Ik loop, ik zie, ik leef, ik praat, ik adem, ik hoor, ik schreeuw... Ik za sada ni na što ne obvezuje. Ik je poput dječje igre, skrivalice.“⁹² (MB, 276) Durch die Einschränkung von Vokabular und grammatikalischen Möglichkeiten gehen die gewohnten Bezüge verloren, die Welt muss neu konstruiert werden. Zugleich ist das Niederländische eine konfliktfreie Sprache, da sie noch nicht durch Bedeutungen vorbelastet ist. Ihre Beschreibung als ‚Spiel‘ oder ‚Versteck‘ verdeutlicht die Assoziation zum ‚kindlichen‘ Sprechen. Parallel zur tatsächlichen Sprachentwicklung bei Kindern beginnt dieser Prozess beim ‚Ich‘, das der Welt ihre Struktur verleiht. (Vgl. Kap. III.4.1) Das ganzheitliche Kindersprechen lässt sich so als Gegenpol auch zur Fotografie und zu dem durch sie markierten Spiegelstadium erkennen, das die Abtrennung vom Anderen, besonders von der Mutter, reflektiert. (Vgl. MBP, 104)

In *Muzej bezuvjetne predaje*, wo Trauma noch nicht jene ausweglose Statik des späteren Romans aufweist, färbt das kindliche Konzept der Ganzheit auf die Betrachtung ausgewählter Fotografien ab: Bildmedium und Sprache verhalten sich hier gleichermaßen flexibel und charakterisieren einander. Die Bildbetrach-

⁹¹ „Den ganzen Tag soll er auf dem Schulhof verbracht, Bonbons an die Kinder verteilt, ihnen gezeigt haben, wie eine Handgranate aussieht.“ (MS, 138)

⁹² „Für die Anfänger beginnt die Welt mit ik. Ik ben Tanja Lucić. Ik kom uit voormalige Joegoslavie. Ik loop, ik zie, ik leef, ik praat, ik adem, ik hoor, ik schreeuw... Das ik verpflichtet vorerst zu nichts. Das ik ist etwas wie das Versteckspiel der Kinder.“ (MS, 274)

tung folgt dem Spiel des Sich-verschwinden-Lassens, das Kinder in der Zeit vor dem Spiegelstadium spielen, wo sie noch annehmen, sie würden verschwinden, wenn sie nur die Augen schließen. Sprachlich wird dies durch die performativen Aussagen ‚es gibt mich nicht‘ – ‚es gibt mich‘ (*nema me – ima me*) begleitet, was dem von Freud beobachteten ‚fort – da‘ bei einem ähnlichen Spiel entspricht (vgl. Kap. III.4.1), und von den Erwachsenen, ebenfalls performativ, mit „Imaaa teeee!“⁹³ (MBP, 41 f.) kommentiert wird.

Wie an dem von Freud beschriebenen Kind deutlich wird, geht es in diesem Spiel nicht so sehr um das Verschwinden, sondern um das Wiederfinden (der abwesenden Mutter), bzw., im hier vorliegenden Kontext, um die Beglaubigung der eigenen Existenz. Der kindlich-spielerische Modifikations-Charakter des Sprechens wird in *Muzej bezuvjetne predaje* besonders auch dem Sehen zugeschrieben. Dies zeigt sich etwa an einem Foto, auf dem die Ich-Erzählerin sich selbst zu sehen vermeint, obwohl es laut Bildunterschrift ihre Cousine ist. (Vgl. MBP, 39) Derselbe flexible und in diesem Sinne ‚kindliche‘ Blick ist auch verantwortlich dafür, dass die Fotografie der drei Badenden in der Erzählgegenwart noch immer jene ‚magische Kraft‘ entfaltet, durch die sie in der Kindheit angereichert wurde: „Iako je sliku u djetinjstvu krojila moja mašta, ona danas, jedna od rijetkih preostalih u albumu, ima punu ‚realnost‘ fotografije.“⁹⁴ (MBP, 100)

3 Fotografie und Sprechen bei Dubravka Ugrešić als Medien der Emotion

Ein wichtiger Zusammenhang zwischen Foto-Text und Sprechen ergibt sich bei Ugrešić aus der Polyvalenz visueller Medien: Erst das Sprechen, oder vielmehr der darin erkennbare Blick ihrer Figuren, determiniert die Bilder und verleiht ihnen ihren jeweiligen ontologischen Status. Auf diese Weise entstehen durchwegs nostalgisch geprägte Medien der Erinnerung, die, gewissermaßen obsessiv, geordnet, archiviert und memoriert werden. Definiert sind die Motive jeweils emotional, wobei Sehnsuchtsbilder neben Szenen stehen, die bei der Betrachtung traumatische Flashbacks generieren. Beide emotionalen Blickrichtungen werden durch wiederholte Bildbetrachtung regelmäßig aktualisiert, sodass die Motive zu Chiffren für verlorene Freundschaften, verdrängtes Wissen oder narzisstische Kränkungen werden.

⁹³ „Du bist daaa!“ (MBK, 41)

⁹⁴ „Obwohl das Bild aus meiner kindlichen Phantasie stammt, hat es heute, als eines der wenigen im Album verbliebenen, die ‚Realität‘ eines Fotos.“ (MBK, 99)

Lediglich das Bild der Badenden, das als einziges auch visuell präsentiert wird, hebt sich davon ab: Es ruft kein Gefühl der Bitterkeit hervor. Ein solches wird dadurch verhindert, dass die Abgebildeten mit der Protagonistin in keinem persönlichen Verhältnis stehen, sodass die Polyvalenz dieses Bildes erhalten bleibt. Nur der Fluss stellt einen vagen Bezug zur Heimat her und erscheint zugleich als stetes Motiv, das eine weit zurückliegende Vergangenheit mit dem prospektiven Versprechen einer von Krieg und zwischenmenschlichen Veränderungen unberührten Zukunft verbindet. Diese Fotografie eignet sich daher als Medium des Träumens, des Bewahrens und Wiederfindens. Im Gegensatz zu den schmerzhaften ‚Messerstichen‘, die bei anderen Bildbetrachtungen durch Details hervorgerufen werden, ist das ganze Bild als *punctum* im Sinne von Roland Barthes’ Wintergartenfoto auszumachen.

Wie die persönlichen Bilder ist in Ugrešićs Texten auch das Sprechen überdeterminiert. Belastet durch die Vergangenheit des zerfallenen Jugoslawiens und den Krieg wird es regelmäßig bewusst reflektiert und behindert dadurch die Kommunikation, denn weder die Landessprachen und Dialekte der Region noch die Umgebungssprachen der Migration oder das Englische als Transitsprache sind neutral. Während Bilddetails ihre traumatische Bedeutung erst durch die Projektion der Betrachter:innen erhalten, kann Sprache in diesem engmaschigen Gefüge bereits an sich nicht polyvalent sein. So kommt Traumatisierung im Sprechen regelmäßig durch Formen der Überforderung oder Sprachlosigkeit zum Ausdruck: durch Fragmentierung, die ein Stocken oder Zögern anzeigt, unvollständige Sätze, die von unklaren Gedanken zeugen, und monologisches Sprechen, das ein Fehlen geeigneter Gesprächspartner:innen markiert.

Ähnlich wie die polyvalente Fotografie der Badenden, die keine persönlichen Erinnerungen bindet und daher keine schmerzhaften Gedanken hervorruft, finden die Protagonistinnen beider Romane je eine Form, das sprachpolitische Labyrinth zu umgehen: Zum einen neutralisieren die theoretisch-wissenschaftliche Sprache und der Rückgriff auf Zitate das sprachliche Spektrum sowie die emotionale Färbung des Gesagten. Zum anderen ermöglicht die regressive Rückbesinnung auf frühe Phasen kindlichen Sprechens einen Neubeginn sowohl des Spracherwerbs als auch der Identitätsbildung. Gerade gegensätzlich zu der durch theoretische Diskurse aufgebauten Distanz akzentuiert das kindliche Sprechen Emotionen, die jedoch nicht von Konnotationen der Sprache ausgehen, sondern direkt vom Subjekt, wodurch sie dieses wieder zum Zentrum des Sprechens werden lassen.

V Sehen statt Sprechen bei Edo Popović: Ein Kriegsphotograf und der Alltag

A htio sam samo reći da slika požutjele trave na mjestu gdje je nekad stajao šator, da me to znamenje prati cijeli život. Uostalom, na što se svodi čitava ta stvar sa životom, nego na prazna mjesta gdje su nekad stajali ljudi.¹ (O, 101)

Die Erschütterung durch den Jugoslawienkrieg ist in Edo Popovićs Werk deutlich erkennbar: Nach dem aus lose in kroatischen Zeitschriften veröffentlichten Fragmenten entstandenen Kultbuch *Ponoćni boogie* (1987, PB; *Mitternachtsboogie*, 2010, MB) über die wilden Achtzigerjahre folgte eine journalistische Periode der Kriegsberichterstattung. Da Popović den Krieg als Thema nicht „vermarkten“ wollte und den Krieg zudem als „langweilige, stumpfe Angelegenheit“ begreife, „über die man literarisch nicht viel Neues sagen könne“ (Bremer 2010: 190) – außer sich mit dem Zustand des *Wartens* auseinanderzusetzen –, integriert er diese Erfahrungen erst im Erzählband *San žutih zmija* (2000, Der Traum der gelben Schlangen) in sein literarisches Werk: *San žutih zmija* (2000, SŽZ), *Ispod duge* (2000, ID; Unter dem Regenbogen) und *U paukovoj mreži* (2000, UPM; Im Spinnennetz) sind „drei Erzählungen, von denen die erste einen radikalen Absturz“ (Bremer 2010: 191) schildert. Sie handelt von traumatisch bedingten psychotischen Episoden während eines Aufenthalts in einer Psychiatrie sowie vom langsam erwachenden Wunsch des Protagonisten, die Vergangenheit durch Schreiben zurückzulassen. *Ispod duge* beschreibt das „Warten“ (ebd.) im Krieg: Die Figuren befinden sich auf einem Militärstützpunkt in Bereitschaft, wobei ihre unterschiedlichen Haltungen zum Krieg deutlich werden; am Ende kommt es zu einem Kampfeinsatz. *U paukovoj mreži* handelt von einer ersten amourösen Annäherung des mittlerweile schriftstellerisch tätigen, durch den Krieg traumatisierten Protagonisten und kann als dessen „Neubeginn“ (ebd.) gelesen werden. Wie diese Abfolge anzudeuten scheint, handelt es sich um drei Stationen, die erzählerisch einen Weg aus dem ungeschönt erzählten, traumatisierenden Krieg bahnen.

Die musikalisch-leichte Unbeschwertheit der Jeans-Prosa in *Ponoćni boogie* trug Popović Vergleiche u. a. mit Wim Wenders, Charles Bukowski und J. D. Salinger ein. (Vgl. ebd.: 187) In den Erzählungen weicht sie apokalyptischen Motiven mit Standbild-Charakter, die das Kriegstrauma erzählen – und insbesondere visualisieren. Im

1 „Dabei wollte ich nur sagen, dass das Bild des vergilbten Rasens an der Stelle, wo vorher das Zelt stand, dass mich dieses Omen mein ganzes Leben lang begleitet hat. Im Übrigen, worauf reduziert sich überhaupt diese ganze Sache mit dem Leben, wenn nicht auf leere Stellen, wo einst Menschen standen.“ (SB, 121)

‚autobiografischen Bildungsroman‘ (vgl. ebd.: 188) *Oči* (2007, O; *Stalins Birne* bzw. zuvor *Kalda*, 2008, SB) verbinden sich diese Linien: Ein ähnlich ‚leichter‘, von jugendlicher Verärgerung geprägter Ton wendet sich hier jedoch sukzessive ernsteren Themen zu. Die an *Ponoćni boogie* erinnernden Episoden über Rauchen, Drogenkonsum und Mädchen führen zurück in die von Einsamkeit und Lieblosigkeit geprägte Kindheit des Ich-Erzählers Ivan Kalda und erscheinen so in einem völlig anderen Licht. Dieser erinnert sich etwa an seinen aggressiven, trinkenden, glücksspielenden und untreuen Vater sowie an seine unerreichbare Kindheitsliebe Vesna, die er später wiedertrifft, oder an die Begegnung mit der Prostituierten Marika bei einem Schulausflug. Weitere Episoden handeln von den Jahren, die Ivan nach der Trennung seiner Eltern in der liebevollen Obsorge seines homosexuellen Onkels verbrachte, der ihm durch einen Ferienjob die Ausreise aus Jugoslawien nach Westdeutschland ermöglichte, sowie von der zunächst ungewollten Freundschaft mit seinem schizophrenen Nachbarn Igor, von wenig zielführenden Therapiegesprächen und von gelegentlichen, vorsichtigen Treffen mit seiner Exfrau Tamara und seinem Sohn David. Die finanzielle Abhängigkeit in unregelmäßigen Anstellungsverhältnissen zwingt ihn beruflich dazu, als Pressefotograf vulgäre Motive aus dem Bereich der Erotik aufzunehmen. Zwischen alledem ein- und dadurch zugleich abgekapselt, kommen die Schrecken des Krieges, die der Ich-Erzähler als Kriegsphotograf unmittelbar miterlebt hat, in diesem Roman erst spät zur Sprache. Ähnlich visuell konzentriert und erzählerisch gleichsam stagnierend wie in *Ispod duge* werden scheinbar gleichgültig geschilderte Eindrücke dennoch als jenes Trauma erkennbar, das Ivans privatem Glück mit Tamara und David mehr als alles andere im Weg steht. *Oči* erschließt Fotografie und Sprechen mit einem Fokus auf ethischen Überlegungen.

1 Vom Erotik- zum Kriegsphotografen

Eine stark auf Bildmedien und Visuelles gerichtete, beobachtende Schreibweise zeichnet Popovićs Texte bereits in *Ponoćni boogie* aus, wo sie mit Motiven exzessiven Drogenkonsums korreliert. Sie ist daher in *Oči* nicht per se als Symptom einer Kriegstraumatisierung des beobachtenden Subjekts zu bewerten, obgleich hierin eine strukturelle Verbindung zu dem wiederholt am Ich-Erzähler diagnostizierten ‚Angst-Depressionssyndrom‘ (vgl. O, 17) besteht.

In den drei Erzählungen sind dennoch deutliche visuelle Verschiebungen festzustellen, die sich als Spuren des Krieges erschließen: In *San žutih zmija* kippen die bekannten sexuellen Motive ins Groteske und verbinden sich mit Angsterfahrungen bis hin zum psychischen Kontrollverlust in einem Krankenhaus. Nüchtern illustriert dagegen *Ispod duge* den meist ereignislosen, doch von ständiger

Anspannung geprägten Kriegsalltag, wobei v. a. die psychische Verrohung der Soldaten zur Geltung kommt. Die Bekanntschaft mit einer Frau und der Versuch des Schreibens, deren Resultat jeweils in der Schwebe bleibt, markieren in *U paukovojoj mreži* einen vorsichtigen Versuch des Protagonisten, in die zivile Realität zurückzufinden.

Mit einem traumatisierten Kriegsphotografen als Hauptfigur findet *Oči* die eindringlichste Rahmung für ein Kriegstrauma. Das Objektiv lenkt den ungeschützten Blick des Protagonisten direkt auf Motive, die ihn, wie ihm erst nachträglich bewusst wird, im Innersten erschüttern. Bereits davor, als er seinen Lebensunterhalt mit pornografischen Bildern verdient, stellt ihn das Fotografieren vor eine ambivalente moralische Entscheidung, die er beide Male pragmatisch löst: „I skretničar vlakova za Auschwitz, i Staljinov službeni fotograf, i Miloševićev brico, svi su oni samo radili svoj posao.“² (O, 51)

1.1 Mädchen und lächelnde Prostituierte

Frauen und Sexualität sind in Popovićs Texten mit dem Medium Fotografie eng verwoben. So erschließt sich die erste Fotografie des späteren Fotografen in *Oči* als Aufnahme einer Prostituierten während einer Klassenfahrt in die Tschechoslowakei. Allerdings handelt es sich dabei nicht um eine erotische Aufnahme, sondern um ein Porträt, das er bei einer Begegnung auf der Straße anfertigt: „Pokazao sam da je hoću fotografirati, kimnula je, i napravo sam svoje prve snimke.“³ (O, 114) Später deutet er diese Episode als Moment seiner Berufung zum Fotografen: „Što se mene tiče, tu je sve jasno. Moj život odredila je Marika, prostitutka iz Bratislave. Ona mi je, ako ćemo pravo, gurnula fotoaparat u ruke.“⁴ (O, 177)

Tatsächlich verbinden sich in diesem Moment des Fotografierens, das in der Literatur häufig als Metapher für den sexuellen Akt figuriert (vgl. Kap. II.3.5), das für den Jugendlichen emotional einschneidende Erlebnis mit dieser Frau und die Versöhnung mit ihr, nachdem er sie aufgrund eines Missverständnisses unzurei-

2 „Die Weichensteller der Züge nach Auschwitz, Stalins offizieller Fotograf und Miloševićs Barbier – sie alle haben nur ihre Arbeit getan.“ (SB, 60)

3 „Ich bedeutete ihr, dass ich ein Foto von ihr machen wollte, sie nickte, und ich machte meine erste Aufnahme.“ (SB, 136)

4 „Was mich betrifft, ist alles klar. Mein Leben wurde von Marika, einer Prostituierten aus Bratislava, bestimmt. Wenn ich ehrlich bin, war sie es, die mir den Fotoapparat in die Hand gedrückt hat.“ (SB, 212)

chend bezahlt hat.⁵ Der Moment einer Erweckung zum Fotografen wird daraus allerdings erst rückblickend im Zuge des Wiedererzählens konstruiert, hat die Episode in ihrer Ausgangsversion doch eher den Anschein einer Abfolge von Zufällen: „Svidio mi se fotoaparat, ušao sam u trgovinu i kupio ga kao da kupujem cigarete, [...] i opet sam hodao gradom, sve sporije, sve umorniji, a onda sam ispred moravskog restorana u centru nabasao na Mariku.“⁶ (O, 114)

Obgleich sich diese Bekanntschaft ansonsten auf die kommerziell vorgesehenen Abläufe beschränkt, hinterlässt Marika einen tiefen Eindruck in der Gedankenwelt des Ich-Erzählers: „[Z]a mene nije bila kurva, već djevojka, Marika“⁷ (O, 110). Was hier durch Ivans noch jugendliches Alter erklärt wird, wiederholt sich jedoch auch in anderen Episoden, wo der Erwachsene eine kommerziell-liebevolle Bindung an die Prostituierte Zora pflegt, der er mehr Zuträglichkeit für seine psychische Gesundheit einräumt als seinem Therapeuten: „Pili smo kavu, a ja sam razmišljao o tome kako je Zora mnogo jeftinija od doktora Galina, ali svejedno postiže bolje rezultate.“⁸ (O, 91) Auch in den Erzählungen *San žutih zmija* und *U paukovoj mreži* sind die Geliebten des Protagonisten als flüchtige Bekannte oder Prostituierte angedeutet, obwohl sie emotional als Partnerinnen erscheinen und in ihrem Verhalten dahingehende Funktionen übernehmen.

Die Arbeit als Erotik-Fotograf nimmt Ivan, wie später jene des Kriegsphotografen, dennoch nur widerwillig und v. a. aus seiner finanziellen Not heraus an: „Možeš sjesti i plakati. Važnije od svega je da Daničić ima lov, ti oko. Da on tjedno ima sto tisuća prodanih primjeraka, ti seansi kod doktora Galina.“⁹ (O, 52) Rückblickend auf die Jugend, in der zahlreiche Handlungsstränge von *Oči* verankert sind, erklärt er, warum er trotz sexuellen Interesses weniger für pornografi-

5 Anstelle von Geld überreicht er ihr ein Päckchen Vegeta, im Glauben, dieses Gewürz sei außerhalb Jugoslawiens besonders gefragt. Jurij Murašov (2015: 246) analysiert den Kultcharakter des Gewürzes anhand einer jugoslawischen Koch-Sendung: „[T]he magic sentence ‚naravno još jednu žlicu Vegete‘ (of course, another spoon of Vegeta) [...] helps to transcend particularities and to create an abstract commonality of all regional tastes. Like the grammar-based perception of the south Slavic languages, Vegeta as an artificial concept functions as an instrument to integrate the different languages and dialects spoken by the guests coming from different Yugoslav regions in a common discourse.“

6 „Die Kamera gefiel mir auf den ersten Blick. Ich ging in den Laden und kaufte sie, als würde ich Zigaretten kaufen [...]. Und dann ging ich weiter durch die Stadt, immer langsamer, immer müder. Vor einem mährischen Restaurant im Zentrum stieß ich auf Marika.“ (SB, 136)

7 „[S]ie war keine Nutte für mich, sondern ein Mädchen, eben Marika.“ (SB, 130)

8 „Wir tranken Kaffee, und ich dachte darüber nach, dass Zora viel bessere Ergebnisse als Doktor Galin erzielte, obwohl sie viel billiger war als er.“ (SB, 109)

9 „Klar, du kannst dich hinsetzen und anfangen zu heulen. Aber entscheidend ist nun mal, dass Daničić das Geld hat und du das Auge. Dass er wöchentlich hunderttausend Exemplare verkauft und du bei Doktor Galin sitzt.“ (SB, 62)

sche Fotografien übrighatte als seine Altersgenossen: „[T]ijela tih žena bila su u redu, one su se smiješile i oblizivale usne, rukama gnječile sise i gurale ih prema objektivu, zavračile prste u gaćice, što sve nisu činile. Oči, gledao sam njihove oči. A one su bile prazne“¹⁰ (O, 57). Dieses Leib-Seele-Problem erschließt sich bei Popović jedoch nicht als abwertende Haltung gegenüber Prostituierten, die, gerade im Gegenteil, in seinen Texten durchwegs individualisiert und häufig positiv gezeichnet sind. Der Unterschied liegt vielmehr in seiner Reflexion des Bild-Genres verankert: Erst die unnatürlichen und repetitiv produzierten fotografischen Posen lassen diese Körper künstlich und leblos erscheinen.

In Kongruenz dazu sind Verärgerung und Verachtung im Erzählton nicht zu überhören, wenn von der fotografischen Praxis im gewerblichen Zusammenhang der Boulevardpresse die Rede ist: „Koje bi to fotke i koja priča bila. Ali Daničić želi da ljudi žele Lulu i ostale guzice, i tu možeš samo vrištati.“¹¹ (O, 50) Erzählerisch werden über solche zunächst rein oberflächlich erscheinende Episoden ebenfalls politische Dynamiken in die Handlung integriert, etwa als die Absetzung eines Politikers durch Offenlegung seiner Pädophilie geschildert wird: „Na naslovnoj strani Burić u akciji“¹² (O, 93). Die kritische Haltung des an diesen Episoden ungewollt beteiligten Fotografen kommt v. a. durch seine maximale Distanz zum Ausdruck, der keine politische Richtung anzusehen ist. Mit derselben Gleichgültigkeit wie Erotik-Models fotografiert er einen Schriftsteller, der sich als Freidenker inszeniert und mit einem Hungerstreik seine Popularität zu steigern versucht: „Nisam te došao podržati, već raditi, izvadio sam iz džepa Leicu i okinuo dva snimka.“¹³ (O, 191)

Die Erzählungen *Ispod duge* und *San žutih zmija* zeigen dagegen eine konträre Beziehung der jeweiligen Ich-Erzähler zu erotisierten Bild-Medien: In Ersterer hängen mit Gleichmut erwähnte pornografische Bilder an der Wand des Militärstützpunkts; Zweitere erzählt das filmisch erlebte Ineinanderfließen von Kontrollverlust, Angst und Erregung. Dies hat damit zu tun, dass der Protagonist hier nicht als (aktiver) Fotograf, sondern als (passiver) Betrachter auftritt.

10 „[D]ie Körper dieser Frauen waren schon in Ordnung, sie lächelten und leckten sich die Lippen, sie kneteten ihre Titten mit den Händen und reckten sie in Richtung Objektiv, schoben ihre Finger in die Schlüpfen und was nicht sonst noch alles. Aber die Augen, ich sah in ihre Augen. Sie waren leer.“ (SB, 67)

11 „Was für Fotos und was für eine Geschichte könnte das sein, aber Daničić will, dass die Menschen Lulu und andere Hintern wollen, und da kannst du wirklich nur verzweifeln.“ (SB, 59)

12 „Auf der Titelseite: Burić in Aktion“ (SB, 112).

13 „Ich bin nicht gekommen, um dich zu unterstützen, sondern um zu arbeiten, ich nahm meine Leica aus der Tasche und schoss zwei Bilder.“ (SB, 229)

Na ekranu bljesnu njihova tijela. Sestra Morfij okrene se na bok, obujmi kurac prstima i iskre joj zapršte iz očiju. Osjetim blag udar nesvjestice. [...] Ubrzavam ritam. Kamera zumira [...]... U snu u slow motionu u noćnoj mori usta usisavaju glavić prsti se grče usne bubre rasprskavaju se... Sperma mi izlijeće brzinom taneta i iste sekunde zaglibim u san. [...] Nisu htjeli svjedoke. Udvostručili su mi dozu sedativa i stvar je zataškana.¹⁴ (SŽZ, 27 f.)

Die groteske Szene beschreibt eine durch Medikamente bekämpfte Psychose in einem Krankenhaus und erinnert an Episoden, wie sie im Kontext von Kriegstraumatisierung auch bei anderen Schriftsteller:innen anzutreffen sind. (Vgl. Jandl 2020c) Die Referenz auf das filmische Bildmedium, das die gedämpfte Aufmerksamkeit dieser Figur für sich einnimmt, markiert einen scharfen Bruch mit der Realität. Im Kontrast dazu tritt der Fotograf in *Oči* seinen erotischen Motiven mit Distanz und Desinteresse gegenüber.

Die Subjektivität von Bedeutung spielt jedoch auch innerhalb von *Oči* eine Rolle: Was nämlich insbesondere Marika zu einem Individuum mit Gefühlen, einem ‚normalen Mädchen‘, macht, hängt auch mit dem Gedankenkonstrukt zusammen, das Ivan um sie herum aufbaut, als er sich ihr nähert und dabei an seine große, unerreichbare Liebe Vesna denkt. Marika behandelt ihn nicht anders als ihre übrigen Kunden und geht nach dem zufälligen Treffen weiter ihrer Arbeit nach. Dennoch ist das ‚erste Foto‘ des Ich-Erzählers emotional behaftet; es erhält eine wichtige Funktion für sein Erinnern, wobei es durch Ästhetisierung des Profanen dessen subjektiven Wert für ihn verewigt: „[I] kad je nestala iza ugla, znao sam da nije otišla zauvijek, bila je tu, um mojem fotoaparatu, začarana ionima srebra i broma.“¹⁵ (O, 114)

Bei nachträglicher Betrachtung erscheint ihm die Faszination für diese ersten Fotografien, die eine Weile unberührt in einer Schachtel gelegen sind, per se nicht mehr nachvollziehbar.

Prošlo je neko vrijeme prije nego što sam [...] ponovo uzeo u ruke taj fotoaparat. U kartonskoj kutiji gdje sam ga čuvao nalazilo se i nekoliko crno-bijelih fotografija. Mutna fotografija

14 „Auf dem Bildschirm blitzen ihre Körper auf. Schwester Morphium dreht sich auf die Seite, umschlingt mit den Fingern meinen Schwanz und Funken sprühen aus ihren Augen. Ich spüre einen leichten Ohnmachtsanfall. [...] Ich erhöhe das Tempo. Die Kamera zoomt [...]... In einem Traum in Zeitlupe, in einem Alptraum, saugen die Lippen an meiner Eichel, die Finger verkrampfen sich, die Lippen schwellen an, platzen... Mein Sperma schießt mit der Geschwindigkeit eines Projektils heraus und in derselben Sekunde versinke ich in Schlaf. [...] Sie wollten keine Zeugen. Sie verdoppelten die Dosis meines Beruhigungsmittels und die Sache wurde vertuscht.“

15 „[U]nd als sie um die nächste Ecke verschwunden war, wusste ich, dass sie nicht für immer gegangen war, sie war hier, in meinem Fotoapparat, verzaubert in Silber- und Brom-Ionen.“ (SB, 136)

nasmiješene Marike i nekoliko fotografija snimljenih kasnije u Zlatnoj ulice u Pragu, na kojima dečki iz razreda grle neke Njemice.¹⁶ (O, 177)

Zugleich deuten gerade die verschwommenen Motive an, dass es bei der Betrachtung mehr um Erinnerung geht als um Bildästhetik. Die alten Fotos stammen aus jener Zeit, wo das Fotografieren noch eine Berufung war, ohne moralischen Zwiespalt und, noch wichtiger, ohne den späteren traumatischen Beigeschmack.

Bereits diese unbeschwerten Motive am Beginn der fotografischen Laufbahn des Ich-Erzählers geben Aufschluss über ein stark sexualisiertes Verhältnis zur Fotografie. Damit in Verbindung scheint ein Aspekt der Foto-Poetik Popovičs bedeutsam, der sich als Lücke äußert: Trotz ausführlicher Kindheitsnarrative fehlen nämlich Kindheits- und Familienfotos völlig. Lediglich ein einziges wird imaginiert, als Ivan im Erwachsenenalter vom Verhältnis seines Vaters mit Vesnas Mutter erfährt und für einen kurzen Moment erwägt, Vesna und er könnten Geschwister sein: „[I]z novčanika vadi dvije fotografije, na jedinoj nasmiješena beba Vesna, a na drugoj ja, i pokazuje ih toj kurvi, vidi, ovo su moja djeca.“¹⁷ (O, 182) Dass solche Bilder hier lediglich als Denkfigur thematisiert werden, in der es um strukturelle Erwägungen und nicht um Erinnerung geht, spiegelt konsistent das Fehlen von Bindungen im Familienkontext wider.

Dies mag einer der Gründe sein, warum das häufig thematisierte ‚Sehen‘, wie das ‚Fotografieren‘, bei Popović nicht in der Kindheit beginnt, sondern mit der sexuellen Reifung. Beide sind mit der Abgrenzung vom lieblosen Elternhaus verbunden und zudem als Ersatzhandlungen zu lesen, mit denen das Fehlen von Zugehörigkeit und Liebe kompensiert, das Wertvolle gebündelt und das Vergängliche festgehalten wird.

1.2 Kriegsfotografie

Der von Susan Sontag kritisch hervorgehobene Zusammenhang zwischen Kriegsfotografie und Voyeurismus (vgl. Sontag 2008b: 11) kommt in Popovičs *Oči* insofern gut zur Geltung, als Erotik- und Kriegsfotografie in der Handlung metonymisch aufeinanderfolgen. Zudem äußert hier der Fotograf selbst gegen beide

16 „Es verging noch einige Zeit, bevor ich [...] diesen Fotoapparat wieder in die Hand nahm. In dem Karton, in dem ich ihn aufbewahrte, lagen auch einige Schwarzweißfotos. Ein verschwommenes Bild von der lächelnden Marika und einige Fotos, die ich später in der Goldenen Gasse in Prag geschossen hatte, auf denen die Jungs aus meiner Klasse irgendwelche deutschen Mädchen im Arm hielten.“ (SB, 212)

17 „[Er holt] zwei Fotos aus der Brieftasche, auf einem ist Vesna als lächelndes Baby zu sehen und auf dem anderen ich. Er zeigt sie der Nutte. Schau mal, das sind meine Kinder.“ (SB, 219)

Genres mehrfach moralische Bedenken. Diese gewinnen an Schärfe, als er im Verlauf seiner Therapie, wo die Kriegsepisoden erst spät thematisiert werden, als traumatisiertes Subjekt auftritt, das den Therapeuten in seine Vorwürfe einschließt: „Nisam valjda manijak koji bi iz čista mira snimao onakve strahote.“¹⁸ (O, 228) Der Voyeurismus einer großen anonymen Masse sei nämlich der einzige Grund für das Fortbestehen beider Praktiken.

Der Einsatz als Kriegsfotograf wird in umfangreichen visuellen Abfolgen von Motiven der Verwüstung geschildert. Anstelle von Schießereien und anderen Kriegshandlungen zeigen die erzählten Motive in *Oči* vom Krieg gezeichnete Orte, die nur noch von wenigen Überlebenden bewohnt werden. Erzählerisch markiert wird dabei implizit stets das Auge des Fotografen, der in den Trümmern nach Bildmotiven sucht und diese dabei zu Ausschnitten ordnet: „Nije važno je li raskomadano, ranjeno, spaljeno, minirano, pretučeno, slomljeno, silovano, samo neka je dovoljno oštro, i u fulkoloru.“¹⁹ (O, 141)

Detaillierte Schilderungen von verbrannten Häusern und zerstückelten, übelriechenden Leichen kommen etwa auch in *Ispod duge* vor, wo diese allerdings nicht fotografiert werden. Dies folgt einer inneren Logik, denn solche Fotos sind nur für ein Publikum relevant, das die Schauplätze nicht aus eigenem Erleben kennt. Da *Oči* die Welt hauptsächlich aus der Perspektive der Zivilbevölkerung zeigt, wird hier die Dynamik der Blicke und Objektive hervorgehoben: „I tisuću fotografa trčalo je okolo u potrazi za fotografijama koje će vas drmnuti.“²⁰ (O, 141) In Unterhaltungen mit Kriegsteilnehmern prallen jedoch auch hier mitunter konträre Realitäten aufeinander; nur allzu deutlich spiegeln sie die in *Ispod Duge* umfassend dargestellte Verrohung der Soldaten wider: „Sta ja radim? Ubijam, nacerio se, da bi ti imao što fotkati. Pa da.“²¹ (O, 217)

Dass der Krieg Menschen schnell verändern kann, illustriert in *Ispod Duge* v. a. eine Fotografie, die der mit besonderem Eifer kämpfende Elias bei sich trägt: „Snimljena je prošlog ljeta na njegovoj maturalnoj zabavi u nekom hotelu na moru.“²² (ID, 48) Bereits das ungezwungene Setting verdeutlicht, dass das Bild eine zur Handlung konträre Realität vergegenwärtigt. In *Oči* zeigt Popović den Krieg als einen Zustand völliger gesellschaftlicher Veränderung, der durch sein

18 „Ich bin doch kein Perverser, der völlig unmotiviert solche schrecklichen Dinge ablichtet.“ (SB, 275)

19 „Egal ob zerfetzt, verwundet, verbrannt, vermint, verprügelt, gebrochen, vergewaltigt – Hauptsache scharf und in Farbe.“ (SB, 168)

20 „Tausende von Fotografen rannten herum, auf der Suche nach Fotos, die euch erschüttern würden.“ (SB, 168)

21 „Was ich hier mache? Ich töte, grinste er. Damit du was zum Fotografieren hast.“ (SB, 261)

22 „Sie wurde letzten Sommer auf seinem Maturaball in einem Hotel am Meer aufgenommen.“

plötzliches Hereinbrechen alle überrascht hat; mit seinem gewohnten Sarkasmus legt der Ich-Erzähler dies so aus, dass folglich alle unschuldig daran seien: „Rat je, dakle, tu. Nije važno zašto je započeo. A nije zbog tebe, sigurno nije [...]. Rat je tu, nema više ljudi smo, dogovorit ćemo se.“²³ (O, 200)

Zugleich kontrastiert er diese Behauptung durch die Propaganda im Vorfeld und verdeutlicht die Rolle der Medien für den Ausbruch des Krieges: „Mjesecima su te brbljarije punile srpske novine i teve programe, i ljude je konačno uhvatila prpa.“²⁴ (O, 201) Der Einsatz medialer Propaganda zur innenpolitischen Legitimierung des Krieges kommt ebenfalls zur Sprache. Im gewohnt legeren Ton wird diese Information als Hinweis auf die erschwerten Arbeitsbedingungen von Kriegsphotografen eingebettet:

No bilo je teško doći do fotografija i priče. U to doba vojska se već organizirala, nije se kao ranije moglo slobodno švrljati po borbenim zonama. Sav posao su obavljali tipovi iz vojno-informativnog odjela, koji su dijelili propagandne fotografiji dovodili na razgovor svježe obrijane, namirisane vojnike u čistim, ispeglanim uniformama.²⁵ (O, 215 f.)

Neben Schreckensbildern skizziert Popović anhand der Kriegsphotografie, scheinbar beiläufig, politische und wirtschaftliche Prozesse in deren Umfeld, wie beispielsweise die Bereicherung von Medienmachern durch verkaufsträchtige Bilder: „Ne znam jesam li već spomenuo da je Daničić jedan od onih čija je zvijezda zasjala u ratu.“²⁶ (O, 64) Der typische zweischneidige Ton seines Erzählens fasst dabei nuanciert die komplexe Situation, in der unterschiedliche Interessen aufeinanderprallen. So leistet der Herausgeber Daničić etwa durchaus Aufklärungsarbeit, wenn er sich entschließt, ab der nächsten Ausgabe seiner Zeitung den Fokus auf die Gewalt an der serbischen Bevölkerung in Kroatien zu lenken, welche in der offiziellen Propaganda-Presse kollektiv als Angreifer gebrandmarkt wird. Ihm geht es allerdings lediglich um den Skandal bzw. um die damit verbundene Absatzsteigerung, als er die Weigerung des kroatischen Innenministers, ser-

23 „Wir hatten also Krieg. Es war nicht wichtig, warum er begonnen hatte, und es war sicher nicht wegen dir, [...] ganz bestimmt nicht. Der Krieg war da, es gab kein *Wir sind doch alle nur Menschen, man kann doch über alles reden* mehr.“ (SB, 240)

24 „Monatelang füllte dieses Gekwassel die serbischen Zeitungen und Fernsehprogramme, und die Menschen bekamen schließlich Angst.“ (SB, 241)

25 „Doch es war schwer, an Fotos und an Storys zu kommen. Zu dieser Zeit war die Armee schon besser organisiert, man konnte nicht mehr so wie früher frei durch die Kampfzonen streifen. Die Berichterstattung übernehmen jetzt ausschließlich die Typen vom militärischen Informationsdienst, die Propagandafotos verteilen und frisch rasierte und parfümierte Soldaten in sauberen, gebügelten Uniformen zum Gespräch mitbrachten.“ (SB, 259)

26 „Ich weiß nicht, ob ich schon erwähnt habe, dass Daničić zu denen gehörte, deren Stern im Krieg zu glänzen begann.“ (SB, 75)

bische Opfer anzuerkennen, durch die Veröffentlichung von Fotos der zerstörten serbischen Häuser in Daruvar konterkariert: „Pa ćemo lijepo intervju ukrasiti tim fotografijama.“²⁷ (O, 223)

Trotz seiner zwiespältigen Persönlichkeit, seines widersprüchlichen und unsensiblen Verhaltens im engeren sozialen Umfeld, erinnert Ivan in *Oči* nicht mehr an den rücksichtslosen Protagonisten von *Ponoćni boogie*. Obgleich er mit ähnlichen Problemen des emotionalen Ausdrucks kämpft wie dieser, scheinen seine pragmatischen Handlungen meist nachvollziehbar, so etwa seine aus Geldnot getroffene Entscheidung, die Arbeit als Kriegsfotograf anzunehmen: „A da ne spominjem to da nisam imao kamo pobjeći, nikakav rezervni položaj kak se ono veli. Plus što je cijena fotografa strašno porasla tih dana.“²⁸ (O, 213) Kritisch betrachtet er dennoch gerade auch jene Prozesse, von denen er selbst Teil ist: „Bila je ta novinarska kuća tamo u Vitezu. [...] Francuzi, Englezi, Nijemci, Ameri, Danci... Paraziti rata. Psi rata ubijaju za lovu, obiru vrhnje, lešinari čiste ono što za njima ostane, a mi sve to fotkamo. Paraziti.“²⁹ (O, 227)

Diesen ‚Parasiten des Krieges‘ werden die Kinder als unschuldige und ungeteilte Opfer gegenübergestellt: „Na travnjaku ispred jedne ruševine koja se držala samo na nosećim stupovima igrala su se djeca. Prekinuli su igru i promatrali kako fotografiram. Zabranjeno je fotografirati, rekao mi je jedan dječak.“³⁰ (O, 224) Mit großer Sachkenntnis und erschreckendem Gleichmut haben sich diese mit den Umständen abgefunden und ihre Erlebenswelt angepasst. So erinnert der Kommentar zu einer Explosion an die Schilderung einer Achterbahnfahrt: „I kako je bilo? Super. Bio sam vani, eno tamo, i letio sam pet metara kroz zrak. opet su se nasmijali. Prokleti, glupi, surovi klinici.“³¹ (O, 225) Auf der Erzählebene erfolgt hierzu umgehend eine Abgrenzung. Zusätzlich zu den ethischen Bedenken des ehemaligen Kriegsfotografen zeigt sich sein analytisches Auge, das neben der Umdeutung gefährlicher Kriegereignisse zu einem aufregenden Spiel ein Verdrängen der ernstesten Hintergründe ins Blickfeld rückt, etwa anhand des

27 „Das Interview garnieren wir dann mit deinen Fotos.“ (SB, 268)

28 „Mal davon abgesehen, dass ich nirgendwohin hätte fliehen können. Ich hatte keinen Reservesitzpunkt, wie man so schön sagt. Dazu kam, dass der Kurs der Fotografen enorm stieg.“ (SB, 256)

29 „In Vitez gab es ein Haus für Journalisten. [...] Franzosen, Engländer, Deutsche, Amerikaner, Dänen... die Schmarotzer des Krieges. Die Hunde des Krieges töten für Geld, sahnen ab, die Aasgeier räumen weg, was zurückbleibt – und wir fotografieren das Ganze. Schmarotzer halt.“ (SB, 272)

30 „Auf der Wiese vor einer solchen Ruine, die nur noch von einigen Stützbalken gehalten wurde, spielten Kinder. Sie unterbrachen ihr Spiel und beobachteten mich beim Fotografieren. Hier darf man nicht fotografieren, sagte ein Junge zu mir.“ (SB, 269)

31 „Und wie fandest du's? Super. Ich war gerade draußen, gleich da vorne, und es hat mich fünf Meter durch die Luft geschleudert. Sie lachten wieder. Verfluchte dumme und grausame Kinder.“ (SB, 269)

schnellen ‚Vergessens‘ früherer Bekannter: „I nisi poznavao one koji su tu stanovali? Jesam, ali ih više ne poznajem. Zašto ne uđeš unutra? Pokazao je na ruševinu. Unutra ima svašta. Video, televizor, kauč... nije sve uništeno. Mi se svaki dan igramo unutra.“³² (O, 224)

Das gemeinhin mit dem Topos der Unschuld verbundene Motiv des Kindes bzw. der Kinderaugen, die als Symbol für unvoreingenommenes Sehen gelten, eröffnet hier anderes, nämlich dass die Verwahrlosung und Verrohung der Erwachsenen auch vor ihnen nicht Halt gemacht haben. Dieser Eindruck wird fotografisch verewigt: „Fotografirao sam ga pokraj grafita: SAMO MRTAV SRBIN JE DOBAR SRBIN.“³³ (O, 225) Ein frühzeitiges Überschreiten der Schwelle zur Erwachsenenwelt zeichnet sich zudem in der Sprache ab, wo die Kategorien des Konflikts übernommen und auf die Kinderwelt generalisiert werden, obwohl sie hier vorerst nicht greifen, da der serbische Junge den ‚kleinen Ustaše‘ spielt: „Igram se. / S kim se igraš? / S ustašama. / S ustašama? / S malim ustašama.“³⁴ (O, 225)

Auch die Kriegsepisoden, in denen sich der Ich-Erzähler als Fotograf auf eine Ebene mit den in Vitez stationierten Journalisten stellt, wenn er in höchster Konzentration hinter der Kamera seine Arbeit verrichtet und sich voller Verachtung an Orte der Gewalt begibt, lassen in *Oči* dennoch einen sensiblen Menschen durchscheinen. Als er zufällig von einem Familiendrama erfährt, dem seine ohne Abschied zurückgelassene Urlaubsliebe Carla vermutlich zum Opfer gefallen ist, verspürt er nachträglich Reue und zärtliche Gefühle für sie. Über solche losen Verbindungen verknüpft sich die emotionslose Handlung um den guten Beobachter mit dem weitläufigen Geflecht aus unterschiedlichen Episoden seines bisherigen Lebens. Ein Zusammenhang zwischen Krieg und Privatem deutet sich auch im Ausspruch eines Kollegen des Ich-Erzählers in Bezug auf Carla an: „Pa, ne misliš li ti da je obitelj zapravo tihi logor?“³⁵ (O, 226) Tatsächlich ist der Roman so angelegt, dass es auf beiden Ebenen Aufarbeitungsbedarf gibt, wobei unterschiedlich geartete Traumata in Zirkelschlüssen aufeinander verweisen.

Nach einer Phase der Lethargie fasst der Protagonist den abrupten Entschluss, die Arbeit als Kriegsphotograf aufzugeben, in einer Situation tatsächlicher Lebensgefahr. Der ideologisch motivierte verbale Angriff des Gegenübers lässt

32 „Hast du die nicht gekannt, die hier gewohnt haben? Doch, aber jetzt kenne ich sie nicht mehr. Warum gehst du nicht da rein?, er zeigte auf die Ruine. Da gibt es alles Mögliche. Video, Fernseher, eine Couch, es ist nicht alles zerstört worden. Wir spielen jeden Tag da drin.“ (SB, 269)

33 „Ich fotografierte ihn neben dem Graffito: NUR EIN TOTER SERBE IST EIN GUTER SERBE.“ (SB, 270)

34 „Ich spiele. / Mit wem spielst du? / Mit den Ustaschas. / Mit den Ustaschas? / Mit den kleinen Ustaschas.“ (SB, 270)

35 „Findest du nicht, dass eine Familie eigentlich ein heimliches Lager ist?“ (SB, 272)

keinen Zweifel am Ernst der Lage: „Srpske kuće snimaš, srpske kuće, vikao je. I još: Snimaj naše spaljene kuće, naše spaljene kuće snimaj. Izvadio sam film iz aparata i dao mu ga. Na njemu nije bilo ništa zbog čega se isplatilo izgubiti glavu.“³⁶ (O, 231) Während diese Episode mit einem Gefühl der Befreiung beim Verlassen des verwüsteten Territoriums endet, zeugt die anachronische Erzählweise, durch die viele Zusammenhänge erst nachträglich deutlich werden, von einer nicht zuletzt durch diesen Krieg verursachten Verletzung des Protagonisten: Wenig später, im Zuge eines Erholungsaufenthalts am Meer, verliebt dieser sich in eine Frau, mit der er einen Sohn zeugt, wonach er sich jedoch nicht in der Lage sieht, sein weiteres Leben mit ihnen zu verbringen.

1.3 Sehnsuchtsbilder: Pflanzen und Vegetation

Angesichts der breit repräsentierten Bilder grotesker Gewalt und sexualisierter Frauen, die eine Bildsphäre des Profanen signalisieren und zugleich offensiv auf politische Diskurse Bezug nehmen, erschienen Naturfotografien auf den ersten Blick nebensächlich. Ivans wiederholter Wunsch, eine seltene Blume namens Kitaibel-Primel zu fotografieren, mutet wie eine fixe Idee an, die als Angebot für jenes Massenblatt, dem er Bilder der beiden anderen Genres verkauft, bestenfalls ironisch gemeint sein kann. Auch seinem Therapeuten erschließt sich die Bedeutung dieser Blume nicht: „[A]li mu nikako nije bilo jasno zašto toliko želim fotografirati jaglace, degenije i ostale biljke.“³⁷ (O, 141)

Ein Foto der Kitaibel-Primel findet sich jedoch in Popovićs (2018: 89) Sachbuch *Čovjek i planina. Kratki uvod u sjeverni Velebit* (*Mensch und Berg. Eine kurze Einführung in den nördlichen Velebit*). Wie auch die anderen Aufnahmen aus dem Nationalpark am Velebit stammt es von Ante Vukušić, der dort bis zu seiner Pensionierung in einem Haus 1594 Meter über dem Meeresspiegel wohnte. Im Text erwähnt Popović diese Pflanze lediglich in Zusammenhang mit der Bepflanzung des Botanischen Gartens in Zagreb: „Čak dva cvijeta, jedan jaglac i jedan pakujac, čuvaju sjećanje na Pála Kitaibela.“³⁸ (Ebd.: 88) Seine Faszination für den Velebit erklärt sich jedoch aus der Entschleunigung, die der Berg als Heilmittel gegen den

36 „Du fotografierst serbische Häuser, schrie er, serbische Häuser! Und dann: Du solltest unsere niedergebrannten Häuser fotografieren, unsere niedergebrannten Häuser solltest du fotografieren. Ich nahm den Film aus der Kamera und gab ihn ihm. Es war nichts darauf, wofür es sich gelohnt hätte, sein Leben aufs Spiel zu setzen.“ (SB, 277 f.)

37 „[A]ber es war ihm überhaupt nicht klar, warum ich so gerne Schlüsselblumen, Degenien und andere Pflanzen fotografieren wollte.“ (SB, 167 f.)

38 ‚Gleich zwei Blumen, eine Primel und eine Akelei, bewahren die Erinnerung an Pál Kitaibel.‘

alltäglichen Trubel des Stadtlebens bietet: „Zato je planina čovjeku danas možda potrebnija nego ikad prije – da uzme predah od gradske vreve i jurnjave, od terora suvišnih informacija.“³⁹ (Ebd.: 14)

Die in *Oči* vorgebrachten Argumente für eine Publikation von Bildern der Kitaibel-Primel in einem Boulevardblatt markieren zunächst lediglich kontrastiv den pauschalen Unwillen gegen die dort tatsächlich vermarkteten Motive: „Kitaibelov jaglac, na primjer, velebitski ljepotan od cvijeta čija fotografija visi u zimskom vrtu Atamianovih, kladim se da on ima originalniji unutarnji život od neke Lulu, a o društvenom da i ne govorim.“⁴⁰ (O, 50) Es fällt zudem nicht schwer, die Schlüsselblume als Anti-Motiv zu erkennen, dem alle Eigenschaften fehlen, um unterschiedlichen Settings, von romantischen bis zu exzentrischeren Naturmotiven, Ereignishaftigkeit angedeihen zu lassen: „Kitaibelov jaglac u oluji. Kitaibelov jaglac promatra oblake u dolini. Nebo i planinski vrhovi iz perspektive Kitaibelova jaglaca. Susret Kitaibelova jaglaca i tetrijeba. Kitaibelov jaglac i bumbar. Koje bi to fotke i koje priča bila.“⁴¹ (O, 50) Als Motiv, das unter den verkaufsträchtigen Bildern des Blattes nicht vorgesehen ist, markiert die Kitaibel-Primel vor allem ein Gegenmotiv zu Erotik und Krieg. Somit eignet sie sich besonders gut als Symbolbild des politischen Gegendiskurses, den Popović anhand der Pflanzenwelt visuell in *Oči* integriert.

Von Bedeutung ist außerdem die räumliche Verankerung dieser Blume in der Handlung. Ihre mehrfache Erwähnung schließt den Hinweis ein, dass sich eine solche Fotografie im Wintergarten der Atamians befindet: bei der Herkunftsfamilie von Ivans Exfrau, wo dieser mitunter nach wie vor zu Besuch ist. „Na zidu uramljene fotografije drveća i bilja s potpisima. Hrast lužnjak. Atriplex prostrata. Marcanthia polymorpha. Tu sve izgleda tako mirno. Čak i ta histeričnocrvena atriplex prostrata zrači mirom. Ovako valjda izgleda raj, jebemti, tu samo životinje fale.“⁴² (O, 40) Dieses Paradies ist ein Unerreichbares, es steht für den Ort,

39 „Deshalb braucht der Mensch heute vielleicht mehr denn je einen Berg – um sich vom Getetze und Gerenne in der Stadt zu erholen, vom Terror überflüssiger Informationen.“

40 „Kitaibels Schlüsselblume zum Beispiel, diese Blumenschönheit vom Velebit, deren Foto im Wintergarten der Atamians hängt, hat – und dafür verwette ich meinen Kopf – ein originelleres Innenleben als irgendeine Lulu, von ihrem gesellschaftlichen Leben ganz zu schweigen.“ (SB, 59)

41 „Kitaibels Schlüsselblume im Sturm. Kitaibels Schlüsselblume, wie sie die Wolken in der Ferne betrachtet. Der Himmel und die Berggipfel aus der Perspektive von Kitaibels Schlüsselblume. Die Begegnung von Kitaibels Schlüsselblume mit einem Auerhahn. Kitaibels Schlüsselblume und die Hummel. Was für Fotos und was für eine Geschichte könnte das sein.“ (SB, 59)

42 „An der Wand hingen eingerahmte Fotos von Bäumen und Pflanzen mit ihren Bezeichnungen. Sommereiche. Atriplex prostrata. Marcanthia polymorpha. Alles wirkte hier so ruhig. Sogar diese hysterisch rote Atriplex prostrata strahlte Ruhe aus. So sah wahrscheinlich das Paradies aus, Mensch, hier fehlten nur noch die Tiere.“ (SB, 47)

wo sich Ivans Ex-Frau Tamara, der gemeinsame Sohn und dessen Großvater aufhalten und ein geordnetes Leben führen. Ivans Enttäuschung und Wut darüber, dass Fotos dieser Pflanze nicht gewollt werden, beziehen sich nicht zuletzt auch auf den verzweifelden Wunsch des Traumatisierten, sich in diese harmonische Familie eingliedern zu können: „Dajte šansu jaglacu i velebitskoj degeniji!, zaurloasam.“⁴³ (O, 51) Später macht Ivan seinen Therapeuten als Paradigma der Gesellschaft für seinen Zustand und den Krieg verantwortlich: Vieles wäre nicht passiert, wenn die Menschen sich für Schlüsselblumen interessieren würden. (Vgl. O, 141)

Die Bildpoetik exotischer Naturmotive ist jedoch weiter verzweigt und reicht mit leichten Sinnverschiebungen in frühere Texte zurück. In *Ponoćni boogie* hängt etwa über dem Bett der Geliebten eine Fotografie des Bergs Karmel, der, ähnlich wie die Kitaibel-Primel in *Oči*, das innere Gleichgewicht der unruhigen Hauptfigur zu versinnbildlichen scheint: „I tako, sada stanujemo ispod mekih pokrivača s bocom ljubičasta španjolskog vina i lijepo nam je. [...] – Planina Karmel – pokažem fotku iznad ležaja.“⁴⁴ (PB, 45)

Sogar in der von Endzeitstimmung geprägten Kriegserzählung *Ispod duge* sind Naturaufnahmen als kleiner Lichtblick zu erkennen: „Zidove smo oblijepili fotografijama sivih čapli, čubastih gnjuraca, vodomara, orlova, srna, divljih pataka, sve iz kalendara nekog lovačkog društva, dovukli smo u nju fotelje, stol i komodu u kojoj držimo zalihe konzervi, izraubane porno magazine, municiju i ručne bombe.“⁴⁵ (ID, 35 f.) Die angedeutete Verzierung des Militärstützpunkts erzeugt einen Kontrast zu dessen Funktion sowie zu dem im selben Atemzug beschriebenen Inhalt des Schrankes, wo Pornohefte und Waffen abermals in Verschränkung vorliegen. Dass diese Natur-Aufnahmen aus einem Jagd-Kalender stammen, deutet zugleich eine latente Verbindung zwischen den in Popovičs Diskurs der Bildmedien ansonsten klar getrennten Feldern Liebe, Erotik und Krieg an.

Während Liebesbeziehungen in *Ispod duge* keine Rolle spielen, ist bereits in *U paukovoj mreži* eine Verbindung zwischen Pflanzen(-Bildern) und der Sehnsucht nach Zweisamkeit zu verzeichnen. Das betreffende Naturmotiv entstammt dem Werbeprospekt einer Tourismus-Agentur und bewirbt Ferien auf der Insel Murter. Das Bild ist als Symbolfoto zu lesen, für das eine Figur der Binnenhandlung eine Obsession entwickelt; trotz der von vornherein offensichtlichen Uner-

43 „Gebt Kitaibels Schlüsselblume und der Degenia velebitica eine Chance!, brüllte ich.“ (SB, 60)

44 „Jetzt wohnen wir unter weichen Decken mit einer Flasche violettem spanischen Wein, und es geht uns gut. [...] – Der Berg Karmel? – ich wies auf das Foto über dem Bett.“ (MB, 76)

45 „Wir haben die Wände mit Fotos beklebt, von Graureihern, Haubentauchern, Eisvögeln, Adlern, Rehen und Wildenten, alle aus dem Kalender eines Jagdvereins. Wir haben Sessel, einen Tisch und eine Kommode hereingeschleppt, in der wir einen Vorrat an Dosen aufbewahren, zerrissene Pornomagazine, Munition und Handbomben.“

reichbarkeit des dort erwarteten Geliebten begibt diese sich jährlich dorthin: „[G]ospoda Ingrid je kao opčarana stajala baš pred tim izlogom i zurila baš u tu fotografiju.“⁴⁶ (UPM, 85).

Besonders in Hinblick auf Popovićs textübergreifende Poetik ist Murter als Handlungsort eines fotografisch gefassten, schwer zu realisierenden Sehnsuchts-traums von Interesse, denn auch Ivan und Tamara lernen sich, nur wenige Tage nachdem der Protagonist seinen Einsatz als Kriegsphotograf beendet hat, auf dieser Insel kennen: „Tamara i ja upoznali smo se na Murteru. Stanovao sam tog ljeta u kući iznad marine, usred šume rogača. [...] Došao sam tu zaboraviti neke stvari koje je vrijedilo zaboraviti.“⁴⁷ (O, 230) Ob dieser Traum in *Oči* ebenfalls zum Scheitern verurteilt ist, bleibt ungewiss; allerdings vermitteln die Entwicklungen gegen Ende des Romans Zuversicht.

Es ist auffällig, dass selbst die positiv konnotierten Bild-Motive der Natur ambivalente Züge aufweisen. Zwar stehen sie in der Hierarchie über jenen Bildern, die Popovićs Hauptfiguren aus ethischen Gründen ablehnen, dennoch zeichnet sich eine allgemeine Skepsis gegenüber Fotografien auch in Bezug auf sie ab: Egal ob im positiven oder negativen Sinn, das Bildmedium steht konträr zur Realität, verfälscht soziale Zusammenhänge oder gibt Versprechen, die die Wirklichkeit nicht halten kann. Dies wird in *U paukovoј mreži* bereits am Beispiel des Urlaubs-Prospekts von Murter deutlich, wo zudem festzustellen ist, dass auch andere Fotos Projektionen darstellen, die an der Realität abprallen werden; in dieser Erzählung stirbt nämlich eine Vater-Figur, gerade als ihr Lebensglück besiegelt scheint, wie ein Hochzeitsfoto an der Wand verdeutlichen soll: „[K]ad je u zid zakucao posljednji čavlić i objesio na nju fotografiju s vjenčanja, natočio si je čašu vina, sjeo u fotelju i umro.“⁴⁸ (UPM, 81) Auch dies kann als Variation der aus *Oči* bekannten Unmöglichkeit eines glücklichen Familienlebens gelesen werden. Bereits in *Ponoćni boogie* liegt zudem eine Fotografie vor, die prominent das Ende einer Beziehung illustriert; als Objekt geringer Resistenz und Haltbarkeit zeugt sie zugleich von der Zerstörung des Motivs: „Priča o rasparenoj fotografiji koja panično traži svoju drugu polovicu, ako vam to išta znači.“⁴⁹ (PB, 49)

46 „[W]ie verzaubert stand Frau Ingrid genau vor diesem Schaufenster und starrte auf genau diese Fotografie.“

47 „Tamara und ich haben uns auf der Insel Murter kennengelernt. Ich wohnte in diesem Sommer in einem Haus oberhalb des Hafens, inmitten von einem Johannesbrothbaumwald. [...] Ich war gekommen, um einiges zu vergessen, was es wert war, vergessen zu werden.“ (SB, 276)

48 „[N]achdem er den letzten Nagel in die Wand geschlagen und das Hochzeitsfoto aufgehängt hatte, schenkte er sich ein Glas Wein ein, setzte sich in den Ohrensessel und starb.“

49 „Eine Geschichte über ein zerrissenes Foto, das panisch nach seiner zweiten Hälfte sucht, wenn euch das irgendwas bedeutet.“ (MB, 81)

Aspekte, die die Kitaibel-Primel zu einem beständigeren Glücksmotiv machen, zeigen sich darin, dass dieses Bild in der Realität der Handlung bereits vorliegt – d. h. nicht konstruiert werden muss – und seinen festen Platz im Wintergarten der Atamians einnimmt. Der ‚Wintergarten‘ kann zudem als Referenz auf Roland Barthes’ prominentes ‚Wintergartenfoto‘ gelesen werden, auf die einzige Fotografie, in der Barthes die Essenz seiner Mutter wiedererkennt; die einzige, der er Referenzialität zu deren Wesen zuschreibt. (Vgl. Barthes 1980: 845)

Das Verlangen, diese Schlüsselblume zu fotografieren, bezieht sich auf den Wunsch nach dem Abbild einer Realität, die durch die Aufnahme weder geschönt noch erotisiert oder politisiert wird. Die Schlüsselblume impliziert die Referenzialität auf ein konkretes Motiv, das zudem so unverfänglich ist, dass es nur schwerlich ästhetisch in eine der genannten Richtungen gelenkt werden könnte. Gedanklich erwogene Motive, die potenziell auf einen Erotik-Kontext verweisen, wie ‚im Wind‘ oder ‚bei der Betrachtung der Berggipfel‘, werden neutralisiert, wenn die Protagonistin eine Schlüsselblume ist. Dasselbe gilt für das Motiv der ‚Lebensgefahr‘ im Kontext einer Begegnung mit einem Pflanzen fressenden Auerhahn als Anlehnung an die Grenzsituationen eines Krieges. Die Schlüsselblume bleibt in diesen Kontexten als Motiv ideologisch völlig neutral, da sie sich natürlich und beinahe unsichtbar in die Natur einfügt.

1.4 Augen: Geschichten vom Sehen

Wie zuvor festgestellt, stehen Fotografien in Popovićs Bild-Poetik oft gerade für das Fehlen von Referenzialität. Sie werden kritisch geprüft und dienen als Anlass für konkrete Gesellschaftskritik, die an fotografischen Praktiken festzumachen ist. Neben der Kitaibel-Primel bleibt womöglich noch das Bild der Prostituierten Marika, Ivans ‚erstes Foto‘, von diesem Diskurs ausgenommen. Beide Motive haben gemein, dass ihre Bedeutung nicht in einer referentenbezogenen Abbildhaftigkeit gesucht wird, welche Popović der Fotografie durchwegs abspricht, sondern in ihrer Verbindung zum Protagonisten: Die Schlüsselblume ist ein Motiv der Liebe und Sicherheit, die lächelnde Marika eine Aufnahme mit Andenken-Charakter, die an ein durchaus mit Zuneigung bedachtes Phantasma aus der Jugend erinnert.

Dennoch macht sich Ivan weniger aus Fotografien, als dieses präsenste Thema im Umfeld eines aktiven Fotografen erwarten ließe. Als sein Onkel kurz vor dem Tod vorschlägt, ihn zum Andenken zu fotografieren, wird die vom Protagonisten angenommene Differenz zwischen Bild-Medium und Erinnerung deutlich: „Jebeš

fotografije, rekao sam, radije ću te pamtit. To dulje traje.“⁵⁰ (O, 187) Die Feststellung bezieht sich zum einen auf den bereits sehr zerbrechlich aussehenden Onkel, dessen Erscheinung nicht mehr Ivans innerem Bild von ihm entspricht. Entscheidend jedoch ist, dass zum anderen innere Bilder bei Popović stets Priorität erhalten, da sie sich auf die unverfälschte Essenz von Menschen und Situationen beziehen.

Eine weitere Situation zeugt von einer in der Symbolik des Fotografierens verankerten Bezugslosigkeit zwischen Subjekt und Umgebung. Als nämlich Ivan nach einer einmonatigen dissoziativen Fugue, in der er sich sozial und geistig völlig zurückgezogen hat, plötzlich aus dem Zustand der Derealisation erwacht, holt er seine alte Kamera hervor und knipst ins Leere: „Izvadio iz torbe stari Nikon i škljocao u prazno.“⁵¹ (O, 153) Dies untermauert symbolisch seine völlige Einsamkeit, die besonders darin zum Ausdruck kommt, dass er nun sogar seinen oft anstrengenden schizophrenen Nachbarn vermisst.

Sehen ist im Roman *Oči* paradigmatisch für die Traumatisierung des Protagonisten, dessen hohe visuelle Sensibilität auffällig oft erwähnt wird. Ihren Ursprung macht er selbst in der Kindheit fest: „[V]idjeti ne znači samo moći imenovati ono što gledaš. Vidjeti, prije svega, znači znati pročitati izraz lica koje gledaš, dešifrirati govor tijela, a to sam naučio vrlo rano, zahvaljujući, kažem, svome ocu.“⁵² (O, 9) Dieser am undurchdringlichen Gesichtsausdruck des unberechenbaren Vaters geschulte Blick für Details verweist bereits an sich auf ein Trauma, das sich durch den Krieg noch vertieft: Nach Lothar Schmidt-Atzert (2014: 240–245) ist eine verstärkte Detailwahrnehmung symptomatisch für Traumatisierungen.

Wie besonders die Erzählung *U paukovoju mrežu* verdeutlicht, reagiert der geschärfte Blick noch nach dem Krieg hypersensibel auf Augen, die evolutionär als Warnsignal verankert sind (vgl. Kap. III.3.4); beim traumatisierten Protagonisten lösen sie unangemessene Ängste aus, die Situationen der Nähe zur geliebten Kaja stören: „Nemoj me gledati, Kaja, idi spavati. Tvoje oči nisu plave kao ocean, ali su mračne kao najdublja oceanska brazda.“⁵³ (UPM, 82) Die subkutane Angst vor Augen ist so groß, dass sich unter seinen Zeichnungen, die er ohne konkrete Intention auf Papier kritzelt, Tintenfisch-Augen finden, welche für Kaja zum Tren-

50 „Scheiß auf Fotos, sagte ich, ich werde dich lieber in Erinnerung behalten. Das hält länger.“ (SB, 225)

51 „Ich [...] holte die alte Nikon aus der Tasche und knipste ins Leere.“ (SB, 182)

52 „Sehen bedeutet nicht nur, das, was man sieht, benennen zu können. Sehen bedeutet vor allem, den Gesichtsausdruck, den du vor dir hast, lesen zu können, die Körpersprache zu entschlüsseln, und das habe ich dank meines Vaters sehr früh gelernt.“ (SB, 9)

53 „Schau mich nicht an, Kaja, geh schlafen. Deine Augen sind nicht blau wie das Meer, sondern dunkel wie die tiefste Meeresfurche.“

nungsgrund werden: „Odbila je moj zagrljaj, [...] nemoj biti luda, govorio sam, to su samo sipine oči, a ona me nije željela čuti, ništa nije željela čuti, govorila je da sam ovo i ono, ubojica i zvijer“⁵⁴ (UPM, 89).

Die Angst vor Augen findet sich, ebenfalls passend zum Titel, auch in *Oči*, wo insbesondere die Augen des schizophrenen Nachbarn häufig thematisiert werden: „Jasno je to iz njegovog pogleda fokusiranog u jednu točku, naime takve lezene, kristalne oči može imati samo onaj koji vidi Vrijeme.“⁵⁵ (O, 12) An späterer Stelle verbinden sich in diesem Zusammenhang die Motive aus *U paukovoj mreži* und *Oči*, denn Igors angsteinflößende Augen erinnern plötzlich ebenfalls an ein tiefes, undurchdringliches Gewässer:

Nekim neprozirnim jezercima uglaćane površine starim 8000 godina. I koliko god sam se trudio, nisam unutra ništa mogao nazrijeti, čak ni stabljike lopoča koji su cvali uz obalu. U jednom trenutku, zureći u tu, ne mutnu, već gustu vodu, osjetio sam vrtoglavicu. A onda strah. Pa paniku. Ufurao sam se u to da jezerca uopće nemaju dna, štoviše, da to uopće nisu jezerca, već bezdani koji čuvaju... koji čuvaju, zašto ne, tajnu vremena. E, takve su i Igorove oči.⁵⁶ (O, 118)

Die Traumatisierung durch den Krieg verändert Ivans Wahrnehmung auch dahingehend, dass er den emotionalen Weltbezug verliert, während sein geschärfter Sehsinn bestehen bleibt, bzw. sich als Hypervigilanz (eine erhöhte Wachsamkeit gegenüber der Umgebung) sogar noch steigert: „To je vrlo nezgodan osjećaj, kažem. Biti neosjetljiv, a istodobno vidjeti što se oko tebe događa, i biti izložen pogledima.“⁵⁷ (O, 232) Gewissermaßen gleicht in einem solchen Zustand visueller Sensibilität und emotionaler Immunität das Individuum jener oben erwähnten ins Leere knipsenden Kamera.

Für Ivans Berufserfolg als Fotograf ist sein sensibilisiertes Sehen von entscheidender Bedeutung: „Znao sam gledati, povezivao sam predmete u prostoru,

54 „Sie wehrte meine Umarmung ab, [...] sei nicht verrückt, sagte ich, das sind nur Tintenfisch-Augen, aber sie wollte mich nicht hören, sie wollte nichts hören, sie sagte, ich sei dies und das, ein Mörder und ein Biest [...]“

55 „Das erkennt man an seinem Blick, der auf einen Punkt fokussiert ist, derartig eisige, kristallene Augen kann nämlich nur jemand haben, der die Zeit sieht.“ (SB, 13 f.)

56 „An einige dieser achttausend Jahre alten Seen mit spiegelglatter Oberfläche, in denen du nichts erkennst. So sehr ich mich auch bemühte, ich konnte im Wasser nichts sehen, nicht mal die Stängel der Seerosen, die am Ufer blühten. Während ich in dieses schon nicht mehr trübe, sondern dickflüssige Wasser blickte, wurde mir schwindlig. Und dann bekam ich Angst. Und dann Panik. Ich steigerte mich in den Gedanken hinein, dass diese kleinen Seen bodenlos waren, mehr noch, dass es gar keine Seen waren, sondern Abgründe, die etwas hüteten... die, warum nicht, das Geheimnis der Zeit hüteten. Genauso sahen Igors Augen aus.“ (SB, 140)

57 „Das ist ein sehr unangenehmes Gefühl, sagte ich. Unempfindlich zu sein und gleichzeitig zu sehen, was um dich herum vorgeht, und den Blicken ausgesetzt zu sein.“ (SB, 279)

video detalje koje obično oko nije zapažalo, dobro sam čitao izraz lica i, što je najvažnije, znao sam okinuti u pravom trenutku.“⁵⁸ (O, 178) Die Gabe, visuell zu segmentieren und zu strukturieren sowie Informationstrigger zu erkennen, ist eine Voraussetzung für die Produktion von Bildern, die von anderen gelesen werden können. Obwohl Barthes (1980: 821) Schockfotos das *punctum* abspricht, könnte man hier von Schock-Fotografien mit einem solchen sprechen. Sehen bzw. Fotografieren bedeutet bei Popović eine implizite Form des Erzählens, die gerade über jenen Spielraum an Referenzialität verfügt, der geeignet ist, Wirklichkeit zu suggerieren und zugleich Informationen zu verzerren oder politische Botschaften zu produzieren.

Das Fotografieren macht Ivan zu einem Grenzgänger zwischen unterschiedlichen Semiosphären (vgl. Lotman 1996: 260), denn er vermittelt dadurch Dimensionen des Krieges, die das Massenpublikum nur oder vor allem durch seine Bilder kennt. Bereits die Erotik-Aufnahmen platzieren ihn an einer solchen Position: Der Fotograf selbst sieht in den Motiven nicht die Projektionen ihrer späteren Konsumenten, sondern unauslöschlich jene tatsächlichen, grotesk-banalen Situationen vor seiner Kamera. Das Objektiv der Kamera bildet jene ontologische Schnittstelle, die seine Präsenz vor Ort von den späteren Motiven trennt, jedoch nur für Außenstehende und nie für den Fotografen.

Das Sehen des Fotografen ist nie nur ein Dechiffrieren visueller Informationen, sondern impliziert tatsächliche Anwesenheit und Zeugenschaft. Besonders im Kriegskontext bedeutet es den ungeschützten Blick auf traumatisierende Szenen, deren Belastung unmittelbar körperlich erfahrbar ist und womöglich noch lange nachwirkt: „Nakupilo se, kao što ste vidjeli, na mojoj koži mnogo toga što je valjalo odbaciti, ostrugati, oguliti, zaboraviti.“⁵⁹ (O, 230) Denn: „Nekoliko dana prije toga još uvijek sam snimao njušku rata, zgarišta kuća iznad aerodroma u Udbini.“⁶⁰ (O, 230)

2 (De)Sensibilisierung und Sprechen

Die „Abgründe in die erbarmungslose Ehrlichkeit“, welche Alida Bremer (2010: 191) in *Ponoćni boogie* noch als „Zeichen der jugendlichen Revolte“ (ebd.) erkennt, verändern im Kontext ernsterer Themen ihre Dynamik. Der Grundton, oder die

⁵⁸ „Ich hatte einen Blick, ein Gespür für die Dinge im Raum, ich sah Details, die sich dem gewöhnlichen Auge verschließen, ich konnte gut in Gesichtern lesen, und – was am wichtigsten war – ich verstand es, im richtigen Augenblick auf den Auslöser zu drücken.“ (SB, 212 f.)

⁵⁹ „Auf meiner Haut hatte sich, wie ihr gesehen habt, vieles abgelagert, was abgeworfen, abgekratzt, abgeschält, vergessen werden musste.“ (SB, 276)

⁶⁰ „Einige Tage zuvor hatte ich noch die hässliche Fratze des Krieges fotografiert, die gebrandschatzten Häuser oberhalb des Flughafens von Udbina.“ (SB, 277)

Körnung der Erzählstimme, bleiben dabei unverändert: Charakteristisch für Popović ist ein Hauch von Verärgerung, der in diesem Sprechen mitschwingt. Der Ärger richtet sich gegen gesellschaftliche und familiäre Missstände sowie gegen alle, die das Gleichgewicht seiner aufbrausenden und zugleich sensiblen Hauptfiguren stören. Was die Erzählungen von *Ponoćni boogie* unterscheidet, ist das Fehlen der musikalischen Leichtigkeit des Rausches: Alle Informationen klingen bleischwer, wie die auf ihnen lastenden Kriegserfahrungen, und mit der Verschiebung auf bedrohliche Motive und abgestumpfte Interaktion verändern sie dahingehend auch ihren Klang, in dem die Ausweglosigkeit gleichsam blechern zu hallen scheint. Die Ordnungsversuche im überwältigenden Chaos, mit denen der Roman *Oči* alle bisherigen Themen aufnimmt und sie mit neuen Narrativen über Familiengeschichte, Kindheit und emotionale Bindungen durchwebt, brechen nicht das Sprechen mit Abstand, das sich als Haltung des Fotografen sowie als Zurückweisung gegen Distanzlosigkeit und Machtspiele weiterhin abzeichnet. Allerdings entfaltet die auffallende Stimme in *Oči* eine stärkere Gerichtetheit als zuvor; sie kann nun durch den antiken Begriff der Parrhesia zutreffend beschrieben werden, der die „Tugend der Selbstbesetzung im Angesicht des Anderen“ (Mersch 2006: 230) meint. In Verbindung damit deutet sich außerdem eine höhere Sprechbereitschaft an: Sprache ist nun nicht mehr der Formulierung sarkastischer Kritik vorbehalten, sondern kommt zunehmend auch als Versuch des Verstehens und als Angebot der Versöhnung zum Einsatz; beide bedeuten bei Popović gleichwohl nie ein Abweichen von ehrlichen Überzeugungen, erlauben jedoch stärker eine Auslieferung des Selbst an seine Gesprächspartner.

2.1 Trauma: Sehen statt Sprechen

Sehen ist für Popovićs Texte sicherlich charakteristischer als Sprechen im Sinne einer akustischen Mimesis. Trotz eingestreuter Dialoge erschließt sich deren zentrale Aussage eher aus den detaillierten Beobachtungen der Hauptfiguren, die sich auf Situationsanalysen und reflexive Selbstverortungen im sozialen Umfeld konzentrieren. Das literarische Sprechen dieser Texte ist folglich eher ein beobachten-des. Während sich hieraus nach dem Krieg ein spezifischer Trauma-Text ergibt, lässt jedoch bereits der herablassend verärgerte Ton der Jeans-Prosa vermuten, dass sich dahinter ein verletzliches Subjekt verbirgt. Insgesamt kann das Sehen bei Popović als Vorstufe zum Sprechen interpretiert werden oder auch als ein verspätetes Sprechen, das klare Aussagen formuliert, doch die intendierten Situationen und Adressat:innen häufig verfehlt.

In Zusammenhang mit traumatisierten Ich-Erzählern wird in den Nachkriegstexten, ausgehend vom Sehen, zudem ein Sprechen konstruiert, das sym-

ptomatisch von deren Unfähigkeit zeugt, die globale Situation zu überblicken. So beginnt *San žutih zmija* mit einer Selbstverortung in einem Zustand der Derealisation: „Već dugo ja nisam ovdje [...]. Kao vječni putnik nošen nepoznatim impulsom ne znam kamo idem.“⁶¹ (SŽZ, 7) Die ihrer selbst nicht bewusste Stimme gleicht einem Sprechen aus dem Off, das besonders in Filmen zur Darstellung traumatischen Selbstverlusts eingesetzt wird. Während die symptomatische Trennung zwischen Subjekt und Stimme hier nicht näher erklärt wird, finden in *Oči* Reflexionen sowohl über vergangene Kriegserlebnisse als auch über die aktuelle psychische Verfassung der Hauptfigur statt.

Neben der Entkoppelung der Stimme vom Subjekt kann Trauma mimetisch auch als Ende des Sprechens dargestellt werden: Erleben und Erzählen kommen zum Stillstand, es bleiben nur Bilder. Eine solche Dynamik entsteht in mehreren Kriegsepisoden durch den fotografischen Blick, der Settings wählt, um sie beschreibend zu umreißen. Es liegt in *Oči* jedoch noch eine weitere, für den Trauma-Text signifikante Episode vor, in der Sehen und Erzählen kurzfristig zum Stillstand kommen. Kurz nach der Geburt seines Sohnes bewirkt der Anblick des noch unverheilten Nabels Ivans Realitätsverlust: „Nikako nisam mogao odvojiti oči od pupka, sleden sam zurio, ne shvaćajući da su moje suze ono što kapa po toj još svježoj rani i natapa je, i onda sam se strmoglavio.“⁶² (O, 27) Diese Episode lässt sich als jener Moment rekonstruieren, in dem der Protagonist seine eben erst gegründete Familie vorläufig verlässt. Mögliche Gründe für die traumatisierende Wirkung dieser Situation werden im Roman nicht erörtert und es mag angesichts der später geschilderten, in der Handlung jedoch chronologisch vorgelagerten Begegnungen mit verehrten Körpern im Krieg verwundern, dass ein Nabel ein solches Trauma auszulösen vermag. Tatsächlich gibt es jedoch seitens der Trauma-Forschung signifikante Hinweise auf die mögliche Retraumatisierung ehemaliger Kriegsteilnehmer durch vergleichbare visuelle Trigger. (Vgl. Kolk 2017: 26)

Jedenfalls entspricht das traumatische Erleben an dieser Stelle in *Oči* symptomatisch dem oben beschriebenen. Ivan verliert die Verankerung in der Gegenwart und erlebt einen Stillstand der Zeit: „A ja sam u jednom trenutku stao. Onako totalno stao, sledio se. U jednoj jedincatoj milisekundi, u onom trenutku kad se napucana lopta zaustavi gore u nekoj točki, i lebdi tamo taj nemjerljivi tre-

61 „Lange schon bin ich nicht mehr hier [...]. Wie ein ewiger Reisender, der von einem unbekannten Impuls getragen wird, weiß ich nicht, wohin ich gehe.“

62 „Ich konnte meine Augen nicht von dem Nabel abwenden, ich starrte eingefroren darauf, ohne zu begreifen, dass das, was gerade auf diese frische Wunde tropfte und sie aufweichte, meine Tränen waren – und dann stürzte ich ab.“ (SB, 32)

nutak [...].“⁶³ (O, 27) Der auf den Nabel fixierte starre Blick verdeutlicht zugleich, dass das Sehen (eines eingefrorenen Bildes) hier vor das (zeitlich definierte) Sprechen tritt. Das eingefrorene Bild-Motiv kann zudem als Sprech-Unfähigkeit gelesen werden, wie nicht zuletzt die hier direkt anschließende dissoziative Fugue nahelegt: „Prošlo je otad između tri dana i deset godina, pojma neman, jer strah i zebnja tako sfrču vrijeme da se tu ni Bog ne bi snašao, pod uvjetom da se i on prethodno rasplakao nad ranama svoga sina.“⁶⁴ (O, 27) Angst und Besorgnis, die hier die kontinuierliche Zeit-Erfahrung brechen, zeugen ebenfalls von einer Episode traumatischen Erlebens; im nachträglichen Erzählen gerinnt diese zu einem christlichen Bibelmotiv, womit ebenfalls das Sehen das unmöglich erscheinende Sprechen vertritt.

Dieses früh im Roman platzierte Motiv des blutenden Nabels kehrt später in der Schilderung eines rekurrierenden Alptrauums wieder: „[J]ednom sam sanjao pupčane vrpce kako se ovijaju oko vrata / ljudima / i pretvaraju ih u pse, / taj san mi se vraćao mjesecima, / ali mu nisam dokučio smisao.“⁶⁵ (O, 127) Auch an dieser Stelle zeichnet sich das Trauma im verbalen Ausdruck ab, denn die in Verse zerschlagene Sprache verweist auf ein gebrochenes Sprechen, das aus segmentierten Einheiten besteht. Bereits das Medium Traum verweist außerdem darauf, dass es sich hier um die Konfrontation mit verdrängten Inhalten handelt, d. h. um die Stimme des Unbewussten; dass dieser Traum vom Protagonisten nicht gedeutet werden kann, verdeutlicht zusätzlich eine zwischen Stimme und Bewusstsein vorliegende Spaltung.

Episoden zerfallender Syntagmen sind auch im Trauma-Text von *San žutih zmija* vorzufinden: „Baciti se / Padati / Padati širom otvorenih očiju / Pasti / Pasti na spržen travnjak u pustoš ljetnog dana / I zaspati / Konačno zaspati“⁶⁶ (SŽZ, 29). Hier verbinden sich die Teile nicht zu einem zwar holprig gesprochenen, aber in Summe vollständigen Satz. Die Sprech-Fetzen bleiben Fragmente. Doch ähnlich wie

63 „Ich war an einem bestimmten Punkt meines Lebens stehen geblieben, so richtig total stehen geblieben, eingefroren. In einer einzigen Millisekunde, in dem Moment, in dem der abgeschossene Ball hoch oben in der Luft zu schweben scheint und dort diesen einen unmessbaren Augenblick lang verharrt“. (SB, 32)

64 „Seitdem sind irgendwas zwischen drei Tagen und zehn Jahren vergangen, keine Ahnung, denn Angst und Sorge lassen die Zeit so schrumpfen, dass nicht einmal der liebe Gott sich zu rechtfinden würde, falls auch er zuvor über den Wunden seines Sohnes in Tränen ausgebrochen wäre.“ (SB, 32)

65 „[E]inmal träumte ich von Nabelschnüren, wie sie sich um den Hals / von Menschen legen / und sie in Hunde verwandeln, / dieser Traum verfolgte mich monatelang, / aber ich konnte seinen Sinn nicht ergründen.“ (SB, 151)

66 „Sich werfen / Fallen / Mit weit geöffneten Augen fallen / Fallen / Auf den verbrannten Rasen in der Einöde eines Sommertags fallen / Und einschlafen / Endlich einschlafen“

in genuin lyrischen Texten konstruiert sich aus den Wiederholungen eine in sich geschlossene Vorstellung: das an Suizid erinnernde Bild des Sich-Hinunterstürzens, des Fallens und des Einschlafens. Die Episode erinnert an das Insistieren einer inneren Stimme, die zum Tod hindrängt.

Das akustische Nicht-Sprechen erweist sich als typisch für solche inneren Auseinandersetzungen mit dem Todestrieb. Andere traumatisierte Subjekte Popovičs kämpfen mit vergleichbaren Bildern. So verfestigt sich etwa in *U paukovoj mreži* die romantische Szene am Strand mit der Geliebten in das innere Bild zweier verwesender Leichen:

Ležimo na šljunčanoj plaži, Kaja i ja. [...] Naglo otvorim oči, pogledam u sunce pa zažmirim, a slika sunca ostaje na mračnoj pozadini kapaka, najprije blještavo bijela, potom žuta, crvena, ljubičasta... U ušima šumi krv. Zašto ne, mogli bismo i umrijeti ovdje, među oblucima, a neki će šetač, možda najesen, pronaći dva izbijeljela kostura u kojima se igraju smaragdne rakovice.⁶⁷ (UPM, 76 f.)

Was diese Episode auszeichnet, ist der Umstand, dass der Protagonist das visuelle Bild nachträglich in Sprache übersetzt, indem er seiner Geliebten davon erzählt: „Rekao sam to Kaji. Njoj se to nije svidjelo.“⁶⁸ (UPM, 77) Obgleich die Information von der Rezipientin nicht wohlwollend aufgenommen wird, ist dieses Sprechen sicherlich ein Schlüsselmoment für Popovičs eigene Verortung dieses Texts als ‚Neubeginn‘ nach dem Krieg. In *U paukovoj mreži* stagniert zwar nach wie vor die Kommunikation, doch kommt es hier zumindest zur Verbalisierung innerer Bilder und damit ansatzweise zu einer Verständigung.

In *Oči* gelingt das Sprechen in mühsamen Etappen-Siegen; besonders der Therapeut und Tamara sowie nicht zuletzt der Protagonist selbst verwenden darauf ihre Kräfte. Die Unerlässlichkeit dieser schmerzhaften Versuche wird in diesem Text stärker reflektiert:

Nema načina da se otrese te stvarnosti, zaboravite. Vidio sam mnogo ljudi koji su bježali, ali nije im bilo spasa. Stvarnost je kavez suroviji od koncentracijskog logora. Nema bijega. Možete pokušati, ali će vas prije ili kasnije zgrabiti. Psihijatrijske ustanove pune su onih koji su pokušali zbrisati.⁶⁹ (O, 89)

⁶⁷ ‚Wir liegen am Kiesstrand, Kaja und ich. [...] Unvermittelt öffne ich die Augen, schaue in die Sonne und blinze, und das Bild der Sonne bleibt auf dem dunklen Hintergrund meiner Augenlider, zuerst blendend weiß, dann gelb, rot, lila... In meinen Ohren dröhnt das Blut. Warum nicht, wir könnten genauso gut hier sterben, zwischen den Kieselsteinen, und irgendein Spaziergänger wird, vielleicht im Herbst, zwei ausgebleichte Skelette finden, in denen smaragdgrüne Krabben spielen.‘

⁶⁸ ‚Ich sagte das Kaja. Es gefiel ihr nicht.‘

⁶⁹ ‚Es gibt keinen Weg, die Wirklichkeit abzuschütteln, sie zu vergessen. Ich habe viele Menschen gesehen, die versucht haben zu fliehen, aber sie waren nicht zu retten. Die Wirklichkeit ist ein Käfig, grausamer als ein Konzentrationslager. Es gibt kein Entkommen.‘ (SB, 107)

Ivan erkennt, dass er den starren Bildern seines Traumas nicht entgehen kann, dass er sie nicht vergessen kann, und formuliert selbst den Gedanken, dass er sein Eingesperrt-Sein durch Sprechen überwinden muss, um eine neuerliche Annäherung an Tamara zu ermöglichen. Was hier in direkten Gesprächen ansatzweise gelingt, führt in *U paukovoj mreži* noch regelmäßig zu Ungunst und Unverständnis. In Antizipation dessen findet sich in der Figurenkonstellation gleichsam präventiv eine Tendenz zum Ausdruck ohne Sprechen. Der Ich-Erzähler arbeitet an seinem Debut als Schriftsteller und Kaja ist Malerin. Zumindest im Ansatz vermittelt der Metadiskurs über die Kunst hier Ausdruck und Sprechen: „Crtat ću. Gradove bez ljudi? Ne. Crtat ću samo ljude.“⁷⁰ (UPM, 96) Die konträren Bildmotive, welche die Figuren imaginieren, Städte ohne Menschen bzw. ausschließlich Menschen, geben wortlos, doch prägnant Aufschluss über deren Innenwelt und Gefühle.

2.2 Schreiben: Sprech-Hürden und Parrhesia

Sprech-Hürden und Parrhesia bilden zwei konträre Kräfte, die als prägend für Popovićs Ich-Erzähler auffallen. Seit der Kindheit prallen durch Unsicherheit bedingte Sprachlosigkeit und der aufmüpfige Widerstandsgeist eines Halbwüchsigen aufeinander. Besonders das rückblickende Erzählen Ivans lässt in *Oči* einen schüchternen Jungen erkennen. Dies ist der Grund, warum man ihn mitunter abwertend „mutavi“ (O, 47), ‚Stummfisch‘ (SB, 56), nennt. Ungeachtet seiner mutwilligen Provokationen gegen physisch überlegene Gegner oder regelmäßiger unbemerkter Rache-Aktionen gegen den Freund von Vesna, in die er heimlich verliebt ist, fühlt Ivan sich in sozialen Situationen unsicher und wenig wortgewandt.

Sein Widerstand während der Kindheit ist ein innerer: nicht einer des Sprechens, sondern einer des Sehens, der blitzartigen Situationsanalyse und des schnellen Denkens: „Gledao sam svoje posla i usavršavao vještinu gledanja. Nastojao sam opaziti ljude koji su mi dolazili u susret prije nego što oni opaze mene. Bilo je važno vidjeti prvi, pročitati tuđe lice.“⁷¹ (O, 36) Später verschieben sich die Sprech-Hürden auf ein durch Kriegsfolgen gebrochenes Erzählen, und an die Stelle des jugendlichen Rebellen, der sich vorwiegend physisch artikuliert, tritt der Protest eines politisch engagierten kritischen Geistes.

⁷⁰ ‚Ich werde zeichnen. Städte ohne Menschen? Nein. Ich werde nur Menschen zeichnen.‘

⁷¹ „Ich kümmerte mich nur um meinen eigenen Kram und perfektionierte die Kunst des Sehens. Ich bemühte mich, Menschen, die mir entgegenkamen, zu erkennen, bevor sie mich bemerkten. Es war wichtig, als Erster zu sehen und in dem fremden Gesicht zu lesen.“ (SB, 43)

Genau genommen bleibt die Sprechstimme von Popovićs Hauptfiguren ihrer kindlichen Ausdrucksschwäche auch später verhaftet, weiterhin mit bedingt durch charakteristische Situationen der Unterlegenheit. Dieser Umstand fällt in den Texten nicht sogleich ins Auge, da die Erzählstimme sich gerade im Gegenteil äußerst präzise, pointiert und scharf auszudrücken vermag; darüber hinaus klingt sie oft verärgert, launisch, wild, zurückweisend, und dadurch scheinbar selbstbestimmt. Parrhesia im Sinne eines Aufbegehrens durch Sprechen ist in der vorliegenden Konstellation folglich nicht auf der Ebene der Handlung, sondern auf jener der literarischen Texte festzustellen, wo das Sehen und die Gedanken der wortkargen Protagonisten zum Ausdruck kommen.

Hieraus lässt sich die Bedeutung des Schreibens ableiten, die bei Popović als eine Form des ersatzweisen Sprechens zu deuten ist. Während in *Ponoćni boogie* zwar der Ehrgeiz, literarischen Erfolg zu erlangen, erwähnt wird, macht erst *San žutih zmija* das Schreiben selbst zum Thema: „Sklapam oči i vršcima prstiju milujem tipkovnicu. Vreli znakovi počinju kolati krvotokom, rasprskavati se u mozgu. Putovanje počinje.“⁷² (SŽZ, 7) Die Assoziation mit einer Reise verdeutlicht einen wesentlichen Punkt des Schreibens, das nämlich wie das Sprechen wegführt von stagnierenden Bildern, die für Traumata typisch sind, und einen Prozess der Transformation in Gang setzt. Aus Sicht der Psychotraumatologie weist Maike Schult (2020: 50) auf die „vorprägende[n] Kräfte“ der Literatur hin sowie auf deren Angebot, „Lücken durch Sprache zu füllen und so bei der Vernarbung behilflich“ zu sein.

Schult schreibt der Literatur als „kulturelles Artefakt“ zugleich die Aufgabe zu, „die Wunde *offen und lesbar zu halten* und Trauma als Provokateur sichtbar zu machen“ (ebd.). Dies zeigt sich auch in Popovićs Nachkriegstexten, denn die schreibende Reise führt ständig an Marksteinen des Todes vorbei: „Putujem osluškujući ritam Vremena. [...] Der Tod. Prepoznajem ga u glasovima čovjekolikih insekata koji se međusobno proždiru, zaraženi virusom straha.“⁷³ (SŽZ, 7) Der in dieser Passage als Subjekt fungierende ‚Rhythmus der Zeit‘ ist sowohl jener der Nachkriegszeit als auch jener des Schreibens; er wird symptomatisch u. a. am bitteren Geschmack auf den Lippen, an den Stimmen der ‚Insekten-Menschen‘, an deren Aggression und Angst deutlich, die alle für eine noch spürbar verankerte Traumatisierung stehen. Wiederholungsfiguren, wie sie mit ‚ich erkenne ihn‘ (*prepoznajem ga*) vorliegen, verweisen auf Popovićs beobachtenden Modus des Sprechens, auf Augen, die nach dem Krieg für die Spuren der Versehrung geschärft sind.

72 ‚Ich schließe die Augen und streichle mit den Fingerspitzen über die Tastatur. Heiße Zeichen beginnen durch den Blutkreislauf zu zirkulieren, im Gehirn zu zerplatzen. Die Reise beginnt.‘

73 ‚Ich reise und lausche dem Rhythmus der Zeit. [...] Der Tod. Ich erkenne ihn in den Stimmen menschenähnlicher Insekten, die einander verschlingen und mit dem Virus der Angst infiziert sind.‘

Als Folge eines solchen Sehens ist das erzählende Sprechen vorgeprägt für die Wunde, die das Schreiben in feste Bahnen zu lenken scheint. Popovićs Erzählinstanz nimmt dies nach dem Krieg weder als Erlösung noch als provokative Geste wahr, sondern als stagnierenden Rhythmus, aus dem es kein Entkommen gibt. Sie erkennt den traumatisierten Blick als einen, der das Erzählen behindert: Das Schreiben setzt hier keine schöpferische Kraft frei, sondern erfordert große Anstrengung und erreicht lediglich ein Überschreiben alter Manuskripte, aus dem nichts Neues entsteht, da der bestehende Text die Überhand behält. Metaphorisch veranschaulicht dies die Dynamik von Trauma: „Postoji li zaista tinta kojom se mogu izbrisati stari rukopisi, a u istom potezu napisati nešto novo? Ili će stari rukopisi uvijek izbijati na površinu kao noćne more?“⁷⁴ (UPM, 82) Abermals überlagern sich hier zwei Ebenen des Textes, der explizit vom Scheitern des Schreibens erzählt und damit dennoch zugleich bereits auch Text ist, womit er die Rede vom Scheitern performativ widerlegt.

Auch auf der Handlungsebene wird der Zusammenhang zwischen Schreiben und Trauma thematisiert. Trauma wird hier nämlich als Zustand markiert, der in festen Bahnen verläuft und sich in diesen reproduziert, während das Schreiben die Struktur zu durchbrechen versucht. Popović integriert in *San žutih zmijsa* unkommentiert ein längeres deutschsprachiges Zitat aus Wim Wenders' düster-melancholischem Film *Im Lauf der Zeit*:

Robert: ‚Es gab eine Tinte, mit der man die alte Schrift auslöschen und im selben Zug etwas Neues schreiben konnte... Ich mußte immer wieder dasselbe denken und niederschreiben. Selbst wenn ich zwischendurch aus dem Traum aufgewacht war... Abstrakte Wiederholungen, Abläufe, Wege, die ich gleichzeitig... erlebte und aufzeichnete. Das heißt: Das Träumen war ein Schreiben, im Kreis... bis ich im Traum auf die Idee kam, eine andere Tinte einzufüllen. Mit der neuen Tinte... konnte ich auf einmal etwas Neues denken und sehen. Und schreiben.‘ (SZZ, 25)

Roberts Sprechtext aus diesem Roadtrip zweier Männer auf Sinnsuche bringt jene oben beschriebene Problematik der Zirkularität des Erlebens und Schreibens auf den Punkt, die für den posttraumatischen Zustand typisch ist. Von der Figur werde dies so gefasst, dass sich „Denken nur durch zuvor veränderte Strukturen wandeln“ (Ganter 2003: 108) kann. Ebenfalls auf das Schreibmedium Tinte referierend, befasst sich *San žutih zmijsa* mit der gefühlten Unveränderlichkeit von Strukturen. Wie das vorletzte Zitat zeigt, bleibt dieses Film-Setting in *U paukovoj mreži* weiterhin ein Bezugspunkt. Durch Tintenfisch-Augen und ähnliche Trauma-Symbole

⁷⁴ ‚Gibt es wirklich eine Tinte, mit der man alte Manuskripte löschen kann, um im selben Zug etwas Neues zu schreiben? Oder wird die alte Handschrift immer an der Oberfläche auftauchen wie Alpträume?‘

verankert es sich weitläufig im ganzen Text, sodass letztendlich offenbleibt, ob die Strukturveränderung und das dafür indexikalische Schreiben gelingen.

Während literarisches Schreiben als Form des stellvertretenden Sprechens und als Ansatzpunkt der Strukturveränderung in den Erzählungen zentral ist, lässt *Oči* dieses Motiv hinter sich: Geradezu auffällig wendet sich mit dem Fotografen Ivan die Aufmerksamkeit wieder dem nicht-versprachlichenden Bildmedium zu. Dies bedeutet allerdings keinen Rückschritt zu dem polarisierenden Jugendlichen aus *Ponoćni boogie* oder zu Ivans Kindheits-Ich, für die Sprechen häufig eine Überforderung bedeutet. Vielmehr schafft *Oči* die Trennung zwischen visuellem Trauma und therapeutischem Sprechen: Während die Kriegsphotografien indexikalisch den Trauma-Text bündeln, der den labilen Zustand der Hauptfigur indirekt erklärt, finden daneben in zahlreichen Konstellationen ernsthafte Sprech-Versuche statt. In Gesprächen mit einem Therapeuten, einem Nachbarn, Tamara, seinem Sohn und sogar seinem problematischen Vater knüpft Ivan nach mehrfachem Scheitern vorsichtig Beziehungen.

2.3 Sprech-Übungen: Ein Therapeut und ein schizophrener Nachbar

In der anachronisch erzählten Handlung von *Oči* ist der Erzählerstandort, und damit die Perspektive auf die Ereignisse, zeitlich nach dem Krieg und nach Ivans Trennung von Tamara und seinem Sohn anzusetzen; Ivan lebt isoliert und leidet regelmäßig an posttraumatischer Fugue. Die Termine bei seinem Therapeuten Doktor Galin nimmt er Tamara zuliebe wahr, die nach wie vor auf seine Besserung hofft. Abgesehen von dem schizophrenen Nachbarn Igor ist er zu dieser Zeit einer seiner wenigen Gesprächspartner. Neben oberflächlichen und hinterhältigen Figuren stellen der Therapeut und Igor zugleich auch Angriffsflächen für den in Ivans Sprechen häufig mitschwingenden Unmut dar.

Vor Igor bringt der Protagonist seine Launen direkt zum Ausdruck: „Okej, okej, skuhat ću ti jebenu kavu.“⁷⁵ (O, 28) Mit dem Therapeuten kommuniziert er dagegen betont höflich: „Oprostite, sipao sam u slušalicu, naprosto mi ispario [...]“⁷⁶ (O, 31) In seinem inneren Sprechen jedoch bedenkt er auch diesen durchwegs mit wenig freundlichen Worten, insbesondere, wenn Galin sensible Themen anspricht, wie Ivans Trennung von Frau und Sohn. Der Protagonist will die Diagnose nicht akzeptieren, dass er deshalb an Schuldgefühlen leide: „Laž! Kurvin sin laže! Uopće ih nisam napustio, samo sam otišao od njih. Napustiti znači zbrisati odmagliti, dezerti-

75 „Okay, okay, ich koch dir ‘nen verdammten Kaffee.“ (SB, 33)

76 „Entschuldigen Sie, sprudelte ich ins Telefon, ich hab es einfach verschwitz [...]“ (SB, 36)

rati, ostaviti na cjedilu. Otići je nešto posve drugo. Odlazi se u miru i po nekakvom dogovoru [...].“⁷⁷ (O, 18) Dieser im therapeutischen Kontext nicht ungewöhnliche Widerstand führt im vorliegenden Fall jedoch das analytische Setting ad absurdum, da der Patient Streitgespräche diplomatisch umgeht. Gerade konträr zu dem direkten Ton seines inneren Sprechens lenkt Ivan von dem heiklen Thema ab und erzählt stattdessen einen erfundenen Traum.

Das Sprechen in diesen Sitzungen erfüllt somit weder kathartische noch analytische Funktionen; absichtlich degradiert Ivan die Therapie-Stunden zum schlichten Selbstzweck und füllt sie durch ein Ersatz-Sprechen, das lediglich die Leere der bezahlten Zeit ausfüllt. Das Unbewusste wird nicht in einen dafür geschaffenen Raum vorgelassen, sondern bewusst ausgesperrt. Misstrauisch wägt der Protagonist mögliche Interpretationen seines Therapeuten im Vorhinein ab, um im Zweifelsfall sogar Belanglosigkeiten zu verschweigen: „Tko zna što bi sve dobri doktor izveo iz toga [...]. Već sam vidio naslov u novinama: Čovjek-morski pas.“⁷⁸ (O, 18 f.)

Diesem Sprech-Widerstand zum Trotz zeichnen sich episodenhaft in manchen Sitzungen dennoch implizite Anzeichen einer posttraumatischen Belastungsstörung ab, wenn Ivan etwa die Fahrt in einer Straßenbahn und den Einkauf im Shoppingcenter, d. h. alltägliche Situationen, mit „samo buka i strah“⁷⁹ (O, 106) kommentiert. Dass die Hauptfigur den ‚Geruch von Angst‘ zudem auf andere Figuren projiziert, ist aus früheren Texten nicht bekannt; die festzustellende Sensibilisierung für Gerüche in Verbindung mit Angst kann daher als Indiz für eine Traumatisierung angenommen werden.

Intuitiv weiß Ivan über sein wichtigstes Problem Bescheid: die Unfähigkeit, eine glückliche Liebesbeziehung zu leben. Dies gilt sogar in Momenten, wo er sich äußerlich gegen den Therapeuten verschließt, während innerlich sein Zorn aufblodert: „On je plaćeno uho. I ništa više. Jebeno plaćeno uho. Od njega sam kupovao pažnju. Kao što sam od Zore kupovao bliskost.“⁸⁰ (O, 107) Denn auf diese scheinbar rational argumentierte Zurückweisung des ‚ineffizienten‘ Arztes und die Legitimierung seiner Bindung an eine Prostituierte auf Basis von deren Effizienz folgt beiläufig die Feststellung: „Moglo se toga okolo dobiti i besplatno, ali kako to tek

77 „Lüge! Der Hurensohn lügt! Ich habe sie gar nicht verlassen, ich bin nur von ihnen weggegangen. Verlassen heißt abhauen, sich verdrücken, desertieren, im Stich lassen. Weggehen ist etwas ganz anderes, man geht weg – im Frieden und nachdem man eine Vereinbarung getroffen hat [...].“ (SB, 22)

78 „Wer weiß, was der gute Doktor daraus alles ableiten würde [...]. Ich sah schon die Überschrift in der Zeitung: Hai-Mensch.“ (SB, 23)

79 „überall nur Lärm und Angst“ (SB, 126)

80 „Er ist ein bezahltes Ohr. Und nichts weiter. Nur ein verdammtes bezahltes Ohr. Ich kaufe mir seine Aufmerksamkeit, so wie ich mir Zoras Nähe gekauft habe.“ (SB, 128)

košta, compadre. Taj besplatni luksuz više si nisam mogao priuštiti.“⁸¹ (O, 107) Ivans inneres Sprechen weist eine größere emotionale Bandbreite auf als das äußere, es wechselt zwischen aufwandelndem Ärger und klarer Einsicht.

Trotz seiner Profession ist Galin nicht jene Figur, von der Ivan das ihm schwerfallende äußere Sprechen lernt. Erst spät ringt er sich im therapeutischen Setting zu klaren Worten durch. Diese konzentrieren die in seinem Inneren lange angestauten Anschuldigungen gegen den Therapeuten auf einen wunden Punkt, das Kriegstrauma, das in der Therapie bis dahin kaum zur Sprache kam: „Pa da, šta se čudite, rekao sam, da nije bilo vas, moj posao bio bi besmislen.“⁸² (O, 228) Es handelt sich um einen sprachlichen Angriff, der Galin von seinem beruflichem Podest stürzt: um den Vorwurf nämlich, dass er Teil jener trägen Masse sei, die die Kriegsmaschinerie zugelassen habe. Therapeuten werden bereits davor, in *San žutih zmija*, unwirsch kritisiert. Allerdings wird diese Tendenz hier noch nicht reflektiert oder erklärt, sie schwingt eher vage im Kamerablick des Ich-Erzählers mit, der eine Gruppentherapie jugendlicher Suchtpatient:innen beobachtet:

Kamera ulazi kroz vrata. Prizori grupne psihoterapije. Mladić u snopu svjetlosti koja probada prozore: „Počeo sam sa šesnaest. Mogao sam birati između tvorničke hale i boce. Iza brao sam bocu“. Slika čovjeka na klupi u parku. [...] Na ekranu nasmiješen mladić na intravenoznom tretmanu.⁸³ (SZZ, 26)

Diese Episode ließe sich als motivische Schnittstelle zwischen dem Suchtmittel konsumierenden jugendlichen Ich-Erzähler aus *Ponoćni boogie* und dem kriegstraumatisierten Protagonisten dieser späteren Erzählung lesen.

Tatsächlich findet Ivan mit Hilfe anderer Menschen zurück zum Sprechen. Vor allem sein ungebetener regelmäßiger Gast, der schizophrene Nachbar Igor, wird zu einem wichtigen Zuhörer, da er geduldiger als Tamara ist und Ausflüchte in schwierigen Fragen, anders als Galin und sie, unhinterfragt akzeptiert. Die anfangs ungewollte Bekanntschaft mit Igor entwickelt sich zu einer Freundschaft. In manchem erinnert der homosexuelle Nachbar an Ivans Onkel, bei dem er nach

⁸¹ „Man kann diese Dinge auch kostenlos bekommen, aber was das erst kostet, Compadre. Diesen kostenlosen Luxus konnte ich mir nicht mehr leisten.“ (SB, 128)

⁸² „Das erstaunt Sie?, sagte ich. Hätte es Sie nicht gegeben, wäre meine Arbeit doch sinnlos gewesen.“ (SB, 174)

⁸³ „Die Kamera tritt durch die Tür ein. Szenen einer Gruppentherapie. Ein junger Mann im Lichtstrahl, der durch das Fenster fällt: „Ich habe mit sechzehn begonnen. Ich konnte wählen zwischen Fabrikhalle und Flasche. Ich habe mich für die Flasche entschieden.“ Das Bild eines Mannes auf einer Parkbank. [...] Auf der Leinwand ein lächelnder junger Mann, der eine Infusion erhält.“

einem Streit mit dem neuen Mann seiner Mutter die Zeit seiner späten Pubertät verbrachte. Der gutmütige, unaufdringliche Onkel ist die erste erwachsene Bezugsperson des Protagonisten, zu der dieser eine respektvolle und gesprächsoffene Beziehung entwickelt. Bezeichnenderweise ist er zudem die erste Figur im Roman, die ihn mit dem Vornamen anspricht: „Ovo je čudan svijet, Ivane, rekao je ujak prenuvši se iz drijemeža.“⁸⁴ (O,135)

Jedenfalls gelingt das, woran der Therapeut zu scheitern droht, die Aufarbeitung der Vergangenheit durch Sprechen, nach einiger Zeit der Bekanntschaft mit Igor. Ihm erzählt Ivan etwa von Tim Harring, als er ein Buch erwähnt, das er lesen wird, um sich an diesen zu erinnern: „Zvao se Tim Harring. Bio je fotograf.“⁸⁵ (O, 141) Erst viel später erfährt man von Ivans Bekanntschaft mit Tim im Krieg. Noch bevor der Name des niederländischen Fotografen zur Sprache kommt, erzählt Ivan allerdings bereits von dessen Tod: „Kažem procvjetavao, jer se to dobro uklapa u niz Lipa – Orašac – Bistrica – Potočari.“⁸⁶ (O, 140) Wie anhand Popovića fotografischer Bildpoetik bereits herausgestellt, bedeuten Pflanzenmotive einen Euphemismus (vgl. Kap. 1.3), der an dieser Stelle ausdrücken soll, dass der Freund auf der Gebirgsroute nach Mittelbosnien erschossen wurde: Auch einige der Orte, an denen diese Route vorbeiführt, tragen Pflanzennamen.

Vergleichbare Ordnungen in umgekehrter Chronologie, die sich gleichsam natürlich aus dem assoziativen Gedankenstrom ergeben, sind für konkrete Situationen des Sprechens auf der Figurenebene ebenso charakteristisch wie für Popovića Erzählen insgesamt: Zahlreiche Figuren sind auf diese Weise komplex in den Roman verwoben und schaffen blitzlichthafte Verbindungen zwischen Kindheit, Jugend, Krieg und Erzählgegenwart. Diese Form der achronologischen Retrospektive, in der das Kennenlernen oft nach dem Abschied, das Wiedersehen lange nach der vermeintlich letzten Begegnung und Anfänge häufig nach dem Ende ins Blickfeld rücken, bringt eine besondere Flexibilität der Perspektive mit sich. Figuren gewinnen so beständig neue Facetten hinzu, die ihre Bewertung mitunter erst nachträglich erklärt oder verändert. Diese Flexibilität des Erzählens fällt erst in *Oči* ins Auge. Sie ist konträr sowohl zu Narrativen über das Scheitern von Kommunikation als auch zu früheren Erzählungen, die metanarrativ das Scheitern des Erzählens, Schreibens oder Sprechens thematisieren.

84 „Das ist eine merkwürdige Welt, Ivan, sagte mein Onkel, der aus seinem Nickerchen aufgeschreckt war.“ (SB, 161)

85 „Er hieß Tim Harring und war Fotograf.“ (SB, 167)

86 „Ich sage aufgeblüht, weil dieser Begriff sich gut in die Reihe Lipa – Orašac – Bistrica – Potočari einreicht.“ (SB, 167)

2.4 Ursprungsnarrative: Zweimal Vater und Sohn

Die Sprech-Hürde zwischen Vater und Sohn akzentuiert eine in *Oči* vorliegende Diskontinuität zwischen den Generationen: Während sich die fehlende sprachliche Verankerung von Ivans Beziehung zu seinem Vater aus dessen völligem Desinteresse zur Zeit seiner Kindheit und Jugend erklärt, lässt sich Ivans fehlender Zugang zum eigenen Sohn als indirekte Folge seiner Kriegs-Traumatisierung ableiten. Die Überwindung beider Kommunikations-Schranken erscheint als wichtigster Schritt zur Selbstfindung der Hauptfigur.

Ivans Beziehung zu seinem Sohn David ist, trotz seines Rückzugs aus der Familie und des dadurch bedingten reduzierten Kontaktes zu ihm, intakt. Das Sprechen lässt ein von vorsichtiger Zuneigung geprägtes Verhältnis erkennen, indiziert jedoch auch eine gegenseitige Fremdheit: „Bok, tata, kaže on. Bok, Davide, kažem mu. Gledamo se suzdržano, kao dva čovjeka koji se dugo znaju, ali se ne vidaju često i nemaju mnogo jedan drugome reći.“⁸⁷ (O, 41) Ivan spricht David mit dem Vornamen an und vermeidet auch in Gesprächen mit anderen die Bezeichnung ‚Sohn‘. Dies zeugt einerseits von Distanz, reflektiert jedoch v. a. ehrliche Schuldgefühle, das schlechte Gewissen wegen seiner mangelhaft erfüllte Vaterrolle, das er vor Galin abstreitet: „Za njega sam više osoba s fotografija o kojoj mu Tamara priča, nešto kao lik iz stripova. [...] On za mene nije lik iz stripova, već izvor nelagode, i zato ga ne zovem sinom. Ne bi bilo pošteno s moje strane, ne.“⁸⁸ (O, 41)

Die ontologische Gleichsetzung von Fotografie und Comic zeugt von der geringen Ernsthaftigkeit, die Popović der Ersteren zuspricht. Indem er sich selbst aus Sicht seines Sohnes in einer medial untergeordneten Realität verortet, veranschaulicht Ivan plakativ seine Perspektive auf die asymmetrische Beziehung. Seine Schuldgefühle sind dagegen real und beglaubigen die Existenz seines Sohnes für ihn verlässlicher als jedes Bild. Das Missverhältnis hat direkte Auswirkungen auf das Sprechen und erklärt die hier vorliegenden Blockaden: David steht vor der Aufgabe, mit einem wenig bekannten Konstrukt zu kommunizieren; Ivan schwankt zwischen Liebe und Selbstvorwürfen, die einander wechselseitig wider-

⁸⁷ „Hallo, Papa, sagte er. Hallo, David, sagte ich. Wir sahen uns zurückhaltend an, wie zwei Menschen, die sich schon lange kennen, aber nicht häufig treffen und die sich nicht viel zu sagen haben.“ (SB, 48 f.)

⁸⁸ „Für ihn war ich mehr eine Person von irgendwelchen Fotos, über die Tamara ihm etwas erzählte, so etwas wie eine Figur aus seinen Comics. [...] Er war für mich keine Person aus irgendwelchen Comics, sondern eine Quelle des Unbehagens, und deshalb bezeichnete ich ihn nicht als Sohn. Das wäre nicht anständig.“ (SB, 49)

legen, wodurch sie einen unentschlossenen und dadurch unauthentischen Sprecher erzeugen.

Dass Ivan seinen Sohn aus Scheu und Respekt nicht als Sohn bezeichnet, hängt außerdem mit seinem eigenen unaufgearbeiteten Vater-Konflikt zusammen: Wiederholt wird das Bild des rein biologischen ‚Erzeugers‘ betont. Dies gilt für den kindlichen Frust angesichts des abwesenden, emotional unbeteiligten Mannes, der die Familie schließlich unangekündigt verlässt, ebenso wie für den später durch Zufall gefundenen ‚Vater‘: „Dakle, otac. Svatko ti može provaliti u život nakon toliko godina i reći da je tvoj otac. [...] Nema šanse!“⁸⁹ (O, 205) In dieser Figur der Rückkehr avanciert die bereits zuvor erzählerisch vorbereitete Position, der Vater habe nicht das Recht, sich einen Vater zu nennen, von einer rein gedanklichen zu einer durch Sprechen vertretenen. Die zeitlebens angestauten Gefühle von Wut und Enttäuschung werden nun mehrfach ausgesprochen, wonach sie durch unterschiedliche Gesprächspartner gleichsam unterschiedlich modelliert auf Ivan zurückprallen: Während Tamara der Problematik keinen hohen Stellenwert beimisst und eine Aussöhnung nahelegt, unterstützt Igor voll und ganz Ivans Ärger sowie seinen intuitiven Entschluss, den Kontakt zum Vater abubrechen: „Znaš, rekao sam, nazvao me je sinom. Oh, zastenjao je Igor, prokleta svinja. Prokleta prljava svinja. Kako ti je to mogao učiniti.“⁹⁰ (O, 220) Im Laufe eines weiteren Gesprächs mit Igor mildert sich Ivans ablehnende Haltung gegenüber dem Vater. Rückhalt und Zuspruch des Freundes erleichtern es ihm, seine zunächst festgefahrene Position zu überdenken.

Lange bevor der Vater-Konflikt durch Gespräche mit diesem verarbeitet werden kann, wird auf die Notwendigkeit hingewiesen, erzählend mit diesem Thema abzuschließen. Der Ich-Erzähler verwendet hierzu eine auktoriale Geste: „Opet se vraćam ocu, jer tu stvar s njim moram istjerati na čistac kako bih prešao na važnije teme.“⁹¹ (O, 32) Dennoch liegt die schwierige Konstellation um den Vater auf *Oči* wie ein Schatten, der erst gegen Ende des Romans ein wenig aufhellt.

Dieser Konflikt, der den Protagonisten immer schon begleitet hat, bildet einen wichtigen Grund für ausführliche Geburts-Narrative, in denen die Geburt als unfreiwilliges Ereignis markiert ist: „Da sam mogao birati, ne bih se rodio.

⁸⁹ „Mein Vater, also. Da kann jeder in dein Leben kommen, nach so vielen Jahren, und behaupten, er sei dein Vater. [...] Kommt nicht in Frage!“ (SB, 246)

⁹⁰ „Weißt du was, sagte ich, er hat mich mein Sohn genannt. Oh Gott, stöhnte Igor, dieses verfluchte Schwein. Dieses verfluchte, dreckige Schwein. Wie konnte er dir das antun?“ (SB, 264)

⁹¹ „Ich komme schon wieder auf meinen Vater zurück, weil ich diese Sache mit ihm ins Reine bringen muss, um zu den wirklich wichtigen Dingen übergehen zu können.“ (SB, 37)

Roden sam, dakle, protiv svoje volje, na tuđu inicijativu i odgovornost.“⁹² (O, 6) Mit dem nachträglichen Protest gegen seine Zeugung rechtfertigt der Ich-Erzähler schon am Beginn des Textes seine Unzulänglichkeiten und Probleme, die erst im Verlauf der Handlung sichtbar werden: „A kad tako postaviš stvari, onda te malo što u životu može sputavati. Onda si slobodan.“⁹³ (O, 6) Die Geburt steht am Beginn des Romans und wird im Skaz des Ich-Erzählers als zufällige Begebenheit präsentiert. Bereits hier zeigt sich die später auf die Vaterschaft übertragene materialistische Vorstellung des Lebens als biologischer Prozess ohne Mysterium, der von der Geburt bis zum Tod einem festen Ablauf folgt:

Roden sam, to je sve što se može reći o početku. [...] Ne postoji misterij života. Postoje biološki procesi, simptomi dijagnoze, bolesnički kartoni, statistički podaci, svjećice na torti, svjedodžbe, operative informacije, opusna pisma, opomene pred tužbu, zapisnici, izjave, optužnice, smrtovnice, ali ne i misterij.⁹⁴ (O, 5)

An Ivans Reflexion über seine Geburt setzt später auch die zwischen ihm selbst und seinem Sohn gezogene Parallele an. Das Missverständnis seiner Zeugung gestaltet sich in der Vorstellung des Ich-Erzählers als animalisch-triebhafter Urszene: „Uopće mi nije teško zamisliti olujnu noć, u kojoj su gromovi bili tako snažni i udarali su tako blizu, da su probudili iskonski strah u ono dvoje mojih, i oni su se instinktivno priljubili jedno uz drugo ...“⁹⁵ (O, 6). Während der ungewollte Akt der eigenen Zeugung hier, wie angekündigt, ohne Mysterium als schlichte Reaktion auf die Urangst imaginiert wird, erzählt Ivan jene seines Sohnes David gleich einer Szene aus dem biblischen Paradies:

Nismo te noći imali nikakvih namjera [...], a mora da je začet baš one noći u šumi rogača pune neke čudne kemije i munja u zraku, Tamara je bila tekuća svila, a meni je srce lomilo rebra, bio sam tada koma, imao sam težak period iza zebe, i nije izgledalo vjerovatno da će

92 „Hätte ich wählen können, dann wäre ich nie geboren worden. Ich wurde also gegen meinen Willen geboren, durch fremde Initiative, verantwortlich waren andere.“ (SB, 7)

93 „Wenn du dir die Dinge so zurechtlegst, kann dich nur sehr wenig im Leben einengen. Dann bist du frei.“ (SB, 7)

94 „Ich wurde geboren, das ist alles, was man über den Anfang sagen kann. [...] Es gibt kein Mysterium des Lebens. Es gibt biologische Prozesse, Symptome, Diagnosen, Krankenakten, statistische Daten, Kerzen auf der Geburtstagsstorte, Zeugnisse, operative Informationen, Entlassungsbriefe, Mahnungen vor der Anklageerhebung, Protokolle, Aussagen, Anklageschriften, Totenscheine, aber kein Mysterium.“ (SB, 5)

95 „Es fällt mir nicht schwer, mir eine stürmische Nacht vorzustellen, in der die Blitze so heftig und nah einschlugen, dass sie die Urangst bei meinen Erzeugern weckten, die sich dann instinktiv aneinanderschmiegten...“ (SB, 7)

se išta promijeniti, ali bilo je trenutaka u kojima sam mogao zaboraviti neke stvari koje je vrijedilo zaboraviti [...].⁹⁶ (O, 41 f.)

Eine Parallele zwischen diesen Zeugungsakten besteht darin, dass beide nicht geplant waren. Die Schilderungen lassen sich überdies zu Popovičs Foto-Poetik in Bezug setzen, denn der Johannisbrothbaum-Wald gleicht, wie andere Naturaufnahmen seltener Pflanzen, einem Sehnsuchtstraum. Seine eigene Geburt verortet Ivan als zeitgleich mit einem Ereignis der sowjetischen Raumfahrt, der Beförderung der Hündin Lajka in eine Erdumlaufbahn: „Spominjem ovo zato što smo tada oboje dobili jednosmjernu kartu – Lajka za let prema zvijezdama, a ja za gmizanje Zemljom.“⁹⁷ (O, 7) Der Bezug zur Fotografie liegt hier in der Namensähnlichkeit zwischen der Hündin und Ivans späterer Kamera vor. Dieser Vergleich impliziert zudem abermals Verweise auf das Fatum des Lebens und auf den Tod, denn Lajka wird ihre Mission nicht überleben und Ivans Leica begleitet diesen später zu Motiven des Todes, die ihn längerfristig traumatisieren. In der zitierten Schilderung von Davids Zeugung verbinden sich Paradies-Mythos und Traumatisierung.

Aus dem Geflecht um beide Geburts-Topoi erklären sich so jeweils auch die intergenerationalen Sprech-Hürden. Während die zweite eine Nachwirkung des Krieges darstellt, ist die erste ein Resultat der Lieblosigkeit, das noch lange nachwirkt: „Pokvarene starce, pokvareno djetinjstvo, i uopće pokvarenu prošlost ne možete povratiti.“⁹⁸ (O, 221) Als ‚Unmöglichkeit, zu erbrechen‘ fasst Ivan die Sprech-Hürde in Bezug auf seinen Vater auf drastische Weise. Mehr als die bloße Unmöglichkeit eines Gesprächs verdeutlicht diese Metapher zudem einen unverarbeitet im Inneren angestauten Druck.

Gebrochen wird diese Sprech-Hürde durch die unvorhergesehene Rückkehr des Vaters. Für Ivan kommt die Einladung, ihn zu besuchen, einer unangemessenen Sprech-Forderung gleich. Seine lose Bindung an die Eltern beschränkt sich auf seine Mutter, die er nach dem Krieg allerdings nicht mehr auffinden kann: „Kako glupa situacija, da sam sad tu s ocem, za kojeg uopće nisam računao da ću

⁹⁶ „[Wir hatten] damals, in jener Nacht, keinerlei Ehrgeiz oder Ähnliches, und er muss genau in jener Nacht gezeugt worden sein, als der Johannisbrothbaumwald voller merkwürdiger Chemie und die Luft voller Blitze war, Tamara war fließende Seide, und mein Herz schlug hart gegen die Rippen, ich war damals total fertig, ich hatte eine schwere Zeit hinter mir, und es sah nicht so aus, als würde sich irgendwas ändern, aber es gab Momente, in denen ich einige Dinge vergessen konnte, die es verdienten, vergessen zu werden [...].“ (SB, 49)

⁹⁷ „Ich erwähne das hier deshalb, weil wir beide damals ein Ticket ohne Rückfahrkarte bekamen – Laika für den Flug zu den Sternen und ich für das Herumkriechen auf der Erde.“ (SB, 8)

⁹⁸ „Die verdorbenen Eltern, die verdorbene Kindheit und ganz allgemein die verdorbene Vergangenheit kann man nicht auskotzen.“ (SB, 265)

ga ikad više vidjeti, niti sam to želio, dok s druge strane nikad nisam saznao što se dogodilo s majkom, za koju sam se očajnički nadao da ću je opet vidjeti.“⁹⁹ (O, 236) Dieser Umstand ist mit dafür ausschlaggebend, dass Ivan sich dazu durchringt, seinen Vater zu treffen.

Die wortkargen Gespräche gelingen trotz Aufrechterhaltung einer gewissen Distanz. Sie sind geprägt von beiderseitigem Respekt und Ehrlichkeit, wobei meist der Vater Fragen stellt und der Sohn antwortet: „A Marija, kako je ona? Uspravio sam se, stao ispred njega i pružao mu ruku. Neznam, rekao sam. Mislim da je mrtva.“¹⁰⁰ (O, 211) Es ist auffällig, dass der Vater unangenehme Informationen, wie den vermuteten Tod seiner Frau, nicht weiter kommentiert. Das Gespräch wird dadurch brüchig und lässt zugleich eine emotionale Reaktion des Vaters vermuten, die dieser nicht ausdrückt. Zugleich zeugen Ivans schlichte Antworten auf alle an ihn gerichteten Fragen davon, dass er im Begriff ist, seine Fixierung auf das Sehen und die Beschränkung auf inneres Sprechen zu überwinden.

Wie diese asynchrone Sprech-Situation zwischen Vater und Sohn andeutet, ist die Fähigkeit zum ‚Sprechen‘ hier unmittelbar an den emotionalen Ausdruck gekoppelt. Der wie sein Vater klar denkende und wenig kommunizierende Ivan, den Tamara mit einem verkümmerten Kind vergleicht (vgl. O, 41), bringt im Verlauf des Romans zunehmend seine Gefühle zum Ausdruck. In unterschiedlichen Konstellationen veranschaulicht *Oči* die Entwicklung des Sprechens als zweistufigen Prozess, der am Erzählen ansetzt und danach versprachlicht wird: So verschweigt der Ich-Erzähler etwa vor Tamara seine nächtliche Angst um David (vgl. O, 207), was zugleich bedeutet, dass diese Information die Rezipient:innen des Romans auf anderer Ebene erreicht. Erst spät im Text tun sich Situationen auf, in denen Ivan seiner Ex-Partnerin direkt von seinen Gefühlen erzählt: „Noćas sam plakao.“¹⁰¹ (O, 220) Gefühle und Kommunikation haben in diesem Roman starken Geständnis-Charakter. Die Schwierigkeiten des Protagonisten, sein Inneres zu zeigen, betreffen auch banale Sachverhalte. So bricht er einen Besuch bei Tamara und David vorzeitig ab, anstatt mit ihnen ein Brettspiel zu spielen, um nicht zugeben zu müssen, dass er die Spielregeln nicht kennt. Der Anfang seiner Beziehung zu seinem Sohn kann daran festgemacht werden, dass er diesen zu einem späteren Zeitpunkt bittet, ihm das Spiel zu erklären.

⁹⁹ „Was für eine blöde Situation. Ich saß jetzt hier mit meinem Vater, von dem ich nicht geglaubt hätte, dass ich ihn je wiedersehen würde, ich hatte es auch nicht gewollt. Andererseits hatte ich nie erfahren, was mit meiner Mutter passiert war, von der ich verzweifelt gehofft hatte, dass ich sie wiedersehen würde.“ (SB, 282)

¹⁰⁰ „Und Marija, wie geht es ihr? Ich stand auf, stellte mich vor ihn hin und reichte ihm die Hand. Ich weiß es nicht, sagte ich, ich glaube, sie ist tot.“ (SB, 254)

¹⁰¹ „Heute Nacht habe ich geweint.“ (SB, 263)

3 Edo Popović: Fotograf und Parrhesia

Bei Edo Popović gestalten sich Foto-Text und Sprechen als komplementär. Dies hat mit einer Verankerung trauma-symptomatischer Anzeichen im Sehen zu tun: Das stumme Sammeln von Eindrücken, die sprachlich nicht fassbar erscheinen, ist als Gegenteil des Sprechens markiert. Der Foto-Diskurs schreibt sich in diese Dynamik ein, denn groteske Erotikaufnahmen sowie Kriegsszenen, die der leere Blick der Kamera einfängt, sprechen jeweils für sich und lassen den Fotografen angewidert und verstört wegblicken. In Zusammenhang mit dieser Tätigkeit scheint das fotografische Medium untrennbar mit seinem Bewusstsein verbunden. Im Sinne Lessings lassen die genannten Bilder das dynamische Moment einer Entwicklung vermissen, die durch die Wahl eines Motivs *vor* dem dramatischen Höhepunkt angedeutet werden könnte. Anstatt eine Geschichte nachzuempfinden, zeigen sie Banalität und Schrecken und provozieren dadurch lediglich den Eindruck von Hässlichkeit.

Zugleich ist das Fotografieren als Index der Psyche sowie als Metapher der Identität mehrfach semantisiert. Aufgrund anderer Motive begreift der Protagonist sein Fotografieren nämlich als identitätsstiftend: Als durchaus erotisch konnotierte ‚erste Fotografie‘ zeigt das Porträt von Marika ein lächelndes Mädchen, nicht eine identitätslose Prostituierte. Das spätere Sehnsuchtsmotiv, die Kitaibel-Primel, ist als Pflanze noch abstrakter gewählt und spiegelt das Bedürfnis nach Einsamkeit sowie nach Harmonie in einem intimen Kreis, die jedoch Überwindung kostet. Beide Motive erfüllen Lessings Forderung an das Bildmedium und bleiben sowohl in ihrer indexikalischen als auch in ihrer symbolischen Lesbarkeit offen.

Das Sprechen knüpft insofern an den Foto-Text an, als es dessen selbstreflexive Dynamik reiner Visualität zu überwinden gilt. Popovićs Erzählungen illustrieren drei Ebenen, auf denen Traumatisierung dem Sprechen im Wege steht: Begreift man dieses mit Lessing als Medium der Zeit, so interferieren Flashbacks mit intersubjektiv verständlicher Ausdrucksfähigkeit, doch auch der Kriegsalltag scheint den Anforderungen eines solchen Mediums aufgrund von Handlungsarmut nicht gerecht zu werden. Zusätzlich gilt es für das Sprechen im Sinne von Parrhesia, psychische Hemmungen sowie literarische Schreibhürden zu überwinden.

In *Oči* schließlich wird Sprechen psychoanalytisch reflektiert, wobei auch kritische Töne mitschwingen, wenn der Protagonist eine Gleichsetzung zwischen seinem Therapeuten und einer Prostituierten als jeweils bezahlten Zuhörenden vornimmt und zu dem Schluss kommt, dass Zweitere ihm zu besseren Ergebnissen ver helfe. Zugleich wird deutlich, dass sein Weg zur Genesung tatsächlich über das Sprechen im Sinne einer Reflexion der persönlichen Vergangenheit und einer

inneren Öffnung führen muss. Unterhaltungen mit den beiden Genannten können für Parrhesia jedoch bestenfalls als Vorstufen gelten, da das Subjekt sich ihnen nicht ausliefert, sondern einen anonymen, geschützten Rahmen erkaufte. In der Freundschaft mit Igor sowie in den Gesprächen mit Tamara, David und dem lange abwesenden Vater zeichnen sich jedoch sukzessive eine Bereitschaft zu emotionalen Beziehungen und ein Gelingen der Kommunikation ab.

VI Traumatisiertes Erstarren: Emir Suljagić, Srebrenica und die Gesten von Bildern

Između tabuta je hodao jedino neki fotograf, s pomodnom crnom maramom na glavi i u kratkim hlačama, neuznemireno i povremeno se zaustavljajući tek da okine aparat. Nisam više mogao. Otišao sam.¹ (S, 326)

Emir Suljagićs *Razglednica iz groba* (2005, RG; *Srebrenica. Notizen aus der Hölle*, SN) zählt zu den bekanntesten Texten über den Genozid in Srebrenica. Nur dank seiner Tätigkeit als UN-Dolmetscher blieb der damals 20-jährige Autor von der Deportation männlicher Muslime verschont. Verfasst von einem der wenigen Überlebenden ist sein Zeugenbericht (*svjedočanstvo*) zugleich ein literarisches Dokument und eine erste Annäherung des Verfassers an das kollektive Trauma. Die Hauptmotivation des Textes erkennt Jörg Jungmayr (2018: 140) im Wunsch, „sich und die Leidensgefährten der Anonymität zu entreißen und ihnen einen Namen, ein Gesicht zu geben.“ Ebenso wichtig ist jedoch, wie Michael Martens (2009: 231 f.) festhält, dessen Rolle als Geschichtsdokument, da „weiterhin [...], mit zum Teil absurden Argumenten, nicht nur die Opferzahl, sondern auch Verlauf und Wesen dieses Großverbrechens bestritten“ würden: „Es wäre gefährlich, wollte man ihnen [diesen Stimmen] die Deutungshoheit über die Ereignisse überlassen, denn das käme einem zweiten Sieg für die Mörder von damals gleich“ (ebd.: 232). Martens würdigt Suljagićs Darstellung auch deshalb, weil dieser „nicht allein die Not der Belagerten von Srebrenica beschreibt“ (ebd.: 236 f.), sondern auch von bosnisch-muslimischer Seite mitunter gelegnete Tatsachen, wie etwa die dort stationierten bewaffneten Einheiten unter der Führung von Naser Orić sowie deren „Kriegsverbrechen an der serbischen Zivilbevölkerung“ (ebd.: 237).

Trotz der „ohne eine feste chronologische Ordnung aneinandergereihte[n] Erinnerungssegmente, Skizzen, Momentaufnahmen und Gesprächsprotokolle, die oft mit reflektierenden Passagen eingeleitet werden“ (Jungmayr 2018: 136), erinnert der Text im Aufbau an eine klassische Tragödie. Die fünf Kapitel, Überleben (*preživljavanje*) – Der Krieg (*rat*) – Hoffnungslosigkeit (*beznade*) – Der Fall (*pad*) – Menschen (*ljudi*), aus denen sich eine zunächst steigende und dann fallende Handlung ergibt, erzählen historisch achronologisch über den von Armut, Hunger und Ängsten geprägten Alltag in der Enklave bis zur Auslöschung der männlichen muslimischen Bevölkerung. Diese Abfolge folgt der Chronologie des Traumas, vor des-

¹ „Nur ein Fotograf mit modischem schwarzem Tuch auf dem Kopf und in kurzen Hosen ging unbeirrt zwischen den Särgen umher, nur gelegentlich blieb er stehen, um Fotos zu schießen. Ich konnte nicht mehr. Ich ging weg.“

sen Hintergrund ‚Überleben‘ keine Abgeschlossenheit impliziert, da die Gegenwart von der unauslöschlichen Präsenz des Vergangenen geprägt ist. So orientieren sich die drei mittleren Kapitel an der realen Abfolge der Ereignisse. Das erste löst hingegen die Chronologie auf, während das letzte anhand von posthum erzählten Geschichten das Ende verfestigt.

Der faktenorientierte Text enthält auch erzählerisch performative Momente, die einen Selbstverlust des Erzählers andeuten oder durch Wiederholungsstrukturen stilistische Anleihen beim Koran bzw. vergleichbaren Texten wie der Bibel machen. Ähnliche Tendenzen zeichnen sich in der neun Jahre später verfassten Novelle *Samouk* (2014, S; Der Autodidakt) ab. Während *Razglednica iz groba* einen Versuch darstellt, das kollektive Trauma aus der Sicht eines Augenzeugen nachzuzeichnen, dessen Perspektive tendenziell mit einem kollektiven Blick verschmilzt, steht in *Samouk* ein stärker individualisiertes Ich im Zentrum: Die Novelle befasst sich mit dem Tod des Vaters des Ich-Erzählers, der bereits zu Beginn des Jugoslawienkriegs als Soldat der bosnisch-herzegowinischen Streitkräfte umgekommen ist. Lebensdaten und Ereignisse stimmen in dieser Schilderung des größten individuellen Traumas des Protagonisten Muhamed mit jenen aus dem Zeugenbericht überein. Indem hier Aspekte der Vorgeschichte aufgerollt und die Rückkehr nach Sarajevo ergänzt werden, umspannt *Samouk* einen größeren Zeitraum als der Bericht über den Genozid. Die ebenfalls achronologisch erzählte Novelle spricht dem Vater eine Vorbildrolle zu, während sich abermals persönliche und kollektive Trauer vermischen.

1 Unbewegte Bilder

Obwohl Fotografie sich aufgrund der Unbewegtheit der Bilder als Medium für die metaphorisch verstärkte Darstellung von Trauma eignet, erfolgt Suljagićs Auseinandersetzung mit Letzterem hauptsächlich außerhalb des Foto-Texts. Im Medium der Sprache lässt er Bilder des Schreckens gefrieren, die prekäre Situationen auf eine Weise sichtbar und spürbar machen, die häufig der Fotografie zugeschrieben wird. Bereits hier fällt zugleich die Sachlichkeit ins Auge, da der Autor nicht darauf abzielen scheint, Schreckensszenen im Stil von Schockfotos zu akzentuieren. Trotz der klar formulierten Intention, mit seinen Texten gegen Verharmlosung und Vergessen des Genozids in Srebrenica anzuschreiben (vgl. S, 331), zeigen die Schilderungen vielmehr das alltäglich Menschliche: Armut, Lebensmittelknappheit und Isolation der Zivilbevölkerung in der Enklave in *Razglednica iz groba* bzw. die Trauer des Ich-Erzählers um den verstorbenen Vater, seine zunehmende Stigmatisierung als bosnischer Muslim am Vorabend des Jugoslawienkriegs (er selbst schreibt sich dieser Volksgruppe ebenfalls zu, wenn auch mit der Distanz eines die

Religion nicht Praktizierenden) und die prekären Lebensumstände eines Srebrenica-Überlebenden in *Samouk*.

Suljagić scheint kein großes Vertrauen in das realitätsvermittelnde Potenzial von Fotografien zu setzen. Weitere Gründe dafür, dass er in seinen Texten trotz des dokumentarischen Anliegens keine Fotos abdruckt und auch nur wenige ekphrastisch beschreibt, mögen mit seiner Feststellung in *Razglednica iz groba* zusammenhängen, dass beim Fall von Srebrenica die meisten Fotografien zerstört wurden (vgl. RG, 154), sowie mit jener in *Samouk*, wonach die erhaltenen Fotografien nur Menschen und Situationen zeigten, die inzwischen ausgelöscht seien (vgl. S, 225). Bei genauer Betrachtung verdeutlichen beide Einschätzungen die Traumatisierung durch den hautnah miterlebten Genozid, denn sie verweisen auf ein Fehlen von Bildern, das einer Amnesie gleichkommt. Der scheinbare Widerspruch zwischen detailliert erinnerten Begebenheiten und einem ansatzweisen Zurückdrängen visueller Erinnerungsmedien ist in sich folgerichtig, wenn man die Hinweise darauf anerkennt, dass die traumatische Geschichte nur mit einem gewissen Abstand zu den schmerzenden Bildern des Verlusts erzählbar ist. Dazu kommt außerdem der eingangs zitierte Pietätsgedanke im Umgang mit Tod und Trauer: Suljagić formuliert diesbezüglich mehrfach scharfe Kritik an den medial begleiteten Massengedenkveranstaltungen.

1.1 Berichterstattung, Fakten und Gegenwelten

Das Leben in der Enklave und die Medienberichte darüber werden erzählerisch nicht miteinander verbunden, sondern kontrastiert: Sie erhalten separate Positionen im Text, und besonders die kritische Stimme des Ich-Erzählers schildert die kollektiven Erfahrungen in wesentlicher Abgrenzung zu deren medialer Vermittlung. Fotografien stellen in der Berichterstattung über die Enklave lediglich ein Nebenprodukt dar, was damit zusammenhängt, dass Radio in der räumlichen Abgeschiedenheit der Enklave eher zur Informationsverbreitung genutzt werden kann. Guido Snel (2014: 246 und 253) geht ausführlich auf die im Buch nachgezeichnete Medienlandschaft ein, die die Enklave Srebrenica, doch auch Bosnien-Herzegowina insgesamt, als ‚äußeren Rand Europas‘ markiere, dessen Anliegen überregional kein Gehör fänden.

Als dokumentarisches Medium wird bei Suljagić insbesondere die Fotografie abgewertet, wobei die Kritik sich nicht gegen dieses Medium an sich richtet, sondern gegen dessen Einbettung in die journalistische Berichterstattung: „Obično su to bili novinari koji su dolazili na jedan dan ili svega nekoliko sati, sasvim dovoljno da snime ili fotografiraju prljave ulice, razgovaraju sa sumornim ljudima i dosadnim gradskim zvaničnicima“ (vgl. RG, 162). Der Vorwurf betrifft die Belie-

bigkeit von Bildern, die ohne Interesse an Zusammenhängen und Hintergründen, sozusagen als Symbolfotos, der pauschalen Illustration von Schmutz und Armut dienen. Die fotografische Praxis veranschaulicht nur plakativ, was Suljagićs Erzähler besonders an schriftlichen Medienbeiträgen herauszeichnet, die er auf unterschiedliche Weise als unausgewogen einstuft: Der Journalist von *Toronto Sun* wirkt zwar betroffen, als er mit einer jungen Mutter spricht, macht jedoch keine Notizen (vgl. RG, 162); John Pomfret von der *Washington Post* stellt oberflächliche Fragen an die Bevölkerung und veröffentlicht schließlich nur sein Interview mit dem Kommandeur der bosnisch-muslimischen Truppen, Naser Orić (vgl. RG, 163); ebenso unpassend, fokussiert sich auf Kritik an demselben ein Journalist aus Deutschland, der sich kurz vor dem Genozid mühsam durch serbisches Gebiet vorgekämpft hat: „Tekst je sav bio u znaku riječi ‚mafija‘ i odnosio se na Orića koji je kao ‚šerif‘ vladao gradom, na to kako on vozi jedini automobil u gradu, i ne bilo kakav, već crni *Mercedes*... Veliki dio onog što je napisano nije bilo netačno, [...] iako se Orić pjenio, a Holandani članak smatrali skandaloznim.“² (RG, 164)

Laut Suljagićs Darstellung vermag keiner der erwähnten Journalisten die Betroffenheit über Einzelschicksale sinnvoll mit militärischen Einschätzungen und Analysen von Machtstrukturen zu verknüpfen, und doch wäre gerade dies notwendig, um der Lage gerecht zu werden. Die Beispiele veranschaulichen, wie sehr Außenstehenden der Einblick in die Situation fehlt. Während das dritte Beispiel vermeintlich kritischen Journalismus repräsentiert, sei gerade hier das Missverständnis der Umstände enorm, da die Bereicherung Einzelner durch Korruption angesichts von Lebensmittelknappheit und realer Lebensbedrohung in Srebrenica niemanden beschäftige; Suljagić kritisiert, dass die beiden wichtigeren Aspekte nicht einmal erwähnt würden. Heike Karg weist in ihrer Rezension des Buches darauf hin, dass Suljagić seine Kritik nicht primär gegen Europa und den ‚Westen‘ richte, sondern vielmehr ein „Versagen aller Beteiligten vor Ort“ (2010: 311) nachzeichne. Eine solche Tendenz lässt sich darin erkennen, dass der Autor *Glas Srebrenice* als einzige Zeitung der Stadt mindestens ebenso deutlich kritisiert: Händisch auf der Rückseite von Altpapier vervielfältigt, vereine das Blatt subjektive Ansichten über das Tagesgeschehen und literarische Texte, weshalb der Leser:innenkreis hauptsächlich auf Verwandte und Freunde der Beteiligten

2 „Der Text stand ganz im Zeichen des Wortes ‚Mafia‘ und bezog sich auf Orić, der wie ein ‚Sheriff‘ die Stadt regiere und das einzige Auto in der Stadt fahre, und zwar nicht irgendeines, sondern einen schwarzen *Mercedes* ... Ein großer Teil des Artikels war nicht falsch oder zumindest keine Lüge, obwohl Orić vor Wut schäumte und die Holländer den Artikel für skandalös hielten.“ (SN, 171)

(vgl. RG, 160) beschränkt sei: „[V]rlo ograničen broj ljudi održavao je barem iluziju nekakvog duhovnog života“³ (RG, 161).

Suljagić platziert die komprimierte Abhandlung über Printmedien am Ende des Kapitels *beznade*. Am Beginn des folgenden, mit *pad* betitelten Abschnitts über die Deportation der Muslime heißt es: „Bilo je to vrijeme kada nam niko nije vjerovao“⁴ (RG, 167). Implizit weist Suljagić damit der unzureichenden medialen Vermittlung eine Mitschuld am Massenmord zu. Der ausführliche und satirisch-kritische Blick auf Zeitungsreportagen in *Razglednica iz groba* hängt sicherlich nicht zuletzt mit dem in *Samouk* formulierten Wunsch des Ich-Erzählers zusammen, den Beruf des Journalisten zu ergreifen. Daran gekoppelt ist zudem die Vorbildrolle seines Vaters: „Stari [...] htio mi je po svaku cijenu otvoriti oči. [...] Da, rekao je gorko, pa da poslije pišeš u nekom fabričkom listu i da ti direktor govori šta ćeš napisati...“⁵ (S, 250) Neben der Vermittlung eines realistisch-kritischen Weltbilds in Hinblick auf Pressefreiheit in Jugoslawien ist der Vater auch jener, der das in der Schule vermittelte patriotische Weltbild korrigiert.

Neben der herausgestellten Kritik am unreflektierten Gebrauch von Fotografien in journalistischen Kontexten stellt Suljagić an anderer Stelle anhand von Fotografien sarkastisch die Austauschbarkeit politischer Führungsinstanzen fest: „[S]amo je sliku Josipa Broza zamijenila slika novog Lidera i Oca osakaćene nacije“⁶ (S, 270). Es geht hier nicht um eine visuell erkennbare Ähnlichkeit dieser Politiker, die im staatstragenden Gestus solcher Aufnahmen formal ebenfalls gegeben ist, sondern um die idente Funktion ihrer Bilder, die als Symbol der Legitimierung in öffentlichen Gebäuden platziert werden. Auch dies impliziert die Degradierung zu einem Symbolbild.

Während offiziellen Fotografien somit eine rein formale Funktion verbleibt, Realität zu symbolisieren, erhält das Fernsehen, zumindest in der Enklave, einen komplementären Stellenwert: Zumal Nachrichten nicht auf diesem Weg rezipiert werden, verbleibt dem Fernsehen die Position eines nicht politisch konnotierten Mediums. Dieses wird sogar unter Inkaufnahme großen Aufwands für Ablenkung genutzt: „[T]okom Svjetskog prvenstva u nogometu, održanog 1994. u SAD-u, iako je svuda okolo bjesnio rat, utakmice su postale prioritet. Cijele grupe, muškaraca

3 „[E]ine [sehr] begrenzte Zahl von Menschen [hielt] zumindest die Illusion von einem geistigen Leben aufrecht“ (SN, 168).

4 „Es war die Zeit, als uns niemand glaubte“ (SN, 175).

5 „Mein Alter [...] wollte mir um jeden Preis die Augen öffnen. [...] Jawohl, sagte er bitter, damit du später in irgendeiner Fabrikszeitung schreibst und der Direktor dir sagt, was du schreiben sollst.“

6 „[N]ur das Foto von Josip Broz Tito wurde durch das Bild des neuen *Führers* und *Vaters* der verstümmelten Nation ersetzt.“

naravno, nosile bi TV aparate na Bojnu brdo koje se strmo uzdizalo iznad grada, gdje je prijem bio dobar“⁷ (RG, 151 f.). Als seltene Ausnahme führt diese Live-Übertragung zu dem vielleicht positivsten der beschriebenen Erlebnisse. Weniger spektakulär erfüllen die in der Stadt verfügbaren alten Filme eine ähnliche Funktion: „Imitirajući život, stajali smo u redovima pred tim bioskopima, ponašajući se kao da je to jedino normalno; išli smo u kina sami, s prijateljima i djevojkama, onako kao što bi vjerovatno išli i da rata nikad nije bilo.“⁸ (RG, 152 f.)

Im öffentlichen Diskurs weist Suljagić den Medien Fotografie und Film folglich konträre Funktionen zu: Obgleich die Verlässlichkeit der durch Erstere vermittelten Informationen in Zweifel gezogen wird, fordert er hier eine sorgfältige journalistische Praxis ein. Dies ist durch seine direkt referenzielle Lesart von Fotografien zu erklären. Filme hingegen sollen mit der gegenteiligen Erwartung ein Ausbrechen aus der tragischen Realität ermöglichen, wofür ihr Grad an Referenzialität nicht entscheidend ist: Die Übertragung der Fußballweltmeisterschaft⁹ erfüllt diese Funktion ähnlich wie Spielfilme. Eine vergleichbare Kontrastierung von Fotografie und Film konnte bereits bei Ugrešić festgestellt werden, wo sie allerdings figurespezifisch unterschiedliche Weltbilder skizziert.

1.2 Bekannte und Unbekannte

Einleitend zur performativen Fiktionalisierung am Ende von *Razglednica iz groba*, wo eine Überleitung zu Jorge Luis Borges' Erzählung *La otra muerte* (1949, *Der andere Tod*) stattfindet, kommt es zu einer Verquickung zwischen Fotografie, Film und Realität: Der wenig bekannte Schauspieler Nezir Omerović erscheint als Nebenfigur im populären Partisanenfilm *Bitka na Neretvi* (1968, *Die Schlacht an der Neretva*) interessanter als in seinem blassen Privatleben; das Bindeglied zwischen diesen Realitäten bilden Fotografien: „Na to vrijeme su ga podsjećale fotografije (kasnije su izgorjele) s kojih su se skupa s njim smiješile tadašnje zvijezde jugoslovenskog glumišta: Ljubiša Samardžić, Velimir Bata Živojinović, Pavle Vujici-

7 „[W]ährend der Fußballweltmeisterschaft 1994 in den USA hatten die Spiele Priorität, obwohl überall der Krieg wütete. Ganze Gruppen, natürlich Männer, trugen Fernsehapparate auf die Bojna, einen steilen Berg über der Stadt, wo der Empfang gut war“ (SN, 158).

8 „Das Leben imitierend, standen wir vor diesen Kinos Schlange und benahmen uns, als wäre das das einzig Normale; ins Kino gingen wir allein, mit Freunden und Mädchen, so wie wir es wahrscheinlich auch getan hätten, wenn es nie einen Krieg gegeben hätte.“ (SN, 159 f.)

9 „Die Fußballweltmeisterschaft wird, wie etwa auch bei Jasminko Halilović (2012: 19), als besonderes Ereignis hervorgehoben.“

sić, Milena Dravić.“¹⁰ (RG, 214) Anhand von Borges' Erzählung wird sein zweiter, realer Tod als banal gekennzeichnet: „[Z]namo da je oba puta umirao kao statist“¹¹ (RG, 215). Nach dem Tod bleibt nichts als die Filmfigur, denn die Verbindung zum Schauspieler erlischt mit dem Verbrennen seiner Fotos.

Eine der Betrachtung von Fotografien zugrunde gelegte Referenzialität trifft bei Suljagić auf persönliche Fotos ebenso zu. Der Zerstörung einer Vielzahl von Bildern in Folge des Genozids gerecht werdend, findet sich in *Razglednica iz groba* das einzige ausführlich ekphrastisch beschriebene private Foto im Abschnitt *beznade*, d. h. ebenfalls vor der Schilderung des Falls von Srebrenica in *pad*. Zugleich markiert die Episode die Perspektive des erzählenden Ichs als nachzeitig zu den im Text beschriebenen Ereignissen, denn das zerschlossene, abgegriffene Bild ist nicht mit den anderen verloren gegangen, sondern steht nun in einer Familienvitrine: „[J]edna sasvim obična slika, jedna od rijetkih koje nisu nestale prilikom pada enklave, fotografija savijenih ivica, izlomljena i uprljana brojnim dodirima, sada naslonjena na stalu vitrine u kući jedne od hiljada ožalošćenih familija.“¹² (RG, 154) Erzählerisch interessant ist zudem, dass dieses Bild trotz ausführlicher Beschreibung nicht näher ausgewiesen ist; es fehlen sowohl Angaben zu den drei abgebildeten Männern als auch solche über den Ort und den exakten Kontext des Settings, das anhand des Motivs gleichwohl als Kriegsschauplatz erkennbar ist:

Na njoj su dvojica muškaraca, jedan visok, plav i ispijen, drugi taman i nizak, lica namještenog u osmijeh koji otkriva njegove široko rastavljene zube. Pozadinom slike dominiraju ruševni ostaci neke spaljene građevine, a u drugom planu, iza nje, naziru se betonski štandovi pijace, natkriveni limenim krovom. Međutim, ta slika nije važna zbog njih dvojice, a obojicu sam poznavao i sretao ama baš svaki dan, nego zbog trećeg muškarca koji se ušunjao na sliku, ne pitajući, kradom stao u ugao kadra: njegove oči kazuju da bi mu svaki trenutak neko od dvojice na slici ili treći, koji drži fotoaparat, mogao reći da se, nepozvan, skloni.¹³ (RG, 154)

¹⁰ „An diese Zeit erinnerten ihn Fotos (später verbrannten sie), von denen zusammen mit ihm die damaligen Stars des jugoslawischen Films lächelten: Ljubiša Samardžić, Velimir Bata Živojinović, Pavle Vujišić, Milena Dravić.“ (SN, 224)

¹¹ „[W]ir wissen, dass er beide Male als Statist starb“ (SN, 225).

¹² „[E]in ganz gewöhnliches Bild [...], eines der wenigen, die nicht beim Fall der Enklave verschwunden sind, ein Foto mit verbogenen Rändern, zerfleddert und schmutzig vom vielen Anfassen [...] lehnt [...] [jetzt] am Glas einer Vitrine im Haus einer von tausenden trauernden Familien.“ (SN, 161)

¹³ „Es sind zwei Männer darauf zu sehen, einer von ihnen ist groß, blond und ausgemergelt, der andere dunkel und klein und hat das Gesicht zu einem Lächeln verzogen, das seine weit auseinanderstehenden Zähne entblößt. Den Hintergrund des Bildes dominieren die Trümmer eines niedergebrannten Gebäudes, und dahinter lassen sich die mit Blech überdachten Marktstände aus

Die Nicht-Benennung der Personen ist insofern auffällig, als es sich um eine private Fotografie handelt, über die der Erzähler mehr weiß, als er mitteilt, wenn er feststellt, dass ihm zwei der Abgebildeten bekannt und einer unbekannt seien. Für Außenstehende beschränkt sich die Lesbarkeit dieses Bildes auf einen zufälligen Ausschnitt, der vermutlich zur Zeit des Jugoslawienkriegs aufgenommen wurde und dessen Motiv eine soziale Hierarchie impliziert. Dennoch wird erzählerisch nicht nur das *studium* offengelegt, dem Roland Barthes historische Informationen auf Fotografien zuordnet, sondern auch ein *punctum*, das sich paradoxerweise nicht auf das Wiedererkennen von etwas Bekanntem bezieht, sondern auf den Fremden. Wie die Erläuterungen offenlegen, berührt dessen Anblick den Betrachter aufgrund des bevorstehenden Todes, der sich im Setting abzeichnet: Dem entspricht die für Barthes verstörende Feststellung „il va mourir“ (er wird sterben) in Bezug auf einen zum Tode verurteilten Häftling. (Vgl. Kap. II.3.3)

Überhaupt erweist sich in Suljagićs Texten, wie auch im folgenden Kapitel deutlich wird, der Tod als wichtigstes *punctum*, was hier, anders als bei Barthes, mit der Traumatisierung des Betrachters zusammenhängt, der den Genozid in Srebrenica überlebt hat. Angesichts des gewaltsamen Todes unterscheidet sich das, was den Blick auf persönliche Fotos bei Barthes einerseits und bei Suljagić andererseits anzuziehen scheint: Barthes' Schmerz um seine verstorbene Mutter wird letztendlich durch seine Liebe zu ihr überwogen, was daraus hervorgeht, dass er das Wintergartenfoto als wichtigstes Bild unterstreicht, jene Fotografie, in der er nicht ihren Tod, sondern ihr ‚Leben‘ findet. Suljagićs Blick scheint die fotografische Szene dagegen zwar scharf zu erkennen und in sich schlüssig zu beschreiben; dass die Versprachlichung allerdings vergisst oder darauf verzichtet, die Bezüge zur Realität herzustellen, deutet im posttraumatischen Kontext auf einen Blick hin, der erstarrt auf die eigene Innenwelt gerichtet ist, sodass er die Zuhörenden nicht mitbedenkt, an die sich der Text insgesamt richtet.

Obgleich in dem von Suljagić beschriebenen persönlichen Foto der Tod als *punctum* deutlich ist, impliziert sein Gedankengang zu diesem ein unerwartetes Moment des Aufbegehrens, das angesichts der beschriebenen Umstände nicht selbstverständlich ist: „Stoji u uglu i smiješi se, možda svojoj familiji, siguran da je ukućani i nikada neće vidjeti, ali kao da naslućuje da je to jedini dokument, jedini dokaz njegovog postojanja. Na toj slici on nema ime, on je samo neznana,

Beton ausmachen. Allerdings ist dieses Bild nicht nur wegen der zwei Männer wichtig, beide habe ich gekannt und wirklich jeden Tag getroffen, sondern wegen eines dritten Mannes, der sich, ohne zu fragen, in das Bild geschlichen und verstohlen in die Ecke gestellt hat: Seine Augen drücken aus, dass ihm jeden Moment einer der beiden auf dem Bild oder der dritte, der den Fotoapparat hält, sagen könnte, er sei unerwünscht und solle verschwinden.“ (SN, 161)

uljez na tđoj, jer sebi nije mogao priuštiti fotografiju od deset maraka.“¹⁴ (RG, 155) Suljagić hebt das Lachen des Todgeweihten hervor, der damit aus der Position des Unterlegenen trotz Kenntnis seiner ausweglosen Lage eine Geste des Widerstands zu setzen scheint. An dieser Stelle wird die Umkehrung der Wertigkeiten verständlicher, der zufolge Suljagić sich nicht für die beiden ihm bekannten Männer und den Fotografen interessiert, sondern für ebenjenen namenlosen Unbekannten. Die zufällige Anwesenheit dieses Mannes, dessen ärmliches Aussehen und Unterlegenheit darauf hindeuten, dass er sich selbst keinen Fotografen hätte leisten können, stellt bereits an sich den vielleicht wichtigsten Aspekt des *punctums* dar, das Suljagić in dieser Aufnahme berührt: Trotz schmerzlicher Bewusstheit über dessen kurz bevorstehenden Tod liest er die Ablichtung außerdem als Beweis für sein Leben: „Ali, on stoji tu, sa svojom prljavom i kovračavom kosom, u jakni sašivenoj od vreće za spavanje, ‚mrtvačkim‘ cipelama, lošoj obući također dijeljenoj iz humanitarnih zaliha, i tamnoplavim pantalonama uprljanim zemljom.“¹⁵ (RG, 154)

Wenngleich man dieses *punctum* der ‚Anwesenheit‘ mit Barthes’ Empfinden des Wintergartenfotos vergleichen könnte, unterscheiden sich die in den beiden Bildern gelesenen Konstellationen und Bedeutungen doch wesentlich voneinander. Suljagić sucht und findet in dem Unbekannten nicht seine deportierten Angehörigen und Freunde, sondern alle Menschen, die den Genozid in Srebrenica nicht überlebt haben. Sein *punctum* betrifft folglich nicht das Präsenzerleben einer persönlich wichtigen Bezugsperson, sondern die dokumentarische Sichtbarkeit aller Opfer des Genozids: „Na njih mislim, njihove likove bez imena, bez identiteta, koji će postati anonimne brojke. Koliko je takvih prošlo, koliko njih se jednog dana nije pojavilo tamo gdje su jučer bili i nisu nam nedostajali jer bi njihovo mjesto zauzimali neki drugi koji su također iščezavali.“¹⁶ (RG, 155) Durch Suljagićs *punctum* bleibt das Andenken der Ermordeten symbolisch sichtbar, und zwar im Gegensatz zum eingangs zitierten Beispiel des Schauspielers Nezir Omerović, dessen reales Andenken, unabhängig von seiner Filmfigur, verblasst.

14 „Er steht in der Ecke und lächelt, vielleicht lächelt er seiner Familie zu, sicher, dass diese das Bild nie sehen wird, aber als ahnte er, dass es das einzige Dokument, der einzige Beweis seiner Existenz ist. Auf diesem Bild ist er namenlos, er ist nur ein Unbekannter, ein Eindringling, weil er sich eine Fotografie für zehn Mark nicht leisten kann.“ (SN, 162)

15 „Aber er steht da mit seinen schmutzigen und lockigen Haaren, in einer aus einem Schlafsack genähten Jacke, in ‚Totenschuhen‘, schlechtem, ebenfalls aus den Vorräten der humanitären Hilfe stammendem Schuhwerk und dunkelblauen erdverschmierten Hosen.“ (SN, 161 f.)

16 „An diese Menschen denke ich, an diese Gestalten ohne Namen, ohne Identität, die zu anonymen Nummern geworden sind. Wie viele sind es, wie viele von ihnen sind eines Tages nicht erschienen, wo sie am Tag zuvor noch gewesen waren, und haben uns nicht gefehlt, weil andere ihren Platz eingenommen haben, die ebenfalls verschwunden sind.“ (SN, 162)

Die namenlosen Opfer des mit Suljagić unmittelbar verbundenen kollektiven Traumas werden innerhalb einer persönlichen Fotografie zum *punctum*, indem dieser in der Betrachtung den Fokus vom Bekannten entfernt und auf einem Unbekannten verweilen lässt. Das Foto verliert so den Charakter eines persönlichen Bildes und wird zu einem Symbol, das nicht für ein Einzelschicksal, sondern als abstraktes Zeichen für alle Ermordeten steht. Im Gegensatz zu dem im vorhergehenden Kapitel diskutierten kritisch reflektierten Symbolfoto der Belagerung sind dem Betrachter dieses Bildes (Suljagić) die komplexen Hintergründe bekannt, so dass er sich in der ekphrastischen Analyse gezielt darauf bezieht, um die von ihm intendierte allgemeine Symbolbedeutung des Bildes zu erklären.

1.3 Persönliche Fotografien

Die Symbolbedeutung auf den bisher analysierten Bildern entfaltet sich auf Grundlage des Umstands, dass diese keine persönlichen Bekannten zeigen bzw. dass sie nicht auf Basis einer solchen Beziehung zu den Abgebildeten rezipiert werden. Davon zu differenzieren sind in Suljagićs Bild-Poetik jene Fotografien, die Angehörige oder Freunde zeigen und bei deren Beschreibung der Fokus auf diesen Menschen liegt: Die Betrachtung lenkt hier das Interesse nicht auf ein komponiertes Setting und eine dadurch vermittelte politische Botschaft, sondern auf die Beziehung zwischen Betrachter und Abgebildeten. Es fällt auf, dass Suljagić solche Aufnahmen deutlich weniger detailliert schildert als das zuvor behandelte Foto mit Fokus auf einem Unbekannten. Dass diese Blicke nie schmerzfrei ausfallen, spielt hierfür eine wichtige Rolle: Aufgrund der Überlagerung der Fotografien durch Krieg, Enklave oder den Tod der Abgebildeten ist das *punctum* stets ein re-traumatisierendes.

Während des Krieges überbrücken Familienbilder die Trennung zwischen Soldaten und ihren Familien. Suljagić öffnet den Blick dahingehend, dass diese emotional wichtigen Zeugnisse von Bindung in Kriegszeiten zugleich eine Bürde bedeuten, da die visuelle Repräsentation die schlechte physische Verfassung der abwesenden Familienmitglieder verdeutlicht: „Nosali su slike svuda sa sobom, pokazujući ih poznanicima, prijateljima, rođacima, nakon što bi se propisno isplakali gledajući svoju mršavu, poraslu i zato čudno izduženu djecu, prepoznajući na njihovim licima svoje crte.“¹⁷ (RG, 156 f.) Der Anblick dekonstruiert die Erwar-

17 „Sie nahmen diese Bilder überallhin mit, zeigten sie den Bekannten, Freunden, Verwandten, nachdem sie sich beim Betrachten ihrer mageren, gewachsenen und deshalb seltsam gelängten Kinder und beim Wiedererkennen ihrer eigenen Züge in ihren Gesichtern tüchtig ausgeweint hatten.“ (SN, 164)

tung, das innere Bild der eigenen Kinder, da er die reale Armut nicht ausblenden kann, die so zum *punctum* wird. Dennoch kann sich der Blick der Soldaten nicht von diesen Bildern lösen, die ihre einzige Verbindung zur Vergangenheit darstellen. Die Konstellation zeugt von einem traumatisierten Blick, einer autoreferenziellen Bildbetrachtung, die das Gesuchte nicht findet und im ‚Nicht-Wiedererkennen‘ erstarrt.

Unbeabsichtigt verweisen die Bilder auf jenes Leid, das die Zensur an der Poststelle von Srebrenica in der schriftlichen Kommunikation sorgfältig schwärzt: „Činilo se da postoji indeks zabranjenih riječi [...]: vojska, ubijen, poginuo, četnici, strijeljan, zaklan, zarobljen, glad, šverc, kriminal, prostitucija, očaj... Ne, one nikad ne bi prolazile mimo revnosnog cenzora“¹⁸ (RG, 145). Auf den Aufnahmen dagegen werden die tatsächlichen Lebensumstände sichtbar: „Djeca su u međuvremenu porasla, ali se njihovim očevima činilo da prebrzo rastu, da preozbiljno izgledaju na fotografijama napravljenim samo zato da bi bile poslate u Srebrenicu.“¹⁹ (RG, 156) Bei Suljagić zeigen Fotografien die ungeschönte Realität, was er am mechanischen Verfahren ihrer Produktion festmacht. So verdeutlichen die ‚viel zu schnell wachsenden Kinder‘ außerdem die versäumte Zeit und ihre ‚viel zu ernsten Gesichter‘ die nicht genutzte Zeit. Wenn an der journalistischen Praxis die verfehlte Dokumentation aufgrund von Kontextlosigkeit kritisiert wurde, so transportieren diese Bilder im Gegenzug anhand der Kenntnis über das frühere Aussehen der Abgebildeten präzise auch jene Aspekte, die bei der Aufnahme nicht intendiert waren. Beides erscheint als Produkt eines unreflektierten oder naiven Umgangs mit Fotografie. Im Bereich der persönlichen Fotos formuliert Suljagić die semantische Verfehlung nicht als Vorwurf, er veranschaulicht daran vielmehr eine Dynamik der Traumatisierung als einen erschrockenen und dennoch am Bildmedium haftenbleibenden Blick.

Ein ähnliches Erstarren analysiert Aleida Assmann an Kurt Vonneguts *Slaughterhouse five* (1969), einem Trauma-Text über den Zweiten Weltkrieg, wo einleitend gefragt wird: „Was kann man schon verlangen [...] von einem Buch, das von einem geschrieben ist, der zurückblickend zur Salzsäule erstarrt ist?“ (Zit.n. Assmann 1999: 104) Bereits in archaischen Texten wird Trauma als körperliches Erstarren beim Blick zurück auf einen unfassbar großen Verlust gefasst, man denke nur an

¹⁸ „Es scheint einen Index von verbotenen Wörtern gegeben zu haben [...]: Armee, umgebracht, umgekommen, Četniks, erschossen, abgemetzelt, gefangen genommen, Hunger, Schwarzhandel, Verbrechen, Prostitution, Verzweiflung... Nein, sie kamen nie an den eifrigen Zensoren vorbei; unsere Wahrheit war keine Wahrheit für die Außenwelt.“ (SN, 151)

¹⁹ „Die Kinder waren in der Zwischenzeit gewachsen, aber ihren Vätern kam es so vor, als wüchsen sie zu schnell, als sähen sie zu ernst aus auf den Fotografien, die nur deshalb gemacht worden waren, um nach Srebrenica geschickt zu werden.“ (SN, 163 f.)

Lots zur Salzsäule erstarrte Frau. (Vgl. 1 Mose 19,26) Die Betrachtung von Fotografien hat systematische Ähnlichkeit mit dem Blick auf die Vergangenheit, denn notwendigerweise ist die Aufnahme des Bildes vorzeitig zur Gegenwart des Blicks und es impliziert zudem eine komplexe Vorgeschichte des abgebildeten Raumes oder der Personen, sofern diese den Betrachtenden bekannt sind. Suljagićs Texte stammen, wie Vonneguts, von einem traumatisierten Autor und dieser Umstand spiegelt sich in den von ihm beschriebenen Blicken dahingehend wider, dass sie, auf Anzeichen der Zerstörung fixiert, erstarren.

Eine markante fotoreflexive Szene enthält auch Jasmila Žbanićs Srebrenica-Film *Quo vadis Aida?* (2020), dessen weibliche Hauptfigur einige Jahre nach dem Genozid nach Srebrenica in ihre frühere Wohnung zurückkehrt, wo sich zwischenzeitlich eine serbische Familie niedergelassen hat. Eine elegante Frau, die neue Dame des Hauses, händigt Aida eine Tasche mit Familienfotos aus der Zeit vor dem Genozid aus. Diese zeigen ihren Mann sowie ihre zwei Söhne, die später deportiert und ermordet wurden. Das räumliche Setting der durch eine Familie der ‚feindlichen‘ Seite in Besitz genommenen Wohnung markiert die beklemmende Nähe zu Tod und Trauma, die die Freude über das Wiederfinden der Bilder begleitet, besonders deutlich.

Suljagićs Ich-Erzähler Muhamed beschreibt in *Samouk* den Blick auf Fotografien der Vergangenheit eindrücklich als die erste Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit: „Kada sam vidio te fotografije, prvi put u životu sam se zapravo suoči s vlastitom smrtnošću, shvatio da ću – umrijeti.“²⁰ (S, 224) Was hier anklingt, ist Todesangst. Wie bereits in *Razglednica iz groba* ist in der Novelle auffällig, wie persönliche Fotografien in den Text integriert sind: Ihre Beschreibung erfolgt auf engem Raum in einem eigenen, vom Haupttext isolierten Abschnitt. Auch diese Platzierung verweist auf ein Trauma, gleicht sie doch dem von dem Psychoanalytiker Nicolas Abraham (1991: 698) beschriebenen Bild einer ‚Krypta‘, die jene Grenzerfahrungen von Schmerz und Scham abschottet, welche die Trauma-Reaktion auslösen würden.

Eine solche Rolle wird persönlichen Fotografien in *Samouk* explizit zugewiesen, wobei es zunächst den Anschein hat, dass keine verblieben seien: „Kasno poslije rata sam prvi put shvatio da zapravo nemam nijednu fotografiju od prijete. I da budem pošten, to mi nije bio nikakav problem; nisam ni želio nikakve dokaze da je prijete nulte, 1992. godine, postojalo išta, da budem podsjećan na strašni poraz kojem sam bio jedini svjedok.“²¹ (S, 224) An dieser Stelle wird das aus dem Kon-

20 „Als ich diese Fotos sah, wurde mir erstmals im Leben meine eigene Sterblichkeit voll bewusst, ich verstand, dass ich – sterben werde.“

21 „Erst lange nach dem Krieg wurde mir zum ersten Mal bewusst, dass ich eigentlich kein einziges Foto von früher besitze. Und um ehrlich zu sein, war mir das egal; ich wünschte mir keine

text des Holocaust bekannte, an Suljagić mehrfach diagnostizierte (vgl. Judah 2005; Snel 2014: 249) Überlebensschuld-Syndrom besonders deutlich. Die hilflose Zeugenschaft des Genozids in Srebrenica löst starke Scham- und Schuldgefühle aus, aufgrund derer der Ich-Erzähler keinen Kontakt zu seinen ehemaligen Freunden sucht.

Die auffällig knappe Beschreibung zweier Aufnahmen dieses früheren Freundeskreises, welche er später von einem der Abgebildeten erhielt, zeugt ebenfalls in erster Linie von versuchter Abgrenzung. Gleichsam allegorisch veranschaulichen die Abgebildeten die biografischen Einschnitte durch den Krieg: Rijad ist emigriert, Hasib arbeitet in Sarajevo, über Hasan gibt es keine Informationen, Zlatan wurde als Četnik getötet, Mijat hat den Krieg psychisch nicht verkräftet. Zu allen ist der Kontakt abgebrochen und bei mehreren wird hinzugefügt, Details über deren Leben seien unklar. Unter den Abgebildeten nennt Muhamed sich selbst, was abermals den Kontrast zwischen seinem Leben und der Realität des Bildes markiert. (Vgl. S, 224) Dies geschieht durch den Hinweis auf die Endgültigkeit der Verluste: „Nije mi smetalo ni to što ništa više na toj fotografiji nije živo: ni zemlja u kojoj smo se slikali, ni naša prijateljstva, [...] – iako djeca na slici nisu ničim zaslužila to što im se dogodilo – i sve sam vrijeme pokušavao odgonetnuti zašto me tako strašno strah smrti.“²² (S, 225) Der Raum wird anders erfahren und die Beziehungen haben sich aufgelöst. Gerade diese beiden Aspekte *könnten*, im Gegensatz zu den Opfern des Massenmords, noch fortbestehen. Wie bereits angeführt, lässt sich die Verdrängung dieser Verbindungen zum Leben vor dem Trauma durch das Überlebensschuld-Syndrom erklären, das sich hier abermals in der irrationalen generalisierten Todesangst ankündigt. ‚Tod‘ bedeutet in Suljagićs Texten nicht natürliches Ableben, sondern grotesk-gewaltsame Auslöschung: „Moj odnos prema smrti temelji se na tome da svaka smrt u mom životu – od zemlje u kojoj sam se rodio, preko prijateljstva, do smrti dragih ljudi – nije bila proces, logičan, miran i predvidiv kraj brojnih godina, nego *događaj*, bez izuzetka nasilan, brutalan i neočekivan.“²³ (S, 225). Die Todesangst bei der Betrachtung von Fotografien entsteht aus den unmittelbaren visuellen Eindrücken einer Welt vor

Beweise dafür, dass es vor dem Jahr Null, 1992, irgendwas gegeben hat, dass ich an die schreckliche Niederlage erinnert würde, deren einziger Zeuge ich war.’

22 ‚Es störte mich nicht, dass nichts auf dieser Fotografie mehr lebte: weder das Land, in dem wir uns fotografiert haben, noch unsere Freundschaften, [...] – obwohl die Kinder auf dem Bild nicht verdient haben, was ihnen widerfahren ist – und ich versuchte die ganze Zeit, herauszufinden, warum ich so schreckliche Angst vor dem Tod habe.’

23 ‚Meine Einstellung zum Tod basiert darauf, dass alle Tode in meinem Leben – vom Land, in dem ich geboren wurde, über die Freundschaften, bis hin zum Tod geliebter Menschen – kein Prozess waren, kein logisches, friedliches und vorhersehbares Ende vieler Jahre, sondern ein Ereignis, ausnahmslos gewaltvoll, brutal und unerwartet.’

der Vernichtung, die mit der aktuellen Realität nicht vereinbar ist; sie ist Resultat der Antizipation eines Genozids, den der Ich-Erzähler ohne Möglichkeit des Widerspruchs erneut miterleben wird. Die Fotos aus der verdrängten Vergangenheit konfrontieren den Betrachter mit angstbesetzten Inhalten, die ansonsten in der ‚Krypta‘ verschlossen sind.

Sehr ähnlich verhält es sich mit dem im Krieg gefallenen Vater im Zentrum von *Samouk*: „Ne znam odakle mi potreba da pišem o svom ocu, ali ne radim to pisanja radi nego iz unutarnje potrebe da preispitam svoj odnos prema njemu i dovršim ono što je nasilno prekinuto.“²⁴ (S, 226) Tatsächlich ist der Vater des Ich-Erzählers in diesem Text allgegenwärtig; viele bruchstückhafte Einzelheiten über sein Leben werden zusammengetragen und reflektiert. In jenem Abschnitt allerdings, wo Muhamed sich alten Fotografien zuwendet und diese scheinbar folgerichtig als Erinnerungsmedium heranzieht, kommt es zu einem symptomatischen Scheitern des Erzählens: „Poći ću od jene crno-bijele fotografije. Fotografije, uokvirene u veliki ram s desetak drugih fotografija, na zidu u kući mog djeda po majci. Na slici moj otac, majka i ja. Moj otac neprepoznatljivo mršav, majka pretpostavljam zbunjena, i jedno i drugo neoprostivo mladi...“²⁵ (S, 226). An dieser Stelle unterbricht nämlich der Postbote den Gedankenstrom: „Neko zvoni na ulaznim vratima i prekida me.“²⁶ (S, 226) Dieser übergibt sämtliche Dokumente des Verstorbenen: Geburtsurkunde, Wehrdienstbestätigung, Heiratsurkunde und Sterbeurkunde.

Das ‚zufällige‘ zeitliche Zusammentreffen, mit dem der Postbote durch die Übergabe der Dokumente das Erinnern unterbricht, ist metaphorisch zu verstehen. Es steht für das Realitätserleben eines Traumatisierten, dem ein Bild, welchem er angestrengt nachspürt, fortwährend entschwindet, da der gewaltsame Tod das Andenken des Vaters in eine ungreifbare Ferne rückt und zudem entstellt. Bereits zuvor wird nämlich die groteske Imagination seiner Leiche erwähnt, die andere visuelle Erinnerungen stets überlagert: „[S]ve dok nisam vidio njegove kosti – imao sliku svog oca kako leži, potpuno sam, [...] u tom plitkom, nabrzinu iskopanom grobu.“²⁷ (S, 225) Gegen diesen Anblick versucht Muhamed

24 ‚Ich weiß nicht, woher ich das Bedürfnis habe, über meinen Vater zu schreiben, aber ich tue es nicht um des Schreibens willen, sondern aus dem inneren Bedürfnis heraus, meine Beziehung zu ihm zu überdenken und das zu vollenden, was gewaltsam unterbrochen wurde.‘

25 ‚Ich werde mit einem Schwarz-Weiß-Foto beginnen. Einer Fotografie, gerahmt in einem breiten Rahmen mit etwa zehn anderen Fotografien, an der Wand im Haus meines Großvaters mütterlicherseits. Auf dem Bild mein Vater, meine Mutter und ich. Mein Vater bis zur Unkenntlichkeit abgemagert, die Mutter vermutlich verwirrt und beide unverzeihlich jung...‘

26 ‚Jemand klingelt an der Tür und unterbricht mich.‘

27 ‚[B]is ich seine Gebeine gesehen habe – hatte ich das Bild meines Vaters, wie er daliegt, vollkommen allein, [...] in diesem flachen, hastig ausgehobenen Grab.‘

anzuschreiben: „To je sve što je ostalo od mog oca. [...] Ne dam. Ne dam. Ne dam.“²⁸ (S, 227) Dies scheint jedoch vergeblich. Während die zuvor zitierte Aufnahme der noch jungen Eltern mit dem Erzähler als Kind durch das Bild des Toten bzw. das Bewusstsein des Todes überlagert wird, können andere den Bezug zu ihm gar nicht herstellen. Das ‚Wiederfinden‘ bedarf einer Verbindung, eines gemeinsamen Kontextes, und so öffnet das Foto des noch jüngeren Vaters in Marine-Uniform aus der Zeit von dessen Wehrdienst in Split keine Verbindung zu dem verlorenen Menschen.

Tražim zaštitu u sjećanju, u drugoj crno-bijeloj fotografiji, u istom onom ramu [...]. Na njoj je otac, u tamnoplavoj mornarskoj uniformi, na odsluženju vojnog roka u Jugoslovenskoj narodnoj armiji, u luci Lora, u Splitu. Nešto mi nije jasno na toj slici, njegova udaljenost, otuđenost od okruženja u kojem ga jedino pamtim.²⁹ (S, 227 f.)

Suljagić verortet die Bezüge zwischen den Abgebildeten und unterschiedlichen Lebensabschnitten zudem räumlich, denn die beiden ekphrastisch beschriebenen Fotos sind Teil einer Zusammenstellung aus etwa zehn Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die im Haus des Großvaters an der Wand hängen, wobei ein breiter Bilderrahmen sie zu einer Einheit verbindet. Innerhalb dieser Collage ist das frühere Foto, das für das Nicht-Wiedererkennen steht, räumlich abgegrenzt: Es entstammt einer anderen Zeit und zeigt scheinbar einen anderen Menschen. Die festgestellte Entrückung, die dieses Bild von den anderen, vom ‚bekannten‘ Vater, trennt, hängt nicht zuletzt mit der Uniform der Jugoslawischen Volksarmee zusammen, die der später aus der Partei ausgetretene, kritische Vater hier scheinbar selbstverständlich trägt.

Die Fotografie des Vaters als junger Marine-Offizier verdeutlicht eine fließend verlaufende Grenzlinie, die in Suljagićs Foto-Poetik Aufnahmen des Wiedererkennens von solchen des Nicht-Wiedererkennens trennt. Zusätzlich liegt eine Abgrenzung zwischen einem persönlichen und einem kollektiven Wiedererkennen vor, das auf Menschen und Situationen reagiert, die mit der Ich-Instanz in keiner persönlichen Verbindung stehen. Dieser Konstellation entspricht jene des hybriden Sprechens, das den dokumentarischen Stoff zum einen mit individuell-autobiografischen Passagen sowie zum anderen mit solchen einer imaginierten Kollektiv-Psyché durchwebt.

²⁸ „Das ist alles, was von meinem Vater übrig geblieben ist. [...] Das lasse ich nicht zu. Das lasse ich nicht zu. Das lasse ich nicht zu.“

²⁹ „Ich suche Schutz in der Erinnerung, in einer anderen Schwarz-Weiß-Fotografie [...]. Auf ihr ist mein Vater, in dunkelblauer Marine-Uniform, beim Wehrdienst in der Jugoslawischen Volksarmee, im Hafen von Lora, in Split. Etwas ist mir unklar an diesem Bild, seine Distanz, seine Entfremdung von der Umgebung, an die meine Erinnerung an ihn gebunden ist.“

1.4 Nach Srebrenica: Begräbnisse, Nahaufnahmen und Täterbilder

Wie das Eingangszitat über den modebewussten Fotografen bei der Massenbeerdigung in Srebrenica, dem der Ich-Erzähler ausweicht, zeigt, überlagern sich nach dem Genozid Symbolpolitik, Gedenken und Trauer auf problematische Weise. Individuelle Abschiede werden durch die Medienpräsenz gestört, und wie Suljagić durch die Erwähnung dieses Fotografen in kurzen Hosen exemplarisch veranschaulicht, geschieht dies mitunter auf besonders unpassende Weise. Zugleich gesteht er trotz ablehnender Haltung auch zu, dass es kaum möglich ist, diese Verstrickungen zu umgehen: „Tako smo željno učestvovali u ovom prostituiranju: i oni koji su tu došli da tobože iskažu poštovanje i oni koji su u svojim domovima gledali televizijski prijenos sahrane i mi koji smo tu došli da pokopamo svoje najbliže.“³⁰ (S, 327)

Jedenfalls entstehen durch die mediale Dokumentation parallele Realitäten: Für die ‚reale‘ Welt der Trauer, in welcher Suljagićs Ich-Erzähler sich befindet, bedeutet dies eine Kommentierung durch öffentliche Trauerbekundungen und die Auslieferung an ein hinter den Fernsehgeräten verborgenes Massenpublikum. Beides führt indexikalisch zu einer Form von Fiktionalisierung, die angesichts der realen Trauer nicht angemessen erscheint. Die Bedeutung von Film und Fernsehen, die in der Enklave den Rückzug in positive Parallelwelten ermöglichten, kehrt sich hier in das Gegenteil um: Die Trauernden sind nun nicht Konsumenten einer medialen Illusion, sondern werden zu einer fotografierten und gefilmten Realität im Medium, auf die politische Diskurse sich beziehen; die im Bildmedium erzielten Gesten ermöglichen letztendlich ihre Ausblendung als Individuen.

Diese Ausgangslage eines entmündigenden Sprechens über die Toten und die Hinterbliebenen auf Basis von Mediendokumentation wird bereits in *Razglednica iz groba* kritisch hervorgehoben: „O toj smrti se zna sve ili se danas svi barem dobro pretvaramo da želimo znati sve; njihovu smrt silujemo u novinskim stupcima, nikad sebi ne postavljajući pitanja o njihovom životu. Ništa ne znamo o svim tim ljudima“³¹ (RG, 11). Die späteren, ebenfalls durch Ansprachen vor einem Massenpublikum begleiteten Gedenkveranstaltungen potenzieren diese ungewollte Fiktionalisierung: „[V]ozimo ka Srebrenici, u julu 2000. godine, na još

30 „So haben wir uns bereitwillig an dieser Prostitution beteiligt: Sowohl diejenigen, die angeblich herkamen, um ihren Respekt zu erweisen, als auch diejenigen, die die Fernsehübertragung der Beerdigung in ihren Häusern mitverfolgten, und wir, die hierher kamen, um unsere Lieben zu begraben.“

31 „Über diesen Tod weiß man alles, oder wir tun heute wenigstens so, als wollten wir alles wissen; wir tun ihrem Tod in den Zeitungsspalten Gewalt an, da wir uns nie nach ihrem Leben fragen. Nichts wissen wir über all diese Menschen“ (SN, 9).

jednu komemoraciju u jednom od stotinu autobusa koji tamo voze ostatke razorenih familija, susret s jednom ženom trznuo me iz zanesenosti poslom među stotinama novinara koji traže lica za kamere i imena za citate za svoja sutrašnja izdanja.“³² (RG, 119) Der Journalismus erfährt hier abermals eine Abwertung als sensationsgeleitete Praxis eines unreflektierten Sammelns von Bildern und Kommentaren. An dieser Stelle wird außerdem die unglückliche Verschränkung von medialer Realitätskonstruktion und einem erschütterten Realitätserleben deutlich.

Im dokumentarischen Text bleibt Suljagićs Erzähler mit dieser kritischen Feststellung in der Defensive; die Novelle *Samouk* hingegen enthält, ausgelagert auf eine Nebenfigur, eine Geste des Protests. So heißt es mit Blick auf ein altes Foto über den früheren Freund Mijat: „[A]ko me pamćenje ne vara, posljednji put sam ga vidio u Bratuncu kako, go do pojasa stoji na kapiji svoje kuće i pljuje na autobuse preživjelih koji su se vraćali na obilježavanje neke godišnjice Srebrenice“³³ (S, 224). Die oft erwähnte, von der Ich-Instanz ebenfalls empfundene, Aggression wird hier plakativ kanalisiert. Angedeutet durch den Hinweis auf die Unsicherheit des Gedächtnisses, steht die Möglichkeit einer Imagination im Raum, wie sie in Suljagićs faktualitätsorientierter Poetik der Bildmedien nur selten festzustellen ist.

Während Suljagić sich auf die dokumentarische Erschließung des von ihm miterlebten Genozids konzentriert und demnach eine durchwegs kritisch gezeichnete Opferperspektive festhält, interessiert sich der kroatische Schriftsteller und Publizist Ivica Đikić für den Kriegsverbrecher Ljubiša Beara, den er zur titelgebenden Hauptfigur seines nachträglich recherchierten dokumentarischen Romans (2016) werden lässt. Bei Suljagić findet dieser lediglich als Nebenfigur Erwähnung: „Beara je danas optužen za genocid pred Tribunalom u Haagu i svjedočenja srpskih svjedoka identificiraju ga kao ključnog čovjeka, planera masovnog smaknuća koje je uslijedilo nakon pada Srebrenice.“³⁴ (RG, 172) Đikić verweist unter den von ihm rezipierten dokumentarischen Quellen zu Srebrenica besonders auf *Razglednica iz groba* (vgl. B, 14) und auf die Fotografien von Tarik Samarah.

32 „Als wir [...] im Juli 2000 wieder einmal zu einer Gedächtnisfeier nach Srebrenica unterwegs waren, wurde ich von einem von hunderten Bussen, die die Hinterbliebenen der zerstörten Familien dorthin fuhren, durch die Begegnung mit einer Frau aus meinem Arbeitseifer gerissen. Ich war unter hunderten von Journalisten auf der Suche nach Gesichtern für die Kameras und nach Namen für die Zitate in den Ausgaben des nächsten Tages.“ (SN, 124)

33 „Wenn meine Erinnerung mich nicht trügt, sah ich ihn das letzte Mal in Bratunac, wie er mit nacktem Oberkörper am Tor seines Hauses stand und auf die Autobusse mit den Überlebenden spuckte, die zurückkamen, um irgendeinen Jahrestag von Srebrenica zu begehen.“

34 „Beara ist heute in Den Haag des Völkermords angeklagt, und die Aussagen serbischer Zeugen identifizieren ihn als Schlüsselfigur, als Planer der nach dem Fall von Srebrenica erfolgten Massenhinrichtungen.“ (SN, 180)

Đikićs Herangehensweise als Nicht-Involvierter ist analytisch und konzentriert sich v. a. auf die Täterpsychologie seines Protagonisten. In Hinblick auf Fotografien konstatiert er Bearas geringe mediale Präsenz, die bei einem vom Internationalen Gerichtshof verurteilten Kriegsverbrecher verwundern mag. Mit subtiler Ironie interpretiert Đikić dies als Anzeichen von dessen Zweitklassigkeit; trotz bedeutender Position und großer Entscheidungsgewalt sei er in erster Linie Ausführender der Visionen Höhergestellter gewesen: „Fotografije pukovnika Beara nisu izlazile po domaćim i svjetskim novinama niti su se vrtjele po televizijskim ekranima: on nije, poput generala Ratka Mladića, spadao u medijske zvijezde bosanskohercegovačkog rata, on je operativno posluživao one za čija je imena i lica znao čitav svijet.“³⁵ (B, 47) Mithilfe der für diesen Text typischen Wiederholungen unterstreicht Đikić zum einen die geringe Bekanntheit von Bearas Gesicht und hebt diesen charakterlich wenig komplexen Mann zum anderen durch mehrfache Nennung seines Namens als zentralen Schuldigen am Genozid hervor:

Veoma mali broj ljudi znao je kako izgleda Beara. Iscrpljenost koja je izbijala s lica i kroz stakla naočala krupnog, proćelavog i prosijedog čovjeka učvršćivala je autoritet pukovnika vojne sigurnosti među podčinjenima: i među rijetkima, koji su znali tko je on, i među onima koji su sudili samo po oznakama na ramenima i prsima, i po njegovom nadmenom šefovskom držanju. Beara više nema ni vremena, ni strpljenja, ni razumijevanja, jer on nije ovdje da bi analizirao i debatirao o raznoraznim zamislima i koječijim dvojabama, nego da bi efikasno i brzo proveo ono što mu je naređeno.³⁶ (B, 47)

In fließendem Übergang leitet Đikić vom ekphrastisch umrissenen fotografischen Eindruck dieses betont im Hintergrund platzierten Täters auf dessen psychische Verfassung zum relevanten Zeitpunkt und weiter zur Tat über.

Beara thematisiert insgesamt nicht viele Fotografien, doch bekräftigt er die frühere Existenz der Ermordeten durch Verweise auf Bilder, wohingegen Suljagić

35 ‚Die Fotos von Oberst Beara erschienen nicht in den nationalen und internationalen Zeitungen, auch auf den Fernsehbildschirmen wurden sie nicht gezeigt: Anders als General Ratko Mladić fiel er nicht unter die Medienstars des bosnisch-herzegowinischen Krieges, er diente operativ jenen, deren Namen und Gesichter die ganze Welt kannte.‘

36 ‚Nur sehr wenige Menschen wussten, wie Beara aussah. Die Erschöpfung, die aus dem Gesicht und durch die Brillengläser des großen Mannes mit schütterem, ergrautem Haar drang, festigte die Autorität dieses Obersten für militärische Sicherheit unter seinen Untergebenen: sowohl unter den wenigen, die wussten, wer er war, als auch unter jenen, die nur anhand der Abzeichen an seinen Schultern und auf seiner Brust urteilten sowie anhand seines arroganten, herrischen Auftretens. Beara hatte keine Zeit, keine Geduld und kein Verständnis mehr, denn er war nicht hier, um unterschiedliche Ideen und irgendjemandes Zweifel zu analysieren und zu diskutieren, sondern um effizient und schnell auszuführen, was ihm befohlen worden war.‘

deren spurloses Verschwinden feststellt: „Nestajali su tiho, jednako tiho kao što su i postojali, kao da su samo prestali šetati po pijaci razgledajući gladnim očima sve ono što nisu mogli kupiti.“³⁷ (RG, 155) Đikić weist seinerseits auf konkrete historisch bedingte Spuren hin: „Iza njih, na hodnicima škole u Petkovima, ostale su stotine i stotine ličnih karti, novčanika s dječjim i roditeljskim fotografijama, stotine i u kamionima 6. bataljuna Zvorničke [...]“.³⁸ (B, 179) Diese Dokumente wurden vor dem Genozid als interner Beweis für die Ausführung der Anordnung eingesammelt. Die darunter enthaltenen Fotografien dienen nicht der Auslegung individueller Züge, sondern stellen lediglich eine Begleiterscheinung amtlich überprüfbarer, statistischer Tatbestände dar. Im Roman verweisen sie dennoch auf die Komplexität jedes einzelnen dieser ausgelöschten Schicksale, indem sie verdeutlichen, dass diese Menschen Kinder und Familien zurücklassen.

Sowohl die Täterfotos als auch diese Bilder verdeutlichen die Funktion der Fotografie bei Đikić als Medium des Fragens. Das Fragen prägt auch die Dynamik seines Romans, der aus der nachträglichen Perspektive eines Unbeteiligten das Unbegreifliche zu fassen versucht: „Ne mogu se nikako sjetiti što sam radio tih dana sredinom srpnja 1995. godine, dok je srpska vojska masovno ubijala bošnjačke zarobljenike iz Srebrenice.“³⁹ (B, 11) Eva Kowollik (2018: 449) arbeitet „Đikićs Verfahren der Sprachlosigkeit“ heraus, das sie „in einem engen Zusammenhang mit seinem grundsätzlichen Ansatz minutiöser Dokumentation“ sieht. Sie weist insbesondere auf einen „zeitdehnenden Effekt [...]“ hin, der „die Leserinnen und Leser regelrecht zermüht“ (ebd.: 450) und durch Wiederholungen sowie Exkurse zustande komme. Man könnte diese für *Razglednica iz groba* ebenfalls charakteristische Erzählweise auch als Bruch mit dem zeitlich strukturierten Medium der Sprache oder als Annäherung an die Raumstruktur des Bildes bzw. der Fotografie lesen, die nicht zuletzt eine traumatisch geprägte Welterfahrung wiedergibt.

Suljagić zeigt in *Razglednica iz groba* sein aktives Interesse an den Schicksalen seiner Bekannten aus der Enklave, indem er sein Buch mit Nachrufen auf ausgewählte Freunde beschließt. Đikić dagegen eignet sich eine Rhetorik der Ungewissheiten an, die er stärker forciert, je konkreter er auf die Tat zu sprechen kommt: „Ne znam kakvi su argumenti ili razlozi iznošeni na tim noćnim sastan-

37 „Sie sind still verschwunden, so still, wie sie gelebt haben, als hätten sie nur aufgehört, auf dem Markt umherzugehen und mit hungrigen Augen all das anzuschauen, was sie sich nicht kaufen konnten.“ (SN, 162)

38 „Hinter ihnen, in den Gängen der Schule in Petkovi, verblieben hunderte und Aberhunderte von Ausweisen, Geldtaschen mit Fotos von Kindern und Eltern, hunderte auch in den Lastwägen des sechsten Bataillons der Zvornik-Brigade [...]“.

39 „Ich kann mich überhaupt nicht erinnern, was ich an jenen Tagen Mitte Juli 1995 getan habe, als die serbische Armee bosniakische Gefangene aus Srebrenica in Massen ermordete.“

cima, ne znam je li uopće bilo argumenata, diskusije, potpitanja, sumnji, straha. Ne znam i ne umijem dokučiti što bi mogli biti argumenti u prilog odluci da se pobiju svi zarobljenici.“⁴⁰ (B, 145) Zusätzlich finden sich längere Passagen, die keine Aussagen formulieren, sondern in indirekten Fragesätzen (‘Ist es so, dass...‘ bzw. *Je li...*) gehalten sind. In Suljagićs Strategie der beharrlichen Präzisierung von Fakten und Đikićs ebenso markantem Verweis auf den Verbleib zahlreicher Leerstellen, die sich der Rekonstruktion entziehen, liegt ein wesentlicher Unterschied der beiden Texte. Dieser betrifft auch die Bildpoetiken, denn während Suljagić beim Betrachten von Fotografien auf persönliche Erinnerungen stößt, sucht Đikić darin nach ungewissen Spuren.

Unter Verwendung eines Begriffs von Ulrich Baer stellt Kowollik (2018: 448) Đikićs „Wandlung vom anteilnehmenden Zuhörer zum sekundären Zeugen“ fest. Selbst wenn keine persönlichen Bezüge vorliegen, hinterlässt der Genozid tiefgreifende Eindrücke auch bei jenen, die sich mit dessen dokumentarisch-künstlerischer Aufarbeitung beschäftigen. Um dies zu verdeutlichen, verweist Đikić auf ein Gespräch mit dem Fotografen Tarik Samarah, der die Exhumierung der Massengräber und die Identifikation der Ermordeten dokumentiert hat. Am Ende seiner Arbeit stellt dieser an sich selbst Symptome wie Gewichtsverlust, Rückzug aus der Gesellschaft und Derealisation fest, die für posttraumatische Belastungsstörungen typisch sind: „I fizički se izmijenio tokom godina predanost o istraživanju srebreničkog genocida i fotografskom, umjetničkom, interpretiranju činjenica. Pričao je da je izgubio dvadeset kilograma i posve se fizički zapustio, da se udaljio od ljudi i društva, izgubio dodir s realnošću.“⁴¹ (B, 16) Dieselben physischen Symptome bemerkt Đikić nach seiner eingehenden Recherche und dem Verfassen seines Romans auch an sich selbst: „Nekoliko godina kasnije, kad sam svoj život i razmišljanja dobrim dijelom koncentrirao u onih četiri ili pet podrinjskih dana srpnja 1995., vidio sam na samome sebi, i u sebi, ono što mi je pričao Tarik Samarah. Vidio sam fizičku promjenu.“⁴² (B, 16)

40 „Ich weiß nicht, welche Argumente oder Gründe bei diesen abendlichen Treffen vorgebracht wurden, ich weiß nicht, ob es überhaupt Argumente, Diskussionen, Fragen, Zweifel, Ängste gab. Ich weiß nicht und ich kann mir nicht vorstellen, welche Argumente es für die Entscheidung geben könnte, alle Gefangenen zu töten.“

41 „Er hat sich während der Jahre, in denen er sich für die Untersuchung des Genozids in Srebrenica und die fotografisch künstlerische Interpretation der Fakten engagierte, auch physisch verändert. Er sagte, er habe zwanzig Kilo abgenommen und sich körperlich völlig vernachlässigt, er habe sich von den Menschen und der Gesellschaft entfremdet und den Bezug zur Realität verloren.“

42 „Ein paar Jahre später, nachdem ich einen Gutteil meines Lebens und meiner Gedanken auf jene vier oder fünf Tage im Juli 1995 in Podrinje konzentriert hatte, bemerkte ich an mir selbst, und in mir, das, was Tarik Samarah mir erzählt hatte. Ich sah meine körperliche Veränderung.“

Die von Suljagić negativ gezeichneten Fotografen, die an den traumatisch besetzten Orten unpassend wirken und die Beerdigung stören, werden anhand dieser Einblicke in Samarahs persönliches Erleben seiner Tätigkeit aus einer anderen Perspektive greifbar. Dessen Erfahrungswelt gleicht jener zeitlich eingefrorenen Realität des Traumas, von der Suljagićs Texte ebenfalls zeugen: „Živio je u paralelnom srebreničkom svijetu smrti i šutnje, pokušavao razumjeti i nekako se nositi s užasom u koji je uronio.“⁴³ (B, 16). Bereits Samarahs Beschreibung seiner Gefühle beim Fotografieren lässt erkennen, dass hier dieselben psychophysischen Reaktionen von Angst, Belastung und einer Euphorie der Grenzüberschreitung zu verzeichnen sind, die potenziell traumatisierende Erlebnisse strukturieren: „[P]roživio stvarajući te fotografije: od golog straha i teške tjeskobe do adrenalinskih izljeva i nastupa euforične energije kojega ga je tjerala da ide do krajnjih granica.“⁴⁴ (B, 16)

Trotz des Unterschieds, der Samarahs reflektierte und engagierte Arbeiten zweifelsohne von jenen mancher anderen Journalist:innen und besonders von der Tätigkeit politischer Repräsentant:innen abhebt, lassen diese Darstellung sowie Đikićs Zusatz, dass er selbst zeitlich versetzt an denselben Symptomen leide, etwas Wichtiges erkennen: dass im Zuge der Aufarbeitung viele Unbeteiligte zu Betroffenen wurden. Die vorliegenden Beispiele verweisen auf jene Form der Übertragung, die im Kontext von Postmemory zu verzeichnen ist; sie bestätigen, dass das empathische Mitfühlen im Zuge der Erklärungsversuche eines überwältigenden Ereignisses potenziell zu einem *Nacherleben* führt, das so intensiv ist, dass es eine Traumatisierung zur Folge hat.

2 Notizen und Fakten

Suljagićs dokumentarischer Zeugenbericht über Srebrenica verbindet inhaltlich faktenorientiertes Erzählen in einer „zurückhaltend nüchternen Sprache“ (Jungmayr 2018: 136) mit einer betont subjektiven Komponente, die sich zum einen aus der Einbindung autobiografischer Narrative, zum anderen durch stilistische Literarisierung ergibt. Im sprechenden Subjekt verbinden sich stets mehrere Stimmen: Während die erste mit großer Präzision dem dokumentarischen Anliegen nachkommt, rückt zweitens eine autobiografische Stimme den Blick auf das sprechende Ich als Akteur inmitten der Belagerung; diese verdeutlicht dessen gerin-

⁴³ „Er lebte in der Parallelwelt des Todes und Schweigens von Srebrenica, versuchte, den Schrecken, in den er eingetaucht war, zu verstehen und irgendwie damit umzugehen.“

⁴⁴ „[A]ls er diese Fotos aufnahm, durchlief er verschiedene Zustände: von nackter Angst und schwerer Unruhe bis zu Adrenalinschüben und euphorischen Energieausbrüchen, die ihn an seine Grenzen brachten.“

gen Handlungsspielraum. Zusätzlich zeichnet sich drittens die Tendenz eines kollektiven Sprechens der Ich-Instanz ab, in dem diese nicht als Ich, sondern als Wir in Erscheinung tritt. Das kollektive Subjekt verkörpert die posttraumatische Erfahrung und verbindet Komponenten des Selbstverlusts mit solchen einer Außen-sicht kollektiver Trauer; auf dieser Ebene erfolgt zudem die Anreicherung der historischen Ereignisse durch eine intersubjektive Gefühlsebene.

Auch aus rein pragmatischer Sicht kommt dem Sprechen bei Suljagić eine zentrale Bedeutung zu, da ihm das Englische, das er sich selbst mit Hilfe eines Wörterbuchs beigebracht hatte, das Leben rettete, weil er dadurch als UN-Dolmetscher engagiert wurde. (Vgl. S, 253) Allerdings bleibt dieser berufliche Aspekt im Hintergrund, bzw. wird auf dieser Ebene besonders deutlich, dass die Position zwar sein eigenes Leben sichert, während gleichzeitig der detailliert erzählte Versuch, den Bruder seines Kollegen zu retten, scheitert. (Vgl. RG, 139 f.)

Im Text greifen u. a. eine faktisch-dokumentarische und eine subjektiv-emotionale Sprech-Ebene ineinander, die sich in unterschiedlichen Subjektpositionen und Perspektiven manifestieren. Zunächst kommt die erste Ebene zum Ausdruck, wenn etwa die Konstellation der Enklave zunächst als Konzept der in der Stadt isolierten muslimischen Volksgruppe umrissen wird, die auf dem Territorium der Republika Srpska von feindlichen Soldaten umgeben ist: „Enklava. Hladna i precizna, ova riječ označava sve razlike između nas, unutra i njih, izvana.“⁴⁵ (RG, 29) Die zweite Ebene, die subjektive Innensicht der Ich-Instanz, die zugleich für alle Menschen aus Srebrenica spricht, wird sukzessive greifbarer: „Mi u Srebrenicu nikad nismo zvali tako, jer to nije imalo ama baš nikakve veze s našom stvarnošću. Zvali smo je kazan, kraj svijeta, slijepo crijevo, valjda zato što su te riječi bile u skladu s onim kako smo se osjećali.“⁴⁶ (RG, 29)

Im Folgenden werden einzelne Aspekte der genannten Sprech-Ebenen beleuchtet: Von besonderem Interesse ist die kollektive Position des emotionalen Wir, das mit dem üblichen dokumentarischen Modus am stärksten in Widerspruch zu stehen scheint; die Aspekte Trauma und Trauer werden dabei gesondert beleuchtet. Die mit diesem Wir teilweise verschwimmende Ich-Position führt ebenfalls zur Hybridisierung des historisch-dokumentarischen Anliegens und ist zudem deshalb von Interesse, da sie exemplarisch eine Perspektive auf die individuelle Komplexität der Situation einbringt. Untersucht wird schließlich noch die

⁴⁵ „Enklave. Kalt und präzise, bezeichnet dieses Wort alle Unterschiede zwischen uns drinnen und denen draußen.“ (SN, 27)

⁴⁶ „Wir nannten Srebrenica niemals so, weil das absolut nichts mit unserer Wirklichkeit zu tun hatte. Wir nannten es Kessel, Ende der Welt, Blinddarm, wahrscheinlich weil diese Wörter dem entsprachen, was wir fühlten.“ (SN, 27)

Sprech-Funktion im Medium Radio, das eine brüchige Verbindung auf Distanz herstellt und die Extremsituation des Krieges markiert.

2.1 Kollektive Identität: Trauma und Entindividualisierung

Nicht immer ist die in Suljagićs literarischem Sprechen stark verankerte kollektive Identität durch die Wir-Form markiert, die eine gewisse Kraft zum Ausdruck bringt. Besonders was die Ursprünge dieser Konstellation anbelangt, scheint es sinnvoller, sie im entindividualisierten Sprechen eines traumatisierten Subjekts zu suchen. Dieses impliziert den Verlust der Hier-Jetzt-Ich-Origo als einer der wichtigsten Konstituenten der achronologischen Struktur von *Razglednica iz groba*. So ist der Blick auf Srebrenica im Gesamttext ein posttraumatischer, der daran erkennbar wird, dass diese Stadt bereits vor der Schilderung der Ankunft des Ich-Erzählers aus einer zum Genozid nachzeitigen Perspektive des Erstarrens erzählt wird: „[U]hvatilo sam sebe kako hodam na prstima: osjećaj da hodam po leševima svojih najbližih, bio je toliko snažan da je postao skoro fizički.“⁴⁷ (RG, 129)

Damit in Zusammenhang tritt zudem ein Ich auf, das sich selbst als beliebig markiert. Dieses übernimmt das dokumentarische Sprechen als zufälliger Überlebender des Genozids, der sich mit dem Wir der Ermordeten identifiziert: „Preživio sam. Mogao bih se zvati bilo kako, Muhamed, Ibrahim, Isak, nije bitno, preživio sam, mnogi nisu. Preživio sam na isti način na koji su oni umrli.“⁴⁸ (RG, 9) Die fehlende Abgrenzung des sprechenden Subjekts als Individuum stellt einen wichtigen Bruch mit den üblichen Normen faktualen Erzählens dar. Der Text erhält dadurch eine subjektive Komponente, die die psychische Verfassung eines Traumatisierten verdeutlicht; daneben nutzt Suljagić dieses kollektive Sprechen zum Ausdruck von Trauer um die Ermordeten.

Der erste Abschnitt, ‚Überleben‘ (*preživljavanje*), befasst sich grundlegend mit dem Tod der Anderen. ‚Überleben‘ als *Einziger* erhält durch diese Relation eine andere Bedeutung und steht für eine Welterfahrung ‚kosmischer Einsamkeit‘ (*svemirska samoća*, RG, 10).

Nitko od mojih saputnika nije živ. Juso, s kojim sam napustio kuću, poginuo je u koloni koja se u julu 1995. pješice probijala od Srebrenice ka Tuzli, nadomak slobodne teritorije. Nihad,

⁴⁷ „[I]ch [ertappte] mich [...] dabei, wie ich auf den Zehenspitzen ging: Das Gefühl, über die Leichen meiner Nächsten zu gehen, war so stark, dass es physisch zu spüren war.“ (SN, 135)

⁴⁸ „Ich habe überlebt. Ich hätte einen beliebigen Namen haben können, Muhamed, Ibrahim, Isak, das ist nicht wichtig, ich habe überlebt, viele haben es nicht. Ich habe überlebt, wie sie gestorben sind.“ (SN, 7)

koji me doveo u Srebrenicu, nije preživio juli 1995. Moj otac se vratio kući i poginuo u svom dvorištu, u decembru 1992.⁴⁹ (RG, 23)

Während der Ort der Geburt durch den Zufall bestimmt sei, resümiere jener des Todes das individuelle Leben: „[M]jesto smrti kazuje sve o našim ubjedenjima, vjerovanjima, izborima koje smo napravili i držali ih se sve do kraja, do trenutka kada nas je smrt sustigla.“⁵⁰ (RG, 9) Die exemplarische Verortung der Tode von Juso, Nihad und dem Vater verdeutlicht zudem, dass der durch den Tod gezeichnete Nicht-Ort ‚Srebrenica‘ als Konstrukt weiter reicht als der Genozid; viele, die versuchten, über das verminte Grenzland zu fliehen, ließen ebenfalls ihr Leben, wieder andere kamen im Krieg zu Tode.

Besonders deutlich zeichnet sich die Traumatisierung des sprechenden Subjekts an den Eigenheiten der Raum-Zeit-Erfahrung ab: „[P]ut u Srebrenicu nije put kroz prostor, nego kroz vrijeme, vremenski skok unatrag“⁵¹ (RG, 129). Das Trauma bewirkt eine Fixierung auf diesen Ort, die den Ich-Erzähler mental an Srebrenica bindet und ihn zugleich wie einen Wiedergänger räumlich entrückt: „Dolazim iz Srebrenice. Ustvari, dolazim od drugdje, ali sam izabrao da budem iz Srebrenice. Samo se odatle usuđujem dolaziti, kao što sam se samo tamo usudio uputiti u vrijeme kada nigdje drugdje nisam.“⁵² (RG, 9) Der Verlust von Raum- und Selbsterfahrung (Derealisation und Depersonalisation) in unmittelbarer Assoziation zum Genozid bilden wichtige Anzeichen für das bei Suljagić festgestellte Überlebensschuld-Syndrom.

Anders als später in *Samouk*, wo der Tod des Vaters als individueller Verlust im Zentrum steht, verweist das Sprechen in *Razglednica iz groba* durchgehend auf die kollektive Erfahrung des Genozids. Dies begründet eine Entindividualisierung des sprechenden Subjekts, das auf eine Hierarchisierung von Menschen oder Verlusten verzichtet. Angelegt ist ein solches kollektives Empfinden in den Jahren zuvor durch eine geringere individuelle Abgrenzung während des mehr-

49 „Keiner meiner Weggefährten lebt mehr. Juso, mit dem ich von zuhause fortgegangen war, kam im Juli 1995 unweit freien Territoriums in einer Kolonne um, die sich zu Fuß von Srebrenica nach Tuzla durchzuschlagen versuchte. Nihad, der mich nach Srebrenica gebracht hatte, überlebte den Juli 1995 nicht. Mein Vater kehrte nachhause zurück und starb im Dezember 1992 auf seinem Hof.“ (SN, 22)

50 „[D]er Sterbeort sagt alles über unsere Überzeugung, den Glauben, die Wahl, die wir getroffen und an die wir uns bis ans Ende gehalten haben, bis der Tod uns ereilt hat.“ (SN, 7)

51 „[E]ine Reise nach Srebrenica [ist] keine Reise durch den Raum, sondern durch die Zeit [...], ein Zeitsprung rückwärts“ (SN, 135).

52 „Ich komme aus Srebrenica. Eigentlich komme ich von anderswo, aber ich habe es mir ausgesucht, aus Srebrenica zu sein. Nur von dort wage ich zu kommen, wie ich auch nur dorthin zu gehen gewagt habe, als ich nirgendwo sonst hinzugehen gewagt habe.“ (SN, 7)

jährigen Lebens in der Enklave, wo Zensur und fehlende Privatheit den Alltag bestimmen: „[U] Srebrenici ništa nije bilo skriveno i sve se znalo na isti način na koji se o svemu šutjelo.“⁵³ (RG, 146) Aufgrund fehlender Außenkontakte weist die Gesellschaft hier eine klarere interne Struktur auf. Eines der Subsysteme, denen sich der Erzähler zuordnet, ist das Milieu der Jugendlichen; dessen Schilderung betrifft ebenfalls nicht die Erfahrungswelt eines Einzelnen, sondern jene des Kollektivs: „Tu u malom parku između Robne kuće i Gradske kafane, dva knjiška primjerka socrealističke arhitekture dva opća mjesta svakog bosanskog provincijskog gradića, ubijali smo vrijeme“⁵⁴ (RG, 31).

Was sich anfänglich als sinnentleerte Langeweile äußert, schlägt in allgemeine Bedrückung um, die, abermals nicht individuell, sondern als kollektive Erfahrung auf der muslimischen Bevölkerung lastet. Das Sprechen in der Wir-Form betont hier nicht den Zusammenhalt der betroffenen Individuen, sondern den passiven Schaden einer homogenen Masse: „Bio je već šesti mjesec opsade: [...] budili smo se izgladnjeli i ušljivi, bez želje, mnogo češće snage, da se pomjerimo; bez porodica, sami i napušteni, poniženi, silovane prošlosti i zaklane budućnosti, poražene i porazne sadašnjosti; i nešto se slomilo u nama.“⁵⁵ (RG, 101) Das emotionale Zerbrechen der Menschen wird exemplarisch an Einzelschicksalen veranschaulicht, doch auch diese scheinbar gegenläufige Fokalisierung auf Individuen stärkt die Tendenz, eine kollektive Erfahrung abzubilden. Dies hängt damit zusammen, dass der Ich-Erzähler hierfür keine mit ihm persönlich eng verbundenen Personen hervorhebt, sowie mit dem gewählten Modus externer Fokalisierung, der gleichwohl auf das Gefühlserleben schließen lässt; nicht zuletzt spiegeln die erzählten Einzelschicksale durchaus Entwicklungen wider, die auf das Kollektiv ebenfalls zutreffen.

Auf diese Weise wird erzählerisch verdeutlicht, dass bereits die anhaltende Ungewissheit vor dem Genozid traumatische Spuren in die Psyche der Menschen eingeschrieben hat und dass der Verlust von Hoffnung häufig den baldigen Tod zur Folge hat: „Ljudi koji su imali najmanje za izgubiti – samo svoje živote – na-

53 „[I]n Srebrenica blieb nichts verborgen, und auf die gleiche Art, wie man über alles schwieg, wusste man alles.“ (SN, 152)

54 „In einem kleinen Park zwischen dem Warenhaus und dem Stadtcafé, zwei Paradebeispielen der sozialistisch-realistischen Architektur und zwei Allgemeinplätzen jeder bosnischen Provinzstadt, schlugen wir die Zeit tot.“ (SN, 29)

55 „Es war schon der sechste Belagerungsmonat; [...] wir erwachten ausgehungert und verlaust, ohne den Wunsch, viel häufiger noch, die Kraft, uns zu bewegen; ohne unsere Familien, einsam und verlassen, erniedrigt, mit einer vergewaltigten Vergangenheit und einer abgemetzten Zukunft, einer vernichteten und vernichtenden Gegenwart; und etwas in uns zerbrach.“ (SN, 104)

pustili su ga prvi.“⁵⁶ (RG, 159) So wird geschildert, wie ein junger Soldat, der in der Bevölkerung bereits die Position eines Helden innehat, seine Überzeugung verliert und wenig später unter nicht vollständig aufgeklärten Umständen in den Kampfhandlungen getötet wird: „Držao je pušku u rukama onako kao što majke drže djecu, ona je u njegovom naručju bila živa. Nešto više od sedam dana kasnije, poginuo je.“⁵⁷ (RG, 122 f.) Der Identitätsverlust ist deshalb so tiefgreifend, da sein Selbstverständnis bereits auf die Rolle des Verteidigers reduziert ist, während er, von Zweifeln geplagt, Kraft und Vitalität verliert. Trauma und Depression zeichnen sich bereits davor in seinem gesellschaftlichen Rückzug ab; symptomatisch sind dafür außerdem sein schwerfälliges, unzusammenhängendes Sprechen sowie seine klang- und emotionslose Stimme: „[P]ričao je tiho, ne podižući glas, bez entuzijazma tako primjerenog prvim mjesecima rata. Riječi su se odvaljivale od njega, a odrasli su ušutkivali djecu“⁵⁸ (RG, 122).

An Beispiele wie dieses schließt die Feststellung an, dass die kollektive Traumatisierung schrittweise auf mehreren Ebenen erfolgte und eine Zerstörung von Psyche, sozialen Systemen und der Gesellschaft als Ganzes bedeutet: „[U]ništeni [smo bili] kao ljudi, mnogo prije nego kao zajednica. Uništeni smo na više od jednog načina, razasuti posvuda, potpuno usamljeni gdje god da se nalazimo, nespremni na osjećanja, jer sva su od pada Srebrenice nekako polovična, skoro teret.“⁵⁹ (RG, 144) Dass die Individuen selbst am zerbrechlichsten sind und als Erste irreversiblen Schaden nehmen, erklärt das Sprechen in der Wir-Form als Ausdruck individueller und kollektiver Desintegration: Im Gegensatz zum starken ‚Wir‘ einer Gemeinschaft ist das vorliegende eine Bürde, die mit der kollektiven Auslöschung endet.

Das ‚Wir‘ nach dem Genozid bedeutet die phantomhafte Einheit mit der früheren Gemeinschaft gewaltsam aus dem Leben Gerissener, die das sprechende Ich imaginiert: „Otada varam nove muškarce i žene u svom životu. I varam ih s

56 „Die Menschen, die am wenigsten zu verlieren hatten – nur ihr Leben –, verließen sie als Erste.“ (SN, 166)

57 „Er hielt ein Gewehr, wie Mütter ihre Kinder halten, es war in seinen Armen lebendig. Nach etwas mehr als sieben Tagen kam er um.“ (SN, 128)

58 „[E]r sprach leise, ohne die Stimme zu heben, ohne den für die ersten Kriegsmonate so charakteristischen Enthusiasmus. Die Wörter rissen sich von ihm los, und die Erwachsenen brachten die Kinder zum Schweigen“ (SN, 128).

59 „[W]ir [sind] viel eher als Menschen vernichtet worden [...] denn als Gemeinschaft. Wir sind auf mehr als eine Art vernichtet worden, überallhin verstreut, völlig einsam, wo immer wir auch sind, nicht bereit zu Gefühlen, weil seit dem Fall von Srebrenica alle Gefühle irgendwie verkümmert, fast eine Last sind.“ (SN, 150)

mrtvima.“⁶⁰ (RG, 144) Dieses geisterhafte Konzept des Wir kann die häufigen unmoderierten Wechsel zwischen einem Sprechen in der ersten Person Plural bzw. Singular erklären. Ontologisch sind diese beiden Formen ident, denn das imaginierte Wir umfasst nur ein einziges Subjekt, das des Überlebenden, in dessen Bewusstsein es gebildet wird. Der Ort Srebrenica speichert für den Ich-Erzähler nicht nur das traumatische Ereignis, sondern auch die frühere Gemeinschaft. Dies stärkt noch die ambivalente Anziehungskraft dieses Erinnerungsorts, die ein Zurücklassen des Traumas erschwert: „[S]amo se tamo, među uspomenama, među sjenkama, osjećam bolje.“⁶¹ (RG, 144)

Wie in *Samouk* noch deutlicher formuliert, ist das verlorene Wir deshalb so stark als Gemeinschaft konstituiert, weil der Versuch, Leid und Armut aus einer Position der Defensive zu bewältigen, bei vielen ein Gefühl gegenseitiger Solidarität entstehen ließ: „Osjećaj bliskosti, [...] to je osjećaj koji dijele ljudi osuđeni na smrt, ujedinjeni prijetnjom koja ne može izbrisati sve razlike i sukobe među njima, ali na čudasan način zbližava. [...] ,Dok moja djeca budu imala da jedu, i tvoja će!‘“⁶² (S, 281) Zugleich wird in dieser Novelle, wie bereits festgestellt, der Versuch unternommen, das Selbst wieder als Individuum erfahrbar werden zu lassen. Die Loslösung aus der Verwurzelung eines Wir wird als einziger Weg aus den Verstrickungen des kollektiven Traumas erkannt: „Jer, slobodan si samo onda kad si sam, kad si isjekao korijenje koje su drugi pustili za tebe, kada si spalio sve mostove iza sebe“⁶³ (S, 228). Die vorliegende Metaphorik lässt erahnen, dass der Weg vom kollektiven Empfinden zurück zu einem individuellen Selbstverständnis kein leichter ist.

Das Wir-Empfinden legt als Subjektkonstante in Suljagićs Texten mehrere Facetten des Sprechens seiner traumatisierten Erzählinstanz offen: die gedankliche Aufrechterhaltung der verlorenen Gemeinschaft der Getöteten sowie eine überstarke Identifikation mit der Opferposition, die zum individuellen Selbstverlust führt. Zugleich ist die Motivation der Texte als verzweifelter Versuch des Sprechens für all jene erkennbar, die ihre Stimme verloren haben. Auf dem überle-

60 „Seither betrüge ich die neuen Männer und Frauen in meinem Leben. Ich betrüge sie mit den Toten.“ (SN, 150)

61 „[I]ch [fühle] mich nur dort, unter den Erinnerungen, unter den Schatten, besser.“ (SN, 150)

62 „Das Gefühl der Nähe, [...] das ist ein Gefühl, das auch Menschen empfinden, die zu Tode verurteilt sind, vereint durch die Bedrohung, die nicht alle Unterschiede und Konflikte zwischen ihnen auslöschen kann, die sie einander jedoch auf wundersame Weise näherbringt. [...] „So lange meine Kinder zu essen haben, werden auch deine zu essen haben.““

63 „Denn frei ist man nur dann, wenn man allein ist, wenn man die Wurzeln gekappt hat, die andere für einen gepflanzt haben, wenn man alle Brücken hinter sich verbrannt hat.“

benden Subjekt lastet durch dieses selbstauferlegte Sprech-Gebot eine unermessliche Bürde, die seine individuellen Züge und Anliegen zu überlagern droht.

2.2 Autobiografische Narrative des Traumas

Während der dokumentarische Bericht *Razglednica iz groba* aus einem Wir der Verbundenheit mit den Getöteten entsteht und im Sprechen das gefühlte Kollektiv wiedergibt, konzentriert sich *Samouk* auf die persönlichen Verluste der Ich-Instanz. Dieses ‚Ich‘ formuliert explizit das Anliegen, durch sein Sprechen seine individuelle Perspektive für die Nachwelt zu archivieren: „Pišem ovu ispovijest jer želim da iza mene ostane sačuvan moj život onako kako sam ga ja doživio, viden mojim očima, njegovo jedino pravo, moje lice.“⁶⁴ (S, 330) Trotz des fiktionalen Novellen-Genres und der Wahl des fremden Namens Muhamed entspricht das Erzählte den aus dem Zeugenbericht bekannten Inhalten, wodurch dieses Sprechen sich nahe an der Person des Autors verorten lässt. Die Verletzung wird so auf intime Weise greifbar, zugleich unternimmt die Stimme explizit den Versuch, sich für die Opfer des Genozids stark zu machen: „Pišem za sebe, u uvjerenju da je sve što se desilo u mom životu neumitno vodilo prema tom danu, iako ne vjerujem u sudbinu nego u snagu ljudskog izbora i građanske hrabrosti“⁶⁵ (S, 233). Im Gegensatz zu der Verquickung des Selbst mit den in seinem direkten Umfeld Getöteten erfolgt aus dem Sprechen als Ich eine sprachliche Differenzierung zwischen dem Überlebenden und jenen, die er für die Nachwelt erinnert.

Gerade gegenläufig zu *Razglednica iz groba*, wo der Genozid als klares Zentrum erkennbar ist, reichen die Überlegungen des auktorialen Ich-Erzählers in *Samouk* bis in seine Kindheit zurück. Sich selbst verortet er, später als im ersten Text, nach Abschluss der Migrationsbewegungen innerhalb Bosniens: „I sâm sam u Sarajevo stigao u jednom od prvih izbjegličkih talasa s proljeća 1996. godine.“⁶⁶ (S, 235) Im Zeugenbericht scheint das Bestreben, die Erlebnisse in Srebrenica in Worte zu fassen, deutlichem Widerstand ausgesetzt. Während dem in thematische Blöcke gegliederten Alltag, gleich einer Untermauerung der allgemeinen

64 ‚Ich schreibe diese Beichte, weil ich mir wünsche, dass mein Leben nach mir bewahrt bleibt, so wie ich es erlebt habe, wie ich es mit meinen Augen gesehen habe, seine einzige Wahrheit, mein Gesicht.‘

65 ‚Ich schreibe für mich selbst, in der Überzeugung, dass alles, was sich in meinem Leben ereignet hat, unaufhaltsam zu diesem Tag hinführte, obwohl ich nicht an das Schicksal glaube, sondern an die Kraft menschlicher Entscheidungen und Zivilcourage.‘

66 ‚Ich bin allein in Sarajevo angekommen, mit einer der ersten Flüchtlingswellen im Frühjahr 1996.‘

Hoffnungslosigkeit, die Chronologie entzogen ist, erhält die Ankunft als zeitliches Moment des Umbruchs besondere Aufmerksamkeit: „Bio je 18. maj 1992. Moj prvi dan u Srebrenici. Ostat ću tu još tri godine, više od hiljadu dana koji će ličiti jedan na drugi.“⁶⁷ (RG, 15) An dieser Stelle ist die später eng am Wir verortete Ich-Instanz noch stärker als Individuum erkennbar, da sie noch nicht Teil des späteren Kollektivs geworden ist. Einerseits heißt es: „[I]zdvoja iz dugog monotonog niza, valjda samo zato što je prvi“⁶⁸ (RG, 15); der durch Wiederholungsstrukturen literarisierte Abschnitt über die Ankunft in Srebrenica verdeutlicht andererseits die Hoffnungen, die nach den Einbußen durch den Krieg in diesen Schritt gelegt werden: „[T]o je bio jedini osjećaj koji pamtim – osjetio [sam] dubok unutrašnji poriv da preživim.“⁶⁹ (RG, 16)

Seiner Zeitstruktur nach läuft das Sprechen des Ich im Zeugenbericht direkt auf den Genozid zu. Die Formulierungen weisen in die Zukunft, sodass dem Sprechenden alle Erschütterungen noch bevorstehen: „Upoznat ću u naredne tri godine, sve do pada enklave koja je formirana u ljetnim mjesecima 1992, jako mnogo ljudi. Neki od njih su zauzeli mjesta mojih rođaka ubijenih 1992, srpskih prijatelja koji su me brutalno izdali“⁷⁰ (RG, 10). Das Kollektiv eines Wir *wird* sich formieren, um anschließend (wie bereits bekannt) zerstört zu werden; strukturell zeichnen sich hier die Züge eines Wiederholungszwangs ab. Die Ich-Stimme ist so als jene des Überlebenden markiert, der den Genozid nicht verarbeiten kann. An den Brüchen dieser Zeitstruktur des Vorzeitigen verliert sich auch die Illusion des ‚noch-nicht-geschehenen‘ Genozids. Dadurch wird erkennbar, dass die traumatische Erinnerung sich wie ein physisch erfahrener Fremdkörper im Inneren des Sprechers festgesetzt hat, der sich dieser Bilder nicht entledigen kann: „[S]amo sam tražio ćošak [...] da povratim iz sebe sve što sam preživio i sve što sam vidio toga i prethodnih dana“⁷¹ (RG, 86). Während die erste Zeitlichkeit eines Hinschreibens auf den bereits erlebten Genozid eine Dynamik der Bedrohung etabliert, beharrt der auf den Zeitpunkt des Ereignisses fixierte Duktus der *Bilder* auf dessen Unverrückbarkeit.

67 „Es war der 18. Mai 1992. Mein erster Tag in Srebrenica. Ich sollte noch drei weitere Jahre bleiben, über tausend Tage, die alle gleich waren.“ (SN, 14)

68 „[Er] hebt sich von der langen monotonen Folge von Tagen ab, wahrscheinlich nur, weil es der erste war.“ (SN, 14)

69 „[D]as war das einzige Gefühl, an das ich mich erinnere – [ich fühlte] einen tiefen inneren Drang zu überleben“ (SN, 14).

70 „Ich sollte in den nächsten drei Jahren, bis zum Fall der in den Sommermonaten 1992 gebildeten Enklave, sehr viele Menschen kennen lernen. Einige von ihnen nahmen den Platz meiner 1992 ermordeten Verwandten ein oder der serbischen Freunde, die mich brutal verraten hatten.“ (SN, 8)

71 „[I]ch suchte nur eine Ecke, [...] um alles zu erbrechen, was ich an diesem und an den vorhergehenden Tagen durchgemacht und gesehen hatte.“ (SN, 89)

Die tendenzielle Verschiebung von Wir (*Razglednica iz groba*) zu Ich (*Samouk*) ist zudem als Versuch des Ich zu lesen, sich als Individuum zu emanzipieren. Bei genauer Betrachtung setzt sich das Trauma aus einer ganzen Reihe kurzer und dauerhafter Belastungen zusammen, die das Kollektiv des Wir erst konstituieren: „Te tri godine, koliko je Srebrenica trajala, bili smo vraćeni u prvobitnu zajednicu, zakoni nisu postojali, a vlast je bila utemeljena na međusobnim odnosima moći.“⁷² (RG, 35) Krieg, anhaltende Bedrohung in der Enklave und Genozid fließen im post-traumatisch belasteten Erzählen ineinander. Teilweise trägt diese Belastung individuelle Züge, wenn es etwa um Zusammentreffen mit dem mutmaßlichen Mörder des Onkels geht: „Svaki put kada sam sretao tog čovjeka, stomak mi se okretao od muke, ali se nikad nisam usudio da spomenem ubistvo jer sam znao da to neće izmijeniti ništa.“⁷³ (RG, 35) Für den in der Enklave verbrachten Zeitraum zeichnet sich hier eine durch ein Machtgefälle bedingte, unfreiwillige Sprachlosigkeit ab, die ebenfalls bedeutet, dass das Ich seine Sprache erst wiederfinden muss.

Während sich das Erzählen in *Razglednica iz groba* direkt auf das Trauma zubewegt, beschreibt *Samouk* eine fluchtartige Distanzierung, die mit den Rat-schlägen der Vater-Instanz begründet wird: „Da bježim, ne za sebe, nego za njega, jer je on to htio i jer mi je od svega ostavio samo to“⁷⁴ (S, 228). Auch insgesamt stellt der im Zentrum stehende Vater einen wichtigen Referenzpunkt für die individuelle Identitätsbildung des Erzählers dar. Dies beginnt bereits damit, dass Sohn und Großvater sowie ein paar Zeilen weiter auch der Vater am Anfang mit Vornamen eingeführt werden: „Zovem se Muhamed. Ime sam dobio po Božijem poslaniku i po svom pradjedu, koji je od tifusa umro u zbjegu 1942.“⁷⁵ (S, 221) Zudem stärkt die transgenerationale Einbettung in Familienverbindungen und in die religiöse Tradition das Subjektbewusstsein.

Am deutlichsten wird der im Vater gesuchte Fokus des literarischen Erzählens in der Ankündigung einer Schilderung der letzten Unterredung mit ihm: „Ispričat ću kako je izgledao moj posljednji susret s ocem, Sulejmanom“⁷⁶ (S, 221). Wie allerdings so oft bei Suljagić entzieht sich dieser intendierte Fokus dem Sprechen umgehend wieder: „Ustvari, nas dvojica se nikad nismo oprostili“⁷⁷ (S, 222).

72 „In diesen drei Jahren vor Srebrenicas Fall wurden wir auf die Stufe einer Urgesellschaft zurückgeworfen, Gesetze gab es nicht, und die Obrigkeit basierte auf Machtbeziehungen.“ (SN, 33 f.)

73 „Jedes Mal, wenn ich diesem Mann begegnete, drehte sich mir der Magen um, aber ich wagte es nie, den Mord zu erwähnen, weil ich wusste, dass das nichts ändern würde.“ (SN, 34)

74 „Zu fliehen, nicht für mich selbst, sondern für ihn, weil er es wollte und weil es das Einzige ist, was er mir hinterlassen hat.“

75 „Ich heiße Muhamed. Ich wurde nach dem Propheten Gottes benannt und nach meinem Urgroßvater, der 1942 auf der Flucht an Typhus starb.“

76 „Ich werde erzählen, wie mein letztes Treffen mit meinem Vater Sulejman war.“

77 „In Wirklichkeit haben wir beide uns nie voneinander verabschiedet.“

So werden, wider die Ankündigung, Trauer und Angst zum eigentlichen Zentrum. Wie bereits an den Fotografien festgestellt, erzeugt der Versuch, über den Vater zu sprechen, kurze schemenhafte Eindrücke, die jedoch so verstörend sind, dass der Ich-Erzähler den Blick schnell wieder abwendet. Hier gleitet das Erzählen gleichsam an den Bildern der flüchtigen Abschiede ab und gerät ins Stocken: „[J]edanput sam ga pratio u borbu iz koje se vratio, drugi put sam kroz prozor gledao kako odlazi da se ne vrati.“⁷⁸ (S, 222) Eine der literarisch stilisierten Episoden in *Razglednica iz groba* verweist ebenfalls auf die Verfestigung eines inneren Bildes von seinem Tod: „*Okrenuo sam se i, kunemse, možda sam to samo umislio, ali se kunem, vidio sam svog oca kako pada.*“⁷⁹ (RG, 28)

Dennoch wird an späterer Stelle der Vater als jene wichtige und einzige Instanz herausgezeichnet, von der das sprechende Ich politisch geformt wurde. Impulsiv und regimekritisch bildet er trotz seiner anfänglichen Mitgliedschaft in der Partei einen Gegenpol zur gleichgeschalteten Öffentlichkeit, von der er sich zunehmend distanziert. Muhamed erinnert sich an Episoden aus seiner Pubertät, wo ihm der Vater den Mund verbietet, als er ein gängiges jugoslawisches Kampflied anstimmt: „*Pička ti materina, odmah da si prestao pjevati! Oni ubijaju ljude u Hrvatskoj!*“⁸⁰ (S, 260) Als er sich anschickt, Miloševićs Politik zu verteidigen, droht ihm der Vater sogar an, ihn des Hauses zu verweisen. Nicht nur dafür ist der Sohn im Nachhinein dankbar, sondern auch dafür, dass der Vater ihn durch seinen vehementen Einsatz vor dem Kriegsdienst bewahrt hat. (Vgl. RG, 68) Wie der Erzähler feststellt, wird ihm die Verbindung zwischen diesen Episoden und seiner hier verwurzelten eigenen politischen Haltung erst spät bewusst: „*Nešto više od godina dana kasnije moj otac bio je mrtav, ali ja sam se incidenta sjetio prvi put tek nakon što sam stigao u Haag, u februaru 2002. godine.*“⁸¹ (S, 260)

Das Sprechen als Ich ist außerdem mit einer stärkeren Thematisierung der Kindheit als individueller Erfahrung verbunden. Im Zuge dessen werden die Ursprünge der ethnischen Spannungen differenziert herausgearbeitet. Dabei finden erste Konfrontationen mit Nationalismus Erwähnung (vgl. RG, 19) sowie die Auswirkungen unterschiedlicher innergesellschaftlicher Verteilungen der Ethnien im Heimatdorf und in der Schule: „*Odrastao sam u dva različita svijeta. [...] U prvom*

78 „[E]inmal begleitete ich ihn in den Kampf, aus dem er zurückkehrte, ein anderes Mal sah ich ihm durch das Fenster nach, wie er er ging, um nicht zurückzukehren.“

79 „Ich drehte mich um, und ich schwöre, vielleicht habe ich es mir nur eingebildet, aber ich schwöre, ich habe gesehen, wie mein Vater gefallen ist.“ (SN, 26)

80 „Verflucht, hör sofort zu singen auf! Sie töten in Kroatien Menschen!“

81 „Ein gutes Jahr später war mein Vater tot, aber ich habe mich an diesen Zwischenfall erstmals erinnert, als ich im Februar 2002 in Den Haag angekommen bin.“

svijetu, svi moji prijatelji bili su muslimani; u drugom Aleksandar, pravoslavac iz susjednog sela, bio je moj najbolji prijatelj“⁸² (S, 246). Die kurze Freundschaft mit dem serbisch-orthodoxen Aleksandar wird als wichtige Grundlage für den späteren unkomplizierten Zugang zu Menschen anderer Ethnien erkennbar. Ihren Anfang nimmt sie, als die Lehrerin auf die Bedeutung der fünf Zacken des Sterns auf der Jugoslawischen Flagge als Symbole für die serbischen, kroatischen, slowenischen, montenegrinischen und makedonischen Bevölkerungsteile verweist, wobei keine Verortung der bosnischen Muslim:innen erfolgt. Aleksandar ist hier klar auf Muhameds Seite: „Naše prijateljstvo, koliko god kratkotrajno i krhko, bilo je potpuno zaštićeno i vjerovatno mi je zato i tako drago.“⁸³ (S, 248)

Noch in *Razglednica iz groba* begleitet das Sprechen als Ich außerdem die ersten eigenständigen Entscheidungen, die der autobiografische Erzähler zu treffen hat, und steht damit für ein abruptes Ende der Kindheit. Nach dem Tod des Vaters fühlt er sich für Mutter und Schwester verantwortlich: „[O]ne su bile sve što sam imao na svijetu – u situaciji kada su naši životi bili bezvrijedni, a sve troje potpuno nezaštićeni.“⁸⁴ (RG, 83) Dass er ohne sie nach Srebrenica flüchtet, löst ambivalente Gefühle aus, da er ursprünglich ihnen den Vortritt lassen wollte: „Nakon što je otac poginuo u decembru 1992, insistirao sam da majka i sestra barem pokušaju dobiti mjesto na kamionu.“⁸⁵ (RG, 83) An diesem Ich werden individuelle Gefühle zum einen in der Liebe zu Familienmitgliedern deutlich, zum anderen in seiner emotionalen Verhärtung und dem Verlust altruistischer Gefühle, als es sich in Srebrenica isoliert und von Hunger geplagt über Wasser zu halten versucht: „[G]lad [je] u potpunosti izmijenila moj karakter; od dječaka koji je prije rata bio stidljiv i povučen, postao sam agresivan i surov“⁸⁶ (RG, 39). Sprechen erlangt hier außerdem eine Bedeutung als Instrument geschickten Verhandelns.

Während die der Zeit entrückte Wir-Stimme stellvertretend für oder trauernd um ein Kollektiv Gefühle ausdrückt, ordnet die Ich-Stimme die Ereignisse entlang

82 „Ich bin in zwei verschiedenen Welten aufgewachsen. [...] In der ersten Welt waren alle meine Freunde Muslime; in der zweiten war Aleksandar, ein Orthodoxer aus dem Nachbardorf, mein bester Freund.“

83 „Unsere Freundschaft, so kurzlebig und zerbrechlich sie auch sein mochte, war vollkommen sicher und vermutlich ist sie mir deshalb so wichtig.“

84 „[I]n einer Situation, in der unser Leben wertlos geworden war und wir alle drei schutzlos waren[, waren] sie alles, was ich auf der Welt hatte.“ (SN, 86)

85 „Nachdem mein Vater im Dezember 1992 umgekommen war, bestand ich darauf, dass meine Mutter und meine Schwester wenigstens versuchten, einen Platz auf einem Lastwagen zu bekommen.“ (SN, 86)

86 „[D]er Hunger [hatte] meinen Charakter völlig verändert [...]; von einem Jungen, der vor dem Krieg schüchtern und zurückgezogen gewesen war, hatte ich mich zu einem aggressiven und rohen Burschen gewandelt“ (SN, 37).

der eigenen Biografie. Anhand autobiografischer Episoden differenziert die Ich-Instanz zwischen persönlichen Erfahrungen und allgemeinen Bedeutungen. Insbesondere gilt es, ein adäquates Verhältnis für die im Überlebensschuld-Syndrom verwobenen Widersprüche zwischen zufällig erlangten persönlichen Vorteilen und der unbeschadet miterlebten Massenvernichtung zu finden: „Ne želim ih unaprijed osuditi, oni su nevini sve dok se ne dokaže drugačije; ne želim ih ni osloboditi kri-vice jer niti to mogu, niti je to moj posao.“⁸⁷ (RG, 96)

Trotz umsichtiger Formulierung drückt diese Forderung nach juristischer Klarheit in *Razglednica iz groba* unmissverständlich aus, dass die Verantwortlichen zur Rechenschaft zu ziehen seien; die im Text dokumentierten Zusammenhänge sprechen klar für den Schuldspruch der namentlich verzeichneten Verantwortlichen. In *Samouk* wird diese an die Ich-Stimme gebundene Forderung nach gerichtlicher und gesellschaftlicher Verurteilung der Kriegsverbrecher noch deutlicher: „U mom slučaju zlo se uspjelo ograditi i poslije moga niko više nije dvojio da sam žrtva samo vlastitog iskustva. I da za to niko nije kriv, osim mene samog. I to je postalo legitimno. Pišem zato što hoću da se zna: nije!“⁸⁸ (S, 330) Wut und Verzweiflung, die in diesem individuellen Sprechen mitschwingen, zeugen von politisch motivierten Gefühlen. Die Ich-Stimme befreit sich von den im kollektiven Sprechen als Wir ausgedrückten Ohnmachtsgefühlen von Trauma und Trauer. Anhand der individuellen Biografie und der persönlichen Erfahrungen steht das Sprechen als Ich für die Suche nach Klarheit und den Versuch, die Hilflosigkeit angesichts des miterlebten Genozids durch politische Tatkraft zu überwinden.

2.3 Radiostimmen und Stille

Im Kontext von Krieg und Enklave verschiebt sich die Bedeutung des Mediums Radio, da zum einen die Reichweite der Sendungen eingeschränkt ist – „Radio nije mogao emitirati program izvan grada“⁸⁹ (RG, 161) –, doch zum anderen zusätzliche Funktionen auf dieses Medium verlagert werden. Neben der Feststellung, dass in Srebrenica in Ermangelung auswärtiger Printmedien die Radionachrichten als zuverlässigste Informationsquelle erachtet wurden, kommt die Nutzung des Radios

87 „Ich möchte sie nicht im Voraus verurteilen, sie sind unschuldig, solange nichts anderes bewiesen ist; ich will sie aber auch nicht von Schuld freisprechen, weil ich das nicht kann und es auch nicht meine Aufgabe ist.“ (SN, 98)

88 „In meinem Fall gelang es, das Böse einzudämmen, und danach zweifelte niemand mehr daran, dass ich nur das Opfer meiner eigenen Erfahrung sei. Und dass niemand schuld sei außer mir selbst. Und das wurde legitim. Ich schreibe, weil ich will, dass alle wissen: Das ist es nicht.“

89 „Der Sendebereich war auf die Stadt [...] beschränkt“ (SN, 168).

als Kommunikationsmedium hinzu. Hinsichtlich der Amateurfunker, die dieses Fernsprechen technisch ermöglichen, hält Guido Snell fest, diese würden im Text zum einen als altruistische Pioniere gefeiert und zum anderen in dieser Haltung als unzeitgemäß verworfen: „for their ingenuity now serves only to underline their helplessness, their being out of place in time.“ (Snell 2014: 247)

Perspektiviert werden die selbstlosen und einfallsreichen Amateurfunker Sead und Senad Dautbašić nämlich durch ihren Tod bzw. durch die Identifikationsnummern, die ihnen bei der Exhumierung der Massengräber zugewiesen wurden: PLC < M%-2 >-113, M4, 21, 5 und BK8-074B, M4, 21, 6. Das erste von zwei Symbolkapiteln mit solchen Chiffren posthumer Lokalisierung als Titel berichtet über die Zwillingbrüder, über ihr Wirken zu Lebzeiten. Ihr unmittelbar an die Ermöglichung von Sprechen geknüpft Engagement verdeutlicht unmissverständlich die Akustik der ganzen Stadt nach dem Genozid als ein Verstummen. So verweist der Tod der Zwillinge metonymisch auf das Ende der Kommunikation und ein Ende des Sprechens.

Posljednji put sam ih vidio u maloj sobici ispod stubišta, gdje su s teškom mukom uspjeli priključiti stanicu. Nihad Ćatić jedini izvještač iz grada, čitao je svoj posljednji izvještaj iz Srebrenice. Sead i Senad sjedili su pored njega. Siguran sam da su, ili jedan ili drugi, kao i uvijek, nakon što je Nihad završio izvještaj, posegnuli za nekakvim dugmetom na stranici i rekli: ‚E, dobro!‘, i pogledali se zadovoljni što su i to uspješno okončali. Posljednji put.⁹⁰ (RG, 208)

Hiermit wird die letzte Funknachricht aus Srebrenica zum letzten Lebenszeichen der wenig später Ermordeten. In der Imagination des Erzählers gehen alle wie gewohnt ihren Aufgaben nach. Ohne übermäßige Eile und *zufrieden* – ein für beide Texte Suljagićs untypischer Gefühlszustand – beschließen die Zwillinge ein letztes Mal ihre Mitteilungen an die Außenwelt. Ihr hier angedeutetes friedliches Ende akzentuiert den Kontrast zu den bevorstehenden Ereignissen, die durch den Titel der Episode unübersehbar präsent sind, doch erzählerisch ausgespart werden. Nur die rhetorische Wiederholung von ‚zum letzten Mal‘ verweist auch an dieser Stelle darauf, dass das im Text offengelassene Ende ein absolutes sein wird.

Selbst dieser friedlichen Situation ist die permanente Gefahr möglicher Angriffe eingeschrieben, die den Arbeitsort der Amateurfunker ständig betrifft und

⁹⁰ „Zum letzten Mal sah ich sie in einem kleinen Zimmer unter der Treppe, wo es ihnen mit großer Mühe gelungen war, die Station anzuschließen. Nihad Ćatić, der einzige Reporter der Stadt, las seinen letzten Bericht aus Srebrenica. Sead und Senad saßen neben ihm. Ich bin sicher, sie haben, entweder der eine oder der andere, wie immer, wenn Nihad seinen Bericht beendete, nach irgendeinem Knopf an der Station gegriffen und ‚das hätten wir‘ gesagt und sich zufrieden angeschaut, weil sie auch das erfolgreich abgeschlossen haben. Zum letzten Mal.“ (SN, 218)

insofern als beinahe alltäglich vernachlässigt wird. Als Medium persönlicher Kommunikation bewertet Suljagić das Radio durchwegs positiver denn als offizielle Informationsquelle. Nach dem Ausfall von Telefonverbindungen sind Gespräche mit Angehörigen nur noch über Funk möglich: „Na samom početku rata, u vrijeme masovnih deportacija, bilo je najvažnije doznati da li su njihovi najdraži živi. Ljudi su se okupljali pred zgradom pošte, dok su telefoni radili, ili pred ‚radioamaterima‘ potom“⁹¹ (RG, 57). Die spezifische Sprechsituation zeichnet sich dadurch aus, dass persönliche Gespräche im Beisein anderer stattfinden und somit nicht völlig privat sind.⁹² Im Kontext von Krieg und ständiger Gefahr scheint dies jedoch zweitrangig; vielmehr zeichnet sich auch hierin das bereits behandelte kollektive Sprechen (und Denken) ab, die Verfestigung eines ‚Wir‘.

Das große Ansehen der Radioamateure gründet auf Dankbarkeit, da sie die Aufrechterhaltung sozialer Kontakte ermöglichen. Sprechen erhält in der Prekariät eine neue Bedeutung und wird von etwas Unreflektiert-Alltäglichem zu einem wertvollen Gut: „U međuvremenu, u jesen 1992, dok se bližila zima postalo je moguće i razgovarati s njima. Osiromašeni svijet bi, iz zahvalnosti, nakon razgovora radioamaterima, mladićima koji su to omogućili, nudio sve što je imao.“⁹³ (RG, 58) Besonders angesichts der mehrmals festgestellten innerlichen Abstumpfung und Verrohung der Menschen erscheint es bedeutsam, dass persönliche Gespräche trotz Hungers und widriger Lebensumstände letztendlich Priorität erhalten. Die soziale Funktion von Sprechen tritt hier in den Vordergrund.

Als offizielles Informationsmedium wird der Rundfunk ähnlich kritisch reflektiert wie journalistische Printmedien, obwohl Ersteres auch in dieser Funktion in der Enklave besonders wichtig erscheint. (Vgl. Kap. 1.1) Bezüglich der Realität außerhalb Srebrenicas sind jedoch Hinweise auf weitreichende Fehlinformationen oder Missverständnisse zu verzeichnen: „[O]tac na radiju čuo vijest da je Srebrenica slobodna. Sutradan smo krenuli ka gradu, prvi od ko zna koliko hiljada koji će

91 „Unmittelbar zu Beginn des Krieges, zur Zeit der Massendeportationen, war es für die Leute am wichtigsten zu erfahren, ob ihre Liebsten am Leben waren. Sie versammelten sich vor der Post, solange die Telefone funktionierten, oder dann vor den Amateurfunkstationen“ (SN, 58).

92 Die Charakteristik eines privaten Sprechens vor Publikum erscheint im Kontext der Amateurfunker typisch: Besonders anschaulich erschließt sich dies in Miljenko Jergovićs *Mama Leone* (1999), wo eine Liebeserklärung erzählt wird, bei der das zufällige Publikum feuchte Augen bekommt; die Leser:innen erfahren dagegen nichts über die Reaktion der Adressatin. (Vgl. Jergović 1999: 215)

93 „Im Herbst 1992, als sich der Winter näherte, wurde es möglich, auch mit ihnen zu sprechen. Nach diesen Gesprächen boten die verarmten Leute den jungen Funkamateuren, die es ermöglicht hatten, aus Dankbarkeit alles an, was sie hatten.“ (SN, 59)

slijediti naš put.“⁹⁴ (RG, 22) Wie die Geschichte zeigt, stellt sich diese Entscheidung bereits nach kurzem als problematisch heraus. Während an Printmedien die journalistische Praxis stark kritisiert wird, scheint die hier entstandene falsche Vorstellung stärker auf eine allzu hoffnungsvolle Rezeptionshaltung zurückgeführt zu werden. Die offizielle Stimme aus dem Radio kann dennoch als eine in die Irre führende Verlockung verstanden werden.

Tatsächlich werden auch Radiostimmen vor dem Krieg thematisiert, die für diesen mitverantwortlich gemacht werden: „Rat je vrlo suptilan poduhvat, u smislu da se ljudske duše, u toku priprema za trenutak kada će početi da ubijaju cijeli jedan narod, moraju vrlo pažljivo, blago, bez pretjeranih potresa dovesti do te tačke.“⁹⁵ (S, 276) Diese ideologische ‚Vorbereitungsarbeit‘ wird nicht zuletzt an Programmänderungen deutlich, als Sulejman auf jener Frequenz, auf der er zuvor das Sarajevoer Jugendradio (*Omladinski radio*) zu hören pflegte, plötzlich einen serbisch-nationalistischen Sender vorfindet: „Dobro jutro, poštovani slušaoci ovo je Radio Srpske autonomne oblasti Semberija i Majevisa“⁹⁶ (S, 276).

Außer in der informationstechnisch eingeschränkten Situation in der Enklave erschließen sich Radiobotschaften aus den offiziellen Programmen als gewissermaßen irreale Parallelwelten, die zwar Informationen anbieten, das Publikum jedoch mit einer gewissen Willkür beschallen, wobei stark auf Emotionalisierung gesetzt wird. Auch als Stimme im Hintergrund wird Radio thematisiert, als Sulejman mit seiner Mutter, wie andere obdachlos Gewordene, nach dem Krieg eine verlassene serbische Wohnung zu renovieren beginnt: „Glas na radio je bio miran. Bio je to neki mladi srpski pjesnik“⁹⁷ (S, 243). Der serbische Dichter, dessen Stimme zufällig den Raum beschallt, erzählt über seine Begegnung mit einer Frau, die in der Handtasche die Knochen ihres Sohnes bei sich trägt. Angesichts der ohnehin traumatisch belasteten Situation der Überlebenden entfaltet sich hier eine Symbolik völliger Hoffnungslosigkeit, in der sich außerdem das erwähnte Überlebensschuld-Syndrom abzeichnet. Das darauffolgende Kapitel widmet sich der Beerdigung des Vaters. Tode von Angehörigen und Unbekannten bleiben in Suljagićs *Samouk* allgegenwärtig.

94 „Vater hörte im Radio die Nachricht, dass Srebrenica frei sei. Am nächsten Tag machten wir uns zur Stadt auf, als erste von wer weiß wie vielen tausenden, die uns auf unserem Weg folgten.“ (SN, 21)

95 „Der Krieg ist ein sehr subtiles Unterfangen in dem Sinne, dass die Menschenseelen, in Vorbereitung auf den Moment, wo sie beginnen werden, eine ganze Nation zu töten, sehr vorsichtig, sanft, ohne übermäßige Umwälzungen an diesen Punkt gebracht werden müssen.“

96 „Guten Morgen, geschätzte Hörer, hier ist das Radio der autonomen serbischen Region Semberija und Majevisa.“

97 „Die Stimme aus dem Radio war ruhig. Es war irgendein junger serbischer Dichter.“

tig und verbinden sich über die zufällige fremde Stimme zu einer anhaltenden Endzeitstimmung, in der der Genozid nachzuhallen scheint.

Zum einen proklamieren Radiostimmen in Suljagićs Texten auf unterschiedlichen Ebenen plakative Botschaften, die die politische Meinungsbildung beeinflussen und mitunter zu vorschnellen Schlüssen führen. Zum anderen stellen sie durch die Funker, die auf der Seite der Eingeschlossenen stehen, essenzielle Verbindungen zwischen Menschen her. Als Träger sozialer Funktionen steht die Tätigkeit der Funker außerdem für politischen Widerstand; ihr Verstummen nach dem Genozid wird zum akustischen Zeichen der Massenvernichtung.

2.4 Sprache(n) der Trauer

Der Ausdruck von Trauer ist in Suljagićs Texten insofern von Interesse, als in *Razglednica iz groba* das Trauma deutlich die Oberhand behält. Die Trauer bleibt in dieser Konstellation unbewältigt, denn die distanzlose Verbundenheit mit den Opfern zeugt vielmehr von einer Depression. Der gegen Ende formulierte Wunsch, über jeden einzelnen der Menschen aus Srebrenica individuell zu berichten, ist dennoch richtungsweisend für eine Abgrenzung der Individuen: „Volio bih da mogu napisati priču o svakome koga sam znao u Srebrenici. Svakoga ko je bio tamo i preživio ili ne, volio bih napisati svaku pojedinačnu priču.“⁹⁸ (RG, 203) Erst durch die vielen persönlichen Geschichten und Perspektiven, die diesen Menschen nun zugeschrieben sind, werden alle, und damit auch die Erzählinstanz, zu Subjekten. Das hypothetische Projekt ist als Selbstermächtigung durch Sprechen zu deuten, als eine Vielstimmigkeit, die den Ungehörten deren je eigene Stimme verleiht.

In *Samouk* steht dagegen das individuelle Sprechen der Hauptfigur im Zentrum; Muhamed orientiert sich hierbei an seinem Vater, den er als begabten Erzähler charakterisiert: „[A]h, kako je taj lijepo umio pripovijedati!“⁹⁹ (S, 221) Dieses Sprechen in Nachfolge des Verstorbenen bedient sich ebenfalls einer Sprache der Trauer. In Bezug auf dessen Tod im Zentrum der Novelle wird als besonders schmerzhaft vermerkt, dass es davor zu keiner Aussprache kam. Ein wichtiges Anliegen des Sprechens in diesem Text bildet daher der Versuch des nachträglichen Abschiednehmens. Und so reflektiert der Erzähler nachträglich diese letzte Begegnung, die in gewisser Weise einzigartig gewesen sei. (Vgl. S, 221)

⁹⁸ „Ich wünschte, ich könnte über jeden, den ich in Srebrenica gekannt habe, eine Geschichte schreiben. Über jeden, der dort war, ob er nun überlebt hat oder nicht, würde ich gern eine persönliche Geschichte schreiben.“ (SN, 213)

⁹⁹ „[A]h, wie schön dieser zu erzählen vermochte!“

Der Ausdruck kollektiver Trauer in *Razglednica iz groba* zeigt sich besonders an der Vielstimmigkeit der verschachtelten Textfragmente. Mitunter durch Kursivsetzung markiert, zeichnen sich darin unterschiedliche Sprech-Haltungen ab, die teilweise auch verschiedenen Sprechinstanzen zuzuordnen sind. So wird der lethargische Alltag eines heimgekehrten Soldaten in der an diesen adressierten Du-Form umrissen: „*Došao si kući, umoran kao i uvijek kada si se vraćao s fronta.*“¹⁰⁰ (RG, 69) An der körperlichen Verfassung des Mannes zeichnet sich Trauma v. a. als tiefsitzende Ermüdung ab, die auch psychisch verankert ist: „*Ustajao si umoran, reumatična koljena nisu podnosila klečanje, ukočena leđa su te boljela.*“¹⁰¹ (RG, 70)

Insgesamt umfasst der Text eine große perspektivische Bandbreite. Während Episoden wie die eben zitierte Betroffene aus unmittelbarer Nähe betrachten, überblicken andere die Folgen von Krieg und Genozid aus großer Distanz. Beide Sprech-Haltungen drücken Trauer aus: Während das Sprechen aus der Du-Perspektive sie als Anteilnahme mit einem gebrochenen Menschen zum Ausdruck bringt, ist Schmerz mitunter auch in abstrakterer Form formal im Text verankert. Etwa in Wiederholungsstrukturen oder onomatopoetischen Elementen rekurriert der Text dann auf archaische Klagegesänge: „Deset hiljada ljudi, deset hiljada tabuta, deset hiljada nišana, jeeeh, deset hiljada!“¹⁰² (RG, 11) *Samouk* enthält ein vergleichbares, hier auf das individuelle Schicksal perspektiviertes Gesangselement als Eröffnung. Suljagić stellt diesem Text nämlich das Sevdah-Lied *Zaplakala Šećer-Đula* als Epigraph voran, das der Titelheldin prophezeit, ihr Osman werde nicht aus dem Krieg zurückkehren: „*Đulo mlada, preudaj se, / Svom Osmanu ne nadaj se!*“¹⁰³ (S, 219) Nicht nur thematisch wird mit diesem Lied Trauer zum Ausdruck gebracht, denn die traditionelle osmanisch-bosnische Liedgattung des Sevdah dient, wie Tatjana Petzer (2020: 401) darlegt, der therapeutischen Behandlung von Melancholie. (Vgl. Kap. III.4.2)

In *Razglednica iz groba* trauert die Ich-Instanz um eine Vielzahl von Menschen, von denen ihr viele persönlich bekannt waren: „*Divnih taman onoliko koliko su bili ljudi. I onoliko koliko sam ih ja znao.*“¹⁰⁴ (RG, 11) Diese Trauer grenzt eng an die persönliche Traumatisierung: „*Ne izdaju me riječi, izdaje me ono što*

100 „Du bist nachhause gekommen, müde wie immer, wenn du von der Front kommst.“ (SN, 71)

101 „Du bist müde aufgestanden, deine rheumatischen Knie haben das Knien nicht vertragen, dein steifer Rücken hat dir wehgetan.“ (SN, 72)

102 „Zehntausend Menschen, zehntausend Särge, zehntausend Grabsteine, heeej, zehntausend!“ (SN, 9)

103 „Junge Đula, heirate wieder, / Hoffe nicht auf deinen Osman!“

104 „Wunderbar insofern, als sie Menschen waren. Und insofern, als ich sie kannte.“ (SN, 9)

osjećam, još uvijek košmarno sjećanje na to vrijeme.“¹⁰⁵ (RG, 168) Während sich der Sprecher auf die individuelle Einzigartigkeit der Getöteten konzentriert, reflektiert das mit seiner Trauer unmittelbar verwobene Trauma den Fokus auf die Sprechinstanz des Ich: „[P]amtit ću svako lice koje sam tamo vidio tih dana, svaku grimasu, strah u očima, imena ću pamtiti, do god sam živ.“¹⁰⁶ (RG, 168) Trauer und Trauma verbinden sich im Erinnern, wobei sich ein Nicht-vergessen-Können der Traumatisierung und ein Nicht-vergessen-Wollen der Trauer verschränken: „Bilo ih je 239. Punoljetnih, izgladnjelih, umornih, nasmrt prepadnutih, nervoznih, neispavanih, sijedih, mršavih, ćelavih, tamnopusatih, plavokosih [...]... Bilo ih je 239. I svi su ubijeni. Spisak s njihovim imenima napustio je Potočare prekasno“¹⁰⁷ (RG, 194).

Während das Trauma sich anhand unverrückbarer Fakten festschreibt, steht Trauer in Beziehung zu einem Sprechen über die Hintergründe: „Htio sam ispričati priču koja se krije iza brojki, napisati da su te brojke imale familije, sestre braću, djevojke...“¹⁰⁸ (RG, 205). Die leblosen Überreste aus den Massengräbern erscheinen steril, was die technischen Details bei der Identifizierung widerspiegeln. Die Identifikationsnummern verweisen auf nichts individuell Menschliches, sondern auf die uniforme Todesursache der Opfer. Eine von Suljagić gewählte Form, Trauma in Trauer zu überführen, liegt im Erzählen persönlicher Erinnerungen: PLC-40, M5, 16, 19 wird so wieder als der gleichaltrige Nehrudin Sulejmanović kenntlich, der als medizinischer Techniker im Krankenhaus auch anderen ein Begriff war, da er viele Verletzte verarztet hat. Am Vorabend seiner Abreise nach Bratunac, von der er nicht zurückkehren sollte, hatte Suljagić noch mit ihm Kontakt, doch der Genozid unterbricht diese Freundschaft umso abrupter, als man sich in Tuzla bei einem Bier wiedersehen wollte. Am Friedhof in Potočari wird Trauer auch durch einsame Zwiesprache mit dem Verstorbenen ausgedrückt; der Ich-Erzähler wartet, bis andere Trauernde sich entfernt haben, um dann mit tränenschwerer Stimme leise zu flüstern: „Nismo je popili“¹⁰⁹ (RG, 211).

Von einer Latenzzeit, die vergeht, bevor die Trauerarbeit einsetzen kann, erzählt dagegen *Samouk*. Auf den Objektverlust durch den Tod des Vaters folgt eine

105 „Mich lassen nicht die Worte im Stich, mich lässt das, was ich fühle, im Stich, die noch immer alptraumhafte Erinnerung an diese Zeit.“ (SN, 176)

106 „[I]ch werde mich an jedes Gesicht erinnern, das ich in diesen Tagen dort gesehen habe, an jede Grimasse, an die Angst in den Augen, an jeden Namen, solange ich lebe.“ (SN, 176)

107 „Es waren 239. Volljährige, Ausgehungerte, Müde, zu Tode Erschrockene, Nervöse, Unausgeschlafene, Grauhaarige, Magere, Glatzköpfige, Dunkelhäutige, Blonde [...]... Es waren 239. Und alle wurden umgebracht. Die Liste mit ihren Namen verließ Potočari zu spät“ (SN, 204).

108 „Ich wollte eine Geschichte erzählen, die sich hinter diesen Nummern verbirgt, schreiben, dass diese Nummern Familien hatten, Schwestern, Brüder, Mädchen...“ (SN, 215)

109 „Wir haben es nicht getrunken“ (SN, 221).

Phase der Orientierungslosigkeit bzw. der ungerichteten Suche nach einem Ersatzobjekt: „[S]vog života oko sebe tražio [sam] ljude ili, bolje rečeno, čovjeka koji bi makar i izdaleka bio veliki kao on.“¹¹⁰ (S, 223) Dieser Zustand impliziert eine Sprachlosigkeit, die den Kontakt zu anderen Menschen behindert: „Jer, kad sam izgubio oca, izgubio sam istinu. Nikad više nisam mogao povjerovati nikome.“¹¹¹ (S, 223) Die Dynamik eines Schockzustands, der Gefühle blockiert, wird besonders deutlich, als über die Identifizierung des Toten erzählt wird: „Nisam osjetio ništa. Gledao sam svog oca, to što je ostalo od njega, i nisam osjećao ništa. Preda mnom je bila gomila košćica koje su mogle pripadati bilo kome“¹¹² (S, 318). In dieser Episode wird deutlich, dass auch die emotionale Ausdrucksfähigkeit, der eine Sprache der Trauer bedarf, zeitweilig blockiert ist.

Bereits in jener früheren Episode, wo die Familie vom Tod des Vaters erfährt, wird die Sprachlosigkeit des Ich-Erzählers thematisiert, der seinem inneren Schmerz keinen Ausdruck zu verleihen vermag. Stellvertretend für die Sprache steht hier eine unruhige Stille, die durch Schluchzen und Bewegungen unterbrochen wird, sowie die Wahrnehmung des scheinbar dunkler und kleiner gewordenen Wohnraums. Der Sprecher drückt seine eigenen Emotionen – Hilflosigkeit und Trauer – selbst nicht aus, spürt sie jedoch indirekt in der Umgebung, wobei das Weinen anderer zu Rückkoppelungen führt, die seinen eigenen Schmerz vervielfachen: „Slomio sam se. Slomio me više nego bilo šta drugo [...] plač moje sestre koja je dječiji odbijala da razumije da je to što se desilo zauvijek i kao u transu ponavljala: „Babo, babo, babo, babice...“¹¹³ (S, 305).

Obgleich Weinen eine zeitweilige Unfähigkeit, zu sprechen, bedeutet, verleiht es der Trauer nonverbal adäquat Ausdruck und setzt wichtige Prozesse der Aufarbeitung in Gang. Der Text enthält eine Erinnerung an den Vater, der weint, als er von der Erschießung dreier naher Angehöriger erfährt: „Bio je to prvi put da nije krio suze preda mnom.“¹¹⁴ (S, 302) Gemessen an diesem Vorbild ist Weinen in Suljagićs diskursivem System als angemessene Sprache der Trauer verankert. Wie zuvor festgestellt, fällt es dem Ich-Erzähler Muhamed insgesamt dennoch

110 „[M]ein Leben lang habe ich nach einem mir nahen Menschen gesucht, besser gesagt, nach einem Menschen, der wenigstens annähernd so großartig gewesen wäre wie er.“

111 „Denn, als ich meinen Vater verlor, verlor ich die Wahrheit. Nie wieder konnte ich jemandem vertrauen.“

112 „Ich fühlte nichts. Ich schaute meinen Vater an, das, was von ihm übrig war, und ich fühlte nichts. Vor mir lag ein Haufen Knochen, die zu jedem hätten gehören können.“

113 „Ich zerbrach. Mehr als alles andere zerbrach mich [...] das Weinen meiner Schwester, die sich kindlich weigerte zu verstehen, dass das, was passiert war, für immer war, und wie in Trance wiederholte: „Papa, Papa, Papa, lieber Papa...“

114 „Das war das erste Mal, dass er seine Tränen nicht vor mir verbarg.“

schwer, seinen Schmerz auszudrücken. Der Zusammenhang zwischen nonverbal und sprachlich ausgedrückter Trauer wird deutlich, als mit zeitlicher Verzögerung bei der Beerdigung des Vaters beides wie von selbst aus ihm herausbricht: „Čistio sam rukama zeleni pokrov, očistio pločicu s imenom od zakorjelog blata i dok su se suze, neprekidno – tako da više nije bilo smisla pružati otpor – slijevale niz lice, ponavljao: „E, moj stari...““¹¹⁵ (S, 326).

Wie in *Razglednica iz groba* zeichnet sich Trauma auch hier in einem fragmentierten Sprechen ab, mit dem der Trauernde sich an den verlorenen, geliebten Menschen wendet und mit ihm in eine innere Zwiesprache tritt. Durch die Liedgattung des Sevdah und das Weinen kommt Trauer in *Samouk* jedoch auch körperlich zum Ausdruck, was als erster Schritt der Therapie und Bewältigung von Trauma gelten kann. Das traumatisierte Subjekt, welches im Zeugenbericht rational-logisch argumentiert, wird so in der Novelle durch Gefühlsarbeit aus seiner Erstarrung gelöst.

3 Fakten und Erzählgesten der Fiktionalität bei Emir Suljagić

Sowohl der Foto-Text als auch das Sprechen spiegeln in Emir Suljagićs Texten die durch ein Überlebenden-Trauma gebrochene Identität: Die Grenzen zwischen Individuum und Kollektiv verlaufen fließend, sie signalisieren eine starke Identifikation mit den Ermordeten und reflektieren die Zufälligkeit des eigenen Überlebens. Im Foto-Text kommt dies dahingehend zum Ausdruck, dass die Betrachtung persönlicher Fotografien vermieden wird. Der Ich-Erzähler rückt in seiner ekphrastischen Beschreibung einen Unbekannten in den Fokus, dessen bevorstehender Tod ihn empathisch berührt. Angesichts des Genozids verliert das Barthes'sche *punctum* des Todes seine abstrakte Gültigkeit. Da es auf dieses konkrete Ereignis verweist, lässt es Betrachter:innen keine individuelle Trauer empfinden, sondern existenzielle Bedrohung, und es erinnert diese an die politische Dimension von Hass und Auslöschung. Der Ich-Erzähler wird vom Gedanken an seine visuell aufgerufenen Verstorbenen abgelenkt: Er verspürt Todesangst und wird folglich selbst zum existenziellen Zentrum der Bildbetrachtung.

Auch die Rolle der Öffentlichkeit wird im Foto-Text reflektiert und diese erscheint in Suljagićs Darstellung aufgrund ihrer Passivität und ihres unterlassenen Einschreitens mitverantwortlich am Genozid. Kritik trifft außerdem die journalistische Praxis bei den Gedenkveranstaltungen, die die Trauer der Angehörigen

¹¹⁵ „Ich reinigte mit den Händen die grüne Bedeckung, reinigte den Grabstein mit dem Namen von festsitzendem Schlamm und während mir die Tränen unaufhaltsam über das Gesicht strömten – so dass es zwecklos war, sie zurückzuhalten –, wiederholte ich: „Ach, mein Alter...““

stört. Gerade gegensätzlich zur fehlenden Aufmerksamkeit für die existenziell bedrohten Bewohner:innen der Enklave finden sich die Trauernden fremden Blicken ausgesetzt und öffentlich exponiert. Die auf makabre Weise unpersönliche, administrative Seite von Bildern in Ausweisen veranschaulicht wiederum Ivica Đikić, der außerdem darauf hinweist, dass die Täter der zweiten Reihe trotz ihrer Verbrechen wenig mediale Aufmerksamkeit erhielten.

Während die Betrachtung von Fotografien durch ein symptomatisches Vermeiden persönlicher Erinnerungen markiert ist, kommt das Überlebenden-Trauma im Sprechen als selbstauferlegtes Rede-Gebot zum Ausdruck. Es liegt eine Entwicklung zwischen *Razglednica iz groba* und *Samouk* vor. Im ersten Werk nimmt der Ich-Erzähler sich selbst und seine persönliche Perspektive auffällig zurück, was allerdings nicht wie im Foto-Text als ein Ausweichen zu interpretieren ist, sondern zugunsten einer kollektiven Stimme der Ermordeten geschieht. Die Wir-Form unterstreicht zum einen rhetorisch das Anliegen eines historisch relevanten Tatsachenberichts und signalisiert zum anderen einen Sprecher, der seine Stimme jenen zur Verfügung stellt, die das ihnen Widerfahrene selbst nicht mehr bezeugen können. Außerdem ist dieses Sprechen mit der Stimme des antiken Chors vergleichbar: Es repräsentiert subjektive Stimmungen einer Gesellschaft und skizziert die politische Situation anhand des kollektiven Erlebens. Parrhesia ist bei Suljagić insbesondere in *Razglednica iz groba* anzutreffen, und zwar auf dieser Ebene stellvertretender Wortergreifung als Aufbegehren gegen die Gefahr historischen Leugnens, Verdrängens und Vergessens des Genozids in Srebrenica.

Komplementär dazu zeichnet sich in *Samouk* eine Tendenz des Rückzugs und der Introspektion ab. Vermittelt durch die Distanz eines fiktionalen Erzählers wird die mit dem Kollektiv verschmolzene individuelle Stimme aus der Identifikation mit den Ermordeten gelöst. Dieser Akt der Befreiung erweist sich als ebenso mühsam wie jenes Eintreten für andere, denn es erfordert die Auseinandersetzung mit persönlichen Verlusten sowie das Eingeständnis eigener Betroffenheit und Verletzung. Suljagić markiert diesen Prozess durch individuelle und kulturelle Momente des körperlichen Ausdrucks von Rührung und integriert die transformative Kraft des Weinens sowie des Sevdah als Liedgattung der Trauerarbeit in seine Novelle. Zugleich schafft er durch Fiktionalitätssignale, wie den Namen Muhamed für seinen Ich-Erzähler, sowie ein stilistisch altertümliches, literarisches Sprechen eine Distanz zu potenziell retraumatisierenden Inhalten.

Indem Suljagić in *Razglednica iz groba* ein neues, „nicht auf Macht [...], sondern auf Sinn“ (Assmann 1999: 114) gegründetes „Rückgrat der Identität“ konstruiert und in *Samouk* die „Erlernung eines neuen Weltverhältnisses“ (ebd.) schil-

dert, setzt er zwei wichtige narrative Schritte zur Überwindung traumatisch bedingter Erstarrung. Sowohl der Foto-Text als auch das Sprechen lassen Strategien erkennen, erstarrten Bildern auszuweichen, denn während der Blick die Fotografien verstorbener Angehöriger meidet, nähert sich das Sprechen der Grenzerfahrung auf den Umwegen des Kollektivs sowie der Fiktion.

VII Schuld und Lüge: Manipulationen von Identität bei Miljenko Jergović

Ime mi je Dželal Pljevljak. Govorim da ne poludim ili da, ne daj Bože, ne pomislim da sam neki koji nisam. Ubio sam čovjeka, ženu i njihovu bliznačad. Ubio sam ih na pravdi Boga, bio sam pijan. Stojim, a noge ne osjećam, gledam u prozor, slušam Drinu kako huči, pucnjavu u daljini, rat u kojemu će mnogi izginuti, i žao mi onih koji su imali za što i za koga da žive. Sretan sam čovjek, jer se i sad Bogu molim, i jer mi je za leđima onaj kojeg dobro znam, Avram Prodanović, prijatelj.¹ (V, 358)

In der Auto-Trilogie *Buick Rivera* (2002, BR), *Freelander* (2007, F) und *Volga, Volga* (2009, V, *Volga, Volga*, W) nähert sich Miljenko Jergović dem kollektiven Trauma des Jugoslawienkriegs aus der Distanz der Fiktion. Während er in der Familientrilogie *Mama Leone* (1999), *Otac* (2010, *Vater*) und *Rod* (2013, *Die unglaubliche Geschichte meiner Familie*) dem realen Schicksal seiner Großfamilie nachspürt, durchleben in der Auto-Trilogie fiktionale Figuren jene Identitätskonflikte, die für die postjugoslawische Gesellschaft typisch erscheinen. Im Zuge dessen untersucht der Autor deren tief in die Geschichte zurückreichenden Wurzeln. Andrea Lešić-Thomas (2004: 431) unterstreicht: „[Jergović’s] entire post-war opus seems to [...] be permeated with an intense interest in the processes of remembering and forgetting.“

Die Figurenkonstellationen folgen hier einer ähnlichen Logik wie die vom Krieg durchdrungenen fiktionalen Episoden, die in *Mama Leone* auf Jergovićs Erzählungen über seine Kindheit und Jugend folgen und deren abruptes Ende markieren. Als Trauma-Texte sind die drei Anti-Road-Novels besonders durch ihr Ende markiert, wo Tod und Verderben der Hauptfigur jeweils unmittelbar bevorstehen. Während Jergović in der Familientrilogie bemüht scheint, historische Traumata durch fantasievolles Erzählen abzumildern (vgl. Jandl 2018), und sich zudem stärker mit persönlicher Trauer etwa um verstorbene Angehörige befasst, enden die Besitzer der drei titelgebenden Autos allein und entfremdet in einer von Aggression und Krieg durchdrungenen Gesellschaft. Eine für Jergovićs Erzählen charakteristische Eigenschaft eint alle drei Texte: Der Krieg wird als Ereignis

¹ „Ich heiße Dželal Pljevljak. Ich rede, damit ich nicht verrückt werde oder auf die Idee komme, jemand zu sein, der ich nicht bin. Ich habe einen Mann, eine Frau und deren Kinder getötet. Vor Gott habe ich sie getötet, ich war betrunken. Ich stehe, ich spüre meine Beine nicht mehr, ich sehe aus dem Fenster, ich höre die Drina rauschen, in der Ferne Geschützdonner, ein Krieg, in dem viele sterben werden, und es tut mir leid für die, die wissen, für wen und für was sie leben. Ich bin ein glücklicher Mann, weil ich auch jetzt zu Gott bete und in meinem Rücken ist einer, den ich gut kenne, mein Freund Avram Prodanović.“ (W, 329)

jeweils ausgeblendet und tritt zugleich in einer unbestimmt bleibenden aggressiven Dynamik auf zwischenmenschlicher Ebene sehr deutlich hervor.

Innerhalb der Auto-Trilogie zeichnet sich ein Streben zu Schauplätzen des Jugoslawienkriegs hin ab, wobei diese Annäherung ihr Ziel jeweils verfehlt: Die Handlung von *Buick Rivera* spielt in Amerika, wo die Protagonisten in der raumzeitlichen Distanz der Emigration aufeinander treffen, als der bosnisch-serbische Kriegsverbrecher Vuko sich seiner früheren Identität durch den Besitz eines amerikanischen Passes bereits entledigt hat. Eine Autopanne des bosnisch-muslimisch-stämmigen Hasan führt die beiden ungleichen Landsleute zueinander und die Handlung entspinnt sich als psychologisches Kräfteressen zwischen diesen, das Vuko gewinnt, indem er mit oberflächlicher Freundlichkeit zunächst Hasan behilflich ist und danach dessen Freunde, Frau sowie die gesamte lokale Öffentlichkeit für sich einnimmt. Vuko handelt mit Berechnung und zwingt Hasan durch Manipulation von dessen Frau zum Verkauf seines geliebten Buicks. Daraufhin bricht Hasan von zuhause auf, um im Nichts zu verschwinden.

Ebenfalls erst nach Kriegsende konfrontiert die in *Freelander* geschilderte Fahrt von Zagreb nach Sarajevo Karlo Adum, den Lenker eines Volvos, mit trostlosen, vom Krieg gezeichneten Landschaften. Darüber hinaus weckt sie Erinnerungen an die während des Zweiten Weltkriegs in der bosnischen Hauptstadt verlebte frühe Kindheit, das Naheverhältnis seiner Mutter zu deutschen und italienischen Offizieren sowie zur Ustaša. Eine unerwartete Erbschaft lässt ihn diese Reise antreten, die ihm persönliche Kränkungen, Diskriminierungen und Verunsicherungen in Erinnerung ruft und sich, so legt es das Čechov'sche Ende des Romans nahe, als seine letzte erweist.

Volga, Volga setzt schließlich an der sozialistischen Ära als Vorgeschichte zu den beiden ersten Teilen der Trilogie an und spürt dem Entstehen ethnisch-religiöser Konflikte nach; dieser Roman endet mit dem Ausbruch des Jugoslawienkriegs und ist somit chronologisch vor den beiden anderen angesiedelt. Dželaludin Plevljak übernimmt als Chauffeur eines Generals dessen Wolga und ist ein Getriebener, der wöchentlich von Kroatien nach Bosnien fährt, um von Split zur Djuma in der Moschee von Livno zu gelangen. Wie in der anachronischen Erzählung erst später deutlich wird, sind das Verschwinden seiner hochbegabten Tochter bei einer Schulveranstaltung im Zuge des Pioniereides sowie der darauffolgende Suizid seiner Frau Grund für seine Hoffnung, im Gebet Ruhe zu finden. Eine Autopanne verschafft ihm die Bekanntschaft und Freundschaft mit der Familie Fatumić. Für den Familienvater Murat nimmt er später die Schuld an einem Autounfall auf sich. Im Gefängnis teilt er die Zelle mit einem orthodoxen Serben, der zunächst sein Freund, nach einer Verschiebung der Machtverhältnisse jedoch sein Peiniger wird.

In allen drei Texten zerbrechen die schwachen männlichen Hauptfiguren an der indirekten Konfrontation mit dem Krieg: In *Buick Rivera* erfolgt dies psychologisch als Begegnung mit einem ‚reingewaschenen‘ Kriegsverbrecher, in *Freelander* räumlich anhand der Spuren von Zerstörung und Zerrüttung, in *Volga, Volga* gesamtgesellschaftlich als Demonstration des langsamen Zerbröckelns einer gemeinsamen jugoslawischen Identität, das bei kleinen Nachbarschaftskonflikten beginnt.

1 Visuelle Blitzlichter

Medien erscheinen in Jergovićs Foto-Text einerseits als Indizien, die in Hinblick auf die nicht einsehbare Vergangenheit bestimmter Figuren erörtert werden, andererseits als Angelpunkte von Gegenrealitäten, denn auch die Fantasiewelten seiner Charaktere knüpfen an Bildmedien an. Dabei entspinnen sich Diskurse um Familiengeschichten ebenso wie kritische Reflexionen über Glauben und Religion oder über die anhaltende visuelle Präsenz des Jugoslawienkriegs in den Räumen des zerfallenen Staates. Neben der Opposition zwischen Bild und Realität zeigt sich eine Gegenüberstellung verschiedener Medien: Während Fotografien bei den Figuren historische oder psychoanalytische Auseinandersetzungen mit Vergangenen motivieren, stehen Filme für künstliche Parallelwelten. Sowohl Nachrichtensendungen als auch der mit Schauspielerei in Verbindung gebrachte Habitus gewisser Figuren sind mit Lügenhaftigkeit assoziiert. Darüber hinaus ermöglichen Filme den Figuren, sich zwischenzeitlich dem tristen Alltag zu entziehen: „Sjeo je pred televizor, zapalio cigaretu i gledao u prazni ekran.“² (BR, 25) Dass die filmische Gegenwelt als weniger präzise und zugleich besonders eindringlich erlebt wird, verdeutlicht ein Vergleich der Wahrnehmung des betrunkenen Hasan mit dem Blick durch den Sucher einer Kamera: „kao da [...] gleda kroz okular kamere koji udaljava bliske stvari, čineći ih manje važnima, ali realnijima.“³ (BR, 161) Demgegenüber werden Fotos genauer reflektiert: So zieht Vuko anhand einer Aufnahme aus Hasans Kindheit richtige Schlüsse über diesen, bevor er sich anschickt, die ihm zugänglichen Informationen aktiv durch frei erfundene Narrative zu ergänzen. Die Lüge erweist sich hier nicht als immanente Eigenschaft der Fotografie, sondern als Problem der Interpretation bzw. als Funktion des Sprechens: „Po onoj fotografiji iz novčanika sudio je, sasvim ispravno, da roditelji pra-

² „Er setzte sich vor den Fernseher, zündete eine Zigarette an und starrte auf den leeren Bildschirm.“ (BR, 29)

³ „als schaue er durch den Sucher einer Kamera und die nahen Dinge wirkten wie weit entfernt und dadurch weniger wichtig, aber realistischer“ (BR, 178)

voga Hasana nisu mogli biti vjernici, pa se takva nena sasvim fino uklapa u obiteljsku priču.“⁴ (BR, 221)

1.1 Familiäre Verwurzelungen

Die diskontinuierlichen Familiengeschichten bestimmen in der Auto-Trilogie den emotionalen Wert von Familienfotos sowie darüber hinaus den Umstand, dass diese darin selten vorkommen. In *Buick Rivera* steht allerdings eine – ekphrasisch beschriebene – Fotografie im Zentrum der Handlung: Sie zeigt die Eltern des bosnisch-muslimischen Protagonisten Hasan und verweist damit auf dessen familiäre Verwurzelung in der Vergangenheit, welche einen Kontrast zu seiner gefühlten Heimatlosigkeit im gegenwärtigen Amerika bildet.

Obgleich auch in *Freelander* die Familiengeschichte des Protagonisten weit-schweifig aufgerollt wird, thematisiert dieser Roman keine Familienbilder. Angesichts der Tatsache, dass Fotografien von historischen Schauplätzen und Politikern sowie von Berühmtheiten aus der Populärkultur häufig zitiert werden, kann das Ausbleiben persönlicher Bilder hier als signifikanter Hinweis auf das Fehlen emotionaler Verankerung im Sinne einer Familienidentität gelesen werden. In diese Richtung weist außerdem der Umstand, dass Professor Karlo Adums Familienstammbaum mit ihm endet.

Eine ähnliche Situation kann für Dželal Pljevljak, die Hauptfigur von *Volga, Volga*, festgestellt werden. Gegensätzlich ist jedoch dessen empathischer Umgang mit dem sozialen Umfeld, der an seiner liebevollen Bindung zu Frau und Tochter, seinem Vorgesetzten und der Fatumić-Familie deutlich wird. Der Wert von Fotografien aus familiären Kontexten liegt hier nicht primär in deren Funktion als private Erinnerungsstücke. Stattdessen sind sie Teil eines kriminalistisch-journalistischen Netzwerks von Informationen, die um Dželal Pljevljak und weitere Mitglieder seiner Familie ermittelt und (re)konstruiert werden. Familienfotos erfüllen hier dementsprechend keine privaten Bedürfnisse, sondern werden als Indizien behandelt, an denen sich Geheimdienst, Behörden und Journalist:innen abarbeiten.

Auf unterschiedlichen Ebenen kann der nach Informationen suchende ‚journalistische‘ Blick auf Fotografien bei Jergović sowohl in der Familientrilogie als auch in der Auto-Trilogie häufig festgestellt werden: Gerade so, wie der mit *Povijest, fotografije* (Historie, Fotografien) betitelte Anhang in *Rod* ausgehend von

⁴ „Aus jener Fotografie im Portemonnaie hatte er völlig korrekt abgeleitet, dass Hasans Eltern nicht gläubig sein konnten, weshalb diese Oma wunderbar in die Familiengeschichte passte.“ (BR, 244)

Fotografien biografische Narrative unterschiedlicher Familienmitglieder reflektiert, wobei Details imaginiert und ambivalente Hintergründe aufgearbeitet werden, vertiefen sich auch fiktionale Beobachter:innen in der Auto-Trilogie in Bildmedien. In *Buick Rivera* weckt nämlich erst der Fund eines Fotos Vuko Šalipurs Interesse an Hasan Hujdur, als er dessen Portemonnaie durchwühlt. Die Fotografie wird aus seiner Sicht vermittelt; auf die denotativen Aspekte des *studiums* folgen Schlüsse, die Vuko daraus zieht:

Crno-bijela sličica, veličine kutije cigareta, prikazivala je mladi par: on u svijetlome odijelu socijalističkoga kroja, ozbiljan i neprirodno zagledan iznad visine kamere, tankih crnih brčića i s frizurom Jamesa Deana, baš kao jedan od sedam sekretara SKOJ-a, ona u suknji do pola koljena i kaputiću od istog materijala, smije se pravo u objektiv, vjetar joj nanosi plave pramenove na lice. Ona se voli slikati i bila je sretna kad im je prišao ulični fotograf, a njemu je bilo glupo ili mu se cijena fotografiranja učinila previsokom.⁵ (BR, 80)

Obgleich nicht alle Details übereinstimmen, erinnert diese ekphrastisch beschriebene Aufnahme stark an die einzige Fotografie von Jergovićs Eltern in *Rod* (vgl. R, 992 f.). Zwar sind seine Eltern an jenem Sommertag leichter bekleidet; sein Vater trägt keinen Anzug und seine Mutter keine Jacke, übereinstimmend sind jedoch ihr knielanger Rock und ihr blondes Haar. Die eigentliche Ähnlichkeit betrifft allerdings vielmehr Blick und Gesichtsausdruck der Figuren: den unbestimmt auf die Kamera gerichteten, ernsten, beklommen-starren Blick des Vaters sowie die gelöste Miene der Mutter und ihre sichtliche Freude daran, fotografiert zu werden.

Die einzige Fotografie der Eltern in *Rod* kann als Medium des Träumens charakterisiert werden, da sie auf die Zeit vor Jergovićs Geburt verweist, wo sein Ich-Erzähler und Alter Ego eine harmonische Beziehung seiner Eltern vermutet, die er in der Kindheit schmerzlich vermisste. Die Auseinandersetzung mit dem Bild unterstreicht den Versuch, die Zeit zurückzudrehen, um dieses Konzept einer glücklichen Familie in den Text zu integrieren. (Vgl. Jandl 2018: 225 f.) In diesem Aspekt unterscheiden sich die Foto-Texte der autobiografischen Familientrilogie und der fiktionalen Auto-Trilogie, denn die Aufnahme von Hasans Eltern in *Buick Rivera* zeigt, wie etwas später erzählt wird, auch Hasan als Kind: „Pola koraka ispred muškarca i žene je dječak, kratko ošišan [...], u rukama drži plastični piš-

5 „Das Schwarzweißbild von der Größe einer Zigarettenschachtel zeigte ein junges Paar: Er im hellen Anzug von sozialistischem Schnitt, ernst, den Blick unnatürlich starr auf einen Punkt hinter der Kamera gerichtet, mit dünnen schwarzen Koteletten und der Frisur von James Dean, genau so wie einer der sieben Sekretäre der Liga der kommunistischen Jugend, sie lächelte im knielangen Rock mit einer Jacke aus demselben Material direkt ins Objektiv, der Wind blies ihr blonde Strähnen ins Gesicht. Sie ließ sich gern fotografieren und war glücklich, als ein Straßenfotograf an sie herantrat, aber ihm war es zu dumm oder zu teuer [...].“ (BR, 90)

tolj“⁶ (BR, 81). Die fotografisch festgehaltene Familienkomposition präsentiert demnach eine harmonische Familie, die noch im tristen Erwachsenenalltag der Emigration als glückliches Ursprungsnarrativ von Bedeutung ist.

Vuko schließt aus dieser Fotografie zweierlei: Sein spontaner Kommentar: „E, vala se nije puno promijenio“⁷ (BR, 81), bezieht sich auf die konstatierte Schüchternheit und die Unscheinbarkeit des erwachsenen Hasan. Die zweite Feststellung beruht auf dem indirekten Schluss, dass es sich um ‚das einzige Foto im Portemonnaie‘ handle und Hasan folglich ‚keine Kinder‘ habe (vgl. BR, 91). Beide Schlüsse erweisen sich als zutreffend; zudem scheinen sie Hasans Leben insgesamt gut zusammenzufassen. Hierin wird deutlich, dass ausgewählte Fotografien in Jergovićs Foto-Text komplexe Zusammenhänge bündeln und gleichsam resümierend Urteile fällen. Dies gilt insbesondere für die Auto-Trilogie: Deren Hauptunterschied zur Familientrilogie besteht nämlich darin, dass nicht versucht wird, Geschehenes erzählerisch abzumildern und Wunden durch fantasievolle Deutungen verheilen zu lassen. Ganz im Gegenteil werden gleichsam juristische Urteile über die Figuren gefällt. Dass diese in vielen Fällen als qualitätsloser Boulevardjournalismus gekennzeichnet sind, mindert nicht die Unannehmlichkeiten einer öffentlichen Brandmarkung, die im Fall Hasan Hujdurs nachträglich durch Vuko Šalipurs mediale Verleumdungskampagne geschehen wird.

Bedenkt man die Chronologie der Entstehung, der zufolge die Texte der Auto-Trilogie (beginnend mit *Buick Rivera*) zwischen den ersten beiden Bänden der Familientrilogie verfasst wurden, so scheint sich ein Zusammenhang zwischen dem Buick und einem Kindheitsfoto in *Mama Leone* aufzudrängen. Renate Hansen-Kokoruš beschreibt Hasans Buick als „nostalgiebehaftete[n] Wagen, Vergegenständlichung utopischer und historischer Optionen zugleich“, der „dem Protagonisten einerseits seine Heimat ist und andererseits *sein* Amerika“ (2012: 91) ersetze. Eine ähnliche Funktion erfüllt im autobiografischen Kindheitsnarrativ von *Mama Leone* eine Schachtel, die im Spiel als Auto imaginiert wird; der von den Erwachsenen unverstandene Protagonist plant in diesem Fahrzeug seine Emigration nach Amerika. Diese Kinderfantasie wird zerstört, als ein Gast der Familie das spielende Kind fotografiert, denn die Außensicht auf die Schachtel zieht einen Illusionsbruch nach sich, der weitere Fluchtnarrative vereitelt. (Vgl. ML, 82–83) Die beschriebene Episode ist in *Mama Leone* deutlich als Trauma-Narrativ zu verzeichnen, das sich, auf einer anderen ontologischen Ebene, in *Buick Rivera* zu wiederholen scheint, kreist doch der Haupthandlungsstrang um den Besitz

6 „Einen halben Schritt von dem Paar entfernt stand ein schüchterner, kurz geschorener Junge [...] mit einer Spielzeugpistole in der Hand.“ (BR, 90 f.)

7 „Na, der hat sich kaum verändert“ (BR, 91).

eines ‚nostalgiebehafteten‘ und ‚utopisch‘ aufgeladenen Wagens, der als imaginäres Konstrukt zerstört wird. Hasans ‚Amerika‘, das trotz seiner tatsächlichen Emigration an diesen Wagen gebunden ist, wird durch den Realitätssinn seiner Frau als Konstrukt zerstört und durch den Verkauf an einen Fremden verloren.

Wie diese im zentralen Familienfoto des Protagonisten gebündelten Zusammenhänge wird das Resultat – Hasans „spurloses Verschwinden im Roman“ (Hansen-Kokoruš 2012: 82) – im Vollzug von einer Medien-Symbolik begleitet, der zufolge Hasan „nicht nur alle Erinnerungsstücke an seine Heimat, sondern symbolisch seine eigene Identität“ (ebd.) vernichtet. Als Hasan, durch den Verlust des Buicks seiner Identität beraubt, aufbricht, um nicht mehr wiederzukehren, packt er Dokumente und persönliche Gegenstände in einen Sack – nicht, um sie mitzunehmen, sondern mit dem Ziel, sich ihrer zu entledigen. Darunter finden sich mehrere identitätsstiftende Medien: in Bosnien und Herzegowina aufgenommene Fotografien seiner Ursprungsfamilie, Postkarten aus ebendieser früheren Heimat und Filme, die er als Regisseur gedreht hat. (Vgl. BR, 207) Interessanterweise werden Hasans Eltern zuvor nur aus Vukos Blickwinkel, im Kontext von dessen Betrachtung der Fotografie in Hasans Portemonnaie, ausführlich thematisiert. Die Bezüge zum Bildmotiv beschränken sich für die Leser:innen daher auf die Assoziationen Vukos, der etwa feststellt, auch er selbst sei viele Male ähnlich von einem Straßenfotografen aufgenommen worden. Erst der Kontext des Zurücklassens legt offen, dass der Protagonist nicht nur über eine einzige, sondern über zahlreiche Familienfotografien verfügt. Allerdings erfolgt trotz deren hoher Quantität gerade hier keine Reflexion über die Bildmotive, über deren Entstehungskontext oder über die (bisherige) Bedeutung dieser Aufnahmen für ihren Besitzer. Die symbolische Vernichtung betrifft erstens Hasans durch Dokumente beglaubigte offizielle Identität, zweitens seine durch Fotografien festgehaltenen jugoslawisch-bosnischen Ursprünge sowie drittens seine Künstleridentität, die durch die von ihm produzierten Filme belegt ist.

In *Buick Rivera* ist auch das komplementäre Verhältnis zwischen Film und Fotografie von Interesse. Die häufige Thematisierung von Filmen erfolgt vor dem Hintergrund der Berufe Hasans, als zeitweilig arbeitsloser Regisseur von Dokumentarfilmen, und seiner Frau Angela, als populäre Theater-Schauspielerin. Zumindest für Angela scheinen Filme eine parallele, bessere Realität zu etablieren, in die sie sich flüchtet, um sich über Hasans Mängel hinwegzutäuschen. Fotos beziehen sich in diesem Roman dagegen allesamt auf Hasans bosnische Vergangenheit und auf die gemeinsame Sehnsucht nach Verwurzelung, denn auch die aus Deutschland stammende Angela hegt nostalgische Gefühle für das Land von Hasans Herkunft. Dass dieser Traum jedoch bereits in den Hintergrund geraten ist, wird daran deutlich, dass die Fotografien die gesamte Handlung über nie hervorgeholt werden. Eine interessante Unregelmäßigkeit in der Episode um Hasans Aufbruch liegt in dem Umstand, dass er seine Videokamera nicht zu den anderen

Relikten in den Müllsack steckt: „[U]zeo je amatersku video-kameru, predomislio se, pa je vratio“⁸ (BR, 207). Der grundlegende Unterschied zu Fotografien, Filmen, Dokumenten und Objekten liegt darin, dass diese sich auf Vergangenes beziehen, während die Kamera für noch zu drehende Filme steht und damit für einen in die Zukunft geöffneten, freien Blick. Obgleich das Romanende nicht vermuten lässt, Hasan könne zurückkehren, fixiert diese Kamera symbolisch Hasans Identität so, wie er sie in der Emigration nicht ausleben konnte: als jene eines wachen Beobachters und aktiven Künstlers.

Während die meisten Familienfotos in *Buick Rivera* ohne nähere Bestimmung des Bildmotivs zur Veranschaulichung eines radikalen Bruchs mit der Vergangenheit am Objekt dienen, werden jene in *Volga, Volga* meist so ausführlich beschrieben wie die Fotografie aus dem Portemonnaie von Hasan Hujdur. Der in Zusammenhang mit dieser festgestellte Erzählduktus einer kriminalistischen Spurensuche ist hier noch deutlicher, denn die Familie Pljevljak wird über Jahre hinweg von Organen des jugoslawischen Geheimdiensts beschattet. Dieser satirisch auf den jugoslawischen Überwachungsstaat bezogene Umstand prägt den polyphonen Skaz dieses Romans: Zum Ende hin verstärkt werden Informationen über die Pljevljaks als Aussagen unterschiedlicher Zeugen deklariert und bei mehreren erwähnten Fotografien findet sich zudem der Kommentar, sie würden nach Möglichkeit im Anhang des Werkes abgedruckt und die Leser:innen seien aufgefordert, weitere Details zu entschlüsseln.

Dass Fotografien der Pljevljaks öffentlich kursieren, betrifft bereits Dželals Eltern, die aufgrund seines missgestalteten geborenen älteren Bruders die Aufmerksamkeit der regionalen Presse erregen. Diese alten Fotografien werden erzählerisch mit theatralischer auktorialer Geste präsentiert: „Vidimo ga na slikama – koje će, nadamo se, biti objavljene uz ovo izdanje, ukoliko izdavač nađe dovoljno novaca, a ako ne, neka ostane bilješka i o tome, uz opise najzanimljivijih fotografija“⁹ (V, 165). Dabei geben die ausschweifenden Erläuterungen hauptsächlich das *studium* wieder: „Gledamo ga, dakle, sa ženom i malim dječakom, kako šecu Kalemegdanom. Žena je odjevena francuski moderno, u haljini koja joj jedva prelazi koljena, u kratkom proljetnom kaputiću od istoga materijala“¹⁰ (V, 165). Dass die Familie nach Dželals Geburt in das Gebiet der sozialistischen Republiken Serbien und Montenegro übersiedelt ist, wird dabei implizit über das *studium* angezeigt;

8 „[Er] nahm die Amateur-Videokamera, überlegte es sich anders und legte sie zurück“ (BR, 229).

9 „Wir sehen ihn auf Bildern, die hoffentlich im Anhang zu dieser Ausgabe abgedruckt werden, sofern der Verlag genug Geld beschaffen kann, wenn nicht, müssen diese Notizen zu den interessantesten Fotografien ausreichen.“ (W, 153)

10 „Wir sehen ihn also mit Frau und einem Knaben auf dem Kalemegdan spazieren gehen. Die Frau ist nach der französischen Mode gekleidet, der Rock recht knapp übers Knie“ (W, 153).

hier durch die Erwähnung des Kalemegdan, bzw. etwas später durch den Vermerk des Fotografen: „ćirilčni potpis ‚Foto Stanek, Berane‘“¹¹ (V, 166). Ebenfalls implizit über das *studium* werden zugleich die bosnisch-muslimischen Ursprünge der Familie unterstrichen: „sav nasmijan, izlazi iz beogradske Bajrakli džamije“¹² (V, 165).

Durch ausführliche Beschreibungen mehrerer Fotografien wird die Familiengeschichte nachgezeichnet. Kontinuitäten entstehen durch unwichtige Details wie das Lächeln von Dželals Mutter Devla und den Hinweis auf ihre Bekanntschaft mit dem Fotografen: „Osmijehnuta je široko, kao da poznaje onoga koji ih slika“¹³ (V, 165); und: „I opet se čini kako Devla poznaje fotografa i kako je njezin osmijeh zaustavljeni trenutak nekog razgovora“¹⁴ (V, 166). Zu allem Überdross erscheint ein Zeitungsartikel über einen Bewunderer der jungen Devla, dessen Gefühle mit einer Fixierung auf ebendiese Aufnahme einhergehen:

[Z]a pamćenje [je] ostalo samo fotografija objavljena u Venu, na kojoj starac, inače nevjerovatno nalik Andriji Artukoviću kojem se tim mjeseci sudilo u Zagrebu, leži u postelji i na grudima drži uramljenu fotografiju nasmijane Devle Pljevljak (izrezanu s one slike na kojoj je s mužem i sinom, i s pariškim šeširićem na glavi) [...]“¹⁵ (V, 180)

Eine fünfzehn Jahre später entstandene Fotografie, auf der ihr nur ein einziger Zahn verblieben ist, kontrastiert das Bild als Zeugnis von Devlas Altern, dessen Einfluss auf ihr Lächeln allerdings geleugnet wird: „Teško bi bilo prepoznati da je to ona ista žena [...], da nije istoga onog osmijeha [...]“¹⁶ (V, 166) Die in diesen Wiederholungen anklingende satirische Note wird durch eine sukzessive visuelle Verzerrung verstärkt.¹⁷ Das Lächeln ist überakzentuiert und wird gleichsam zu

11 „[Unterschrift] in kyrillischer Schrift ‚Foto Stanek, Berane‘“ (W, 154)

12 „herzhaft lachend vor der Belgrader Bajrakli-Moschee“ (W, 153)

13 „Sie lacht, kennt offenbar den Fotografen“ (W, 154).

14 „Wieder scheint Devla den Fotografen zu kennen, und ihr Lachen markiert ein für die Aufnahme unterbrochenes Gespräch.“ (W, 155)

15 „[Als Erinnerung] gibt es nur die im *Ven* veröffentlichte Fotografie: Ein Greis, der übrigens dem damals in Zagreb vor Gericht stehenden Andrija Artuković unglaublich ähnlich sah, liegt im Bett und hält ein gerahmtes Bild [...] von der lachenden Devla Pljevljak [an der Brust] (ein Ausschnitt von dem Belgrader Foto mit dem Pariser Hütchen auf dem Kopf)“ (W, 167).

16 „Dass es sich um dieselbe Frau handelt [...], hätte man kaum wiedererkannt, wäre da nicht dasselbe Lachen [...]“ (W, 154 f.)

17 Andrea Zink (2015: 152 f.) weist außerdem auf den Widerspruch zwischen dem Foto der zahnlosen Devla und der Darstellung eines ‚Informanten‘ – es handelt sich um einen der vielen unzuverlässigen Erzähler dieses Romans – hin, der ihr noch im Alter das Lächeln und das Gebiss einer Zahnpasta-Werbung attestiert (es könnte sich um die dritten Zähne handeln): „Devlas Gebiss ist für das Fortkommen der Handlung völlig unwichtig und trägt zur Aufklärung der Psyche

einem *punctum*, das allzu auffällig versucht, die tragischen Hintergründe zu über-tünchen, denn Devla flüchtet nach dem Tod ihres Mannes durch die Wälder, ändert ihre Identität und fristet ihren Lebensabend in einer psychiatrischen Anstalt. Am vorhergehenden Zitat wird außerdem deutlich, wie Jergović anhand unscheinbarer Details unausgesprochene Informationen in situative Konstellationen integriert, wenn Devlas Bewunderer visuell an einen Tschetnik und verurteilten Kriegsverbrecher erinnert. Jergović beschließt diese Auswertung persönlicher Fotografien in *Volga, Volga* nach demselben Prinzip wie später in *Rod*: „Ta je slika [...] jedino što u 1941. doznajemo o obitelji Abdulrahmana Pljevljaka. Fotografija je snimljena u rano proljeće te godine, snijeg je već okopnio, ali se još nije zaratilo.“¹⁸ (V, 167) Damit endet die chronologische Darstellung zu einem Zeitpunkt kurz vor jenen Ereignissen, infolge derer die Familienmitglieder sich juristisch verantworten müssen und für den Rest ihres Lebens voneinander getrennt werden.

Obwohl oder gerade weil die Hauptfiguren der Auto-Trilogie Einzelgänger ohne enge Bezugspersonen sind, ist das Konzept der Familie darin ein wichtiges, denn die geschilderte Einsamkeit ist das direkte Resultat der aufgrund von Migration oder Tod unterbrochenen Beziehungen. Damit in Zusammenhang steht der frappierende Umstand, dass Familienbilder im Foto-Text der Trilogie (außer in *Freelander*) zwar einen wichtigen Anteil ausmachen, dass diese Fotografien jedoch nie von den Abgebildeten selbst, deren Familienmitgliedern oder Freunden betrachtet werden. Die oft akribisch-detailliert beschriebenen Bilder der Auto-Trilogie werden allesamt durch fremde oder gar feindliche Blicke vermittelt: in *Buick Rivera* durch Hasans Gegenspieler Vuko; in *Volga, Volga* durch die trotz Nennung ihrer Namen weitgehend ungreifbar bleibenden ‚Informanten‘, auf welche sich der auktoriale Erzähler beruft. Die Figuren selbst scheinen der Konfrontation mit persönlichen Bildern gerade dort auszuweichen, wo enge emotionale Bindungen vorliegen. Ebenso wie Hasan die Andenken an seine bosnische Familie unkommentiert in einen Plastiksack stopft, ersetzt die frühreife Maja in *Volga, Volga* die Bilder ihrer Eltern in dem ihr vermachten Medaillon durch den Hasen von *Alice im Wunderland* und erklärt: „[B]olesno je da djeca u srcima od zlatanose mamu i tatu“¹⁹ (V, 299).

In dieser Poetik post-katastrophischen Schreibens scheinen persönliche Bilder verstärkt die Assoziation mit Verlusten sowohl wichtiger Angehöriger und

ihrer Sohnes ebenso wenig bei. Jergovićs Täuschungsmanöver lassen keine Strategie erkennen. Stattdessen scheint sich hier [...] die Fabulierlust des Autors bemerkbar zu machen.“ (Ebd.: 153)

18 „Dieses Bild [...] ist das Einzige, was wir für das Jahr 1941 über die Familie Abdulrahman Pljevljaks wissen. Die Fotografie wurde Anfang des Frühjahrs aufgenommen, der Schnee ist bereits geschmolzen, aber der Krieg noch nicht ausgebrochen.“ (W, 155)

19 „[E]s tut weh, wenn Kinder Mama und Papa in Herzen aus Gold tragen“ (W, 276).

Freunde als auch eines ganzen, durch den Krieg zerstörten Lebensabschnitts wachzurufen. Dies mag die Vermeidung derartiger Narrative zugunsten ihrer Vermittlung durch nicht involvierte Instanzen erklären. Zugleich darf auch nicht außer Acht gelassen werden, dass die Auto-Trilogie, im Gegensatz zu Jergovićs Familientrilogie, die als Aufarbeitung der persönlichen Familiengeschichte gelesen werden kann, in der Analyse psychischer Konstrukte freier ist. Das scharfe Abwägen und die paranoiden Gedanken eines ehemaligen Kriegsverbrechers werden damit ebenso zu einem Strukturprinzip wie die Überakzentuierung von Belanglosigkeiten im Spitzelwesen des ehemaligen Jugoslawiens.

1.2 Heiligenbildchen und Ideologie

Austauschbar wie Bilder werden Religion und politische Ideologie in Jergovićs Auto-Trilogie, wie auch in seiner Familientrilogie, als Äquivalente behandelt: Beide bilden wichtige Bestandteile der subjektiven Weltbilder seiner Figuren, die verschiedenen Glaubensrichtungen und politischen Gesinnungen angehören, welche sie unterschiedlich konsequent vertreten. Auf Ebene des abstrakten Autors werden alle diesbezüglichen Zugehörigkeiten kritisch hinterfragt. Sarkastische Spitzen werden insbesondere in Fällen deutlich, wo Gesinnungen eine radikale Wandlung erfahren. Zugleich schwingt meist ein gewisses empathisches Verständnis mit, das tatsächliche religiöse Gefühle nicht hinterfragt und massenkonformes Verhalten, wenn auch nicht affirmiert, so doch als plausibel darstellt.

In *Buick Rivera* ist weder der Hasan zugeschriebene muslimische noch der durch Vuko Šalipur repräsentierte christlich-orthodoxe Glaube ausschlaggebend für den im Roman aufgerollten Konflikt. Dagegen erhält die christlich-katholische Religion in *Freelander* eine problematische Konnotation: Sie ist untrennbar mit der Familiengeschichte verwoben, d. h. mit Karlo Adums Mutter und ihren Verbindungen zur Ustascha. Gleich einem Trauma aus der Kindheit kehren katholisch konnotierte Symbole auch an anderen Orten wieder. Dies betrifft etwa Karlos Wohnhaus in Zagreb: „[P]okraj ogledala bila je naljepnica sa fotografijom Majke Božje Bistričke, i natpis: ‚Bog neka blagoslovi ovoj dom.‘“²⁰ (F, 34) Unmissverständlich sind die religiöse Fotografie sowie die darauf abgedruckte fromme Botschaft durch den Nicht-Ort des Lifts entstellt, denn zu allem Überfluss kleben am schmutzigen Spiegel noch Speichelreste. Ein katholisches Christus-Emblem findet sich in Karlos wiederkehrendem Alptraum, der mit seiner eigenen Beerdi-

20 „[N]eben dem Spiegel klebte ein Foto der heiligen Muttergottes von Marija Bistrica und darunter stand: ‚Möge Gott dieses Haus segnen.‘“ (F, 36)

gung endet: „Na crnome kovčegu sjajio se srebrni križ, sa srebrnim Isusom, koji je bio tako dobro izrađen da su mu se vidjele bore oko očiju i usta. Krist se smiješio profesoru.“²¹ (F, 32) Die Erlösersymbolik erscheint überzeichnet als grimassenhafte psychotische Heimsuchung. Beide religiösen Motive sind entsakralisiert: das Bildchen durch die umgebende Unreinheit und der silberne Christus durch die Umkehrung seiner religiösen Botschaft.

In *Freelander* erfolgt überdies eine Assoziation zwischen Religion und Erotik, wie Adam an einem Verkaufsstand im serbisch bevölkerten Gebiet gleich hinter der kroatisch-bosnischen Grenze feststellt: „[S]tarac [...] prstom pokazivao plakat Anne Nicole Smith, pričvršćen čavlima na zid kioska, pa sklapao ruke kao u molitvi i pogled upirao k nebu.“²² (F, 73) Die Verbindung zum christlichen Gebet ergibt sich hier assoziativ. Indem die weltliche Ikone eines Foto-Modells durch eine vermeintlich religiöse Geste sakralisiert wird, wird der Glaube als blasphemisch-autoerotische Handlung kommentiert. Die Szene ist durch Wiederholung markiert und folglich motivisch hervorgehoben. Ironische Sakralisierung ist außerdem in *Volga, Volga* an jener Episode festzustellen, in der das feierliche Gelöbnis der Pioniere mit einer Epiphanie verglichen wird: „Da se tog časa iz oblaka spustio Isus Krist, sav u bijelom, onakav kakav je na sličicama iz Malog Koncila, ne bismo bili iznenađeni, iako u Boga nismo vjerovali“²³ (V, 287). Dem sozialistischen Diskurs widersprechend, wird diese Christuserscheinung außerdem auf ein Heiligenbildchen reduziert, sodass das Bild zum religiösen Diskurs ebenso in Distanz tritt.

In umgekehrter Kausalität wird auch der Bezug zwischen Religion und Autoerotik in *Volga, Volga* weiter ausgelotet. So heißt es über die ‚feurigen Predigten‘ von Haris Masud, dem neuen Imam der Moschee in Livno: „[K]ažu da je mogao pogledom zapaliti novinsku stranicu s golom ženom ili nečudorednim člankom.“²⁴ (V, 297) Obgleich es sich um einen Hochstapler handelt, zeugen seine Predigten von einem besonderen Verhältnis zwischen Fotografie und Suggestion, denn Masud schöpft seine Überzeugungskraft nicht zuletzt aus der Vertiefung in dieses Medium und ist in der Lage, unmoralische Bilder zu verdrängen. Dasselbe

21 „Auf dem schwarzen Sarg schimmerte ein silbernes Kreuz mit einem silbernen Jesus, der so genau gearbeitet war, dass man die Falten um Augen und Mund sehen konnte. Christus lachte den Professor aus.“ (F, 34)

22 „[E]in alter Mann [...] zeigte mit dem Finger auf ein Plakat von Anna Nicole Smith, das mit Reißzwecken an die Wand des Kioskes gepinnt war, faltete dann die Hände wie zum Gebet und verdrehte die Augen gen Himmel.“ (F, 81)

23 „Wenn in diesem Augenblick Jesus Christus aus den Wolken herabgestiegen wäre, ganz in Weiß, so wie er auf den Bildchen vom Kleinen Konzil dargestellt ist, wir wären nicht überrascht gewesen, obwohl wir nicht an Gott glaubten“ (W, 265).

24 „[A]llein mit seinem Blick hätte er [...] eine Zeitungsseite mit dem Foto einer nackten Frau oder einem unmoralischen Artikel in Brand stecken können.“ (W, 297)

quasi-magische Verhältnis wirkt auch auf einer übergeordneten Ebene der Handlung und kehrt sich um, als Masud das Interesse der Polizei auf sich zieht: „Njegova tajno snimljena fotografija na kojoj izlazi iz Skenderpašine džamije razasлана je na sve strane.“²⁵ (V, 317) Durch die Verbreitung seines Bildes wird Masud in weiterer Folge identifiziert und gefasst.

In Jergovićs Foto-Text sind Heiligenbildchen auf derselben ontologischen Ebene angesiedelt wie politische Porträts. Den historischen Gepflogenheiten entsprechend, zierte Titos Bild zahlreiche Wände. Jergović erwähnt diesen Umstand mehrfach beiläufig, wobei er das subversive Potenzial entsprechender Settings nutzt, um Widersprüche zwischen Ideologie und gesellschaftlicher Praxis aufzuzeigen. Hasans Beschneidung findet direkt unter einer solchen weltlichen Ikone statt, wodurch der im Geheimen durchgeführte Vorgang symbolisch durch das Staatsoberhaupt legitimiert scheint. (Vgl. BR, 89) Ein Bild von Tito wacht auch über jenes stickige Besuchszimmer einer Psychiatrie in *Volga, Volga*, wo Dželal Pljevljak ‚vermutlich‘ (so die Rhetorik der Rekonstruktion in diesem Roman) von seiner bevorstehenden Vaterschaft erfährt, „[t]e na zidu uokvirena fotografija druga Tita, nasmiješenog“.²⁶ (V, 224) In diesem Moment, wo der lang gehegte Kinderwunsch sich erfüllt, kontrastiert der durch das Porträt repräsentierte sozialistische Optimismus mit der tristen Situation der psychisch kranken Mersiha und der Heterotopie der Krankenanstalt.

Jergović präsentiert Glauben und Ideologie als austauschbar wie Bilder. Paradoxien entstehen, wenn implizit deutlich wird, dass weder Katholiken noch Muslime freiwillig ihren Glauben für den laizistischen Staat Jugoslawien aufgeben und dass sich zugleich die Muslime stärker unter Druck gesetzt fühlen, dies zu tun: „U to je doba u muslimanskim kućama već visjela Titina slika na zidu, u katoličkim nije. Katolici su se molili Bogu i čekali“²⁷ (V, 111). Karlo Adums Einsicht, die Menschen würden im Laufe ihres Lebens mehrmals die Gesichter wechseln (vgl. F, 104), kommt damit zum Tragen; letztendlich werden alle die äußere Entwicklung mitmachen. Jergović unterstreicht hier auf unterschiedlichen Ebenen Widersprüche: „[J]edini od svih u Fatumima nisam pogazio prisegu i pljunuo na Poglavnikovu sliku“²⁸ (V, 113), sagt Osman über sich selbst, was in seinem Fall bedeutet, er habe nie mit seinem Bekenntnis zur Ustascha gebrochen, der er als

25 „Man fotografierte ihn heimlich vor der Skenderpascha-Moschee und schickte das Bild allen mit dem Fall befassten Stellen.“ (W, 293)

26 „[w]ährend an der Wand [...] ein Foto des lachenden Tito hing“ (W, 207)

27 „Zu der Zeit hing in den muslimischen Häusern schon Titos Bild an der Wand, in den kroatischen noch nicht. Die Katholiken beteten und warteten“ (W, 103 f.).

28 „[I]ch war [...] der Einzige in Fatumi, der nie seinen Eid gebrochen oder auf ein Bild des Führers gespuckt hat.“ (W, 105)

Muslim aufgrund zunehmenden Drucks von außen beigetreten war. Auf Ebene des abstrakten Autors scheint sowohl die konsequente als auch die inkonsequente Annahme eines Glaubens oder einer Ideologie mit der Warnung überschrieben, man möge sein Handeln nicht unreflektiert einer religiösen oder politischen Richtung unterordnen, sondern den Einzelfall stets moralisch prüfen.

Nicht immer beschreibt Jergović den Wechsel von einer Ideologie zur anderen als einfach, denn er behandelt mehrere Familiengeschichten, in denen Angehörige und Nachfahren noch an den – fotografisch nachweisbaren – ideologischen Verstrickungen ihrer Vorfahr:innen leiden. In *Freelander* wird dies an der Nebenfigur des Feldmarschalls Požaić vorgeführt, „čije se ime u pismima nije smjelo spominjati, jer su ga vidjeli na fotografiji s neke vojne smotre, gdje s bijelog konja [...] podnosi raport Paveliću“²⁹ (F, 22). Die mediale Verbreitung dieser Fotografie hat auch hier zur Folge, dass die Požaići ihr gesellschaftliches Ansehen verlieren: „[N]ije se stari Požaić pojavio u vojničkoj odori, niti u ustaškoj blizini, ali kada se osjetilo da dolaze partizani, teta Silva se [...] uplašila te jedne fotografije, objavljene na naslovnici *Spremnosti*“³⁰ (F, 22). Dass diese Konstellation in *Freelander* lediglich eine Nebenhandlung betrifft, ist insofern von Interesse, als dem Protagonisten durch die familiäre Vorgeschichte der mit der Ustascha sympathisierenden Mutter in Kroatien keine gesellschaftlichen Nachteile erwachsen, wohl aber aus seinem Namen, der auf seine bosnische Herkunft hindeutet und der mit ‚Eunuch‘ übersetzt wird. (Vgl. Kap. 2) Ein weiteres Mal führt diese Konstellation, wie auch die Inkommensurabilität von ideologischer Vergangenheit und Verleumdung, die Macht der Bilder vor Augen.

Ähnliche Aufdeckungs- und Verleumdungskampagnen sind in *Volga, Volga* längerfristig im Hintergrund gegen Dželal Pljevljak wirksam: Die ‚unbekannten Ereignisse nach 1941‘, dem Jahr, aus dem im Roman das letzte Familienfoto stammt, betreffen seinen Vater, der als Muslim Tschetnik wurde: „[P]remda se slabo zna o tome je li svoju vjeru prakticirao, osim što ponešto sugerira ona fotografija snimljena ispred beogradske džamije – našao [se] među četnicima.“³¹ (V, 175) Das Schüren von Gerüchten ist performativ in den Text integriert; so wird

29 „dessen Namen man in Briefen nicht erwähnen durfte, weil er auf dem Bild einer Militärparade zu sehen war, wie er Pavelić auf einem Schimmel [...] Meldung erstattet“ (F, 23)

30 „[U]nd auch wenn sich der alte Požaić während des Bestehens des unglückseligen Staates nie wieder in einer Uniform oder in der Nähe der Ustascha blicken ließ, packte Tante Silva wegen dieser einen, auf der Titelseite der *Spremnost* veröffentlichten Fotografie beim Anmarsch der Partisanen [...] Furcht“ (F, 23).

31 „[A]uch wenn man wenig darüber weiß, inwiefern er seinen Glauben praktizierte, einziger Anhaltspunkt ist die Fotografie, die ihn in Belgrad vor der Moschee zeigt – [wo man ihn] bei den Tschetniks wiederfand“ (W, 162).

die Vorgeschichte eingeführt als „događaji o kojima Miloš Kaluđerović [...] nešto zna, ali malo i nerado govori, što iz obzira prema Pljevljacima, a što iz posve prirodno opreza, nakon što su ga optužili da je po jugoslavenskim tabloidima ružno olajao tu porodicu.“³² (V, 174)

Auf belastende Informationen wird trotz dieser Einleitung nicht verzichtet, und so werden nun Bilder mit zunehmend skurrilen Details vorgezeigt, auf denen der Abgebildete als Abdulrahman Pljevljak identifiziert wird: „[slika] nepoznatog četničkog oficira u uniformi kraljevske vojske, s bradom i šubarom“³³ (V, 174). Sieben weitere Fotos zeigen ihn etwa als Kommandanten mit seinen Soldaten im Zweiten Weltkrieg oder mit einem Gewehr posierend. Auch Schnappschüsse finden sich darunter, am Lagerfeuer mit gebratenem Ochsen oder beim Flirt mit einer jungen Bäuerin. Die Präsentation dieser Bilder gibt auch Kaluđerovićs interpretierende Kommentare wieder, die Abdulrahmans ideologische Wandlung vom Muslim zum Tschetnik als ‚jenseits der Logik der Zeit‘ einstufen, was mehrfach betont wird: „Plevljak je, eto, završio kao četnički vojvoda. Sigurno je malo falilo da sve bude drugačije, u logici s vremenom“³⁴ (V, 174). Natürlich unterstreicht die Doppelung dieses Kommentars nur seine ironische Intention, zumal die opportune Wandelbarkeit von ideologischer und religiöser Zugehörigkeit ein zentrales Diskursfeld der Auto-Trilogie darstellt.

Tendenzen, die in der Familientrilogie ebenfalls kritisch thematisiert werden, wie totalitäre Ideologien und religiöse Verblendung, werden in der Auto-Trilogie mit verstärkter Brisanz eingesetzt, da die Geschichte hier nicht vorgegeben ist und es keine realen Personen zu schützen gilt. Titos Bild scheint stets dann präsent, wenn das sozialistische Weltbild unterminiert oder seinen eigenen Versprechungen nicht gerecht wird. Heiligenbildchen werden entsakralisiert und entzaubert, wodurch sie bedrohlich wirken, anstatt Trost zu spenden. Religiöse Handlungen vermischen sich mit weltlichen Aspekten, sodass ihre Bedeutung irregeleitet wird. Fotografien mit politischen Hintergründen dienen als Beweismaterial gegen die Abgebildeten und kompromittieren deren Familien über Generationen hinweg. Die dahinter verborgenen komplexen Wirkmechanismen lassen sich dahingehend zusammenfassen, dass sowohl religiös als auch ideologisch aufgeladene Fotografien ihre Betrachter:innen vage Unheil erahnen lassen, das in vielen Fällen

32 „Ereignisse, über die Miloš Kaluđerović einiges weiß, aber [wenig und] ungern spricht, sei es aus Rücksicht auf die Pljevljaks, sei es aus einer natürlichen Vorsicht heraus, nachdem er beschuldigt wurde, er habe die Familie in jugoslawischen Revolverblättern verleumdet.“ (W, 161)

33 „[das eines] unbekannten Tschetnik-Offizier[s] in der Uniform der königlichen Armee mit Bart und Šubara“ (W, 162)

34 „Pljevljak wurde Tschetnik-Kommandant. Es hätte sicher ganz anders kommen können, gemäß der Logik jener Zeit“ (W, 162).

auch eintritt. Im allgemeinen Duktus der Auto-Trilogie zeichnet sich die semantische Verquickung von Glauben und Ideologie anhand plakativer Assoziationen als Stilmittel ab, mit dem Jergović Widersprüchlichkeiten ins Blickfeld rückt.

1.3 Geografisches und der Krieg

Die besondere Relevanz geografischer Aspekte ergibt sich in der Auto-Trilogie aus dem Kontext einer Nachkriegsgesellschaft, die sich in einer neuen Raumaufteilung verortet.³⁵ So sind die USA als Land der Emigration (in *Buick Rivera*) ebenso präsent wie Jugoslawien (in *Volga, Volga*) als frühere Heimat der in Bosnien, Kroatien, Montenegro und Serbien lebenden Figuren (in *Freelander*). Obgleich diese Räume wirklich existieren und den handelnden Figuren bekannt sind, spielt Imagination dabei eine wichtige Rolle. Diese erfüllt eine kompensatorische Funktion: Defizite werden durch sie kaschiert und Konflikte neu konstruiert.

Dementsprechend schildert *Freelander* die postjugoslawische Nachkriegsgesellschaft aus der Perspektive der kroatischen Medien:

Ton na televizoru bio je utišan, američki je predsjednik nijemo pomicao usama, vozač kamiona ležao je preko volana, dok mu se krv cijedila niz lice, kroz staklo izbušeno mecima vidjela se pustinja i zastava Palestine, nad Hrvatskom su se pravilno izmjenjivala sunca i bijele ovčice oblaka, uz Hrvatsku ležala je tamna i bezlična provalija u obliku Bosne, nad kojom nema ni sunca ni oblaka [...].³⁶ (F, 14)

Der ‚abgedrehte Ton‘ des Fernsehers lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bilder, womit der subjektive und emotionale Gehalt der Botschaft, fern vom Tagesgeschehen, noch deutlicher wird: Sichtlich wird der amerikanische Präsident als jemand dargestellt, der repräsentative Reden hält, anstatt helfend einzugreifen. Der auch für die Menschen in Kroatien noch präsente Krieg ist einer Schönwetter-Prognose gewichen; Problemzonen werden stattdessen nach Bosnien, bzw. noch weiter, nach Israel, ausgelagert. Dass Krieg und gewaltsamer Tod in dieser Eingangssequenz gerade an einem Fernfahrer demonstriert werden, ist kein Zufall, denn auch Professor Adum, der diese Nachrichten rezipiert, wird auf seiner Reise nach Sarajevo mit den Nachwehen der jugoslawischen Kriege konfrontiert,

³⁵ Dazu ausführlich: Zink 2015.

³⁶ „Der Ton am Fernseher war abgedreht, der amerikanische Präsident bewegte stumm die Lippen, der Fernfahrer lag auf dem Lenkrad, während Blut über sein Gesicht floss, durch die zerschossene Scheibe sah man Wüste und eine palästinensische Fahne, über Kroatien wechselten sich Sonne und weiße Schäfchenwolken ab, neben Kroatien gähnte ein dunkler, gesichtsloser Abgrund in Form von Bosnien, über dem es weder Sonne noch Wolken gab [...].“ (F, 13 f.)

die Scheiben seines Volvos werden eingeschlagen, kurz bevor er selbst, vermutlich erfolglos, mit dem Tod ringt.

Die Beziehungen zwischen Jugoslawien und den USA sind in allen drei Teilen der Auto-Trilogie ein wichtiges Thema. In *Buick Rivera* liegt dies durch die Migrationsgeschichte der männlichen Hauptfiguren auf der Hand. Obgleich Amerika in der Handlung von *Freelander* keine tragende Rolle spielt, insistiert der Foto-Text jedoch gerade hier auf den USA als einem Phantasma. Ausführlich thematisiert werden nämlich die in allen Hauptstädten der jugoslawischen Teilrepubliken vertretenen ‚Amerikahäuser‘: „Dok bi profesor Adum [...] šetao preko Zrinjevca, [...] svaki put bi pogledao američke fotografije u izlogu“³⁷ (F, 158). Wenn bereits der Blick durch die Glasscheibe eine Entfernung zum Gegenstand bzw. zum realen Amerika verdeutlicht, so ist die trügerische Verlockung der Bilder außerdem durch deren schlechte Qualität markiert: „Otisnute na skupom papiru, masnom kao svinjski but, šarene sličice iz Američkog centra bile su smeće čim bi ih čovjek uzeo u ruku.“³⁸ (F, 159) Die ‚Schaufenster der Freiheit‘ (vgl. F, 159) proklamieren den amerikanischen Traum als Gleichheit aller Religionen und Ethnien, was bekanntlich nicht die Realität wiedergibt: „slike slobode, demokracije i blagostanja, [...] slike s puno nasmijanih lica svih rasa“³⁹ (F, 158). Durch mehrfache Erwähnung der ‚Schaufenster‘ bleibt der Illusionscharakter über die gesamte Passage hinweg exponiert. Die Hinweise auf das respektvolle Zusammenleben unterschiedlicher Ethnien scheinen nicht primär auf die USA bezogen; sie können vielmehr als Mahnmal eines zerbrochenen ‚Jugoslawischen Traumes‘ gelesen werden. Zu allem Überfluss hängt in der schäbigen Unterkunft, wo Professor Adum in Sarajevo einkehrt, über dem Bett ein Bild der Mauretania, die einst den Atlantik zwischen England und Amerika überquerte. Hier endet Karlo Adums Reise von Zagreb nach Sarajevo und dieses Schiff gleicht hinter der beschmutzten Scheibe der Erinnerung an einen überholten Traum von einem aufregenden Abenteuer.

Aus dem Raum des ehemaligen Jugoslawiens finden v. a. Dubrovnik, Mostar und Sarajevo im Foto-Text ihre Verankerung. Dubrovnik symbolisiert in *Freelander* das altehrwürdige kroatische Kulturerbe; durch die geografische Nähe zu Bosnien ist jedoch zugleich die Verbindung zu den übrigen postjugoslawischen Ländern akzentuiert. In diese Richtung weisen außerdem andere Details wie Professor Adums an Silvester 1991 im Lehrerzimmer seiner kroatischen Schule im Rausch geäußelter

37 „Wenn Professor Adum [...] durch den Zrinjevac spazierte, sah er sich jedes Mal die amerikanischen Fotografien in der Auslage an.“ (F, 180)

38 „Gedruckt auf teurem Papier, fettig wie eine Schweinshaxe, waren die bunten Bildchen aus dem Amerikahaus Müll, sobald man sie in die Hand nahm.“ (F, 180)

39 „Bilder von Freiheit, Demokratie und Wohlstand, [...] Bilder voller lachender Gesichter von Menschen aller Hautfarben“ (F, 179).

problematischer Kommentar, die meisten fundierten Geschichtsbücher über Dubrovnik seien in kyrillischer Schrift verfasst. (Vgl. F, 76) Dieselbe Verquickung zwischen kroatischem Nationalstolz und jugoslawischer Einheit wird im Foto-Text in einer Restaurant-Szene deutlich, als der Professor, bereits in Bosnien angekommen, in einem kroatischen Lokal speist, dessen Wände mit alten Aufnahmen von Dubrovnik behängt sind. Die Stadt ist hier sichtlich überrepräsentiert, was umso stärker auffällt, als der Ort dies nicht zu rechtfertigen scheint. Noch weniger motiviert scheint das Porträt des kroatischen Präsidenten: „Iznad šanka visi veliki hrvatski grb, a pokraj njega slika Franje Tuđmana u bijeloj admiralskoj uniformi, kako zagledan prema horizontu, razabire sitne Dubrovnike razasute po zidovima.“⁴⁰ (F, 132) Visuell entpuppt sich das menschenleere Lokal mitten in Bosnien als Hochburg eines kroatischen Nationalismus, der hier, unkommentiert und ohne Bezug, nicht als aggressive Geste gelesen werden kann, sondern höchstens Unverständnis auslöst.

Ähnlich wie für die Amerika-Bilder festgestellt, ergibt sich eine Dichotomie zwischen professionell fotografierten Postkarten und Schnappschüssen. Auf die Konstruiertheit der Ersteren wird anhand des sich wiederholenden Motivs hingewiesen: „razglednice, fotografirane iz onog vječito istoga kuta, iz kojega se vidio stari grad s lukom i tvrđavama“⁴¹ (F, 131). Die persönlichen Fotos hingegen zeigen unterschiedliche Motive der Stadt; allerdings wiederholen sich die Abgebildeten: „otac, majka i mali sin.“⁴² (F, 131) Die kleinen Schwarz-Weiß-Fotos stammen noch aus den 1970er Jahren und das durch sie vermittelte Familiennarrativ zeugt von regelmäßigen, mehr oder weniger glücklichen Familien-Urlaube in Dubrovnik, dessen Straßen, Gassen und Aussichtspunkte den Abgebildeten seit langem vertraut sind.

Do njega [muškarca] plavokosa, široko osmijehnuta žena, s dječakom na rukama. Dječakovo lice izobličeno je od plača. [...] Iza njihovih leđa, dolje u dubini, sunča se Dubrovnik. Pri vrhu slike, kemijskom olovkom sitno piše: jul 75, Mario bi sladoled, a ne ručak.⁴³ (F, 131 f.)

Im Kontext eines Restaurants mit warmen Speisen kann diese Aufschrift als humorvolle Botschaft verstanden werden. Zugleich sind die Fotos Zeugnisse einer

40 „Über dem Tresen hing ein großes kroatisches Wappen, daneben ein Bild von Franjo Tuđman in der weißen Uniform des Admirals, den Blick auf den Horizont gerichtet, auf die kleinen Dubrovniki, die über die Wände verstreut hingen.“ (F, 149)

41 „Postkarten, immer aus der gleichen Ecke aufgenommen, aus der man die Altstadt mit Hafen und Festungsanlagen sieht“ (F, 148).

42 „Vater, Mutter, kleiner Sohn.“ (F, 148 f.)

43 „Neben ihm [einem Mann] stand eine blonde, breit lachende Frau mit dem Jungen an der Hand. Dessen Gesicht war vom Weinen entstellt. [...] Weit hinter ihrem Rücken lag Dubrovnik in der Sonne. Am oberen Rand des Bildes stand mit Bleistift: juli '75, Mario will Eis statt Mittagessen.“ (F, 149)

Vergangenheit mit anderer Weltordnung, denn auch Dubrovnik wurde in der Zwischenzeit vom Krieg gezeichnet. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass sich der Professor inmitten der fremden Familiengeschichte entspannt zurücklehnt und die ruhige, idyllisch-verträumte Musik genießt.

Ähnlich findet sich unter den von Hasan in *Buick Rivera* entsorgten Dokumenten eine ‚retuschierte und kolorierte Schwarz-Weiß-Fotografie von der alten Brücke in Mostar‘. (Vgl. BR, 207) Diese hat mehrfach symbolischen Wert, denn die geteilte Stadt stellt einen jener Schauplätze dar, wo die Konflikte zur Zeit des Jugoslawienkriegs besonders sichtbar waren. Zugleich verweist die Wahl einer *historischen* Fotografie – gerade wie die Aufnahmen von Dubrovnik in den 70ern – auf Jergovićs Verfahren, Problematisches durch ein Zurückdrehen der Zeit symbolisch zu verdrängen. Ebenfalls in Mostar aufgenommen wurde nämlich das Familienfoto in Hasans Portemonnaie (vgl. Kap. 1.2), was auf die Verwurzelung seiner Familie in dieser Stadt schließen lässt.

Obgleich Jergović Kriegsschauplätze aus seinen Narrativen weitgehend ausspart, verweist er kritisch auf die unreflektierte Präsenz des historischen Erbes sowie auf die Pietätlosigkeit von Kriegstourismus: „Iz daljine gledani, minareti mogu biti lijepi [...] – mjesta na koja će dolaziti turisti, i diviti im se iz turističkih razloga, kao što se dive i muzejima holokausta i sprženim ostacima koncentracijskih logora. Uvijek neki Japanac s bljeskajućim fotografskim aparatom pokazuje stvarnu mjeru takve fascinacije.“⁴⁴ (F, 153 f.) Über den Foto-Text integriert er punktuell sogar Schockfotos. So ist gerade der friedliche Hasan Hujdur im Besitz eines solchen, das im Zuge seiner Entsorgungsaktion zum Vorschein kommt: „fotografij[a] iskinut[a] iz Newsweeka s prizorima masakriranih ljudi iz sarajevskog reda pred pekarom“ (BR, 208).⁴⁵ Der Unterschied zwischen einer, wie hier, erzählten und einer tatsächlich abgedruckten Fotografie ist beträchtlich, denn wie Lessing in Bezug auf den Laokoon feststellte (vgl. Kap. II.3.4), laufen Medien des Raumes (zu denen die Fotografie ebenso zählt wie die von Lessing behandelte Plastik) eher Gefahr, einen Qualen erleidenden Charakter zu entstellen, als die Sprache. Im vorliegenden Zitat bleiben Details über die verkehrten Menschen und deren Entstellung ausgespart, dennoch wählt Jergović, wenn er von ‚zerfetzten Menschen‘ schreibt, seine Sprache klar genug, um seinen Rezipient:innen das Ausmaß des Leids zu verdeutlichen.

44 „Aus der Ferne betrachtet, können Minarette schön sein [...] – Orte, die die Touristen bewundern, ebenso wie sie die Museen über den Holocaust und die verkohlten Reste der Konzentrationslager bewundern. Stets beweist ein Japaner mit blitzendem Fotoapparat das wahre Ausmaß dieser Faszination.“ (F, 174)

45 „eine aus der Newsweek ausgeschnittene Aufnahme mit den zerfetzten Menschen, die vor einer Bäckerei in Sarajevo um Brot angestanden hatten“ (BR, 230)

Mit makabrem Unterton verschränkt Jergović verstörende Bilder in *Freelander* mit gefühlter Feindschaft. So erwähnt Karlo Adums Mutter den in Sarajevo verbliebenen Onkel nur selten: „[K]ada bi se na televiziju pojavile slike Sarajeva, ona bi samo rekla: e, stari je đavo dobio što je zaslužio, ima Boga!“⁴⁶ (F, 19) Adum, der die familiäre Vorgeschichte nicht im Detail kennt, wohnt diesem Ausbruch als mehr oder weniger unvoreingenommener Beobachter bei und reagiert bestürzt: „Televizija prikazuje krvave ulice nekoga grada, a ona hvali Boga što su krvave. Nije to lako.“⁴⁷ (F, 20) Indem Jergović die mediale Repräsentation der Belagerung durch die Wahrnehmung der Mutter als Ustascha-Sympathisantin und durch die Wahrnehmung Karlo Adums doppelt gebrochen wiedergibt, lenkt er die Aufmerksamkeit der Leser:innen weg vom eigentlichen blutigen Geschehen, hin zu einer Reflexion über dessen Ursachen und Bedeutung. Karlos Erschrecken ist, in der Ich-Form geschildert, jene Emotion, der die Rezeption vorrangig folgt: Die verstörenden Nachrichtenbilder werden durch die Rachegelüste der Mutter nahe an die Leser:innen herangeführt, um diese im zweiten Schritt gemeinsam mit der Hauptfigur vor Leid und Zerstörung zurückschrecken zu lassen.

Freelander vollzieht eine geografische Bewegung hin zur ehemaligen Konfliktzone des Bosnienkriegs, wobei die Bilder von Kriegsnachrichten Adum bei seiner gegenwärtigen Reise nach Sarajevo begleiten: „[N]išta o Sarajevu nije znao, iako je taj grad viđao po novinskim fotografijama i na televiziji, pogotovo u vrijeme rata“⁴⁸ (F, 50). Dieses mediale Vorwissen dient ihm als Orientierung: „[P]a je skrenuo lijevo, okružio zgradu koja se pojavljivala na svim CNN-ovim ratnim reportažama, i počeo se vraćati prema gradu.“⁴⁹ (F, 169) Im bosnischen Grenzraum wird Adum allerdings mit tatsächlicher Gefahr konfrontiert, die die irrationalen Fotowelten mit seiner Erfahrungswelt verbindet: Das aufgrund von Lebensgefahr verhängte Verbot, die verminten Zone zu fotografieren, schließt den Kreis zwischen Geschichtswissen und Berichterstattung sowie zwischen Bildmaterial und diffuser Angst. (Vgl. F, 74)

Krieg ist in Jergovićs Auto-Trilogie trotz der Aussparung von Kriegsschauplätzen äußerst präsent, wobei nicht zuletzt Kriegsmetaphern eine Rolle spielen, die als unbestimmter Subtext der Handlung ihre Wirkung entfalten und diese irratio-

46 „[W]enn [...] [im Fernsehen] Bilder vom belagerten Sarajevo gezeigt wurden, dann sagte sie: Jetzt kriegt der alte Teufel, was er verdient hat, es gibt einen Gott!“ (F, 20)

47 „Im Fernsehen sieht man, wie in den Straßen einer Stadt Blut fließt, und sie preist Gott dafür. Einfach war das nicht.“ (F, 20)

48 „[T]rotz der vielen Bilder vor allem während des Krieges in Presse und Fernsehen [wusste er] nichts über Sarajevo“ (F, 54 f.).

49 „[U]nd so bog er links ab, fuhr um ein Gebäude herum, das in allen CNN-Berichten über den Krieg zu sehen war, und zurück ins Zentrum“ (F, 192).

nal mit dem Jugoslawienkrieg in Verbindung setzen. So gewahrt Karlo Adum in Sarajevo „nalijepljeni plakati političkih stranaka, koji su blijedili i gulili se, poput spaljene ljudske kože“⁵⁰ (F, 154), und der tote Körper von Dželals Frau Mersiha, die sich vor Gram mit Säure das Leben genommen hat, wird mit den Folgen des Kroatienkriegs verglichen: „[L]ice joj je bilo izobličeno od bola, usne su joj bile spaljene, kao da joj je umjesto usta na licu zijevnula rupa od granate. (Ovu je sliku Bedrija upotrijebila dok su ekranom promicale slike srušenog Vukovara. Bila je jesen 1991)“⁵¹ (V, 261 f.). Auf diese Weise mündet *Volga, Volga* mehrfach im Jugoslawienkrieg, dessen Herannahen der im Gefängnis auf sein Zusammenbrechen wartende Dželal vernimmt.

1.4 Leerstellen und Verluste

Wie zumindest in *Volga, Volga* explizit thematisiert, ist die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg – ähnlich wie jene nach dem Jugoslawienkrieg – durch Vermisstenmeldungen geprägt: „U to vrijeme Jugoslavijom su lunjale stotine hiljada ljudi koji su tragali za svojom braćom, sinovima i kćerima“⁵² (V, 183). Obgleich in der Auto-Trilogie mehrere Figuren spurlos verschwinden und verzweifelt gesucht werden, ist dies hier nicht durch den Krieg, sondern durch individuelle Gründe motiviert. Ähnlich wie die zuvor festgestellten Kriegsmetaphern in Kontexten, die mit dem Krieg in keiner Verbindung stehen, scheinen auch diese nicht-kriegsbezogenen Narrative des Verschwindens, des Verlustes, der Fragmentierung oder des Fehlens von Informationen einen assoziativen Sinnzusammenhang zur gesellschaftlichen Situation der Nachkriegskontexte zu markieren.

Medial gefasste ‚Leerstellen‘ unterstreichen bei Jergović Situationen psychischer Belastung, wie das lange verschwiegene ‚dunkle Geheimnis‘ aus der Jugend von Hasans Frau Angela verdeutlicht. Unabhängig von deren harmlos verlaufener Liebe zu einem Sadisten wird am Handlungsort als bedeutsames Detail das *Fehlen* von vormalig präsenten Bildern hervorgehoben: „Na zidovima nije bilo slika, ali su četvrtasti tragovi, puno njih, u različitim oblicima i veličinama, po-

50 „ausgebleichte Plakate von politischen Parteien, die sich wie Menschenhaut pelkten“ (F, 175)

51 „[D]as Gesicht vom Schmerz entstellt, die Lippen aufgerissen, als wäre da kein Mund, sondern ein Loch wie nach einem Granateneinschlag. (Dieses Bild benutzte Bedrija, während Bilder aus dem zerstörten Vukovar über den Bildschirm flackerten. Es war Herbst 1991)“ (W, 241 f.).

52 „Damals irrten Hunderttausende Menschen durch Jugoslawien und suchten nach Geschwistern, Eltern oder Kindern“ (W, 170).

tvrdili da su nekada tu visile, a onda su ih skinuli i odnijeli.“⁵³ (BR, 113) Diese Lücken imaginiert Angela als Platzhalter für etwas Bedeutsames, „uvjerena da je na njima bilo nešto zabranjeno, nešto što se više ne smije gledati, nekakav zločin ili prizori koji od čovjeka načine zločinca“⁵⁴ (BR, 113). Jergović verbindet diese Passage mit einem Seitenhieb gegen psychotherapeutischen Voyeurismus in Hinblick auf uneinsehbare Inhalte: „Psihoterapeut je, naravno, insistirao da mu pobliže opiše što je zamišljala da je bilo na tim slikama, ali se silno razočarao, zapravo vjerovao je da Angela laže kad je odgovorila da joj se činilo kako su to bili portreti zlih i nakaznih bavorskih kraljeva“⁵⁵ (BR, 113 f.).

Besonderes Augenmerk zieht in der Auto-Trilogie das spurlose Verschwinden von Menschen auf sich, das jeweils aufwändige Recherchen nach sich zieht. Die zu Beginn realistisch geschilderte Suche nach Hasan liefert keine relevanten Spuren und verliert sukzessive ihren Fokus auf die Romanfigur; sie wird zu einem Porträt der Gesellschaft, wie um zu verdeutlichen, dass der Gesuchte keinen Platz in dieser und keine Bezugspunkte zu Amerika hat:

[P]okazivali su ih [slike] pijancima i narkomanima, Meksikancima bez boravišne dozvole, imigrantima i čudacima koji spavaju u grobnicama i kanalizacijama, Portorikancima i Bosancima, luđacima, beskućnicima, bolesnicima, slučajnim prolaznicima [...], imamima u islamskim centrima, vjericima na izlazu iz džamije i vjericima na izlazu iz crkve, ali ga nitko nije prepoznao.“⁵⁶ (BR, 215)

In den Blicken Unbeteiligter entsteht so ein auf das Visuelle reduziertes hyperrealistisches Porträt: „U nekoliko dana u Hasanovo lice zagledalo se nekoliko stotina hiljada ljudi.“⁵⁷ (BR, 215) Dieses verstärkt die Transformation Hasans vom Vermissten zum Verdächtigen: „[Z]apamtite ga i zamislite kako bi izgledao s bradom

53 „An den Wänden hingen keine Bilder, aber viele helle Flecken in verschiedenen Formen und Größen verrieten, dass einst dort welche gehangen hatten, die dann abgehängt und entfernt worden waren.“ (BR, 127)

54 „überzeugt, dass es etwas Verbotenes gewesen sein musste, etwas, das man nicht mehr ansehen durfte, ein Verbrechen oder Szenen, die aus Menschen Verbrecher machten“ (BR, 127)

55 „Der Psychotherapeut wollte natürlich genau wissen, was sie sich vorgestellt hatte, war dann aber heftig enttäuscht und wahrscheinlich überzeugt, dass Angela log, als sie antwortete, sie habe es für Porträts böser missgestalteter bayrischer Könige gehalten.“ (BR, 127)

56 „[S]ie zeigten diese Bilder Süßern und Drogenabhängigen, Mexikanern ohne Aufenthaltserlaubnis, Immigranten und Sonderlingen, die in Gräbern oder der Kanalisation schliefen, Puerto Ricanern und Bosniern, Obdachlosen, Irren, Kranken, zufälligen Passanten [...], Imamen in Islam-Zentren, Gläubigen beim Verlassen der Moschee und Gläubigen beim Verlassen der Kirche, aber niemand erkannte ihn.“ (BR, 238)

57 „Innerhalb weniger Tage sahen mehrere hunderttausend Menschen Hasans Gesicht.“ (BR, 238)

do pupka i turbanom.“⁵⁸ (BR, 216) Die ergebnislose Suche bietet Vuko die eigentliche Grundlage für Verleumdungen. Erst durch die auf das nunmehr bekannte Gesicht Hasans gelenkte Aufmerksamkeit gibt es ein Publikum, das den um einen zeitlebens unauffälligen jugoslawischen Immigranten kreisenden biografischen Interpretationen Interesse und Beifall schenkt.

Wie die Geschichte Hasans endet auch jene Majas in *Volga, Volga* mit deren nahezu sicherem Tod, der jedoch nicht zweifelsfrei festgestellt werden kann. Wie Hasan wird das Mädchen über Jahre hinweg gesucht, wobei neue Indizien nicht zu versiegen scheinen: „[O]nda je pronađena ispunjena pionirska knjižica s nalijepljenom fotografijom Maje Pljevljak.“⁵⁹ (V, 294) Da Maja am Tag des Pioniereids verschwand, verweist das Büchlein mit ihrem Foto zwar auf sie, markiert jedoch keine Spur im engeren Sinne. Die Parallele zu Hasan Hujdurs von Vuko Šalipur ‚aufgearbeitetem‘ Schicksal besteht darin, dass abstruse ‚Beweismittel‘, journalistische Mutmaßungen sowie die hobbykriminalistischen Ambitionen einer tschechoslowakischen Touristin und Krimiautorin, die Jergović anhand ihres Namens Agata Hristová mit Agatha Christie in Verbindung bringt, das Leben des Kindes (als Funktion des Sprechens) posthum in lächerlich erscheinenden Details aufrollen, was zur Folge hat, dass ihre tatsächliche Geschichte untrennbar mit einer imaginierten verschmilzt: „[K]ao da je sve ovo neki film“⁶⁰ (V, 296). Abermals steht das Medium Film hier als Metapher für Realitätsferne.

Der Dynamik krankhaften Erinnerns korrespondiert eine ebenso symptomhafte Dynamik des Vergessens: Fotografien spielen auch hierfür eine Rolle, da ihre übliche Funktion als Erinnerungsstütze zu versagen scheint. Eine mehrfache Bekräftigung des Nicht-Erinnerns an Maja Pljevljak stammt von ihrer Lehrerin. Ebenso erinnert sich eine frühere Sitznachbarin nur ansatzweise an das Mädchen: „Majino sam lice zaboravila, jedva ga se sjetim kad gledam jednu od one tri-četiri fotografije koje su godinama izlazile u novinama. Ili ova slika koju mi vi pokazujete, a koja je za mene sasvim nova.“⁶¹ (V, 267) Die weiteren Ausführungen lassen überraschend ein Trauma erkennen, das hier völlig anderer Natur ist: Indirekt schreiben beide Maja die Schuld an ihrem eigenen schwachen Selbstbewusstsein zu, das sie am Vergleich mit der Hochbegabten festmachen. Durch die nega-

58 „Merkt euch den und stellt ihn euch vor, wie er mit einem Bart bis zum Nabel und einem Turban aussieht.“ (BR, 239)

59 „[D]ann wurde das ausgefüllte Pionierbuch mit der eingeklebten Fotografie von Maja Pljevljak gefunden.“ (W, 272)

60 „[A]ls wäre die Geschichte ein Film“ (W, 274).

61 „Majas Gesicht habe ich vergessen, ich erkenne sie kaum auf den drei, vier Fotos aus diesen Jahren, die in den Zeitungen erschienen sind. Auch nicht auf dem Bild, das Sie mir zeigen, das kenne ich noch gar nicht.“ (W, 247)

tive Konnotation erhält dieses Vergessen den Charakter eines Verdrängens. Abermals verweisen die ‚kleinen‘ Traumata des Foto-Texts auf jenes eigentliche Trauma des Jugoslawienkriegs, denn das Gespräch des Erzählers mit der Lehrerin und der inzwischen erwachsenen Mitschülerin fällt in den entsprechenden Zeitraum, „jednoga popodneva, u rano proljeće 1992, u zagrebačkom buffetu Zadar“⁶² (V, 268).

Im Trauma-Text von *Volga, Volga* stiften situative Ähnlichkeiten, die an Wiederholungen erinnern, die Zusammenhänge. Parallel zu der fremden Schuld, die Dželal am Ende des Romans auf sich nimmt, steht in einer Rückblende ein von ihm verursachter Autounfall mit Todesopfer; dank diskreter Abwicklung spart die mediale Berichterstattung ihn hier als Schuldigen aus. Im Zeitungsartikel findet sich eine Fotografie eines Juweliers sowie ein ausführlicher Bericht über dessen verunglückten Lehrling, „ali o vozaču kamiona sa šljunkom nije objavljeno ni riječi“⁶³ (V, 218). Die Verschleierung der Beweislage, dadurch, dass Fotografien von Tatbestand und Täter sowie jegliche Hinweise auf diesen fehlen, scheint handlungsdynamisch ein wichtiger Grund dafür zu sein, dass sich stets neue, ähnliche Konstellationen der Schuld sowie des medialen Schuldspruchs eröffnen, bis Dželal sich zur Buße entscheidet. Der Foto-Text trägt hier das psychische Konstrukt eines Täter-Traumas mit, da er den Schuldigen anonym bleiben lässt, während sein Unbewusstes ihn zu einem Geständnis drängt.

Bild und Realität werden auch von anderen Figuren Jergovićs als verschränkt behandelt; in vielen Fällen entspricht dies einem Alltagsverständnis. Nach dem Tod seiner Frau erhält Professor Adum durch den Verzicht auf Todesanzeigen den bisherigen Alltag zum Schein aufrecht: „Kada je umrla, on nije stavio obavijest u novine, niti je dao da se izrade smrtovnice. Sve je učinio da drugi ljudi [...] povjeruju kako je sasvim moguće da njih dvoje onoga petka sjednu ispred ekrana“⁶⁴ (F, 125 f.). Umgekehrt erhält der verschollene Dželal von seinem Bruder Ragib ein großzügiges Denkmal: „[P]ostavio spomenik od bijelog mramora, s crvenom zvijezdom petokrakom i zlatom obrubljenom Dželalovom sličicom.“⁶⁵ (V, 183) Die liebevoll intendierte Gedenkstätte wirkt unangemessen imposant; umso mehr gilt dies angesichts der Tatsache, dass Dželal am Leben ist, was dem leeren Grab mit seinem Foto groteske Züge verleiht. Die Reflexion der Bezüge zwischen

62 „an einem Nachmittag im Frühjahr 1992 im Zagreber Buffet Zadar“ (W, 248)

63 „aber über den Fahrer des Unglückslasters [wird] kein Wort verloren“ (W, 202)

64 „Als sie starb, hatte er keine Anzeige in die Zeitung gesetzt und nicht zugelassen, dass Todesanzeigen in der Umgebung aufgehängt wurden. Er hatte alles getan, damit andere Menschen [...] glauben konnten, sie beide würden diesen Freitag vor dem Bildschirm sitzen“ (F, 142).

65 „[Er errichtete ihm ein] Grabmal aus weißem Marmor mit dem fünfzackigen Stern und einem mit Gold umrandeten Bild von Dželal.“ (W, 170)

Leerstelle, Tod und Fotografie findet sich auch in der Familientrilogie. So blickt Jergovićs Ich-Erzähler in *Mama Leone* kritisch auf eine Vielzahl von Aufnahmen, die seine Großmutter mit jeweils unterschiedlichen Enkelkindern zeigen: Er erkennt deren Intention als spätere Andenkenbilder und verspürt ethische Bedenken, da folglich bereits zum Zeitpunkt der Aufnahme der Tod der Großmutter antizipiert wird. In *Rod* markiert er schließlich bewusst eine Leerstelle, wenn er das Haus, in dem seine Mutter aufwuchs, am Tag ihres Todes fotografisch verewigt. (Vgl. Jandl 2018: 224)

Wie die unterschiedlichen Topoi von Fotografien und Bildern als Zeichen für etwas Fehlendes oder Verlorenes zeigen, nehmen Abwesenheiten und Verluste in der Auto-Trilogie großen Raum ein. Diese Fragmentiertheit erscheint besonders charakteristisch für ein Erzählen anhand von Bildern, die die Vergangenheit mithilfe weniger Szenen einfangen können. Bei Jergović entfalten bewusst thematisierte Leerstellen einen Sog, der die Fantasie anregt. In den Familientexten bieten diese v. a. Raum für kritische Reflexion und Trauer. Der Grundton der Auto-Trilogie ist demgegenüber ein von Gewalt und Schmerz geprägter, der gerade an den Lücken besonders deutlich wird. Ähnlich wie die Landschaften in Kapitel 1.3 füllt sich der undefinierte Raum mit unbestimmten zwischenmenschlichen Konflikten und der Gewalt der Kriege. Es ist kein Zufall, dass die fotografisch-medial unterstrichenen und schonungslos erforschten Leerstellen der Auto-Trilogie banaler und grotesker wirken als die behutsam thematisierten persönlichen in der Familientrilogie.

2 Identitätsverschiebungen durch Sprechen

Da in der Auto-Trilogie über längere Strecken geschwiegen wird, überwiegt das innere Sprechen. Dabei werden die Gedanken der Autobesitzer als Protagonisten meist besonders ausführlich geschildert. Dennoch weisen alle drei Texte eine besondere Multiperspektivität auf: Die Figuren sprechen kaum miteinander, stattdessen werden ihre Positionen in längeren Passagen innerer Fokalisierung reflektiert. Der am Foto-Text bereits festgestellte Kontrast zur Familientrilogie durch einen deutlich aggressiven Beigeschmack zeichnet sich im Kommunikationsdefizit noch deutlicher ab. Die vorliegende Konstellation ist nämlich Indikator für eine spezifische Dynamik des Verstummens: In der Auto-Trilogie werden jene zum Schweigen gebracht, die zunächst offen und ehrlich sind, denn das Glück ist stets auf Seiten derer, die Verbrechen vertuschen, ihre Identität ändern und ihrer Strafe durch Lügen entgehen.

Wie Andrea Zink (2015: 140) feststellt, verbleiben auch „Beleidigungen im Bewusstsein der Aggressoren [...] oder [werden] allenfalls gegenüber Dritten ge-

äußert“. Ein deutliches Beispiel für Hate Speech im Sinne Judith Butlers bildet jedoch die herabwürdigende Etymologisierung des Namens Adum als Ableitung des bosnisch-muslimischen Wortes *hadum* („Eunuch“) in *Freelander*. Der Protagonist wird dadurch zu einem „dem Namen nach kastrierten Wesen“ (ebd.: 141), was ihn nicht nur seelisch schmerzt, sondern – sowohl aufgrund der Wortbedeutung als auch wegen der ethnischen Markierung – das Ende seiner Karriere an der Universität Zagreb zur Folge hat. Damit verweist Adums persönliches Trauma nicht zuletzt auf den Nationalismus im akademischen Milieu und eine problematische Instrumentalisierung der Linguistik für die Konstruktion von Zugehörigkeiten und ethnisch motivierte Ausgrenzung. Zink zeichnet außerdem Adums eigene aggressive Ausdrucksweise heraus, die sich „[t]rotz – oder wegen“ (ebd.: 141) dieser folgenschweren Herabwürdigung gegen andere Ethnien und People of Colour richtet. (Vgl. ebd.: 141–145)

2.1 Lüge und Realität

In der Familientrilogie wird mehrfach deutlich, dass Jergović zwischen Lüge und Fantasie streng differenziert: Erstere wird von der wahrheitsliebenden Ich-Instanz nicht toleriert, Zweitere jedoch aus der Kinderperspektive in *Mama Leone* als geeignete Strategie erkannt, der Konfrontation mit unangenehmen Aspekten der Realität zu entgehen. In der Auto-Trilogie liegt diese spielerisch-leichte Trennung nicht vor, denn es wird hier kein erzählerischer Versuch unternommen, die Handlung erträglich zu gestalten. Stattdessen laufen alle drei Romane auf die Konfrontation mit einer tiefschürfenden Traumatisierung zu, die im Privaten verankert liegt, doch in der Gesamthandlung ebenso auf das kollektive Trauma des Jugoslawienkriegs bezogen scheint.

Lügend Geschichten sind jene Strategie, mit der sich Jergovićs Figuren aus der Schlinge befreien: So vertuscht Vuko seine Vergangenheit als bosnisch-serbischer Kriegsverbrecher, Karlo die Nähe seiner Mutter zur Ustascha und Dželal die begangene Fahrerflucht. Das Verhältnis zwischen Lüge und Wahrheit entwickelt sich im Verlauf der Trilogie so, dass die Grenze zwischen beiden zunehmend verschwimmt. In *Buick Rivera* ist sie noch klar zu erkennen, denn im Zentrum steht Vukos Verführungskraft, die ihm schnelle und sichere Erfolge verschafft.

Rođen sam u mješovitom braku, majka muslimanka, slagao je, nisam oženjen i nemam djece, nije slagao, cijela porodica mi je pobijena, što od jedne, što od druge zaraćene strane, slagao je, ne mogu se vratiti u svoje selo jer bi me ubili ili zatvorili, nije slagao, na znam što sam po nacionalnosti, slagao je, nisam sudjelovao u borbama i nisam počinio nikakve

zločine, slagao je, nisam sudjelovao u pljačkama, to je pogotovo slagao, u Beogradu nikoga ne poznajem, nemam sredstava za život, umro bih od gladi, rekao je što bi rekao i svatko drugi tko čeka ispred američke ambasade [...].⁶⁶ (BR, 32)

Außer Hasan schenken alle Figuren Vuko Vertrauen und so verhilft ihm sein Opfernarrativ nicht nur zur Emigration, sondern später auch zu einer finanziell vorteilhaften Eheschließung und zur amerikanischen Staatsbürgerschaft.

Epistemologisch unterschiedliche Arten des Sprechens sowie ihre Rezeption werden in *Buick Rivera* auch auf einer Metaebene reflektiert. Dass Vukos Unwahrheiten Glauben finden, wird zum einen mit dem ausgewogenen Verhältnis zwischen wahren und falschen Informationen erklärt, zum anderen mit der zweckmäßigen Anpassung aller Aussagen an das jeweilige Publikum und der völligen Internalisierung dieser Sprech-Praxis: „Čim stalno varaš [...], ne mogu te prepoznati, ni prevaru razlikovati od istine.“⁶⁷ (BR, 163) Sein von Lügen durchwobenes Sprechen wird regelmäßig mit dem eines Filmschauspielers in Verbindung gebracht. Dieses Film-Sprechen hat mehr mit seinem kommunikativen Verhalten zu tun als mit Wortgewandtheit, die Hasan ihm sogar abspricht: „[A] on je lagano, riječ po riječ, s hiljadu rijeci koje je znao i s naglaskom koji ne samo da je tuđi, nego zvuči ružno kao zvuk motorne pile u salonu stilskega namještaja“⁶⁸ (BR, 162 f.).

Alle Figuren in diesem Roman scheinen in gewissen Situationen zu schauspielern und durch eine Analyse dessen, wie sie dies tun, legt Jergović ihren Charakter offen, der sich am Sprechen sowie an allen dieses begleitenden Gesten abzeichnet. Neben dem begabten Schmeichler und Hochstapler Vuko ist da Hasans Frau Angela, die als Schauspielerin arbeitet und auch im Alltag oft unauthentisch wirkt. Gerade in Vukos Anwesenheit verfällt sie in theatralische Sprech-Gesten: „Riječi koje je izgovarala, izraz lica i pokreti, sve je to bilo za publiku.“⁶⁹ (BR, 184)

⁶⁶ „Geboren bin ich in einer gemischten Ehe, die Mutter war Muslimin‘, er log, ‚nicht verheiratet, keine Kinder‘, er log nicht, ‚Meine ganze Familie wurde umgebracht, teils von der einen, teils von der anderen Seite‘, er log, ‚ich kann nicht in mein Dorf zurück, man würde mich umbringen oder ins Gefängnis stecken‘, er log nicht, ‚Nationalität? Weiß ich nicht‘, er log, ‚ich habe weder an Kämpfen teilgenommen noch Kriegsverbrechen begangen‘, er log, ‚ich war nicht an Plünderungen beteiligt‘, das war total gelogen, ‚in Belgrad kenne ich keinen, ich kann hier nicht überleben, ich müsste verhungern‘, das hätte jeder gesagt, der vor der amerikanischen Botschaft wartete [...].“ (BR, 37)

⁶⁷ „Sobald du aber gewohnheitsmäßig lügst [...], können sie dich nicht einordnen und die Täuschung nicht von der Wahrheit unterscheiden.“ (BR, 181)

⁶⁸ „[D]abei redete er stotternd, mit einem Wortschatz von tausend Wörtern und einer Betonung, die nicht nur fremd, sondern hässlich klang, wie das Geräusch einer Motorsäge in einem mit Stilmöbeln eingerichteten Salon“ (BR, 180).

⁶⁹ „Angelas Worte, ihr Gesichtsausdruck, die Bewegungen, alles war für ein Publikum bestimmt.“ (BR, 205)

Während der ansonsten zumeist aufrichtige Hasan nun im Zuge seiner Notlügen regelmäßig auf dem falschen Fuß erwischt wird und Angela unnatürlich wirkt, gründet Vukos Authentizität auf seiner non-verbalen Kommunikation und seinem Habitus, zu dessen Illustration Kultfilme wie *Casablanca* herangezogen werden. Vuko wählt in jeder Situation die richtige Rolle. Selbstverständlichkeit, Einfachheit und Banalität sind zentrale Grundlagen seiner uneingeschränkten Glaubwürdigkeit. (Vgl. BR, 144)

Das Motiv unauthentischer nonverbaler Inszenierung betrifft dagegen Professor Adum in *Freelander*, als er kurz vor der kroatisch-bosnischen Grenze versucht, sich unauffällig und liebenswürdig zu geben: „Pred granicom lice mu se razvuklo u osmijeh, kao da gleda dirljivu scenu u nekoj romantičnoj komediji, pa nije siguran hoće li se rasplakati ili bi se, ipak, glasno nasmijao.“⁷⁰ (F, 69 f.) Zugleich ist er voller Vorbehalte gegen Bosnien und fürchtet, zu einem verspäteten Opfer der unweit zurückliegenden ethnischen Konflikte zu werden. Obwohl er seine Schusswaffe bereithält, betrachtet er sich als friedlich und dissoziiert seine Bereitschaft zum Gebrauch der Waffe von seiner eigentlichen Identität. (Vgl. F, 82)

Eine kontextuell abgegrenzte Erwähnung von Krieg findet sich in *Buick Rivera*, als einer von Hasans Freunden Ernest Hemingways Kriegserfahrung dementiert. Insbesondere wertet er im Zuge dessen Hemingways literarisches Sprechen, d. h. sein Schreiben, als unauthentisch ab. (Vgl. BR, 146)⁷¹ Besonders in Anwesenheit des früheren Kriegsverbrechers Vuko ist dies eine brisante Äußerung. Dieser entzieht sich seiner im Gegensatz zu Hemingway gegebenen ethischen Angreifbarkeit, indem er die allgemeine Aufmerksamkeit auf Hasan Hujdur lenkt und diesen als Extremisten ausweist. Damit nimmt er sich selbst aus der Schusslinie: „O sebi i svome životu nije htio govoriti.“⁷² (BR, 219) Seine Lügen betreffen nicht mehr ihn selbst, sondern einen Abwesenden, und seine Verwandlung ist so absolut, dass sogar er selbst die Bezüge zu seiner früheren Identität verliert: „Nije se mogao prepoznati u ulogama iz prethodnih života, kao vozač autobusa ili kao ratnik; bile su nalik tolikim drugim slikama, stvarnim i izmišljenim“⁷³ (BR, 219 f.).

⁷⁰ „Kurz vor der Grenze verzog er sein Gesicht zu einem Lächeln, als sehe er eine rührselige Szene aus einer romantischen Komödie und könne jeden Moment in Tränen ausbrechen oder auch laut herauslachen.“ (F, 78)

⁷¹ Hemingway betätigte sich v. a. als Kriegsreporter; aufgrund kriegsverherrlichender Aussagen in Briefen und Gerüchten über seine Beteiligung an Kriegsverbrechen wurde seine tatsächliche Kriegsbeteiligung überprüft, was zu seiner Entlastung führte. (Vgl. Rodenberg 2007: 1–3)

⁷² „Über sein eigenes Leben wollte er nicht reden.“ (BR, 242)

⁷³ „Er erkannte sich in den Rollen seiner früheren Leben – Busfahrer und Kämpfer – nicht mehr wieder; sie glichen so vielen anderen Bildern, echten wie erfundenen“ (BR, 242).

Jergović lenkt den analytischen Blick auch auf Mechanismen der Emotionslenkung, wonach Vuko für drei schlechte je eine gute Eigenschaft nennt, um Glaubwürdigkeit zu bewahren und seinen eigenen gesellschaftlichen Aufstieg zu fördern: „Uklapajući priču u društveno prihvatljive okvire, nehotice je u njih uklopio i sebe.“⁷⁴ (BR, 220) Zugleich setzt er Angst strategisch ein und bezeichnet sich selbst als einen „od milijuna ljudi [...] koji strahuju“⁷⁵ (BR, 219). Vukos sprachliche Defizite werden hier ebenfalls als authentisch erlebt: „[S]lušateljstvu su pošle suze na oči. Koliko zato što su Vukove riječi zračile istinom, toliko i zbog činjenice da ih je izgovorio na lošem engleskom.“⁷⁶ (BR, 219) Zugleich funktioniert die Emotionalisierung des Publikums gerade deshalb, weil Vuko seine tatsächlichen Emotionen, die keineswegs sympathiefördernd wären, bedeckt hält und stattdessen gezielt gesellschaftlich positiv bewertete Gefühle inszeniert. (Vgl. BR, 220)

Vukos öffentlicher Aufstieg beginnt mit einem Seitenhieb auf den Sensationsjournalismus: „Njegovu priču prihvatili su u sedmim novinama, kojima je taj dan nedostajalo tema.“⁷⁷ (BR, 216) Eine Attribuierung der Massenmedien als lügenhaft und verleumderisch ist in allen drei Teilen der Auto-Trilogie festzustellen; auf einer persönlicheren Ebene betrifft dies zudem *Otac*, wo Jergović sich mit dem biografischen Umstand auseinandersetzt, dass sein Vater zum Opfer öffentlicher Verleumdungen wurde. (Vgl. O, 74) In Bezug auf Vuko platziert Jergović an dieser Schwelle zwischen Realität und Fiktion sarkastisch einen nahtlosen Übergang vom Journalisten zum Künstler: „Jedna brodvejska off-skupina najavila je mjuzikl *Američki Godot* po motivima priče o Hasana Hujduru. Suradnik na sinopsisu bio je Vuko Šalipur, glazba je skladana po bliskoistočnim motivima, a Angeli Raubal ponudili su da igra samu sebe.“⁷⁸ (BR, 224) Wie Renate Hansen-Kokoruš (2012: 81) feststellt, entwertet Jergović in seinem Kunstdiskurs bereits das Wirken von Angela im ‚Amazon Theater‘, dessen Name und Programm auf eine konsumorientierte, qualitätslose Unterhaltung schließen lassen. Vukos Inszenierung ist von ähnlichen Attributen geprägt: Die ‚östlichen Motive‘ scheinen durch Hasans zuvor geschilderte Persönlichkeit kaum begründet und sind daher als Authentizität suggerierender, verkaufsorientierter Orientalismus zu lesen; stimmig dazu fügt sich

74 „Indem er die Geschichte in einen gesellschaftlich annehmbaren Rahmen stellte, rückte er unvermeidlich auch sich selbst in diesen Rahmen.“ (BR, 243)

75 „von Millionen Menschen, die sich ängstigen“ (BR, 242)

76 „[D]en Zuhörern traten die Tränen in die Augen – weil Vukos Worte Wahrheit ausstrahlten, aber auch, weil er sie in schlechtem Englisch aussprach.“ (BR, 242)

77 „Die siebte Zeitung nahm ihm seine Geschichte ab, weil ihnen für diesen Tag eine Schlagzeile fehlte.“ (BR, 239)

78 „Eine Off-Broadway-Truppe kündigte das Musical *Der amerikanische Godot* nach Motiven aus dem Leben von Hasan Hujdur an. Am Drehbuch arbeitete Vuko Šalipur mit, die Musik orientierte sich an nahöstlichen Motiven, und man bot Angela Raubal an, sich selbst zu spielen.“ (BR, 247)

die Wahl des emotionsgeladenen und massenorientierten Musical-Genres. Die Episode illustriert die Macht beharrlich wiederholter Lügen, denn Angelas Versuche, sich gegen die ihr Leben betreffenden öffentlichen Fehlinformationen zur Wehr zu setzen, bleiben erfolglos. Am Ende trifft zu, was Vuko bereits in seinen journalistischen Stellungnahmen über Hasan betonte: „On je simbol više nego što je stvarni čovjek.“⁷⁹ (BR, 218)

Wie die erdachte Geschichte über Hasan Hujdur verselbstständigen sich in *Volga, Volga* die Gerüchte und Geschichten um Familie Pljevljak durch die Interpretation von Journalisten, Polizei und einer Kriminalautorin, die sich jeweils mit dem Fall befassen. Zusätzlich gesteht eine ehemalige Kinderpsychologin im Interview mit der Erzähl-Instanz, sie sei nicht sicher, ob sich ihre Aussagen tatsächlich aus von den Pljevljaks erhaltenen persönlichen Informationen speisen oder lediglich aus der Erinnerung an Zeitungsmeldungen. Dieses Interview findet bereits inmitten der Kriegswirren statt – „u vrijeme jedne od zračnih uzbuna koje su u jesen 1991. bile česte“⁸⁰ (V, 246). Der Wert des Wortes im Krieg sowie im sozialistischen Überwachungsstaat bildet ein wesentliches Diskursfeld der Auto-Trilogie, und der Erzähler schließt ironisch, dass selbst die fantasiegeleitete ‚Studie‘ der Kriminalautorin über das Verschwinden Maja Pljevljaks von historischem Interesse sei: Auch ohne realitätsgetreue Wiedergabe der Ereignisse gebe sie Anstoß zu einer Auseinandersetzung mit der verdrängten jugoslawischen Vergangenheit. (Vgl. V, 299)

Der Schwerpunkt auf Unwahrheiten wird in *Volga, Volga* durch die Figur des mit Dželal befreundeten und für seine Lügengeschichten bekannten Osman Fatumić akzentuiert. In Hinblick auf den Autounfall in Livno wird ironischerweise ihm jene Version der zahlreichen widersprüchlichen Darstellungen⁸¹ zugeschrieben, die Dželal entlastet. (Vgl. V, 336) Davon unabhängig reflektiert Dželal seine Bekanntschaft mit Osman folgendermaßen: „Neke je Osmanove laži prepoznao, druge nije, ali je uz njega naučio da se prošlost može zamijeniti [...] da mu bude lakše.“⁸² (V, 329) Wie der kindliche Ich-Erzähler in *Mama Leone* unterscheidet Jergović damit auch hier zwischen Osmans gutmütigen Fantasie-Erzählungen und den Lügen der Presse, die in der Lage sind, das Schicksal von Menschen zu zerstören.

79 „Er ist mehr ein Symbol als ein realer Mensch.“ (BR, 241)

80 „bei einem der im Herbst 1991 häufigen Luftalarme in Zagreb“ (W, 227)

81 Für das vermittelnde Niveau bedeutet dies, wie Zink (2015: 152) feststellt: „Keine noch so mühsam aufgebaute Erkenntnis lässt sich bei näherem Hinsehen [...] halten. Jedes Zeugnis, jedes Dokument scheint verdächtig, möglicherweise gefälscht und sogar die Motivationen für Fälschungen und Verdoppelungen können nicht durchschaut werden.“

82 „Einige von Osmans Lügen hat er durchschaut, andere nicht, aber er hat daraus gelernt, dass man seine Vergangenheit ändern kann [...], um sich das Leben leichter zu machen.“ (W, 303)

Lüge und Realitätstreue stellen in Jergovićs Auto-Trilogie transgressive und veränderliche Ordnungen dar. Damit spiegeln sie zum einen die Diskrepanz zwischen Geschichte und Geschichtsschreibung sowie radikale Brüche im Wertesystem. In diesem Zusammenhang stehen Figuren, die ihr Verhalten an politische Wechsel anpassen und ihre Identität nach jedem Scheitern neu erfinden. Zum anderen spiegeln sich darin persönliche Werte: Die Texte scheinen Ehrlichkeit zwar als Wert zu definieren, doch zugleich aufzuzeigen, dass sie gesellschaftlich nicht belohnt wird, da Opportunismus im kriegsgezeichneten (post)jugoslawischen Raum stets die Oberhand behält. Die Lüge betrifft wie ein Fatum auch jene, die selbst nach der Wahrheit streben, denn spätestens nach ihrem Tod schreiben fremde Stimmen ihr bisheriges Leben fort, sodass eine völlig willkürliche Geschichte entsteht.

2.2 Öffnung und Auslieferung

In direktem Zusammenhang mit den beträchtlichen Folgen von Lügen auf die Geschichte und Bewertungen von Figuren steht die Funktion von Sprechen als Preisgabe persönlicher Informationen. Wie die Trilogie zeigt, macht die Offenlegung des Inneren angreifbar gegenüber jenen, die fortan über dieses Wissen verfügen. Gerade wie bei der Lüge verhält es sich beim aufrichtigen Sprechen so, dass weder quantitative noch qualitative Aspekte den Ausschlag geben, sondern der Informationsgehalt des Gesagten. So versteht es der begnadete Lügner Vuko außerdem, viel zu sprechen, dabei jedoch wenig zu offenbaren: „Brbljao je Vuko bez prestanka, a Hasan je samo išao i išao, odmahivao, slijegao ramenima, stiskao usne“⁸³ (BR, 159). Gerade umgekehrt verhält es sich bei dem aufrichtigen Hasan, der trotz seiner wortkargen Kommunikation im Angesicht von Verunsicherung Fakten über seine Beziehung zu seiner Frau offenlegt, die Vuko später zu Hasans Nachteil für sich nutzt. Indem Vuko ihm gerade Gegenteiliges vorwirft, lockt er ihn aus der Reserve: „Ja sam se pred tobom istresao, iščupo sam srce i bacio ti ga u krilo, a ti si se sav stisnuo, krvav od moje krvi i ništa nećeš reći. [...] Stisneš se i čuvaš ono što je tvoje.“⁸⁴ (BR, 65)

Vukos Einblicke in Hasans Leben speisen sich aus dem Inhalt von dessen Portemonnaie, seiner Kommunikation mit Vertrauten sowie aus seiner haar-

⁸³ „Vuko quasselte ohne Unterlass, Hasan lief und lief, winkte ab, zuckte die Schultern, presste die Lippen zusammen“ (BR, 176).

⁸⁴ „Ich habe dir mein Herz ausgeschüttet, es dir praktisch in den Schoß geworfen, und du bleibst total verschlossen, blutig von meinem Blut gibst du nichts von dir preis. Deine Verletzungen behältst du für dich. [...] Du hältst dich bedeckt und lässt niemand ran.“ (BR, 72 f.)

scharfen Beobachtungs- und Kombinationsgabe. Während Vuko nach der Begutachtung von Hasans Geldbörse in einem Anflug von Reue und wegen seiner nachträglichen Furcht, ertappt zu werden, ein Unwohlsein verspürt, unterstreicht die Kriegsmetapher in der Formulierung diesen Vorfall als Übergriff: „Kao nakon topovskoga hica ispaljenog na pustu i napuštenu zemlju.“⁸⁵ (BR, 82) Ähnliches empfindet Hasan, als Vuko ausgerechnet in seinem Stammlokal Alhambra zugegen ist, wo dieser Zugriff auf seine Freunde und Bekannten hat: Er empfindet dies, als würde man *über* ihn sprechen und einem Eindringling Persönliches preisgeben.

Eine analoge Konstellation steht in stärker allegorisch stilisierter Form auch am Ende von *Volga, Volga*: Avram Prodanović, mit dem Dželal seine Gefängniszelle teilt, beichtet ihm über einen längeren Zeitraum hinweg täglich, wie er im Wahn seinen eigenen Sohn ermordet hat. Gerade wie Vuko von Hasan fordert schließlich auch er, Dželals Geschichte zu hören, und just an dieser Stelle endet die gegenseitige Verbundenheit. Avram hört auf, von seiner Vergangenheit zu erzählen, und wird zu Dželals Wächter befördert: „[B]it ćeš mrtav, Dželaludine sine, prije nego što Allaha zazoveš prvi put.“⁸⁶ (V, 342) In fließender Überblendung der Motive steht zwischen den Figuren nun v. a. die Differenz zwischen dem Serben und dem Muslim. Zeitgleich bricht außerhalb des Gefängnisses der Krieg in Bosnien aus und so handelt das geschilderte religiöse Zerwürfnis im Kleinen, wie in Foucaults (1967) Konzept der Heterotopie beschrieben, eigentlich von jenem viel weitreichenderen und ebenso unvorhergesehenen gesamtgesellschaftlichen Konflikt, auf den es indexikalisch verweist. Öffnung bedeutet hier eine Angriffsfläche für Differenz, mit der Dželal nicht gerechnet hatte; aus nachträglicher Sicht wird jedoch gerade dies auch explizit als psychologische Folterstrategie erläutert: „Smjestio nas je tako zajedno i zato što je Avram Srbin, a ja sam Musliman“⁸⁷ (V, 343).

Umgekehrt wird in *Freelander* das Schweigen sarkastisch als Strategie herausgestellt, um nach dem Krieg wieder zum Alltag übergehen zu können: „Hrvati su oko Vukovara i u bosanskoj Posavini ginuli s Tuđmanovim imenom na usnama i s konobarskom zahvalnošću u srcu, mislio je profesor Adum, ali je šutio kao zaliven. Znao je koliko ga skupo može koštati krivo izgovorena riječ.“⁸⁸ (F, 56 f.) *Freelander* ist ein Roman über das Schweigen. Nachdem ethnische Details aus seiner Biografie öffentliche Verleumdungen sowie das Scheitern der Universitätskarriere von Professor Adum nach sich ziehen, verstummt dieser. Das Schweigen

85 „Es war, als würde man auf ein verwüstetes und aufgegebenes Land schießen.“ (BR, 92)

86 „Du bist tot, lieber Dželal, noch bevor du Allah zum ersten Mal anrufst.“ (W, 314)

87 „Er legte uns auch deshalb zusammen, weil Avram Serbe ist und ich Muslim“ (W, 315).

88 „Kroaten sind bei Vukovar und in der bosnischen Posavina mit dem Namen Tuđman auf den Lippen und der Dankbarkeit eines Kellners im Herzen gefallen, dachte Professor Adum, aber er schwieg wie ein Grab. Er wusste, wie teuer ihn ein falsches Wort zu stehen kommen konnte.“ (F, 62)

zwischen ihm und der Kollegenschaft ist ein beiderseitiges und bereits vor seiner Pensionierung behandelt man ihn als abwesend. Ähnlich wie in den anderen beiden Romanen offenes Sprechen als Auslieferung an einen Feind, erweist sich hier Kommunikationslosigkeit als entwürdigende Last. Die an dieser Stelle eingeflochtene Reflexion des Nationalismus-Diskurses veranschaulicht die Ambivalenz von Zugehörigkeit und Außenseitertum: „Hrvatima je u prirodi da su osjetljivi i da šute da ne bi povrijedili druge Hrvate.“⁸⁹ (F, 57)

Wie in *Freelander* deutlich wird, ist Selbstoffenbarung auch die Grundlage für Bindungen, die in den ersten beiden Teilen der Trilogie fehlen. In *Buick Rivera* erscheint Angelas Verweigerung von Kommunikation als symptomatisch für Hasans Beziehungsprobleme: „Očekuješ da ti nešto kažem? Stvarno misliš da ću ti nešto reći?“⁹⁰ (BR, 72) Das Schweigen steht für den Bruch mit dem gemeinsamen Leben, den Ausschluss des Anderen aus dieser Einheit. Umgekehrt fühlt auch Angela sich ausgeschlossen, als Hasan und Vuko sich auf Bosnisch verständigen, das sie nicht beherrscht: „Govori engleski!, urlala Angela ne puštajući Vukov rukav.“⁹¹ (BR, 181) In *Volga, Volga* wird Verschweigen darüber hinaus als Form thematisiert, Nahestehende zu hintergehen: Osmans Erzählung zufolge schließt sich die gesamte Familie Fatumić der Ustascha an, was die einzelnen Mitglieder jedoch voreinander verleugnen. Osman erzählt diese Passage in Parallelismen, die stilistisch an den Koran oder andere religiöse Texte erinnern. (Vgl. V, 101–103) Damit erinnert die Episode einerseits an ein Gleichnis über menschliche Abgründe. Da jedoch weder Strafe noch Reue folgen, präsentiert diese Rhetorik andererseits geheime Kollaboration als unhinterfragt und in diesem Sinne gleichsam religiöse Praxis.

Die Verbindung zwischen Jergovićs Dželal Pljevljak und Meša Selimovićs Ahmed Nurudin in *Derviš i smrt* erläutert Renate Hansen-Kokoruš (2012: 88–90) ausführlich. Auch hierfür sind religiös konnotierte Wiederholungen von Bedeutung, die einen Sprech-Gestus der Beichte erzeugen: „Ime mi je Dželal Pljevljak. Trideset i pet godina radim kao civilno lice u vojsci.“⁹² (V, 9) Vom Beginn bis zum Ende des Romans setzt Dželal mit ähnlichen autoreferenziellen Erklärungen an, um seine Geschichte darzulegen, was ihm jedoch nicht gelingt, weil er sich in den Handlungssträngen zu verzetteln scheint, während die plakativen Erzählungen fremder ‚Informanten‘ seine Darstellungen übertönen. Dželals Denken ist rückwärtsgewandt, was mit den traumatisierenden Verlusten und seiner Isolation zu-

⁸⁹ „Kroaten liegt es im Blut, dass sie empfindlich sind und schweigen, um andere Kroaten nicht zu verletzen.“ (F, 62 f.)

⁹⁰ „Erwartest du, dass ich mit dir rede? Denkst du wirklich, dass ich noch mit dir rede?“ (BR, 80)

⁹¹ „Red English“, schrie Angela, ohne Vukos Sakko loszulassen.“ (BR, 201)

⁹² „Ich heiße Dželal Pljevljak. Seit fünfunddreißig Jahren arbeite ich als Zivilist bei der Armee.“ (W, 9)

sammenhängt. Um sich zu erinnern, benötigt er Menschen, die er in der Familie Fatumić findet. Wie Prousts Ich-Erzähler Marcel beim Geschmack der Madeleine erinnert sich Dželal beim Essen der Sarma an seine Kindheit und beginnt zu erzählen, wobei er Dinge ausspricht, über die er zuvor bewusst geschwiegen hat: „[S]voga oca, kuću u kojoj sam odrastao, ono što se događalo nekad. Nisam ni mislio o tome. Samo mi je poteklo dok sam jeo sarmu.“⁹³ (V, 94)

Anders als Selimović, der zum einen die Differenzen zwischen religiösen Machtverhältnissen, Zivilcourage und Moral, zum anderen jene zwischen den Auslegungen von Religion als Frage des Glaubens, als altruistisches Handeln und als Interpretation von Texten analysiert, sucht Jergović nicht nach den Angelpunkten notwendiger Widersprüche. Vielmehr interessiert er sich für das aggressive Konfliktpotenzial, das auf diesen Ebenen entstehen kann, als einen immanenten Bestandteil des Jugoslawienkriegs. So werden ethnisch-religiöse Zugehörigkeiten mehrfach in Kontexten hervorgehoben, wo sie nicht von Bedeutung sind, und dieser Umstand ist zugleich markiert durch die explizite Verwunderung des Ich-Erzählers Dželal: „Uzelac je meni, zapamti dobro, dužan krvi. Jest da je Srbin, ali neće mi to zaboraviti. Pogledao sam ga u čudu: Karamujo da za nekoga kaže da je Srbin ili Hrvat, to je bilo nemoguće!“⁹⁴ (V, 44) Umso auffälliger erscheint der Umstand, dass er selbst diese gedankliche Differenzierung zwischen den Ethnien sprachlich übernimmt: „[N]e pamtim mu imena [...], a bilo je muslimansko“⁹⁵ (V, 46 f.).

Parallel zur Problematisierung von Öffnung ist in der Auto-Trilogie eine ebenso akribische Problematisierung innerer Verslossenheit festzustellen. Als Grund für Dželals Rückzug und Schweigen wird hier seine ‚tiefgreifende‘ Trauer genannt, die depressionsartige Zustände zu bezeichnen scheint. Eine ähnliche innere Verfassung meint Dželal unausgesprochen auch an anderen zu erkennen, etwa an General Karamujić, der sie mit schlechten Witzen überspielt: „Slušam ga i mislim se, e moj generale i zemljače, nešto drugo tebe muči. Nije tebe strah od neprijateljskih viceva, nego se bojiš da se ne utopiš u svojoj žalosti“⁹⁶ (V, 24). Seinen eigenen Rückzug gestaltet er dagegen als Schweigen: „A ja, vidiš, svoju žalost

93 „[M]einen Vater, das Haus, in dem ich aufgewachsen war, Dinge, die sich vor langer Zeit zgetragen hatten. Ich hatte nicht darüber nachgedacht. Es kam von selbst aus mir heraus, während ich die Sarma aß.“ (W, 88)

94 „Uzelac ist mir, merk dir das, Blut schuldig. Ja, er ist Serbe, aber er wird es mir nicht vergessen. Ich sah ihn verdutzt an: Dass Karamujo jemanden als Serben oder Kroaten bezeichnete, war unmöglich!“ (W, 42)

95 „[S]einen Namen habe ich vergessen, obwohl es ein muslimischer Name war“ (W, 44).

96 „Ich hörte ihm zu und dachte, ach, mein General und Landsmann, dich quält etwas anderes, du hast nicht vor bösen Witzen Angst, du hast Angst, in deiner Trauer zu ertrinken“ (W, 23).

nikome ne dajem, nego je u sebi držim. Poštenije je tako.“⁹⁷ (V, 25) Gegenüber dem General empfindet er Dankbarkeit dafür, dass dieser ihm sein Schweigen zugesteht; ebenso unausgesprochen scheint er Dželals Gefühle zu verstehen, *obwohl* er kein Muslim ist. (Vgl. V, 31) Während das Schweigen beider Männer Ausdruck ihrer inneren Verhärmung ist, zeugt es zugleich von ihrem stummen Einverständnis. Schweigen ist nicht gleichbedeutend mit Verschlossenheit, denn ebenso wie innerer Rückzug trotz verbaler Kommunikation vorliegen kann, wird hier eine positive Art des Schweigens deutlich, die Verbundenheit ausdrückt, da sie darauf beruht, dass beide Beteiligten Ähnliches empfinden.

Auch in *Volga*, *Volga* wird Öffnung als gewaltsames Eindringen in die Privatsphäre anderer thematisiert. Der Militärpolizist Adolf Reš gelangt bei seinen Verhören auf höchst sonderbare Weise an Informationen, nämlich durch die Anfertigung von Zeichnungen, mit denen er das jeweilige Gegenüber unter Druck setzt: „– Priznaj sve! – pukovnik Reš obratio se crtežu, a Jovanče je priznao da mu Zlatarić nikada nije bio drag.“⁹⁸ (V, 214) Dass diese erfolgreiche Befragungstechnik allegorisch gelesen auf Erpressung mit geheimen Informationen schließen lässt, deren Wahrheitsgehalt zudem ungewiss bleibt, wird angedeutet: „Njegova priča, možda, nije sasvim vjerodostojna, jer ju je pričala zvjerčica što je premrla od straha pri susretu sa zvečarkom“⁹⁹ (V, 215). Oberst Reš verstärkt den Druck durch Abwarten, was verdeutlicht, dass Schweigen nonverbale Kommunikation zu intensivieren vermag.

Da Schweigen in der Auto-Trilogie so großen Raum einnimmt, wird es in unterschiedlichen Nuancen deutlich. Zum einen symptomatisch für den posttraumatischen Blick der Nachkriegsliteratur auf eine zerrüttete Gesellschaft, stellt Schweigen zum anderen eine performative Geste dar, die die Beziehungen zwischen den Figuren ebenso deutlich reflektiert wie ihr Sprechen. Obwohl sie häufig in Verbindung stehen, stellen Selbstoffenbarung und Schweigen keine reziproken Kategorien dar. Als Kategorie des Sprechens verweist Erstere auf die Weitergabe von Informationen, was in der Auto-Trilogie häufig mit Nachteilen verbunden ist: Als Spiegel der Gesellschaft werden daran die latent präsenten Aggressionen als konkrete Übergriffe deutlich.

⁹⁷ „Aber ich, ich zeige meine Trauer niemandem, ich behalte sie für mich. Das ist ehrenvoller.“ (W, 23)

⁹⁸ „Gib alles zu!“, wandte sich Oberst Reš an die Zeichnung und Jovanče gestand, er habe Zlatarić nie leiden können.“ (W, 198)

⁹⁹ „Seine Geschichte ist indes nicht hundertprozentig glaubwürdig, weil sie von einem kleinen Tier erzählt wurde, das vor Angst fast starb, als es einem großen Tier begegnete“ (W, 199).

2.3 Innere Rede

Nicht immer bezieht sich Schweigen auf ein Gegenüber. Die Auto-Trilogie sieht häufig Situationen vor, in denen die Hauptfigur allein unterwegs ist; das Setting kontemplativen Schweigens im Auto motiviert Situationen des Nachdenkens und der inneren Rede. Die jeweils individuelle Beziehung zum eigenen Auto markiert dabei die Grundtonalität des inneren Sprechens. Hasan beschreibt seinen in die Jahre gekommenen Buick Rivera folgendermaßen: „[O]n je bio moj golf i moj bejzbol i moj psihijatar“¹⁰⁰ (BR, 68). Der Kauf des Buick hat höchst positive Auswirkungen auf sein Wohlbefinden; ungeachtet der technischen Gebrechen bietet ihm der Wagen einen geschützten Raum, in dem er zur Ruhe kommt und, wie Jergovićs autobiografisch-kindlicher Ich-Erzähler in *Mama Leone*, seinen Fantasien nachhängt: „Buick Rivera postao je mjesto njegove sabranosti; odani jedan drugome, čovjek i njegov auto, obavljali su ono što ljudi jedni drugima, ako nisu svećenici ili psihijatri, nikada ne mogu pružiti.“¹⁰¹ (BR, 7 f.)

Die Qualität der inneren Kommunikation im Auto unterscheidet sich in den drei Romanen deutlich. So träumt Professor Adum bereits seit langem davon, seinen Volvo gegen einen anderen Wagen einzutauschen. Während Hasan im Buick Abstand zu den Problemen des Alltags gewinnt, sind Adums Auto alle bisherigen Lebenswege eingeschrieben, darunter die Tode von Frau und Mutter. Der Volvo ist ausschließlich mit Vergangenen assoziiert und selbst die Fahrt nach Sarajevo wird so zu einer Reise durch irreversibel Verlorenes, durch kriegsversehrte Landschaften und seine eigenen negativen Erinnerungen. Auch Dželal Pljevljaks inneres Sprechen während der Fahrten im Wolga ist repräsentativ für seine seelische Landschaft. Die ihn quälenden Gedanken verweisen auf sein verlorenes Glück, die Mitschuld an diesem Verlust und seine Unfähigkeit zur Trauer: „Dok putujem, svakoga petka prolazim ono što sam živio. Samo svoju žalost neću nikad proći. Ona mi je za vratom. S njom stalno živim.“¹⁰² (V, 47) Während Dželal diese emotionalen Belastungen, ohne darüber zu sprechen, schon seit Jahren mit sich trägt, ist das Auto, das er zu einem günstigen Preis von seinem früheren Vorgesetzten übernommen hat, zugleich ein Substitut für dessen Anwesenheit und stellt eine wichtige emotionale Stütze dar: „Dobar mi je bio Musadik Karamujić, moj gene-

100 „[E]r ist [war] mein Golfplatz, mein Baseball und mein Psychiater“ (BR, 76).

101 „Buick Rivera wurde zum Ort seiner inneren Sammlung; einer dem anderen ergeben, der Mann und sein Auto, gaben sie sich, was Menschen, wenn sie nicht Geistliche oder Psychiater sind, einander nie zu geben vermögen.“ (BR, 10)

102 „Ich komme jeden Freitag an den Stationen meines Lebens vorbei. Nur an meiner Trauer nicht. Die sitzt mir im Nacken. Mit ihr lebe ich ständig.“ (W, 46)

ral, pa zato tako često o njemu i mislim. Nije to samo danas, nego svaki put čim ostanem sam u autu.“¹⁰³ (V, 30)

Allerdings illustriert die Auto-Trilogie nicht nur die Autokommunikation der Autobesitzer. Besonders in *Buick Rivera* schwenkt die innere Fokalisierung über längere Abschnitte hinweg auch auf andere Figuren, deren Erwägungen und Emotionen dadurch ebenso einsehbar sind wie jene des Protagonisten. Anhand seiner Gedanken, die Hasan nicht kennt, wird der ständig überlegene Vuko für die Leser:innen als angstgeplagter Charakter erschlossen, der sich, abgesehen von seiner Rolle im Krieg, im bisherigen Leben oft in der Defensive befand. Da er seine Frau Lisa nach einem Streit unangekündigt in ihrem schwarzen Mercedes und im Besitz ihrer Kreditkarte verlassen hat, fürchtet er nun die juristische Verfolgung durch ihren Vater: „Otac će biti bijesan, osvetu, seko, osvetu, i sjetit će se auta, otišao je s autom, aaa, nećemo tako, ona će mu reći da ne čini to, ali on će sasvim sigurno nazvati policiju. Michael Gordon pri telefonu, izvolite, gospodine, prijavljujem krađu!“¹⁰⁴ (BR, 83 f.) Vukos Gedanken werden hier so plastisch, dass sie einen tiefen Einblick in seine bisherige Situation, in seine Psyche und in die Strukturen seines sozialen Umfelds vermitteln. Auf dieselbe Weise erfolgt die Darstellung von Hasans Frau Angela. Ähnlich Hasans verträumter Existenz, die an sein Auto gebunden ist, lebt diese besonders in Hinblick auf ihren bosnischen Ehemann in gedanklichen Konstrukten, die mit der Realität notwendigerweise in Konflikt geraten. Selbst als sie nach dem Verkauf von Hasans Buick intuitiv ihr Unrecht erkennt, ist sie nicht in der Lage, diesen Fehler zu bereinigen; stattdessen vertieft sie sich in erdachte Situationen, die davon handeln, wie sie ihn auf andere Weise kompensiert. (Vgl. BR, 196)

Ein ähnliches Ausbleiben der Umsetzung inneren Ideenreichtums ist bei Professor Adum festzustellen. Als es zu einem Stau kommt, formuliert dieser in Gedanken brillante Reden, mit denen er die Unruhe unter den beteiligten Autofahrern eindämmen könnte, wagt jedoch nicht, tatsächlich das Wort zu ergreifen: „Da je malo mladi, ili luđi, da još vjeruje kako se ljudima nešto može objasniti, okrenuo bi se nasred ceste [...]. Održao bi im predavanje o historiji ovih krajeva, ili bi ih naprosto zamolio da budu tihi, da pričekaju, da poslušaju“¹⁰⁵ (F, 87). Un-

103 „Er hat mich gut behandelt, der Musadik Karamujić, mein General, ich denke oft an ihn. Nicht nur heute, jedes Mal, wenn ich im Auto sitze.“ (W, 29)

104 „[D]er Vater wird wütend, Rache, Kindchen, Rache, ihr wird das Auto einfallen, er hat das Auto mitgenommen, also so nicht, sie wird ihn daran hindern wollen, aber er wird bestimmt die Polizei anrufen. Michael Gordon am Apparat, bitte, mein Herr, ich möchte einen Diebstahl melden!“ (BR, 93)

105 „Wenn er noch etwas jünger oder verrückter gewesen wäre, noch daran geglaubt hätte, man könne Menschen etwas erklären, hätte er auf der Stelle kehrtgemacht [...]. Er hätte ihnen

terhaltungen über die etymologischen Ursprünge einzelner Wörter hat Adum vor dem Hintergrund der postjugoslawischen Sprachensituation längst aufgegeben, denkt jedoch weiterhin häufig über diesbezügliche Phänomene nach: „[K]ada su ti na umu ljetne vrućine, govoriš, ali i misliš, riječi srpanj i kolovoz, ali kada je riječ o turističkoj sezoni, ili o kolonama automobila na ljetnim hrvatskim granicama, tada srpanj i kolovoz postaju jul i august.“¹⁰⁶ (F, 60 f.) Sein wissenschaftlicher Diskurs erweist sich jedoch als problematisch, denn der mehrmalige Hinweis auf seine intellektuelle Offenheit (vgl. F, 155) wird gebrochen durch seinen orientalisierenden Blick auf Bosniaken, denen er in Bosnien aus der Distanz des Durchreisenden begegnet, obwohl er selbst als kroatischstämmiger Bosnier ebenfalls aus diesem Land stammt. Adums xenophobe Gedanken akzentuieren Kategorien einer zerklüfteten Nachkriegsgesellschaft. Außerdem verdichten sich auf symbolischer Ebene Indizien dafür, dass hinter der Fassade dieses ruhigen, in die Jahre gekommenen Professors versteckte Aggressionen schlummern: „Naručio je krvavi biftek“¹⁰⁷ (F, 187). Auch seine Art des Speisens und die inneren Bilder im Hintergrund seines Schweigens unterstreichen die assoziative Verbindung zu blutigen Kampfhandlungen: „[N]iti se profesoru pričalo, žvakao je i gledao kako se krv razlijeva po tanjuru, i kako komadići karfiola počinju sličiti prosutim mozgovima malih vojnika, s verdunskoga fronta.“¹⁰⁸ (F, 187)

In *Volga, Volga* wird ein Alptraum als Ursache dafür genannt, dass Dželals späterer Zellengenosse Avram Prodanović – in Anspielung auf Abrahams Bindung des Isaak im Alten Testament – seinem Sohn mit einem Schlachtmesser die Kehle durchtrennt, nachdem ein Wesen mit schwarzem Bart ihn dazu angewiesen hat: „Ne boj se, kada to učiniš, na kuhinjskome će se stolu stvoriti zaklano janje“¹⁰⁹ (V, 346). Der Bart verweist auf die bei Popović ausführlicher thematisierten serbisch-orthodoxen Politiker, die den Ausbruch des Kroatienkriegs politisch-medial anfachten (vgl. O, 201); Jergović verfremdet deren Erscheinung zu einem Symbol unbewusst induzierter Geistesverwirrung. Obgleich die Geschichte, in der er Avrams Verblendung klar erkennt, Dželal belastet, lauscht er ihr jeden Nach-

einen Vortrag über die Geschichte dieser Gegend gehalten oder gebeten, leise zu sein, zu warten, zuzuhören“ (F, 98).

106 „Wenn du die sommerliche Hitze im Sinn hast, sprichst du von Heumonat und Erntemonat, aber wenn es um die Hochsaison geht oder um die Autoschlängen an der kroatischen Grenze im Sommer, dann werden aus Heumonat und Erntemonat Juli und August.“ (F, 67)

107 „[E]r bestellte ein Steak, blutig“ (F, 212).

108 „[D]em Professor war nicht nach Reden, er kaute und sah zu, wie sich das Blut im Teller ausbreitete und die Blumenkohlröschen immer mehr aus dem Kopf geschossenen Gehirnen kleiner Soldaten an der Front bei Verdun ähnelten“ (F, 212).

109 „Du musst keine Angst haben, im Augenblick des Schnitts wird ein Opferlamm auf dem Küchentisch liegen.“ (W, 317)

mittag: „[M]oj Avram nije prepoznao šejtana, a htio je spasiti svoje dijete.“¹¹⁰ (V, 348) Sein inneres Sprechen lässt sich als mitfühlendes Nacherleben des fremden Schicksals beschreiben, das irrationale Züge annimmt, als seine eigene Situation außer Kontrolle gerät und er von Avram bedroht wird.

Das Unbewusste der Protagonisten spielt in allen Teilen der Auto-Trilogie eine wichtige Rolle. Während sich in *Buick Rivera* ein stummer Machtkampf zwischen den Figuren entspinnt, in dem mit Vuko das Böse siegt, antizipiert Professor Adum in *Freelander* immer stärker seinen eigenen Tod; Dželal in *Volga, Volga* schließlich hat zu mehreren Zeitpunkten Eingebungen, die ihn den bevorstehenden Krieg erahnen lassen: „[K]upovao četke i boje za krečenje stana, i najednom me je uhvatila strepnja da bi moglo biti rata. Prvi puta mi je rat pao na pamet. Nisam pomišljao ko bi protiv koga mogao zaratiti“¹¹¹ (V, 75 f.). Der situative Rahmen scheint seine düstere Vorahnung nicht plausibel zu motivieren, sondern eher auf die Fragilität des bestehenden Friedens hinzuweisen: „[V]rijeme, kada svako stablo dvaput cvate i rađa, upozorenje je ljudima, kakvo oni nikada ne prihvate, pa se poslije sjećaju kako je lijepa i sunčana bila posljednja prijeratna godina.“¹¹² (V, 76)

Aufgrund der in sich gekehrten und passiven Figuren, mit denen Jergović sich in der Auto-Trilogie auseinandersetzt, spielt innere Rede hier eine wichtige Rolle, denn sie erklärt Erwägungen und Zusammenhänge um die hereinbrechenden Ereignisse. Trotz der zahlreichen äußeren Verweise auf den Jugoslawienkrieg, der in *Buick Rivera* durch Vukos Biografie und in *Freelander* anhand kontaminierter Schauplätze evoziert wird, scheint das innere Sprechen der Figuren diesen zu ignorieren: Vuko denkt selten über seine problematische Vergangenheit nach und erinnert sich stattdessen an erniedrigende Situationen aus seiner Kindheit, womit den Leser:innen andeutungsweise auch seine menschlichen Züge zugänglich gemacht werden. Professor Adum ist sich des Krieges bewusst, der so deutliche Spuren in der Landschaft hinterlassen hat; der Krieg begründet auch Adums paranoide Haltung, welche sich allerdings in einer pauschalen und sprachlich scheinbar unterdrückten xenophoben Feindseligkeit gegenüber Bosnien entlädt. In *Volga, Volga* verdichten sich dagegen umgekehrt Gedanken an den bevorstehenden Krieg; aller-

110 „Mein Freund Avram hat den Satan nicht erkannt und wollte sein Kind retten.“ (W, 319)

111 „Ich [...] kaufte Pinsel und Farbe, um die Wohnung neu zu streichen, und plötzlich hatte ich Angst, es könnte Krieg geben. Zum ersten Mal dachte ich an einen neuen Krieg. Ich überlegte nicht, wer gegen wen losschlagen könnte“ (W, 71).

112 „[E]ine Zeit, in der die Obstbäume zwei Mal blühen und Frucht tragen, ist für uns Menschen ein Hinweis, den wir übergehen, und später erinnern wir uns, wie sonnig und schön das letzte Vorkriegsjahr war. So dachte ich an dem Sonntag und so gebe ich es weiter. Ich habe nichts erfunden.“ (W, 71)

dings geschieht dies in Form wenig greifbarer Vorahnungen, und obwohl die Datierungen mancher Interviews unübersehbar auf Städte im Kriegsgebiet verweisen, wird dieser Umstand hier erzählerisch völlig in den Hintergrund gedrängt, sodass der Eindruck bewusster Verleugnung entsteht.

2.4 Verstummende Kinder

Das an Jergovićs Familientrilogie festgestellte Verfahren, traumatische Inhalte durch ein Anhalten oder Zurückdrehen der historischen Zeit symbolisch ungeschehen zu machen, gilt nicht in der Auto-Trilogie. Gerade umgekehrt legen diese Romane erzählerisch den Finger auf die Wunden persönlicher Traumata und obwohl die Kriege hier diskursiv im Hintergrund stehen, werden sie nicht umgangen, sondern mitsamt ihren offensichtlichen Spuren ignoriert. Traurige, allein gelassene und kranke Kinder sind der symptomatische Ausdruck einer Gesellschaft, in der die destruktiven Einschnitte nicht plötzlich hereinbrechen, da das eigentliche Trauma transgenerational verankert ist.

Renate Hansen-Kokoruš (2012: 77) weist auf das Motiv der Kinderlosigkeit hin, das die Hauptfiguren aller drei Romane begleitet. Dieses entspricht soziologischen Befunden über eine dahingehende Tendenz in posttraumatischen Gesellschaften. (Vgl. Klotz 2020: 14) Jergovićs Trilogie präsentiert Kinderlosigkeit in unterschiedlichen Facetten: „Angela ga [dijete] je željela, [...] Hasan ga nije mogao imati“¹¹³ (BR, 177). Wie diese Diskrepanz in *Buick Rivera* verdeutlicht, bezieht Jergović Kinderlosigkeit in seiner Auto-Trilogie konkret auf Figuren aus dem ehemaligen Jugoslawien. Professor Adum und seine Frau in *Freelander* scheinen keinen solchen Wunsch zu verspüren, während Dželal und seine Frau Mersiha lange auf ihre erste Tochter warten müssen, die als Hochbegabte von schwacher Gesundheit noch in der Kindheit dauerhaft verschwindet. Die in *Volga, Volga* wöchentlich unternommene Fahrt des Protagonisten zum Gebet nach Livno ist diesem Umstand geschuldet, der dem hinterbliebenen Vater die letzten Kräfte raubt: „[D]a mu dijete bude pronađeno živo i zdravo, a na kraju na sličnu zamolbu, da on, Dželal, ne side s pameti“¹¹⁴ (V, 314).

Die Hauptfiguren sind selbst Teil dieses Motivs, denn alle erinnern sich an Situationen der Hilflosigkeit, welchen sie in ihrer frühen Kindheit ausgesetzt waren. Insbesondere Vuko wird auf diese Weise als ungeahnt sensibler Charakter

¹¹³ „Angela wollte unbedingt ein Kind, Hasan konnte keine haben“ (BR, 196).

¹¹⁴ „Sein Kind möge lebendig und gesund gefunden werden, später hätte er dann nur noch darum gebetet, dass er, Dželal, nicht den Verstand verlor.“ (W, 290)

greifbar. Seine Erinnerungen zeugen von einem autoritären und gewalttätigen Erziehungsstil seines Vaters, der ihn allein aufgezogen hat. Eine Episode, in der Vuko ein gestohlenes Fahrrad zurückbringt und dabei ertappt wird, lässt den dadurch vermittelten Umgang mit Recht und Gerechtigkeitsempfinden erkennen, denn der Vater versetzt ihm die doppelte Tracht Prügel: „Pola je bilo što sam ukro bicikl, a pola što sam ga vratio. Shvaćas? A bio je u pravu moj ćaća.“¹¹⁵ (BR, 63) Dennoch liebt und achtet Vuko den Vater als seine einzige Bezugsperson. Erst als dieser im Sterben liegt, gesteht er vor seinem Sohn die nicht mehr gutzumachenden Fehler ein. Vukos Bindung an den Vater wird an dieser Stelle besonders deutlich: „Vuko je plakao, a nije bilo slab, nego je plakao jer je u ocu vidio nešto što je više i veće od onoga što je stari verovao da djeca gledaju u svojim očevima.“¹¹⁶ (BR, 173)

Selbst der liebevoll großgezogene Hasan erinnert sich vorwiegend an Situationen, in denen er Scham empfand. Hasan reflektiert seine kindliche Unterlegenheit gegenüber dem Vater im Schachspiel sowie sein Triumphgefühl, nachdem er einen Stein sieben Mal über das Wasser springen ließ, das dadurch gebrochen wird, dass der Vater ihm diese Schilderung nicht glaubt. (Vgl. BR, 80) Obwohl seine Kindheit lange zurückliegt, spürt Hasan weiterhin das Gefühl kindlicher Unterlegenheit. Den Auslöser dafür bildet meist seine Frau, die ihr gemeinsames Leben organisiert, bewertet und Entscheidungen trifft. Der auf seine triste Kindheit zurückblickende Vuko wirkt hingegen in der Gegenwart nicht kindlich. Dennoch besteht auch für ihn noch eine Verbindung zu dieser Lebensphase, wie seine unerwartete Empathie für einsame Kinder erkennen lässt. So meldet sich, als Vuko die in Hasans Geldbörse aufgefundene unbekannte Nummer wählt, zu seiner Empörung ein auf seinen Vater wartendes Kind: „Zamisli to: tu negdje postoji dijete koje, kad u šest ujutro zvoni telefon i digne ga iz sna, misli da ga zove njegov tata. Tog bi tatu trebalo za muda objesiti.“¹¹⁷ (BR, 82) Vukos Wut ist hier eine kindliche, die daraus resultiert, dass er die Situation des unbekannten Kindes anhand eigener Erfahrungen nachempfindet und aus der Perspektive seines Kindheits-Ichs spricht.

Traurige Kinderstimmen sind im Hintergrund der Auto-Trilogie sehr präsent. Wie ein unheilverkündender Soundtrack untermalen sie die Handlung. Auch in *Freelander* finden sich vergleichbare Nebengeräusche. Adum schnappt an einer

115 „Die Hälfte davon war fürs Klauen von dem Fahrrad, die andere Hälfte fürs Zurückbringen. Verstehst du? Und mein Papa hatte Recht.“ (BR, 70)

116 „Vuko weinte, aber nicht aus Schwäche, sondern weil sein Vater für ihn etwas Größeres und Höheres war, als Kinder gewöhnlich in ihren Vätern sehen.“ (BR, 192)

117 „Stell dir das vor: Da ist ein Kind, und wenn es um sechs Uhr morgens vom Telefon geweckt wird, denkt es, der Papa ruft an. Den Papa sollte man an seinen Eiern aufhängen.“ (BR, 92)

Stelle die sprachliche Aggression gegen ein unbekanntes Kind auf, das – wie er selbst – zu einem „dem Namen nach kastrierten Wesen“ (Zink 2015: 141) wird: „Čuli su se glasovi sa školskoga igrališta, neki su mladići igrali nogomet, jedan je vikao – Saša, Saša, e jebi se, Saša – kao u nekome filmu o ilegalcima, u kojemu se do pred kraj nije znalo je li Saša muškarac ili žena.“¹¹⁸ (F, 20) Es kommt zum Bruch mit dem traditionellen Motiv von Kindern als Symbol der Unschuld, denn Aggressionen, die als Grundemotion der Nachkriegsgesellschaft diesen Roman bestimmen, betreffen auch kindliche Lebenswelten. Unterschwellig zeichnet sich zugleich eine durch Kinder integrierte Appellfunktion ab, wenn ein Mädchen, dem der Professor begegnet, ein T-Shirt mit der Aufschrift „Niemals vergessen!!!“ trägt, dessen auf den Holocaust bezogene Botschaft den Jugoslawienkrieg in Erinnerung ruft. Karlo Adums Zurückschrecken zeigt, dass er sich, ähnlich wie die Lehrpersonen im Umgang mit Maja Pljevljak, moralisch hinterfragt fühlt: „Ima ljudi koji upravo tako izgledaju, pogotovu djece, uplašiš se kad ih vidiš kako te gledaju.“¹¹⁹ (F, 123)

Adums eigene Kindheit stellt sich als ein von der Gegenwart abgekapselter und teilweise unbewusst gebliebener Raum dar, der von der Ustascha-Ideologie geprägt ist, die sein kindliches Ich noch nicht zu hinterfragen wusste. (Vgl. F, 48) Zusätzlich belastet ihn das Zerwürfnis zwischen seinem Vater und seinem Onkel kurz nach seiner Geburt, das sich in der strikten rhetorischen Differenzierung des Vaters zwischen der Kindheits- und der Erwachsenenidentität seines Bruders abzeichnet: „Dok je pričao dječju priču o starijem bratu, nikada mu se u nju ne bi umiješao odrasli Tadija Adum. Isto kao što se u priči o đavlu Tadiji nikada ne bi sjetio brata Tadije.“¹²⁰ (F, 19) Obwohl dieser Bruch die Brüder für immer voneinander trennt, bleibt die Erinnerung an die gemeinsame Zeit ungetrübt: „I u drugim je pričama Tadija bio dijete, dragi i dobri stariji brat, koji ga je štitio od svijeta i s njime biciklirao do pred Ameriku.“¹²¹ (F, 19)¹²² Zum Erhalt dieser positiven Erfahrung wird die Kindheit im Sprechen abgespalten und als geschlossenes Narrativ erinnert.

118 „Man hörte das Geschrei vom Schulhof, ein paar Jungs spielten Fußball, einer brüllte: ‚Sascha, Sascha, ach fick dich, Sascha‘, wie in einem Film über Illegale, in dem man bis zum Schluss nicht weiß, ob Sascha nun ein Mann oder eine Frau ist.“ (F, 20)

119 „Es gibt Menschen, die so aussehen, besonders Kinder, du bekommst Angst, wenn du siehst, wie sie dich betrachten.“ (F, 139)

120 „Er vermischte die Kindergeschichten von seinem älteren Bruder nie mit dem erwachsenen Tadija Adum. Und wenn er von Tadija, dem Teufel, erzählte, dachte er nie an den Bruder.“ (F, 19)

121 „Auch in seinen anderen Geschichten war Tadija noch ein Kind, der geliebte große Bruder, der ihn beschützte und mit nach Amerika nahm.“ (F, 19)

122 In diesem Zusammenhang findet sich ein ähnliches Motiv der imaginierten Amerika-Reise wie in *Mama Leone*. (Vgl. Kap. 1.1)

Während Tadija von Karlos Eltern mit aggressiver Ablehnung bedacht wird, bleibt seine Perspektive auf die Ereignisse den Leser:innen verschlossen. Der Text läuft dennoch gerade auf diese Sichtweise zu, da Karlos Reise nach Sarajevo die Verlesung von Tadijas Testament zum Ziel hat, wonach der Protagonist dessen Erbe antreten soll. Dieser Spannungsbogen wird am Ende dadurch gebrochen, dass das Dokument keine wesentlichen neuen Informationen zu enthalten scheint und Adum bei dessen Verlesung gar nicht richtig zuhört, weil er den Tonfall als unangemessen empfindet:

[S]trahovito [ga je] nervirao patetični ton Tadije Melkiora Aduma, koji se u obraćanju trojici nećaka, priznajući da ih nije vidio od njihovoga djetinjstva, a Mihaila nikada, služio svim onim emocionalnim ucjenama, kakvima roditelji u vrijeme nedjeljnih ručkova dočekuju i ispraćaju vlastitu djecu.¹²³ (F, 194)

Auch den Leser:innen bleiben dadurch weitere Details über die Vergangenheit sowie über die Sichtweise des Onkels auf den Bruderzwist unzugänglich. Diese Vorgeschichte, die Anklänge an die eigene Kindheit sowie an jene des Vaters zu bündeln scheint, wird zum Ende des Textes hin sukzessive verschüttet. Weitere performative Indizien auf das Versanden vergangener Spuren der Kindheit bilden Sunarićs leiser werdende Stimme, die seinen bevorstehenden Tod vorwegnimmt, und der Umstand, dass die anderen Erben, über die ebenfalls neue Querverbindungen zur Familiengeschichte entstehen könnten, sich nicht einfinden.

Dass Adums Kindheit aufgrund der Ustascha-Beziehungen seiner Mutter als lebenslange Schande auf ihm lastet, erhält in *Volga, Volga* ein Äquivalent durch Dželals Bruder Ragib, der aufgrund seines verwachsenen Steißbeins mit dem Teufel identifiziert wird. Bereits bei Ragibs Geburt empfiehlt die Hebamme, für das entstellte Kind zu beten, wobei der spätere ethnisch-religiöse Konflikt rhetorisch bereits mitschwingt: „[K]od djece se Bog odaziva kojim ga god imenom zvali, pravoslavnim, turskim ili – ne daj Bože, rimskim i latinskim.“¹²⁴ (V, 159) Im Roman liegt der Fokus hauptsächlich auf dem Umstand, dass *über* den missgestalteten Bruder gesprochen wird: „[O] sramoti njegova djetinjstva, koja će postati jednom od tema jugoslavenskoga žurnalizma i epizodom u svakome feljtonu o Dželalu Plje-

123 „[I]hn stieß das Pathos von Tadija Melkior Adum ab, der in seiner Ansprache an die drei Neffen einräumte, er habe sie seit ihrer Kindheit nicht mehr und Mihailo noch nie gesehen, um dann all die gefühlsbeladenen Bewertungen anzuführen, mit denen Eltern während der sonntäglichen Mittagessen ihre eigenen Kinder empfangen und begleiten.“ (F, 220)

124 „[F]ür ein Kind könne man den Gott unter jedem Namen anrufen, dem orthodoxen, dem türkischen wie auch dem – was der Himmel verhüten möge – römisch lateinischen“ (W, 149).

ljaku, vjerojatno nitko [ga] nije ni pitao.“¹²⁵ (V, 168) Die mediale Aufmerksamkeit für Ragib legt sich wie ein Schatten auch über Dželals Kindheit, da die Brüder bis in die Jugend hinein regelmäßig miteinander verwechselt werden: „[K]ako je Ragibu već devetnaest, a u svakom pogledu djeluje slabije razvijeno, to je neke feljtoniste [...] znalo zbuniti, pa bi ih na slici zamijenili i Ragiba predstavljali kao Dželala.“¹²⁶ (V, 166 f.) Der körperlich gesunde Dželal erhält damit innerhalb des öffentlichen Diskurses ebenfalls das Attribut einer entstellten äußeren Gestalt.

Neben irreführendem, verleumdendem und widersprüchlichem Sprechen liegt in *Volga, Volga* außerdem eine künstlerische Art des Sprechens vor, die ebenfalls Inhalte verfremdet. Dželals hochbegabte Tochter Maja verfügt über eine rege Fantasie, mit der sie traurigen Inhalten eine positive Wendung verleiht: „Poslije je samo gledala slike i smišljala kako bi se tužne priče Branka Čopića mogle sretnije završiti.“¹²⁷ (V, 234) Ein nächster Schritt sind ihre unkindlichen Liebesbriefe an einen verletzten Soldaten im Militärkrankenhaus, wo auch die kränkliche Maja sich erholt: „Gorko žalim što će me crna zemlja pokriti prije nego što mu stignem reći koliko ga volim, i da mu ljubim zrele usne.“¹²⁸ (V, 237) Fantasie, Literatur und Klischee greifen ineinander, denn als Inspirationsquelle für Majas Stil wird ein Fotoroman mit Liebesthematik identifiziert. Zugleich verbirgt Majas literarisches Sprechen ernsthafte Hintergründe, denn in den Briefen an ihren Vater verwendet sie in der Anrede nicht dessen bosnisch-muslimischen Namen Dželal, sondern den kroatischen Namen Mirko. (Vgl. V, 234) Wohl in Hinblick auf den latenten Nationalismus fügt sie erklärend hinzu, „to bi mu ime moglo naškoditi, pa je zato bolje da se od sada zove Mirko“¹²⁹ (V, 234). Diese 27 im Krankenhaus verfassten, zunächst verschollenen, doch posthum in einer Boulevard-Zeitung veröffentlichten Briefe wurden aus unbekannten Gründen von einer Krankenschwester zurückgehalten und aufbewahrt, wo man sie nach deren Tod aufgefunden hat. Abermals etabliert die Datierung eine scheinbar zufällige

125 „[V]ermutlich hat ihn nie jemand nach der Schande seiner Kindheit gefragt, die einmal zum Thema der jugoslawischen Journalisten werden sollte“ (W, 156).

126 „[D]a Ragib bereits neunzehn war, jedoch in jeder Hinsicht weniger gut entwickelt wirkt, verwechselten einige Feuilletonredakteure beide und identifizieren Ragib in der Bildunterschrift mit Dželal.“ (W, 155)

127 „Später betrachtete sie nur noch die Bilder und dachte sich eigene Geschichten aus, in denen Branko Čopićs traurige Erzählung glücklich endete.“ (W, 216)

128 „Bitter beklage ich, dass mich die schwarze Erde verschlingt, bevor ich ihm sagen kann, wie sehr ich ihn liebe, und ihn auf die vollen Lippen küssen darf.“ (W, 219)

129 „der Name könne ihm schaden, er solle sich ab jetzt Mirko nennen“ (W, 217)

Verbindung zum Ausbruch des Jugoslawienkriegs: „[U] svibnju 1991. [je ona] poginula u prometnoj nesreći u Lozici, kod Dubrovnika“¹³⁰ (V, 238).

Anhand von Motiven der Kindheit vermittelt Jergović sowohl in der Auto-Trilogie als auch in der Familientrilogie eine unvoreingenommene Perspektive auf die Welt. Während diese in der Familientrilogie dazu genutzt wird, um kritische Positionen zu formulieren und zu belegen, illustrieren Kinderstimmen in der Auto-Trilogie Topoi des Nicht-gehört-Werdens und Verstummens: Vukos Moralempfinden wird zerstört, Hasans Selbstbewusstsein gebrochen; Dželal und Ragib leiden an der Demütigung durch das Gerede um Ragibs Missbildung, und Majas politische Botschaften dringen erst verspätet an die Oberfläche. Gerade gegenläufig zur hochbegabten und weltgewandten Maja reflektieren Kinder in *Freelander*, wie Mahnmale, die Aggressionen der Erwachsenenwelt, wobei der Protagonist selbst sich seiner durch die Ustascha-Beziehungen der Mutter vermittelten kindlichen Fehlsicht erst spät und nur teilweise bewusst wird. In allen drei Romanen ist Kindheit als ambivalentes Konstrukt erkennbar, dessen Werte zerstört werden, bevor sie genutzt oder auch nur vollständig zutage gefördert werden können.

3 Historische Last und Lüge bei Miljenko Jergović

Der Foto-Text in Jergovićs Auto-Trilogie lässt eine ontologische Trennung zwischen persönlichen und kollektiven Bildern erkennen. Während Erstere als referenzielles Medium konzipiert sind und authentische Einblicke in die persönliche Lebenssituation sowie in ideologische Verstrickungen geben, vermitteln Zweitere politisch-religiöse Paradoxa sowie den Zerfall Jugoslawiens als zerbrechendes Phantasma. Die Grenze zwischen privaten und öffentlichen Bildern wird regelmäßig überschritten, wobei das zufällige oder systematische Eindringen in die Privatsphäre die Betroffenen jeweils schädigt.

Besonders im Kontext Jugoslawiens dienen Fotografien als ‚Beweis- sowie Druckmittel‘ und werden behördlich gesammelt. Satirisch-kritisch dehnt Jergović die Arbeit des Geheimdienstes auf den Journalismus und auf selbsternannte Hobbydetektiv:innen aus, deren Spurensuche die Betroffenen nicht weniger zermüht. Denn Dokumentation steht in untrennbarem Zusammenhang mit Fantasie und Verleumdung, wobei das an sich referenzielle Medium für irreführende, kompromittierende Deutungen missbraucht wird. Ein zentraler Aspekt, auf den Jergović hinweist, ist der Zusammenhang zwischen Fotografie und Deutungshoheit, den er

130 „[Sie] starb im Mai 1991 bei einem Verkehrsunfall in Lozica bei Dubrovnik“ (W, 220).

unterstreicht, indem er gefürchteten Persönlichkeiten eine an Bildmedien gebundene, quasi-magische Kompetenz suggestiver Einflussnahme andichtet.

Fotografien und Bilder haben eine identitätsstiftende private Seite; sie werden im Laufe des Lebens gesammelt und dienen in Situationen des Umbruchs der biografischen Selbstvergewisserung. Gerade diese Funktion, die Jergović in seiner Familientrilogie herausarbeitet, erscheint in der Auto-Trilogie verkümmert. Im Gegensatz zu der dort anzutreffenden introspektiven Selbstbetrachtung anhand von Fotografien werden diese in der Auto-Trilogie fast ausschließlich aus der Distanz fremder Blicke verhandelt. Erschlossen werden folglich vor allem Inhalte des *studiums*. Die beschriebenen Szenen implizieren jedoch häufig politische Botschaften, die im Blick von Figuren mit derselben (post)jugoslawischen Geschichtslast ein *punctum* entfalten. Betroffenheit, die Hinweise auf Zerstörung und Krieg einschließt, entsteht folglich aus arbiträren Bildern. Leerstellen im privaten Foto-Text weisen zudem darauf hin, dass die Figuren ihre Identität verloren haben oder diese – als gebrochener Mensch oder aus Berechnung – bewusst zurücklassen.

Da Fotografien durch Instanzen vermittelt werden, die Bildinhalte und Bildaussagen von vornherein transformieren, greifen Foto-Text und Sprechen ineinander. Sprechen ist in Jergovićs Auto-Trilogie komplementär zu Parrhesia strukturiert: Dunkle Hintergründe, individuelle Vorteile, Gewohnheit oder Prahlerei begründen eine hohe Dichte an Lügen. Niemand verspürt den Wunsch, die in ihren Schwächen und Tücken sichtbar werdende Nachkriegsgesellschaft zu verändern, und so bleiben die Figuren für sich und leben selbst im engsten Kreis aneinander vorbei. Die Arbitrarität eines unerfüllten Lebens sowie die Angst vor Auslieferung lassen sie verstummen. Das Medium Film unterstreicht die Tendenz zur Unaufrichtigkeit als Metapher einer zweiten Realität der Lüge und des Schauspiels. Ähnliches gilt für die Fernsehnachrichten, die Jergović als einseitig und kriegstreibend markiert.

Privates und offizielles Sprechen haben gemein, dass der eigene Vorteil im Vordergrund steht und der Nachteil anderer bewusst herbeigeführt wird. Anhand von Dossiers und Berichten zeichnet sich im Hintergrund der introvertierten Hauptfiguren eine von Vorurteilen und Sensationslust geprägte Gesellschaft ab, die persönlichen Schicksalen gleichgültig, wenn nicht schadenfroh, gegenübersteht. Der ‚Chor‘ bzw. die Stimme der Gesellschaft schweigt. Denn es zeigt sich, dass Selbstpreisgabe, sei diese privat oder öffentlich, von anderen ausgenutzt wird, um freimütigen Sprecher:innen zu schaden. Sowohl im Bilderverlust als auch im Verstummen spiegeln sich Angst, Identitätsverlust und Trauma.

VIII Sprechen als Suche in alten Fotografien: Elvedin Nezirović

Dugo sam se pitao šta bude sa svim propuštenim prilikama koje su nas mogle odvesti nekim drugim putem, učiniti nas drugim ljudima. Da smo u određenom trenutku učinili drugačiji izbor, kako bi danas izgledao naš život? Jesu li takve stvari uopće važne? Mislim da jesu. I ne samo to: mislim da su podjednako važne koliko i sve ono što se zbilo. Na neki posredan način, one su nas oblikovale: zbog njih smo to što sada jesmo.¹ (BZ, 160)

In Elvedin Nezirovićs *Boja zemlje* (2015, BZ; Die Farbe der Erde) besteht ein expliziter Zusammenhang zwischen Bildbetrachtung und Sprechen. Bereits der Untertitel „Roman prema porodičnom albumu“ (Roman anhand eines Familienalbums) kündigt die Funktion der hier auch im Text abgedruckten Fotografien als Ausgangs- und Anhaltspunkt eines autofiktionalen Sprechens an. Wie es im Roman heißt, wendet sich der Ich-Erzähler, der den Namen des Autors trägt, mit diesen Aufzeichnungen nicht so sehr an ein Publikum, sondern tritt in erster Linie in Zwiesprache mit sich selbst. Einen Erzählanlass bildet außerdem ein Vater-Tochter-Gespräch, in dem der Erzähler seiner Tochter Bilder der gemeinsamen Vorfahr:innen zeigt, um ihr Einblicke in die komplexe Familiengeschichte zu geben. Zwei thematische Zentren sind strukturbildend für den Roman, der in Episoden um unterschiedliche Vorfahr:innen die Familiengeschichte seit dem Zweiten Weltkrieg rekonstruiert: Nezirovićs Vater, dessen früher Tod den Sohn zeitlebens als nicht überwundener Verlust begleitet, und der Jugoslawienkrieg, der als drastischer Einschnitt gleichsam das Ende seiner Jugend markiert.

Beide Zentren sind mit einem Tabu belegt: der Vater deshalb, weil die Erwachsenen in Nezirovićs Umfeld auf dieses Thema sensibel reagierten, und der Krieg, weil die Erfahrung den Autor immer noch schmerzt, der nach ausgewählten kürzeren Texten wenig Lust verspüre, sie literarisch aufzugreifen. (Vgl. BZ, 170) Beide Sprech-Schranken werden in *Boja zemlje* unterschiedlich überwunden: Während der Vater vorsichtig als emotionaler Brennpunkt sichtbar gemacht wird, erhält der Krieg in Nezirovićs beigefügten Tagebuchaufzeichnungen einen separaten Raum in der Lebensgeschichte des Ich-Erzählers.

1 „Lange habe ich mich gefragt, was aus all den verpassten Gelegenheiten geworden wäre, die uns auf einen anderen Weg führen und zu anderen Menschen hätten machen können. Wenn wir in einem gewissen Moment eine andere Wahl getroffen hätten, wie würde dann unser Leben heute aussehen? Sind solche Dinge überhaupt wichtig? Ich glaube, sie sind es. Und nicht nur das: Ich glaube, sie sind ebenso wichtig wie alles, was passiert ist. Auf irgendeine indirekte Weise haben sie uns geprägt: Durch sie sind wir zu dem geworden, was wir jetzt sind.“

Im Folgeroman *Ono o čemu se ne može govoriti* (2021, OG; Worüber man nicht sprechen kann) werden die bekannten Themen aufgegriffen. In ähnlichen Worten erzählt Nezirović darin abermals die Geschichte seiner Familie, wobei er das bereits Bekannte um Details und Bezüge zur Gegenwart ergänzt. Dieser Text befasst sich weitgehend mit jener Zeit, die im autobiografischen Gedächtnis des Erzählers verankert ist, und im empathischen Zentrum steht nun eine andere Figur: Stiefvater Mito, der bereits in *Boja zemlje* zur Sprache kommt, da er den Ich-Erzähler vor der Deportation in ein Lager rettete. Da der zweite Roman sich nicht an Fotografien orientiert und keine wesentlichen inhaltlichen oder poetologischen Veränderungen erkennen lässt, bezieht sich die folgende Analyse hauptsächlich auf Ersteren.

Enver Kazaz hebt in seinem Nachwort zu *Boja zemlje* die Bedeutung des früh verstorbenen Vaters in der patriarchal geprägten bosnisch-muslimischen Kultur hervor und würdigt den Roman zugleich als gelungene Verbindung einer persönlichen Lebensgeschichte mit den zeitgeschichtlichen Umständen: „[U] njemu susreću tragedija i poezija, historija i emocija, patnja i njeno pretakanje u riječi i politizacija priče“² (Kazaz 2016: 219). Auch Miljenko Jergović lobt Nezirovićs ungeschönte Auseinandersetzung mit den ethnischen Konflikten, die ohne Schuldzuweisungen und Heldennarrative auskomme: „[J]er žrtve su samo oni kojih nema“³ (Jergović 2016: 213). Damit erkennt er die poetologischen Verbindungen zu seinen eigenen Familientexten, die trotz der unterschiedlichen kulturellen Verortung ihrer Familien festzustellen seien: „Njegov hercegovački proletarijat drukčiji je od mojih sarajevskih malograđana i kuferaša. Različit nam je i nacionalno-vjerski kod.“⁴ (Jergović 2016: 214) Beide Autoren spüren nämlich auf ähnliche Weise den Verflechtungen ihrer Familien in die historischen Ereignisse nach: „Njegov rat je moj rat, i u tom su ratu svi moji ratovi, od 1914. do dana današnjeg.“⁵ (Jergović 2016: 215)

Jergović konstatiert an *Boja zemlje*, was auch seine eigenen Familientexte auszeichnet: Die vielschichtige Integration unterschiedlicher Blickwinkel von Unterdrückten und ihren Unterdrückern. Um die Geschichte adäquat aufzuarbeiten, sollten sie alle mit ihrer je eigenen Sichtweise ein solches Buch verfassen:

Takvu knjigu, sućutnu prema mrtvima, otvorenu prema drugima i odgovornu prema sebi trebao bi napisati svaki od onih nekoliko tisuća ljudi u opkoljenom Vukovaru, gradu koji će

2 ‚Tragödie und Poesie, Geschichte und Emotion, Leid und seine Übersetzung in Worte sowie die Politisierung der Erzählung treffen darin aufeinander.‘

3 ‚[D]enn Opfer sind nur jene, die es nicht gibt.‘

4 ‚Sein herzegowinisches Proletariat ist anders als meine Sarajevoer Kleinbürger und Weltenbummler. Auch unser national-religiöser Code ist anders.‘

5 ‚Sein Krieg ist mein Krieg, in diesem Krieg finden sich alle meine Kriege, von 1914 bis heute.‘

sutra pasti, i svaki od onih nekoliko tisuća ljudi koji upravo opkoljavaju taj grad. Trebali bi je napisati građani Sarajeva koji su u tom gradu proveli četiri ledene zime opsade, i oni koji su pucali na grad. Mostarci s obje strane Neretve, logoraši iz Dretelja i njihovi mučitelji, Stočani od sve tri stolačke vjere, sarajevski Srbi, ljudi koji su živjeli unutar dvostrukih i trostrukih opsada, takvu knjigu trebali bi napisati svi čiji je život stao jednog ljetnog dana 1991. ili 1992, 1993. ili 1995. i 1999. godine, tako da se više nikad ne nastavi.⁶ (Jergović 2016: 213 f.)

Der von Kazaz hervorgehobene, spezifische poetische Ton, der durch die emotionale Färbung empathischen Erzählens entstehe, wird von Jergović als ‚schockierend‘ (*šokantno*) und ‚bedrückend‘ (*neutješna*) beschrieben, was er auf Nezirovićs Verzicht auf unnötige Literarisierung zurückführt.

1 Eine Familiengeschichte in Bildern

Wie auch Nezirovićs Ich-Erzähler weist Enver Kazaz auf die Bedeutung der abgedruckten Fotografien für das Erzählen von *Boja zemlje* hin: „[N]arativne osnove romana album porodičnih fotografija služi kao inicijalna kapisla za rad sjećanja koje se pretače u priču“⁷ (Kazaz 2016: 220). Die Komposition umfasst 15 Bilder, die großteils aus einem Koffer mit persönlichen Dokumenten des am 23. Juni 1977 bei einem Verkehrsunfall ums Leben gekommenen Vaters stammen. Unverhofft überdauerten sie darin den Jugoslawienkrieg in der zwischenzeitlich von fremden Menschen bewohnten Wohnung. Die meisten Aufnahmen verweisen auf die Vergangenheit des im Alter von 29 Jahren Verstorbenen: Der Vater wird mit seinen Brüdern gezeigt, während seines Militärdiensts bei der Marine sowie gemeinsam mit Nezirovićs Mutter bei der Hochzeit und mit ihrer Familie; paratextuell beigefügt findet sich außerdem die nach dem Unfall in der Zeitung abgedruckte Polizeiaufnahme. Ergänzt wird diese Ansammlung durch Bilder der Großeltern und des Stiefvaters sowie durch Fotos aus der Kindheit des Autors, während die meisten der im Buch ebenso ausführlich erwähnten Verwandten, Bekannten und

⁶ „Ein solches Buch, mitfühlend gegenüber den Toten, offen für andere und verantwortlich gegenüber sich selbst, müsste jeder von einigen Tausend Menschen im belagerten Vukovar schreiben, der Stadt, die morgen fallen wird, und jeder von einigen Tausend Menschen, die diese Stadt derzeit belagern. Die Bürger von Sarajevo sollten es schreiben, die vier eiskalte Winter der Belagerung in dieser Stadt verbracht haben, und jene, die auf die Stadt geschossen haben. Die Menschen von Mostar auf beiden Seiten der Neretva, die Lagerinsassen aus Dretelj und ihre Peiniger, die Menschen aus Stolac aller drei dort vertretenen Religionen, die Sarajevoer Serben, die Menschen, die unter doppelter und dreifacher Belagerung lebten, ein solches Buch sollten alle schreiben, deren Leben an einem Sommertag im Jahr 1991 oder 1992, 1993 oder 1995 und 1999 endete [...]“

⁷ „[D]ie erzählerische Basis des Romans, ein Album mit Familienfotos, dient als Initialzündung für die Erinnerungsarbeit, die die Form einer Geschichte annimmt.“

Weggenossen keine visuelle Repräsentation erhalten. Einen Bezug zur Gegenwart stellt lediglich die nachträgliche Aufnahme jener Straße in Mostar her, in der Nezirović prägende Jahre seiner Kindheit und Jugend verlebte; jedoch verweist auch dieses Bild in erster Linie auf die Vergangenheit, da die Wohnung nach dem Krieg verkauft wurde.

Der Bezug zwischen Bild und Text ist jeweils unterschiedlich, denn manche Aufnahmen werden ekphrastisch aufgegriffen und anhand visuell zugänglicher Informationen explizit kommentiert und ergänzt, während andere für sich stehen und einen visuellen Eindruck ausgewählter, im Text erwähnter Familienmitglieder liefern. Besonders für die Fotografien des Vaters gilt, dass sie eher als Knotenpunkte unbeantworteter Fragen sichtbar werden denn als Antworten liefernde Informationsquelle. Dies liegt daran, dass sie auf die Zeit vor Nezirovićs Geburt verweisen, die nachträglich nicht zuletzt deshalb schwer zu rekonstruieren ist, da der verstorbene Vater von Anfang an mit einem gefühlten Sprech-Tabu belegt ist. Die Bedeutung dieser Fotos liegt daher auch in dieser späteren Rekonstruktion der Familiengeschichte nicht so sehr auf ihrem Erinnerungscharakter in Bezug auf Fakten, sondern in ihrem Wert als konservierter Ausgangspunkt eines in der Kindheit entstandenen emotionalen Familienkonstrukts mit dem Vater im Zentrum.

1.1 Fotografie und Imagination: Präsenz des abwesenden Vaters

Obgleich alle Fotografien auf die weiter zurückliegende Vergangenheit verweisen, haben jene, die den Vater abbilden, eine Sonderstellung, da sie den Blick auf einen Menschen öffnen, der sich Nezirovićs autobiografischem Gedächtnis entzieht. Dies begründet ihre besondere kompensatorische Bedeutung an der elementaren Leerstelle des Familienkonstrukts. (Vgl. BZ, 15) Anhand der Bilder wird der Vater auch insofern als Zentrum erkennbar, als sich die Hälfte der Aufnahmen auf ihn beziehen. Im Text sind diese besonders zu Beginn und am Ende präsent, wo Nezirović Schlüsselmomente seiner Biografie an Imaginationen des abwesenden Vaters rückbindet: Beginnend mit *Duh moga oca* als Anfangs- sowie *Sedam* (bezogen auf die sieben gemeinsam verbrachten Monate vor seinem Tod) als Schlusskapitel wird die Reflexion dieses Sprechens über einen Unbekannten exponiert.

Die Bedeutung des imaginären Vater-Konstrukts für den Heranwachsenden legitimiert dieses Zentrum, wozu außerdem die beiden Epigrafe des Romans erklärende Statements liefern: Mit Sigmund Freud wird hier festgehalten, dass väterlicher Schutz das wichtigste Bedürfnis in der Kindheit darstelle. Mit Albert Camus platziert Nezirović zudem einen Hinweis auf die Rolle verschwiegener Inhalte für die Identität: Dass nämlich der Mensch stärker durch das charakterisiert

sei, was er verschweige (wie in seinem Fall der unausgesprochen ständig präsente Vater), als durch das, was er preisgebe. Dieses Schweigen wandelt sich im Roman in Sprechen, indem die innere Identität mit nicht zuletzt therapeutischer Funktion versprachlicht und offenbart wird.

Die an unterschiedlichen Ebenen ansetzenden Bedeutungen von Nezirovićs Vater-Konstrukt fasst Enver Kazaz wie folgt zusammen: „[S] jedne strane, oblikuje patrijarhalna kultura i s njom usklađena egzistencijalna norma, a s druge samo smrt koje sin tokom godina svoga života postaje sve više i više svjestan, da bi se bol zbog gubitka oca pretočila u melanholiju, a sam čin pisanja romana odvija se kao konačno usvajanje mrtvog oca“⁸ (Kazaz 2016: 217). Anhand familiengeschichtlicher, moralischer und politischer Erwägungen begleitet die Suche nach dem Abwesenden die Herausbildung einer inneren, gefühlten Wahrheit; Nezirović begegnet dem Wenigen, das über den Vater bekannt ist, mit durchaus kritischem Interesse und reflektiert zugleich davon unabhängig eigene Haltungen, wobei er mit seinem inneren Vater-Konstrukt zu kommunizieren scheint. Noch bevor der Ich-Erzähler auf dieses ihn seit seiner Kindheit begleitende, schützende Vater-Konstrukt zu sprechen kommt, bringt er seine Furcht zum Ausdruck, eine realitätsgetreue Offenlegung der Persönlichkeit seines Vaters könne jenes schützende Bild zerstören und damit womöglich seine eigene Persönlichkeit verändern: „[D]a li bih, možda, u tom procesu njegovog oćovječivanja, i ja postao neka druga ličnost?“⁹ (BZ, 14)

Die vielen offenbleibenden Fragen sind charakteristisch für diesen Text, wobei es in einigen Fällen darum zu gehen scheint, sie zu formulieren und auszusprechen, obwohl sie sich einer Beantwortung entziehen. Das erste in den Text eingefügte Bild zeigt die Eltern im Frühling 1976 auf ihrer Veranda sitzend (vgl. BZ, 15); es ist das Jahr, in dem die beiden heirateten und in dem später ihr Sohn Elvedin zur Welt kommen sollte. Jeweils mit überkreuzten Beinen haben Vater und Mutter die Arme umeinander gelegt. Sowohl auf diesem Bild als auch auf einem später abgedruckten Hochzeitsfoto (vgl. BZ, 29) sind sie als harmonisches Paar zu erkennen. Während Nezirović anhand des Hochzeitsfotos seiner leiblichen Eltern seine Beziehung zur Mutter und zu seinem Stiefvater reflektiert, konzentriert sich der Text im Umfeld des ersten Bildes auf den Vater. Der Ich-Erzähler verbindet das diesem ersten Foto entnommene Vaterbild mit einem

8 „[E]inerseits bildet es die patriarchale Kultur und die danach ausgerichtete existenzielle Norm ab, auf der anderen Seite den Tod selbst, dessen sich der Sohn über die Jahre seines Lebens hinweg immer stärker bewusst wird, sodass der Schmerz über den Verlust des Vaters in Melancholie übergeht und der Akt des Romanschreibens sich als endgültige Aneignung des toten Vaters erweist.“

9 „[W]äre vielleicht auch ich, in diesem Prozess seiner Menschwerdung, eine andere Person geworden?“

zwei Seiten später abgedruckten weiteren, das den Vater gemeinsam mit drei anderen jungen Männern zur Zeit seines Militärdienstes bei der Marine zeigt. (Vgl. BZ, 17) Das visuelle Erscheinungsbild des Vaters auf diesen beiden Fotografien bildet den Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit dessen Tod am 23. Juni 1977. In weiterer Folge reflektiert Nezirović darüber, dass er sich lange Zeit nicht für seinen Vater interessiert habe und wie dieser ihn seit der Geburt seiner eigenen Tochter wieder stärker beschäftige. Das lange Nicht-Sprechen wird dem Sprechen folglich als Latenz vorangestellt.

Von der Metaebene des erwachsenen Betrachters erinnert Nezirović sich schließlich an die wenigen Informationen, die ihm seit der Kindheit aus Erzählungen unterschiedlicher Familienmitglieder bekannt sind, und er fügt hinzu, dass neuerliche Versuche, das Thema detaillierter aufzugreifen, vorwiegend diese bereits bekannten Geschichten zutage befördert hätten. So erinnere sich etwa die Mutter an das besonderes Redetalent des Vaters, das angesichts dessen geringer Schulbildung keineswegs selbstverständlich gewesen sei: „[N]isam nikada nikoga sreća ko je pričao kao on. Mogao je očarati ljude svojim pričama.“¹⁰ (BZ, 16) Die sprachliche Kultiviertheit stellt eine wichtige Eigenschaft dar, über die Nezirović sich mit seinem Vater identifiziert. Mehrfach wendet er sich im Text gegen Familienmitglieder, die eine primitive Sprachverwendung mit Schimpfwörtern und fehlerhaftem Ausdruck pflegen.

Nezirović merkt selbstkritisch an, dass sein Sprechen über den verstorbenen Vater sicherlich nicht frei von affirmativen Mythologisierungen sei, was sich jedoch der Überprüfung entziehe. Parallel zu den in der Familie tradierten Erinnerungen über den Vater erzählt er seinen individuellen Vater-Mythos, der seit der Kindheit an jenes diffuse Wissen anknüpft: „O njemu i danas znam vrlo malo, tek nekoliko priča i biografskih podataka koji su davno izgubili bilo kakav značaj, izuzev onog emocionalnog. Ipak, oduvijek sam imao osjećaj da ga poznajem.“¹¹ (BZ, 14) So beschreibt er ein beständiges Gefühl der Nähe dieses Abwesenden. Die Präsenz des Vaters ist in Situationen der Hilflosigkeit besonders spürbar: „Dok sam beznadno tumačio gradom [...], jasnije nego ikada prije i ikada poslije osjetio sam očevo prisustvo u svojoj blizini.“¹² (BZ, 16 f.) Wie ein imaginärer Gesprächspartner scheint er ihm Mut zuzusprechen: „*Polako, ne plaći, ti si žilav dečko, [...]*

10 „[I]ch habe noch nie jemanden getroffen, der so gesprochen hat wie er. Er konnte die Menschen mit seinen Geschichten bezaubern.“

11 „Bis heute weiß ich sehr wenig über ihn, nur ein paar Geschichten und biografische Daten, die längst jede Bedeutung verloren haben, außer der emotionalen. Dennoch hatte ich immer das Gefühl, ihn zu kennen.“

12 „Als ich hoffnungslos durch die Stadt irrte [...], fühlte ich die Gegenwart meines Vaters deutlicher als jemals zuvor und jemals danach.“

*sve će biti u redu...*¹³ (BZ, 17). Die kindliche Verbindung zum abwesenden Vater wird als transgressive Auflösung der durch Zeit und Realität konstituierten Grenzen beschrieben.

Die Rekonstruktion des Vaters setzt schließlich bei dessen Kindheit an. Anhand eines alten Fotos, das mit der Bildunterschrift „Nena Hurija“ versehen ist, jedoch beide Großeltern väterlicherseits mit dreien ihrer Kinder im Kleinkindalter zeigt, rollt Nezirović seine familiären Hintergründe auf: Als jüngster Sohn mit vier Brüdern und einer Schwester wurde der Vater in einfachen ländlichen Verhältnissen geboren: „Kakvo je uopće moglo biti nečije djetinjstvo u toj dalekoj, snijegom zatrpanoj varošici [...]“¹⁴ (BZ, 27) Gemäß ruralen und religiösen Gepflogenheiten trägt die gläubige Großmutter auf dem Bild weite langärmelige Kleider, Pluderhosen und ein Kopftuch. Obwohl der Großvater einen Anzug trägt, wirkt die Familie auf dem unscharfen Bild ärmlich. Die fünf Personen sitzen bzw. hocken auf dem erdigen Wiesenboden, im Hintergrund sind ein bereits löchriger geflochtener Weidezaun und ein Häufchen Gestrüpp zu sehen. Wie durch die Bildunterschrift angedeutet, gilt das Hauptinteresse des Erzählers der Großmutter, die den Vater um mehr als zwanzig Jahre überlebte; hier eingeflochten finden sich außerdem Informationen über den frühen Tod eines weiteren ihrer Söhne und darüber, dass alle drei Brüder während des Jugoslawienkriegs nach Deutschland emigrierten. Die Großmutter hat die Arme um ihre drei, namentlich nicht identifizierten, Kinder gebreitet; da Nezirovićs Vater das jüngste Familienmitglied darstellt, ist anzunehmen, dass er selbst nicht unter den Abgebildeten ist.

Nezirović geht erzählerisch nicht direkt auf dieses Familienfoto ein, der Text gibt vielmehr seine bei der Betrachtung daran anknüpfenden Überlegungen wieder, die sich auf seine Rückkehr an den früheren Wohnort der Großeltern nach dem Bosnienkrieg beziehen. Direkt im Anschluss folgen Schilderungen über die Brüder des Vaters, die zeitlebens ein oberflächlich-distanziertes Verhältnis zu Sohn und Frau ihres verstorbenen Bruders pflegten: „U našim očima, bio je to svijet priprost, sirov, sebičan i mračan, svijet iza čije se moralno-religijske fasade krila rableovska odanost tjelesnim užicima, vlastitom interesu i bezboštvu.“¹⁵ (BZ, 28) Diese Assoziationen beziehen sich bereits auf das darauffolgende, Anfang der 1970er Jahre entstandene Foto, das den Vater mit seinen Brüdern zeigt. Bevor der Ich-Erzähler jedoch sein vernichtendes Urteil fällt, das sich nicht auf die abgebil-

13 *Immer mit der Ruhe, weine nicht, du bist ein starker Junge, [...] alles wird gut...*

14 *Was für eine Kindheit konnte das überhaupt sein, in dieser fernen, schneebedeckten Kleinstadt [...]?*

15 *„In unseren Augen war das eine unaufgeklärte, rohe, selbstsüchtige und düstere Welt, eine Welt, hinter deren moralisch-religiöser Fassade sich eine Rabelais'sche Hingabe für fleischliche Freuden, Eigennutz und Gottlosigkeit verbarg.“*

dete Vergangenheit, sondern auf seine persönliche Erfahrung stützt, richtet sich sein erster Blick auf die für ihn wichtigste Person, seinen Vater: „Postoji jedna crno-bijela fotografija [...] koja me nasmije kada god je pogledam: tri brata stoje ispred fotoaparata kao da poziraju za naslovnicu nekog modnog časopisa ili za omot nove ploče, a na prugastim pantalonama moga oca nazire se otvoren rajsveršlus.“¹⁶ (BZ, 27 f.) Nezirovićs ekphrastische Skizzen legen die Eigenheiten subjektiver Bildbetrachtung offen, der Roland Barthes anhand seines polyvalenten Konzepts des *punctums* nachspürte. Wie Barthes beschreibt Nezirović den intuitiven Blick auf Elemente der sichtbaren Bildoberfläche, an die in seinem Fall die assoziative Erschließung der Familiengeschichte anknüpft. Durch das zufällige Detail des offenen Reißverschlusses verwandelt sich der bei anderen Bildern nostalgische oder schmerzbehaftete Blick des Erzählers hier in ein Lächeln.

Während die Fotos im Beisein der Mutter dem Erzähler hauptsächlich seinen Verlust vor Augen führen sowie jene der Ursprungsfamilie auf eine entfernte und schwer zugängliche Realität verweisen, fokussieren die Aufnahmen des Vaters im Beisein der Brüder den erzählenden Blick Nezirovićs stärker auf dessen Leben sowie auf Fragen nach seiner Identität und Weltanschauung. Dies betrifft insbesondere die Textpassagen im Umfeld einer weiteren Fotografie (vgl. BZ, 111), die den freundlich lächelnden Vater mit zweien seiner Brüder in einem Hauseingang zeigt: „Pretpostavljam da je moj otac bio član Saveza komunista kao i njegova braća, iako među dokumentima koje je majka sačuvala nema partijske knjižice.“¹⁷ (BZ, 110) Diese Überlegungen zu seinen politischen und religiösen Überzeugungen und Werten sind von Unsicherheiten geprägt. Mangels sicherer Quellen und aussagekräftiger Überlieferungen beschreibt Nezirović den allgemeinen Zeitgeist der 1960er und frühen 1970er Jahre und reflektiert mögliche Verortungen des Vaters in diesem Umfeld: Die staatlich verordnete Ideologie habe das Leben zu dieser Zeit noch wesentlich stärker geprägt als gegen Ende der jugoslawischen Ära, in der er selbst aufgewachsen sei. Unabhängig von offiziellen Zugehörigkeiten stellt Nezirović mit Blick auf dieses Foto auch die Frage nach den tatsächlichen Überzeugungen des Vaters zu jener Zeit, wo es nicht ratsam gewesen sei, sich der politischen Norm zu widersetzen: „Ako je otac bio komunist, pitam se da li je to bio iz

16 „Es gibt ein Schwarz-Weiß-Foto [...], das mich zum Lachen bringt, wann immer ich es betrachte: Die drei Brüder stehen vor der Kamera, als würden sie für die Titelseite eines Modemagazins oder das Cover einer neuen Platte posieren, und an Vaters gestreifter Hose fällt der offene Reißverschluss ins Auge.“

17 „Ich nehme an, dass mein Vater ebenso wie seine Brüder Mitglied beim Bund der Kommunisten war, obwohl sich unter den Dokumenten, die meine Mutter aufbewahrt hat, kein Parteibuch befindet.“

pomodnosti ili ličnog uvjerenja.“¹⁸ (BZ, 110) Eine religiöse Überzeugung seines Vaters nimmt er trotz der tiefgläubigen Großmutter nicht an. Auf eine Vorliebe für die Fußballmannschaft Roter Stern Belgrad lässt eine in dessen Geldbörse verbliebene Schwarz-Weiß-Fotografie des Teams von 1968 schließen; doch selbst diese Feststellung relativiert der Ich-Erzähler mit dem Hinweis, dass es letztlich keinen Beweis dafür gebe.

Bei der beschriebenen Aufnahme handelt sich um das letzte Bild des Vaters im Roman, und gerade an dieser Stelle akzentuiert der Text das Fazit, dass die aus Imaginationen vertraute Persönlichkeit tatsächlich nicht fassbar ist. Im Brennpunkt der Unsicherheiten etabliert die Aufnahme eine Anlaufstelle für die vielen offenen Fragen. Sie hält dem Blick ihres Betrachters stand, erwidert ihn jedoch nur mit einem vielsagenden Lächeln. Zugleich scheint der direkt in die Kamera gerichtete freundliche Blick die unbestimmte Vertrautheit zu bestätigen, die sich, gleichsam parallel zu der leerlaufenden Suche nach Informationsgewinn, einstellt.

1.2 Leerstellen und ein Zeitungsfoto vom Unfallort

Im Gesamttext sowie in einzelnen fotografisch gestützten Narrativen über Nezirovićs Kernfamilie bildet der Tod des Vaters einen Anfangspunkt des Erzählens. Daran wird die Chronologie eines rückwärts zu lesenden Weltbilds deutlich, das daraus erwächst, dass der Erzähler über keine eigenen Erinnerungen an die sieben gemeinsamen Monate mit seinem Vater verfügt, zumal sein autobiografisches Gedächtnis erst mit dem dritten oder vierten Lebensjahr einsetzt. Bei den Fotografien aus der Zeit von dessen Militärdienst verlagert sich die Perspektive in eine prospektive Bewusstheit des sich scheinbar bereits zu diesem frühen Zeitpunkt vage abzeichnenden Todes: Roland Barthes' Erfahrung bei der Betrachtung der Aufnahme eines jungen, zum Tode verurteilten Häftlings spiegelt sich hier wider, denn Barthes (vgl. Kap. II.3.3) macht deren *punctum* an ihrer Implikation eines *il-va-mourir* ('er-wird-sterben') fest. Das Bild des noch relativ jungen Vaters lenkt die Rezeption des Sohnes nicht auf die endgültige Leerstelle, sondern auf einen bevorstehenden Verlust.

Dieses *punctum* eines bereits eingeschriebenen Todes bildet nicht Nezirovićs erste Assoziation; es entsteht erst in einem Moment der Bewusstwerdung, die schmerzhaft seine Betrachtung unterbricht: „Na toj fotografiji ima dvadeset jednu

18 „Wenn mein Vater Kommunist war, frage ich mich, ob er das aus Bequemlichkeit oder aus persönlicher Überzeugung war.“

godinu. Za svega nekoliko mjeseci napustit će mornaricu i zaposliti se najprije kao radnik na utovaru, a potom i kao vozač u mostarskoj špeditorskoj firmi *Autoprevoz*.¹⁹ (BZ, 166) Der Ich-Erzähler beschreibt seine Betrachtung der Fotografie im Wehrdienstbuch des Vaters, das zudem steckbriefartige Angaben enthält: „Nezirović (Alija) Rasim, stas: srednji, kosa: kestenjasta, lice: dugoljasto, oči: kestenjaste, nos: pravilan, usta: pravilna.“²⁰ (BZ, 166) Dieses Bild ist in *Boja zemlje* nicht abgedruckt, doch es lässt den Mann auf der zuvor abgebildeten Aufnahme aus der Zeit des Militärdienstes wiedererkennen. (Vgl. BZ, 17) Eine möglichst genaue äußerliche Beschreibung scheint für Nezirović wichtig, denn er ergänzt die formal ausgefertigten visuellen Angaben durch zusätzliche Details: „Glava mu je uzdignuta tako da mu iz široke vojničke košulje džiklja duguljast, mršav vrat. Pod bradom se ističe krupna adamova jabučica.“²¹ (BZ, 166) Sichtlich speist sich daraus das innere Bild des Vaters. Besonderes Augenmerk erhält dessen Blick: „Gleda u objektiv namrštenim očima iznad kojih se pružaju dvije energične, horizontalne bore. Svojim stavom odaje nešto gospodski nadmoćno, snažno, pa čak i divlje.“²² (BZ, 166) Während der direkte Blick an ein Passfoto erinnert, geht Nezirovićs Deskription an dieser Stelle über objektivierbare Angaben hinaus und mündet in eine Beschreibung seines subjektiven Erlebens des Vaters und dessen Persönlichkeit.

Boja zemlje enthält auch eine Fotografie, die nicht in den autobiografischen Roman eingewoben, sondern paratextuell als ‚Beilage‘ (*Dodatak*) vorliegt und dadurch explizit als ausgegliedert markiert ist. Es handelt sich um die Zeitungsaufnahme der zerbeulten Autos am Unfallort, wo der Vater tödlich verunglückt ist. Begleitend findet sich nicht der zugehörige Zeitungsbericht, sondern eine Notiz über das Wiederauffinden dieses Dokuments mit der Hilfe eines Redakteurs der Sarajevoer Zeitung *Oslobođenje*: „[I]z razgovora s majkom saznajem da je dugo čuvala isječak iz novina, fotografiju i kratki propratni tekst, ali se ne sjeća šta je s njim bilo.“²³ (BZ, 207) Das Verschwinden des lange aufbewahrten Zeitungsaus-

19 „Auf dieser Fotografie ist er einundzwanzig Jahre alt. In nur wenigen Monaten wird er die Marine verlassen und zunächst als Verladearbeiter und dann als Fahrer bei der Speditionsfirma *Autoprevoz* in Mostar arbeiten.“

20 „Nezirović (Alija) Rasim, Statur: mittelgroß, Haare: kastanienbraun, Gesicht: länglich, Augen: kastanienbraun, Nase: gerade, Mund: gerade.“

21 „Sein Kopf ist erhoben, sodass aus dem weiten Militärhemd sein langer dünner Hals ragt. Unter dem Kinn zeichnet sich ein großer Adamsapfel ab.“

22 „Mit zusammengekniffenen Augen blickt er in das Objektiv, darüber erstrecken sich zwei energische, horizontale Falten. Mit seiner Haltung strahlt er etwas gentlemanhaft Überlegenes, Starkes und sogar Wildes aus.“

23 „[A]us einem Gespräch mit meiner Mutter erfuhr ich, dass sie diesen Zeitungsausschnitt lange aufbewahrt hatte, die Fotografie und den kurzen Begleittext, aber dass sie sich nicht erinnert, was daraus geworden ist.“

schnitts markiert einen wunden Punkt: den Versuch der Mutter, durch Verdrängung des Vorfalls ihr langjähriges Schweigen zu besiegeln. Als Nezirović die Mutter mit dem wiederbeschafften Dokument konfrontiert, lässt ihre Reaktion erkennen, dass sie den Tod ihres ersten Mannes nicht überwunden hat. (Vgl. BZ, 207) Nach dem Ende des Romans schließt dieses Gespräch mit der Mutter gleichsam einen Kreis des Schweigens, der stummen Suche und der gemeinsamen Konfrontation anhand der alten Fotografie aus der Zeitung.

Das aus dem Roman visuell ausgegliederte Foto des Unfallorts wird im Text jedoch verbal erwähnt. Nezirović beschreibt den vom Zeitungsfotografen gewählten Ausschnitt, der eine besondere Nähe zur Situation herstellt, zugleich jedoch Personen ausblendet: „Na njoj se vidi karoserija kamiona kojim je upravljao, s točkovima okrenutim prema gore. Fotografija je načinjena iz neposredne blizine, ali se zbog ugla fotoreportera ne može vidjeti da li je očevo tijelo, u trenutku kada je nastala, još uvijek bilo za upravljačem.“²⁴ (BZ, 186) Während Nezirović anhand von Details der Erzählung dieses journalistischen Bildes nachspürt, fokussieren sich seine Gedanken eigentlich auf die Frage nach Vorgängen, die darauf nicht sichtbar sind. Im Zentrum steht für ihn, und zwar gewissermaßen komplementär zu dem Bild, die Identität seines Vaters am Ende von dessen Leben: „O čemu je razmišljao u posljednjim trenucima svoga života? Je li uopće imao vremena za posljednju misao? Kako izgledala konačna slika svijeta u njegovim očima?“²⁵ (BZ, 186)

Diese faktenzentrierten Überlegungen zu dem Unfall anhand des Zeitungsfotos sind gegen Ende des Romans platziert, unmittelbar nach dem in den Text integrierten Kriegstagebuch des Ich-Erzählers aus dem Jahr 1995. Dadurch verschmilzt die Erinnerung an den frühen Verlust mit der auf Nezirovićs Kriegseinsatz folgenden Zeit eines emotionalen Ausnahmezustands, die geprägt gewesen sei von Mädchen und Alkohol, wobei große Teile der Erinnerung fehlen. Genau 20 Jahre später ist der Roman datiert: „Pisano u zimi i proljeće 2015. godine“²⁶ (BZ, 187). Die Jahreszahl unterstreicht die Symmetrie zwischen dem frühen Tod des Vaters und dem Bosnienkrieg: „Nije vidio one uobičajene stvari koje svakog oca učine sentimentalnim i ponosnim: kako mi niču zubi, kako pravim prve korake ili izgovaram prve riječi.

24 ‚Sie zeigt die Karosserie des Lastwagens, den er fuhr, mit den Rädern nach oben. Die Fotografie wurde aus nächster Nähe aufgenommen, aber aus dem Blickwinkel des Journalisten ist nicht erkennbar, ob sich der Körper meines Vaters im Moment der Aufnahme noch immer hinter dem Lenkrad befand.‘

25 ‚Woran dachte er in den letzten Augenblicken seines Lebens? Hatte er überhaupt Zeit für einen letzten Gedanken? Wie sah das endgültige Bild der Welt in seinen Augen aus?‘

26 ‚Verfasst im Winter und Frühling 2015.‘

Nije ga bilo ni u ratu, kada mi je možda najviše trebao.“²⁷ (BZ, 186) Zugleich verweist die Datierung der Arbeit am Roman auf die sieben gemeinsamen Monate von Vater und Sohn: „Imali smo na raspolaganju sedam mjeseci. Jednu zimu i jedno proljeće.“²⁸ (BZ, 186) Symbolisch überwunden werden beide Traumata, Verlust und Krieg, im Andenken des Vaters sowie im aktiven Prozess des Schreibens, die als zwei wichtige Stützen der Identitätsfindung auszumachen sind. Als gleichsam Proust'sches Wiederfinden des Verlorenen und kompensatorische Neuverortung des Versäumten erkennt der Erzähler schreibend seine Verbindung zu dem Abwesenden in den nostalgischen Zügen seines eigenen Denkens, das dessen ständige Präsenz impliziert: „Pa ipak, na neki način, cijelog svog života osjećam njegovo prisustvo. U ljudima. U stvarima. U snovima. U onom vječitom: moglo je biti drugačije.“²⁹ (BZ, 186)

Obwohl die Zeitungsphotografie vom Unfallort jenes Kernmoment, um das der Roman kreist – den Tod des Vaters – am unmittelbarsten abbildet, integriert er sie nicht. Ähnlich wie Barthes (1980: 821) Schockfotos aus Kriegskontexten als grotesk erkennt und ihnen deshalb das *punctum* als Moment persönlicher Berührung abspricht, scheint das Foto vom Unfallort – steril, faktengetreu und menschenleer – mit dem *gesuchten* Konzept des Vaters in keiner engen Verbindung zu stehen. In diesem Bild fehlt die erinnerte und erlebte Bindung an Menschen und Orte, die die anderen Aufnahmen auszeichnet. Komplexe Gefühle wie Schmerz und Trauer löst dieses Bild nur in den direkt Betroffenen aus, denn nur sie sind in der Lage, hinter das Bildmotiv zu blicken: So imaginiert Nežirović bei der Betrachtung die letzten Stunden, Minuten und Sekunden im Leben seines Vaters. Im Anhang schildert er auch die Betroffenheit seiner Mutter anhand ihres Blicks auf dieses Bild und erklärt so unter Bezugnahme auf die Betrachtenden, viel mehr als auf das visuelle Motiv, dessen Bedeutung als das einer nicht zu füllenden Leerstelle.

1.3 Bilder und Realität: Biografische Narrative um die Mutter

Die ontologische Dimension von Fotografien der Mutter gestaltet sich deutlich anders als die von jenen des Vaters, der dem Sohn visuell ausschließlich von Fotografien bekannt ist. Der Ich-Erzähler weiß über die zentralen Einschnitte im

27 ‚Er hat jene gewöhnlichen Dinge, die jeden Vater sentimental und stolz werden lassen, nicht gesehen: Wie ich Zähne bekomme, wie ich meine ersten Schritte mache oder die ersten Wörter spreche. Er war auch im Krieg nicht da, wo ich ihn vielleicht am dringendsten gebraucht hätte.‘

28 ‚Wir hatten sieben Monate zur Verfügung. Einen Winter und einen Frühling.‘

29 ‚Und doch spüre ich irgendwie mein ganzes Leben lang seine Anwesenheit. In Menschen. In Dingen. In Träumen. Im ewigen: Es hätte auch anders kommen können.‘

Leben der Mutter Bescheid und kennt ihre Verhaltensweisen. Obgleich sie in seinem Leben langfristig präsent bleibt, bilden die abgedruckten Fotos auch sie nur in jungen Jahren ab, zu jener Zeit also, als der Vater noch lebte. Nezirovićs Album blendet so ihr späteres Schicksal und ihre ambivalent beschriebene spätere Ehe visuell aus dem Foto-Text aus.

Hinsichtlich ihrer Person führen Bild und Text geradezu diametral auseinander: Obwohl Nezirović den autobiografischen Roman seiner Mutter widmet, zeichnet er erzählerisch ein ambivalentes Bild von ihr und thematisiert die beiderseits empfundenen Sprech-Grenzen hinsichtlich ernster Themen. (Vgl. BZ, 17 f.) Der Foto-Text zeigt sie dagegen als junge Partnerin seines Vaters und lenkt damit den Fokus auf Aspekte, die er nicht aus eigener Erfahrung kennt. Die dadurch ebenfalls ausgeklammerte, den Jahren geschuldete physische Veränderung der Mutter wird indirekt über die Perspektive der Tochter in den Text integriert und gleich darauf aus der Perspektive des Ich-Erzählers Nezirović relativiert: „Bilo je strašno žao što [moja kćerka] nije prepoznala moju majku, svoju nenu. Zar se toliko promijenila?“³⁰ (BZ, 30)

Im chronologischen Verlauf rückt zuerst die unausgesprochene Verlustangst im Vorfeld der zweiten Eheschließung und der Geburt des Halbbruders ins Zentrum, die im Umfeld des Hochzeitsfotos der Eltern zur Sprache kommt. Wenn hier das intuitive kindliche Erleben in den Vordergrund tritt, so verschränkt der Text diese Einblicke in die Vergangenheit fließend mit der reflektierten Retrospektive des Erwachsenen; dieser bedenkt die schwierige Situation seiner alleinerziehenden Mutter inmitten der noch folgenden politischen Wirren im zerfallenden Jugoslawien sowie im und nach dem Krieg. (Vgl. BZ, 30) Zwar nimmt die Auseinandersetzung mit der Mutter weniger Raum ein als jene mit dem Vater, für Nezirovićs Aufarbeitung seiner Vergangenheit scheint diese jedoch nicht weniger wichtig, da in Bezug auf sie, anders als hinsichtlich des unbekannten und idealisierten Vaters, innere Konflikte vorliegen, die nie ausgetragen wurden. Ihre Aufnahmen führen ihn gedanklich zurück zu ihren Ursprüngen: „Nena je, zapravo, rodila bliznakinje – jedna je umrla, druga preživjela.“³¹ (BZ, 45) Die Geschichte von der Geburt der Mutter und ihrer Zwillingsschwester, die diese nicht überlebte, deutet Nezirović als mystisches Vorzeichen für die Härte ihres noch folgenden Lebens. Anders als im übrigen Buch nimmt er hier auf eine Stelle im Koran Bezug, der zufolge sich das Schicksal des menschlichen Lebens im Mutterleib entscheide. (Vgl. BZ, 45)

³⁰ „Es war schrecklich schade, dass [meine Tochter] meine Mutter, ihre Oma, nicht erkannte. Hatte sie sich so sehr verändert?“

³¹ „Eigentlich brachte meine Oma Zwillinge zur Welt – eine starb, die andere überlebte.“

Das erweiterte Familienfoto, das beide Eltern, Nezirović als Baby sowie die Großeltern mütterlicherseits zeigt, legt den Fokus auf die Bekanntschaft der Eltern und die Grundlagen ihrer Beziehung: „Je li to bila njegova stasita figura, dječaćki osmijeh, prirodni šarm ili ju je pak – pošto je bio osam godina stariji – osvojio svojom zrelošću, elegancijom, držanjem i lijepim manirima?“³² (BZ, 47) Trotz der Tatsache, dass der Vater ein einfacher Lastwagenfahrer war und lediglich über eine Grundschulausbildung verfügte, wurde er umstandslos in die Familie der Mutter integriert: „Takvi se rijetko rađaju“³³ (BZ, 49). Jedoch lehnten die Großeltern seine Brüder ab, die sich nach seinem Tod nicht um ihren Neffen gekümmert hatten: „*ti ljudi kamenog srca*“³⁴ (BZ, 49). Die positive Verankerung des Vaters in der Kernfamilie der Mutter scheint nicht unwesentlich für Nezirovićs gefühlten Platz im Familienverband zu sein; zusätzlich betont er, dass sein Stiefvater Mito diese Akzeptanz der Großeltern nicht erlangte.

In Ergänzung zur fotografisch abgebildeten Vergangenheit reflektiert der Text Erinnerungen an die wenig glückliche Kindheit des Ich-Erzählers. (Vgl. BZ, 18) Die fotografisch ebenfalls nicht überlieferten Kriegsjahre nehmen in den Schilderungen ebenfalls viel Raum ein, wobei deutlich wird, dass auch das spätere Leben der Mutter durch schwere Schicksalsschläge geprägt war, besonders durch die Deportation ihres Mannes Mito sowie ihrer Brüder in serbische Lager. (Vgl. BZ, 69 f.) Nezirović beschreibt auch eine imaginierte Fotografie, die für das metaphorische Festhalten eines wichtigen Moments steht: die Wiederbegegnung von seiner Mutter und Mito nach dessen Entlassung aus dem Lager, die sich ihm tief eingeprägt habe: „Zagrljeni, stajali su na ugaženoj tratini ispred ulaznih vrata i plakali. Taj prizor, kao zamrznuta slika, u mom sjećanju traje dugo, predugo, kao da su njih dvoje tek stara, izbledjela fotografija izvađena iz nekog prašnjavog, porodičnog albuma.“³⁵ (BZ, 72) Obgleich die folgende Zeit der Sorge um den Traumatisierten nicht einfach ist, beschreibt Nezirović diesen Moment der Wiedervereinigung als den glücklichsten im Leben seiner Mutter, an den er sich erinnern könne. An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass auch der Text als Album strukturiert ist: Vorwiegend visuelle episodenhafte Elemente werden

32 ‚War es seine kräftige Figur, sein jugenhaftes Lächeln, sein natürlicher Charme, oder gewann er sie – denn er war acht Jahre älter – mit seiner Reife, seiner Eleganz, seiner Haltung und seinen guten Manieren?‘

33 ‚Solche werden selten geboren.‘

34 ‚diese Menschen mit einem Herz aus Stein‘

35 ‚Sie standen in einer Umarmung auf dem zertrampelten Rasen vor der Haustür und weinten. In meiner Erinnerung dauert diese Szene lange, wie ein eingefrorenes Bild, als wären die beiden nur eine alte, verblichene Fotografie aus einem verstaubten Familienalbum.‘

darin achronologisch gruppiert und gewichtet, rekombiniert und verglichen, so dass sich das Leben als Mosaik aus bedeutsamen Momenten erschließt.

An diese Form des Erinnerns und bewussten Auswählens schließt auch das Träumen an, das den Rekonstruktionsversuch der Familiengeschichte ergänzt. Den Ausgangspunkt dafür bildet ein fotografisches Setting – ein verlorenes Familienfoto, das Nezirović allein mit beiden Eltern zeigt.

Ponekad su ti snovi bili tek živopisni fragmenti, kratki filmski isjecci iz neke nedoživljene stvarnosti, zabilježeni bez ikakvog reda ili narativnog obrasca. Koliko god se međusobno razlikovali, većini je, ipak, jedna stvar bila zajednička: događali su se na obali Bune i to, zapravo, nije nimalo slučajno: naša jedina porodična fotografija (ja, majka i otac) načinjena je na obali te rječice koja proteče nedaleko od našeg doma u predgrađu. Nažalost, ta je fotografija prije nekoliko godina na misteriozan način nestala iz porodičnog albuma i premda sam pišući ovu knjigu po ko zna koji put pretresao sve ladice u kući, nisam joj uspio ući u trag.³⁶ (BZ, 157)

Der Autor verweist auf seine Erzählung *Odavno je bilo vrijeme da se vratiš* (2014, Es war längst Zeit, dass du zurückkommst), die einen solchen Tagtraum wiedergebe: Darin sitzt seine Mutter am Fluss, lachend und schön, während der Vater Pfeife raucht und sich über ihre Angst vor dem Wasser lustig macht. Das eigentliche Handlungsmoment bildet Nezirovićs an die Mutter gerichtete Frage, ob er auch einmal eine behaarte Brust haben wird, wie sein Vater, woraufhin diese die beiden anblickt und den Sohn küsst: „Potom mi se približi i utisne poljubac u moj obraz. I to je sve.“³⁷ (BZ, 158) Die nonverbale Ausrichtung dieser kurzen Sequenz verstärkt den Eindruck des zugrunde liegenden Fotos; dazu kommt außerdem das sich in unterschiedlichen Träumen wiederholende Ende mit demselben Standbild: „Ma koliko nastojao da ga produžim, san se svaki put nepogrešivo završavao na istom mjestu.“³⁸ (BZ, 158)

Während der Vater im beschriebenen Tagtraum als männliches Vorbild deutlich wird, das durch klassische, teilweise latent sexualitätsbezogene Attribute, wie

36 „Manchmal waren diese Träume nur lebhafte Fragmente, kurze Filmausschnitte aus einer unbekannten Realität, aufgezeichnet ohne jede Ordnung oder Erzählmuster. So sehr sie sich auch voneinander unterschieden, eines hatten die meisten von ihnen dennoch gemeinsam: Sie fanden am Ufer des Flusses Buna statt, und das ist in der Tat kein Zufall: Unser einziges Familienfoto (ich, Mutter und Vater) wurde am Ufer dieses Flusses aufgenommen, der nicht weit von unserem Haus in der Vorstadt vorbeifließt. Leider ist diese Fotografie vor einigen Jahren auf mysteriöse Weise aus dem Familienalbum verschwunden, und obwohl ich beim Schreiben dieses Buches alle Schubladen, ich weiß nicht wie oft, durchsuchte, konnte ich sie nicht aufspüren.“

37 „Dann kommt er näher und drückt mir einen Kuss auf die Wange. Und das ist alles.“

38 „Egal wie sehr ich versuchte, diesen Traum zu verlängern, er endete unweigerlich jedes Mal an derselben Stelle.“

seine Pfeife, Körperbehaarung, Sportlichkeit und Überlegenheit, gekennzeichnet ist, wird der Mutter die Rolle einer Geborgenheit spendenden Vertrauensperson zugeschrieben. Sowohl sprachlich als auch körperlich baut das träumende Ich Nähe zu ihr auf. Die Mutter ist es auch, die eine Brücke zwischen Vater und Sohn zu schlagen vermag und die kindlichen Überlegungen liebevoll bestätigt. Die Mutter in diesem Traum gleicht jener aus den geschilderten Erinnerungsepisoden zwar durch ihre latente Ängstlichkeit, davon abgesehen ist sie jedoch aus den zahlreichen beschwerlichen Kontexten gelöst und muss nicht wie sonst mit anderen Familienmitgliedern geteilt werden.

Die Traumsequenz veranschaulicht, wie Nezirovićs Vertiefung in alte Fotografien seiner wichtigsten Bezugspersonen kurze harmonische Episoden und Narrative hervorbringt. Dies gilt nicht nur für die Aufnahmen des unbekannten Vaters, sondern auch für jene der Mutter. Dass sich in ihrem Fall reale Sorgen in diese Sequenzen mischen, zeigt, dass die Fotografie in *Boja zemlje* außerdem als Medium der Reflexion fungiert, das Identitätskonflikte assoziativ visualisiert und damit mögliche Anknüpfungspunkte für deren Verarbeitung bietet.

1.4 Familie: Einheit und Spaltung

Abgesehen vom visuellen Eindruck, den die Fotos vermitteln, ist vom Vater nur wenig überliefert. Die Erzählungen erschöpfen sich in einigen Eckdaten und alltäglichen Episoden. Nicht zuletzt erklärt dies die raumeinnehmende Bedeutung anderer Themen und anderer Familienmitglieder, die herangezogen werden, um, gleichsam mithilfe des von Jurij Lotman beschriebenen Minus-Verfahrens (1970: 61), indirekt das Konstrukt einer Leerstelle darzustellen. Enver Kazaz bringt dies wie folgt auf den Punkt: „Zato se slika o ocu rekonstruirati iz perspektive drugih, majke, očeve braće, daidži, nene i djeda, čak i iz poređenja sa očuhom, da bi se naratorov/autorov život osvijetlio kao zbir učinaka života bez oca.“³⁹ (Kazaz 2016: 219) Durch die Notwendigkeit indirekten Erzählens rücken die anderen Familienmitglieder und ihre wechselseitigen Verbindungen ins Blickfeld.

Mehrere Familienmitglieder sind über den Foto-Text auch visuell zugänglich. Anhand des mit ‚Nena Hurija‘ beschrifteten frühen Familienfotos der väterlichen Seite beschreibt Nezirović die Großmutter aus seiner Enkel-Perspektive als zeitlose Erscheinung, die bei ihrer letzten Begegnung vor ihrem Tod genauso ausge-

³⁹ ‚Deshalb wird das Bild des Vaters aus der Perspektive anderer rekonstruiert, der Mutter, der Brüder des Vaters, des Onkels mütterlicherseits, der Großeltern sowie aus einem Vergleich mit dem Stiefvater, sodass das Leben des Erzählers/Autors als Summe der Auswirkungen eines Lebens ohne Vater beleuchtet wird.‘

sehen habe wie auf diesem weit zurückliegenden Foto aus jener Zeit, zu der sein Vater geboren wurde. (Vgl. BZ, 26) Als zeitlos erscheinen Nežirović auch die Großeltern mütterlicherseits, womit eine allgemeine Charakteristik älterer Menschen zum Ausdruck kommt. Aufgrund des spärlichen Kontakts zu den Verwandten des Vaters sind diese Überlieferungen fragmentarischer, und so bildet das *studium* der Fotografie auch Raum für Mutmaßungen: „Zašto je porodica moga oca napustila Dubočane nije mi poznato. Mogu samo pretpostaviti da je selidba bila posljedica teškog života u tom surom, planinskom području.“⁴⁰ (BZ, 26)

Im Umfeld beider Fotografien des Vaters mit seinen Brüdern äußert Nežirović seine Ablehnung gegenüber seinen Onkeln, detaillierte Erläuterungen dazu finden sich jedoch erst in einem ausgelagerten Kapitel am Ende: Der seit dem Jugoslawienkrieg in Deutschland lebende, elegant gekleidete Onkel M. verbringt nur wenige Tage im Jahr in Bosnien und verliert dabei kein Wort über seinen verstorbenen Bruder. Vor allem des Eindrucks wegen beschenkt er seinen Neffen mit westlichen, scheinbar teuren, doch aus nachträglicher Sicht minderwertigen Geschenken, ohne echtes Interesse an ihm zu zeigen. (Vgl. BZ, 193 f.) An dieser Stelle kommt außerdem die konservative Einstellung gegenüber anderen Ethnien und Religionen zur Sprache, aufgrund derer Onkel M. sich gegen seine eigene Tochter wendet: „[N]jegova kći – na sramotu čitave porodice – udala [se] za ino- vjerca“⁴¹ (BZ, 201).

Dass diese Episoden erst nachträglich erzählt werden, mag damit zusammenhängen, dass der Fokus bei der Betrachtung der Fotografien tatsächlich auf dem Vater liegt. Rein visuell wirken die Brüder an seiner Seite darauf nicht unangenehm, vielmehr entsteht der Eindruck harmonischer Eintracht. Möglich ist auch eine Veränderung zwischen der Zeit vor und jener nach dem Tod des Vaters sowie vor bzw. nach dem Jugoslawienkrieg und der Emigration. Nežirović, der die Brüder seines Vaters nur anhand ihres späteren Verhaltens kennt, bezieht sich v. a. auf eigene Erfahrungen und begründet auf dieser Basis sein kritisches Urteil. Verstärkt wird dieses durch den von ihm festgestellten anhaltenden Schmerz, der seine persönliche Erfahrung dieser Beziehungen prägt: „Teško mi je govoriti o očevoj braći, ima tu stvari koje me još uvijek grizu“⁴² (BZ, 162). Die Brüder der Mutter werden weniger ausführlich thematisiert, dafür jedoch deutlich positiver dargestellt. Onkel Esad und Onkel Ibro sind jeweils auf einem Foto abgebildet. Das erste zeigt nur Esad, der als junger Mann stolz in einer Militäruniform

40 „Ich weiß nicht, warum die Familie meines Vaters Dubočani verlassen hat. Ich kann nur vermuten, dass das schwere Leben in dieser rauen, bergigen Gegend Grund für den Umzug war.“

41 „[S]eine Tochter heiratete – zur Schande der ganzen Familie – einen Andersgläubigen.“

42 „Es fällt mir schwer, über die Brüder meines Vaters zu sprechen, es gibt da Dinge, die mich noch immer schmerzen.“

posiert. Als Absolvent der Rechtswissenschaften wird dieser Onkel Nezirović von der Mutter zum Vorbild gemacht. (Vgl. BZ, 46) Auch er überlebt eine Lagerhaft. Das andere Foto zeigt Onkel Ibri leger auf einem Sofa sitzend, mit dem Ich-Erzähler als Kind und einem weiteren Neffen in den Armen. (Vgl. BZ, 164)

Auch mütterlicherseits wird die Geschichte verwandtschaftlicher Beziehungen mit den Großeltern aufgerollt. Einen wichtigen Anknüpfungspunkt des Erzählens bildet das einzige erhaltene gemeinsame Foto von Saja und Bećir, auf dem sie gelassen und harmonisch auf einem Sofa sitzen, obwohl sie zu Kriegszeiten aus ihrem Haus geflüchtet sind. Nezirović gibt dieses Bild ekphrastisch wieder und flicht kontextuelle Informationen ein, die sich mit den vertrauten unveränderlichen Zügen seiner Großeltern verbinden: „[O]boje se smiju, jer je rat upravo završio i jer niko od njihove čeljadi u ratu nije nastradao, niti, ne daj bože, napravio nešto zbog čega bi životi svih rođenih i nerođenih Tabakovića bili zauvijek obilježeni.“⁴³ (BZ, 44) Der Blick auf dieses Foto löst ein tiefgreifendes Wiedererkennen sowohl der Großeltern als auch des vom Vater erbauten Hauses aus. Daran wird eine besondere Vertrautheit deutlich, die, in Kontrast zu den visuell nur flüchtig wahrgenommenen Brüdern des Vaters, von beständigem Austausch und einer gemeinsam verlebten Zeit zeugt.

Dass es nur dieses eine Foto von Saja und Bećir gibt, ist dem Krieg geschuldet, in dem ihr Haus abbrannte: „U kući je, nekada, o zidu u dnevnoj sobi visila crno-bijela fotografija mladenaca, vjerovatno nastala u matičarskom uredu ili nekoj stolačkoj fotografskoj radnji, ako ih je u to vrijeme uopće i bilo, koja je skupa s kućom izgorjela 1993. godine.“⁴⁴ (BZ, 43 f.) Die weiter zurückliegende Vergangenheit der Großeltern ist dadurch gleichsam verwischt, wird jedoch durch Nezirovićs schriftlich festgehaltene Erinnerungen bewahrt. Obwohl die Familiengeschichte mütterlicherseits besser bekannt ist, weist auch sie Leerstellen auf, die nach dem Tod der Großeltern nicht mehr rekonstruiert werden können: „Ne postoji nikakva priča o tome gdje su se, kada i pod kakvim okolnostima sreli Bećir Tabaković i Saja Hajdarević. Ono što se zna jeste da su se vjenčali 1955. godine u Stocu.“⁴⁵ (BZ, 43) Mitverantwortlich dafür ist die Verschwiegenheit von Großvater Bećir. Was auf der einen Seite seine stoische Haltung und noble Zurückhaltung unterstreicht, impliziert auf der anderen

43 „[B]eide lachen, weil der Krieg gerade zu Ende ist und aus ihrer Familie niemand im Krieg getötet wurde, und auch nicht, Gott behüte, etwas tat, das das Leben aller geborenen und ungeborenen Tabakovića für immer brandmarken würde.“

44 „Im Haus hing früher ein schwarz-weißes Hochzeitsfoto an der Wohnzimmerwand, wahrscheinlich wurde es im Standesamt aufgenommen oder in einem Fotogeschäft in Stolac – wenn ein solches damals überhaupt existierte –, 1993 ist es gemeinsam mit dem Haus abgebrannt.“

45 „Es gibt keine Geschichte darüber, wo, wann und unter welchen Umständen Bećir Tabaković und Saja Hajdarević sich kennenlernten. Bekannt ist, dass sie 1955 in Stolac geheiratet haben.“

das Schweigen über problematische Episoden der Familiengeschichte, wie die Weltkriegsvergangenheit seines Bruders Ibro: „[V]iše od pola života šutio o bratu Ibri, Pavelićevom legionaru, za čije postojanje sam saznao tek sredinom devedesetih. Kao da je znao: postoje riječi koje ne smiju biti izgovorene, jer u nečijim ušima mogu zazvučati kao razlozi za neku novu nesreću.“⁴⁶ (BZ, 54)

Ein problematisches Mitglied im Familiengefüge ist auch Stiefvater Mito, denn weder die Großeltern mütterlicherseits noch Nezirović selbst haben eine hohe Meinung von dem gutmütigen, doch ungeschickten Mann mit schlechten Manieren, häufig wechselnden Arbeitsplätzen und dem Drang zur Selbstdarstellung: „Osim tih psovki, gotovo da i ne pamtim nijednu drugu njegovu riječ. Od svega što je tih godina govorio nije ostalo ništa korisno i važno“⁴⁷ (BZ, 31). Dennoch enthält *Boja zemlje* auch würdigende Worte sowie das Foto aus seinem Pass: „Sačuvana je samo jedna njegova fotografija, ona iz pasoša, serijski broj 624099. Listovi su prazni i nakon toliko godina novi, pod prstima se još uvijek osjeti ugodna hrapavost papira.“⁴⁸ (BZ, 80) Jung, in hellem T-Shirt, mit gewelltem, dunklem Haar und ernstem Gesicht wirkt er unsicher, doch freundlich und offen. Mit Nezirovićs Vater verbindet ihn der vorzeitige Tod. Mitos Tod beschäftigt den Ich-Erzähler insbesondere deshalb, weil Mito ihn 1993 vor der Deportation in ein serbisches Lager bewahrte, indem er dieses Schicksal selbst auf sich nahm. Die Zeit nach seiner Rückkehr ist gezeichnet von Traumatisierung, Krankenhausaufenthalten und seinem baldigen Tod. Aufgrund der Kriegswirren hinterbleiben nur wenige materielle Spuren seiner Existenz, was den besonderen Wert dieses formellen Fotos ausmacht: „Kada je Mito umro, nije bilo stvari koje bi majka spakovala u kofer. Sve što je imao, svi dokumenti, fotografije, sve one male stvari koje bi mogle govoriti o njegovoj osobnosti, zauvijek su ostale na Aveniji.“⁴⁹ (BZ, 80)

Anhand der Aufnahme werden im Text assoziativ auch andere Erinnerungen an jene Zeit aufgerollt, wie die Geburt von Eldin, dem Halbbruder des Ich-

46 „[M]ehr als sein halbes Leben lang schwieg er über seinen Bruder Ibra, Pavelićs Legionär, von dessen Existenz ich erst Mitte der neunziger Jahre erfuhr. Als hätte er gewusst: Es gibt Worte, die man nicht aussprechen darf, da sie in irgendjemandes Ohren wie Gründe für ein neues Unglück klingen könnten.“

47 „Abgesehen von diesen Schimpfwörtern erinnere ich mich an kaum ein Wort von ihm. Von allem, was er in jenen Jahren sagte, blieb nichts Nützliches und Wichtiges [...]“

48 „Es ist nur ein Foto von ihm erhalten geblieben, jenes in seinem Reisepass mit der Seriennummer 624099. Die Blätter sind leer und nach so vielen Jahren [noch wie] neu, die angenehme Rauheit des Papiers ist noch immer unter den Fingern zu spüren.“

49 „Als Mito starb, gab es keine Sachen, die Mutter in einen Koffer hätte packen können. Alles, was er hatte, alle Dokumente, Fotografien, all jene kleinen Sachen, die etwas über seine Persönlichkeit hätten aussagen können, sind für immer [in unserer alten Wohnung] auf der Avenija geblieben.“

Erzählers, vier Tage nach Mito's Deportation. Nach diesem emotional einschneidenden Ereignis ist das Kapitel benannt: *Padala je kiša, rodilo se sunce* (*Es fiel Regen und die Sonne wurde geboren*). Erzählerisch verknüpft der Ich-Erzähler drei Abschiede von Mito, die jeweils dessen Tod vorwegzunehmen scheinen: seine Deportation, den Tag, als man ihn ins Krankenhaus bringt, sowie die Trennung auf einem Fußmarsch kurz vor seinem Tod. Auch hier beginnt es zu regnen: „Sjećam se, dok smo stajali i opraštali se, počela je padati kiša“⁵⁰ (BZ, 76). Die Schweigsamkeit auf diesem Fußmarsch sowie seine Lethargie beim Abschied lassen ihn als durch die Lagererfahrung irreversibel gebrochen erkennen: „Slegnuo je ramenima i pogledao me, ali ne na način na koji bi to uradio otac koji ispraća sina na dalek i neizvjestan put, već kao neko ko jedva čeka da ostane sam.“⁵¹ (BZ, 76) Die weiche und menschliche Seite von Mito wird dagegen erzählt, als er zugunsten seines Stiefsohns auf seinen Platz in einem von der UNO geschützten Bus verzichtet: „Zbunjen i još uvijek uplašen, pogledao sam u očuha, osmijeh prepun neke unutarne topline kakvu nikada ranije nisam kod njega osjetio kao da mi je, za uspomenu, želio dati jedinu dragocjenost koju je u tom trenutku imao kod sebe.“⁵² (BZ, 36) Diese Episode ist bereits am Ende des Kapitels *Kofer* (*Koffer*) integriert, das die wichtigsten Erinnerungen an die Kernfamilie umreißt. Die nachträgliche Integration des allgemeinen Außenseiters in den Familienverband wird damit angedeutet.

Hinsichtlich der Großeltern gibt die genaue Betrachtung der Fotos Impulse für die Erinnerung. Auch der Text thematisiert ihre Erscheinung auf den Aufnahmen sowie das durch sie ausgelöste Moment des Wiedererkennens und weist diesen Bildern damit einen besonderen Wert zu. Obwohl die Onkel und Mito ebenfalls fotografisch abgebildet sind, geht der Text nicht auf ihr Erscheinungsbild oder auf mit den Aufnahmen verwobene Narrative ein. Eine Ausnahme bildet die Spezifizierung des Passbilds bei Mito, die aber eher die historischen Umstände des Krieges denn das persönliche Verhältnis zum Abgebildeten ins Blickfeld rückt. Diese unterschiedlichen Sichtweisen scheinen den individuellen Beziehungen zu den Abgebildeten zu entsprechen: Während die Großeltern liebevoll erinnert werden, trägt die Auseinandersetzung mit anderen Mitgliedern der erweiter-

50 ‚Ich erinnere mich, dass es zu regnen begann, als wir da standen und uns verabschiedeten.‘

51 ‚Er zuckte mit den Schultern und sah mich an, aber nicht wie ein Vater, der seinen Sohn auf einen langen und ungewissen Weg schickt, sondern wie jemand, der es kaum erwarten kann, allein gelassen zu werden.‘

52 ‚Verwirrt und immer noch verängstigt sah ich meinen Stiefvater an, ein Lächeln voll innerer Wärme, die ich noch nie zuvor bei ihm gespürt hatte, als wollte er mir zum Andenken das einzig Kostbare schenken, das er in diesem Moment bei sich hatte.‘

ten Familie kritische Züge, hält verbindende Erinnerungen fest und exponiert detailgetreu moralische Schwachstellen.

1.5 Fotografie und Identität

Nur drei Fotografien bilden Nežirović selbst ab: Eine zeigt ihn als Kleinkind, eine im Vorschulalter mit Onkel Ibro und Cousin Nihad sowie eine im Alter von acht Jahren. Der Verzicht auf neuere Aufnahmen bedeutet ein visuelles Ausblenden späterer Entwicklungen, insbesondere des Bosnienkriegs. Nežirovićs autofiktionale Selbstreflexion reicht dagegen von der entfernten Vergangenheit seiner Vorfahr:innen bis zur Gegenwart, wobei er das Gewicht auf einschneidende Erfahrungen legt: die familiäre Situation in seiner vaterlosen Kindheit, die Zeit seiner sexuellen Reifung und die Grenzerfahrung des Bosnienkriegs: „Početkom mjeseca juna 1994, jedva mjesec dana nakon Mitine smrti, u dobi od sedamnaest i po godina, regrutovan sam u Armiju RBiH. Ispalo je da sam vojnu iskaznicu dobio prije negoli ličnu kartu“⁵³ (BZ, 169).

Ein mit *Ja* (Ich) beschriftetes Foto zeigt Nežirović als Kleinkind im Strampelanzug, wie er sich mit einer Hand an einem Schemel abstützt, während er bereits aufrecht und in Schuhen auf dem Steinboden steht. Sein Kopf reicht bis zur Tischkante und hinter ihm steht ein Paar Damenpantoletten. Er blickt zu Boden und wirkt dabei ernst und gelangweilt. Im Umfeld dieser Fotografie reflektiert der Ich-Erzähler seine Kindheit als eine von Strenge geprägte Zeit, in der er sich mehr Zärtlichkeit und Nähe von seiner Mutter gewünscht hätte. Diese Schilderung geht fließend über in Erinnerungen an das Wohnviertel, wo Straßenbanden einander bekämpften. (Vgl. BZ, 18 f.) Seine frühesten Lebenserfahrungen resümiert er daher lakonisch: „[N]i u kom slučaju se ne bi mogla opisati kao raj za odrastanje“⁵⁴ (BZ, 19).

Auch auf dem Foto mit Onkel Ibro und Cousin Nihad wirkt Nežirovićs kindliches Gesicht traurig. Auf einer Couch sitzend, hat der Onkel die Arme um beide Nefen ausgebreitet, und im Gegensatz zu Nežirović selbst wirken sowohl Ibro als auch Nihad zufrieden und gelassen. Wie zuvor beschrieben, handelt der Text im Umfeld dieses Bildes von der liebevollen Fürsorge der Angehörigen mütterlicherseits. (Vgl. BZ, 165) Es ist zugleich auffällig, dass kein gemeinsames Bild von Nežirović und seiner Mutter zu existieren scheint.

53 „Anfang Juni 1994, kaum einen Monat nach Mitas Tod, wurde ich im Alter von siebzehneinhalb Jahren in die RBiH-Armee rekrutiert. So kam es, dass ich meinen Militärausweis vor meinem Personalausweis erhielt.“

54 „[M]an kann sie auf keinen Fall als Paradies zum Heranwachsen beschreiben.“

Anders als die beiden thematisierten Fotografien findet das Porträtfoto, welches ihn im Alter von acht Jahren zeigt (*Ja u dobi osam godina; Ich im Alter von acht Jahren*), Erwähnung im Text. Es bündelt die Erinnerungen an die Umzüge vom Haus der Großeltern in das Haus des Vaters und schließlich weiter in eine Wohnung in Mostar: „Pokušavam zamisliti taj moj davni, privremeni svijet – svijet osmogodišnjeg dječaka, kojim se život u tih dvanaest mjeseci ukazivao [...] kao neprestano pomjeranje s jednoga mjesta na drugo.“⁵⁵ (BZ, 88) Trotz der zeitlichen Distanz ist die Erinnerung an diese Zeit noch klar: „Gledano s ove distance, mogao bih tačno da odredim njegove fizičke dimenzije, da mu dam sasvim određenu geografiju, mogao bih čak da taj prostor nastanim ljudima, posudim mu boje i mirise, ali to ipak ne bi mogao da bude *moj svijet*“⁵⁶ (BZ, 88). Das Foto des Achtjährigen markiert eine Lebensphase, wo Nezirović sich selbst bereits als in seinem Umfeld verwurzelt erkennt. Deshalb erlebt er die Ortswechsel als gravierende und identitätsverändernde Einschnitte. In den Verlusten und der durch sie ausgelösten Sehnsucht spiegeln sich die Konstanten seines bisherigen Weltbilds. Alles, was Nezirović in seinen ersten sieben Lebensjahren geprägt hat, vermisst er nun schmerzlich: „[Č]ežnja za Crnićima, za dedom i nenom, za oranicama i livadama, za drugarima s kojima sam igrao fudbal, za mirisom sijena u pojati iza kuće, za osmijehom jedne Valentine iz susjedne klupe“⁵⁷ (BZ, 88).

Dieses Foto unterscheidet sich von den beiden anderen darin, dass Nezirović darauf zwar ebenfalls ernst, doch nicht unglücklich aussieht; er wirkt deutlich selbstbewusster, blickt direkt in die Kamera und auf seinem Gesicht ruht ein kaum merkliches Lächeln. Wesentlich später im Buch wird dasselbe Foto ein weiteres Mal erwähnt: „U porodičnom albumu, na njegovoj četvrtoj stranici, nalazi se moja fotografija iz drugog razreda osnovne škole. Upravo te godine [...], krajem ljeta, majka i ja putovali smo autobusom iz Crnića za Mostar.“⁵⁸ (BZ, 115) Hier knüpft eine andere Erinnerung an dieses Foto an, die nicht von Verlusten han-

55 „Ich versuche, mir diese meine frühere, zwischenzeitliche Welt vorzustellen – die Welt eines achtjährigen Jungen, dem das Leben in diesen zwölf Monaten [...] wie eine ständige Bewegung von einem Ort zum anderen vorkam.“

56 „Aus dieser Entfernung betrachtet, konnte ich seine physischen Dimensionen genau bestimmen und ihm eine ganz bestimmte Geografie geben, ich hätte diesen Raum sogar mit Menschen bewohnen können, ihm Farben und Gerüche verleihen, aber dennoch wäre das nicht meine Welt.“

57 „[D]ie Sehnsucht nach Crnići, nach Opa und Oma, nach Feldern und Wiesen, nach meinen Freunden, mit denen ich Fußball spielte, nach dem Duft des Heus im Schuppen hinter dem Haus, nach dem Lächeln einer Valentina von der Nachbarbank.“

58 „Auf der vierten Seite des Familienalbums befindet sich ein Foto von mir aus der zweiten Grundschulklasse. Im selben Jahr [...], Ende des Sommers, fuhren meine Mutter und ich mit dem Bus aus Crnići nach Mostar.“

delt, sondern davon, dass der Ich-Erzähler seine Sexualität entdeckt. Im Bus nach Mostar streichelt eine fremde junge Frau mit rotem Lippenstift sein Haar. Die Episode gleicht einem Phantasma, das sich in der Erinnerung unzählige Male wiederholt und den Ich-Erzähler bis in die Gegenwart begleitet, wobei die Frage, ob diese Frau noch am Leben sei, auf die Lebensrealität nach dem Krieg verweist: „Kako se zvala ta djevojka? Je li još uvijek živa? Čiju kosu sada miluje?“⁵⁹ (BZ, 116)

In unmittelbarem Zusammenhang mit dem autobiografischen Narrativ des Entwicklungsromans steht außerdem die Fotografie jener Straße im kroatischen Teil Mostars, in der Nezirovićs Mutter und er sich nach dem zweiten Umzug niederließen, in einer Wohnung, die sie von der Firma des Vaters nach dessen tödlichem Arbeitsunfall als Entschädigung erhielten. Bis 1993, wo sie diese Wohnung mitten im Krieg aus Sicherheitsgründen fluchtartig verließen, verbrachte der Ich-Erzähler darin identitätsbildende Jahre seiner Jugend. Das Foto *Ulaz u Splitsku 50, danas* (Eingang in die Splitska-Straße 50, heute) zeigt einen sozialistischen Plattenbau, der die ganze Straße einnimmt: „Naš stan na Aveniji nalazio se na broju 50 u Splitskoj ulici, na drugom spratu zgrade sagrađene pedesetih godina prošloga vijeka, u vrijeme kada je Mostar, šireći se sve više na desnu obalu Neretve, prolazio kroz neku vrstu urbanističke i arhitektonske tranzicije.“⁶⁰ (BZ, 89) Anhand des fotografisch von außen abgebildeten Wohnblocks werden die losen freundschaftlichen Nachbarschaftsbeziehungen sowie gemeinsame Reaktionen auf brisante Themen dargestellt: „Ono što je bilo zajedničko i nama i Hadžićima tih godina jeste pomalo stupidna neodlučnost po pitanju nacionalnog opredjeljenja. Na popisu stanovništva 1990. godine, i mi i oni izjasnili smo se kao Muslimani, u to vrijeme s velikim M, unatoč tome što smo tu pripadnost osjećali posve indiferentno“⁶¹ (BZ, 106). Mit Janja Smoljan kommt außerdem eine kroatische Nachbarin zur Spache, die Nezirović in der Zeit vor seiner fluchtartigen Übersiedelung auf eigene Initiative in ihrer Wohnung aufgenommen hat: „Pomisao na

59 ‚Wie hieß dieses Mädchen? Ist sie noch am Leben? Wessen Haar sie nun wohl liebkost?‘

60 ‚Unsere Wohnung in Avenija befand sich in der Splitska-Straße Nummer 50, im zweiten Stock eines Gebäudes, das in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts erbaut worden war, in jener Zeit, als Mostar sich am rechten Ufer der Neretva immer weiter ausdehnte und eine Art städtebaulichen und architektonischen Wandel durchmachte.‘

61 ‚Was wir und die Hadžićs in jenen Jahren gemeinsam hatten, war eine etwas dumme Unentschlossenheit in Bezug auf die Frage der ethnischen Zugehörigkeit. Bei der Volkszählung von 1990 deklarierten wir und sie uns als Muslime, in jener Zeit mit großem M, obwohl uns diese Zugehörigkeit völlig gleichgültig war.‘

dane koje sam proveo s njom, u njenom stanu, bivajući njen nerođeni sin, katolik i Hrvat, u najtežim trenucima održala živom moju vjeru u ljude.“⁶² (BZ, 101)

Für den autobiografischen Roman stellt die Wohnung, die aufgrund andauernder ethnischer Spannungen nach dem Krieg verkauft wurde, in mehrfacher Hinsicht ein Schlüsselmoment dar: Sie kondensiert den Verlust des Vaters und seine imaginäre Präsenz, das friedliche Zusammenleben unterschiedlicher Ethnien und die unerwartet aufkeimenden öffentlichen Konflikte, Grenzerfahrungen des Krieges und eine Rückkehr, die zugleich einen endgültigen Abschied bedeutet. In Verbindung mit dieser Wohnung stehen jedoch nicht zuletzt auch die Fotografien, auf denen Nežirovićs Roman aufbaut, da er diese dort nach dem Krieg unverhofft wiederfand. Mit der Wohnung schließt sich daher auch jener Kreis, der Nežirovićs Aufmerksamkeit nach der posttraumatischen Phase seiner Orientierungslosigkeit nach dem Krieg wieder auf den Vater lenkt – und damit auf das autofiktionale Buchprojekt: „Važno je da otad ponovo posjedujem tih nekoliko očevih stvarčica, koje, što više starim, imaju sve veću sentimentalnu vrijednost.“⁶³ (BZ, 32)

2 Gefühle und Fakten

Nežirovićs Erzählen von Episoden aus der Familiengeschichte, die durch die Fotografien in Erinnerung gerufen werden, hat nicht zuletzt selbsttherapeutischen Charakter. Miljenko Jergović erkennt hierin eine Parallele zu seinem eigenen literarischen Familien-Großprojekt: „*Boja zemlje* je prije svega drugog obilježena tim osjećajem, neprestanom grižnjom savjesti“⁶⁴ (Jergović 2016: 214). Das ‚anhaltend schlechte Gewissen‘ schreibt Jergović seinem Vater und in dessen Nachfolge sich selbst zu. Tatsächlich spielt Gefühlsarbeit auch bei Nežirović eine Rolle: „da pro-nađem riječi koje bi opisale ono što su oči vidjele, a duša osjetila“⁶⁵ (BZ, 170). Nachträglich zu verarbeiten gilt es in seinem Fall Trauer, Scham und Angst, wobei sich Erstere aus Verlusterfahrungen speist, Zweitere aus der Zeit seiner sexuellen Reifung, während Letztere in Zusammenhang mit seiner Kriegsteilnahme steht. Neben der Aufarbeitung persönlicher Traumata wird der Wunsch erkennbar, die Familiengeschichte vor dem Vergessen zu bewahren. Das Sprechen er-

62 ‚Der Gedanke an die Tage, die ich bei ihr in ihrer Wohnung verbrachte, als ihr Sohn, den sie nie hatte, als Katholik und Kroat, hielt in den schwierigsten Momenten meinen Glauben an die Menschen am Leben.‘

63 ‚Wichtig ist, dass ich seither wieder diese wenigen Sachen meines Vaters besitze, die immer mehr sentimentalnen Wert bekommen, je älter ich werde.‘

64 ‚Die Farbe der Erde ist vor allem von diesem Gefühl der ständigen Reue geprägt.‘

65 ‚Worte zu finden, die beschreiben könnten, was die Augen sahen und die Seele fühlte‘

weist sich so auch als Antwort auf die bewusste Erfahrung der Flüchtigkeit des Lebens, die einen wichtigen Anstoß für das Romanprojekt darstellt.

2.1 Trauer und Liebe: Die Familie anhand der Tode erzählt

Während Nezirović anhand der Fotografien versucht, die Persönlichkeit seines Vaters zu ergründen, bildet dessen Tod den Ausgangspunkt seines Sprechens. Der Titel *Boja zemlje* bezieht sich auf die Erde des Friedhofs und damit auf einen Ort der Ruhe und der Reflexion: „Posljednjih godina često dolazim na očev mezar.“⁶⁶ (BZ, 13) In Nezirovićs Fall besteht die räumliche Verbindung zum Vater, an den er sich selbst nicht erinnern kann, hauptsächlich über dessen Grab. Durch diese Lokalisierung wird sein Sprechen als ein in erster Linie gedanklicher Prozess deutlich, bei dem es nicht zuletzt darum geht, das Selbst in einem lückenhaften Familienkonstrukt zu verorten.

Im Verlauf des Romans verschiebt sich die Bedeutung des Friedhofs zunehmend hin zu anderen Verwandten und Bekannten, denen Nezirović in den folgenden 39 Jahren seines Lebens die letzte Ehre erweist. Ein Schwerpunkt liegt auf den Großeltern mütterlicherseits, von denen das für den Roman titelgebende Kapitel *Boja zemlje* hauptsächlich handelt. Im Zentrum steht hier Großmutter Saja, denn es beginnt mit dem langsamen Schwinden ihrer Kräfte bis zu ihrem Tod im Jahr 2012 und endet mit einer Erinnerung an ihre Beerdigung. Das Erzählen fokussiert nicht die Zeremonie, sondern das stille Verharren auf dem Friedhof nach deren Ende: „Kada se dženaza završila, ostao sam još neko vrijeme u haremu. Oštro poslijepodne sunce iskosa je padalo po svježe prekopanoj zemlji na neninom mezar.“⁶⁷ (BZ, 153) Anhand der bewussten Naturerfahrung legt Nezirović eine friedvolle Ruhe über diesen Abschied. Die ganze Sequenz über scheint der Blick des Ich-Erzählers auf der Friedhofserde zu ruhen: „Zemlja je bila mokra i teška.“⁶⁸ (BZ, 153) Dieses Panorama der Erde von Crnici anhand ihrer farblichen Schattierungen im zyklischen Verlauf der Jahreszeiten transferiert den Abschied von der Großmutter in ein allgemeineres liebevolles Abschiednehmen von zahlreichen Verwandten, die hier bereits ruhen: „[U] ranu zimu je smeđa, poslije kiše

⁶⁶ „In den letzten Jahren besuche ich oft das Grab meines Vaters.“

⁶⁷ „Als das Begräbnis zu Ende war, blieb ich noch eine Zeit lang auf dem Friedhof. Die grelle Nachmittagssonne fiel schräg auf die frisch umgegrabene Erde auf Omas Grab.“

⁶⁸ „Die Erde war nass und schwer.“

crna, pri zalasku sunca zlatna; zimi, kad je okuje mraz, pobijeli, a s prvim proljećem, u predvečerje, postane rumena.“⁶⁹ (BZ, 154)

Nezirović berichtet auch vom Tod Mitos in einem Krankenhaus, von dem die Familie aufgrund des Krieges erst mit Verspätung erfährt. Mit dem Versagen der Telekommunikation erhält persönliches Sprechen eine besondere Bedeutung: „Petnaest dana je vijest o njegovoj smrti putovala do nas. Od usta do usta. Korak po korak. Selo po selo. Grad po grad.“⁷⁰ (BZ, 78) Der Tod des wenig geliebten Stiefvaters, der ihn vor dem Lager bewahrt hat, trifft den Ich-Erzähler emotional: „Plakao sam. Bacao stvari po sobi. Udarao pesnicama o zidove.“⁷¹ (BZ, 79) Bekannt ist auch Mitos Rückzug aus der Gesellschaft in den letzten Wochen seines Lebens, wo der durch zwei Infarkte körperlich geschwächte Traumatisierte weitgehend aufhörte zu sprechen: „Kako si. Dobro. Boli li te. Nije. Jesi li gladan. Nisam. Kako su djeca. Dobro. Čitav život stane u te riječi. A u svaku prazninu, između njih, stane po jedna smrt.“⁷² (BZ, 78) Nezirović reflektiert Rückzug und Schweigen unterschiedlich als Selbstaufgabe oder Verweigerung, als Ausdruck des Nachdenkens und Verarbeitens einschneidender Erfahrungen, als religiöse Transzendenz oder als stoische Ruhe angesichts unkontrollierbarer Ereignisse.

Im Vorfeld von Mitos Tod beschreibt der Ich-Erzähler besonders das Schweigen seiner Mutter, die der bereits abzusehende Verlust härter trifft als ihn selbst. Was ihr Schweigen zu bedeuten hat, bleibt unentschieden. In diesem Zusammenhang differenziert Nezirović zwischen unterschiedlichen Formen religiösen Sprechens, das einerseits als Tradition gepflogen wird und in Grenzsituationen andererseits eine tatsächliche Bitte um transzendentalen Beistand bedeuten kann: „Možda se moli Bogu. Ako jeste, onda se ne moli onom [...] koji postoji samo radi neke davno preuzete obaveze iz djetinjstva, već Onom Velikom, Moćnom, Koji je poslao meleka poslaniku Muhamedu, Onom u Kojeg je vjerovala njena majka, moja nena Hajdaruša“⁷³ (BZ, 77). Beide erwogenen Formen des Schweigens stellen die Mutter in die Tradition ihrer Familie, die eine lange Reihe an Schicksals-

69 ‚[I]m frühen Winter ist sie braun, nach dem Regen schwarz, bei Sonnenuntergang golden; im Winter, wenn der Reif sie bedeckt, wird sie weiß, mit dem ersten Frühlingstag wird sie am Abend rötlich.‘

70 ‚Die Nachricht von seinem Tod drang nach fünfzehn Tagen zu uns durch. Von Mund zu Mund. Schritt für Schritt. Von Dorf zu Dorf. Von Stadt zu Stadt.‘

71 ‚Ich weinte. Ich warf Sachen durchs Zimmer. Ich schlug mit den Fäusten gegen die Wände.‘

72 ‚Wie geht es dir. Gut. Hast du Schmerzen. Nein. Bist du hungrig. Nein. Wie geht es den Kindern. Gut. Das ganze Leben passt in diese Worte. In jede Lücke zwischen ihnen passt ein Tod.‘

73 ‚Vielleicht betet sie zu Gott. Wenn das so ist, betet sie nicht zu jenem, [...] der nur aufgrund einer vor langer Zeit in der Kindheit übernommenen Pflicht existiert, sondern zu Jenem Großen, Mächtigen, Der dem Propheten Mohammed einen Engel gesandt hat, zu Jenem, an Den auch ihre Mutter geglaubt hat, meine Oma Hajdaruša.‘

schlagen stets stoisch zu ertragen wusste: „A možda samo šuti i ne misli ni o čemu. Možda je, kao i Tabaković, dok su ih izgonili iz njihovih crničkih domova, pomirena sa svime što joj se može desiti, i dobrim i lošem“⁷⁴ (BZ, 78).

Der Großvater bereitet sich auf seinen eigenen Tod ebenfalls durch Schweigen und Rückzug vor. Am Ende seines Lebens scheint zwischen den Großeltern alles gesagt: „Jednog jutra, za kafom, kao da i sam predosjećajući čas konačnog rastanka, upitao je nenu: ‚Hoš li mi halilit, Hajdaruša?‘ Ona ga je pogledala, zadržavajući suze. ‚A kome ću, ako neću tebi, Bećire‘, odgovorila je.“⁷⁵ (BZ, 55) Kurz bevor Nezirović Bećirs Tod erzählt, fasst er dessen Leben zusammen und gibt dabei eine Erinnerung aus seiner eigenen Kindheit wieder, wo er viele Wochenenden in Crnici bei den Großeltern verbrachte; die liebevolle Beziehung zwischen Großvater und Enkel wird daran besonders deutlich: „Deda sjedi na šćemliji ispred kuće i čita novine, a kada me ugleda na kapiji, hitro ustaje, širi ruke i, ne skrivajući oduševljenje, uzvikuje: ‚Oho-ho, pa će si ti, šperac jedan!‘ Ja mu se bacam u zagrljaj vodeći računa o tome da nam se lica što manje dodiruju, jer mu je brada toliko oštra“⁷⁶ (BZ, 54).

Nezirovićs ausführliche Auseinandersetzung mit dem Tod geschieht auf zwei Ebenen, die er in seinem Text zusammenführt: Die eine betrifft den frühen Verlust des Vaters, den er zu jener Zeit noch nicht angemessen zu betrauern vermochte; der Trauer um andere Verstorbene scheint daher diese vorangegangene Erfahrung eingeschrieben. Hier schließt direkt assoziativ die zweite Ebene an, auf der es die Erfahrung des Todes zu verarbeiten gilt – Nezirovićs aktive Kriegsteilnahme. Die Bedeutung des Todes scheint sich durch sie kurzfristig in ihr Gegenteil verkehrt zu haben: „A onda je došao rat i opća percepcija smrti radikalno se promijenila. Smrt je, odjednom, postala kič, kako veli Semezdin Mehmedinović, masovnost koja je izgubila individualni karakter. Prestali smo je razumijevati pojedinačno; imena umrlih zamijenili smo brojevima.“⁷⁷ (BZ, 169) Wenn Nezirović

74 ‚Vielleicht schweigt sie auch nur und denkt an nichts. Vielleicht ist sie, wie die Tabakovićs, als sie aus ihren Häusern in Crnici vertrieben wurden, mit allem versöhnt, was ihr passieren kann, mit dem Guten sowie mit dem Schlechten.‘

75 ‚Eines Morgens beim Kaffee, als ob er selbst die Stunde seines endgültigen Abschieds erahnte, fragte er Großmutter: ‚Wirst du mir vergeben, Hajdaruša? Wem, wenn nicht dir, Bećir.‘

76 ‚Opa sitzt auf einem Schemel vor dem Haus und liest Zeitung, und als er mich am Tor sieht, steht er schnell auf, breitet die Arme aus und ruft, ohne seine Freude zu verbergen: Oho-ho, also, wo bist du, du Šperac (Dalmatiner)! Ich werfe mich in seine Arme und achte darauf, dass unsere Gesichter sich möglichst wenig berühren, weil sein Bart so stachelig ist.‘

77 ‚Und dann kam der Krieg und die allgemeine Wahrnehmung von Tod änderte sich radikal. Der Tod wurde plötzlich zu Kitsch, wie Semezdin Mehmedinović sagt, zu einer Massenerscheinung, die ihren individuellen Charakter verlor. Wir haben aufgehört, ihn individuell zu verstehen; wir haben die Namen der Verstorbenen durch Zahlen ersetzt.‘

an dieser Stelle seine eigene emotionale Abstumpfung reflektiert, so geht er in *Ono o čemu se ne može govoriti* noch weiter. Im letzten Romandrittel wird ein Vers von Anđelko Vuletić zum Leitmotiv: „I ja sam ovdje ubijao“⁷⁸ (OG, 116). Nežirović verhandelt daran die Frage der kollektiven Schuld jener Kriegspartei, die selbst zum Opfer von zahlenmäßig deutlich größeren Verbrechen wurde als die Gegenseite. Anhand eines Massakers an dreiunddreißig kroatischen Frauen, Kindern und alten Menschen in Grabovnici durch die bosnisch-herzegowinischen Armee reflektiert er eine Schuld, die ihn als Kriegsteilnehmer in deren Reihen treffe, obwohl er selbst an diesem Kriegsverbrechen nicht beteiligt war: „Jer ako postoji osjećanje kolektivne empatije prema našim žrtvama [...], zašto je pogrešno da postoji i osjećanje moralne odgovornosti za zločine počinjene u naše ime, pa i u ime istih tih žrtava?“⁷⁹ (OG, 170)

Die Beschäftigung mit zurückliegender Trauer, die durch den Krieg gleichsam überschrieben und vergessen wurde, bedeutet so in *Boja zemlje* ein Sprechen, anhand dessen Nežirović sich vorsichtig wieder an seine frühere emotionale Sensibilität herantastet und seinem kurzfristig erlittenen Selbstverlust entgegenwirkt. Nachdem dieser Prozess abgeschlossen ist, entsteht außerdem ein Bedürfnis nach Parrhesia, der Wunsch, öffentlich auf die politische Verantwortung und Schuld hinzuweisen, mit denen jede Kriegspartei belastet ist.

2.2 Scham und Unsicherheit: Erwachsenwerden und Identitätssuche

Neben unverarbeiteter Trauer bilden auch Schamgefühle eine Sprech-Schranke, die in *Boja zemlje* überwunden werden soll. Die Tabuthemen betreffen insbesondere Erfahrungen des Heranwachsens: zum einen Nežirovićs sexuelle Entwicklung, zum anderen das verschwiegene Gefühl kindlicher Eifersucht, als die Mutter Mito in ihr Leben integriert und wenig später das erste Kind von ihm erwartet.

Diesbezüglich unausgesprochene Fragen und Zweifel werden im Roman formuliert: „Hoće li me majka manje voljeti? Hoće li se Mito promijeniti? Hoću li se ja promijeniti?“⁸⁰ (BZ, 60) Auch Gefühle kindlicher Verzweiflung und unterdrückter Aggression gegen Mito kommen zur Sprache. Als Ausgangspunkt des Erzählens dient ein Telefongespräch unmittelbar nach der Geburt des ersten Halbbru-

⁷⁸ „Auch ich habe hier getötet.“

⁷⁹ „Denn wenn es ein Gefühl kollektiver Empathie für unsere Opfer gibt [...], warum ist es dann falsch, dass man auch moralische Verantwortung für Verbrechen empfindet, die in unserem Namen begangen wurden, also auch im Namen derselben Opfer.“

⁸⁰ „Wird meine Mutter mich weniger lieben? Wird Mito sich verändern? Werde ich mich verändern?“

ders, in dem, vom Stiefvater unbemerkt, Mitos überschwängliche Freude und Nezirovićs kindliche Verlustängste aufeinanderprallen: „Tako se nasmijao i moje uho je vidjelo taj osmijeh koji nas je još više razdvajao, osmijeh iza kojeg se krila spoznaja da u njegovom životu sada postoji nešto njemu mnogo važnije i bliže od mame, mene i pijalnog stola“⁸¹ (BZ, 60). Obwohl sich die Bedenken später als gegenstandslos erweisen, da Nezirović beide Halbgeschwister liebgewinnt, wird dieses Lachen zu einer bleibenden Erinnerung an die Urangst des Verlassenwerdens: „[T]aj njegov zajedljivi osmijeh i način na koji je kroz telefonsku slušalicu dopirao do mene, godinama me je bolio kao neka unutarnja opekotina, kao rana kojoj sjećanje ne dopusta da zacijeli“⁸² (BZ, 60). Auch die spätere Überwindung der quälenden Eifersucht wird in diesem Entwicklungsroman geschildert.

Eine wichtige Bezugsperson, die Nezirovićs kindliche Entwicklung begleitet, ist seine Großmutter, die er, im Kontrast zu zahlreichen verschwiegenen und zurückhaltenden Familienmitgliedern, anhand ihres unverblünten Sprechens charakterisiert: „Na sva moja pitanja, nena je davala čudne i pomalo nevjerovatne odgovore, proračune raznim pričama o kojima bih poslije danima razmišljao. U tim pričama, u slikama koje su stvarale njene riječi, prilično dugo je stanovala moja dječija mašta.“⁸³ (BZ, 133) Die Durchsetzungskraft der Großmutter wird an ihrem lauten und beharrlichen Rufen deutlich: „Eedooooo“, a ako ne bi bilo odgovora, slijedilo je još duže i još prodornije: „Elvediiiiineeee.“ I sve tako, dok se ne bih udostojio da joj se odazovem.⁸⁴“ (BZ, 131) Entscheidend jedoch ist, dass sie offen über Themen spricht, über die in der Familie ansonsten geschwiegen wird, wie über Nezirovićs verstorbenen Vater.

Im Kontrast zum offenen Sprechen der Großmutter schildert Nezirović sein eigenes langes Schweigen und die ererbte Sensibilität. Zugleich stellt er die Großmutter als wichtige Informationsquelle vor, da sie ihm ohne große Aufregung auch Themen erklärt, die später politisch brisant werden, wie den Unterschied zwischen Muslimen und Katholiken. Das Gespräch über die islamische Praxis der

81 „Er lachte so sehr und mein Ohr sah dieses Lächeln, das uns noch stärker trennte, ein Lächeln, hinter dem sich die Erkenntnis verbarg, dass es in seinem Leben nun etwas viel Wichtigeres und Näheres gab als Mama, mich und den Markttisch.“

82 „[S]ein ätzendes Lächeln und die Art, wie es mich durch den Telefonhörer erreicht hatte, schmerzte mich jahrelang wie eine innere Verbrennung, wie eine Wunde, die die Erinnerung nicht heilen lässt.“

83 „Oma gab auf alle meine Fragen seltsame Antworten, die man kaum glauben konnte, begleitet von verschiedenen Geschichten, über die ich tagelang nachdenken würde. In diesen Geschichten, in den Bildern, die durch ihre Worte entstanden, lebte meine kindliche Fantasie noch lange weiter.“

84 „Eedoooo“, und wenn keine Antwort kam, folgte noch länger und noch eindringlicher: „Elvediiiiin.“ So lange, bis ich mich dazu herabließ, ihr zu antworten.“

Beschneidung charakterisiert er rückblickend auch als ersten Schritt seiner sexuellen Aufklärung, da er hier zum ersten Mal mit dem biologischen Unterschied zwischen den Geschlechtern konfrontiert wird: „*Đe će se, bolan ne bio, žene sunetit?*“, odgovorila je nena, sva u čudu“⁸⁵ (BZ, 133).

Als prägende Zeit seines Heranwachsens schildert Nezirović außerdem die späten 1980er und frühen 1990er Jahre in der Splitska ulica 50, wo er, angeleitet durch seinen Nachbarn, eine zeitweilige Obsession für Erotikmagazine und Trivalliteratur entwickelt: „*Nakon što jednom spoznam da ljudsko tijelo nije samo ljuska u kojoj živi i razvija se čovjekovo duhovno ja, već je i izvor neslučenih užitaka, u mom životu ništa neće biti isto.*“⁸⁶ (BZ, 112) Insgesamt charakterisiert er diese Zeit vor dem Hereinbrechen der Kriegswirren positiv und gewissermaßen nostalgisch als wichtige Periode des Heranreifens. Dementsprechend sei seine damalige Lektüre bis heute ein Erinnerungsstück, das ihn nicht so sehr in der Gegenwart anspreche, doch jene Zeit für ihn konserviere. (Vgl. BZ, 93)

Parallel zum Interesse an der Pornografie wird zudem jenes an der Literatur als identitätsbildend geschildert. Nach einer umfangreichen Aufzählung jugoslawischer und internationaler Autor:innen konstatiert Nezirović: „*[J]edni su me učili kako da pišem, dugi kako da razmišljam*“⁸⁷ (BZ, 94). Ebenso wie durch die tabubehafteten sexuellen Genüsse entfernt sich Nezirović durch die ernsthafte Literatur von seiner Ursprungsfamilie und erschafft sich damit stückweise seine eigene Identität: „*U mojoj porodici nije postojao kult knjige i čitanja.*“⁸⁸ (BZ, 90) Das Bindeglied zwischen diesen unterschiedlich bewerteten Medien steht in unmittelbarem Zusammenhang mit deren Funktion eines stellvertretenden Sprechens, das die Leere eines zurückgezogenen Subjekts mit Sinn erfüllt. Nach den traumatisierenden Kriegserfahrungen erweist sich die Literatur ebenso wie die Sexualität als Brücke zurück zur Normalität, und so beginnt Nezirović 1997 ein zweijähriges Literaturstudium in Mostar.

Scham und Unsicherheit, die als Resultat erhöhter Sensibilität in Hinblick auf zwischenmenschliche Beziehungen zu erkennen sind, werden im Roman als Sprech-Schranke thematisiert, die vorsichtig und zunächst v. a. indirekt überwunden wird: Wegweisend ist dafür zum einen die Großmutter, als Vorbild hinsichtlich eines Sprechens, das sich über diese Schranken mühelos hinwegzusetzen vermag.

85 „*„Wo sollen denn, wenn man noch alle Tassen im Schrank hat, die Frauen beschnitten werden?“*, antwortete die Großmutter völlig verwundert.“

86 „*Sobald mir klar wurde, dass der menschliche Körper nicht nur eine Hülle ist, in der seine Seele lebt und sich entwickelt, sondern auch eine Quelle ungeahnter Freuden, hat sich alles in meinem Leben völlig verändert.*“

87 „*[D]ie einen haben mich gelehrt zu schreiben, die anderen nachzudenken.*“

88 „*In meiner Familie gab es so etwas wie einen Kult um Bücher und das Lesen nicht.*“

Zum anderen ermöglichen Literatur und Pornografie ein langsames Herantasten an schambehaftete Themen, wodurch sie den Ich-Erzähler auf dem Weg zu seiner Selbstfindung begleiten. Die starke Fokussierung von Sexualität nach dem Einschnitt durch den Krieg wird als Regression erkennbar, in der das traumatisierte Selbst kurzfristig durch Mechanismen aus der Zeit seiner Pubertät Halt findet. Auf dieselbe Zeit verweist auch das verstärkte Interesse für Literatur, die einen Zustand der Latenz herstellt und es dem Ich-Erzähler ermöglicht, sich schließlich voll zu entfalten.

2.3 Angst: Kriegs- und Lagererfahrung

Nezirovićs Kriegserfahrungen im Alter von knapp 18 Jahren sowie die Lagererfahrungen mehrerer männlicher Mitglieder seiner Familie sind assoziativ und unsystematisch in den Text verwoben. Auf diese Weise bilden sie einen allgegenwärtigen Hintergrund, mit dem alle anderen erzählten Erfahrungen verknüpft sind. Ebenso wie die Neuverortung des Selbst nach dem Krieg scheint die mehrere Generationen umfassende Vorgeschichte nachträglich von dieser Zeit der Willkür und Gewalt betroffen, die den Blick des Erzählers auf die Vergangenheit prägt. In der retrospektiven Betrachtung steht die vaterlose Kindheit mit der Kriegserfahrung in besonderer Verbindung, denn der Krieg wird als Zeit geschildert, in der diese früh entstandene Leerstelle von Neuem manifest wurde. Das Sprechen über den Vater kann so als Versuch gefasst werden, das Kriegsthema in den Hintergrund zu drängen, um eine davon unabhängige Identität aufzuspüren, mit dem Ergebnis jedoch, dass unterschwellig der ganze Roman ein Sprechen über die Erfahrung des Jugoslawienkriegs darstellt.

Dass der Krieg erzählerisch nicht systematisch behandelt wird, erklärt Nezirović damit, dass er sich diesem bereits ausführlich in seinen frühen Gedichten und in seiner Kurzprosa gewidmet habe. Dieser Hinweis suggeriert, dass das Sprechen über dieses Thema für den Roman nicht zentral sei. Zugleich erhält es jedoch keineswegs nur durch seine ständige unterschwellige Präsenz Gewicht, sondern mit unmittelbar dokumentarischem Charakter auch in Form von Nezirovićs Kriegstagebuch aus dem Jahr 1995, das als paratextuelles Element in *Boja zemlje* eingefügt ist. Anhand seiner ontologischen Differenz ist der integrierte Tagebuchtext wie in einer Krypta verschlossen, womit Aleida Assmann (2011: 195) die Latenz einer unzugänglichen Traumatisierung metaphorisch bezeichnet. Zugleich ermöglicht die Integration dieses Schriftstücks ein Sprechen, das gleichsam direkt aus jener Vergangenheit in die Gegenwart dringt. Mit zeitlichem Abstand spricht daher aus dem Tagebuch die Stimme von Nezirovićs früherem Ich zu den Leser:innen.

In den anderen Teilen des Romans setzt das Sprechen über den Krieg unverhofft ein, dies geschieht als Folge unterschiedlicher Assoziationsketten. Nežirović selbst wurde erst gegen Ende des Krieges unerwartet eingezogen, nachdem er diesem aufgrund seines jungen Alters beinahe entgangen wäre. Seine Vorbereitung auf den Kampfeinsatz beschreibt er als mangelhaft: „Moja vojna obuka trajala je četrdeset pet dana. Za to vrijeme rastavio sam kalašnjikov barem stotinu puta, napravio na hiljade sklekova, za svaki obrok jeo smrdljivu i neukusnu hranu, ali nisam naučio ništa o onome najvažnijem: šta je to rat i kako da ga preživim.“⁸⁹ (BZ, 170) Durch kursorisches Erzählen entsteht der von Edo Popović explizit festgehaltene Eindruck, die Kriegserfahrung sei v. a. monoton und langweilig gewesen, weshalb sie wenig Erzählenswertes aufweise. Obwohl der Krieg regelmäßig zur Sprache kommt, legt Nežirović dar, dass er nicht vorhabe, sich über seine eigenen Kriegserfahrungen zu äußern. Als Grund nennt er die mit diesen Erinnerungen verbundene emotionale Belastung: „Neka od sjećanja [...] i danas su mi previše mrska i bolna i ne bi mi se dala, kako valja, literarno uobličiti.“⁹⁰ (BZ, 170) Zugleich charakterisiert er das Erlebte als etwas, das er nicht adäquat in Worte fassen könne, wobei die ‚Unaussprechlichkeit‘ die Traumatisierung deutlich werden lässt. Insbesondere hadere er bei diesem Thema mit der Nähe alles Schriftlichen zur Fiktion, denn die verstörenden Ereignisse seien nur faktual, d. h. in unverfälschter Form, adäquat zu behandeln: „Da ih umijem pretvoriti u tekst, rado bih to učinio [...] i obračunao se s tim dijelom svoje prošlosti koji ne samo da ne podnosi vlastiti literarni odraz, nego ga i odbacuje, prizivajući fikciju, što sam, pišući ovu knjigu, nastojao izbjeci [...]“. ⁹¹ (BZ, 170)

Die Wiedergabe des Tagebuchs scheint den Ausgangsbedingungen gerecht zu werden, da Nežirović sich ein neuerliches Sprechen dadurch erspart, während die Perspektive des damaligen Erlebens zudem eine höhere Faktentreue verspricht. Alle Einträge richten sich formal an die Mutter. Sie sind als Skizzen für einen geplanten Brief ausgewiesen, worin allerdings ein lediglich imaginierter Wunsch nach Kommunikation zu erkennen ist. Da die Wege in die Heimat durch den Schnee abgeschnitten sind, zieht Nežirović nicht in Betracht, diesen tatsäch-

⁸⁹ „Meine militärische Ausbildung dauerte fünfundvierzig Tage. In dieser Zeit habe ich die Kalaschnikow mindestens hundert Mal zerlegt, an die tausend Liegestütze gemacht und zu jeder Mahlzeit stinkendes, geschmackloses Essen gegessen, aber ich habe nichts über das Wichtigste gelernt: Was ist Krieg und wie überlebt man ihn?“

⁹⁰ „Manche Erinnerungen [...] sind auch heute noch zu bedrückend und schmerzlich für mich, als dass ich sie literarisch ausdrücken könnte.“

⁹¹ „Wenn ich sie in einen Text verwandeln könnte, würde ich das gerne tun [...] und mich mit jenem Teil meiner Vergangenheit auseinandersetzen, der literarische Reflexion nicht nur nicht erträgt, sondern sie auch ablehnt, sich auf Fiktion beruft, die ich beim Schreiben dieses Buches zu vermeiden versuchte [...].“

lich zu verfassen: „Draga mama, Znam da nikada nećeš čitati ove redove, ali to ne umanjuje moju potrebu da ti pišem.“⁹² (BZ, 175) Die aufgezeichneten Erfahrungen sind eintönig. Sie handeln vom Schnee, vom Warten und von der Angst, dass die Einheit vergessen wurde, da die Ablöse ausbleibt. Daneben wird Alltägliches festgehalten: Nezirović habe am Stützpunkt auch Nützliches gelernt, nämlich Feuer zu machen, Kaffee zu kochen und Knöpfe anzunähen. Selbst diese Routine ist von anhaltender generalisierter Angst geprägt: „[N]e znam čega me je više strah: ove zime, vukova ili neprijateljskih diverzanata“⁹³ (BZ, 175). Das an die Mutter gerichtete Sprechen im Tagebuch gilt v. a. dem Versuch, mit dieser Angst fertigzuwerden. (Vgl. BZ, 178) Auch in Phasen ohne besondere Vorkommnisse ist die innere Anspannung so stark, dass sie unvermittelt ins Bewusstsein dringt. Während große Teile der Zeit ereignislos verstreichen, erwähnt Nezirović die Granatenangriffe, mit denen er gegen Ende seines Einsatzes in drei aufeinanderfolgenden Nächten konfrontiert ist und bei denen mehrere Zivilisten ums Leben kommen, nur beiläufig mit dem Hinweis auf seine Erschöpfung.

Soweit die Umstände dies zulassen, zeichnet sich Nezirovićs Versuch ab, gewisse Werte zu bewahren, als er etwa bei der Beerdigung eines Zivilisten behilflich ist. Über die Menschen im Krieg hält er jedoch ernüchtert fest: „Ljudi se ponašaju bezbrižno i ne mare mnogo za ono što se oko njih događa. Kao da nije rat.“⁹⁴ (BZ, 180) Entsprechend hoffnungsvoll erwartet er seine Ablöse bzw. das Kriegsende, die mehrfach in Aussicht gestellt werden und letztendlich eintreffen: „Napokon dobre vijesti, majko. Čini se da bi uskoro mogli ući – i to pješice!“⁹⁵ (BZ, 180)

Obwohl die über das Tagebuch transportierten Inhalte klar abgegrenzt bleiben, sind an mehreren Stellen des Romans Spuren der biografischen Verwobenheit beider Texte zu erkennen. So löst etwa der Blick auf die Fotografie von Großmutter Huriya und den Verwandten väterlicherseits eine unmittelbare Assoziation zu Nezirovićs Heimweg nach dem Kriegseinsatz aus: „Jednom sam, upravo u zimu 1995. godine, prošao tim krajem.“⁹⁶ (BZ, 26) Anhand seiner eigenen Durchquerung dieser ländlichen Gegend unter winterlichen Bedingungen und vom Krieg geschwächt, schildert er die unwirtlichen Lebensbedingungen seiner Vorfahr:innen: „Hladni

92 „Liebe Mama, Ich weiß, dass du diese Zeilen nie lesen wirst, aber das mindert nicht mein Bedürfnis, dir zu schreiben.“

93 „[I]ch weiß nicht, wovor ich mehr Angst habe: vor dem Winter, den Wölfen oder den feindlichen Saboteuren.“

94 „Die Menschen verhalten sich sorglos und kümmern sich nicht viel darum, was um sie herum passiert. Als ob nicht Krieg wäre.“

95 „Endlich gute Nachrichten, Mutter. Es sieht so aus, als könnten wir bald heimkehren, und zwar zu Fuß!“

96 „Einmal, und zwar im Winter 1995, kam ich in dieser Gegend vorbei.“

vjetrovi zavijavali su stazu što je vodila kroz selo, ispunjavajući zrak snježnom prašinom i stvarajući fijukanje od kojeg su mi se ledili uši. Hodao sam teško i sporo na začelju vojničke kolne, ulažući ogromne napore kada god bih trebao izvući čizmu iz ljepljivog, bijelog blata.“⁹⁷ (BZ, 26)

Nezirovićs Sprechen über den Krieg ist deshalb besonders vielschichtig, da er diesen aus unterschiedlichen Perspektiven erlebte – größtenteils als Zivilist, in der Funktion des schützenden großen Bruders: „Zapaljivi meci su parali tamu, zabijali se u fasade i obližnju cestu, odjekivale su eksplozije, a poneka granata ili rafal zazviždali bi tik iznad naših glava.“⁹⁸ (BZ, 81) Auch in diesem Sprechen über den Krieg schwingt neben existenzieller Angst das für den Roman prägendste Gefühl mit, die Trauer um unwiederbringliche Verluste. Diese empfindet Nezirović auch angesichts seiner verlorenen Jugend durch den Kriegseinsatz knapp vor seiner Volljährigkeit: „Kao i svaki rat, i onaj koji smo mi preživjeli odnio je mnoge živote i promijenio mnoge sudbine. Mnogi koje sam znao, izgubili su sve osim golog života. Mnogi, opet, nisu uspjeli sačuvati ni to. Ja sam izgubio mladost.“⁹⁹ (BZ, 109)

Nezirović spricht wenig über von ihm selbst erfahrenes Leid, sondern widmet sich dem der Anderen. Ausführlich geht er auf die psychische Veränderung seines Stiefvaters Mito nach dessen Rückkehr aus dem Lager Heliodrom ein. Dies mag damit zusammenhängen, dass Mito diese leidvolle Erfahrung an seiner Stelle durchgemacht hat, jedoch auch damit, dass der Ich-Erzähler dessen Zustand in der Familie unmittelbar miterlebte:

Trebalo mu je izvjesno vrijeme da se privikne na život bez svakodnevnog straha, da se oslobodi navika koje je stekao u logoru – da počne brijeti bradu, da prestane spavati na podu, šćućuren, kao fetus, dozivati, usred noći, u polusnu, ljude s kojima je dijelio hladni hangarski beton, buditi se u cik zore i šutjeti, sjedeći u postelji, sve dok ta šutnja, koja je imala

97 ‚Kalte Winde heulten auf dem Weg, der durch das Dorf führte, füllten die Luft mit Schneestaub und erzeugten ein Pfeifgeräusch, das meine Ohren erstarren ließ. Ich ging hart und langsam am Ende der Militärkolonne und unternahm jedes Mal große Anstrengungen, wenn ich einen Stiefel aus dem klebrigen weißen Schlamm ziehen musste.‘

98 ‚Brandgeschosse rasten durch die Dunkelheit, schlugen in Fassaden und in die nahegelegene Straße ein, Explosionen hallten wider und manche Granaten oder Salven piffen direkt über unseren Köpfen.‘

99 ‚Wie jeder Krieg hat auch jener, den wir überlebt haben, viele Leben gekostet und viele Schicksale verändert. Viele, die ich kannte, verloren alles außer ihrem nackten Leben. Viele, noch einmal, konnten selbst das nicht bewahren. Ich habe meine Jugend verloren.‘

dubinu i boju nekog nama nepojmljivog užasa, ne preraste u buku i počne nas buditi svakoga jutro u isto vrijeme, poput navijenog budilnika [...].¹⁰⁰ (BZ, 73)

Neben Mitos instinktiven Schutzreaktionen, die der aktuellen Situation nicht mehr angemessen sind, wird seine Traumatisierung v. a. an seinem Rückzug ins Schweigen deutlich: „Tih dana jedva da je govorio. Ljudi su dolazili u naš izbjeglički dom, sjedili s njim, tapšali ga po ramenima, postavljali mu pitanja, ali on je najviše šutio, kao da ga je logor izljuje od brbljivosti“¹⁰¹ (BZ, 74). Auch Nezirovićs Fragen über die Zeit im Lager, das Essen und die Gewalt der Aufseher, mit denen er das Schweigen auf einem gemeinsamen Fußmarsch zu überbrücken versucht, beantwortet Mito einsilbig.

Sprachlosigkeit begleitet auch die Rückkehr der Großeltern an ihren früheren Wohnort, von dem sie im Krieg flüchten mussten, wonach ihr Haus verbrannt wurde: „Morao je to biti veliki dan u njegovom životu, ispunjen sasvim suprotnim emocijama: srećom, jer se, eto, konačno vratio kući, i tugom, jer od te kuće nije ostalo ništa.“¹⁰² (BZ, 53) Nezirović zieht hier außerdem einen historischen Vergleich zum Zweiten Weltkrieg, um darauf hinzuweisen, dass die Dynamik in allen Kriegen eine ähnliche sei, während lediglich die Akteure wechseln: „Kada u ljeto 1993. godine budu napuštali Crniće, to će bogatstvo završiti u džepovima vojnika HVO-a koji će ih najprije opljačkati, a potom i protjerati onako kako se nekad, u Pavelićevo vrijeme, pljačkalo i progonilo Židove i Cigane.“¹⁰³ (BZ, 51) Die Rückkehr schildert der Ich-Erzähler als langsame und beschwerliche Reise von Menschen, die alles verloren haben: „1998, u koloni automobila [...] oni koji su preživjeli logore i rat, i koji se, u međuvremenu, nisu raselili po svijetu, stigli su u selo da očiste zgarišta svojih bivših domova i na njima započnu neki novi život. U toj ko-

100 ‚Er brauchte einige Zeit, um sich an das Leben ohne tägliche Angst zu gewöhnen, um die Gewohnheiten, die er sich im Lager angeeignet hatte, wieder abzulegen – sich den Bart wieder zu rasieren, nicht mehr auf dem Boden zu schlafen, zusammengekauert wie ein Fötus, mitten in der Nacht, im Halbschlaf, Menschen zu rufen, mit denen er den kalten Hangarbeton teilte, im Morgengrauen aufzuwachen und schweigend im Bett zu sitzen, bis die Stille, die die Tiefe und Farbe eines für uns unbegreiflichen Grauens hatte, zu Lärm anwuchs und uns wie ein aufgezogener Wecker jeden Morgen zur selben Zeit weckte [...]‘

101 ‚Er sprach damals kaum. Die Leute kamen zu unserem Flüchtlingsheim, saßen bei ihm, klopfen ihm auf die Schultern, stellten ihm Fragen, aber er schwieg größtenteils, als hätte ihn das Lager von seiner Redseligkeit geheilt.‘

102 ‚Es muss ein großer Tag in seinem Leben gewesen sein, erfüllt von völlig gegensätzlichen Gefühlen: Glück, weil er endlich nach Hause zurückkehrte, und Traurigkeit, weil von diesem Haus nichts übrig war.‘

103 ‚Als sie im Sommer 1993 Crnići verließen, landete dieser Reichtum in den Taschen der HVO-Soldaten, die sie zunächst ausraubten und dann vertrieben, so wie einst zu Zeiten Pavelićs Juden und Zigeuner geplündert und verfolgt wurden.‘

loni bio sam i ja, najstariji unuk Bećira i Saje Tabaković.“¹⁰⁴ (BZ, 53) Nezirović wird hier, während er den Wagen lenkt, zum Beobachter, der beschreibend festhält, was nicht vergessen werden soll. Es ist das Leid anderer und zugleich seine eigene Familiengeschichte, die er hautnah miterlebt, ohne das bereits geschehene Unheil abwenden zu können.

Wie eingangs erwähnt, durchziehen Spuren des Krieges unterschwellig den ganzen Roman. Ein Beispiel dafür stellt bereits die Sequenz zu Beginn dar, wo Nezirović das Grab seines Vaters besucht und über den Grabstein streicht, der eine Beschädigung durch einen Granatsplitter aufweist: [U] zimu 1993, granata je razvalila haremski zid, a nekoliko šrapnela oštetilo je mezar.“¹⁰⁵ (BZ, 13) Die Welt, die Nezirović zeichnet, ist eine kriegsversehrte. Sein Sprechen darüber geschieht scheinbar beiläufig, anhand von Spuren der Zerstörung in gegenwärtigen und zurückliegenden Konstellationen, an die persönliche Erinnerungen anknüpfen.

Ebenso wie das Sprechen über den lange nur imaginierten Vater bedeutet das Sprechen über die als nicht kommunizierbar eingestuften Kriegserfahrungen einen ersten Schritt der Annäherung an einen Einschnitt, der die Lebensrealität nachhaltig erschüttert und mitgeprägt hat. Anders als die zu beklagenden persönlichen Verluste werden die Erinnerungen an den Krieg aufgrund der aktiven Teilnahme daran als ambivalent erlebt. Indem das Sprechen auf so unterschiedlichen Ebenen ansetzt, schafft es einerseits Klarheit über die Ereignisse und legt andererseits, durch die Vergegenwärtigung von Scham- und Trauergefühlen aus der Kindheit, die seit dem Krieg verschütteten Zugänge zu einer früheren Identität frei.

2.4 Überwindung der Sprech-Schranke: Schreiben als transgeneracionales Anliegen

Der Wunsch, sich schreibend auszudrücken, wird in *Boja zemlje* mehrfach aufgegriffen und dabei jeweils unterschiedlich verortet. Als grundlegenden Antrieb nennt Nezirović den frühen Verlust seines Vaters, als konkreten Schreibanlass vermerkt er jedoch auch seine eigene Vaterschaft sowie die Grenzerfahrung des Krieges: „[A]ko preživim, jednom ću o svome životu napisati knjigu. Trebalo je da

¹⁰⁴ „Diejenigen, die Lager und Krieg überlebt hatten und in der Zwischenzeit nicht ausgewandert waren, kamen 1998 in einem Auto-Konvoi [...] im Dorf an, um die verbrannten Flächen ihrer ehemaligen Häuser zu reinigen und dort ein neues Leben zu beginnen. Ich, der älteste Enkel von Bećir und Saja Tabaković, war auch in diesem Konvoi.

¹⁰⁵ Im Winter 1993 durchbrach eine Granate die Friedhofsmauer und ein paar Granatsplitter beschädigten das Grab.“

prođe skoro dvadeset godina pa da počnem ispunjavati obećanje dato samome sebi.¹⁰⁶ (BZ, 110) Das literarische Sprechen gilt daher einerseits der nachträglichen Selbstverortung innerhalb unklarer Familienverhältnisse sowie andererseits einer neuerlichen Selbstverankerung im bisherigen Leben nach dem erlebten Einschnitt. Auf unterschiedlichen Ebenen lassen diese Hintergründe jeweils eine selbsttherapeutische Intention erkennen.

Sowohl der abwesende Vater als auch die Tochter des Ich-Erzählers können als Adressat:innen des Sprechens ausgemacht werden. Während Ersterer als langjähriger imaginierter Begleiter einen Teil des Selbstkonzepts bildet, wird Zweitere zu Nežirovićs erster Gesprächspartnerin, der gegenüber er das Bedürfnis empfindet, sich zu erklären: „Potreba da pišem o njemu prvi put mi se javlja nedugo nakon što sam i sâm postao otac.“¹⁰⁷ (BZ, 14) Gegen Ende des Romans wird dies ein weiteres Mal bekräftigt. (Vgl. BZ, 171) Die eigene Vaterschaft bedeutet, dass Nežirović sich selbst in der Rolle des von ihm Imaginierten wiederfindet. Damit ist er abermals mit der Abwesenheit eines realen Vorbilds konfrontiert, während seine Übernahme von dessen Rolle zugleich eine erneute Reflexion der Vergangenheit sowie der eigenen Kindheit bedeutet. (Vgl. BZ, 14)

Dass es sich bei den Erinnerungen an den Vater um verdrängte Inhalte handelt, wird daran deutlich, dass die meisten Familienmitglieder dieses Thema vermeiden. Symbolisch fasst den Umstand zudem die Platzierung von dessen Relikten in einem Koffer, wodurch sie räumlich aus dem Alltag ausgegliedert werden: „Poslije očeve smrti, majka je sve njegove stvari (fotografije, lični dokumenti, notesi, telefonski imenici) spakovala u jedan crveni kofer“¹⁰⁸ (BZ, 28). Während dieser Koffer zum einen auf das jahrzehntelange Schweigen verweist, wird er in der Erzählgegenwart zu einem Ankerpunkt des Sprechens: „[J]učer [sam kofer] pokazao svojoj desetogodišnjoj kćerki.“¹⁰⁹ (BZ, 28) Die Gegenstände erleichtern das Sprechen über den Vater, das auch Nežirović selbst gegenüber seiner Tochter zu vermeiden pflegte. Anhand der Rezeptionshaltung der Tochter, die vages Interesse sowie ein intuitives Verständnis für die Wichtigkeit dieses Themas auszudrücken scheint, weist der Text dieses Sprechen über den Vater als erfolgreich aus: „Bila je očarana starim, izgužvanim fotografijama ljudi koje prvi puta vidi.

106 „[W]enn ich überlebe, werde ich eines Tages ein Buch über mein Leben schreiben. Es dauerte fast zwanzig Jahre, bis ich begann, das Versprechen zu erfüllen, das ich mir selbst gegeben hatte.“

107 „Das Bedürfnis, über ihn zu schreiben, verspürte ich zum ersten Mal, als ich selbst Vater wurde.“

108 „Nach dem Tod meines Vaters packte meine Mutter alle seine Sachen (Fotografien, persönliche Dokumente, Notizbücher, Telefonbücher) in einen roten Koffer.“

109 „[G]estern [habe ich den Koffer] meiner zehnjährigen Tochter gezeigt.“

Za nju je to, čini mi se, kao neka igra čiji smisao tek treba da otkrije. Nakon izvjesnog vremena, mislim da je počela shvatati da se na neki način sadržaj tog kofera tiče i njene ličnosti.“¹¹⁰ (BZ, 28 f.) Während diese Sequenz Nežirovićs eigene erste umfassende Aussprache über das ins Imaginäre verdrängte Thema wiedergibt, steht das Setting außerdem für die transgenerationale Weitergabe der eigenen Erfahrungswelt an die Folgegeneration. Auf den weiteren Kontext des Romans übertragen, liegt hier zudem ein Ausgangspunkt für die Tradierung des noch umfassenderen diffusen Wissens über die früheren Generationen der Familie vor.

Im Gespräch über den verstorbenen Großvater betrachtet die Tochter des Ich-Erzählers die Bilder aus dem Koffer, wobei sie auf dem Hochzeitsfoto Nežirovićs Mutter in jungen Jahren nicht erkennt, unerwartet jedoch den Trauzeugen seines Vaters. (Vgl. BZ, 29) Der Blick der Tochter ergänzt Nežirovićs Erzählen anhand der Fotografien durch eine zweite Subjektivität, die seinen eigenen Blick sowohl beglaubigt als auch vervollständigt. Es ist der unverfälschte Blick einer an den Ereignissen Unbeteiligten, der sich dadurch auszeichnet, dass das Mädchen weder den Krieg noch schmerzliche Verluste erlebt hat. Ihre beiläufige Präsenz verleiht dem schicksalsschweren Leben des Vaters eine unvermittelte Leichtigkeit, die auf seine eigene Perspektive und damit auch auf sein Sprechen abfährt: „Sjedim u dvorištu i posmatram svoje kćeri kako prave kućicu za ptice. Zatičem sebe kako se divim njihovoj radosti: očigledno sam zaboravio da je moguće uživati u tako malim, običnim stvarima.“¹¹¹ (BZ, 161)

Das Schreiben stellt Nežirović vor die Aufgabe, seine Introvertiertheit zu überwinden: „Pišući ovu knjigu, shvatio sam koliko mi je teško govoriti o sebi. [...] Nikada nisam bio otvorena osoba i upravo je to nepovjerenje prema drugima bilo osnova prepreka većini mojih prijateljstava i veza.“¹¹² (BZ, 171) Auch in dieser Hinsicht beschreibt er sein persönliches Umfeld, insbesondere seine Frau, als wichtigen Rückhalt, da sie ihm durch Geduld und Akzeptanz Zeit gab, sich zu öffnen. Nežirović thematisiert mehrfach die Sprech-Schranken seiner Familie, die es durch das Schreiben zu überwinden gilt: Dies betrifft zum einen die an mehreren Familienmitgliedern väterlicherseits konstatierte Tendenz zu präventiver Selbst-

110 ‚Sie war fasziniert von den alten, zerknitterten Fotos von Leuten, die sie zum ersten Mal sah. Für sie ist das, so scheint es mir, wie ein Spiel, dessen Bedeutung sie erst entdecken muss. Nach einiger Zeit wurde ihr, glaube ich, klar, dass der Inhalt dieses Koffers auch sie als Person betrifft.‘

111 ‚Ich sitze im Hof und sehe meinen Töchtern dabei zu, wie sie ein Vogelhaus bauen. Ich erpappe mich dabei, wie ich über ihre Freude staune: Anscheinend habe ich vergessen, dass man sich an so kleinen, gewöhnlichen Dingen erfreuen kann.‘

112 ‚Als ich dieses Buch schrieb, wurde mir klar, wie schwer es mir fällt, über mich selbst zu sprechen. [...] Ich war nie ein offener Mensch und genau dieses Misstrauen gegenüber anderen behinderte die meisten meiner Freundschaften und Beziehungen.‘

darstellung sowie zum anderen den an der mütterlichen Seite festgestellten Drang zum Rückzug, wenn persönliche Themen zur Sprache kommen. Während er Aufrichtigkeit zu einem grundlegenden Anliegen des Buches erklärt, reflektiert Nežirović die von ihm geteilte Vorliebe für das Alleinsein zugleich als positiven Impuls für sein Schreiben. Sein Konzept von Schreiben charakterisiert er als Muße und zugleich als reinigende Möglichkeit, die Vergangenheit aufzuarbeiten; es orientiere sich stärker an der Tätigkeit des Sprechens als am Resultat des literarischen Werks. (Vgl. BZ, 159)

Subjektivität ist nicht nur das Resultat, sondern auch das Ziel der Herangehensweise, bei der Nežirović auf Recherchen verzichtet, welche die Darstellung seines intuitiven Familienwissens im Roman ergänzen könnten: „Narušio bih, o-sjećam, neki njen [knjigin] unutarnji smisao i izmijenio logiku po kojoj nastaje, a nastaje po sjećanju i fotografijama, onima snimljenim i onima koje nije imao ko snimiti“¹¹³ (BZ, 104). Es geht um die Verbalisierung jener inneren Ordnung aus Fotografien und anderen bleibenden Eindrücken, die er seit der Kindheit unausgesprochen in sich trägt. Damit in Verbindung steht die Klassifizierung des Romans als Produkt mit vorwiegend persönlicher Relevanz. (Vgl. BZ, 104) In erster Linie betrifft die mit diesem Buch zu überwindende Sprech-Schranke die gefühlte Schwierigkeit, Gefühle zu verbalisieren. Seit seiner Kindheit mit einem Sprech-Tabu belegt sind die Imaginationen des Vaters, in der Pubertät kommen hierzu Bereiche der Erotik und im Krieg unaussprechliche Grenzerfahrungen. Eine Blockade bei der Aufgabe, über seinen Vater zu schreiben, schildert er bereits im Kontext seiner Schulzeit: „[O]sjećao sam nelagodu da o njemu javno govorim, prije svega jer sam se bojao da ono što želim da kažem niko neće razumjeti.“¹¹⁴ (BZ, 187) Für *Boja zemlje* rekonstruiert er das Konzept dieses ungeschriebenen Aufsatzes und lässt den Vater beiläufig, von einer Parkbank aus, den hektischen Straßenverkehr beobachten; als eine leere Coca-Cola-Dose vorbeierollt, hebt er sie auf und wirft sie in den Müll. Die Interpretation dieser Episode überlässt Nežirović den Leser:innen. Trotz ihrer semantischen Vagheit ist daran festzustellen, dass der Vater nicht über seinen frühzeitigen Tod erfasst wird, sondern als beiläufig Anwesender im Alltag.

Während die Reflexion über den Vater als intendiertes Zentrum des Buches ausgewiesen wird, hinterfragt Nežirović die ebenso ausführliche Thematisierung

113 „Ich habe das Gefühl, dass ich etwas von seiner [des Buches] inneren Bedeutung verletzen und die Logik verändern würde, nach der es entstand. Und es entstand anhand von Erinnerungen und Fotografien, jenen, die gemacht wurden, und jenen, die niemand aufnehmen konnte [...]“

114 „[E]s war mir unangenehm, öffentlich über ihn zu sprechen, vor allem, weil ich fürchtete, dass das, was ich sagen wollte, niemand verstehen würde.“

seiner sexuellen Reifung: „[P]omalo stoji izvan očista ove knjige.“¹¹⁵ (BZ, 172) Zugleich wird deutlich, dass diese Inhalte sein imaginäres Selbst geprägt haben und eng mit der textimmanenten Rezeptionsfunktion der Vater-Instanz als imaginierter Gesprächspartner zusammenhängen: „Moja zamisao bila je da ocu kažem sve ono što znam i osjećam“¹¹⁶ (BZ, 172). Obwohl Vater und Tochter sich im Imaginationsraum des Romans als konkrete Adressat:innen abzeichnen, spricht Nezirović in erster Linie zu sich selbst und mit dem klassischen, seit der Antike verfolgten Ziel, sein autofiktionales Selbst für die Nachwelt zu verewigen: „Dok stvari polako privodim kraju, utješno mi djeluje spoznaja da će jedan dio mene nastaviti da živi u ovoj knjizi i onda kada mene više ne bude.“¹¹⁷ (BZ, 171)

3 Familienkonstellationen und Identitätsfindung bei Elvedin Nezirović

In *Boja zemlje* bildet der Foto-Text den Ausgangs und Anhaltspunkt des Sprechens. Mit dem noch vor Einsetzen des autobiografischen Gedächtnisses verstorbenen Vater liegt eine Figur vor, die Postmemory begünstigt, ist dieser doch für seinen Sohn, den Ich-Erzähler, lediglich anhand von Bildern greifbar. Dennoch liegt im Roman keine postmemoriale Konstellation im eigentlichen Sinne vor, denn Nezirović versucht nicht, Ereignisse, die außerhalb seines Wissens- und Erfahrungsbereiches liegen, durch Recherche oder empathische Überidentifikation zu rekonstruieren. Es geht ihm um ein Zusammentragen des Greifbaren, um die Rekonstruktion seines in der Kindheit entstandenen imaginären Vaterbilds. Dieser Blickwinkel ist subjektiv, doch er stützt sich auf Tradierung sowie auf imaginäre und gefühlte Wahrheit.

Die Fotografien werden als emotionale Anker erkennbar: Ihre Betrachtung ruft Liebe oder Abneigung gegenüber den Abgebildeten hervor sowie Erinnerungen an Begebenheiten, die diese Empfindungen begründen. Auch das *studium* der Bilder veranlasst gewisse Rückschlüsse auf persönliche Verhältnisse, politische Haltungen sowie das Lebensgefühl jener Zeit, als Nezirovićs Vater ein junger Mann war. Eine Aufnahme enthält mit dessen offenem Hosenschlitz ein zufälliges *punctum*, das den Betrachter seit seiner Kindheit erheitert. Die Qualität emotionaler Erfahrung zeugt abermals davon, dass dieser keine postmemoriale Perspek-

115 ‚[D]as liegt etwas außerhalb des Blickwinkels dieses Buches.‘

116 ‚Mein Gedanke war, dass ich meinem Vater all das erzählen würde, was ich weiß und fühle [...]‘

117 ‚Während ich die Dinge langsam zu Ende bringe, tröstet mich die Erkenntnis, dass ein Teil von mir, auch dann, wenn es mich nicht mehr geben wird, in diesem Buch weiterleben wird.‘

tive einnimmt, denn die Fotografien erinnern ihn nicht primär an den Tod des Vaters und berühren ihn keineswegs schmerzhaft.

Neben den Bildern, die fotoreflexive Passagen begründen und als Ordnungsprinzip der Familiengeschichte dienen, strukturieren zwei Traumata diesen Roman: der frühe Verlust des Vaters sowie Nežirovićs aktive Kriegsteilnahme. Beide werden aus dem Foto-Text ausgeklammert. Nežirović zeigt keine Bilder von seinem Kriegseinsatz oder solche, die mit diesem assoziiert wären. Auch die von einer Fotografie begleitete Zeitungsnotiz über den tödlichen Unfall seines Vaters integriert er nicht in seinen Roman, sondern positioniert sie im Anschluss daran als Beilage. Die Fotos im Roman zeigen den lebenden Vater in der Blüte seiner Jugend und dieses Bild ist auch im Sprechen zentral, denn es liegt dem Konstrukt des imaginären Vaters zugrunde, der seinem Sohn in schwierigen Situationen zur Seite steht. Mit der Verschiebung des thematischen Fokus auf Stiefvater Mito in *Ono o čemu se ne može govoriti* übernimmt dieser posthum eine ähnliche Funktion.

Das (literarische) Sprechen markiert jeweils einen selbsttherapeutischen Prozess, in dem der Ich-Erzähler das Ziel verfolgt, schmerzhaftes Erfahrungen durch schriftliche Aufzeichnung zurückzulassen. Während der abwesende Vater durch ein imaginäres Vater-Konstrukt ersetzt wird und daher im autofiktionalen Sprechen eine Kraftquelle markiert, erhalten Erinnerungen an die Kriegsteilnahme in *Boja zemlje*, gleich einer Krypta, einen eigenen Rahmen und werden aus der Lebenserzählung ausgelagert: Nežirović verschriftlicht sie in Form von Tagebuch-Aufzeichnungen und platziert diese, von anderen Gedanken isoliert, in einem eigenen Abschnitt nach dem Haupttext. *Ono o čemu se ne može govoriti* lässt diesbezüglich eine Entwicklung erkennen. Wie schon im Titel anklingt, setzt Nežirović darin sein bereits im ersten Roman erkennbares Ziel fort, Tabuisiertes offen zu thematisieren. Im Sinne von Parrhesia insistiert er eindringlich auf der Schuld aller Kriegsparteien an von ihnen begangenen Verbrechen sowie darauf, dass diese durch erlittenes Unrecht nicht aufgewogen werden.

IX Das Lächeln in verlorenen Welten: Imaginäre Dialoge bei Lejla Kalamujić

Bila je to igra koja ne prestaje. Ja sam znala da su oni tu negdje i da me gledaju. Zauzvrat ja sam činila ono što mislim da je najbolje, što bi ih veselila. Kada bih bila zadovoljna sobom, u mašti sam im crtala one iste osmijehe sa fotografije. Premještala sam osmijehe s jednog na drugo lice, izrezivala ih i ponovo lijepila.¹ (AO, 88)

In den autobiografisch inspirierten und romanhaft verwobenen Erzählsammlungen *Anatomija osmijeha* (2009, AO; Anatomie des Lächelns) und *Zovite me Esteban* (2015, ZE; *Nennt mich Esteban*, 2020, NE) setzt Lejla Kalamujić jeweils bei einem traumatisierten Subjekt an, das schreibend versucht, den Halt im eigenen Leben wiederzufinden bzw. zu stabilisieren. Die beiden Bücher hängen durch die jeweils präsenten Traumadiskurse zusammen, unterscheiden sich jedoch sowohl strukturell als auch handlungslogisch.

Anatomija osmijeha wird nach einem Suizidversuch der Ich-Erzählerin aus der psychiatrischen Abteilung des Krankenhauses in Koševo erzählt. Die Abläufe des Krankenhausalltags sowie Episoden aus dem Leben anderer Patient:innen bilden den Rahmen eines losen Konstrukts, in welchem die Hauptfigur selbst auffällig im Hintergrund bleibt: Hauptsächlich ist sie empathische Beobachterin, die mit den erzählten Schicksalen so stark verschmilzt, dass sich im Text mitunter erst sukzessive herausstellt, wenn das Ich episodенweise aus imaginierten fremden Perspektiven berichtet. Zugleich erfährt man wenig über die namenlose Protagonistin selbst, die biografisch mit der nach der Autorin benannten Lejla aus *Zovite me Esteban* übereinzustimmen scheint und so indirekt durch die Kenntnis dieses späteren Buches besser greifbar wird. Die Handlung funktioniert hier umgekehrt; sie versammelt fragmentarische Episoden und imaginierte Situationen aus der Familiengeschichte der Ich-Erzählerin. Als Buch „[ü]ber die Abwesenheit meiner Mutter“ (JS, 106) wird es im Postskriptum bezeichnet, das der deutschen Übersetzung in Form dreier zusätzlicher Erzählungen unter dem Titel *Einige Jahre später* (2020, JS) beigelegt ist. Angesprochen werden in *Zovite me Esteban* zudem weitere einschneidende und traumatisierende Erlebnisse aus Kindheit und Jugend: die Tode naher Angehöriger, die Beziehung zum alkoholkranken

1 „Es war ein Spiel, das nie aufhörte. Ich wusste, dass sie irgendwo hier waren und mich ansahen. Im Gegenzug tat ich, was ich für das Beste hielt, um sie glücklich zu machen. Wenn ich mit mir selbst zufrieden war, malte ich ihnen in meiner Fantasie das gleiche Lächeln wie auf dem Foto. Ich verschob ihr Lächeln von einem Gesicht auf das andere, schnitt es aus und klebte es wieder an.“

Vater, der Bosnienkrieg und die Exilerfahrung. Ein Suizidversuch der Protagonistin wird hier nicht direkt thematisiert, stärker auf die psychologische Ebene transponiert kommen in einem Therapiegespräch allerdings auch hier mögliche Suizidgedanken zur Sprache.

Während die Ich-Erzählerin im ersten Erzählband durch indirektes Sprechen über *andere* einem stummen Selbst nachspürt, setzt jene des zweiten Buches an der eigenen Familienidentität an und rückt damit die (Neu)Verortung des Selbst ins Zentrum. Anstelle von Erzählungen über Unbekannte integriert Kalamujić stärker intertextuelle bzw. intermediale Bezugnahmen auf Literatur und Filme, die sie zu autobiografischen Episoden in Bezug setzt und deutet. Damit lässt Kalamujićs Schreiben bibliothераapeutische Züge erkennen, denen zufolge „dort, wo angesichts des seelischen Leidens jede Sprache verstummt, [...] das Lesen literarischer Texte eigene Empfindungen und Erinnerungen anregen“ (Lehmann-Carli 2020: 56) kann. Auch hier sind es daher nicht zuletzt fremde Geschichten, die zu den eigenen führen. Eva Kowollik geht darauf in ihrer Analyse von *Zovite me Esteban* ausführlich ein. Zudem bezeichnet sie die Erzählsituation in diesem Buch mit Irene Jung (1989: 196–198) treffend als „emanzipatorisches Schreiben“ und versteht dieses „als eine Möglichkeit der schreibenden Befreiung aus destruktiven Abhängigkeiten, die auf Traumata zurückgehen können“ (Kowollik 2019: 125). Ihre Analyse kommt zu dem Schluss, dass das eigene Schreiben der Ich-Erzählerin ihre Rolle als (passive) Zuhörer:in ablöse. Diese Einschätzung kann durch Kontrastierung beider Bände noch zusätzlich gestützt werden.

1 Erinnerungen anhand von Fotos

Angesichts der zahlreichen Verlust-Erfahrungen, die beide Werke durchziehen, spielen bei Kalamujić der Andenkencharakter von Fotografien sowie Erinnerungen, die durch sie evoziert werden, eine wichtige Rolle. Fotos öffnen den Figuren zugleich Türen zur Imagination, denn die Betrachter:innen erkennen darin gleichsam ein Fortleben der Abgebildeten. Während diese Gedankenkonstrukte für Außenstehende hermetisch und unzugänglich erscheinen, bieten sie den Betrachter:innen eine konstruktive Doppelwelt, die mit deren Alltag in ständiger Interaktion steht. Quasi-magische Bedeutung entfalten Motive, die zeitlich vor dem Einsetzen des autobiografischen Gedächtnisses der Protagonistin angesiedelt sind, weshalb sie kein Wiedererkennen auslösen, sondern Einblicke in eine fremde Welt gewähren. Eine Entwicklung kann dahingehend festgestellt werden, dass Fotografien in *Anatomija osmijeha* stärker auf ihre Funktion bezogen sind, Verlorenes aus der Vergangenheit visuell aufrechtzuerhalten, während in *Zovite me Esteban* ein analytischer Blick deutlich wird.

1.1 Anatomie des Lächelns

Was es mit dem Titel *Anatomija osmijeha* auf sich hat, verrät erst die gleichnamige letzte Erzählung des Bandes. Diese vollendet den zu Beginn eingeleiteten Rahmen eines Aufenthalts in der Klinik, aus der die Ich-Erzählerin nun entlassen wird. Als sie ihre Sachen packt, fällt ihr Blick auf ein altes Familienfoto, das nachträglich als Kernstück ihres spärlichen Gepäcks ausgemacht wird: „Na fotografiji je mala podstanarska soba, dugački crveni kauč i nekoliko balona obješenih na zid prekriven tapetama boje bijele kafe. [...] Tu su još mama, tata, baka, deda, nana i dedo. Nismo još dugo poslije toga ostali svi na broju. Svima oči sjaje od sreće.“² (AO, 87) Das Bild gibt Einblick in eine lang zurückliegende unversehrte Kindheitswelt, die auch den für die Gegenwart gültigen Maßstab von Glück darstellt. Während die erwachsene Ich-Erzählerin in den meisten Erzählungen als in sich gekehrte Beobachterin erscheint, verweist dieses Foto auf ihre ursprüngliche Verwobenheit in liebevolle familiäre Bindungen.

Damit erklärt die Aufnahme auch die entstandene Leerstelle, die die Protagonistin selbst sowie die behandelnden Ärzt:innen bis zum Ende des Klinikaufenthalts nicht nachvollziehen können: „Odlazim bez dijagnoze, prijevremeno, jer dolazi hitan slučaj“³ (AO, 87). Ihr labiler Zustand deutet auf eine generalisierte Angst hin. Anhand der Geschichte eines anderen Patienten konstatiert die Ich-Erzählerin auch für sich selbst die Erfahrung, ‚aus der Welt gefallen zu sein‘. Ebenso indirekt veranschaulicht das Foto den Leser:innen den sukzessiven Chronotopos der Verluste und impliziert, durch die materielle Veränderung des Papiers unterstrichen, den Blick auf eine verschwindende Welt: „Atmosfera je protkana osmijesima. S godinama fotografija je požutjela, a grupica ljudi se rasipala. Nestajali su, jedno po jedno.“⁴ (AO, 88) Wie ein Kippbild wird das alte Foto auf widersprüchliche Weise doppelt bewertet: Es steht für das einstige Paradies ebenso wie für die unwiederbringlichen Verluste.

Wichtig ist nicht zuletzt der Umstand, dass die Protagonistin auf der Fotografie ebenfalls abgebildet ist und sogar im Mittelpunkt steht, zumal sie von ihrem ersten Geburtstag stammt: „Ja stojim na sredini kauča; deda me pridržava da ne padnem jer još ne znam hodati. Na stolu ispred nas stoji čokoladna torta i jedna

2 „Das Foto zeigte ein kleines untergemietetes Zimmer, eine lange rote Couch und ein paar Luftballons, die an einer mit milchkafee-farbener Tapete bedeckten Wand hängen. [...] Auch Mama sowie die Großeltern von beiden Seiten sind da. Danach waren wir nicht mehr lange vollzählig. Alle Augen leuchteten vor Glück.“

3 „Ich gehe vorzeitig, ohne Diagnose, weil inzwischen ein Notfall ankommt.“

4 „Die Atmosphäre ist von Lächeln durchwoben. Mit den Jahren vergilbte das Foto und die Personengruppe zerstreute sich. Sie verschwanden, einer nach dem anderen.“

svijeća zabodena u sredinu. Krupnim očima gledam u kameru i smijem se.“⁵ (AO, 87) Durch ihre zentrale Position und den direkt in die Kamera gerichteten Blick eignet sich diese Aufnahme der Einjährigen besonders gut für die autobiografische Selbstvergewisserung der Erwachsenen. Angesichts des ins Wanken geratenen Weltbilds erhält der dem Medium Fotografie häufig zugeschriebene Charakter zeitlicher Kontinuität nun die Bedeutung einer symbolischen Verankerung in der Geborgenheit der fotografisch festgehaltenen familiären Ursprünge: „Čuvam je [tu fotografiju] kao pripovijest o vremenu kada još nisam postojala za sebe nego za druge. A oni su, opet, živjeli za mene. Samo, nijedno nije moglo odrediti koliko će živjeti.“⁶ (AO, 88) Im gegenwärtigen Setting hat die Konstruktion von Zeitlichkeit zudem insofern eine Bedeutung, als sie im Gegensatz zur Apathie steht, durch die die Zeit vor und in der Klinik sowohl in Hinblick auf die Zustände anhaltender Angst und depressiver Verstimmung als auch auf die dämpfenden Medikamente charakterisiert ist: „Apatija je trajala nekoliko dana, i najvjerovatnije je bila posljedica novih lijekova.“⁷ (AO, 47)

Das Lächeln der Abgebildeten erweist sich nachträglich als jenes Moment, das bereits in den Eingangsepisoden die Kontaktaufnahme zum sozialen Umfeld unterstützt. Ähnlich wie andere neue Patient:innen geht die Protagonistin persönlichen Bekanntschaften zunächst nämlich aus dem Weg: „Nisam htjela pričati o sebi“⁸ (AO, 14). Die Verbindung und gefühlte Zugehörigkeit zu einer Gruppe, durch die sich in *Anatomija osmijeha* das Sprechen über eigene Gefühle anhand fremder Geschichten auszeichnet, entsteht durch einen Panoramablick auf diese lächelnden Anderen, der darin jenem fotografischen Motiv aus der Kindheit zu gleichen scheint: „Sedam osmijeha, kao sedam različitih otisaka prstiju [...]“⁹ (AO, 15) An jedem einzelnen Lächeln bleibt der Blick der Ich-Erzählerin in diesem Augenblick hängen. Dies gibt ihr Zugang zur Individualität dieser Fremden, was als Ausgangspunkt für das folgende empathische Erzählen ihrer Geschichten gelesen werden kann: „Nakon minut-dva i dalje sam krajičkom oka motrila na osmijeh Amrinih usana. Zamrznut na licu, treptao je stidljivo kao neki zaboravljeni

5 ‚Ich stehe in der Mitte der Couch; Opa hält mich hoch, damit ich nicht umfalle, denn ich kann noch nicht gehen. Auf dem Tisch vor uns steht eine Schokoladentorte und in der Mitte steckt eine Kerze. Mit großen Augen schaue ich in die Kamera und lächle.‘

6 ‚Ich behalte sie [diese Fotografie] als Erzählung über die Zeit, als ich noch nicht für mich selbst, sondern für die anderen existierte. Und sie, wiederum, lebten für mich. Nur konnte niemand von ihnen festlegen, wie lange er leben würde.‘

7 ‚Die Apathie dauerte mehrere Tage und war höchstwahrscheinlich eine Folge der neuen Medikamente.‘

8 ‚Ich wollte nicht über mich selbst sprechen.‘

9 ‚Sieben Lächeln, wie sieben verschiedene Fingerabdrücke [...]‘

kofer“¹⁰ (AO, 15). Eine ähnliche Erfahrung wird bereits etwas früher an der Tür eines Krankenzimmers beschrieben, wo eine Unbekannte der Ich-Erzählerin unverhofft zulächelt und damit inmitten allgemeiner Abschottung als Erste ihr Herz berührt: „Kada me ugledala na vratima, neka se žena blago nasmija. Bio je to trenutak u kojem je sanduk počeo da se otvara.“¹¹ (AO, 12)

Gerade so, wie sich in diesen kurzen Schlüssepisoden das Lächeln anderer Patient:innen in das innere Auge der Hauptfigur einprägt, ist, wie in der letzten Erzählung deutlich wird, bereits lange zuvor das fotografisch festgehaltene Lächeln der Angehörigen dauerhaft in ihrem Bewusstsein präsent: „Njihova nasmijana lica urezana su mi u pamćenje. Kada sve oko mene utihne, još pred sobom mogu vidjeti te nijeme razvučene usne, koje mi nešto pokušavaju reći.“¹² (AO, 88) Die abwesenden Bezugspersonen bilden so ein sinnstiftendes Konstrukt, das über die Zeit erhalten bleibt und dem zugleich ein Moment stummen Sprechens eingeschrieben ist, welches als Präsenz und Anteilnahme an der persönlichen Gegenwart erfahren wird.

Zugleich ist ihr in Gedanken festgehaltenes Lächeln in ein imaginäres Konstrukt integriert, das der Protagonistin seit der Kindheit hilft, Phasen der Einsamkeit zu überbrücken: „Bila je to igra koja ne prestaje. Ja sam znala da su oni tu negdje i da me gledaju. Zauzvrat ja sam činila ono što mislim da je najbolje, što bi ih veselila.“¹³ (AO, 88) Als Vorlage für die evozierte Freude imaginärer Begleiter:innen dient ebenfalls die von ihrem ersten Geburtstag stammende alte Fotografie: „Kada bih bila zadovoljna sobom, u mašti sam im crtala one iste osmijehe sa fotografije.“¹⁴ (AO, 88) Wie hier deutlich wird, finden für die Protagonistin emotionales Erleben sowie das Erlernen von Emotionen auch in Interaktion mit Fotografien statt, welche die menschlichen Gesichtszüge – die ‚Anatomie eines Lächelns‘ – vorlagengetreu wiedergeben. Mit dem Heranwachsen stellt die Ich-Erzählerin ein Verschwinden ihrer gedanklichen Begleiter:innen fest, das mit ein Grund für ihre psychische Labilität sein mag: „Dok sam odrastala, igra je lagano blijedjela, sve dok se

10 „Nach ein oder zwei Minuten beobachtete ich noch immer aus dem Augenwinkel das Lächeln auf Amras Lippen. Mit erstarrtem Gesicht blinzelte sie schüchtern wie ein vergessener Koffer [...]“.

11 „Irgendeine Frau lächelte sanft, als sie mich an der Tür bemerkte. Das war der Moment, als die Truhe sich zu öffnen begann.“

12 „Ihre lächelnden Gesichter haben sich in mein Gedächtnis eingeprägt. Wenn um mich herum alles still wird, kann ich immer noch diese stummen geöffneten Lippen vor mir sehen, die versuchen, mir etwas zu sagen.“

13 „Es war ein Spiel, das nie aufhörte. Ich wusste, dass sie irgendwo hier waren und mich ansahen. Im Gegenzug tat ich, was ich für das Beste hielt, um sie glücklich zu machen.“

14 „Wenn ich mit mir selbst zufrieden war, malte ich ihnen in meiner Fantasie das gleiche Lächeln wie auf dem Foto.“

nije pretvorila u veliku praznu rupu, koju ni tuče ljudi koje sam upoznavała ni štošta drugo što sam saznavała nisu mogli nadomjestiti.¹⁵ (AO, 88) Die regelmäßige Selbstvergewisserung durch deren selbsterschaffenes Lächeln scheint umso wichtiger, als dadurch das im verlustreichen Leben seltenere Gefühl emotionaler Gegenseitigkeit teilweise kompensiert werden kann.

Die Rolle der alten Fotografie liegt so in der Konservierung individueller Prototypen eines liebevollen Lächelns, das Assoziationen zu Emmanuel Lévinas' Überlegungen über das Gesicht als Individualitätsmerkmal weckt. (Vgl. Kap. II.4.1) Mithilfe dieser Vorlage werden Erinnerungen wachgerufen, Fantasien gesponnen und neue empathische Verhältnisse eingegangen. Da erst die letzte Erzählung dieses Foto thematisiert, gleicht die Episode einem emotionalen Wiederfinden alter Bindungen. Sie steht so auch wegweisend für den wiedergewonnenen Mut zu einer Suche nach konstruktiver Neuverankerung beim Verlassen der Klinik.

1.2 Fortdauernde Vergangenheiten im Bild

Während später in *Zovite me Esteban* Vergangenheit und Gegenwart stärker gegeneinander abgegrenzt werden, liegen in *Anatomija osmijeha* noch weitere Erzählungen vor, in denen Vergangenes in die Gegenwart hinein fort dauert. Trauer wird hier nicht verarbeitet, sondern durch beharrliches Erinnern umgangen. Insbesondere die Erzählung *Boemski rastanak* (*Böhmischer Abschied*) lässt dies erkennen. Der tragische Tod von Danis' geliebter Partnerin Samra im Krankenhaus wird mit einer anderen Episode überblendet, die in der Wohnung von Nevza spielt, die im Krankenhaus putzt und Danis unverhofft zur Geburtstagsfeier ihres Mannes einlädt. Während des Abendessens wird sukzessive deutlich, dass ihre Erzählungen über den Ehemann sowie den in Australien lebenden Sohn Nevzas Fantasie entspringen und v. a. sie selbst über deren tatsächlichen Verlust hinwegtäuschen sollen.

Die Fotos an den Wänden bilden hier das Schlüsselmoment, welches jene weit zurückliegende Vergangenheit in der Wohnung als erfahrbare Gegenwart aufrechterhält.¹⁶ Obgleich Danis die Abgebildeten nie kennengelernt hat, fühlt er ihre Anwesenheit, wobei die alten Fotos in der Umgebung anderer alter Zierge-

¹⁵ „Als ich älter wurde, verblasste das Spiel langsam, bis es zu einem großen, leeren Loch wurde, das weder das Dutzend Menschen, die ich kennenlernte, noch irgendetwas anderes, das ich lernte, füllen konnte.“

¹⁶ Vgl. dazu auch eine Episode in Miljenko Jergovićs *Mama Leone* (1999: 185), in der die einsam zurückgebliebene Tante Doležal dem Protagonisten anhand alter Fotografien ihre Familiengeschichte erzählt, wobei der kindliche Betrachter ihre Wohnung wie ein Museum wahrnimmt.

genstände den Eindruck einer eingefrorenen früheren Zeit intensivieren; sogar der Duft des frisch zubereiteten Festmahls scheint aus dieser Vergangenheit herüberzuwehen: „Otvorio je oči, a godine urezane u toj sobi, poput staračkih bora ukazale su mu na suštinsku povezanost mirisa sa slikama izgubljenog vremena.“¹⁷ (AO, 25) Als Danis später das Fehlen des Ehemanns anspricht, verweist auch die Hausherrin selbst auf dessen Realität in den Bildern: „Dijete drago, vidiš da je ovdje.“¹⁸ (AO, 27) Eine Kontrastierung dieser Vergangenheit mit der Gegenwart ergibt sich durch das Foto, auf dem Nevza selbst in jungen Jahren mit ihrem Mann abgebildet ist. Dieses zeigt die nunmehr unscheinbare ältere Frau in der Blüte ihrer Jugend: „Privukla ga je ljepota djevojke s fotografije, bijelog tena i punih usana. Nekada davno, tačnije 1967. godine, kako je pisalo u dnu fotografije, Nevza je imala savršeni luk obrva i kovrčavu kosu [...]“¹⁹ (AO, 26) Beim unvermittelten Anblick der Hausherrin führt die ekphrastisch vermittelte Betrachtung ihrer jugendlichen Erscheinung markant das in der übrigen Anordnung verleugnete Verstreichen von rund vierzig Jahren vor Augen: „U tom času je ušla starica.“²⁰ (AO, 26)

Die Verbindung zu Samras nur einen Tag zurückliegendem Tod ergibt sich für die Hauptfigur aus der an Nevzas Wohnung deutlich werdenden Statik eines Verlusts ohne emotionale Trennung. Statt jedoch ihr verabsäumtes Loslassen in Frage zu stellen, bestärkt Nevza Danis in diesem Konzept einer über den Tod hinweg fortdauernden einsamen Beziehung: „Vidiš, to što će tvoja Samra uvijek biti živa u tebi, tako je i moj Muharem živ za mene.“²¹ (AO, 27) Das imaginäre Konstrukt ihrer Familie anhand von Fotografien aus jungen Jahren impliziert eine Idealisierung gleich jener, die in *Zovite me Esteban* unterschiedliche Erinnerungen an Lejlas schöne, jung verstorbene Mutter begleiten wird: „Vidim ja njega i kad na jastuku u mraku sklopim oči. Pogledaj ga samo... Zgodan, najbolji mladić iz ovog kraja.“²² (AO, 27) Nevzas Bindung zeigt sich besonders an ihrer selbstverständlichen Interaktion mit diesen Fotografien, wobei einerseits der Welt im Bild

17 ‚Er öffnete die Augen, und die Jahre, die sich wie Falten des Alters in diesen Raum gekerbt hatten, zeigten ihm die Wesensverbindung zwischen dem Duft und den Bildern einer verlorenen Zeit.‘

18 ‚„Liebes Kind, du siehst, dass er hier ist.“‘

19 ‚Die Schönheit des Mädchens auf dem Bild mit weißem Teint und vollen Lippen zog ihn an. Irgendwann vor langer Zeit, genauer 1967, wie unten auf der Fotografie geschrieben stand, hatte Nevza einen perfekten Augenbrauenbogen und lockiges Haar [...]‘

20 ‚In diesem Moment kam eine alte Frau herein.‘

21 ‚Schau, so wie deine Samra in dir immer lebendig sein wird, so ist auch mein Muharem für mich lebendig.‘

22 ‚Ich sehe ihn, selbst wenn ich in der Dunkelheit die Augen schließe. Schau ihn nur an... Gutaussehend, der beste junge Mann dieser Gegend.‘

Realitätsstatus zugesprochen wird, während sie die reale Abwesenheit ihrer Angehörigen wider besseres Wissen verleugnet: „Ustala je, okrenula ka zidu i pomilovala fotografiju. „Danas mu je rođendan. Sin mi je daleko, gotovo da više i ne zove. [...] Zato hajde, pojedite tu tortu.“²³ (AO, 28) Für Nevza, die sich aus ihren abwesenden Bezugspersonen bereits ein festes Gedankenkonstrukt gesponnen hat, steht die angebotene Torte als Brücke zwischen der imaginierten und der realen Welt, während die trauernde Hauptfigur die Situation als bedrückend erlebt und keinen Appetit verspürt.

Die Episode um diese imaginäre Beziehung zu Mann und Sohn leitet über zu Danis' persönlicher Situation: Als er allein seine Wohnung betritt, befindet sich im CD-Player noch eine CD, die er gemeinsam mit Samra angehört hat, und diese Musik löst bei ihm ebenso unwillkürliche Erinnerungen an ihr Beisammensein aus wie bei Nevza die Fotos ihrer Angehörigen: „Počela je njihova omiljena pjesma. Lagano, kao iz sna, pred njegovim očima se pojavila Samra.“²⁴ (AO, 28) In Danis' leerer Wohnung scheint also ebenfalls die Vergangenheit Überhand zu gewinnen. Im Hintergrund dieser Erzählung berichtet die Ich-Erzählerin auch von sich selbst; sie erwähnt einen Freund, den sie wenige Wochen vor ihrem Suizidversuch getroffen habe, und fragt sich, was er nun wohl über sie denke. Angesichts der Umstände tritt die Reflexion über das Totengedenken in dieser Erzählung außerdem in Bezug zu einem hypothetischen posthumen Erinnern an die Ich-Erzählerin.

Anatomija osmijeha enthält eine weitere Erzählung, in der eine alte Andenken-Fotografie im Zentrum steht. *Dalek je put do suza* (*Weit ist der Weg zu den Tränen*) erzählt die in die Gegenwart wirkende transgenerationale Trauer um einen Großvater, der verstarb, als die Protagonistin Minka vier Jahre alt war. Davor war der Alzheimerpatient von ihrer Mutter gepflegt worden. In der Erzählgegenwart ihres Klinikaufenthalts leidet Minka an Schlafstörungen und Anfällen von Traurigkeit. Ihr Erinnern wird erzählerisch durch einen Stapel alter Schwarz-Weiß-Fotografien gebündelt, aus dem eine Aufnahme des Großvaters besonders hervorsticht: „Među stotinama fotografija napokon se pojavila ona koju je tražila. Crno-bijela fotografija, snimljena 1951. godine.“²⁵ (AO, 32) Ähnlich wie Roland Barthes im Wintergartenfoto seiner Mutter als Kind meint die Betrachterin darin das Wesen ihres Großvaters zu erkennen: „Sjene beretke na glavi zaklanjala mu je pogled, ali se (sudeći po polo-

23 ‚Sie stand auf, drehte sich zur Wand und streichelte die Fotografie. „Heute ist sein Geburtstag. [...] Daher komm schon, iss die Torte.“‘

24 ‚Ihr Lieblingslied begann. Langsam, wie aus einem Traum, erschien Samra vor seinen Augen.‘

25 ‚Zwischen hunderten von Fotos tauchte endlich dasjenige auf, das sie suchte. Ein Schwarz-Weiß-Foto, aufgenommen im Jahr 1951.‘

žaju usana) doimao sretnim.“²⁶ (AO, 32) Was das *punctum* in Kalamujićs Foto-Text primär auszumachen scheint, ist der Ausdruck von Glück, den die Betrachterin am Mund des Großvaters zu erkennen vermeint. Anhand des individuellen Ausdrucks seines Lächelns offenbart das Bild dessen Wesen. Damit ähnelt die Fotografie jener für die Ich-Erzählerin selbst zentralen Aufnahme ihrer glücklichen Familie, die auch nach dem Tod der Angehörigen das Gefühl der Geborgenheit für sie bewahrt. Bei Minkas Betrachtung der übrigen Fotografien aus der Vergangenheit ihrer Familie rücken ebenfalls indexikalische Hinweise auf Glück und emotionale Verbindung ins Zentrum der Bildbetrachtung: „Oni su bili tu zajedno! Zagrljeni, veselo su se smijali na fotografiji.“²⁷ (AO, 32) Die in dieser Erzählung erkennbare Anziehungskraft der Fotografien besteht darin, dass sie eine Vergangenheit ins Blickfeld rücken, die glücklicher erscheint als die Gegenwart: „Malo-pomalo, osjećaj za vrijeme ustupao je mjesto laganom poniranju u prošlost koja joj se smiješila sa fotografija.“²⁸ (AO, 32) Das vergangene Glück ist ein trügerisches, zumal Minka zurückliegende Eindrücke nicht, wie die Ich-Erzählerin selbst, in die Gegenwart transponiert. Wie in Danis' Geschichte führen sie zu einem Festhalten an Vergangenem.

Im Gegensatz zu Danis' posttraumatischer Erfahrung einer eingefrorenen Zeitlichkeit des vergangenen Glücks befasst sich Minkas Geschichte zugleich kritisch mit Fotografien ihrer Familie, die den Blick ebenfalls auf eine frohe Vergangenheit lenken. Es wird nämlich festgestellt, dass über den Großvater nur wenig überliefert wurde; erhalten sei lediglich der von ihm wiederholt geäußerte Satz: „Život je neizrežiran film.“²⁹ (AO, 33) Vom Urheber unbeabsichtigt scheint dieser Satz aus jener anderen Zeit tiefgründig die Lücken des Foto-Texts zu kommentieren. Denn es wird angedeutet, dass der alkoholranke Mann für seine Familie kein angenehmer Zeitgenosse gewesen sei. Das Glück auf den Fotografien erweist sich so als ein nicht zuletzt fiktionales Narrativ, das mit dem Leben, aus dem diese Bilder stammen, nicht gänzlich übereinstimmt.

Der potenzielle Kontrast zwischen Realität und Bild bzw. die Unzuverlässigkeit fotografischer Einblicke in eine reale Lebenssituation wird in *Zovite me Esteban* ebenfalls angesprochen. In einem Spiegel der Ich-Erzählerin Lejla klemmt ein Foto, das ihren Vater zeigt: „Na njoj se tata, u plavom radničkom mantilu, osmjehuje. U rukama mu žice i kliješta. Tata uspostavlja telefonske veze, povezuje glasove. Oči su mi utkane u nebo. U visine, gdje kažu da žive oni kojih više

26 „Der Schatten der Baskenmütze auf seinem Kopf verdeckte seine Sicht, aber er schien (der Position seiner Lippen nach zu urteilen) glücklich zu sein.“

27 „Sie waren zusammen hier! Auf dem Foto umarmten sie sich und lachten fröhlich.“

28 „Nach und nach wich das Zeitgefühl einem leichten Eintauchen in die Vergangenheit, die ihr von den Fotos zulächelte.“

29 „Das Leben ist ein Film ohne Regie.“

nema.“³⁰ (ZE, 16) Das konzeptuell an *Anatomija osmijeha* anknüpfende Lächeln ist auch auf dieser Fotografie zentral. Dass der Einblick in dieses scheinbar harmonische Leben komplementär zu den tatsächlichen Umständen ist, wird in diesem Erzählband nur allzu deutlich, denn der, wie Minkas Großvater im ersten Buch, alkoholkrankte Vater trauert nächtelang um seine früh verstorbene junge, schöne Frau, Lejlas Mutter. Vor diesem Hintergrund wird die Aufnahme zu einer Allegorie, in der der lächelnde Blick sich gen Himmel, d. h. zur Verstorbenen, richtet. Die Arbeit des Vaters bei der Sarajevoer Post, wo er Fernverbindungen herstellt, erscheint in dieser Konstellation ebenfalls als symbolischer Kontrast zu seinen eigenen Kommunikationsschwierigkeiten. Während er anderen Menschen das Sprechen ermöglicht, das für die Gegenwärtigkeit von Beziehungen steht, liegt das Zentrum seiner eigenen Lebenswelt in einer irreversibel verlorenen Vergangenheit.

Aufgrund der Platzierung dieses Fotos fällt der Blick der Ich-Erzählerin täglich darauf, sodass Bild und Realität in permanentem Kontrast zueinander stehen. Der Blick des Vaters zum Himmel und Lejlas Blick aus dem Fenster etablieren eine Parallele zwischen Bild und Gegenwart, wodurch der semantische Kontrast noch deutlicher hervortritt: „Žvačem sporo, gledam kroz prozor.“³¹ (ZE, 16) Die stumme Welt der Bilder erschließt sich auch hier als Anknüpfungspunkt für die manipulative Kraft der Erinnerung. Da sie nur Ausschnitte zeigt, können Geschichten und Deutungen scheinbar beliebig verformt werden. In Kalamujićs Foto-Text erweisen sich positive Bilder eindeutig in der Überzahl, wie um vergessen zu machen, dass die geschilderten Biografien zu allen Zeiten durch Belastungen gezeichnet sind.

Das fragile Verhältnis zwischen Imagination und Wahrheitsanspruch wird zugleich in beiden Büchern kritisch reflektiert. Während in *Anatomija osmijeha* Trugschlüsse, die aus fotografisch verewigtem Glück womöglich gezogen werden, vorsichtig angedeutet sind, reflektiert *Zovite me Esteban* Verhältnisse zwischen Bild und Lebenswelt in konkreterer Form, wobei teilweise auch politische Untertöne an die Oberfläche dringen. Ungeachtet der aktuellen Kriegsereignisse gibt der bosniakische Großvater Nedžad in Sarajevo eine Todesanzeige mit Foto auf, als er die Nachricht vom Tod des bosnisch-serbischen Großvaters Boro erhält, der bei Kriegeausbruch mit seiner Frau in die serbische Grenzstadt Šid geflüchtet ist. (Vgl. ZE, 11) Die heimische bosnische Bevölkerung liest in Boros vermeintlich be-

30 „Darauf lächelt mich Papa in seiner blauen Arbeitskleidung an. In den Händen hält er Kabel und Zange. Papa richtet Telefonverbindungen ein, er bringt Stimmen zueinander. [...] Meine Augen sind fest auf den Himmel da oben geheftet. Dort, wo angeblich jene leben, die es nicht mehr gibt.“ (NE, 18 f.)

31 „Ich kaue langsam und schaue durchs Fenster.“ (NE, 18)

quemer Entscheidung, die unter Beschuss stehende Stadt zu verlassen, vordergründig einen Verrat an der Heimat: „Da, umro je Boro, negdje tamo daleko od rata“³² (ZE, 11). In asyndetischen Wiederholungen der Kerninformation ‚Boro ist gestorben‘ („umro Boro“) werden variable Lesarten der Todesanzeige angedeutet, wobei die Trauer in der Familie und die Reaktionen der Umgebung sich als komplementär erweisen. Im Anschluss daran rekapituliert auch die Ich-Erzählerin Lejla ihre kindliche Perspektive auf den in der Ferne verstorbenen Großvater: „Da, kažem i ja, umro Boro [...] misleći da ga više ne volim jer sam otišla.“³³ (ZE, 11)

Dass Fotografien als Anhaltspunkte dienen, die Vergangenheit zu ordnen und dadurch erzählbar zu gestalten, illustriert in *Zovite me Esteban* das Fotoalbum eines Mitreisenden auf einer Bahnfahrt. Dieser ältere Herr zeigt der Ich-Erzählerin seine Bilder und erzählt ihr dabei die Geschichte seiner Familie: „Na prvim listovima su crno-bijele fotografije nasmijanih ljudi.“³⁴ (ZE, 69) Abermals hebt Kalamujić die ermutigende Wirkung des Lächelns der Abgebildeten auf die Betrachtenden hervor, obwohl die Familiengeschichte tragisch verläuft: „Njegovi roditelji i brat stradali su u Jasenovcu.“³⁵ (ZE, 69) Die Bewegung des Blätterns wird zu einem chronotopischen Moment des Erzählens: „Prsti sporo okreću nove stranice. One u koloru. To je Roza, moja sestra. Nas smo dvoje jedini u porodici preživjeli onaj rat.“³⁶ (ZE, 69) Angedeutet durch die Farbfotos verschmelzen im Sprechen unterschiedliche zeitliche Ebenen miteinander, wobei Vergangenheit und Gegenwart insofern ineinandergreifen, als der Mitreisende gerade aus Sarajevo zurückkehrt, wo er seine Schwester Roza beerdigt hat: „Preda mnom se otvaraju stranice u kojima više nema fotografija. Umjesto njih smrtovnice. [...] Šuteći gledamo nasmijanu Rozu.“³⁷ (ZE, 69) Auch diese nur kurz zurückliegende Erfahrung ist bereits Teil des Albums. Da es sich beim Erzähler um einen alten Mann ohne lebende Angehörige handelt, scheint die Ereignisfolge unerbittlich darauf hinzudeuten, dass nach den verblichenen, schwarz-weiß-fotografierten Vorfahr:innen sowie den farbig abgelichteten später Verstorbenen auch er selbst sich in diese Kette einreihen wird. Der eigene Tod des Erzählers rückt damit in greifbare Nähe: „Evo, svi su tu. I moja Roza. Samo im još ja falim.“³⁸ (ZE, 70)

32 „Boro ist gestorben, irgendwo dort, weit weg vom Krieg.“ (NE, 12)

33 „Ja, sage auch ich, Boro ist gestorben [...] und er dachte [wohl], ich würde ihn nicht mehr lieben, weil ich weggegangen war.“ (NE, 12)

34 „Auf den ersten Seiten sind Schwarz-weiß-Fotografien fröhlicher Menschen zu sehen.“ (NE, 75)

35 „Seine Eltern und sein Bruder sind in Jasenovac umgekommen.“ (NE, 75)

36 „Langsam schlagen seine Finger neue Seiten auf. Die mit Farbfotos. ‚Das ist Rosa, meine Schwester. Wir beide sind die Einzigen aus der Familie, die den Krieg überlebt haben.‘“ (NE, 75)

37 „Vor meinen Augen öffnen sich Seiten, auf denen keine Fotos mehr zu sehen sind. Stattdessen Todesanzeigen. [...] Schweigend betrachten wir die lächelnde Rosa.“ (NE, 75)

38 „Alle sind sie hier drin. Auch meine Rosa. Nur ich fehle noch.“ (NE, 75)

Dass fremde Lebensgeschichten auch bei den Zuhörenden Erinnerungen wecken können, wird in dieser Episode ebenfalls angesprochen. Durch das Erzählen und die Bilder wird der Fremde zu einem Vertrauten, dem Lejla von ihrem eigenen Großvater erzählt. Dessen Biografie kommt ihr in den Sinn, da sie ähnliche, nicht zuletzt politisch motivierte Umbrüche umfasst, wie jene ihres fremden Begleiters: „Rijetko ga spominjem, ali te noći, u starom *Olimpiku* čovjeku koji se zove Jakov, pričam dedinu priču. I taj dobri čovjek ostao je siroče nakon onog rata. S Kozare. Ubili mu roditelje, gore u selu. Odgojila ga država. S vremenom je prigrlio bakin zavičaj kao svoj.“³⁹ (ZE, 70) Anhand fremder Fotografien werden Familienerinnerungen erzählt, für die die Ich-Erzählerin keine eigenen Bilder zu besitzen scheint: die Kindheit des Großvaters in einem Waisenhaus sowie seine große Liebe zu Tito, die auf dessen Besuch in der Schule zurückgeht, wo er den Kindern Bälle schenkte und ihm als gewalttätig angezeigte Lehrer umgehend aus dem Schuldienst entfernen ließ.

Die unterschiedlichen Episoden zeigen, wie Familienfotos in Kalamujićs Texten Vergangenheiten lebendig halten, was in den verlustgeprägten Leben ihrer Figuren einen besonderen Stellenwert hat. Dieses Festhalten an liebevollen Erinnerungen erhält in manchen Beispielen einen ambivalenten Beigeschmack, da es mitunter von unbewältigter Trauer und nicht überwundenen Verlusterfahrungen zeugt, die sich langfristig in die Seele der Betroffenen einkerben und sich als Auslöser von Depressionen und Angsterkrankungen manifestieren. Die im vorhergehenden Kapitel als positiver Lebensimpuls herausgestellten fotografisch abgelichteten Glücksmomente werden von der Erzählstimme auch kritisch kommentiert, welche darauf hinweist, dass die hinter den Bildern verborgene Vergangenheit komplexer ist, als jene visuell preisgeben: Insbesondere an der Alkoholkrankheit von Minkas Großvater und Lejlas Vater werden Widersprüche zwischen Bildsymbolik und den realen Umständen veranschaulicht. Dabei wird deutlich, dass das Sprechen einen Angelpunkt darstellt, der die Deutung der fotografisch verankerten Geschichten bewusst beeinflusst, indem Details verleugnet oder historische Umstände politisch kommentiert werden. Während in der eigenen Familie geschwiegen wird, scheint sich das authentische Sprechen eher an Fremde zu richten, die die Fakten hinter den Bildern nicht überprüfen können und die Erzählungen als das annehmen, was die Sprechenden sich von der Seele zu reden versuchen.

39 „Ich erwähne Deda sonst selten, aber in dieser Nacht, im alten Olimpik, erzähle ich dem Mann namens Jakov seine Geschichte. Auch dieser gute Mensch war Waise nach dem Krieg. Er kam aus Kozara. Sie brachten seine Eltern um, oben im Dorf. Großgezogen hat ihn der Staat. Mit der Zeit nahm er Bakas Heimatort wie seinen eigenen an.“ (NE, 76)

1.3 Das Selbst hinter den Grenzerfahrungen von Gewalt und Krieg

Obwohl der Foto-Text bei Kalamujić keine Motive von Gewalt und Verletzung zeigt, bildet der Krieg eine Kategorie im Hintergrund, die für die Trauma-Narrative bestimmend erscheint. Bevor er in *Zovite me Esteban* direkt erzählt wird, finden sich in *Anatomija osmijeha* indexikalische Hinweise darauf, etwa durch einen Wirt, der in der Erzählung *(Re)animacija ((Re)Animation)* erwähnt wird: „[V]lasnik [je bio] ostarjeli ratni veteran“⁴⁰ (AO, 61).

Sylvias Angst, Depressionen und Suizidgedanken werden mit dem Krieg nicht explizit in Verbindung gesetzt. Obwohl sie außerdem ihren Arbeitsplatz verloren hat, scheint auch die Assoziation mit einem Kriegstrauma naheliegend. Ausgedrückt werden ihre Gefühle metaphorisch anhand einer Fernsehsendung, in der Tote durch medizinische Intervention zum Leben erweckt werden sollen: „[M]rtav čovjek – kamera prikazivala beživotno truplo prekriveno bijelim čaršafom – uz pomoć napretka, tehnologije, znanja [...], ponovo će oživjeti“⁴¹ (AO, 63). Diese an die Poetik des Science-Fiction-Genres gemahnenden Szenen erinnern an die grotesk-apokalyptischen Sequenzen in Edo Popovićs Erzählung *San žutih zmija*, wo ebenfalls posttraumatische Belastungsreaktionen mithilfe des Mediums Film zum Ausdruck gebracht werden. Wie bei Popović kippen die beschriebenen Filmsequenzen in Kalamujićs Erzählung in ein alpträumerisches körperliches Erleben der Reanimationsversuche: „Tamo, u toj sali [...] ti doktori [...] roveli su po njenom mrtvom tijelu.“⁴² (AO, 66) Die Idee einer populären Unterhaltungssendung im Fernsehen, deren Publikum gebannt den Sieg der Medizin über den Tod mitverfolgt – „ponišćavanj[e] smrti na primjeru jednog leša“⁴³ (AO, 63) –, führt in grotesker Umkehrung der Logik zu dem Gedanken, dass dafür zahlreiche Leichen benötigt würden, was abermals an ein metaphorisches Kriegsszenario erinnert. Sylvia wähnt sich selbst als Einzige, die diese Implikationen begreift: „Zar ne shvaćate kakva nam se propast sprema?!“⁴⁴ (AO, 65)

Gleichsam als antizipierte Angst vor ungewollter Rettung mischen sich diese Angstvisionen unter ihre Suiziderwägungen. (Vgl. AO, 64) Das Medium Film wird herangezogen, um die depressive Weltsicht als farblose Schwarz-Weiß-Sequenz

40 ‚Der Inhaber war ein alter Kriegsveteran [...]‘

41 ‚[E]in toter Mann – die Kamera zeigte einen leblosen, mit einem weißen Laken bedeckten Leichnam – durch Fortschritt, Technologie und Wissen [...] wird er wieder zum Leben erwachen [...]‘

42 ‚Dort, in diesem Operationssaal, [...] durchwühlten die Ärzte [...] ihren toten Körper.‘

43 ‚die Eliminierung des Todes am Beispiel einer Leiche‘

44 ‚Ist Ihnen denn nicht klar, welches Unheil auf uns zukommt?!‘

zu veranschaulichen: „Sve se utapalo u crno-bijele tonove“⁴⁵ (AO, 62). Symptomatisch auf Depressionen verweist außerdem der Verlust von Zeitgefühl, der jene zugleich mit einer Totenstarre in Verbindung bringt; das ambivalente Verhältnis zwischen Todestrieb und ungewollter medizinischer Hilfeleistung wird hier ebenfalls angesprochen. (Vgl. AO, 63) Letztlich bleibt offen, wie Albträume, Kriegstrauma, Suizidgedanken, Nahtoderfahrung und Sylvias Aufenthalt in der Psychiatrie sich verschränken. Zentral erscheint Sylvias am Ende angesprochene Verbindung zur postsuizidalen Ich-Erzählerin, die ähnliche psychische Symptome aufweist wie sie. (Vgl. AO, 66)

Während das Ich in den filmisch visualisierten Schreckensvisionen zu verschwinden droht, bilden Fotografien von vor dem Krieg das Verhältnis zu einem durch diesen radikal veränderten früheren Leben ab. Eine durch den Einschnitt scheinbar vollzogene Trennung der alten, bei Kalamujić noch kindlichen, Identität von jener der durch Traumatisierung gezeichneten erwachsenen scheint durch das Wiedererkennen des Selbst im Bild aufgehoben zu werden: „[S]jedila [sam] tik do nahtkasne na kojoj je stajala crno-bijela fotografija, napravljena kada sam imala tri-četiri godine.“⁴⁶ (AO, 79) Als die Ich-Erzählerin in *Anatomija osmijeha* Jahre später auf dieses Bild blickt, wandern ihre Assoziationen zu einer Frau, die sie damals bewunderte, denn sie imaginiert deren Blick auf ihr früheres Selbst: „Gledajući tu djevojčicu, vidjela sam sebe onakvu kakvu me Ana [...] zna. Ana je moja najbolja prijateljica.“⁴⁷ (AO, 79) Grund für das Ende dieser Freundschaft war der Krieg, der die fünfunddreißigjährige Ana zur Ausreise nach Zagreb veranlasste, sodass die damals bereits zwölfjährige Ich-Erzählerin sie aus den Augen verlor. Eine Figur mit ähnlicher Biografie kommt in *Zovite me Esteban* vor, wo die Ich-Erzählerin Lejla diese Namenlose schlicht ‚Bella‘ nennt.

Die Erinnerungen an Ana kreisen um deren Homosexualität, womit der Erzählband ein indirekt relevantes Thema anspricht, da hier Bezüge zur Biografie der Autorin vorliegen. Während später Lejla in *Zovite me Esteban* wie diese eine Partnerin hat, schildert das weibliche Ich in *Anatomija osmijeha* keine eigenen Liebesbeziehungen. Gleichgeschlechtliche Liebe wird hier jedoch in einer weiteren Erzählung zwischen zwei männlichen Jugendlichen thematisiert, die deren Schamgefühle sowie die aggressive Ablehnung durch ihr Umfeld anspricht. Im Gegensatz dazu löst Anas sexuelle Orientierung zwar Gerede aus, wird jedoch akzeptiert.

45 ‚Alles ertrank in Schwarz-Weiß-Tönen [...].‘

46 ‚[I]ch setzte mich neben das Nachtkästchen, auf dem ein Schwarz-Weiß-Foto stand, das aufgenommen worden war, als ich drei oder vier Jahre alt war.‘

47 ‚Als ich dieses kleine Mädchen betrachtete, sah ich mich selbst so, wie Ana [...] mich kannte. Ana ist meine beste Freundin.‘

Anhand ihres fotografisch festgehaltenen Kindheits-Ichs reflektiert die Erzählerin die unbeschwerte freundschaftliche Zuneigung sowie ihre Angst, Ana nach so vielen Jahren wieder zu begegnen: „Šta bi rekla da me vidi sada? [...] Godinama sam zamišljala njen povratak. Hiljadu puta u mašti sam joj sve ispričala.“⁴⁸ (AO, 84) Wie die verstorbenen Familienangehörigen auf der Fotografie von der ersten Geburtstagsfeier stellt Ana eine Konstante im imaginären Konstrukt der Ich-Erzählerin dar. Eine reale Wiederbegegnung liefe Gefahr, diese Fantasie zu zerstören. Zugleich deutet der Rückzug des Selbst hinter fremde Geschichten darauf hin, dass Aspekte der Persönlichkeit in *Anatomija osmijeha* ansatzweise bewusst sind, doch noch nicht offen ausgelebt werden: „Čega sam se bojala? Onoga što sam postala, ili onoga što nikada nisam prestala biti?“⁴⁹ (AO, 79) Implizit betrifft die Verbindung zu Ana die Entwicklung der sexuellen Identität. Das Foto deutet die burschikosen Züge der kindlichen Ich-Erzählerin an, die Vorliebe für Hosen und Ballspiele, bei denen sie die Jungen des Viertels besiegte: „Na sebi imam haljinicu, ispod koje vire pantalone: bila je to neka vrsta kompromisa između bake i mene. Ja sam htjela da se fotografišem u svojim omiljenim pantalonama, a baka je insistirala na haljini.“⁵⁰ (AO, 79) Über dieses Foto wird das Kindheits-Ich zwischen fremden Blicken verortet: dem der Großmutter, die die weibliche Schönheit des Mädchens betonen möchte, und jenem Anas, der die Erzählerin ein Verständnis für alternative Geschlechtsidentitäten zuschreibt.

Diese Erzählung thematisiert die Erschütterung der Ich-Erzählerin durch den Krieg und andere Einschnitte: „Živjela sam sladak život, lagan kao perce. Dovoljan bi bio i povjetarac, a kamoli rat i minule godine, da ga otpuše u zaborav, odakle ga i dan-danas dozivam u sjećanje.“⁵¹ (AO, 77) Im Gegensatz zur Aufnahme von der ersten Geburtstagsfeier, die die passiv empfangene Liebe des Umfelds abbildet, zeigt jene der Drei- bis Vierjährigen die Ich-Erzählerin zu einem Zeitpunkt, als ihre Identitätsentwicklung bereits eingesetzt hat. Die Entscheidung für ein Kleidungsstück, das dem Geschmack der Großmutter nicht entspricht, verweist auf eine nicht minder glückliche Lebenswelt, an der sie bereits aktiv partizipiert.

48 ‚Was würde sie sagen, wenn sie mich jetzt sähe? [...] Jahrelang habe ich mir ihre Rückkehr vorgestellt. Tausendmal habe ich ihr in meiner Fantasie mein Herz ausgeschüttet.‘

49 ‚Wovor hatte ich Angst? Vor dem, was ich geworden war, oder vor dem, was ich nie aufgehört hatte zu sein?‘

50 ‚Ich trage ein Kleid, unter dem eine Hose hervorschaut: Es war eine Art Kompromiss zwischen Oma und mir. Ich wollte das Foto in meiner Lieblingshose machen, Oma dagegen bestand auf einem Kleid.‘

51 ‚Ich lebte ein süßes Leben, leicht wie eine Feder. Ein Windhauch hätte ausgereicht, von einem Krieg und den vergangenen Jahren ganz zu schweigen, um es in jene Vergessenheit zu treiben, von wo ich es mir bis heute in Erinnerung rufe.‘

Die Fotografie und der Gedanke an Ana sind miteinander verwoben; sie stellen eine Verbindung zu jener glücklichen Kindheit her, die gedanklich auch in der Zwischenzeit präsent war: „Uvijek sam zamišljala da me [Ana] odnekud gleda.“⁵² (AO, 84) Als die unentschlossene Ich-Erzählerin um Anas Haus streicht und darauf hofft, einen Blick auf sie zu erhaschen, kommt es stattdessen zu einem (imaginären) Zusammentreffen mit ihrem, auf der Fotografie konservierten, früheren Selbst: „Čekala sam da se pojavi. Ali umjesto nje na vratima se pojavi dijete. [...] Tu, preko puta mene, stajala je djevojčica u haljini ispod koje su virile nogavice pantalona.“⁵³ (AO, 85) Die Begegnung mit jenem Selbst beendet das vergebliche Warten und in derselben Nacht verliert die Ich-Erzählerin eine in der Kindheit erhaltenen Murmel, die einen geheimen Wunsch symbolisiert. (Vgl. AO, 78) Obgleich den Leser:innen vorenthalten bleibt, worum es sich dabei handelt, verdichten sich die Hinweise, dass dieser Wunsch etwas mit Ana zu tun hat.

In *Zovite me Esteban* wird das Narrativ um Ana aktualisiert; parallel zu dieser kehrt die nach Slowenien ausgewanderte ‚Bella‘ nach dem Krieg zurück nach Sarajevo, wo Lejla sie im Stadtzentrum sieht, ohne auf sie zuzugehen. Eine Parallele bildet außerdem Lejlas Warten vor der Tür ihres Hauses, wo Bella tatsächlich erscheint, jedoch grüßend vorübergeht: „Klimneš mi glavom u znak pozdrava, okreneš se i uđeš u kuću.“⁵⁴ (ZE, 61) Während die Ich-Erzählerin in *Anatomija o-smijeha* Ana als Kind mit der Frage konfrontiert, was denn eine Lesbe sei, wird in *Zovite me Esteban* ein für Kontroversen sorgendes ‚Geheimnis‘ um Bella exponiert, jedoch nicht gelüftet: „Tad ja već mogu razumjeti tebe. Razumjeti sebe. [...] Bella, koliko god ti štjela o tome, oni su znali. Ali znaš šta, jebat ih!“⁵⁵ (ZE, 60) Lejla thematisiert zudem eine diesbezügliche Parallele zwischen dem angesprochenen Du und sich selbst, wobei sie im Gegensatz zur Ich-Erzählerin des ersten Buches ihre Fragen nie gestellt hat: „Toliko sam te puta htjela pitati: kako je to nekad bilo? Gdje ste se nalazili? Gdje izlazili?“⁵⁶ (ZE, 61) Lejlas Perspektive auf Bella unterscheidet sich von der Konstellation im vorangegangenen Erzählband zudem darin, dass diese nun bereits verstorben ist: „Izvin. Znam da mi je trebalo

52 ‚Ich habe mir immer vorgestellt, dass mich [Ana] von irgendwo betrachtet.‘

53 ‚Ich wartete darauf, dass sie erscheint. Doch statt ihr erschien ein Kind an der Tür. [...] Dort, mir gegenüber, stand ein kleines Mädchen in einem Kleid, unter dem Hosenbeine hervorschauten.‘

54 ‚Du grüßt mich mit einem Nicken, drehst dich um und gehst ins Haus.‘ (NE, 66)

55 ‚Ich kann dich nun schon verstehen. Kann mich selbst verstehen. [...] Bella, du magst es noch so sehr verschwiegen haben, die Leute wussten es doch. Aber weißt du was, scheiß auf sie alle!‘ (NE, 65)

56 ‚Ich wollte dich oft fragen: Wie war das damals? Wo habt ihr euch getroffen? Wo seid ihr ausgegangen?‘ (NE, 66)

previše vremena. [...] Ali hoću da ti kažem mnogo više, moram ti reći sve.“⁵⁷ (ZE, 59) *Ciao Bella* erinnert an ein Requiem, denn es handelt sich um eine posthume Aussprache und Würdigung. Dabei wird ebenfalls eine Episode aus der Kindheit erinnert, wo Lejla in kindlicher Liebe zur Angesprochenen hoffte, ihr nach dem Tod der Mutter alleinstehender Vater könnte Bella zur Frau nehmen, und ausnahmsweise zuließ, dass man auch sie herausputzte: „Čak dozvoljavam nani da mi stavi jednu šnalu na šiške. Samo jednu, samo jednom, za tebe.“⁵⁸ (ZE, 60)

In beiden Erzählbänden entzieht sich die geliebte Frau der erwachsenen Ich-Erzählerin, während diese selbst auf deren biografischen Spuren zu wandeln vermeint. In *Anatomija osmijeha* gehen die Erinnerungen von der Betrachtung des diese Verschränkung scheinbar indexikalisch vorausdeutenden Kindheitsfotos der Protagonistin aus, in *Zovite me Esteban* vom Ort des von Bella erbauten Hauses. Während die Selbstvergewisserung anhand des Fotos durch den imaginierten verstehenden Blick der Erwachsenen auf das frühere Selbst stattfindet, wird später Lejla selbst zur Hüterin von Bellas Andenken als verstehende Betrachterin ihres Lebens. Anders als im ersten Buch, wo die Erzählerin das Schweigen bricht, entscheidet Lejla sich für stummes Einverständnis und verzichtet auf das Sprechen: „Naučila sam jezik tišine.“⁵⁹ (ZE, 62) Ebenfalls fotografisch wird Bellas Andenken jedoch auch hier konserviert. Diese Fotos zeigen das selbstgebaute Haus, das indexikalisch auf seine Erbauerin verweist. Aufgenommen werden sie von schwedischen Literat:innen, d. h. von zufälligen Gästen, die Lejla an diesen Ort führt: „Slikali su oduševljavali se pogledom.“⁶⁰ (ZE, 62) Auch vor ihnen spricht Lejla nicht über Bella, während sich Haus und Ausblick sowie das Staunen über die Schönheit dieses Ortes in den fremden Kameras verewigen. Lejlas eigene liebevolle Verbundenheit mit dem Andenken Bellas wird zum unsichtbaren Gegenstand von Fotografien, die nicht sie selbst, sondern fremde Augen betrachten werden: „Htjela sam da asfalt pukne, da proklija stablo divlje ruže i veže mi noge, da orah spusti svoje grane i zagrlji me.“⁶¹ (ZE, 62) Auf diese Weise konserviert sie indirekt Blick und Perspektive der lebenden Bella und vervielfältigt diese in unwissenden Augen: „Jer moraš znati: zato što si ti bila tu meni je bilo lakše. [...] Doći će

57 „Entschuldige bitte. Ich habe zu lange gebraucht, ich weiß. [...] Doch ich will dir noch viel mehr erzählen, ich muss dir alles sagen.“ (NE, 63)

58 „Ich erlaube Oma sogar, mir eine Spange in den Pony zu machen. Nur einmal, für dich.“ (NE, 64)

59 „Ich habe die Sprache der Stille gelernt.“ (NE, 67)

60 „Sie machten Fotos und waren begeistert von der Aussicht.“ (NE, 67)

61 „Ich wollte, dass der Asphalt aufplatzt, der wilde Rosenstock sprießt und meine Beine umschlingt, dass der Nussbaum seine Zweige herabsenkt und mich umarmt.“ (NE, 67)

bolje i hrabrije od mene. Slikat će, diviti se... Tvojim očima gledati grad. ‚Kakva divna kuća‘, reći će. Hoće, Bella, hoće.“⁶² (ZE, 63)

1.4 Ideale Mutter, emotional erfahrbare Mutter

In *Anatomija osmijeha* findet die Mutter lediglich in der Aufzählung der Anwesenden auf dem Gruppenbild vom ersten Geburtstag der Ich-Erzählerin Erwähnung. Auf die Rolle der früh Verstorbenen im Leben der Betrachterin wird dabei nicht eingegangen. Wichtiger scheinen für diese die Großeltern zu sein, die nicht nur bildlich, sondern auch durch reale Erfahrungen mit ihr verbunden sind; davon erzählt eine frühere Geschichte. Das ‚Buch über die Abwesenheit meiner Mutter‘, *Zovite me Esteban*, hingegen beschäftigt sich mit einer biografischen Lücke. Entstanden ist diese durch das Fehlen der Mutter als zentraler Bezugsperson, die im autobiografischen Gedächtnis lediglich indirekt repräsentiert ist. Die „Belastung des Kindes, den Erinnerungen von Familienmitgliedern und Bekannten an die Mutter zuhören zu müssen“ (Kowollik 2019: 129), wird hier v. a. indirekt an der Emanzipation des erwachsenen erzählenden Ich deutlich, das sich von den in der Kindheit rezipierten mythisierenden Narrativen abgrenzt (vgl. ebd.: 128).

Tatsächlich scheint von dieser „mehrfache[n] Last – das Fehlen der Mutter, das Fehlen der Erinnerung, die Dominanz der fremden Erinnerungen“ (ebd.: 129) – das Ausgeliefertsein an fremdes Erzählen die größte Belastung darzustellen. Das Sprechen über die Mutter wird als verhalten und gedämpft wahrgenommen, sodass bereits die Stimmen der Angehörigen die Gefühle von Verlust und Bedrückung an das Kind weitergeben: „O njenoj se smrti govorilo tiho.“⁶³ (ZE, 7) Im Falle des Vaters kommt hierzu der Alkoholkonsum und die hilflose Trauer, die erst die erwachsene Erzählerin voll Abneigung zurückweisen kann, während das Kind nicht in der Lage ist, sich ausreichend von fremden Gefühlen abzugrenzen.

Wie außerdem die Erzählung *Mliječni put* erkennen lässt, unterscheidet sich das kindliche Erleben des Todes von jenem der Erwachsenen dahingehend, dass Lejla die Abwesenheit der Mutter erst durch die regelmäßige Aktualisierung der unverarbeiteten Trauer anderer als bedrückend empfindet. Ihre Vertrautheit mit dem Tod wird anhand der ausgestopften Eule greifbar, die in ihrer Fantasie Verbindungen zu abwesenden Menschen herstellt: „Gledala me je dan i noć. Toliko

⁶² „Ich möchte, dass du weißt: Weil du da warst, wurde es für mich leichter. [...] Es werden bessere und mutigere Leute kommen als ich. Sie werden Fotos machen, begeistert sein... Mit deinen Augen die Stadt betrachten. ‚Was für ein wunderschönes Haus‘, werden sie sagen. Ganz bestimmt, Bella, ganz bestimmt.“ (NE, 68)

⁶³ „Über ihren Tod sprach man leise.“ (NE, 7)

intenzivno da bih ponekad zamišljala kako me kroz njene mrtve oči prosmatrazu svi ljudi koje znam.“⁶⁴ (ZE, 65) Vor diesem Hintergrund ist Lejlas für die Großeltern verstörende Frage zu verstehen, warum man denn die verstorbene Mutter nicht ausgestopft habe: „Mogli smo je lijepo smjestiti ovdje ili u spavaću.“⁶⁵ (ZE, 66) Der kindlichen Entwicklung entsprechend ist der Bezug zur Welt vorläufig physisch-konkret; die abstrakte Trauer im Erleben anderer wird ebenfalls direkt nachempfunden, kann jedoch noch nicht adäquat verarbeitet werden. Einen kindgerechten Zugang zur abwesenden Mutter schaffen jedoch die Großeltern, wenn sie Lejla erlauben, auf der Schreibmaschine ihrer Mutter zu tippen, und wenn sie wöchentlich mit ihr deren Grab besuchen, um Blumen zu pflanzen: „Idemo raditi, a ne tugovati.“⁶⁶ (ZE, 86)

Die Narrative, welche die Erzählerin zurückweist, handeln von einer schneewittchenähnlichen, wunderschönen, jungen, urbanen Stenotypistin, der sich ihre ruralen Freunde aus dem Heimatdorf vor Scham nicht länger zu nähern wagen: „Lepa, da lepša biti ne može“⁶⁷ (ZE, 73). Dem entsprechen auch die Erzählungen des alkoholisierten Vaters: „I dalje pričaš o njoj. O svojoj mrtvoj ženi, svojoj lijepoj ženi.“⁶⁸ (ZE, 19) Für beide indirekten Erzählsituationen weist Eva Kowollik darauf hin, dass diese „durch Wiederholungen im märchenhaften Stil“ (2019: 131) geprägt sind. Das ‚Märchen‘ gibt so einerseits jene Geschichten wieder, die dem Kind erzählt wurden, während die bewusste Betonung des fiktionalen Genres zugleich die Distanzierung der Erwachsenensicht von diesem Narrativ vornimmt. Eine intuitive Abgrenzung erfolgt zudem bereits in der Kindheit, wo Lejla beschließt, nicht in die Fußstapfen dieser schönen toten Frau, ihrer Mutter, zu treten: „[I]z ormara u kojem i dalje vise njene stvari, vadiš jednu po jednu suknju. Teget, bijelu, maslinastu... [...] Ja u njih nikada neću stati, ne kažem.“⁶⁹ (ZE, 19) Dass die Erzählerin feminine Röcke zurückweist, kündigt bereits die Fotografie der Dreibis Vierjährigen in *Anatomija osmijeha* an, wo die Spielhosen unter dem Kleid des Kindes betont werden.

Zovite me Esteban enthält zwei ekphrastische Visualisierungen der Mutter: Die erste bezieht sich auf eine Fotografie, die sie im Kleinkindalter zeigt, auf der

64 „[Sie] sah mich Tag und Nacht an. So intensiv, dass ich mir manchmal ausmalte, wie mich durch ihre toten Augen hindurch alle Leute anblickten, die ich kannte.“ (NE, 69)

65 „Wir hätten sie schön aufstellen können, hier oder im Schlafzimmer.“ (NE, 70)

66 „Wir gehen arbeiten, nicht trauern.“ (NE, 96)

67 „Sie war so schön, schöner geht's nicht“ (NE, 79).

68 „Langsam sprichst du von deiner toten Frau, deiner schönen Frau.“ (NE, 22)

69 „[A]us dem Kleiderschrank, in dem immer noch ihre Sachen hängen, [nimmst du] einen Rock nach dem anderen. Einen dunkelblauen, einen weißen, einen olivgrünen... [...] Ich werde da nie hineinpassen, das sage ich aber nicht.“ (NE, 22)

sie in den Augen der Erzählerin an einen Schneemann erinnert, die zweite auf einen Amateurfilm, der sie als Vierzehnjährige mit ihren Eltern bei Tisch zeigt. Für den Versuch, den durch Motivwiederholungen und Wiedererzählen eingepägten Mutterarchetypus kritisch zu beleuchten, spielen beide eine wichtige Rolle, da sie direkte Einblicke in jene frühere Welt geben. Das Kindheitsfoto scheint das allgemeine Schneewittchen-Narrativ nicht zu bestätigen: „Baka i danas čuva jednu fotografiju iz tog perioda. Na njoj Sneška, malena i musava, u pantalonama na tregeru i gumenim blatnjavim čizmama. Više liči na Sneška nego na Snešku.“⁷⁰ (ZE, 22 f.) Diesem Bild fehlt das von Kalamujić ansonsten hervorgehobene *punctum* eines ermutigenden und verbindenden Lächelns. Stattdessen ruht der Blick der Erzählerin in der kurzen Beschreibung auf den Latzhosen des kleinen Mädchens, auf ihren schlammigen Gummistiefeln und dem allgemeinen Eindruck von Schmutz. Anstelle der weiblichen Schönheit aus den Erzählungen gleicht die Mutter der Spielhosen tragenden und Fußball spielenden Erzählerin selbst. Das von der Fotografie bekannte Motiv der schmutzigen Gummistiefel integriert die Erzählerin auch in ihre verfremdende Nacherzählung der ruralen Schneewittchen-Geschichte: „Pričaju o njoj, o blatnjavim gumenim čizmicama i djetinjstvu provedenom u dvorištu seoske crkve.“⁷¹ (ZE, 73)

Gleich nachdem Kalamujićs Erzählerin auf dieses Foto zu sprechen gekommen ist, unternimmt ihr kindliches Alter Ego, das gerade seinen ersten Kriegswinter mit den serbischen Großeltern am ursprünglichen Heimatort der Mutter verbringt, den Versuch, in Analogie zu diesem Bild einen Schneemann zu bauen. Die „Idee der (Wieder)Belebung“ (Kowollik 2019: 133) scheitert am Pulverschnee: „Sve postaje bijelo. I ja. Oči me svrbe i žuljaju. Trepćem. Vjetar je sve jači, ne da mi hodati. [...] Sjedom tako, bez Sneška, bez Sneške, bez ičega.“⁷² (ZE, 23) Obwohl die Mutter eben hier im tiefen Schneetreiben geboren wurde und deshalb den Namen Snežana erhielt, bleibt sie nun, wo sie benötigt würde, abwesend und lässt ihre Tochter alleine mit dem Wissen, dass sich zahlreiche Freunde und Verwandte im Krieg in Sarajevo befinden.

Dennoch scheint die Ähnlichkeit mit einem schlammigen Schneemann auf dem Kindheitsfoto einen wichtigen Impuls für die (Re)Konstruktion eines emotio-

70 „Baka hat ein Foto aus dieser Zeit aufgehoben. Es zeigt die kleine, dreckbeschmierte Snežana in Latzhose und matschigen Gummistiefeln. Wie Schneewittchen sieht sie da nicht aus, eher noch wie ein Schneemann.“ (NE, 26)

71 „Sie erzählen von ihr, von schlammigen Gummistiefeln, von der Kindheit, die sie im Hof der Dorfkirche verbracht haben.“ (NE, 79)

72 „Alles wird weiß. Ich auch. Meine Augen jucken. Ich muss blinzeln. Der immer stärker werdende Wind lässt mich nicht vorwärts kommen. [...] So sitze ich da, ohne Schneemann, ohne Snežana, ohne irgendwas.“ (NE, 26 f.)

nal erfahrbaren Mutterbildes zu geben, das der idealisierten Toten unähnlich ist, dafür jedoch Ähnlichkeiten mit dem Selbst aufweist. Dies mag außerdem den Anstoß zur sehnsüchtigen Suche nach ihr erklären, den das Bild gibt. Auf die Vorliebe für eine wilde, freche Mutter deuten bereits die in der Kindheit präferierten Narrative hin, die zu dem betrauerten Schneewittchen konträr erscheinen: „Kad je razbila prozor u dnevnom boravku i pravila se da nema ništa s tim. Ili još bolje, kad je pojela cijeli svinjski but pa na prazan tanjir u bakinim rukama gledala s ogromnim čuđenjem“⁷³ (ZE, 8). Diese Geschichten seien es gewesen, die die Erzählerin als Kind mit der Schreibmaschine ihrer Mutter aufgezeichnet habe. Bereits im Sprechen der primär Erzählenden unterscheiden sich die Anekdoten von den gedämpft vorgebrachten Trauergeschichten, wie um für das Kind die Tragik des Verlusts nicht zu vertiefen: „Žamor bi nastao samo onda kada bi na red došla pokoja anegdota ili psina iz njenog života. Tada bi nestalo vrijeme zažarilo glasnice.“⁷⁴ (ZE, 7)

Die mehrfach gestellte Frage, ob ihr kindliches Tippen sowie die Tatsache, dass ihre Mutter Stenotypistin gewesen sei, Lejla zum literarischen Schreiben gebracht hätten, bleibt unentschieden: „Jesam li tada zavoljela pisanje? Ne znam. Ali znam da sam voljela kuckati kratke zgode i nezgode iz njenog života.“⁷⁵ (ZE, 8) Das Spiel mit der Schreibmaschine erschließt sich hier vielmehr als persönliche Suche nach der Mutter, die jenem durchtrieben lustigen Kind in Kontrast zu den Trauererzählungen über die schöne Verstorbene gilt. Die Gewichtung scheint daher umgekehrt: Obwohl das frühe gedankliche Erzählen, die Auswahl von Narrativen, einen Bezug zur späteren schriftstellerischen Tätigkeit aufweist, steht das Tippen primär für den Versuch, eine Verbindung zur Mutter herzustellen. Indem die Erzählerin die alte Schreibmaschine erneut aus dem Schrank holt, aktualisiert die Erwachsene für ihr thematisch der Mutter gewidmetes zweites Buch metaphorisch diese frühe Suche.

Später wird erwähnt, dass dank der früheren Tätigkeit des Onkels als Fotograf zahlreiche Familienfotografien vorliegen, die zur Zeit von Lejlas Kindheit vor Kriegsausbruch regelmäßig und ausführlich gemeinsam betrachtet wurden. Keines der darauf abgebildeten Motive wird jedoch erzählerisch wiedergegeben. Dass Kalamujićs Erzählerin einzig das bereits erwähnte Kindheitsfoto ihrer Mut-

73 „Wie sie die Fensterscheibe im Wohnzimmer einschlägt und dann so tut, als hätte sie damit nichts zu tun. Oder, noch besser, wie sie eine ganze Schweinskeule aufisst, und dann stauend auf den leeren Teller in Omas Händen starrt“ (NE, 9).

74 „Wenn jedoch eine Anekdote aus ihrem Leben oder einer ihrer Streiche nacherzählt wurde, redeten alle durcheinander. Dann erregte die verschwundene Zeit die Stimmbänder.“ (NE, 7 f.)

75 „Ob ich damals anfang, das Schreiben zu lieben? Ich weiß es nicht. Aber auf jeden Fall mochte ich es, die kleinen Ereignisse und Missgeschicke ihres Lebens abzutippen.“ (NE, 9)

ter motivisch beschreibt, lässt erkennen, dass es für sie eine ähnliche Bedeutung hat wie für Roland Barthes das Wintergartenfoto seiner Mutter als Kind: Barthes' gefühltem ‚Wiedererkennen‘ des Wesens jener Frau, mit der er bis zu ihrem Tod eng zusammenlebte, entspricht in der bei Kalamujić vorliegenden Konstellation ein emotionales Wiedererkennen jener Aspekte, die der Erzählerin in den ihr oftmals wiedererzählten heterogenen Geschichten über ihre Mutter relevant erscheinen. Vertraut sind jene Details, die auf ein freches, wildes Kind schließen lassen, da diese zugleich Bezüge zur eigenen Identität herstellen, wie die schlamigen Stiefel und andere erzählerisch mehrfach aufgegriffene und dadurch über den Erzählband hinweg akzentuierte Merkmale.

Anstelle weiterer Fotografien der Mutter wird in *Zovite me Esteban* außerdem ein Amateurfilm beschrieben, den der Onkel im Familienkontext gedreht hat und der bei der Erzählerin starke Gefühle auslöst. Bei der Rezeption zeigt sich der Überraschungseffekt einer unverhofft wiedergefundenen Vergangenheit. Das Familiensetting hat zur Folge, dass die Betrachtenden – Lejla, ihr Onkel und ihre Tante – die gefilmten Personen wiedererkennen, wie auch den vertrauten Raum, in dem sie sich beim Anschauen erneut befinden: „Filmić počinje. U kadru stara kuća u Šidu. Sto u dnevnoj sobi. Za stolom sjede baka, deda, tatka i curica od četrnaest godina. Teča snima. Baka i teta virkaju u pravcu kamere, pa brzinski stidljivo odvrćaju pogled.“⁷⁶ (ZE, 77) Durch die Wiedergabe von Bewegungen und Blickrichtungen transportiert der Film den lebendigen Charakter der vierzehnjährigen Mutter, durch den diese sich von ihrer Mutter und ihrer Schwester unterscheidet, die beide verlegen wirken.

A ja gledam tu curicu, koja je moja davno umrla mama. Sjedi u stolici, tačno preko puta kamere. Nasmijana je. Ne može dodirnuti pod nogama. Klati malo jednu, malo drugu nogu, u bijelim dokoljenicama. Porodična idila, dokumentovana u nekoliko minuta. Curica ne uzmiče pred kamerom. Pogled joj je vreo i nemiran. Gledamo se, oči u oči. Ja i mama, koja u mom sjećanju nikada nije postojala. Kosa joj je crna i gusta. Šiške ravne, a ostatak mili po ramenima. Gledamo se... Malo sam snena od rakije. Čarolija se kreće kadrom, pa skrene u moje pripite misli.⁷⁷ (ZE, 77)

76 „Das Filmchen beginnt. Auf dem Bild erscheint das alte Haus in Šid. Der Esstisch im Wohnzimmer. Um den Tisch sitzen Baka, Deda, meine Tante und ein kleines vierzehnjähriges Mädchen. Mein Onkel dreht den Film. Meine Oma und meine Tante schielen immer wieder in Richtung Kamera und wenden sich dann schüchtern schnell wieder ab.“ (NE, 83)

77 „Ich schaue das Mädchen an, das meine schon lange verstorbene Mutter ist. Sie sitzt auf dem Stuhl genau gegenüber der Kamera. Lacht vergnügt. Kommt mit den Füßen nicht bis zum Boden und baumelt mal mit dem einen, mal mit dem anderen Bein in weißen Kniestrümpfen. Eine Familienidylle, dokumentiert in wenigen Minuten. Das Mädchen weicht nicht vor der Kamera zurück. Sein Blick ist feurig und unruhig. Wir schauen uns an, Auge in Auge. Ich und meine Mama, die es in meiner Erinnerung nie gegeben hat. Ihr Haar ist dicht und schwarz. Gerader Pony, der

Anders als das Geburtstagsfoto im ersten Erzählband, wo die Großeltern wichtiger erscheinen, zieht bei der Betrachtung dieses Films die Mutter die Aufmerksamkeit ihrer Tochter auf sich. Mit ihrem Lächeln weist sie das für die Betrachterin in *Anatomija osmijeha* zentrale *punctum* auf, das bei dieser ein Gefühl von Geborgenheit und emotionaler Verbindung herstellt. Fröhlich und aufgeweckt, mit direktem, wachem Blick, schaukelnden Beinen und so – in Kontrast zu den statisch wirkenden anderen Familienmitgliedern – scheinbar ständig in Bewegung, präsentiert das abgebildete Mädchen jene Züge, die die Erzählerin an den Geschichten über die Streiche ihrer wilden, frechen Mutter so mag. Die Aufnahme führt daher für sie zu dem von Barthes beschriebenen ‚Wiedererkennen‘ des Vertrauten im Bild.

Zugleich stellt die Ekphrasis der kurzen Filmepisode im *studium* ein anderes, erzählerisch ansonsten kritisch betrachtetes Bild als zutreffend heraus, denn mit ihren weißen Strümpfen und dem dichten, schulterlangen schwarzen Haar erinnert die Vierzehnjährige tatsächlich an Schneewittchen. Die Familienidylle bei Tisch illustriert zudem ansatzweise mögliche Assoziationen zu dem feinen Fräulein aus der Stadt, das von seinen früheren Freunden aus dem Dorf beschämt aus der Ferne beobachtet wird. Die Szene um den fröhlichen Teenager steht jedoch in keiner Beziehung zur nostalgischen Trauer, welche die späteren Erzählungen über die Mutter bestimmen wird. Für das Nacherinnern ihrer Tochter ergibt das Bildmaterial daher konstruktive neue Impulse, die – gerade gegenläufig zu den meisten der von Marianne Hirsch untersuchten postmemorialen Kontexten – die (Re)Konzeptualisierung eines unbeschwerten Mutterbildes erlauben.

In der Filmsequenz wird nicht gesprochen. Es ergibt sich daher eine Nähe zum fotografischen Medium, in dem nonverbale Elemente im Zentrum der Wahrnehmung stehen – Bewegungen, Gesten, Mimik. Die Aussage der Bildsequenz ist weniger konkret festgelegt als jene von Tonfilmen und enthält keine rationale Botschaft, sondern stellt vielmehr eine körperlich erfahrene emotionale Begegnung mit den Aufgenommenen her. Benommen von der Rakija und den überbordenden Gefühlen empfindet die Betrachterin den direkt in die Kamera gerichteten Blick ihrer Mutter, mit dem diese sich „dem zeitenübergreifenden Blickkontakt öffnet“ (Kowollik 2019: 142) hat, als „magische Form der Kontaktaufnahme, die Möglichkeit *einander zu sehen*“ (ebd.). Wie bei einer tatsächlichen Begegnung geschieht dieses Schauspiel über den Blick, der ‚frisch‘ und ‚unruhig‘ jenen der Betrachterin zu widerstehen scheint.

Rest fällt ihr auf die Schultern. Wir schauen uns an... Vom Schnaps bin ich ein bisschen schläfrig. Die Zauberei auf dem Bildschirm schwappt in meine beschwipsten Gedanken.“ (NE, 83 f.)

Kalamujić grenzt in dieser Episode die Perspektiven der Betrachter:innen klar voneinander ab, denn obwohl alle betroffen erscheinen – „Tetka i teča šute“⁷⁸ (ZE, 77) –, kommt es nur für Lejla zu diesem ungekannt intensiven Erleben der Gegenwart ihrer unbekannten Mutter. Die ontologische Trennlinie wird durch Alltagsabläufe deutlich, wenn ihr die Tante zu Beginn der Vorführung einen Kaffee mit Milch anbietet, den sie ablehnt, oder wenn sie sie nach dem anschließenden Spaziergang, auf dem die ‚magischen‘ Eindrücke nachwirken, zum Essen und damit zurück in die Realität ruft.

Kontextualisiert wird Lejlas kurzfristiger Übertritt in eine Zauberwelt außerdem durch die Metaerzählung, in der der Illusionist Georges Méliès den Vater der Brüder Lumière, Claude Antoine, bittet, ihm einen Kinematografen zu verkaufen; er will ihn für seine Zaubervorführungen verwenden. In dieser Unterredung markiert Kalamujić das Aufeinanderprallen zweier das Medium Film betreffender Weltbilder: Kunst und Illusion im Gegensatz zu Wissenschaft und Realitätstreue, denn Lumière weist die Bitte zurück mit den Worten: „[N]ije za umjetnost! To je za nauku! Ta naprava nema nikakvu budućnost.“⁷⁹ (ZE, 75) Bezeichnenderweise gibt es eine Parallele zwischen Lumière Senior und Lejlas Onkel, der die Familienepisode aufgenommen hat: Beide sprechen das „o“ kehlig und langgezogen, was symbolisch darauf verweist, dass sie demselben (wissenschaftlichen) Weltbild anhängen und Filme als bloßes momentgebundenes Abbild begreifen. Lejla hingegen verspürt durch das Medium eine Auflösung jener ontologischen Grenzen, die sie von ihrer Mutter und deren knapp 30 Jahre zurückliegendem Leben trennen. Daher erscheint während des Spaziergangs vor ihren Augen Georges Méliès, der wie sie selbst dem Erleben solcher Magie Türen öffnete. (Vgl. ZE, 78)

2 Fortgeführte Gespräche

Kalamujićs Erzählen basiert häufig auf assoziativen Prinzipien, in denen Vergangenes in neue Kontexte integriert und weitergedacht wird: Der Foto-Text verweist auf eine Welt hinter der Sprache, die unausgesprochen unterschiedliche Narrative begleitet, verbindet und mitbedingt. Doch auch auf anderen Ebenen fließen ihre Geschichten bildhaft ineinander, wobei Autobiografisches sich oft ohne Kenntlichmachung der Übergänge mit Gelesenem, Erzähltem oder Imaginiertem vermischt: Fremde Erlebnisse und literarische Metaphern geben konstruktive An-

⁷⁸ „Meine Tante und mein Onkel schweigen.“ (NE, 84)

⁷⁹ „Für die Kunst ist der Apparat nichts, da hat er überhaupt keine Zukunft! Der ist nur was für die Wissenschaft!“ (NE, 81)

stöße für das Sprechen, indem sie persönliche Erfahrungen und Gefühle metaphorisch auf den Punkt bringen und zugleich erlauben, sie mit Distanz zur persönlichen Biografie zum Ausdruck zu bringen.

Barthes' Konzept des Sprechens, das an den im Körper entstehenden Schwingungen und Vibrationen ansetzt, sowie Nietzsches Verweis auf den Klang als Ausgangspunkt der Tragödienhandlung helfen, eine Entwicklung zwischen den beiden Erzählbänden festzustellen. Die Wandlung von Kalamujićs Erzählerin, die in *Anatomija osmijeha* vorwiegend als Stenografin fremder Erlebenswelten auftritt, bevor sie in *Zovite me Esteban* zur aktiven Hauptfigur wird, begleitet eine Veränderung ihres Körperbewusstseins: Während sie große Teile des ersten Erzählbands stumm schreibend im Krankenhausbett verbringt und die eigene körperlich-emotionale Schwäche nicht zu deuten vermag, bewegt sie sich im zweiten physisch durch unterschiedliche Stadtteile Sarajevos sowie mit der Reise nach Šid andeutungsweise durch den Raum des früheren Jugoslawiens, während sie sprechend lernt, sich selbst zu verorten. Im Gegensatz zum stummen Sammeln und Verschriftlichen von Narrativen im ersten Buch treten im zweiten unterschiedliche (teilweise imaginierte) Gesprächspartner:innen auf den Plan und strukturieren diese Texte als Dialoge. Auch der gefühlte Widerhall fremder Stimmen trägt zur Wahrnehmung eines sich vergrößernden Resonanzraums bei.

2.1 Fremde Stimmen und literarisches Sprechen

Einen Zugang zum Sprechen findet Kalamujić zunächst indirekt über das Nachempfinden und Erzählen fremder Lebensgeschichten. Diese veranlassen in *Anatomija osmijeha* zur Reflexion über Suizid, Verlusterfahrung und Identität, schaffen gleichzeitig jedoch Abstand zu den Themen, die im Leben der Erzählerin noch ungelöste Fragen aufwerfen: „Ako se nekada davno pričama moglo spasiti od *drugoga*, možda je sada vrijeme da se u pričama pronade spas od sebe samoga.“⁸⁰ (AO, 12) Kalamujić verweist hier auf eine distanzschaffende Schutzfunktion des Sprechens, das ein Gegenüber zum Schweigen bringen kann, hier jedoch die eigene Gedankenwelt in den Hintergrund rückt und gleichsam als Ersatzhandlung die Leerstellen der eigenen Sprachlosigkeit ausfüllt. Ähnliche Impulse erhält die Sprecherin aus Literaturzitaten, die sie selbst in die Position der Antwortenden versetzen und der Auseinandersetzung mit persönlichen Themen eine stützende Struktur vorgeben. Beide Herangehensweisen entsprechen bibliothераpeutischen Ansätzen.

⁸⁰ „Wenn man sich irgendwann vor langer Zeit mit Erzählungen vor dem *anderen* retten konnte, ist es jetzt vielleicht an der Zeit, in Erzählungen die Rettung vor sich selbst zu finden.“

Bevor die persönliche Verunsicherung der Sprecherin im zweiten Erzählband mit konkreten biografischen Einschnitten in Verbindung gebracht wird, verweist der erste eher vage auf die Erschütterung durch gesellschaftliche Umbrüche im Kontext des Jugoslawienkriegs: „U društvu gdje se činjenice lome pod ideologijama, gdje budućnost blijedi pred ratnim pokličima, ja razmišljam o *priči*. Mojoj, njihovoj, nečijoj, ili ničijoj...“⁸¹ (AO, 12). Die Position des fremden Gegenübers fügt dem Diskurs eine Metaebene hinzu, auf der das Sprechen allgemeinere Prinzipien ins Blickfeld rückt.

Mehrere Erzählungen des ersten Buches greifen die Ausgangssituation auf, in der die in der Klinik befindliche Erzählerin eine Möglichkeit des Ausdrucks erst finden muss, während sich ihre Gedanken im Kreis drehen: „Kada bih ostala sama u sobi, prepuštena mislima kojima već odavno nisam vjerovala, legla bih na krevet naopačke: glavu bih stavila na mjesto nogu [...]. Na taj način sam bolje mogla vidjeti svijet izvana, svijet u koji također više nisam imala povjerenja.“⁸² (AO, 46) Ein ähnlicher dem Sprechen vorgelagerter Latenzzustand liegt auch in *Zovite me Esteban* vor, wo das kindliche Tippen auf der Schreibmaschine auf die Suche nach einem emotional erfahrbaren Mutterbild verweist, das schließlich in den Narrativen um die kindliche, freche Mutter seinen Ankerpunkt findet; und so endet dieses erste Kapitel mit dem Beginn des literarischen Schreibens in der Gegenwart: „Uskoro će trideset godina otkako je mama umrla. Razmišljam o tome dok uvlačim prazan list papira u mašinu i kucam: „Šta je meni pisaća mašina?“⁸³ (ZE, 8) Strukturell entspricht die ungerichtete Suche in beiden Erzählbänden dem ‚Proust’schen Schlaf‘, womit Gérard Genette (2007: 33) den Latenzzustand des Erzählers am Beginn von *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) beschreibt; dessen Kindheitserinnerungen sind zunächst unzugänglich und erschöpfen sich im vagen Trennungsschmerz, den er beim Zu-Bett-Gehen empfand, wenn die Mutter das Zimmer verließ.

Kalamujićs Erzählerin findet ihre Sprache jeweils im Dialog mit Narrativen, die Parallelen zu ihren persönlichen Erfahrungen aufweisen. Anders als bei Proust besteht die angestrebte Entwicklung nicht im Erlangen einer ewigen Posi-

81 „In einer Gesellschaft, in der Fakten an Ideologien zerbrechen, in der die Zukunft vor Kriegsgeschrei verblasst, denke ich über die *Erzählung* nach. Über meine, ihre, irgendjemandes oder niemandes...“

82 „Wenn ich allein im Zimmer zurückblieb und den Gedanken ausgesetzt war, an die ich schon lange nicht mehr glaubte, legte ich mich verkehrt herum auf das Bett: Ich legte den Kopf an den Platz für die Füße [...]. Auf diese Weise konnte ich die Welt da draußen besser sehen, die Welt, der ich ebenfalls nicht mehr traute.“

83 „Bald ist es dreißig Jahre her, dass Mama gestorben ist. Ich denke daran, während ich ein leeres Blatt Papier in die Schreibmaschine einziehe und tippe: Was bedeutet mir die Schreibmaschine?“ (NE, 9)

tion als Schriftsteller:in, sondern im Zurücklassen des sprachlich Zusammengeführten, das in ihrem Fall um traumatische Erfahrungen kreist. Das ‚Wiederfinden der Zeit‘, das Proust am Ende seines Lebens in der Sublimierung seiner verlorenen Vergangenheit durch deren Niederschrift als Kunstwerk anstrebt, entspricht bei Kalamujić dem Zurückfinden ihrer jeweils etwa dreißigjährigen Hauptfigur in ein aktives, selbstbestimmtes Leben. In beiden Erzählbänden thematisiert die Erzählerin den psychisch bedingten Verlust ihres Zeitgefühls: „Kad sam ostala i bez vremena, hospitalizovana sam na psihijatrijskoj klinici.“⁸⁴ (ZE, 43) Anhand eines Gedichts von Lutko Paljetak gibt das Epigramm von *Anatomija osmijeha* einen todesähnlichen Zustand als Ausgangspunkt vor. Das Motiv einer Puppe, die nur mittels fremder Impulse kurzfristig zur Akteurin werden kann, beschreibt das Fehlen von Eigenzeit: „Lutka zna sve o smrti / zato što ona u njoj boravi / i svaki put iz nje izlazi / kada joj lutka ustupi svoju dušu.“⁸⁵ (AO, 5) Auch die Erzählerin Lejla in *Zovite me Esteban* thematisiert den Verlust von Zeitgefühl in Verbindung mit ihrem Aufenthalt in der Klinik und bezieht sich dabei ebenfalls auf ein Gedicht. *One Art* (1976) von Elizabeth Bishop über das Verlieren von Menschen, Häusern und dem eigenen Zeitgefühl wird zum Referenzpunkt für ihr Sprechen über die eigene posttraumatische Belastungsreaktion: „Dijagnosticirana mi je bolest nastala uslijed gubitka majke, najbližih srodnika, kuće (dviije) i pojma o vremenu.“⁸⁶ (ZE, 44) Innerhalb der zyklisch verlaufenden Zeit des Klinikaufenthalts wird das Gedicht, als scheinbar einziger sinnstiftender Anker, der bei der emotionalen Bindung an die fremde Autorin ansetzt, zugleich zum Instrument der Zeitmessung: „Često u sebi recitujem tvoju pjesmu. Pošto nemam pojma o vremenu, ne znam koliko mi treba da pređem od jednog do drugog stiha.“⁸⁷ (ZE, 44) Wie die Symbolebene nahelegt, gelingt das ‚Wiederfinden der Zeit‘ bzw. des Zeitgefühls und des aktiven Lebens in beiden Werken, denn *Anatomija osmijeha* endet mit dem Verlassen der Klinik und *Zovite me Esteban* mit dem Aufbruch vom Friedhof, als letztem Ort, der aufgesucht wurde, um die heterogenen Erinnerungen an die verstorbene Mutter zusammenzufügen.

Die Klinik markiert in *Anatomija osmijeha* jenen Ort, an dem fremde Geschichten aufeinandertreffen, und bildet zugleich das verbindende Element zwi-

84 „Nachdem ich auch die Zeit verloren hatte, musste ich mich in die psychiatrische Klinik einweisen lassen.“ (NE, 47)

85 ‚Die Puppe weiß alles über den Tod / weil sie in ihm verweilt / und jedes Mal aus ihm herauskommt / wenn der Puppenspieler ihr eine Seele gibt.‘

86 „Die diagnostizierte Krankheit kam durch den Verlust meiner Mutter, meiner engsten Verwandten, der Häuser (zwei) und des Zeitgefühls.“ (NE, 48)

87 „Oft sage ich in Gedanken dein Gedicht auf. Da ich kein Gefühl für die Zeit habe, weiß ich nicht, wie lange ich brauche, um von einem Vers zum nächsten zu kommen.“ (NE, 48)

schen den Lebensgeschichten. Alle teilen einen durch Medikamente gedämpften Bewusstseinszustand sowie den Hintergrund unverarbeiteter Belastung als Grund für die Einweisung. Unterschiedlich ist zugleich der individuelle Ausdruck eigener Gefühle; während manche Patient:innen reglos im Rückzug verharren, überspielen andere die persönliche Grenzsituation durch besondere Fröhlichkeit: „Postoje dvije kategorije ljudi. Prvi su oni koji slave život i kada umiru, drugi opet umiru još za života. Svejedno, i jedni i drugi mogu dospjeti ovdje. Beživotno ležati cijeli dan u krevetu, i u pidžami koja miriše na lijekove“⁸⁸ (AO, 5). In diesem Spektrum findet die Ich-Erzählerin auch sich selbst wieder: „Mogu baš kao i ja.“⁸⁹ (AO, 5) Das ambivalente Spannungsfeld zwischen Schweigen und Sprechen illustriert besonders ein Panoramablick auf die Patient:innen, von denen manche, wie die Erzählerin selbst, für andere wortkarg und undurchschaubar bleiben, während Nenad sich besonders aktiv an den humorvollen Gesprächen über die Ärzt:innen der Klinik beteiligt, bevor er sich überraschend das Leben nimmt.

Auch die Intertexte und kulturellen Bezüge der Eingangserzählung kreisen um den Todestrieb. Erwähnt werden etwa Maupassants Novelle *Suicides* (1880, Selbstmorde), die den Ursprung von Lebensüberdruß in Krankheit, Einsamkeit und Langeweile verortet, sowie die Pop-Ikone Curt Cobain, der ein Leben lang an psychosomatischen Magenschmerzen litt und schließlich Suizid beging. Zentralen Stellenwert erhält eine anonyme, handschriftlich notierte Erzählung mit dem Titel: „Ljepota koja mi ne pripada!“⁹⁰ (AO, 10), welche die Protagonistin zufällig in einem Hölderlin-Bändchen findet. Passend zur Klinik wird der Dichter hier als Bote transzendenter Wahrheit verortet, zu der ihm sein Wahnsinn Zutritt gewährt: „*Istinu je spjevao Pjesnik, vjesnik ludila.*“⁹¹ (AO, 11) Die Sterblichkeit des Menschen besingt er als Segen: „*Ljudi su jači od bogova, jer mogu iskusiti smrt*“⁹² (AO, 10). Im Zentrum der Handlung steht der Suizid des Ich-Erzählers, der seine Gedanken mit hundert kristallinen Murmeln vergleicht, von denen möglicherweise eine von einem spielenden Kind gefunden und weitergetragen wird. Die tägliche Lektüre dieses fremden Textes in pathetisch-literarischem Stil begleitet den Klinikaufenthalt der Erzählerin, die sich zunehmend mit jenem Kind identifiziert: „[U] jednom [sam] trenutku [...] pomis-

88 „Es gibt zwei Arten von Menschen. Die ersten sind diejenigen, die das Leben feiern, auch wenn sie sterben, die andere hingegen sterben, noch während sie leben. Allerdings können beide hier enden. Den ganzen Tag leblos im Bett liegen, in einem Pyjama, der nach Medizin riecht.“

89 „Sie können es gerade so wie ich.“

90 „Die Schönheit, welche mir nicht gehört!“

91 „Die Wahrheit wurde vom Dichter gesungen, dem Boten des Wahnsinns.“

92 „Menschen sind stärker als Götter, weil sie den Tod erleben können [...]“

lila da sam ja dijete iz priče.“⁹³ (AO, 11) Wie in einer späteren Erzählung erwähnt, ist auch die Erzählerin selbst seit der Kindheit im Besitz einer Murmel.

Therapeutisch bedeutsam erscheint insbesondere der Versuch, den fremden Text zu verstehen: „O čemu je bilo riječ: oproštajnom pismu? Posveti? Pokušaju poezije u prozi nekog neznalog pjesnika?“⁹⁴ (AO, 11) Während ihr das fremde Weltbild dieses psychisch kranken künstlerischen Vorfahren verschlossen bleibt, erhält die Hauptfigur durch seine ihr zugefallene Botschaft aus der Vergangenheit einen zentralen Impuls für ihr eigenes literarisches Schreiben. Die Nachfolge bedeutet zunächst eine Last, die Aneignung fremden Leides und die Aufnahme fremder Worte in den eigenen Körper: „Sudbina mi je dobacila trag, i sad se koprčam u mreži tuđeg stradanja. Plava tinta kapala mi je u vene poput otrova.“⁹⁵ (AO, 11) Wie der Handlungsbogen des Erzählbands jedoch nahelegt, gelingt mit der Aufzeichnung fremder und persönlicher Geschichten sukzessive auch deren Verarbeitung. Wenn eingangs festgehalten wurde, dass das Sprechen über fremde Schicksale vor der quälenden Auseinandersetzung mit dem Selbst schütze, wird nachträglich festgestellt, dass die fremden Geschichten scheinbar gerade dieses erfassen. Von Bedeutung ist auch, dass die schreibende Figur ihre schriftlichen Versuche abschließend durch die halblaute Lektüre ihrer Texte, d. h. durch physisches Sprechen, aktualisiert und damit die festgestellte Verbindung zur eigenen Identität realisiert. (Vgl. AO, 87)

Ebenso körperlich und intuitiv wird in *Zovite me Esteban* mit dem kindlichen Tippen auf der Schreibmaschine der Mutter ein zunächst unbewusstes Erbe angetreten: „Oštri zvukovi odbijali bi se o zidove. Tinta bi u bijeli papir utiskivala oblike slova, isprva nasumično biranih. A onda riječi, rečenice... Sve do kraja reda, kada bih cilindrični valjak polugom vratila na početak. Sat-dva bih tako kuckala.“⁹⁶ (ZE, 8) Wie anhand der schmerzenden Finger körpermetaphorisch verdeutlicht, bedeutet die kindliche Auseinandersetzung mit der abwesenden Mutter eine ähnlich kräftezehrende Erfahrung wie im ersten Buch die regelmäßige Lektüre des Textes über den Dichter-Suizid. Auch sie wird mehrfach wiederholt und zwischenzeitlich jeweils in die Latenz der Stille im Aufbewahrungskoffer

93 ‚[I]rgendwann [...] dachte ich, dass ich das Kind aus dieser Geschichte sei.‘

94 ‚Wovon war die Rede: von einem Abschiedsbrief? Einer Widmung? Dem Versuch lyrischer Prosa eines unbekannten Dichters?‘

95 ‚Das Schicksal hat mir einen Hinweis gegeben, und jetzt zapple ich in einem Netz fremden Leids. Blaue Tinte ist mir wie Gift in die Venen getropft.‘

96 ‚Klappernd hallte es von den Wänden wider. Die Tinte presste Buchstabenformen aufs weiße Papier. Am Anfang waren sie nur zufällig gewählt, später wurden daraus Wörter, Sätze... Bis zum Ende der Zeile, an dem ich die zylindrische Walze mit dem Hebel umlegte und zurück an den Anfang schob. Ein, zwei Stunden konnte ich so vor mich hin tippen.‘ (NE, 8)

verschoben: „Kada bi me prstići zaboljeli, spremili bismo mašinu u plastični koferčić, u duboku tišinu prerane smrti.“⁹⁷ (ZE, 8) Erst mit dem reflektierenden Sprechen der Erwachsenen, das die Klänge der Kindheit in Sprache übersetzt und literarisch ordnet, kann die Suche abgeschlossen werden.

2.2 Therapiegespräche

Sprechen im Therapiekontext hat in beiden Erzählbänden Kalamujićs seinen Platz: In *Anatomija osmijeha* ergibt sich dies durch die Klinik als Handlungsort; in *Zovite me Esteban*, der die gesamte Lebensspanne umfasst, behält dieser frühere Rahmen seine Bedeutung: Zum einen wird in einer Rückblende die bereits geschilderte Klinik erfahrung aktualisiert, zum anderen knüpft ein späteres therapeutisches Gespräch daran an. Während im ersten Buch eine Integration der Hauptfigur in das kollektive ‚Wir‘ der Patient:innen stattfindet sowie anschließend ein Versuch der Ablöse vom geschützten Umfeld der Klinik, blickt Lejla später aus größerer Distanz auf jene Episode der Vergangenheit und bezieht ihre Reflexionen stärker auf ihre individuelle Geschichte. Gemeinsam ist beiden Perspektiven der kritische Blick auf hoch dosierte Neuroleptika sowie eine Zuneigung für die behandelnde Ärztin, deren Verhalten freundschaftlich-intime Züge aufweist. In Hinblick auf den Klinik-aufenthalt wird in *Zovite me Esteban* eine gewisse Ablöse und Emanzipation deutlich; dass die Hauptfigur ihre Therapeutin später auch von sich aus aufsucht, weist diese zugleich als Vertrauensperson aus.

Im Klinikkontext von *Anatomija osmijeha* erscheint das Sprechen der Figuren ebenso wie ihr Denken zunächst verlangsamt und rückgebildet. Die Puppen-Metapher aus Paljetaks Epigraff verdichtet sich im ersten Kapitel, wo die Klinik beiläufig als „lutkarska škola“ (AO, 8) (‚Puppenspieterschule‘) bezeichnet wird, während die Patient:innen passiv und willenlos gezeichnet sind: „Mehanički organizmi, koje umjesto volje pokreće ogromna količina medikamenta. Groteskni u svojim košmarima; isti su kao velike japanske lutke, čiji su konci duboko upleteni u prst Zlog duha u njima.“⁹⁸ (AO, 12) Das ‚Puppentheater‘ wird durch externe Eingriffe der Ärzt:innen gesteuert, die in zirkulärer Logik mit beruhigenden Medikamenten gegen akute Zustände sowie zugleich in den Therapiesitzungen gegen die sich dadurch einstellende Willenlosigkeit ankämpfen. (Vgl. AO, 12)

⁹⁷ „Erst wenn mir die kleinen Finger wehtaten, räumten wir die Maschine in den Plastikkoffer, zurück in die tiefe Stille des verfrühten Todes.“ (NE, 8 f.)

⁹⁸ ‚Mechanische Organismen, die nicht von einem Willen, sondern von großen Mengen an Medikamenten angetrieben werden. Grotesk in ihren Alpträumen; sie gleichen großen japanischen Puppen, deren Fäden eng um den Finger des bösen Geists in ihnen gewickelt sind.‘

Die ersten Anzeichen von Lebenswillen sind in *Anatomija osmijeha* erkennbar, als das Lächeln der Patient:innen nonverbal das Eis zwischen ihnen bricht. Nicht die schicksalsschweren Biografien – die zwar die Ich-Erzählerin vorrangig wiedergibt, über die in der Interaktion zwischen den Figuren jedoch eher geschwiegen wird – stellen das gefühlte ‚Wir‘ der Patient:innen her, sondern Anekdoten über die Ärzt:innen. So unterhält etwa Nenad die Gruppe mit einer Episode, in der sich die Sprech-Situation des therapeutischen Settings umkehrt, da der junge, erfolgreiche Arzt über persönliche Probleme spricht. (Vgl. AO, 12) Eine ähnliche Situation widerfährt später der Ich-Erzählerin, die angesichts des untreuen Partners ihrer Therapeutin ihre Stimme für diese erhebt: „Šutjela je. Gledala sam je, a zatim sam raširila ruke kolikoga sam god mogla i punim glasom dreknula: ‚Jebiga!‘“⁹⁹ (AO, 72)

Die von Nenad zum Besten gegebene Episode und jene im Theater haben gemein, dass die Ärzt:innen anhand eigener Probleme als verletzlich und menschlich erkennbar werden und erzählerisch folglich nicht in einer von ihren Patient:innen abgeschotteten konfliktfreien Parallelwelt situiert sind. Ein entscheidender Unterschied besteht zugleich darin, dass Nenads Schilderung ein Sprechen und Lachen über andere impliziert, während die Ich-Erzählerin, die das Ereignis in der Klinik nicht thematisiert, ihre Anteilnahme zum Ausdruck bringt. Sowohl Schadenfreude als auch Mitgefühl verweisen auf ein aktives und selbstbewusstes Subjekt, wobei Erstere auf Kosten anderer geht und Zweiteres eine Kommunikation auf Augenhöhe bedeutet. Die Haltung beider Figuren spiegelt reziprok deren Umgang mit dem eigenen Therapiekontext: Trotz vorgegeblicher Heiterkeit nimmt Nenad sich wenig später das Leben; die zurückhaltende Ich-Erzählerin hingegen lässt die Kontaktaufnahme im therapeutischen Setting zumindest auf nonverbaler, emotionaler Ebene zu.

In Hinblick auf ihre eigene Therapie lässt die Ich-Erzählerin gleichermaßen Überforderung angesichts der bohrenden Fragen und eine spontane Sympathie für die Ärztin Bojana erkennen, deren Augen Schönheit, Freundlichkeit und ein Glücksversprechen auszudrücken scheinen: „A njene [oči] su bile boje meda, koja se od ruba ka zjenici prostirala u par nijansi, izdiferenciranih kao prsteni Saturna. U sredini crna točka, potpuno skupljena, nalik je crnoj rupi koja je upravo proždrla nekoliko sretnih sazviježđa.“¹⁰⁰ (AO, 35) Trotz der positiven Resonanz

⁹⁹ ‚Sie schwieg. Ich sah sie an, dann breitete ich meine Arme so weit aus, wie ich konnte, und schrie aus vollem Halse: ‚Verflucht!‘“

¹⁰⁰ ‚Und ihre [Augen] hatten die Farbe von Honig, die sich vom Rand bis zu den Pupillen in zwei Schattierungen erstreckte, differenziert wie die Ringe des Saturn. In der Mitte ein schwarzer Punkt, völlig zusammengezogen, wie ein schwarzes Loch, das gerade mehrere glückliche Sternbilder verschlungen hat.‘

fällt es der Ich-Erzählerin schwer, sich zu öffnen, und zwar aufgrund der unvermittelt eingeführten Suizid-Thematik: „Razmišljam li da ponovo pokušam?!“¹⁰¹ (AO, 35) Das Gespräch wird daher als Abgrund erlebt, als Verhör, in dem der Sprecherin die volle Wahrheit nicht angebracht erscheint, sodass sie intuitiv nach einem Ausweg oder einer Rechtfertigung sucht, was dem offenen Sprechen über Gedanken und Gefühle im Wege steht. Metaphorisch steht hierfür der Gedanke an ein strafrechtliches Verbot von Suizid in Indien. (Vgl. AO, 35)

In *Anatomija osmijeha* wird nur dieses erste Therapiegespräch beschrieben, danach steht die Wiederaufnahme eines selbstbestimmten Lebens im Zentrum. Die Initiativen dazu gehen von den Ärzt:innen aus und treffen die Ich-Erzählerin unvorbereitet. (Vgl. AO, 67) Die Fokalisierung dieser Erzählung liegt nicht hauptsächlich auf der angstgeplagten Ich-Erzählerin, sondern verschiebt sich auf Bojana, die einen Anruf ihres untreuen Partners erwartet: „Ustreptala, u tren se stvorila pored telefona; srce joj je ubrzano lutalo.“¹⁰² (AO, 69) Die innere Fokalisierung wechselt in eine äußere, sodass nun Bojana aus der Perspektive der Ich-Erzählerin betrachtet wird. Hauptsächlich zeigt sich die Beziehung zwischen Patientin und Ärztin nonverbal: an den intuitiv aufeinander abgestimmten Reaktionen auf das Umfeld sowie am empathischen Nachvollzug von Bojanas Erlebnissen durch die Ich-Erzählerin. Dieselbe Kommunikation ohne überflüssige Worte prägt die letzte Erzählung, in der die Hauptfigur aus der Klinik entlassen wird: „Bojana je ušla u sobu. [...] Od one noći nismo ni riječi progovorile. Nije bilo potrebno“¹⁰³ (AO, 87). Durch den Einblick in Bojanas private Probleme scheint die übliche Hierarchie zwischen Ärztin und Patientin, die auf unterschiedlichen Informationsständen beruht, aufgehoben, und so verabschieden sich die beiden Frauen eher freundschaftlich als professionell. Nach Bojanas „Vidimo se“¹⁰⁴ (AO, 89) wird der Abschied noch hinausgezögert: „Zapalile smo cigaru i šutke stajale neko vrijeme.“¹⁰⁵ (AO, 89)

Es erscheint bezeichnend, dass die Ich-Erzählerin der Ärztin ihre eigenen, weiterhin ungelösten Probleme nicht mitteilt: „Moj je strah mnogo lukaviji i podmukliji; znam da postoji, ali ne znam od čega je sazdan.“¹⁰⁶ (AO, 86) Als eigentliche (selbst)therapeutische Maßnahme wird so das Schreiben der Hauptfigur er-

101 ‚Ob ich überlege, es noch einmal zu versuchen?!‘

102 ‚Zitternd ging sie sofort ans Telefon; ihr Herz klopfte schnell.‘

103 ‚Bojana betrat den Raum. [...] Seit jener Nacht haben wir kein Wort mehr miteinander gesprochen. Es war nicht notwendig.‘

104 ‚Wir sehen uns.‘

105 ‚Wir zündeten uns eine Zigarette an und standen eine Weile schweigend da.‘

106 ‚Meine Angst ist viel listiger und heimtückischer; ich weiß, dass sie existiert, aber ich weiß nicht, worin sie besteht.‘

kennbar, das die Episoden abschließend zu einem Ganzen verbindet: „U ruci su mi papir i olovka. Opažajući boje i sjene na predmetima i polaznicima, pokušavam dešifrovati izvor svog straha.“¹⁰⁷ (AO, 86) Auch die zweite bibliotheraapeutische Komponente des empathischen Lesens bleibt erhalten, denn während sie sich mit langsamen Schritten von der Klinik entfernt, fühlt sie in der Tasche das Papier mit dem zu Beginn des Klinikaufenthalts gefundenen Text – ‚Die Schönheit, die mir nicht gehört‘ –, den sie nun im Gehen stumm rezitiert und so ebenfalls zu einem Leitmotiv des Erzählbands werden lässt: „U hodu čitala sam stihove pjesme. Ko ju je mogao napisati i dalje sam se pitala.“¹⁰⁸ (AO, 89)

Während dieser Rückzug der Ich-Erzählerin aus dem eigentlichen therapeutischen Setting nur implizit deutlich wird, findet Lejla in *Zovite me Esteban* deutlichere Worte der Abgrenzung. Auch sie konzentriert sich auf fremdes Leid – in diesem Fall auf Elizabeth Bishops Gedicht *One Art* (1976) – um nicht über sich selbst zu sprechen: „Na seansama s doktoricom pričam o tebi, o tvojim pjesmama...“¹⁰⁹ (ZE, 44). Zugleich wird dieser Intertext zu einem Medium der Kommunikation im therapeutischen Kontext, denn die Therapeutin versteht den indirekten Verweis auf latente Suizid-Gedanken richtig. Gleichzeitig wird sie jedoch aus dem eigentlichen Dialog, jenem zwischen der Ich-Erzählerin und der amerikanischen Dichterin, ausgeschlossen. Außerdem weist Lejla die Einschätzung ihrer Therapeutin zurück, die Angststörung sei die Folge unverarbeiteter Verluste und könne durch Trauerarbeit gelöst werden: „Nas se dvije slažemo u malo čemu, a po pitanju groblja nikako.“¹¹⁰ (ZE, 45) Damit geht die Ärztin in diesem zweiten Buch einen Schritt weiter als jene im ersten, wo die Patientin keine Diagnose bekommt. Auch Lejlas Abgrenzung gegenüber der Ärztin ist ungleich heftiger als jene der früheren Ich-Erzählerin, die ihre Angst vor dem Fehlen therapeutischer Unterstützung zum Ausdruck bringt. (Vgl. AO, 46)

Ungeachtet Lejlas teilweise offener Ablehnung konkreter Ratschläge agiert ihre Therapeutin in *Zovite me Esteban* ähnlich freundschaftlich-leger wie zuvor Bojana, die mit ihrem Lächeln das Eis zumindest so weit bricht, dass Vertrauen entsteht. Dies wird im Zuge des späteren, durch Lejlas Initiative begonnenen Gesprächs deutlich. Die Therapeutin lächelt hier ebenfalls und fährt fort, Kerne zu knabbern – anstatt den Redefluss ihres Gegenübers durch Fragen oder Kommen-

107 ‚Ich habe Papier und Bleistift in der Hand. Indem ich die Farben und Schatten auf Objekten und Teilnehmern betrachte, versuche ich die Quelle meiner Angst zu entschlüsseln.‘

108 ‚Im Gehen las ich die Verse des Gedichts. Ich fragte mich noch immer, wer es geschrieben haben mochte.‘

109 ‚In den Sitzungen spreche ich mit der Ärztin über dich, über deine Gedichte...‘ (NE, 48)

110 ‚Wir sind uns eh in wenigen Punkten einig, aber was den Friedhof betrifft, kommen wir gar nicht zusammen.‘ (NE, 49)

tare zu unterbrechen –, während Lejla sich die Zweifel hinsichtlich ihrer neuen Beziehung von der Seele redet: „Žvače one košpice, smješka se.“¹¹¹ (ZE, 49) Anders als im ersten Buch liegt mit dieser Sequenz erstmals ein längerer Monolog vor, in dem die Patientin ihre eigene Situation analytisch aufrollt. Der ermutigende Effekt des Gesprächs wird beiläufig bestätigt: „Ohrabrile su me one [drugarice] sinoć. A i doktorica jutros.“¹¹² (ZE, 49) Von Bedeutung erscheint außerdem der Umstand, dass die Ärztin in *Zovite me Esteban* mit Lejlas Mutter assoziiert ist, denn vor ihr auf dem Tisch steht eine Schreibmaschine: „Banula sam joj u ordinaciju, onako neplanski. Radni stol, bijeli mantil, pisaća mašina.“¹¹³ (ZE, 49) Auch die vertrauensvolle unangekündigte Interaktion scheint der Beziehung zu einer Mutter nicht unähnlich und mütterlich wirkt außerdem die von der Ärztin gewählte nonverbal-körperliche Form, Lejla Mut zuzusprechen: „Doktorica me uzima za mišku: to je njen način da prekine napad mojih sumnji i strahova.“¹¹⁴ (ZE, 50)

In Verbindung zu diesem therapeutischen Verhältnis steht darüber hinaus Lejlas Beziehung zu ihrer Partnerin Naida, die Eva Kowollik (2019: 140) mit Dori Laub als ‚aktive‘ ZuhörerIn klassifiziert. Wie aus Lejlas Monolog bei der Therapeutin hervorgeht, entsprechen die für sie bedeutsamen Komponenten von Naidas Zuhören jenen nonverbalen Zeichen von Liebe und Wertschätzung, die an der Therapeutin selbst erkennbar sind und der mütterlichen Fürsorge im Umgang mit Kleinkindern ebenso entsprechen: Berührungen, Blickkontakt, ermutigender Zuspruch. Vor allem Naidas gefühlte Nähe und ihr Geruch bringen Lejlas Urvertrauen zurück: „Ona me grli, a ja se sve više privijam uz njeno tijelo, uz njenu sliku svijeta. Osjetim njen miris [...]. I potom, dok napolju bukte munje i ječe gromovi, tonem u san, vjerujući sad malo više u to da sam ipak preživjela.“¹¹⁵ (ZE, 52) Lejlas in dieser Episode geschilderte Angst vor einem Gewitter verweist angesichts der Ähnlichkeit mit Kriegsgeräuschen auf eine mögliche Traumatisierung durch den Krieg. Nicht der Inhalt von Naidas Worten, sondern die durch diese intuitiv erfahrene Nähe unterstützt die Protagonistin in dieser exponierten Situation: „Zove me imenom. Sjedom na rub kreveta. Grli me s leđa. ‚Sve je u

111 „Sie knabbert ihre Kerne und lächelt.“ (NE, 54)

112 „Die beiden haben mich gestern ermutigt. Und auch die Ärztin heute Morgen.“ (NE, 53)

113 „Ich bin in ihr Sprechzimmer hereingeplatzt, ziemlich ungeplant. Schreibtisch, weißer Mantel, Schreibmaschine.“ (NE, 53)

114 „Die Ärztin hält mich am Oberarm fest: Das ist ihre Art, meine Anfälle von Zweifel und Angst zu unterbrechen.“ (NE, 55)

115 „Sie umarmt mich und ich schmiege mich enger und enger an ihren Körper, an ihre Sicht auf die Welt. Ich nehme ihren Geruch wahr [...]. Dann, während draußen Blitze auflodern und Donner widerhallen, sinke ich in den Schlaf und glaube jetzt ein bisschen mehr daran, dass ich doch überlebt habe.“ (NE, 58)

redu', šapće."¹¹⁶ (ZE, 52) Die beruhigende Wirkung des Gesagten ergibt sich aus der leisen Stimme und dem Klang ihres Namens, der Lejla als ungeteiltes Zentrum von Naidas Aufmerksamkeit bestätigt.

Wie hier deutlich wird, übernimmt Naida wichtige kommunikative Funktionen der Therapeutin und schafft so einen fließenden Übergang in den sich schrittweise aus emotionalen Belastungen lösenden Alltag. Über Naida selbst wird wenig erzählt, sodass ihr in der Beziehung hauptsächlich die Funktion als positiver Resonanzraum zukommt. Wie in dem Epigraf „O umijeću disanja“¹¹⁷ (ZE, 53) deutlich wird, verkörpert sie Gesundheit, ruhigen Schlaf und Sorglosigkeit; die selbstverständliche ‚Fähigkeit zu atmen‘, die Lejla noch erlernen muss. Unmerklich schafft es Lejla, Naidas Ratschläge anzunehmen, die sie zuvor aus dem Mund der Ärztin zurückgewiesen hat. Bezeichnenderweise endet der Band mit dem verordneten Ausflug zum Friedhof, mit Lejlas Sprechen über die Vergangenheit – „Pokušavam odgovoriti na sva Naidina pitanja“¹¹⁸ (ZE, 85) –, mit dem Reinigen der Gräber und dem Zurücklassen der Toten. Naida ist es hier außerdem, die Lejla zurückruft, zum Bus und ins Leben: „Krećem ka njoj. Vrijeme je da se ide. Vrijeme je.“¹¹⁹ (ZE, 90)¹²⁰ Auf mehreren Ebenen markiert dieser Schluss eine Genesung von der depressiven Lethargie des Zeitverlusts, ein Proust'sches ‚Wiederfinden der verlorenen Zeit‘ in dem an dieser Stelle vollendeten Kunstwerk sowie, als Zitat des biblischen Buches Kohelet, den Aufbruch in ein aktives diesseitiges Leben, das es im Moment zu nutzen und zu genießen gilt.

2.3 Verfremdendes Sprechen: Tod und Suizid

Während die meisten fremden Stimmen bei Kalamujić einen harmonischen Gleichklang mit der Situation der Ich-Erzählerin etablieren, fallen mitunter surreale Episoden ins Auge, die offensichtlich einer anderen Realitätsordnung entspringen. Die Metaebene der Verfremdung erleichtert v. a. eine Abgrenzung von düsteren Themen wie Tod und Suizid, die in diesen Episoden vorwiegend behandelt werden. Ausgangspunkte bilden sowohl fiktionale Medien als auch Nebenfi-

¹¹⁶ „Sie ruft mich beim Namen. Ich setze mich auf die Bettkante. Sie umarmt mich von hinten. ‚Alles okay‘, flüstert sie.“ (NE, 58)

¹¹⁷ „Über die Kunst des Atmens“ (NE, 59)

¹¹⁸ „Ich versuche, Naida alle ihre Fragen zu beantworten.“ (NE, 94)

¹¹⁹ „Es ist an der Zeit zu gehen. Es ist an der Zeit.“ (NE, 101)

¹²⁰ Ein ähnliches Moment findet sich bereits im ersten Band, als die Ich-Erzählerin während der Mittagsruhe der anderen Patient:innen, von diesen unbemerkt, den Heimweg antritt: „Vrijeme je. Ne volim rastanke.“ (AO, 88; ‚Es ist Zeit. Ich mag keine Abschiede.‘)

guren und die entsprechenden Episoden unterstützen ebenfalls die Strategie einer wechselseitigen Exegese, in der Hauptfigur und Binnenerzählungen einander kommentieren. Durch den deutlich surrealen Charakter erzeugen die im Folgenden behandelten Elemente jedoch logische Brüche und verbinden sich erst auf den zweiten Blick und auf eher indirekte Weise mit der Ich-Erzählerin selbst.

In *Anatomija osmijeha* sind diese Binnenerzählungen anderen Erzählerfiguren aus dem Kreis der Patient:innen zugeordnet. Sisif – der Name erinnert nicht zufällig an die gequälte Figur aus der griechischen Mythologie sowie an Camus' (1942) Umdeutung von deren erfolglosem Wälzen des Steins zu einer erfüllenden Aufgabe – tritt selbst mit einer Geschichte an die Ich-Erzählerin heran, die sie, wie sie ausdrücklich festhält, in seinen Worten wiedergibt. (Vgl. AO, 47) Durch antiquierte Formulierungen sowie den parabelhaft-mythischen Inhalt erinnert Sisifs eigenwillige Geschichte an archaische Texte wie den Koran. Tatsächlich entwarfen Denker und Mystiker in diesem Umfeld Vorstellungen des „gesamte[n] Universum[s] als Baum [...], wie es Ibn Arabi tat, der von der *šağarat al-kaun*, dem ‚Baum der Existenz‘, spricht, an dem der Mensch die letzte, wertvollste Frucht ist“ (Schimmel 1995: 42 f.). Sisifs Erzählung handelt von einer Mutter, die verhindert, dass ihr Sohn einen Namen erhält. Damit versucht sie, ihn vor dem Tod zu bewahren, denn die von einem Hodža erhaltene Lehre lautet, dass der Tod eines Menschen jeweils dann eintrete, wenn Allah das mit dessen Namen beschriftete Blatt vom Weltenbaum zu sich rufe. „Ahmos Sohn“ wird Lastwagenfahrer, entwickelt jedoch keinen persönlichen Charakter und wird daher zum Außenseiter: „[N]ijedna nije željela za muža onog koji ne zna ni kako se zove“¹²¹ (AO, 56). Die fatalen Auswirkungen des Aufbegehrens gegen den Tod zeigen sich mehrfach, denn der Sohn leidet an für ihn unerklärlichen Albträumen über den Weltenbaum, und ohne Namen bleibt ihm die Hilfe des Hodžas verwehrt. Darüber hinaus geht der Versuch, den Tod zu überlisten, fehl, denn eines Tages ruft Allah das leere Blatt zu sich, das er schließlich selbst benennen muss, wonach die Mutter ihren Sohn mit einem Grabstein ohne Namen um viele Jahre überlebt.

Eine Verbindung zur Ich-Erzählerin kann in deren diffusen Ängsten und Albträumen gefunden werden sowie in der Thematik der Individuation, die für sie durch den Krieg und den frühen Verlust mehrerer Familienmitglieder ebenfalls erschwert wird. Die in Kalamujićs zweitem Erzählband immer noch zentrale Identitätsfrage bleibt im ersten weitgehend ungelöst, da die Ich-Erzählerin selbst meist im Hintergrund bleibt und damit an ein unbeschriebenes Blatt erinnert. Nachdem Identität in *Zovite me Esteban* als (Re)Konzeptualisierung der nur aus Überlieferungen bekannten Mutter behandelt wird, gibt die später beigefügte Er-

121 „[K]eine wollte einen Ehemann, der nicht einmal wusste, wie er hieß.“

zählung *Snežanas Lied*¹²² zu erkennen, dass die Mutter trotz der für sie gefundenen neuen Form der Fiktion ungreifbar bleibt: „Aber etwas bedrückt mich sehr. Etwas, wogegen auch all die Geschichten nichts helfen, die von dir überlebt haben. [...] Du bist ein offenes Notizheft. Unbeschrieben.“ (JS, 114) Der Aspekt unzureichender Definiertheit betrifft daher in Kalamujićs literarischem Gesamtkonzept insbesondere die Mutter, die als leeres Blatt verstarb und damit ihre Tochter im Zweifel über wichtige Fragen der Identität zurückließ.

Die Ich-Erzählerin wird von Sisifs Sprechen direkt adressiert. Sie selbst distanziert sich einerseits von seiner Geschichte, die weltanschaulich deutlich anders verortet ist als die übrigen. Durch die Aufnahme in die Erzählsammlung mischt sich dieses zweifelnde Narrativ jedoch in das Sprechen der Ich-Erzählerin. Die gleichnishafte Erzählung ergänzt *Anatomija osmijeha* um ein Sprechen aus dem Off, das auf einer Metaebene Fragen über Ursprünge und Tod, familiäres Erbe, Schicksal und Kontinuität aufwirft. Ähnliche Themengebiete spricht die Erzählung über Sylvias Alptraumvisionen von der im Fernsehen übertragenen medizinischen Wiederbelebung Verstorbener an, welche die Ich-Erzählerin, ohne sich davon zu distanzieren, mit Blick auf die psychisch Kranke selbst erzählt. (Vgl. Kap. 1.3)

Wie eng Kalamujićs Erzählerin beim Sprechen über fremde Schicksale mit den entsprechenden Figuren verschmilzt und wie sehr darin Verweise auf die Hauptfigur selbst vorliegen, zeigt sich besonders in der bereits vorab publizierten Erzählung *Sandug el dunya*. Erst am Ende stellt sich heraus, dass diese durch den Patienten Nenad perspektiviert ist, dessen Sprechen posthum aus dem Sarg dringt: „Jer, ja vam sve ovo pričam iz mrtvačkog sanduka.“¹²³ (AO, 76) In die Chronologie des Bandes ist diese Erzählung durch Bezugnahmen im vorhergehenden sowie im darauffolgenden Text deutlich integriert, wo Nenad sich fröhlich zum Wochenendausgang verabschiedet bzw. wo die Ärzt:innen seinen Suizid mitteilen. *Sandug el dunya* bildet das erklärende Bindeglied, in dem biografische Daten geordnet werden, wobei deutliche Übereinstimmungen mit dem Leben der Ich-Erzählerin (sowie insbesondere mit Lejla in *Zovite me Esteban*) zutage kommen – die Suizid-Thematik, die früh verstorbene Mutter, das Gefühl, alleine zurückzubleiben, und das schwierige Verhältnis zum trauernden Vater: „Za života, otac je uvijek u meni vidio smrt majke i ništa izvan toga.“¹²⁴ (AO, 73) Sogar das Alter

¹²² Die Ausgabe der deutschen Übersetzung schließt mit drei später entstandenen zusätzlichen Erzählungen, die das versöhnliche Ende der ursprünglichen Komposition von Neuem in Frage stellen.

¹²³ „Denn ich erzähle euch all das aus meinem Sarg.“

¹²⁴ „Mein Leben lang sah mein Vater in mir immer den Tod meiner Mutter und nichts darüber hinaus.“

stimmt überein: „Danas je moj dvadeset i deveti rođendan“¹²⁵ (AO, 73). Allerdings unterscheiden sich (neben weiteren Aspekten) die Lebensdaten auf dem Grabstein: „Nenad Petrović 1978–2007“ (AO, 76). Erst posthum aus dem Sarg wird hier außerdem die Identitätsfrage gestellt: „Ko sam sada ja?“¹²⁶ (AO, 76) Die Antwort bezieht sich auf den verstorbenen Körper bzw. auf das Nicht-Sein nach dem Tod und wird mit einem Fehlen jeglicher Erinnerung an den zuvor Lebenden beantwortet. Damit erfüllt sich ein Gedanke, der der Hauptfigur, wie um die Folgerichtigkeit des Entschlusses zu bekräftigen, bereits in der Kindheit bei einem Besuch auf dem Friedhof kam: „[O]duvijek smrt u meni obitava.“¹²⁷ (AO, 73)

Kalamujićs transgressive Auseinandersetzung mit dem Tod erfolgt in *Anatomija osmijeha* jeweils direkt am erlebenden Subjekt und thematisiert dabei unterschiedliche ontologische Ebenen: Der Namenlose in Sisifs Erzählung bleibt nicht vor dem Tod verschont, kämpft jedoch mit erschwerten Bedingungen der Individuation; in Nenads Fall bestätigt Suizid als physische Handlung der Auslöschung scheinbar nur eine bereits bestehende Ordnung, während Sylvia in ihren Albträumen gegen die Reanimationsversuche der Ärzt:innen ankämpft. Alle drei durchleben eine Existenzform zwischen Leben und Tod: Der Namenlose muss den performativen Akt des Sich-selbst-Benennens vollziehen, um sterben zu können; Nenad erlebt eine ihm zuvor unbekannte Agonie, die seinen Suizid wenige Stunden hinauszögert – „agoniju kakvu poznaju samo samoubice“¹²⁸ (AO, 76) –, und Sylvia findet sich in der Rolle einer hilflosen Beobachterin, als ihr Körper reanimiert wird.

Zovite me Esteban ist im Grundton realistischer erzählt und enthält transgressive Übergänge in psychotische Parallelwelten hauptsächlich im Rahmen konkreter Medienreferenzen. Während eines Erholungsurlaubs, auf den Lejla ihren Neffen Haris anstelle von dessen Mutter begleitet, schildert sie einen solchen Bewusstseinseinbruch: Dabei überblenden sich Motive des an dieser Stelle direkt zitierten Films *Todo sobre mi madre* (1999, *Alles über meine Mutter*) sowie aus Gabriel García Márquez' Erzählung *Der schönste Ertrunkene der Welt* (*El ahogado más hermoso del mundo*, 1968). Lejla schildert ihre eigene Nahtoderfahrung, die davon handelt, wie sie von den am Strand spielenden Kindern unsanft aus dem Wasser gezogen wird, wonach sich deren Mütter über ihren toten Körper beugen. Die groteske Szene erinnert an Sylvias Wiederbelebung durch die Ärzte im ersten Band und endet mit dem Erscheinen von Lejlas eigener Mutter: „„Ovo je Esteban“, izgovori moja majka još jednom i poljubi mi obraze.“¹²⁹ (ZE, 36) Vergleichbar mit Sisifs Er-

125 ‚Heute ist mein neunundzwanzigster Geburtstag.‘

126 ‚Wer bin ich jetzt?‘

127 ‚[I]mmer schon wohnte der Tod in mir.‘

128 ‚eine Agonie, wie nur Selbstmörder sie kennen‘

129 „„Das ist Esteban“, sagte Mutter noch einmal und küsste mich auf die Wangen.“ (NE, 38)

zählung wird an dieser Stelle ein Moment der Taufe erkennbar, das eine verspätete Individuation in Relation zum eigenen Tod zu thematisieren scheint.

Der performative Akt wird hier durch Lejlas Mutter vollzogen, die als imaginierte Gesprächspartnerin auch in anderen Erzählungen von *Zovite me Esteban* vorkommt. Während sie dort in ihrem Verhalten an eine freundschaftliche Begleiterin erinnert, weckt ihr Erscheinen am Ende dieser Nahtoderfahrung Assoziationen zu der um Christus trauernden Gottesmutter. Zugleich erhält das allegorische Setting groteske Züge, denn im Kontext des Bosnienkriegs erinnert die Szene auch an die Identifizierung von Opfern der Massenvernichtung: „Spustila je usne na moje oči, a onda jezikom liznula jednu slanu kap vode s moje trepavice. ‚Ovo je Esteban!‘, reče. Ostale žene se zgledaše. ‚Esteban, i niko drugi!‘, zavalila je.“¹³⁰ (ZE, 35) Auch das Wiedererkennen eines anonymen Körpers erfordert einen performativen Akt, den Lejlas Mutter hier sprachlich vollzieht: Ihr Sprechtext beschränkt sich auf die Worte ‚Das ist Esteban und sonst niemand‘, die sie in mehrfacher Wiederholung ungewöhnlich eindringlich vorbringt.

Die existenziellen Fragen nach Identität und Tod, welche in Kalamujićs erstem Erzählband anhand von Nebenfiguren vielschichtig ausgelotet werden, zentrieren sich im zweiten auf Lejla selbst, wobei unterschiedliche Fiktionen der Mutter sowie das jeweilige Verhältnis zwischen ihr und der Hauptfigur ein ähnliches Prisma potenzieller Ordnungen entwerfen. Wie für die fremden Erzählungen des Vaters, der Großeltern sowie anderer Bekannter bereits festgestellt, ist die Mutter sich selbst auch in Lejlas Imaginationen nie ähnlich, wo sie mal alt, mal jung, mal als feine Dame, mal als fröhlicher Teenager, mal als ungezogenes Kind erscheint. Als sie den leblosen Körper ihrer Tochter liebkost, ist sie älter, als sie in ihrem zweiundzwanzigjährigen Leben je wurde: „Bila je to moja majka. Na pragu svoje starosti.“¹³¹ (ZE, 35) Dagegen deuten ihre legere Kleidung und die festgestellten Ähnlichkeiten zwischen ihr und Lejla darauf hin, dass sie in der folgenden Erzählung ein ähnliches Alter wie ihre Tochter erhält: „Glas joj je mekši od mog. Kosa kraća od moje. Osmijesi nam liče. [...] Ima jaknu od brušene kože do iznad struka, leviske i smeđe platnene tene sa bijelim gumenim vrhovima.“¹³² (ZE, 37) Als die beiden Frauen so rauchend nebeneinandersitzen, erfasst Lejlas Blick an der Mutter v. a. ihre eigenen burschikosen Züge, die sie auch bei der Beschreibung von

130 „Sie senkte den Kopf, berührte mit den Lippen meine Augen, dann leckte sie einen salzigen Tropfen von meinen Wimpern. ‚Das ist Esteban!‘, sagte sie. Die übrigen Frauen blickten sich an. ‚Esteban und kein anderer!‘ schrie sie auf.“ (NE, 38)

131 „Es war meine Mutter. Sichtbar älter geworden.“ (NE, 38)

132 „Ihre Stimme ist weicher als meine. Das Haar kürzer als meins. Unsere Lächeln ähnlich. [...] Sie trägt eine Lederjacke im Used Look, die ihr bis knapp über die Taille reicht, Levis und braune Stoffturnschuhe mit weißer Gummikappe.“ (NE, 39)

Fotos regelmäßig betont: das Lächeln, die Hosen, die braunen Turnschuhe mit Gummikappen (als Äquivalent zu den schmutzigen Gummistiefeln) und die kurzen Haare.

Im Zuge dieses imaginierten Alltagsgesprächs formuliert Lejla auch ihren eng mit dem tatsächlichen Buchprojekt verwobenen Entschluss: „Možda jednog dana napišem priču o tvojoj smrti.“¹³³ (ZE, 42) Der Tod der Mutter bildet folglich einen Ausgangspunkt dieser Suche, noch bevor Kalamujićs spätere Ich-Erzählerin ihr Buch über die ‚Abwesenheit ihrer Mutter‘ erwähnen wird. Als weiterer Ausgangspunkt bleibt anhand von Elizabeth Bishops Gedicht auch die im ersten Band konkreter verhandelte Suizid-Thematik erkennbar: „– Čak izgubiti tebe (šaljiv glas, gestu / koju volim) neće me učiniti lažljivicom. Jasno je / da umijeće gubljenja nije preteško naučiti / iako se može činiti da će (Napiši to!) i te kako mučiti.“¹³⁴ (Elizabeth Bishop, Übersetzung von Asja Bakić; ZE, 45) Wie zuvor die Geschichte über Nenad Petrović verhandelt das zitierte Gedicht die existenzielle Situation der Ich-Erzählerin an einem fremden Subjekt.

Während Tod und Suizid jedoch im ersten Erzählband stets hautnah anhand anderer Patient:innen miterlebt werden, geschieht dies im zweiten vermittelt über die Distanz künstlerischer Medien. Zudem lässt sich ein Wechsel der Perspektive erkennen, die sich von den Sterbenden zu den Trauernden verschiebt. In den hier herangezogenen Beispielen sind dies Lejlas Mutter und Elizabeth Bishops lyrisches Ich; der Band enthält jedoch noch zahlreiche weitere Verlustszenarien; denn mit den heterogenen Narrativen über die Mutter rückt Kalamujić insbesondere auch all jene in den Blick, die um sie oder andere Verstorbene trauern, wobei deren je individuelle Trauer ebenso sichtbar wird. Die deutlich grotesken Visionen über die physische Dimension von Tod und Suizid zeigen jenen angstgenerierenden Kern in der Gedankenwelt der Ich-Erzählerin, der dafür verantwortlich ist, dass diese in beiden Bänden psychische Behandlung benötigt. Zugleich deutet die Verschiebung dieser Narrative auf Medien der Kunst im zweiten Buch darauf hin, dass das sensible Subjekt seine emotionale Distanz vergrößert und mit mehr Abstand auf verstörende Themen blickt, die es im ersten Buch auch in seiner sozialen Umgebung aufspürt und mit dem eigenen Ich verbindet.

133 „Vielleicht schreibe ich eines Tages eine Geschichte über deinen Tod.“ (NE, 45)

134 „– Even losing you (the joking voice, a gesture / I love) I shan't have lied. It's evident / the art of losing's not too hard to master / though it may look like (*Write it!*) like disaster.“ (Bishop 1977: 41)

2.4 Vom Konservieren und Loslassen der Kindheit

Ein zentrales Thema des Sprechens und der Selbstverortung stellt bei Kalamujić die Kindheit dar. Bezeichnenderweise ändert sich in der Chronologie ihrer Werke das rückblickende Narrativ: *Anatomija osmijeha* erschließt Kindheit als Zeit der Geborgenheit im Kreis der Familie, in der zudem die Identitätsentwicklung einsetzt; die Selbstversicherung der Ich-Erzählerin gelingt als Wiederaneignung der frühen Erfahrungen für die Gegenwart. Demgegenüber öffnet *Zovite me Esteban* eher den Blick auf frühkindliche Traumatisierungen durch Verluste und schwierige Familienverhältnisse, die in gerade gegensätzlicher Logik durch ein Ankommen in der Gegenwart mit der Vertiefung intimer und freundschaftlicher Beziehungen überwunden werden.

Im Zuge dessen fällt eine Verschiebung vom fotografisch vermittelten visuellen Gedächtnis hin zu einer stärkeren Sensibilität für internalisierte Geräusche und Laute auf. Am Ende von *Anatomija osmijeha* wird die erwähnte Aufnahme vom ersten Geburtstag als wichtigstes Gepäckstück ausgewiesen. (Vgl. AO, 87) Der auf diesem Foto festgehaltene ephemere Eindruck des Lächelns inzwischen verstorbener Angehöriger vermittelt der Ich-Erzählerin Gewissheit über ihre Ursprünge. Narrative über die positiv erinnerte Zeit bei den Großeltern knüpfen erzählerisch an dieses fotografisch visualisierte Konzept einer glücklichen Kindheit an. Rückwirkend nutzt die Erzählerin dieses Prisma, um auch gegenwärtige Situationen mit Zuversicht zu bedenken, und so betrachtet sie die Kindheit als Phase, in der die Grundsteine für die individuelle Entwicklung gelegt werden: „Čini se da je prošla vječnost od tog vremena. Posebno sada, dok ležim u bolničkom krevetu. Ali, i sada znam da sam ključni period, najljepše doba svog života, nosila sa sobom sve do danas.“¹³⁵ (AO, 78)

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Erinnerungsfotos und den in *Zovite me Esteban* an Bedeutung gewinnenden akustischen Eindrücken aus der Kindheit besteht darin, dass Fotografien im familiären Kontext üblicherweise glückliche Augenblicke konservieren, wohingegen Erinnerungen – und so auch akustische – unterschiedliche emotionale Färbungen aufweisen können. Kalamujićs zweiter Erzählband enthält mehrere Episoden, in denen Stimmen aus der Vergangenheit im gegenwärtigen Bewusstsein der Erzählerin erklingen: „Glasovi progovaraju iz pogleda. Mladi i stari. Mekani, umilni. Mogla bih ih razmazati po tijelu, kao puter

¹³⁵ „Es scheint, als wäre seit damals eine Ewigkeit vergangen. Besonders jetzt, wo ich in einem Krankenhausbett liege. Aber selbst jetzt weiß ich, dass ich die entscheidende Zeit, die schönste Zeit meines Lebens, bis heute mit mir herumgetragen habe.“

po vrućoj kifli.“¹³⁶ (ZE, 9) Aus der nachvollzogenen Sicht der kindlichen Lejla werden diese Stimmen physisch erlebt, stärker anhand des emotionalen Gehalts ihres Klanges als aufgrund der kommunizierten Aussage. Ähnlich wie die Fotografie der lächelnden Angehörigen generieren die zärtlichen Klänge daher auch nachträglich hauptsächlich positive Assoziationen. Zugleich verdeutlicht der Text eine nicht minder relevante Ambivalenz dieser Erinnerungen, die sich daraus ergibt, dass Sprechen hier auf unterschiedliche Weise „ebenso sehr der Ort einer ‚Ansprache‘ und eines ‚Anspruchs‘“ (Mersch 2006: 216) ist. Selbst das liebevolle Sprechen ist mit einem Subtext verbunden, der die Ursprünge eines Identitätskonflikts der Adressatin erklären kann: „Vrelih obraza, lizala bih s otvorenih dlanova njihova pitanja: *Ko si ti? Čija si?* Ja, zlato (često su me tako oslovljavali), pripadala sam ljetu. U njemu sam rođena. U njemu je moja mama umrla.“¹³⁷ (ZE, 9) Mit der Suggestivfrage nach ihrer Zugehörigkeit zerren die von unterschiedlichen Sprecher:innen stammenden zärtlichen Worte aus mehreren Richtungen an der mehrfach verankerten, multiethnischen Lejla.

Im nachträglichen Sprechen des Kindes reagiert die Erzählerin auf diesen Konflikt und findet dabei zwei neuralgische Punkte, um ihn zu dekonstruieren: Zum einen formuliert Lejla Antworten, die keinerlei Festlegung vornehmen, indem sie alle Identifikationsmerkmale der Erwachsenen – Tito und Gott, den Koran und die Partisanenlieder – gleichermaßen für sich beansprucht. Gerechtfertigt durch die nur scheinbar naive Sicht des Kindes, wählt sie zum anderen für die Beantwortung Kategorien, die sich den implizit zur Auswahl gestellten Zuordnungen entziehen: „Ja sam od ljeta! Ljeto, to sam ja. Smijali su se glasovi. Svojim debelim prstima štipali su mi obraze sve dok ne bi pocrvenjeli kao da su od bakra.“¹³⁸ (ZE, 9) Erzählerisch durch die positiven Reaktionen der Erwachsenen bestätigt, wird dieses Konzept eines freien, unbefangenen Sprechens zum Anknüpfungspunkt dafür, dass Kindheit auch in *Zovite me Esteban* eine Kategorie bildet, die das Selbstkonzept positiv begleitet. Mit der hier vorgefundenen nachträglichen Aneignung des kindlichen Sprechens wird die im ersten Band vorgefundene Form einer rückblickenden Aneignung fotografischer Eindrücke fortgeführt: Der damit eingeleitete Prozess der Selbstverortung beschränkt sich nun nicht mehr auf die Innenwelt des erzählenden Subjekts, sondern richtet sich auf

136 „Aus den Blicken sprechen Stimmen. Junge und alte. Sanfte, schmeichelnde. Ich könnte sie auf meinem Körper verstreichen, wie Butter auf einem warmen Hörnchen.“ (NE, 10)

137 „Mit heißen Wangen würde ich ihre Fragen von den offenen Handflächen ablecken: *Wer bist du? Zu wem gehörst du?* Ich, ihr Sonnenschein (so haben sie mich oft genannt), gehörte zum Sommer. Im Sommer wurde ich geboren. Im Sommer starb meine Mutter.“ (NE, 10)

138 „*Ich bin ganz aus Sommer! Der Sommer, das bin ich.* Die Stimmen lachten. Ihre dicken Finger kniffen mich in die Wangen, bis sie kupferrot leuchteten.“ (NE, 10)

das soziale Umfeld und initiiert eine aktive Strukturierung der Außenwelt durch die Sprecherin.

In *Anatomija osmijeha* verläuft die Identitätssuche deutlich unspezifischer, was mit dem akuten Zustand der Ich-Erzählerin zu tun hat. Die wenigen direkten Einblicke, die diese Textsammlung in ihre eigene Biografie gibt, betreffen glückliche Erinnerungen an die Kindheit: „Mali jednosobni stan na Grbavici bio je mjesto u kojem svijet svakog vikenda iznova nastaje. [...] Malo dijete, mala porodica i toplinom ispunjen život, reklo bi se.“¹³⁹ (AO, 77) Ähnlich wie die Fotografie vom ersten Geburtstag konstituiert die liebevolle Beziehung zu den Großeltern einen ewigen Raum kindlicher Geborgenheit: „Bili su mi prijatelji, braća, suborci u historijskom bitkama iz dječje mašte.“¹⁴⁰ (AO, 77) Anhand ihrer idealisierten Erinnerung an die Kindheit proklamiert die Ich-Erzählerin den ewigen Wert von Beziehungen, womit besonders jene zu den Großeltern und zu Ana gemeint sind: „Ako je vjerovati teoriji da je priča omča između dva svijeta, onda je emocija omča između dvoje ljudi, omča koja ne mari za godine nego za uspomene“¹⁴¹ (AO, 78).

In dieses Kindheitsnarrativ integriert finden sich außerdem erste Anzeichen einer burschikosen Identitätsentwicklung: „[U]nuka je postajala unuk, glumeći čas hrabrog ratnika, čas fudbalera, čas taksistu.“¹⁴² (AO, 77) Anhand ähnlicher Attribute wird die kindliche Lejla in *Zovite me Esteban* charakterisiert, während sie in der Backstube ihres Onkels ein Teigmännchen formt: „Pričam im da pravim sebe. U Sarajevu sam igrala lopte, bila sam dobra, za potrebe buduće slave u sportu čak sam odabrala sebi novo ime: Lejlan.“¹⁴³ (ZE, 21) In diesem chronologisch etwas später, nach Kriegsbeginn, angesiedelten Narrativ setzt sich das Kind mit der eigenen Abwesenheit an seinem Heimatort Sarajevo auseinander, denn Lejla verbringt diese Zeit bei den Angehörigen im serbischen Šid. Ihre eigene Identität verleiht sie dem Teigmännchen durch ihr Sprechen – das diese Modellie-

139 „Die kleine Ein-Zimmer-Wohnung in Grbavica war jener Ort, an dem die Welt jedes Wochenende aufs Neue geboren wurde. [...] Ein kleines Kind, eine kleine Familie und ein Leben voller Wärme, könnte man sagen.“

140 „Sie waren meine Freunde, Brüder, Kameraden in den historischen Schlachten der kindlichen Fantasie.“

141 „Wenn wir der Theorie glauben, dass eine Geschichte eine Schleife zwischen zwei Welten sei, dann ist Emotion eine Schleife zwischen zwei Menschen, eine Schleife, die sich nicht um Jahre kümmert, sondern um Erinnerungen [...]“

142 „[A]us der Enkelin wurde ein Enkel, mal spielte sie einen tapferen Krieger, mal einen Fußballspieler, mal einen Taxifahrer.“

143 „Den Mitarbeitern erzähle ich, ich würde mich selber kneten. In Sarajevo habe ich Fußball gespielt, ich war gut. Für meinen künftigen Ruhm als Sportlerin habe ich mir sogar einen neuen Namen ausgesucht: Lejlan.“ (NE, 25)

nung begleitet –, durch ihr Erzählen über Sarajevo, wo sie unter dem selbstgewählten maskulinisierten Namen ‚Lejlan‘ mit der ‚Raja‘ (ihren Sarajevoer Freund: innen) Ball spielt. Geschildert wird außerdem das Verschwinden des Teigmännchens beim anschließenden Verzehr: „Nestaju glava, ruke, tijelo, sve.“¹⁴⁴ (ZE, 22) Der Ablauf ähnelt dem von Sigmund Freud beschriebenen ‚Spiel mit der Spule‘, bei dem ein Kind die kurzfristige Abwesenheit seiner Mutter verarbeitet, indem es die Spule mehrfach verschwinden lässt und wieder zurückholt (Kap. III.4.1); die von ihrer dem Krieg ausgesetzten Heimat weit entfernte Lejla lässt sich selbst – vollständig – verschwinden. Eine Auseinandersetzung mit demselben Konflikt der eigenen Ab- und Anwesenheit zeigt sich auch an anderen Symbolhandlungen, wie etwa der Einschreibung des eigenen Namens in den Schnee: „Svako malo zastajkujem, u snijeg prstom upisujem svoje ime.“¹⁴⁵ (ZE, 22)

Indirekt wird das durch den Krieg vorzeitig eingeleitete Erwachsenwerden auch in *Anatomija osmijeha* als einschneidender Bruch thematisiert: „Malo prije nego će život učiniti da naprećac odrastem, sjećam se, dobila sam od dede na poklon plastičnu mrežicu punu klikera.“¹⁴⁶ (AO, 78) Die Murmel mit dem unausgesprochenen Wunsch, welche die Ich-Erzählerin Jahre später vor Anas Tür verliert (vgl. Kap. 1.3), wird zum Symbol für den irreversiblen Verlust der Kinderwelt. So verbinden sich die Murmeln, die Großeltern, Ana, der Krieg, die Traumatisierung der Ich-Erzählerin und der leitmotivische Text über den Suizid des unbekannten Dichters, dessen Gedanken in Form kristallener Murmeln von einem spielenden Kind – der Ich-Erzählerin – gefunden werden könnten. Über den Text hinweg werden die Murmeln zu einem mehrfach besetzten stummen Symbol der Kindheit, in dem sich Verlust und Wiederfinden wechselseitig ablösen und zugleich verbinden.

Den Ausgangspunkt von *Anatomija osmijeha* stellt ein abgeschottetes, sprachloses Subjekt dar, das mittels fremder Geschichten und der Rückbesinnung auf eine prägende Kindheit seine Sprache wiederfindet. Während dieses Sprechen hilft, das Vakuum eines Ich in der Krise zu füllen, beginnt *Zovite me Esteban* mit einer Vielzahl persönlicher Erinnerungen, die Lejlas Bewusstsein überfordern. An manchen Stimmen und Klängen aus der Kindheit erkennt sie nachträglich destruktive oder ambivalente Färbungen. Insbesondere gilt dies für die Eindrücke ihres alkoholkranken Vaters, der abends mitunter ausbleibt: „I tišina ima svoj

144 „Der Kopf verschwindet, dann die Arme, der Körper, alles.“ (NE, 25)

145 „Ich bleibe alle paar Meter stehen, schreibe mit dem Finger meinen Namen in den Schnee.“ (NE, 25)

146 „Ich erinnere mich, dass ich, kurz bevor das Leben mich zu früh erwachsen werden ließ, von meinem Großvater ein Plastiknetz voll Murmeln geschenkt bekam.“

glas.“¹⁴⁷ (ZE, 17) Anhand der kontrastreichen Klänge seiner An- und Abwesenheiten bleibt diese belastende Beziehung noch lange nach der Kindheit intuitiv im Bewusstsein verankert: „Galama! Bila. Prođe. Ljutnja se slila u korake. Bijesno škripe stare daske kuće na Vratniku. Dođe tišina i s njom par koraka: nespretno oklijevaju ispred vrata moje sobe.“¹⁴⁸ (ZE, 19) Internalisiert ist auch der Klang seines Sprechens unter Alkoholeinfluss: die traurigen Erzählungen über die verstorbene Mutter, die sich Lejla klanglich als langsames, langatmig repetitives, weinerlich-schluchzendes Sprechen eingeprägt haben.

Individualität erhalten in *Zovite me Esteban* auch Stimmen, die weder positiv noch negativ bewertet werden. So ist etwa das Sprechen der ruralen Freunde aus dem Heimatdorf der Mutter durch lautes Gelächter charakterisiert, das ihre Verlegenheit ausdrückt: „Smeje se glasno.“¹⁴⁹ (ZE, 74) Die Stimme wird zum biometrischen Merkmal, das Informationen über Herkunft, psychophysischen Zustand, Stimmung, Beziehung zur adressierten Figur und Sprechintention enthält. Damit bestätigt sich hier die These von Petra Gehring (2006: 107 f.) und Dieter Mersch (2006: 216), wonach Emmanuel Lévinas' frühe Konzeptualisierung des Gesichts als Ausdruck menschlicher Individualität besonders auch auf die Stimme anwendbar sei, da die „Singularität der Stimme [...] zur Stimme gehör[t] wie die Singularität des Antlitzes zum Gesicht“ (Gehring 2006: 108).

Dass sich Stimmen zu Kriegszeiten besonders deutlich in Lejlas Erinnerung einprägen, hängt mit der Verlagerung verwandtschaftlicher Beziehungen auf Telefongespräche zusammen. Die Verbindung ist immer brüchig und in den Gesprächen schwingen ständige Bedrohung und Verletzlichkeit sowie Verärgerung über die politischen Umstände mit. (Vgl. ZE, 10) An der Oberfläche steht Sprache zudem als Marker ethnischer Zugehörigkeit auch direkt in Zusammenhang mit dem Krieg, was Kalamujić in einer allegorischen Erzählung über dessen Ausbruch thematisiert: „Te ljetne noći, dok se šalimo, dok ja pokušavam govoriti ekavski a ona ijekavski, na nebu se nakupljaju zlosutni oblaci. [...] Oblaci talasi ratuju.“¹⁵⁰ (ZE, 79) In Antizipation des wenig später ausbrechenden Krieges stehen der angsteinflößende Klang des Wolkenbruchs sowie tags darauf das Fiepen sterbender Vögel, die keine Überlebenschance haben, weshalb man sie ins Gras zurücklegt:

147 „Auch die Stille hat ihre Stimme.“ (NE, 19)

148 „Geschrei! Das war es. Und geht vorbei. Die Wut ergießt sich in Schritte. Wütend knarren die alten Dielen des Hauses in Vratnik. Dann kommt die Stille und mit ihr ein paar Schritte: Unbeholfen halten sie vor meiner Zimmertür inne.“ (NE, 21)

149 „[Sie] hat laut gelacht.“ (NE, 80)

150 „Während wir Witze machen und unsere Dialekte tauschen – ich versuche Ekavisch und Mira Ijekavisch zu sprechen –, ziehen in dieser Sommernacht bedrohliche Wolken am Himmel auf. [...] Wolken und Wellen bekriegen sich.“ (NE, 86)

„Ptice umiru polako, uz otegnute cijuke.“¹⁵¹ (ZE, 80) Die Sprachklänge des Ijekavischen und des Ekavischen, die die Sprecherinnen unter Gelächter wechselseitig imitieren, weicht nicht-menschlichen Geräuschen der Bedrohung und des Todes. Auf die allegorische Bedeutung des Motivs insistierend, bekräftigt die Erzählerin die Verbindung zu einem weiteren Unwetter in dem vom Krieg betroffenen Grbavica: „Uzimam vrapčice, osluškujem njihov strah, tanki krik za životom, zatim ih vraćam u ledeno mokro lišće.“¹⁵² (ZE, 80) Die Ich-Erzählerin ist mit den sterbenden Spatzen alleine und lauscht tatenlos deren angsterfüllten dünnen Schreien.

Mit der Erzählung *Snežanas Lied* greift Kalamujić die in *Zovite me Esteban* vorerst konstruktiv abgeschlossene Thematik der früh verstorbenen Mutter erneut auf. Zum Leitmotiv wird nun das während Lejlas Kindheit regelmäßig im Radio ertönende Lied *Sneg je opet, Snežana*, das über die Namensgleichheit Assoziationen zur Mutter weckt und damit, gleich einer ‚Totenklage‘, auf ihre Abwesenheit hinweist. In dieser Erzählung übersehen die Erwachsenen die emotionale Reaktion des Kindes. (Vgl. JS, 113) Damit wird nachträglich festgestellt, was bereits in *Zovite me Esteban* zu dem im Erzählen deutlich werdenden Konflikt führt, der Lejla auf der Suche nach einem für sie emotional erfahrbaren Mutterkonstrukt in ständiger Auflehnung gegen die Emotionen primärer Erzähler:innen ansprechen lässt. In heterogenen Narrativen imaginiert Lejla dort ihre persönliche, positiv besetzte Beziehung zur Mutter und versieht ihren betont distanziert und neutral gewählten Eingangssatz schrittweise mit eigenen Emotionen: „Moja mama je bila daktilografkinja.“¹⁵³ (ZE, 7)

Gleich einem traumatischen Nachhall dekonstruiert *Snežanas Lied* mit aggressiver Sprache das versöhnlich mit der Vergangenheit abschließende Konstrukt: In mehreren ‚ungelebten Leben‘ konfrontiert die Erzählerin ihre früh verstorbene Mutter mit dem Krieg und lässt sie, im Falle ihrer Entscheidung für die Flucht ins europäische Ausland, als Putzfrau auf einem Bahnhof enden sowie, im Falle ihres Verweilens im Kriegsgebiet, arbeitslos und als Četnikfrau beschimpft mit ihrer pubertären Tochter in Streit geraten. Trotz der in den Text integrierten Zweifel, ob es denn angemessen sei, die Mutter, dieses ‚unbeschriebene Blatt‘, solcherart erzählerisch zu beflecken, zeigt sich, dass die desillusionierenden Fantasien nur einen weiteren Schritt im Prozess der Trauerbewältigung bedeuten, denn die Erzählerin lässt ihre Mutter direkt zu Wort kommen und die gegebene Realität anerkennen: „Weißt du, es ist gut so. Gut, dass ich gestorben bin.“ (JS, 119)

151 „Die Vögel sterben langsam, unter gedehntem Piepsen.“ (NE, 87)

152 „Ich nehme die kleinen Spatzen in die Hand, lausche ihrer Angst, ihrem dünnen Schrei nach Leben, dann lege ich sie zurück auf das feuchte, eiskalte Laub.“ (NE, 88)

153 „Meine Mutter war Stenotypistin.“ (NE, 7)

Anhand der Mutterkonstrukte zeigt sich außerdem die Wandelbarkeit von Kalamujićs erzählerischem Sprechen, denn in *Anatomija osmijeha* ist die Mutter der Ich-Erzählerin noch vollständig abwesend; nicht einmal ihr Fehlen findet hier Erwähnung. Diese Leerstelle rückt Lejla in *Zovite me Esteban* ins Zentrum, indem sie Narrative sammelt, selektiert und zu einem Konstrukt imaginierter Anwesenheit kombiniert. Erst in einem noch späteren Schritt gelingt ein Loslassen, mit dem die Erzählerin die nunmehr bewusst gemachte Abwesenheit ihrer Mutter akzeptiert. Einem ähnlichen Wandel unterliegt das Konzept der Kindheit, das zunächst aktualisiert werden muss und dabei deutlich idealisiert im Vordergrund steht, bevor kritische Erfahrungen analytisch problematisiert und verstanden sowie letztendlich aufgearbeitet werden können. Diese Verschiebungen verdeutlichen eine wichtige von mehreren möglichen Antworten auf die im Titel des Eingangskapitels von *Zovite me Esteban* formulierte offene Frage: „Šta je meni pisaća mašina?“¹⁵⁴ (ZE, 7) Die seit der Kindheit angeeignete Schreibmaschine kann als Symbol der Subjektposition aktiver Autorschaft sowie der damit verbundenen subjektiven Entscheidungsmacht über erzählerisch vermittelte Sinnkonstruktionen gelesen werden.

3 Imaginäre Dialoge bei Lejla Kalamujić

Fotografien spiegeln in *Anatomija osmijeha* und *Zovite me Esteban* jeweils ein Festhalten an Verlorenem, konservieren sie doch Menschen aus der Vergangenheit sowie eine mit diesen verwobene eigene Kindheit. Dennoch erfüllen sie hier keine postmemoriale Funktion. Gerade gegenteilig werden sie als präsentisches Medium erkennbar, in dem liebevolle Beziehungen ungebrochen fortleben. Die Bilder unterstützen eine meditative Nach-innen-Wendung der Protagonistinnen und da den Fotografien direkte Referenzialität zugesprochen wird, ermöglichen sie den Figuren einen gleichsam authentischen Kontakt zu den Abgebildeten. Auf dieser Basis werden gegenwärtige Ereignisse in imaginären Dialogen mit früheren Bezugspersonen verarbeitet. Das *punctum* der beschriebenen Bilder findet sich in deren aufmunterndem Lächeln, aus dem beide Ich-Erzählerinnen Kraft schöpfen. In diesem Sinne bilden Fotografien einen Anker der Identität, sie stiften Kontinuität und dienen der Selbstvergewisserung.

Auch das *studium* erhält in Kalamujićs Foto-Text Beachtung. In Zusammenhang mit dem Verlust zahlreicher Abgebildeter konserviert es deren visuelle Präsenz. Am *studium* reflektieren Kalamujićs Hauptfiguren außerdem Fragen der

154 „Was bedeutet mir die Schreibmaschine?“ (NE, 9)

Identität, wobei insbesondere die Persönlichkeit der Mutter geprüft wird, an die, aufgrund ihres frühen Ablebens, keine eigenen autobiografischen Erinnerungen vorliegen. Der aus Erzählungen entstandene Schneewittchen-Mythos, der sie durch ihre ungreifbare Schönheit in die Ferne rückt, wird in *Zovite me Esteban* um Facetten ergänzt, die eine Verbindung zur Protagonistin markieren: Ihre eigenen, aus *Anatomija osmijeha* bekannten, wilden, frechen und burschikosen Züge werden andeutungsweise auch an der Mutter sichtbar, wenngleich diese in einer privaten Filmaufnahme tatsächlich an Schneewittchen erinnert.

Dass es sich jeweils um Trauma-Texte handelt, markieren der Handlungsraum Psychiatrie im ersten Erzählband sowie weitere therapeutische Sitzungen im zweiten. Was die depressiven Symptome beider Hauptfiguren begründet, bleibt offen, obwohl mit dem frühen Verlust der Mutter, dem überforderten Vater und dem in der Kindheit erlebten Jugoslawienkrieg deutliche biografische Belastungen vorliegen. Während Fotografien durchwegs positiv behaftet sind, weist das Sprechen eine große emotionale Bandbreite auf: Zum einen zeugt es von einer starken dialogischen Hinwendung zu imaginären Wegbegleiter:innen aus dem Foto-Text, die mit ihren aus der Kindheit konservierten individuellen Stimmen zur Protagonistin sprechen. Zum anderen kreist es um thematische Schwerpunkte wie Tod und Suizid, die Erzählerin jedoch tendenziell von sich selbst entkoppelt, wenn sie sie in *Anatomija osmijeha* vorwiegend an anderen Patient:innen reflektiert und in *Zovite me Esteban* auf intermediale Dialoge mit Protagonist:innen aus der Kunst verlagert.

Gleichsam als Ablenkung von eigenen emotionalen Grenzgängen spricht die Ich-Instanz des ersten Erzählbands stellvertretend für andere. *Zovite me Esteban* markiert demgegenüber einen Bruch, denn die Protagonistin selbst, mit ihren Erinnerungen und ihrem biografischen Umfeld, rückt darin ins Zentrum. Eine Entwicklung im Bereich der Individuation wird außerdem an den Therapie-Gesprächen deutlich, die im ersten Erzählband ergebnislos bleiben und überdies eine empathisch nachempfundene Hilfsbedürftigkeit der Therapeut:innen akzentuieren. Anders begegnet die spätere Protagonistin ihrer Therapeutin mit deutlicher Distanz, sie hinterfragt deren Rat und hat sich ein stabiles soziales Netz aufgebaut, welches ebenso anzeigt, dass therapeutische Hilfe überflüssig geworden ist. Während der Foto-Text die Vergangenheit festhält, markiert das Sprechen in *Zovite me Esteban* ein Loslassen von jener statisch kontinuierlichen Welt der Bilder, die in *Anatomija osmijeha* zentral ist.

X Gesichter, Ausdruck und Theorie: Eigene und fremde Bilder bei Miroslav Kirin

Govoriti o nađenim fotografijama, onima u kojima preživljava Tanjio lice, ali i druga koja ga rube, znači izložiti se slojevitom prizoru nasilja: onom koje je počinjeno nad fotografijama, i onom koje se obraća meni, kao nekome tko će to nasilje primiti, ovjeriti, reći da je počinjeno i tako ga ublažiti.¹ (I, 12)

Sowohl in Miroslav Kirins autofiktionalem Roman *Album* (2001, A) als auch in *Iskopano* (2012, I; Ausgegraben), einer Sammlung fotoreflexiver Texte, bilden Fotografien das Kernmotiv. Beide Publikationen setzen sich mit Formen von Ab- und Anwesenheit auseinander und eröffnen Fragen der bildhaft-medialen Konservierbarkeit von Erlebtem. Zu Dubravka Ugrešićs *Muzej bezuvjetne predaje* besteht in *Album* insofern eine Parallele, als Kirin den Verlust persönlicher Fotografien durch Krieg und Flucht thematisiert und einen am fotografischen Ausschnitt orientierten Modus des Erinnerns entwirft. Der Roman besteht aus einem mit ‚Album‘ betitelten Hauptteil, dessen Kapitel jeweils anhand eines erinnerten oder erfundenen Fotomotivs Schlüsselerlebnisse aus der Kindheit nachzeichnen. Diese Sprach-Bilder sind als Ersatz für die vernichteten Fotografien konzipiert. In drei kürzeren Abschnitten erweitert Kirin das Konstrukt um zusätzliche Ebenen: Dem ‚Album‘ vorangestellt, wird die Flucht seiner Familie nach dem Ausbruch des Jugoslawienkriegs reflektiert, wobei auch die Eltern zu Wort kommen. Im Anschluss an das Sprach-Album prüft der Erzähler zunächst das Erinnerungspotenzial arbiträrer Bilder, um im letzten Abschnitt schließlich auf Fotografien einer fremden serbischen Familie zu sprechen zu kommen, die sich während des Krieges in seinem zurückgelassenen Elternhaus niederließ. Ein Bindeglied zu *Iskopano* bildet Kirins Dokumentarfilm *Album* (2011), in dessen Zentrum die gefundenen Fotografien jener fremden Familie stehen, während bereits weitere Elemente Berücksichtigung finden, die ein Jahr später zentral werden, wie das wiedergefundene, beschädigte Kinderalbum seiner Cousine. Der essayistische Band *Iskopano* kreist um dieses durch Feuchtigkeitseinwirkung in Mitleidenschaft gezogene Familienalbum. Die fundierte Auseinandersetzung mit Theorien zur Fotografie verbindet Kirin abermals mit Ugrešić sowie insbesondere mit Roland Barthes. Die Sprache theoretischer Reflexion über das Wesen der Fotografie, über die Bedingungen für

1 ‚Über die gefundenen Fotos zu sprechen, jene, auf denen Tanjas Gesicht überlebte, aber auch die anderen, die es zerstören, bedeutet, sich einer vielschichtigen Szene der Gewalt auszusetzen: jener, die auf die Fotos ausgeübt wurde, und jener, die mich trifft als jemand, der diese Gewalt annimmt, sie beglaubigt, sagt, dass sie begangen wurde, und sie dadurch lindert.‘

Referenzialität und subjektive Berührung, erzeugt Distanz zum emotionalen Zentrum: Kirins Betrachtung des Albums schwankt zwischen der Bestürzung über die ins Groteske verzerrten Gesichter und der Freude des Wiederfindens.

Während *Album* anhand erzählter Fotografien den Blick auf das autofiktionale Subjekt sowie dessen persönliches und kulturelles Umfeld lenkt, transzendiert *Iskopano* das subjektive Erleben der Bildbetrachtung durch Verbindungen zu bestehenden Theorien, die hier geprüft und weiterentwickelt werden. Kirin entwirft eine Ontologie des Ungreifbaren: Der Verlust eigener Fotos reduziert Vergangenes auf ein Konstrukt der Imagination, während fremde Bilder eine forensische Spurensuche forcieren, jedoch das Erleben der Zeit eigener Abwesenheit an einem Ort nicht ersetzen können. Beschädigte Bilder schließlich werden als in ihrer Referenzialität gebrochen erkannt, sie stehen indexikalisch sowohl für das zuvor Sichtbare als auch für dessen Verlust und für eine an diese Stelle getretene neue, flächig-visuelle Bildkomposition, in der Kirin eine Annäherung an die bildende Kunst erkennt.

Bei dieser Betrachtung imaginierter, gefundener oder zu Schaden gekommener Bilder werden Blick, Illusion und Realitätseindruck jeweils gebrochen. Dies geschieht auch mithilfe der Sprache: Wenn *Iskopano* theoretische Diskurse als Mittel der Distanz einsetzt, zerbricht *Album* die für romanhaftes oder autobiografisches Erzählen gewöhnlich wichtige Einheit eines erzählenden Subjekts. Die Annäherung an das Erzählte geschieht primär aus der Du-Perspektive, über längere Abschnitte hinweg jedoch auch aus den wenig vertrauten Fremdperspektiven von Figuren aus dem Umfeld des zentralen Subjekts. Gordana Crnković (2002: 41) erklärt dieses Vierspieler-Spiel narrativer Identität als Einfluss von Paul Austers *The New York Trilogy* (1985–1986), die Kirin kurz vor Beginn der Arbeit an dem Buch *Album* übersetzt hat.

Eine wichtige Prämisse seines fotoreflexiven Sprechens formuliert Kirin am Beginn seines Dokumentarfilms, wo seine Stimme aus dem Off erklingt: „Htio bih ispričati dvije priče: o nesreći i sreći. Poredak je možda i drugačiji, jer ovisi o svakom pojedinačnom tumačenju. Moja povijest drugačije tumači tvoju priču, a ti moju. I uopće se ne razumijemo.“² (Kirin 2011: 00:57–01:12) Der Film thematisiert den hermetischen Charakter von Bildmaterial, das Betrachter:innen auf Basis ihrer eigenen Lebensgeschichte deuten. Gerade diese notwendigerweise missverständliche Interpretation macht Kirin sich zunutze, wenn er seine eigenen verlorenen Bilder durch Filmsequenzen einer anderen Familie ersetzt, zu der keine physische Ähnlichkeit besteht.

2 „Ich möchte zwei Geschichten erzählen: über Unglück und Glück. Die Reihenfolge kann auch anders sein, denn sie hängt von der jeweiligen Interpretation ab. Meine Geschichte interpretiert deine Erzählung anders, und du meine. Und wir verstehen uns überhaupt nicht.“

1 Visuelle Versatzstücke

In *Album* spielen Bilder eine wichtige Rolle, die für den Ich-Erzähler und seine Familie von großer Relevanz sind, aber im Krieg verloren gingen. Daher fehlt dem Erinnern hier die häufig im Medium Fotografie gesuchte Schnittstelle zur Vergangenheit. Dennoch verwendet Kirin Fotografien als konventionalisierte Form des Familiengedächtnisses dazu, die Vergangenheit zu visualisieren. Seine sprachlich entworfenen Bildbetrachtungen funktionieren gerade gegenteilig zu Elvedin Nezirovićs Herangehensweise, alte Aufnahmen zu *lesen*, um Narrative über eine der eigenen Erinnerung unzugängliche Vergangenheit anhand von Bildmotiven zu bündeln. Kirins Erzählen durchbricht nämlich gezielt die epistemologischen Schranken, die die Fotografie als referenzielles Medium kennzeichnen: Während diese für gewöhnlich statische Szenen und Ausschnitte längerfristig wiedergibt, kennen die Sprache und das Erinnern keine solchen Gesetze. In *Album* setzt Kirin dennoch an der Referenzialität der Fotografie an, allerdings nur, um diese schrittweise zu dekonstruieren.

Der autofiktionale Text beginnt mit Erzählungen der Eltern über den Aufbruch der Familie ins Exil sowie über das Davor und Danach. Der Jugoslawien-Krieg wird so als weitgehend unsichtbares Strukturprinzip des Romans erkennbar, trennt er doch erhaltene von vernichteten Bildern sowie in den darauffolgenden Kapiteln die Erinnerungen der eigenen Familie von dem bezuglos Sichtbaren auf fremden Fotografien. Dieselbe Ontologie wird in *Iskopano* verkehrt: Die beschädigten, aber motivisch im Ansatz meist noch erkennbaren Bilder verweisen stumm und unübersehbar auf den Krieg. Roland Barthes' *ça-à-été* ('Es-ist-so-gewesen'), als Noema der Fotografie, erhält hier eine zweite Schicht und bezieht sich indexikalisch nicht nur auf den festgehaltenen Bildausschnitt, sondern auch auf die physischen Spuren des Krieges.

Während diese weltanschauliche Grundstruktur Kirins Überlegungen anhand des Bildmaterials, dessen Beschaffenheit und der unschätzbaren Verluste aufrollt, geht er in den einzelnen Betrachtungen sehr viel detaillierter auch auf allgemeinere Betrachtungen zur Fotografie ein: auf die Expressivität von Gesichtern, die Grenzen zwischen chemisch-technischem Abbild und händisch-nachgebildeter Malerei, auf die Rolle von Licht und Farben, die beide bestimmen, sowie auf den Abgrund zwischen dem (Wieder)Erkennen und der Unlesbarkeit von Bildern. Der Einfluss des Krieges auf die Zugänglichkeit dieser gemeinhin alltäglichen Versatzstücke schärft Kirins analytischen Blick auf diese Fragen. Denn Verlust, Verfremdung und Bezugslosigkeit erweitern das Spektrum an Themen, die in Diskussionen über das Medium Fotografie für gewöhnlich im Zentrum stehen.

1.1 Verlorene, wiedergefundene und fremde Bilder

Umjesto fotografija („Anstelle von Fotografien“) lautet der Titel des einleitenden Kapitels in *Album*, obwohl auch hier Fotos beschrieben werden: jene nämlich, die die Mutter beim hastigen Aufbruch eingepackt hat, sowie jene, die sie zurückließ und die seither unwiederbringlich verloren sind. Wohlweislich werden diese ‚referenziellen‘ Beschreibungen nur aus zweiter Hand, nämlich aus Erzählungen der Eltern, wiedergegeben. Gleichsam als Antithese einer Beglaubigung des Bildinhalts bleiben auch die späteren Erzähler:innen des Hauptabschnitts ‚Album‘ im Hintergrund. Obgleich in jedem Kapitel mindestens eine Fotografie im Zentrum steht, die einen Ausschnitt der Vergangenheit bündelt, wird autodiegetisches Erzählen zumindest rhetorisch vermieden. Von welchen Bildern ist nun aber die Rede und wer stellt die zentrale Figur unter den Abgebildeten dar, wenn wahlweise von einem:r unbekannten Sprecher:in in der zweiten Person Singular oder aus der Perspektive unterschiedlicher Bezugspersonen und Bekannter erzählt wird? Selbst die häufig mit ‚Du‘, ‚Ihr‘ oder ‚Sie‘ adressierte Instanz ist variabel besetzt, wie spätestens im letzten Kapitel deutlich wird, wo nicht mehr der autofiktionale ‚Miro‘, sondern das Kindermädchen Mara angesprochen wird, eine Nachbarin, die sich aufgrund ihrer toxischen Ehe in einem Brunnen ertränkt hat.

Epistemologische Fragen um die beschriebenen Bildelemente werden im Text thematisiert, wenn etwa festgestellt wird, der Angesprochene kenne das Motiv eines Fotos, das nun verloren sei, habe jedoch die Episode nicht selbst miterlebt. (Vgl. A, 78) Zugleich werden Eindeutigkeiten vermieden: „Fotografije, je li, više nema, a tko se uopće još može pouzdati u pamćenje, i to onoga što je bilo na fotografiji?“³ (A, 81) Besonders im Rahmen metareflexiver Episoden über das *Sprechen* verdichtet sich der Anschein, dass zumindest einige Motive frei erfunden sind: „Svi su već siti laganja i izmišljanja, pa ipak žude za još, još. Pričaj dalje izmišljaj [...] šapću ti na uho“⁴ (A, 81). Die Grenzen zwischen beschriebenen, erinnerten und erdachten Bildern sowie zwischen erinnerten Momenten, die nicht fotografisch festgehalten wurden, und reinen Imaginationen werden erzählerisch bewusst aufgeweicht. Gegen Ende von *Album* erzählt abermals die Mutter – die hier nur implizit als Sprecherin erkennbar wird und damit auf einer höheren Stufe der Fiktion zu verorten ist als im Eingangskapitel. Hier reflektiert sie über eine intendierte Fotografie, deren Motiv sie aus Ungeduld nicht wie gewünscht getroffen hat, und geht dazu über, ein anderes, frei erdachtes Fotomotiv zu be-

3 „Die Fotografie, so ist es doch, existiert nicht mehr, und wer kann sich überhaupt auf seine Erinnerung verlassen, und auf das, was auf einer Fotografie war?“

4 „Alle haben bereits genug von den Lügen und Fantasien, dennoch verlangen sie nach mehr und immer mehr. Erzähle weiter, denk dir was aus [...], flüstern sie dir ins Ohr [...].“

schreiben: „Želim govoriti o fotografiji koju sam *ja* zamislila... S mužem i svojim sinom na čamcu...“⁵ (A, 138). Dennoch wird der fiktionale Modus während des Erzählens nicht akzentuiert. Die Mutter erzählt die Sequenz, in der sie das erdachte Foto aufnimmt, ebenso überzeugend wie die vorhergehende. Auch andere Erzähler:innen schwanken zwischen autobiografischem Sprechen, metareflexiver Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeitstreue sowie Gleichbehandlung der zuvor differenzierten Ebenen.

Illusionsbrüche werden im Abschnitt ‚Album‘ aufgezeigt und zugleich ungerührt übergangen, was als markierte Fiktionalität interpretiert werden kann. Denn tatsächlich legt diese Beschreibung verlorener Fotografien offen, wie wenig verlässlich erinnerte Bildmotive trotz ausführlicher Beschreibung sind, wenn in der Sprache unterschiedlichste Eindrücke – Erlebtes und Imaginiertes – widerstandslos verschwimmen. Eine wichtige Frage in ‚Album‘ dreht sich um Macht und Ohnmacht des Sprechens, die deshalb relevant ist, weil es gilt, Fehlendes zu ersetzen: in erster Instanz die verlorenen Fotografien, doch in zweiter auch die dem Vergessen preisgegebenen Erinnerungen. Neben dem Verlust der Bilder nagt an diesen nämlich auch der Verlust einer kontinuierlichen Ära friedlichen multi-kulturellen Zusammenlebens. Jeweils nur am Rande spielt Trauma in Zusammenhang mit bildhaftem Erinnern auch bei Kirin eine wesentliche Rolle, wenn etwa der Mutter als Erzählerin die Worte fehlen: „Oprostite, lako se izgubim... [...] Nije to lako, znate... Govoriti o izgubljenom dijelu svog života...“⁶ (A, 140). Manche Bildbeschreibungen und -reflexionen bleiben wie hier fragmentiert; während die Gedanken der Erzählinstanz bei einem unausgesprochenen Detail zu verharren scheinen, gerät das Sprechen ins Stocken und verstummt.

Auf Umwegen thematisiert Kirin besonders den Umstand, dass der von ihm betrachtete Verlust persönlicher Fotografien irreversibel ist, auch wenn manche Fotos möglicherweise noch physisch auffindbar wären. In einem sehr direkten Sinne liest er Fotos nämlich als Beweismaterial der Vergangenheit. Daher lässt er das fiktive Gespräch mit Darko, einem Freund aus Kindertagen, im Sand verlaufen: „Takva je ta fotografija. Samo me jedno muči: sto ćete s njom, što vam ona može pomoći, da vratite ono što ste izgubili? [...] Ovo je kraj svijeta, i vi ste na njemu, zajedno sa mnom. Htjeli biste natrag?“⁷ (A, 62) Darko beschreibt eine Auf-

5 „Ich möchte über eine Fotografie sprechen, die *ich* mir ausgedacht habe... Mein Mann und mein Sohn in einem Boot sind darauf zu sehen...“

6 „Entschuldigen Sie, ich verliere mich leicht... [...] Es ist nicht einfach, wissen Sie... Über einen verlorenen Teil seines Lebens zu erzählen...“

7 „So ist diese Fotografie. Nur eines stört mich: Was werden Sie mit ihr machen, was nützt sie Ihnen, um das wiederzubekommen, was Sie verloren haben? [...] Dies ist das Ende der Welt, und Sie sind dabei, gemeinsam mit mir. Wollen Sie zurück?“

nahme der beiden und die implizite Stimme des Erzählers lässt ihn dieses Bild als obsolet erkennen. Grund ist auch hier die nach dem Krieg drastisch veränderte Realität. Angesichts zerbrochener Freundschaften, abgebrochener Kontakte und der unerwarteten Konfrontation mit Gewalt hinterfragen alle imaginierten Sprecher:innen den Wert eigener Erinnerungen.

Diese Verwirrung um eigene Bilder spiegelt sich in Kirins Weiterdenken der Fotografie auf anderen Ebenen, wo er ebenfalls Verhältnisse zwischen Fotografie, Modell, Fotograf:in und Geschichte auslotet. Im Abschnitt *Bijele fotografije* ('Weiße Fotografien') geht es um Bilder, die nie aufgenommen wurden, sowie um solche, die zu der Familie in keinem Bezug stehen. Aufnahmen, die, wie bei Ugrešić, auf Flohmärkten erstanden werden, treten kontextlos zueinander in Beziehung; festgestellt wird hier die Äquivalenz von Kindheitsfotos aus unterschiedlichen Jahrzehnten, die distanzlos miteinander zu kommunizieren scheinen. Ähnliche Gegenüberstellungen werden in *Iskopano* gezielter reflektiert, wo künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Krieg im ehemaligen Jugoslawien in ein Verhältnis zum wiederaufgefundenen beschädigten Kinderalbum von Kirins Cousine Tanja gesetzt werden. Abermals finden zudem die Flohmärkte Erwähnung, als Ort ungerichteter Suche. Kirin bezeichnet dort erstandene Fotografien als Fundstücke bzw. *Objets trouvés*, d. h. als *nađene fotografije* ('gefundene Fotografien').

Der letzte Abschnitt von *Album* schließlich trägt den Titel *O fotografijama* ('Über die Fotografien') und enthält akribische Beschreibungen der Aufnahmen einer unbekannten Familie, die während des Jugoslawienkriegs für kurze Zeit das Haus von Kirins Eltern bewohnte. Die hyperrealistisch präzisen Bildbetrachtungen demonstrieren abermals, dass das Lesen von Fotografien kontextuellen Wissens bedarf, ohne welches Rückschlüsse auf konkrete Ereignisse nur sehr eingeschränkt möglich sind. Die bildhaft-visuellen Ausschnitte sind hauptsächlich in jenem Rahmen interpretierbar, der den Betrachtenden als *studium* bekannt ist: In der vorliegenden Konstellation umfasst das *Wiedererkennen* der Erzählerinstanz deren lokalgeografische Kenntnis des Elternhauses. Zusätzlich wird eine emotionale Färbung des Betrachtens deutlich: die unwillkürliche Ablehnung dieser Fremden, die das Haus so selbstverständlich in Besitz nahmen, bzw., genaugenommen, ein emotionales Ringen der Erzählinstanz, die zugleich rationalisierend versucht, diese Familie angesichts der anzunehmenden Notsituation zu entschuldigen.

Um *Album* weltanschaulich zu fassen, kann eine im Abschnitt *Bijele fotografije* formulierte Beobachtung verallgemeinert werden: „[P]ostojeće i nepostojeće, snimljene i nesnimljene fotografije slit će se u jedan album... istrgnutih stranica...

bez sadržaja... bez intimne povijesti“⁸ (A, 162). Die Annahme einer Bezugslosigkeit, die die Bedeutung von Bildern auslösche, gilt in unterschiedlicher Form für alle in *Album* geschilderten Aufnahmen: Bei den ‚weißen Fotografien‘ ist dies besonders offensichtlich, da sie persönlich, räumlich und zum Teil zeitlich aus unbekannten Kontexten stammen. Ein Schwinden der Bezüge betrifft jedoch auch die Bilder aus dem mit ‚Album‘ betitelten Hauptteil, dessen Motive sich zwischen Erinnern und Imagination bewegen, sowie die von der Mutter beschriebenen Bilder in der Einleitung, deren Setting mit ihrer Erinnerung verknüpft ist, nicht mit jener des primären Erzählers. Anhand der Aufnahmen einer fremden Familie im vertrauten Setting wird schließlich die Grenze zwischen Wiedererkennen und Bezugslosigkeit in konkreter Form deutlich.

Diese um verlorene Fotos konstruierte Text-Sammlung entwirft dennoch in Summe ein autobiografisches Narrativ, das die Bilder konzeptuell zur Illustration aufruft, primär jedoch über das Sprechen funktioniert. Der mediale Bezug zur Fotografie bewirkt im Text einen anteilig hohen Umfang von Beschreibung im Verhältnis zu Ereignissen, die nur bruchstückhaft geschildert werden. Die ekphrasatisch integrierten Bilder werden jedoch nicht in ihrer visuellen Unlesbarkeit für Außenstehende wiedergegeben, sondern erzählerisch kontextualisiert. Dieses Sprechen verlagert zugleich den Schwerpunkt von Ereignissen auf das emotionale Erinnern, das eine Vergangenheit im Spannungsfeld von Umbrüchen subjektiv wiedergibt. Ein weiterer gezielt gesetzter Modus der Subjektivität entsteht durch die Fotograf:innen, deren Haltung und fotografischer Zugang bei der Beschreibung der Bildmotive häufig mitgedacht bzw. imaginiert wird. So werden die meisten Kindheitsfotos in ‚Album‘ Kirins Vater zugeschrieben. Auf Basis der Aufnahmen nimmt die Erzählinstanz für die unbekannte Familie eine parallele Konstellation an, zumal ein Familienvater auf den Bildern fehlt. Implizit bedeutet dies eine konzeptuelle Annäherung an die Fremden.

Kirins Betrachtungen zeugen von seinem besonderen Interesse für Praktiken im Umfeld der Fotografie, was neben Aspekten der Produktion auch solche der Rezeption und der Aufbewahrung des Bildmaterials einschließt. Der Umgang mit eigenen und fremden Fotografien scheint nicht zuletzt deshalb so bedeutsam, da die im Haus zurückgelassenen Aufnahmen zerstört wurden. Ob dies mit Absicht oder aus Achtlosigkeit geschah, lässt sich nachträglich nicht eruieren. Zugleich ist das Motiv der Bildervernichtung Bestandteil der Trauma-Narrative des Textes, denn die Erzähler:innen von *Album* kommen mehrfach darauf zu sprechen,

8 „[V]orhandene und nicht vorhandene, aufgenommene und nicht aufgenommene Fotografien werden zu einem Album verschmelzen... zerrissene Seiten... ohne Inhalt... ohne intime Geschichte.“

wobei das Faktum der vermissten Bilder zu einer imaginierten Bildsequenz über deren Vernichtung kondensiert wird:

Jedna tebi posve nepoznata žena uzme ovu fotografiju u ruke i tek ju ovlaš promotri. Pritom se dogodi sljedeće: sjeti se svojih fotografija iz mladosti i zamisli se nad svojim sadašnjim stanjem; pomisli na sudbinu tih dviju žena s fotografije, ali odbije svaku pomisao da pogled na nju u njoj može pobuditi sućut; pomiješa fotografije s novinskim papirom i zapali ih. Tralala, nešto se dogodilo.⁹ (A, 31)

Der Bedeutungslosigkeit fremder Bilder für jene zwischenzeitlichen Bewohner: innen des Hauses steht ihre Funktion als Erinnerungsspeicher für die Abgebildeten und deren Umfeld gegenüber. In der Einleitung kommt die Mutter auf die verlorenen Fotografien zu sprechen, als sie die ersten Tage des Krieges sowie die Geschichte der Flucht aufzeichnen soll. (Vgl. A, 18) Während die Bilder beim Aufbruch mit Blick auf deren Beweisfunktion ausgewählt wurden – mitgenommen wurde etwa eine Fotografie des Hauses, um später die Eigentümerschaft zu belegen –, rückt der persönliche Wert dieser Bilder speziell durch ihren irreversiblen Verlust ins Bewusstsein: „Ostala je moja slika s mora, kad sam prvi put išla na nj s bracom Ivom, slika s prve pričesti, sve drage uspomene iz mog djetinjstva.“¹⁰ (A, 18) Der Verlust eigener Kinderfotos wird als Atrophie erlebt, als Entfernung und Entfremdung von der autobiografischen Vergangenheit.

Diese mehrfach geäußerte Erfahrung persönlicher Verwobenheit in die eigene Geschichte, die bei der Betrachtung von Fotografien empfunden werden kann, thematisiert Kirin in *Iskopano* unter Verweis auf Marianne Hirsch. Mit ihr beschreibt er Fotografie als die einzige materielle Spur einer Vergangenheit, die man nicht zurückholen kann. Im Kapitel *O iskustvu dodira* (Über die Erfahrung der Berührung), dessen Titel an Roland Barthes' Überlegungen erinnert, definiert er die Fotografie als ‚Medium der Berührung‘, womit er sie von der bildenden Kunst abgrenzt, die sich durch die Ausstellungspraxis in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem ‚Medium der Distanz‘ entwickelt habe: „S fotografijom nije kao s umjetničkim djelom, uz nju ne ide tradicija ne-diranja“¹¹ (I, 46). Es geht Kirin um den direkten Bezug zwischen Fotografien und Betrachter:in, der bei Fa-

⁹ ‚Eine dir völlig unbekannte Frau nimmt dieses Foto in die Hand und schaut es sich einfach an. Dabei passiert Folgendes: Sie erinnert sich an ihre eigenen Fotos aus der Jugend und stellt sich deren gegenwärtigen Zustand vor; sie denkt an das Schicksal dieser beiden Frauen auf dem Foto, wehrt aber den Gedanken ab, dass deren Anblick ihr Mitgefühl erregen könnte; sie mischt die Fotos mit Zeitungspapier und verbrennt sie. Tralala, es ist etwas passiert.‘

¹⁰ ‚Dort geblieben ist mein Bild am Meer, als ich mit meinem Bruder Ivo zum ersten Mal dort war, das Bild von meiner Erstkommunion, all die schönen Erinnerungen aus meiner Kindheit.‘

¹¹ ‚Eine Fotografie ist kein Kunstwerk, sie ist nicht mit einer Tradition des Nicht-Berührens verbunden.‘

milienfotos von vornherein besteht, doch auch bei anderen Aufnahmen aufgebaut werden kann: Seien es die Kriegsphotografien, die auf Ausstellungen Betroffenheit oder Unmut hervorrufen, oder die Bilder der fremden Familie sowie andere zufällige ‚Fundstücke‘, die in *Album* die Gedanken der Erzähler:innen beschäftigen. In *Iskopano* wird die Bedeutung der materiellen Dimension des Mediums Fotografie noch deutlicher: „[Ž]elimo je opipati, držati u ruci, prinijeti očima. Od fotografije se ne odmičemo, njoj prilazimo, prsti klize njenom površinom, dahom zamagljujemo predmete i bića na njoj.“¹² (I, 46) Während *Album* den Versuch darstellt, die physische Abwesenheit persönlich bedeutender Aufnahmen durch Sprache zu kompensieren, reflektiert *Iskopano* – gerade umgekehrt – die Materialität von Fotografien, die ihren Abbildcharakter verloren haben: „U časku kad su ove fotografije napustile prostor *studiuma*, odlučio sam ih pokazati.“¹³ (I, 13)

Die verschwommenen Bilder in dem von Kirins Tante Ana aus Schmutz und Schimmel geborgenen Kinderalbum ihrer Tochter Tanja verhalten sich außerdem komplementär zu den Fotos der fremden Familie in *Album*, die im Detail sichtbar, doch ob der fehlenden Personenkenntnis nur unvollständig lesbar sind. Tanjas Fotos wurden nach vier Jahren Exil – „nakon povratka svome domu u proljeće 1996“¹⁴ (I, 11) – in einer ähnlichen biografischen Konstellation aufgefunden, in der Kirins Kernfamilie das Verschwinden der ihrigen feststellen musste. Vor dem Hintergrund dieser mehrfachen strukturellen Opposition widmet sich Kirin dem Verhältnis von Materialität und Abbildcharakter, die er jeweils für zentral erachtet: „Fotografija je istodobno i slika i materijal, dva ontološka sloja u jednome koja povezuju ono što je bilo (slika, prizor) s onim što jest (materijal, fotografski papir).“¹⁵ (I, 46)

Zugleich kommentiert er einen Effekt im Sinne von Viktor Šklovskijs Konzept der Verfremdung, wenn er behauptet, Familienfotos würden erst sichtbar, wenn sie nicht mehr selbstverständlich zugänglich seien. Solange sie sich schön geordnet in einem Album befänden, denke man nicht über sie nach: „[T]ek kad ih se pokrije (spali, podere, uništi kemikalijama...) počinju biti vidljive“¹⁶ (I, 10). Gerade Familienfotos, die sich besonders stark an Klischees orientieren, wenn sie Kinder-

12 ‚[W]ir wollen sie fühlen, sie in der Hand halten, sie vor unsere Augen führen. Von einer Fotografie entfernen wir uns nicht, wir nähern uns ihr, unsere Finger gleiten über ihre Oberfläche, mit unserem Atem beschlagen wir die Objekte und Wesen auf ihr.‘

13 ‚In dem Augenblick, als diese Fotos den Bereich des *studiums* verlassen hatten, beschloss ich, sie zu zeigen.‘

14 ‚nachdem sie im Frühjahr 1996 in ihr Haus zurückgekehrt war‘

15 ‚Eine Fotografie ist zugleich sowohl Bild als auch Material, zwei ontologische Schichten in einer, die das Gewesene (Bild einer Szene) mit dem verbinden, was ist (Material, Fotopapier).‘

16 ‚[E]rst wenn sie verschüttet sind (verbrannt, zerrissen, durch Chemikalien zerstört...), werden sie sichtbar.‘

geburtstage und Familienfeiern festhalten, Motive, die auch auf den ‚gefundenen Fotografien‘ problemlos erkennbar sind, werden in der zerstörten Form auf neue Art sichtbar: Sie öffnen sich nicht mehr dem beiläufigen Blick ihrer Besitzer: innen, sondern verlangen deren konzentriertes Rekonstruktionsbestreben, wenn es gilt, verbliebene Details an der Oberfläche wiederzuerkennen und zuzuordnen. Kirins Analyse der Auswirkungen von Zerstörung auf die Bildrezeption oszilliert zwischen unterschiedlichen Perspektiven. Später in *Iskopano* heißt es: „Fotografija može biti izderana, nositi ožiljke, može biti izbušena (zamisli prst kojim prolaziš kroz nečije tijelo, nije li bolno?). Kroz te rupe fotografija me udaljava od onog što ona uvijek jest, onog ‚što je bilo‘, i na što nemam utjecaja.“¹⁷ (I, 46) Diese gegenläufigen Effekte schließen einander gleichwohl nicht aus, denn während Verfremdung den Blick der Betrachtenden schärft, wird das Motiv weniger greifbar, je nach Art des Umwelteinflusses bis zur Unkenntlichkeit. Eine hier mit dem Barthes’schen ‚es-ist-so-gewesen‘ aufgerufene Referenzialität wird damit zunichte gemacht, das Bild verliert seine Bedeutung eines Rückblicks, der Vergessenes zu erneuern vermag: Das Bild wird nun in umgekehrter Richtung gelesen, mithilfe individueller Motivkenntnis, die das Fragment ergänzt.

Anders als die imaginierten und fremden Bilder in *Album*, die durch episodisches Erinnern v. a. rational und motivisch erschlossen werden, berücksichtigt Kirin an Tanjas beschädigten Bildern gezielter den Aspekt ihrer Materialität. In der Reflexion über das Verhältnis zwischen materiellem Trägermedium und ideellem Bild bedenkt er sie in *Iskopano* mehrmals mithilfe christlich-religiöser Konzepte. Durch die Assoziation mit dem Antlitz Christi auf dem Tuch der Veronika sakralisiert er die Aufnahmen in Tanjas Album einerseits als authentischen Abdruck, andererseits vergleicht er sie mit einer sehr alten Ikone, deren Bildmotiv nicht mehr erkennbar ist, was jedoch ihrer Essenz keinen Abbruch tut. Ähnliche Zusammenhänge verbinden sich im obigen Zitat, das implizit auf das Narrativ des Apostels Thomas referiert: Der Blick der Betrachtenden berührt die zerschundenen Bilder wie dessen Finger die Wunden Christi. Mit dieser Rezeptionshaltung eines ‚Ungläubigen‘, die Kirin konstatiert, verfehlt der Blick die Bildessenz, und der Eindruck des entstellten Abbilds beschädigt die Erinnerung an das intendierte Original.

Analog zu *Album* enthält auch *Iskopano* Überlegungen zur eingeschränkten Lesbarkeit der Bilder Unbekannter, die hier an konkretem Bildmaterial des französischen Dokumentar Fotografen Gilles Peress elaboriert werden. Kirin integriert

17 ‚Eine Fotografie kann zerrissen sein, vernarbt oder durchbohrt (stell dir einen Finger vor, mit dem du durch jemandes Körper fährst, ist das nicht schmerzhaft?). Durch diese Löcher entfernt mich die Fotografie von dem, was sie immer ist, von dem, ‚was gewesen ist‘ und worauf ich keinen Einfluss habe.‘

eine Doppelseite, bestehend aus vier Aufnahmen einer fremden Familie, in die Sammlung aus Tanjas Album. Eine besondere Vergleichbarkeit ist dadurch gegeben, dass sich diese Bilder in ähnlichem Zustand befinden wie jene aus dem aufgeweichten Familienalbum: „Opet četiri fotografije, zapravo mjesta gdje su bile.“¹⁸ (I, 40) Wie schon bei den ‚gefundenen Fotografien‘ in *Album* fällt auf, dass die Überlegungen zu diesen bezugslosen Aufnahmen sich stark auf die Entschlüsselung des *studiums* verlagern. Aus der fehlenden Kontextkenntnis ergibt sich dabei auch hier ein vorwiegend deskriptiver Zugang. Dass ergänzende Bezüge aus der Erinnerung fehlen, wird gleich zu Beginn deutlich, da nicht erkennbar ist, ob das jüngere Kind ein Junge oder ein Mädchen ist: „Dječak ili djevojčica?“¹⁹ (I, 40) Ebenso unklar bleibt, ob es sich bei den beiden Erwachsenen um die Eltern dieser Kinder handelt, wobei dies angesichts des Settings, das an einen Familienausflug erinnert, wahrscheinlich erscheint. (Vgl. I, 40)

Anhand dieser Aufnahmen kommentiert Kirin außerdem die Entstellung, die die Fotografierten aufgrund des Feuchtigkeitseinflusses erlitten haben: „Kroz skorene naslage blata raspoznajemo zabrinuto muško lice u mornarskoj majici – sudbina mu je ostavila samo jedno oko, i on sad s njim svoj užas dijeli s nama.“²⁰ (I, 40) Dabei stellt der Betrachter erschüttert fest, dass vom älteren Bruder auf einem Bild nur eine Hand erhalten ist. In dieser Lesart beharrt Kirin – dessen offensichtlicher Beeinträchtigung zum Trotz – auf dem Postulat der Referenzialität, auf Basis dessen er das fragmentierte Abbild als körperliche Versehrtheit der Abgebildeten liest. Die nachträglich entstandenen Fehler werden dabei zu einem *punctum*, das den Betrachter erschauern lässt. Obgleich eine solche epistemologische Erschließung dieser Bilder eine wesentliche ontologischen Grundlage missachtet, dass nämlich die Beschädigung nur das Trägermedium betrifft, ohne Rückschlüsse auf die Abgebildeten zu erlauben, wird der Effekt zu einer Doppelbotschaft, die die gewaltvolle Einwirkung des Krieges auf diese Menschen ebenso visualisiert wie jene auf die von ihnen zurückgelassenen Objekte.

Bereits in *Album* denkt Kirin die Fotografie als Spur des Lebens, die sich mitunter – auf quasi magische Weise – mit der Materialität des Mediums verändert: „Život ostavlja trag na slici, a uništena se slika privija uz raspadajuće tijelo fotografije.“²¹ (I, 24) Zugleich empfindet er ein Übermaß an Referenzialität in Hinblick

18 ‚Noch vier Fotografien, beziehungsweise die Stellen, wo sie waren.‘

19 ‚Junge oder Mädchen?‘

20 ‚Hinter den verkrusteten Schlammablagerungen erkennen wir das besorgte Gesicht eines Mannes in einem Matrosenhemd – das Schicksal hat ihm nur ein Auge gelassen, und er teilt nun sein Entsetzen mit uns.‘

21 ‚Das Leben hinterlässt seine Spur im Bild, und ein zerstörtes Bild haftet am verfallenen Körper der Fotografie.‘

auf die tatsächliche Abbildhaftigkeit der Fotografie, wenn nämlich Verlorenes und Zerstörtes auf dem Bild in unversehrter Form erhalten bleiben: „[S]ačuvane se fotografije projiciraju na mjesta kojih više nema, želi se potvrditi prisutnost ljudi (kojih jednako tako više nema) u nekom prostoru.“²² (I, 24) Die Kriegsereignisse haben sichtlichen Einfluss auf Kirins theoretische Perspektive auf die Fotografie, in der gewaltsame Zustandsveränderungen sowohl des Mediums als auch der historischen Wirklichkeit wichtige Eckpfeiler bilden. Die Realität wird auf ein Bild gebannt und damit (be)greifbar und konservierbar: „Znaš da je to bilo na toj fotografiji.“²³ (A, 78) Selbst bei einem Verlust des Fotos behält der visuelle Ausschnitt diese Funktionen bei. In *Album*, das sich um verlorene Bilder und verlorene Realitäten dreht, beleuchtet Kirin die Frage nach Referenzialität auf dieser konzeptuell flexibleren Metaebene des Imaginären. Während er sich dabei auf dieselben referenziellen Verbindungen zu berufen versucht, muss er feststellen, dass sich die imaginären Konzepte längst von möglichen materiellen Ausgangspunkten entkoppelt haben. (Vgl. A, 78)

Kirin zielt nicht primär auf die epistemologische Trennung zwischen Illusion und realitätsgetreuer Erinnerung ab, er reflektiert aber deren komplexes Verhältnis zueinander und dessen graduelle Abstufungen. Er erweitert das Bildmotiv um trügerische Wahrheiten, denen er ebenso ernsthaft auf den Grund geht wie Relikten aus der Vergangenheit. Da Fotografien und fotografische Eindrücke assoziative Funktionen des Unbewussten freisetzen, stehen auch diese alternativen Lesarten jeweils in Bezug zu tatsächlichen Ereignissen und deren Spuren in der Erinnerung. Während in *Album* die quasi-forensische Suche in fremden Bildern letztendlich an ihre Grenzen stößt, schließt *Iskopano*, gerade umgekehrt, mit der Entkoppelung des Bildmotivs von den Umständen zum Zeitpunkt der Aufnahme. *O tome što drugi vide* (‘Darüber, was andere sehen’) wirft abschließend die Frage auf, was Unbeteiligte wohl in Tanjas Album sehen würden, und beantwortet diese sogleich in einem Satz: „Ovalni prostor što se jedva nazire, to je rub barke i ona nekamo odlazi.“²⁴ (I, 79) Dieser Kommentar bezieht sich auf ein konkretes Bild mit verschwommenen Rändern, in dessen segelbootförmigem Zentrum Tanja zu erkennen ist. (Vgl. I, 80 f.)

Die Bildreste auf den beschädigten wiedergefundenen Fotos in Tanjas Album sind in Kirins Analyse weit positiver konnotiert als die ‚gefundenen‘ fremden Bilder, doch auch als die Erinnerung an verlorene Fotografien. Ein wichtiger Aspekt

22 „[G]erettete Fotografien werden auf Orte projiziert, die es nicht mehr gibt, man möchte die Anwesenheit der Menschen (die ebenfalls so nicht mehr da sind) an einem Ort bestätigen.“

23 „Du weißt, dass das auf dieser Fotografie war.“

24 „Die ovale Fläche, die man kaum sieht, das ist die Kante eines Bootes und dieses fährt irgendwo hin.“

seiner manipulativen Lesarten besteht in der Freiheit subjektiver Bewertung, die diese für das Sprechen öffnet: So wird Verzerktes in seiner ursprünglichen Form erkennbar, unsichtbare Kriegsgräuel erhalten eine sichtbare Form und der flexible Charakter verlorener Bilder stützt die Identitätskonstruktion zwischen Erinnerung und Imagination.

1.2 Gesichter: Ausdruck und Expressivität

Die Bildbetrachtungen in *Iskopano* lassen einen besonderen Fokus erkennen: Gesichter sowie deren Bedeutung und Ausdruckskraft. Dasselbe Zentrum zeichnet sich in der visuellen Gestaltung des Buches ab, wo die mehrfach replizierten Bilder aus Tanjas Album teilweise auf den Bereich ihres Gesichts zugeschnitten sind. An den verschwommenen Fotografien wird die Bedeutung menschlicher Gesichter besonders deutlich, die betrachtende Blicke wie magisch anziehen und ein Bild lesbar machen, auch wenn das Umfeld schemenhaft bleibt. Fehlt umgekehrt gerade dieser Ausschnitt, so verliert das Foto in vielen Fällen seinen Fokus sowie die bildimmanente Subjektivität, welche Gesichtsausdrücke transportieren können. In einem Gedicht reflektiert Kirin die Expressivität von Gesichtern und lenkt dabei den Blick auf phänomenologische, bildtheoretische, psychologische, moralische und metaphorische Aspekte.

Dass einige verschwommene Gesichter in Tanjas Album unverkennbar erhalten sind, erscheint angesichts der Gegebenheiten nach dem Krieg als Wunder.

Želim prije svega govoriti o licu, spašenom usred stihije boja

[...]

Lice koje je bilo lice sada se razlilo u boje, postalo slika.

Kako to da je lice preživjelo? (ne prestajem misliti)²⁵ (I, 31)

Während Kirin die deformierten Bilder als Annäherung an die bildende Kunst betrachtet, interessiert er sich für die sprachlich nicht vermittelbare Einzigartigkeit bzw. Individualität von Gesichtern, die sogar einigen deutlich verfremdeten Antlitzen innewohnt. Neben ihrer allgemeinen Anziehungskraft stellen die Gesichter bekannter Menschen deren wichtigstes Erkennungsmerkmal dar. Kirins Blick auf Tanjas Album ist nicht primär ein Sehen, sondern ein Wiedererkennen.

²⁵ ‚Ich möchte vor allem über das Gesicht sprechen, das inmitten des Farbensturms gerettet wurde / [...] / Das Gesicht, das ein Gesicht war, ist nun in Farben zerlaufen, zu einem Bild geworden. / Wie kommt es, dass das Gesicht überlebt hat? (höre ich nicht auf zu denken)‘

Tanjino lice.
 Lice oca.
 Lice majke.
 Lice brata.
 Lice djeda.²⁶ (I, 31)

Anhand der Gesichter führt das alte Album die frühere Vollständigkeit der Familie vor Augen. Darüber hinaus lenkt das Gedicht den Blick darauf, dass Gesichter nicht nur ein komplexes Erkennungsmerkmal darstellen, sondern auch Charakterzüge ihrer Träger:innen, wie etwa deren Offen- oder Verslossenheit, spiegeln können. Zudem zeigt die Veränderlichkeit des Gesichtsausdrucks aktuelle Gemütszustände. Kirin vermischt auch hier ontologische Ebenen, wenn er sich in fließenden Wechseln einerseits auf die Lesbarkeit individuellen Ausdrucks, andererseits auf jene des veränderlichen Mediums bezieht. Das Medium Fotografie – nicht die Abgebildeten – wird nämlich beschrieben, wenn von ‚geretteten‘ oder ‚ungefährten‘ Gesichtern die Rede ist. Obwohl Kirin in den Antlitzen sowohl allgemeine als auch individuelle Merkmale liest, positioniert er deren Bedeutung auf einer Ebene, die die menschliche Rationalität übersteigt: Er stellt nämlich fest, dass Gesichter durch das Sehen nicht vollständig erfassbar seien und noch viel weniger durch Sprache vollumfänglich umrissen werden können.

Postoji skriveno lice.
 Postoji spašeno lice.
 Lice je ne predočivo.
 Približnost lica
 Promjenjivost lica.
 [...]Lice je neporecivo.²⁷ (I, 31)

Kirin integriert konventionalisierte Wendungen in sein Gedicht und unterstreicht damit das Gesicht in seiner Funktion als Metaphernträger: ‚Das Gesicht wahren‘ und ‚das Gesicht nicht zeigen können‘ zeugen vom Gesicht als Zentrum und Antriebsfläche des Menschen, gegenüber dem moralische Urteile gefällt werden.

Svako izlaganje svjetlosti pokušaj je spašavanja lica.
 [...] Neuspjeh, debakl prikaza lica.²⁸ (I, 31)

26 ‚Tanjans Gesicht. / Das Gesicht ihres Vaters. / Das Gesicht ihrer Mutter. / Das Gesicht ihres Bruders. / Das Gesicht ihres Großvaters.‘

27 ‚Es gibt ein verborgenes Gesicht. / Es gibt ein gerettetes Gesicht. / Das Gesicht ist nicht darstellbar. / Vagheit des Gesichts / Veränderlichkeit des Gesichts. / [...] / Das Gesicht ist unbestreitbar.‘

28 ‚Jede Lichteinwirkung ist ein Versuch, das Gesicht zu retten. / [...] / Ein Scheitern, ein Debakel der Gesichtsdarstellung.‘

Es besteht eine konzeptuelle Nähe zwischen solchen allgemeinen, an das Gesicht gebundenen Metaphern und dem Verständnis von Ikonen als Allegorien. Gerade an diesem Beispiel zeigt sich jedoch zugleich eine Differenz, denn Kirin macht den authentischen Ausdruck der Ikone nicht an ihrem konkreten visuellen (allegorischen) Erscheinungsbild fest, sondern an der Schnittstelle zwischen Bild und Betrachter:in, als Teil des Rezeptionsakts. Diese an der Essenz orientierte Lesart zeichnet sich in dem Gedicht auch in Hinblick auf Gesichter ab.

Ikonoklazam kao jedina istina predočivosti lica.²⁹ (I, 31)

Das Verständnis vom Gesicht als Spiegel der Essenz des Menschen, an dem die Wahrheit über ihn zum Ausdruck gelangt, wird außerdem ethisch gedeutet. Dabei ergeben sich Bezüge zu Emmanuel Levinas, denn das Gedicht endet mit dem Hinweis auf eine durch das eigene Gesicht symbolisierte Verantwortung gegenüber anderen Menschen.

Lice je odgovornost što ju imam prema drugima.³⁰ (I, 31)

Wenn Levinas das Gesicht als Ausdruck der Schutzbedürftigkeit des Menschen sowie im Umfeld der Gesetzestafeln Moses' als ethischen Appell eines „Du sollst nicht töten“ liest (vgl. Kap. II.4.1), so laufen in Kirins Verständnis der Fotografie vielfältige Wechselbezüge zusammen, die jener im Rahmen direkter zwischenmenschlicher Begegnungen bedenkt.

Das Zentrum aller Bilder sind für Kirin die Menschen bzw., genaugenommen, deren Gesichter, als visuelle Insignien der Einzigartigkeit. Denn das Gesicht ist jenes Merkmal, an dem die Identität der Abgebildeten erschließbar wird. Im Abschnitt *O licu koje gotovo i nije ostalo lice* (‘Über das Gesicht, das quasi kein Gesicht geblieben ist’) beschäftigt er sich mit verschwommenen Stellen im Gesichtsbereich, denn gerade hier ist der lesbare Bildinhalt der Auslöschung preisgegeben. Auch insgesamt betrachtet er die Fotografien wie Suchbilder, deren Spur mit dem Wiedererkennen eines Gesichts inmitten flächig zerflossener Farben beginnt: „Na dvjema rođendanskim fotografijama [...] tek sad zamjećujem trag Robertova lica“³¹ (I, 57). Außerdem hält Kirin, umgekehrt gedacht, fest, dass es Gesichter sind, die den Blick der Betrachtenden auffangen. Er beruft sich auf Martine Jolys (2005: 74) Überlegungen zum Gesichtszentrismus (*visageocentrisme*) als theoretisches Konzept, um die Bedeutung von Gesichtern im medialen Kontext auch ästhetisch zu fassen: „usredo-

²⁹ ‚Ikonoklasmus als einzige Wahrheit der Gesichtsdarstellung.‘

³⁰ ‚Mein Gesicht ist die Verantwortung, dass ich es vor anderen habe.‘

³¹ ‚Auf den beiden Geburtstagsfotos [...] bemerke ich erst jetzt eine Spur von Roberts Gesicht [...]‘.

točenosti na lice, što je slučaj sa svakom ‚uspjelom‘ fotografijom³² (I, 57). Zumal es sich um Tanjas Kindheitsalbum handelt, ist, wenig verwunderlich, in diesen Bildern *ihr* Gesicht meist das zentrale. Kirin illustriert daran eine semiotische Hierarchie der Gesichter: „U takvom licecentrizmu svako je drugo lice, uz ono središnje osuđeno na trenutačan zaborav mog pogleda.“³³ (I, 57) Die Ausnahmen unter diesen homogen in den Hintergrund tretenden Festgästen bilden zum einen Tante Ana, jedoch nicht aufgrund ihres Gesichts, sondern wegen des kräftigen Rots ihres Pull-overs, zum anderen eine Frau zu Tanjas Rechten, die zum Fotografen und damit direkt ins Bild blickt: „[I]jedina je svjesna događaja i svoje sudioničke uloge u njemu.“³⁴ (I, 57) Dieser Blick zieht ebenfalls die Aufmerksamkeit auf sich, da er die Betrachtenden zu fokussieren scheint.

In einer für Kirins mehrschichtige Analysen charakteristischen Weise wechselt er nach diesen produktions- und rezeptionsästhetischen Überlegungen erneut die Perspektive, indem er sich in die Abgebildete hineinversetzt. Ihre bewusste Teilhabe am Akt des Fotografiert-Werdens bedeute, dass sie nicht, wie die anderen, Tanjas Auspusten der Geburtstagskerzen verfolge, sondern sich geistig aus der ungezwungenen Runde entferne: „[O]na ispada iz fotografije (povijesti), izdvaja se i postoji negdje drugdje“³⁵ (I, 57). Wie in diesem Zusammenhang deutlich wird, erschließt Kirin die innere Situation der Abgebildeten anhand seiner eigenen Erfahrung mit Situationen des Fotografiert-Werdens.

Unterschiedliche Episoden des Bandes widmen sich gesondert einzelnen Aspekten der im Gedicht über das Gesicht assoziativ verwobenen Ebenen. Angesichts der durch unsachgemäße Lagerung zerbrechlichen und materiell gealterten Bilder in Tanjas Album erhält ihre Assoziation zur jüdisch-christlichen Tradition eine wichtige Bedeutung. Die durch drohende Vernichtung wertvoll gewordenen *originalen Abdrücke* der persönlichen Vergangenheit verbindet Kirin insbesondere mit dem Schweiß Tuch der Veronika: „(veronika – vera icon): Veronikin rubac je prva nepronadana ‚nadana fotografija‘.“³⁶ (I, 30) Auch dieses erste, ‚nicht von menschlicher Hand gemachte‘, ‚authentische Bild‘ Christi zeigt als zentralen Ausschnitt dessen Gesicht. In Analogie zu dieser Reliquie und der von theologischer Seite vertretenen Position der Einzigartigkeit des Tuches als

32 ‚die Fokussierung auf das Gesicht, die bei jedem ‚gelungenen‘ Foto vorliegt‘

33 ‚Bei einer solchen Gesichtszentriertheit ist jedes andere Gesicht, neben jenem im Zentrum, dazu verdammt, von meinem Blick einen Moment lang vergessen zu werden.‘

34 ‚[S]ie ist sich als Einzige des Ereignisses und ihrer Rolle darin bewusst.‘

35 ‚Sie fällt aus dem Foto (aus der Geschichte), sie sticht hervor und existiert irgendwo anders [...]‘.

36 ‚(veronika – vera icon): Das Schweiß Tuch der Veronika ist die erste unentdeckte ‚gefundene Fotografie‘.‘

Acheiropoieton, im Gegensatz zu nachgeahmten Fälschungen, erklärt Kirin die versehrten Ablichtungen von Tanjas Gesicht zum Original. Die durch Zerstörung sichtbar gewordene Zerbrechlichkeit akzentuiert ihre neue Qualität eines Acheiropoiets, das sich nicht reproduzieren lässt. Denn bei einem durch äußere Einwirkungen zerstörten Foto ergibt sich ein besonderes Verhältnis von Komposition und Materialität, das nicht wiederholt werden kann.

Unter Bezugnahme auf das Schweißstuch der Veronika nähert sich Kirin seinen persönlichen Acheiropoieta anhand des Materials. In einem weiteren Schritt versucht er auch, deren im Medium gespeicherte Essenz als einzigartig zu bestimmen, und zieht dazu abermals sakrale Narrative heran. Vermittelt durch Jean-Luc Godards Film *Notre Musique* (2004, *Our Music*), beschäftigt er sich mit der heiligen Bernadette, die nach ihrer Vision das *Gesicht* der Heiligen Maria für allen bekannten materiellen Antlitzen unähnlich befindet. Das Wiedererkennen stellt sich jedoch bei ihrem Anblick der heruntergekommenen Ikone der Jungfrau von Chambray ein: „neprepoznatljiva lica (tada još nerestaurirana, izgrebana, bez crta lica)“³⁷ (I, 30). Dass etwas Nicht-Erkennbares für ‚authentisch‘ erklärt wird, bestätigt abermals, dass die gesuchte Essenz nicht im Bereich des visuell Sichtbaren verortet liegt. In beiden Fällen kann Authentizität hier nur eine durch das Subjekt erzeugte ideelle Verbindung meinen, in der das jeweilige Medium symbolische Projektionsfläche wird. So ist die Ikone bloßes abgenutztes Beiwerk langjähriger sakraler Anbetung, die nicht dem Objekt, sondern der Gottesmutter gilt, ebenso wie Tanjas Album als nunmehr beschädigte Sammlung von biografischen Szenen zusammengestellt wurde, an der nicht die konkreten Motive, sondern die durch sie wiederbelebten Erinnerungen zentral sind.

Das als Brennpunkt von Kirins Gesichtspoetik auszumachende, einleitend ins Blickfeld genommene Gedicht folgt in der Komposition des Bandes direkt auf den Text über Visualität in sakralen Kontexten. *O licu* („Über das Gesicht“) lautet deren gemeinsame Überschrift. Dies unterstreicht die Bedeutung des Erhabenen und Übersinnlichen in Kirins Auseinandersetzung mit fotografisch abgebildeten Gesichtern. Zusätzlich kommentiert der Band das Gedicht visuell, indem er auf der nachfolgenden Doppelseite eine schachbrettartige Komposition aus Abbildungen von Tanjas Gesicht folgen lässt. In diesem symmetrischen Patchwork-Muster wiederholen sich die unterschiedlichen Fotografien des Albums entnommenen Kinderköpfe, welche hier auf ein Format von etwa 3x3 cm verkleinert wurden. Durch die Verkleinerung erscheinen die verschwommenen Gesichter schärfer als auf den in den Text integrierten Abdrucken in der ursprünglichen Größe oder auf den großformatigen Bildern im Anhang. Zerkratze, abgeschabte Flächen, aus-

37 „eines unkenntlichen Gesichts (damals noch unrestauriert, zerkratzt, ohne Gesichtszüge)“

gebleichte Lichtflecken und zerflossene Stellen sind dennoch klar darauf zu erkennen und erinnern unweigerlich an die zuvor gezogene Parallele zu einem Acheiropoieton oder einer alten Ikone mit sakraler Bedeutung. Wie um die im Gedicht thematisierten vielschichtigen Bedeutungen zu unterstreichen, unterbricht die mosaikartige Komposition aus Tanjas Gesichtern die Textabfolge als ein Moment des Innehaltens und der Kontemplation. (Vgl. I, 32 f.)

In Kirins assoziationsgeleiteter Analyse hat die Fragmentiertheit dieser Fotografien eine doppelte Bedeutung. Zum einen stellt er fest, dass die Bilder aufgrund der Nässeinwirkung über keine Rückseite und die dort möglicherweise vorhandenen Zusatzinformationen verfügen: „[S]ve je lice, čisto, bez mogućnosti da ga se izvrne“³⁸ (I, 51). Um diese Kontextlosigkeit sinnhaft zu erfassen, postuliert Kirin die Absolutheit des unbestimmbaren Objekts, was der Qualifizierung als Acheiropoieton entspricht. Obwohl er die bruchstückhaften Ausschnitte als besonders aussagekräftig anerkennt, liest er zum anderen auch die materiell darüberliegende Beschädigung und reagiert mit Betroffenheit auf fehlende Gliedmaßen: „nelagoda upisa traume“³⁹ (I, 51).

Um die Bedeutung von Gesichtern bildtheoretisch zu fassen, bezieht Kirin weitere Hintergründe ein. Er verweist etwa auf Meggan Goulds manipuliertes Album, in dem diese eigene Familienfotos mit beliebigen Aufnahmen fremder Menschen vermischt. Sie konfrontiert die Rezipient:innen mit einem Ratespiel, weil für Außenstehende nicht klar auszumachen ist, welche Bilder zu den Familienfotos gehören. (Vgl. I, 51 f.) Kirins später entstandenes Gedicht *Lica* („Die Gesichter“) reflektiert eine Alltagsszene vor einer Plakatwand: „Sa zida me gleda veliko lice i ne trepće već pola sata. / Joj, a ja sam maleno lice i sitno, posve sitno trepćem“⁴⁰ (Kirin 2019: 219). Ein anderes Beispiel aus *Iskopano* stammt aus einer Ausstellung von Ron Havivs Kriegsphotografien 2002 in Novi Sad. Die Aufnahme, auf die Kirin hinweist, zeigt eine muslimische Familie, deren Köpfe manuell abgeschabt wurden, sodass das Papier weiß hinter den Kratzspuren auf ihren unkenntlichen Gesichtern hervorleuchtet. (Vgl. I, 26) Scheinbar der Worte unfähig, lässt der Autor im davor platzierten Text Joseph Conrad an seiner statt sprechen: „The horror? The horror!“ (I, 25) Bereits ein Jahr zuvor interviewte er für den Dokumentarfilm *Album* die darauf abgebildete Frau, die davon berichtet, dass jenes Foto mit den abgeschabten Gesichtern ihre Familie in der Wohnung empfing, als diese nach dem Krieg dorthin zurückkehrte.

³⁸ „[A]lles ist Gesicht, pur, ohne die Möglichkeit, es umzudrehen [...]“

³⁹ „das Unbehagen des eingeschriebenen Traumas“

⁴⁰ „Ein großes Gesicht schaut mich von der Wand aus an und hat seit einer halben Stunde nicht geblinzelt. / Oh, und ich habe ein winziges Gesicht und ich blinzle ein wenig, ganz wenig.“

Hier schließt sich auch der Kreis zwischen zufälliger und intentionaler Versehrung abgelichteter Menschen im Bild, die bei Kirin jeweils Assoziationen zum Krieg wecken, obwohl es – wie ihm bewusst ist – zwischen mutwilliger Zerstörung und unglücklichen Umständen zu differenzieren gilt. Unwillkürlich getriggertes Trauma bildet so in *Iskopano*, neben dem reflexiv-indexikalisch aus dem beschädigten Material Herausgelesenen, eine wichtige Kategorie. Dennoch stellt Kirin diesen unvermeidlichen Aspekt nicht in den Vordergrund. Er scheint ihn vielmehr aktiv poetisch aufzuwiegen, indem er seinen Band mit der Hommage an Tanjas Gesicht durchwebt, mit dem Narrativ einer Sammlung wertvoller, geretteter, sakraler Ikonen, deren ideelle Essenz hinter den visuellen Ausschnitten liegt.

1.3 Licht und Farben, Malerei und Fotografie

Dass sich in Tanjas Album Menschen, Gesichter und Szenen in flächige Farben auflösen, nimmt Kirin zum Anstoß für eine Auseinandersetzung auch mit der bildenden Kunst. Die Intuition lässt ihn diese Bilder eher gemäß der Poetik eines Gemäldes als nach jener der Fotografie bewerten. (Vgl. I, 35) Fotopapier, Fotomodelle, Natürlichkeit und Abbildtreue der Farben sowie das familiäre Setting einer Geburtstagsfeier verbinden die verfremdeten Aufnahmen Kirins Überlegungen zufolge allerdings nach wie vor mit dem Medium der Fotografie. Eine transgressive Annäherung an die Malerei stellt er jedoch auch strukturell fest, wenn er das Postulat von Intentionalität und Referenzialität als gebrochen erkennt. Kirin weist auf Jacques Rancières Begriff der *dissemblance* (Unähnlichkeit) hin: „[T]a je preinaka sličnog u neslično ono što možemo nazvati umjetnošću.“⁴¹ (I, 35) Mithilfe des in der bildenden Kunst ungleich weiter gefassten Begriffs der Referenzialität seien die beschädigten Aufnahmen nach wie vor in ihrem ursprünglichen Zusammenhang zwischen Realität und Abbild bestimmbar: „Riječ je o drugoj realnosti čije se referentno polje širi.“⁴² (I, 35)

Wichtig ist zudem der Umstand, dass sich das vor dem Jugoslawienkrieg entstandene Familienalbum aus analogen Fotos zusammensetzt. Kirin weist darauf hin, dass es sich dabei um ein überholtes, historisches Medium handelt, das heute vorwiegend in Museen und Schachteln zu finden sei. Er unterstreicht dessen physische Greifbarkeit, die es von der Raumlosigkeit digitaler Bilder abhebe. Die materielle Form bedingt sowohl seine Zerbrechlichkeit als auch die Nähe zur Malerei. Bereits zu Beginn kommt Kirin auf diese Zusammenhänge zu sprechen, wobei er sich

41 „[D]iese Umwandlung von Ähnlichem in Unähnliches ist das, was wir Kunst nennen können.“

42 „Es geht um eine andere Realität, deren Bezugsfeld sich erweitert.“

jedoch v. a. differenzierend auf trennende Eigenschaften konzentriert. (Vgl. I, 17) In Umkehrung des Alltagsverständnisses schreibt Kirin der Malerei höhere Präzision zu und betont an der Fotografie den Charakter des ‚Zufälligen‘. Er greift die von Louis Daguerre in die fototheoretische Tradition eingeführte Metapher der ‚Licht-schrift‘ auf.⁴³ Kirin erweitert (mit Radmila Iva Janković) das Paradigma der ‚Licht-schrift‘, wenn er Tanjas Bilder, die in Nässe und Dunkelheit eine weitere chemisch-mechanische Transformation erlebt haben, zum Modell einer Doppelung dieser Schrift der Natur macht. In Analogie zur ‚Lichtschrift‘ bezeichnet er die zweite als *zapis mraka* (‚Schrift der Dunkelheit‘): „[K]ako je mrak utjecao na raspadanje, rastakanje tih potopljenih fotografija?“⁴⁴ (I, 18)

Die ‚Schrift der Dunkelheit‘ umfasst bei Kirin zunächst ein breites Spektrum von Erscheinungen, die als Opposition zu Konzepten des Lichts ausgemacht werden können: Schatten als notwendige Bestandteile sichtbarer Bildmotive, schwarze Flecken als Spuren der Verwüstung sowie nachträglich unlesbare Stellen. Zentral sind für ihn jedoch jene Erscheinungen, die mit dem konkreten Kontext von Tanjas Album zu tun haben. Unsachgemäße Lagerung und Verlust während des Krieges bedeuten, dass diese Aufnahmen der Zerstörung und dem Vergessen ausgesetzt waren: „U okrilju tame, čestice svjetla se roje, premještaju ondje gdje ih prije nije bilo, a gdje jest – iščezavaju, ostavljaju prazna mjesta“⁴⁵ (I, 18).

Der Begriff einer ‚Schrift der Dunkelheit‘ eignet sich für weiterführende Diskussionen in anderen oder in vergleichbaren Kontexten. Der Autor selbst verweist auf einen von Radmila Iva Janković herausgegebenen Katalog über die Fotointerventionen des kroatischen Künstlers Željko Jerman: Bei *Slike (iz)umrlih albuma 2003–2006*. (‚Bilder (aus)gestorbener Alben‘) handelt es sich um mithilfe von Chemikalien künstlerisch zerstörte Familienfotos. Wie diese Arbeit zeigt, ergibt sich im Kontext des Jugoslawienkriegs eine durchlässige Grenze zwischen traumatischen Vergangenheiten und der künstlerischen Auseinandersetzung damit. Besonders das Medium Fotografie kann an dieser Verschränkung zwischen Kunst und Geschichte ansetzen, weshalb sich, in einem historischen wie auch in einem metaphorischen Sinne, verlorene, zerstörte und bezuglose Fotografien zu einem (u. a. auch bei Dubravka Ugrešić anzutreffenden) festen Topos im Zusammenhang mit dem Krieg herausbilden. Der Unterschied zwischen Tanjas Album und Željko Jermans Kunstprojekt besteht im Wesentlichen darin, dass die

⁴³ In Hinblick auf den Bezug zwischen Malerei und Fotografie ist auch Daguerres erste Profession als bildender Künstler von Interesse.

⁴⁴ „[W]elchen Einfluss hatte die Dunkelheit auf den Zerfall, die Auflösung dieser versenkten Fotografien?“

⁴⁵ „Unter dem Mantel der Dunkelheit schwärmen Lichtteilchen aus, bewegen sich dorthin, wo sie vorher nicht waren und wo sie jetzt sind – verschwinden, hinterlassen leere Stellen [...]“

von Jerman absichtlich vorgenommene Zerstörung bei Tanjas Album ungewollt zustande kam. Gerade dies ist entscheidend, handelt es sich doch um die Grenze zwischen Kunst und Leben. Hinsichtlich ihrer Aussage ergibt sich dennoch eine Annäherung zwischen dem intendierten Symbolcharakter des Kunstwerks und der nicht intendierten Lesbarkeit des Kinderalbums.

Die ‚Schrift der Dunkelheit‘ bildet in *Iskopano* ein Leitmotiv, das Kirin mehrfach theoretisch aktualisiert und verortet. Analog zu Roland Barthes’ *La chambre claire* (*Die Helle Kammer*) prägt er das Bild einer ‚dunklen Kammer‘ als zweiter Entwicklungsstufe, nicht der Ablichtung, sondern der Unkenntlichmachung: „Te su fotografije, naime, stanovito vrijeme bile ‚isključene od svjetlosti‘, ponovo prognane u nekovrsnu *tamnu komoru*“⁴⁶ (I, 35). Eine Bewertung dieser Verwandlung nimmt er in Opposition zu Goethes (1998: 111) noch im selben Satz assoziativ herangezogenem Gedicht *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798/1799) vor. Die darin beschriebene Wandlung geht von einer ursprünglichen Vollständigkeit zukünftigen Lebens aus, das zusammengefoldet in der Dunkelheit die Erweckung durch den göttlichen Funken erwarte. Sie ist nicht vergleichbar mit der unterirdischen Latenz von Tanjas Album während des Krieges. Kirin reflektiert Spuren der Zerstörung, wohingegen Goethe das Leben besingt. (Vgl. I, 35)

Während Goethe in der *Farbenlehre* (1808) zu konkreten, fortan von ihm postulierten Ergebnissen gelangt, blickt Kirin auf Tanjas Bilder eher mit den Augen eines Logikers, der die phänomenologische Vielfalt von Farbwerten und Farbeigenschaften sowie das unterschiedliche Verhalten einzelner Farben mit Interesse reflektiert und Erkenntnisse aus vorhandenen Studien sammelt, jedoch außer Stande bleibt, daraus eine einheitliche Systematik abzuleiten: „Riječ je o procesu koji se nije moglo nadzirati, kontingentnost je bila apsolutna, premda su se boje miješale i međusobno proizvodile prema utvrdivim zakonitostima.“⁴⁷ (I, 35 f.) Das durch den organisch-chemischen Prozess der Feuchtigkeitseinwirkung tatsächlich generierte Farbspektrum bleibt ihm rätselhaft: „[P]olako rastače anorgansko fotografije, oduzima neke boje, proizvodi druge, primjerice žutu“⁴⁸ (I, 35). Vor diesem Hintergrund zieht Kirin eine Verbindung zwischen seinem erkenntnistheoretischen Scheitern und Wittgensteins aus seiner Sicht ebenfalls spärlichen Ergebnissen in *Bemerkungen über die Farben* (1950). (Vgl. I, 35)

⁴⁶ ‚Diese Fotografien wurden nämlich für eine gewisse Zeit ‚vom Licht ausgeschlossen‘ und erneut in eine Art Dunkelkammer verbannt.‘

⁴⁷ ‚Es geht um einen Prozess, der nicht kontrolliert werden konnte, seine Kontingenz war absolut, obwohl die Farben nach festen Gesetzen gemischt wurden und sich gegenseitig erzeugten.‘

⁴⁸ ‚[E]r löst die anorganischen Fotografien langsam auf, nimmt einige Farben weg und erzeugt andere, zum Beispiel Gelb [...]‘.

Auf die zuvor bereits thematisierte Fotografie von Tanjas Kindergeburtstag wird in mehreren Fragmenten Bezug genommen. Das Setting, in dem sie, umgeben von Festgästen, die Kerzen ausbläst, kann als besonders typisch für ein Kinderalbum betrachtet werden. Zudem ist es semiotisch von Interesse, da Tanja hier durch die Anordnung der um sie gescharten, auf sie blickenden Erwachsenen eine zentrale Position einnimmt. Auch das Gedicht *O jednoj opsesivnoj misli* („Über einen obsessiven Gedanken“) scheint sich, wie die erwähnte Anordnung der abgebildeten Personen vermuten lässt, auf dieses Bild zu beziehen. Bedeutsam ist die fragmentarische Form dieses Textes, die als traumatisiertes Sprechen interpretiert werden kann. Die auf die Verse folgenden Auslassungen deuten an, dass Ergänzungen möglich wären und vieles ungesagt bleiben muss. Trotz dieser Leerstellen erscheint der Text jedoch lesbar. Er bündelt zwei von Kirins auch an anderer Stelle formulierten Leitgedanken: die rezeptionsästhetische Konfrontation mit dem Wunderbaren sowie die spontane Assoziation mit einem Werk der bildenden Kunst. Der oft und lange auf dem Bild ruhende Blick der betrachtenden Instanz erscheint dabei nicht unwichtig: Zwischen Subjektivität und dem Versuch der Rationalisierung entsteht jenes Vexierbild, in dem ein Foto verschwindet und ein Gemälde entsteht.

Iz fotografije

[...]

iz koje je netragom

[...]

i svi oni koji okupljeni oko Tanje stoje

[...]

dok ona

[...]

poput virusa probija se jedna slika Marca Chagalla!

[...]

briše i postojanje

[...]

ove fotografije: U što gledam?

[... Svaki put...]

[... Svaki put...]

[... Svaki put...] ⁴⁹ (I, 29)

49 „Von der Fotografie / [...] / von der es keine Spur gibt / [...] /, und all jene, die um Tanja versammelt stehen / [...] / während sie / [...] / wie ein Virus dringt ein Bild von Marc Chagall durch! / [...] /

Der Bezug zur Malerei wird hier konkret durch die spontane Assoziation mit der Ästhetik Marc Chagalls aufgeworfen, was einerseits formal, durch dessen expressionistisch-abstrakte Pinselführung als Entsprechung zu den verschwommenen Umrissen des aufgeweichten Fotos, andererseits motivisch begründet scheint. Analog zum Kinderalbum zeigen Chagalls Bilder häufig familiäre Umfelder und vertraute Innenräume. Charakteristisch sind zudem fröhliche, warme Farben, die auch Tanjas Geburtstagsfoto bewahrt hat.⁵⁰

Auf mehreren Ebenen etablieren Farben auch *an sich* zentrale Bezüge zwischen Malerei und Fotografie, denen sie auf ähnliche Weise immanent sind. So thematisiert Kirin etwa den Umstand, dass Rot Menschen und Objekte hervorhebt. (Vgl. I, 57) Abermals mit Verweis auf Goethes *Farbenlehre*, von wo er den am Farbkreis orientierten Begriff ‚Gelbrot‘ übernimmt, reflektiert er außerdem die affektive Bedeutung von Farben: „Žutocrveno lice. Žutocrvena probada oči, izaziva potresenost“⁵¹ (I, 34). Der irreversiblen Reduktion der Farben in Schwarz-Weiß-Aufnahmen begegnet er mit einer ähnlichen Skepsis wie fragmentarisch aufgenommenen Körpern. Er liest sie als Beschädigung der Integrität der Abgebildeten und des emotionalen Gehalts eines Bildes. (Vgl. I, 34)

Trotz der Wichtigkeit von Farben für die Rezeption sowie für die Dynamik der Bildkomposition hält Kirin fest, dass sie gerade bei dem für ihn relevanten Genre der Familienfotos in der Produktion weitgehend vernachlässigt wurden. (Vgl. I, 34) Möglicherweise ist dies der Grund dafür, dass Licht und Farben in *Album*, das ebenfalls von privaten Bildern handelt, eine weniger bedeutende Rolle spielen. Da der Erzähler das Studium dieser Bildmotive in Ermangelung von Vorinformationen erst entschlüsseln muss, beginnt er die Sinnkonstruktion bei Primäreindrücken: „Nema sunca na ovoj fotografiji, a i svijetlost kao da polako iščezava; roje se pepeljaste čestice zraka“⁵² (A, 175). Das Fehlen eines eindeutigen Narrativs über diese Fotos stellt den Erzähler vor die Aufgabe der Spurensuche. Kirin begeht diese unter Einbezug subjektiver synästhetischer Erfahrungswelten, wenn er das für ihn negativ assoziierte Foto der fremden Familie als sonnenarm und grau erlebt, was er in *Iskopano* als Anzeichen für emotionale Kälte diskutiert. Umso eindrucklicher ist diese Metapher insofern, als sich das Bild gleichsam zu

löscht auch die Existenz / [...] / diese Fotografien: Was schaue ich [da] an? / [... Jedes Mal...] / [... Jedes Mal...] / [... Jedes Mal...].‘

⁵⁰ Die Prekarität von Chagalls Existenz sowie seines künstlerischen Schaffens angesichts der Verfolgung von Jüdinnen und Juden kann als Parallele zum Kriegskontext des Kinderalbums berücksichtigt werden.

⁵¹ ‚Ein gelbrotes Gesicht. Das Gelbrot sticht in die Augen, verursacht ein Zittern.‘

⁵² ‚Auf diesem Foto ist keine Sonne zu sehen, und auch das Licht scheint langsam zu verschwinden; aschige Luftpartikel schwirren umher [...].‘

verdunkeln scheint. Im Umfeld der fremden, nur phänomenologisch zu begreifenden Bilder vermischen sich ontologische und symbolische Kategorien. Das Bild scheint einen Totalitätsanspruch zu erheben, den Kirin ihm zu nehmen versucht, indem er – gleichwohl polemisch – mit seiner eigenen Ortskenntnis und der Symbolik der schwachen Lichteinstrahlung dagegenhält. (Vgl. A, 177)

Während Licht, Farben, Symbole und andere in der Malerei bewusst eingesetzte Elemente in *Album* höchstens zweitrangig sind, sucht Kirin in *Iskopano* aktiv nach Verschränkungen zwischen Fotografie und bildender Kunst. Kann das erste Buch als Bestandsaufnahme von Relikten gelesen werden, so versucht das zweite, den traumatischen Anteil des Krieges an der neuen Gestalt von Tanjas Kinderalbum zu sublimieren. Ähnlich wie Kirins Überlegungen zum Erhalt der Essenz (vgl. Kap. 1.2) bietet ihm die phänomenologische Annäherung von Tanjas Fotos an die Kunst die Möglichkeit, die Kategorie der Zerstörung weitgehend auszublenden. Der ‚erweiterte Referenzialitätsbegriff‘ der Kunst bestärkt seine These, wonach der unsichtbare Kern dieser Aufnahmen unversehrt sei.

Annäherungen zwischen Malerei und Fotografie nimmt Kirin auch auf der Motivebene vor und hebt alltägliche Bildmotive auf eine allegorische Ebene. So platziert er als Abschluss von *Iskopano* eine Aufnahme des Gesichts von Tanjas Bruder neben einem Strauß blühender Hyazinthen. Im begleitenden Text werden unterschiedliche folkloristische Bedeutungen dieser Pflanze aufgerufen, die aus dem Bereich der Religion – „simbol kršćanske razboritosti, duševnog mira i želje za nebom“⁵³ (I, 59) – sowie aus der antiken Mythologie stammen. Hyakinthos, der nach tödlicher Verletzung durch einen Diskus in eine Hyazinthe verwandelt wird, ist ebenso ein Symbol der Sublimierung wie die christlichen Heilsbedeutungen: Seine zeitlich begrenzte irdische Existenz wird in ewige Schönheit verwandelt, in Gestalt einer Pflanze, die jedes Jahr von neuem austreiben wird. Mit dieser Allegorie des Frühlings beschließt Kirin seinen fototheoretischen Band und entscheidet sich damit *für* die zuvor anhand von Goethes Gedicht skeptisch zurückgewiesene Interpretation von Tanjas Bildern als aufkeimendes Leben: „Zumbul navješćuje proljeće. Iz mrtve se zemlje tad rađaju fotografije.“⁵⁴ (I, 59)

53 ‚ein Symbol christlicher Umsicht, des Seelenfriedens und der Sehnsucht nach dem Himmel‘

54 ‚Die Hyazinthe kündigt den Frühling an. Aus der toten Erde werden dann Fotografien geboren.‘

1.4 Kinderfotos, Kindheits-Ich

Sowohl in *Album* als auch in *Iskopano* spielt Kindheit für Kirins Fotopoetik eine wichtige Rolle. Die im Vorschulalter aufgenommene Tanja und auch Kirins autofiktionales Kindheits-Ich, auf das sich die fotomotivisch geordneten Erinnerungen im Zentrum von *Album* beziehen, verweilen in der zyklischen Existenz der Kindheit. Der Verweis auf eine vom Krieg unberührte Vergangenheit scheint durch den spezifischen Fokus auf Kindheitsmotive verstärkt. Gerade in diesem Punkt unterscheiden sich die beiden Bände jedoch auch: Während Tanjas wiederaufgefundenes Album auf ein nachdenklich-ernstes, doch geborgenes und zufriedenes Kind schließen lässt, (re)konstruieren Kirins autofiktionale Skizzen vielmehr ein ambivalentes kindliches Ich inmitten eines ebenso skeptisch reflektierten Umfelds. Zentral ist dabei die doppelte Stimme des erlebenden Kindes und des erzählenden Erwachsenen, denn während das kindliche Situationsempfinden geschildert wird, ergänzt der erwachsene Sprecher spätere Entwicklungen und Sichtweisen. Eine vergleichbare Erzählsituation liegt in *Iskopano* nicht vor, da der erwachsene Sprecher keine Auseinandersetzung mit sich selbst versucht, sondern auf ein Kind aus seinem familiären Umfeld blickt: Gegenwart und Vergangenheit verbinden sich in der Freude, etwas irreversibel Verlorengeslaubtes wiedergefunden zu haben.

Gekoppelt an den Akt des Fotografierens werden auch die in *Album* geschilderten fotografisch festgehaltenen Kinderwelten implizit von der Anwesenheit Erwachsener begleitet. Mit wechselndem Fokus rückt Kirin produktionsästhetische Überlegungen, kindliches Situationserleben und retrospektive Sichtweisen ins Zentrum. Neben konkreten Rückblicken auf die Kindheit formuliert der Text so auch fototheoretische Erwägungen und bringt dabei mitunter eine grundlegende Skepsis gegenüber dem Medium Fotografie zum Ausdruck. Der von Susan Sontag formulierte Vorbehalt gegen Schockfotos (vgl. Kap. II.1.3), wonach diese Menschen auf eine erniedrigende, nicht von ihnen selbst gewählte Weise abbilden, findet sich hier humoristisch überspitzt auf Alltagssituationen übertragen. In *Dječak i pištolj* („Der Junge und die Pistole“) stellt Kirin etwa fest, dass Fotografien häufig nicht mit der vom Modell intendierten Wirkung übereinstimmen: Das in diesem Zusammenhang diskutierte Beispiel zeigt sein kindliches Ich nicht wie beabsichtigt mit düsterem Gangsterblick, sondern mit strahlendem Lächeln: „[F]otograf je izveo neke *ke-refeke* i slikao ga baš dok se ovaj prostodušno nasmijao.“⁵⁵ (A, 56) Kirin sieht sein kindliches Ich vom Fotografen überlistet und gewissermaßen exponiert.

55 „[D]er Fotograf machte ein paar Spielchen und drückte genau dann ab, als dieser laut herauslachte.“

Die fotografische Praxis, Kinder mit naivem Lächeln zu porträtieren, tritt in Konflikt mit der Intention des Modells. Kirin insistiert auf der Poetik des Barock (vgl. A, 55), um auf die genrespezifisch verankerte Künstlichkeit fotografischer Kindheitsidyllen hinzuweisen. Zugleich lässt er offen, inwiefern das klischeehafte Bild tatsächlich aus der fotografischen Praxis entstanden ist und inwieweit es möglicherweise auch durch seinen eigenen, am klassischen Motiv geschulten Blick dahingehend interpretiert wird. Mehrere subjektive Realitäten treffen im und um das Medium Fotografie aufeinander, dessen technisches Verfahren die irreversible ‚Wahrheit‘ eines Augenblicks offenlegt: „Kakav jesi, takav ćeš ispasti. Što si priželjkivao, to se neće ostvariti. Nećeš biti ni onakav kakvog te vidi fotograf. Takva je istina fotografije. Ti si onakav kakvog te vidi netko treći, netko između.“⁵⁶ (A, 56) Die fotografische Praxis begründet daher auch eine Auseinandersetzung mit der Flüchtigkeit des Seins, die anhand von Kinderfotos besonders deutlich wird.

Wie Martine Joly (2005: 64–71) ausführlich belegt, kommt missratenen, zerstörten und verlorenen Fotografien schon lange eine wichtige motivische Rolle in der Literatur zu. Kirin greift diese auf, um von ungenützten Gelegenheiten und unwiederbringlichen Augenblicken zu erzählen. Flüchtig, arbiträr und veränderlich wie die erzählten Fotos erscheint bei ihm die ganze Welt der Kindheit, die nicht erklärend aufgerollt wird, sondern als inneres Wissen der Erzähler:innen nur bruchstückhaft Eingang in deren Bildbetrachtungen findet. Es erscheint sekundär, dass das missglückte Foto als Geschenk für Darko gedacht war. (Vgl. A, 55) Der beiläufige Hinweis gewinnt jedoch im Rahmen einer späteren Episode an Bedeutung, die vom Ende dieser Kinderfreundschaft erzählt. In *Dječak i njegov prijatelj* (Der Junge und sein Freund) wird Darko zum Sprecher gemacht: „Rekli su mi da ja ispričam ovu priču. Da opišem jednu fotografiju na kojoj sam i ja, Darko, tako se zovem.“⁵⁷ (A, 57) So erzählt Darko, der aus der Kindheit v. a. durch seine derben Flüche und Lügengeschichten in Erinnerung geblieben ist und mittlerweile in Serbien lebt, von der Spaltung Jugoslawiens und vorangegangenen Konflikten: von Dörfern, in denen einst friedliche Nachbarn begannen, die Häuser der jeweils anderen Ethnie in Brand zu stecken. Vor dem Hintergrund dieser nicht unbedeutenden späteren Kriegsgeschichte wird die Kindheit des primären Ich-Erzählers durch die Erinnerungen eines diametral entgegengesetzt Anderen perspektiviert: „Kažete da je Miro ostao bez gotovo svih svojih fotografija. Žao mi

56 ‚So wie du bist, so wirst du auch [auf dem Foto] sein. Was du dir gewünscht hast, wird nicht in Erfüllung gehen. Du wirst auch nicht so sein, wie der Fotograf dich sieht. So ist die Wahrheit der Fotografie. Du bist so, wie jemand drittes dich sieht, jemand dazwischen.‘

57 ‚Sie sagten mir, ich solle diese Geschichte erzählen. Ein Foto beschreiben, auf dem auch ich bin, Darko, so heiße ich.‘

je, što drugo da kažem? Teško se sad sjetiti baš te fotografije, pokraj svih drugih strahota, ali pokušat ću. Miro i ja bili smo prijatelji.“⁵⁸ (A, 60 f.)

Wie sich bereits in seinem Auftreten als Kind abzeichnet, vereint Darko zahlreiche Gegensätze zum Protagonisten. Dies wird auch an seinen späteren Entscheidungen deutlich, die symptomatisch die politische Spaltung Jugoslawiens vor Augen führen. Das Kindheitsfoto, welches der Protagonist Miro nach dem kriegsbedingten Verlust fast sämtlicher Familienfotos selbst nicht mehr besitzt, wurde, wie die meisten Bilder, von dessen Vater aufgenommen. In der Darko in den Mund gelegten Beschreibung steht an einem sonnigen Tag auf dem Schulhof der sorgfältig gekämmte Protagonist gewissermaßen distanziert neben dem unverfroren extravertierten, breit grinsenden Jungen, dessen Persönlichkeit das Foto ausfüllt: „Njegova je kosa uredno počešljana, bez razdjeljka; moja je pak ras-kuštrana [...]; njegovo je lice mirno, suzdržano [...], znatiželjno promatra mene koji čučim s njegove lijeve strane i zurim pravo u kameru, tj. njegova oca; moj se osmijeh, tko zna čime izazvan, razvukao od uha do uha“⁵⁹ (A, 62). Während Darko direkt in die Kamera blickt, steht Miro diesen betrachtend daneben; damit nimmt die Komposition des Kindheitsfotos die Hierarchisierung in der für das Kapitel gewählten Sprechsituation vorweg, veranschaulicht jedoch zugleich, dass es in Wirklichkeit Miro ist, der die Situation reflektiert und überblickt. Darkos schwer zugängliche Erinnerungen an seinen früheren Freund doppelten eine Situation der Entfremdung, welche die Entscheidung unterstreicht, diese Geschichte nicht aus der primären autofiktionalen Perspektive wiederzugeben.

Die in *Album* beleuchtete Kinderwelt ist jedoch nicht durchwegs vom Krieg überschattet. Ein allgemeiner Zusammenhang mit diesem besteht lediglich über den Schreibanlass, den Verlust von Kindheitsfotografien zu kompensieren. Vor diesem Hintergrund weisen die Episoden keinen idealisierenden oder nostalgischen Grundton auf. Vielmehr reflektieren sie Kindheit als eine Zeit der Individuation, wobei selbstkritische Rückblicke auf die kindliche Selbstbezogenheit erfolgen sowie auf Schlüsselereignisse für deren Überwindung. So ist die Erinnerung an Koraljka v. a. jene an eine gemeinsame Sandburg, die der kindliche Protagonist lieber allein gebaut hätte. Dieses Kernmotiv der Episode wird nicht erzählerisch als fotografische Aufnahme gerahmt oder im Ergebnis als solche festgehal-

58 ‚Sie sagen, dass Miro fast alle seine Fotos verloren hat. Das tut mir leid, was soll ich anderes sagen? Es ist schwer, sich jetzt gerade an dieses Foto zu erinnern, neben all den anderen Schrecken, aber ich werde es versuchen. Miro und ich waren Freunde.‘

59 ‚Sein Haar ist ordentlich gekämmt, ohne Scheitel; meines hingegen ist zerzaust [...]; sein Gesicht ist ruhig, zurückhaltend [...], neugierig beobachtet er mich, der zu seiner Linken hockt und direkt in die Kamera starrt, d. h. auf seinen Vater; mein Lächeln, hervorgerufen durch wer weiß was, erstreckt sich von einem Ohr zum anderen.‘

ten. Stattdessen ist das hier geschilderte Fotomotiv außerhalb des emotionalen Kerns situiert. Der Protagonist wird von seiner Arbeit weggerufen, um mit einem fremden Mann fotografiert zu werden. (Vgl. A, 52) Dass selbst in der nachträglichen Perspektive des Erzählens nicht aufgeklärt wird, um wen es sich handelt, verstärkt den Eindruck, dass dieses Foto für den Protagonisten völlig belanglos ist. Nicht das Bild, sondern das Fotografieren selbst ist von Interesse. Dieses wirkt als retardierendes Moment, das den Protagonisten von seinem Bauprojekt fernhält. Der denkbar kurze Augenblick, den es benötigt, um auf den Auslöser zu drücken, scheint ob der Gedanken an die Burg unendlich lang und dieser Eindruck wird durch zeitdehnendes Erzählen bzw. durch detailreiche Schilderung des Fotoshootings unterstrichen. Als das ‚Klick‘-Geräusch schließlich doch die ungeduldige Erwartung durchbricht, unterstreicht umgekehrt zeitraffendes Erzählen die Momenthaftigkeit dieses Ereignisses: „A onda konačno začuješ *klik!* i potrčiš prema svojoj nedovršenoj palači. Čučneš pokraj Kolje u pijesak i preneraziš se [...]. Naime, dovršila je tvoju palaču“⁶⁰ (A, 53). Obwohl gerade die Burg nicht fotografiert wird, erinnert der Anblick ihrer Vollendung an eine fotografische Aufnahme; er weist auch deren Ambivalenz eines von außen konstruierten Bildes auf. Der zwischen Enttäuschung über das in seiner Abwesenheit vollendete Projekt und Bewunderung für das Ergebnis schwankende Protagonist löst sein inneres Dilemma durch eine Ergänzung: „[I]spred palače od pijeska oblikuješ dvoje ljudi, [...] sebe i Kolju.“⁶¹ (A, 53) Das bereits fertige Bauwerk wird so dennoch von ihm vollendet und dieses endgültige ‚Bild‘ geht über die Burg hinaus: Es veranschaulicht die zwischen den Kindern entstandene Freundschaft.

Gerade in Bezug auf die Kindheit zeichnen sich Schamgefühle des Ich-Erzählers ab sowie seine daran gekoppelte Schwierigkeit, aktiv das Wort zu ergreifen, um Gefühle und Bedürfnisse auszudrücken. In der Geschichte von Koraljka wird Sprechen erfolgreich durch Gesten ersetzt. Andere erzählte Fotografien scheinen durch die Ästhetik eines nicht sprachlich, sondern bildhaft strukturierten Mediums den zurückhaltenden Charakter des kindlichen Protagonisten zu unterstreichen, dessen Gedanken unverhältnismäßig mehr Raum einnehmen als die ekphrastischen Bildbeschreibungen. Dabei löst nicht nur der rüde und selbstbewusste Darko sein Defensivverhalten aus, sondern mehrfach ist es auch die Nähe hübscher Mädchen, die ihn erzittern lässt. In *Dječak i dvije djevojčice* (Der Junge und die zwei Mädchen) steht ein Foto mit den Nachbarinnen Mirjana und Zrinka im Zentrum: „U tvoj oboreni pogled na fotografiji upisan je nekakav stid... što li...

60 „Und dann hörst du endlich *Klick!* und du rennst zu deiner unvollendeten Burg. Du hockst dich neben Kolja in den Sand und bist verblüfft [...]. Sie hat nämlich deine Burg fertiggestellt [...].“

61 „[V]or der Burg formst du aus Sand zwei Menschen, [...] dich selbst und Kolja.“

Zatim otkrih, Miroslove, da si i ti već pisao o barama, o ‚gonjenima žudnjom i strašću‘⁶² (A, 85). Die begonnenen Sätze werden nicht zu Ende geführt, sodass das Sprechen die erwähnte Scham mimetisch widerspiegelt. Kirin bleibt zudem eine Erklärung darüber schuldig, was es mit dem Teich sowie mit der ‚begehrlichen, leidenschaftlichen Jagd‘ auf sich hat.

Die beschriebene Fotosequenz erinnert an Szenen aus Marcel Prousts *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918, *Im Schatten junger Mädchenblüte*), an die Spiele mit den ‚jungen Mädchen‘ nämlich, von denen die wollüstigen Fantasien des Protagonisten ihren Ausgang nehmen. Die erste stumme Begegnung mit Gilberte wird durch Marcells Blick auf einen spiegelnden Teich antizipiert, und als sich mit ähnlicher Sogwirkung ihre Blicke treffen, hält das Mädchen einen Spaten in der Hand, den er als Symbol ihrer Verachtung interpretiert. (Vgl. Proust 1913–1927, Bd 2: 139) Kirin erwähnt im Zusammenhang mit dieser Fotografie einen Ball, den hier sein kindliches Selbst trägt: „Lopta kao simbol tvoje nadmoći...“⁶³ (A, 88). Bezogen auf den Protagonisten spielt Hochmut ebenfalls eine gewisse Rolle, da man seine kommunikationshemmende Schüchternheit als solchen auslegen könnte. In dieselbe Richtung weist der Vergleich mit Oscar Wildes Dorian Gray, der das frühzeitige Ende der fotomotivischen Idylle andeutet: „[S]tarjet ćeš, Doriane“⁶⁴ (A, 87). Vor allem jedoch reflektiert Kirin an diesem Bild – wie Proust in seinem Epos – das Verstreichen der Zeit und die ungenutzten Gelegenheiten sowie spätere Schicksalsschläge, die zur Zeit der Aufnahme niemand vorhersehen konnte: „([S]keptična M. napučila usne, ne vjeruje da će išta od toga biti... sunce je prejako... a zatim... tko zna... uvijek se nešto upetlja u život... sudbina... loša sreća... rat... fotografova nespretnost...)“⁶⁵ (A, 87). Dass die Bildbeschreibungen in *Album*, anders als Kirin eingangs darlegt, nicht primär auf die Rekonstruktion konkreter im Krieg verschwundener Fotografien abzielen, wird an diesem ekphrastisch entworfenen Bild besonders deutlich, das sich durch die Bezugnahme auf Proust eher allgemein einer verlorenen Vergangenheit widmet, die es wiederzufinden gilt: „[A] ja samo htjedoh reći... htjedoh spomenuti... tu svoju epizodu s barom... dovesti ju nekako u vezu s tom fotografijom... a usput reći... slatko se... vragoljasto osmjehnuti... kao da u

62 ‚Deinem gesenkten Blick auf der Fotografie ist eine gewisse Scham eingeschrieben... oder so... Dann habe ich entdeckt, Miroslov, dass auch du schon über Teiche geschrieben hast, über die ‚von Verlangen und Leidenschaft Getriebenen‘.‘

63 ‚Der Ball als Symbol deiner Überlegenheit...‘

64 ‚[D]u wirst altern, Dorian.‘

65 ‚([D]ie skeptische M. schürzte die Lippen, sie glaubte nicht, dass irgendetwas davon passieren würde... die Sonne war allzu intensiv... und dann... wer weiß... irgendetwas kommt im Leben immer dazwischen... Schicksal... Unglück... Krieg... die Ungeschicklichkeit des Fotografen...)‘

tome ima...“⁶⁶ (A, 85). Prousts Teich-Episode mit Gilberte wird dabei zum Modell eines von ersten Liebesgefühlen überforderten Jünglings, zu einem Bild, anhand dessen Kirin eine andere Erinnerung zur Allegorie werden lässt.

Ungeachtet eines geplanten Liebesgeständnisses bleibt diese Beziehung, wie auch die Kindheitsepisode in *Album*, auf die betont zufälligen Begegnungen im Spiel innerhalb der Mädchengruppe beschränkt. Dass bei Kirin zwei trotz kontrastierender Zuschreibungen gewissermaßen äquivalente Mädchen auf dem Bild sind, verweist ebenfalls auf den Protagonisten der *Recherche*, dessen Begehren sich auf die ganze Gruppe richtet, bevor es sich auf Gilberte und später auf Albertine fixiert.⁶⁷ Zum Abschluss dieses explizit gedanklich manipulierten Bildmotivs ergänzt Kirin, der die Abgebildeten zunächst als barfüßig beschrieben hat, weiße Kniestrümpfe, die das klassische Kindermotiv um 1900 aufzurufen scheinen, bricht dieses jedoch sogleich durch Hinzufügung blauer Plastiksandalen. (Vgl. A, 88) Das Bild fluktuiert so zwischen einem alltäglichen und einem klassischen Motiv, wobei Ersteres der Erinnerung und Zweiteres einem literarischen Topos entspringt. Diese Überblendung von Bildern unterschiedlichen Ursprungs veranschaulicht, wie Kirin autofiktionale Episoden symbolisch auflädt, um sie emotional lesbar zu machen. Durch Intensivierung der Bildsprache kompensiert er gleichsam mit Proust die verlorene Zeit, ein Sprechen der Abgebildeten, das bereits längst versiegt ist: „[S]tavi uho na lice fotografije... osluhni... ništa... ni vjetar... samo tišina“⁶⁸ (A, 88).

Kirins Bezugnahme auf Proust beginnt schon in den zwei vorangegangenen Kapiteln, die sich mit dem Motiv eines Gruppenfotos von einem Schulausflug auseinandersetzen. Bereits hier steht das Erinnern im Zentrum, denn in *Djeca i spomenik* (‘Die Kinder und das Denkmal’) stellt der Erzähler, gleichsam als Index der ‚verlorenen Zeit‘ bzw. der ‚verlorenen Spur‘ in dieser, fest, dass er sich selbst auf jener Fotografie nicht wiederfindet. (Vgl. A, 78) Das Nicht-Wiedererkennen des Selbst auf dieser Aufnahme führt Kirin zu einer Auseinandersetzung mit der eigenen Abwesenheit im Bild, eine Konstellation, die der Erzähler nicht nur als Ausgeschlossen-Sein aus der Gruppe erlebt, sondern auch als Identitätsverlust durch die fehlende visuelle Beglaubigung seiner Teilhabe an diesem gemeinschaftlichen Ereignis. Eine weitere Dimension des Nicht-Wiedererkennens betrifft die Schulkolleg:innen: „Dvadeset i četiri godine poslije više se ne možeš sjetiti niti

66 ‚[A]ber ich wollte nur sagen... wollte erwähnen... meine Episode beim Teich... sie irgendwie mit diesem Foto in Verbindung bringen... und nebenbei sagen... süß... schelmisch lächeln... als wäre darin...‘

67 Ausführlich zur Verbindung von Spiel und kindlicher Leidenschaft bei Marcel Proust vgl. Torra-Mattenkloft (2004).

68 ‚[L]ege dein Ohr auf das Gesicht der Fotografie... lausche... nichts... nicht einmal Wind... nur Stille...‘

jednog imena“⁶⁹ (A, 78 f.). Bis auf wenige Details, Maras Statur und Lilijas Haarschnitt, konstatiert auch dieser Blick auf die anderen einen weitreichenden Verlust von Kindheitserinnerungen, die durch den Verlust der Fotos nicht mehr visuell ergänzt werden können.

Kirin entwickelt bereits hier einen als künstlerisches Verfahren explizierten Modus des Überschreibens, wenn er am Ende dieses Abschnitts hinzufügt, er habe sich, als dieses Foto aufgenommen wurde, mit Jasna und Vesna hinten im Garten befunden. Die Abwesenheit wird so zu einer anderen Form der Anwesenheit: Die über den entschwindenden Bildausschnitt hinausgehende Erzählung von jenem Moment negiert den Verlust und erschafft literarisch eine fotoähnliche Pose des kindlichen Selbst. Ähnlich wie das spätere (re)konstruierte Bild mit den Nachbarsmädchen ist die Backstage-Episode mit den beiden Schulkameradinnen latent leidenschaftlich aufgeladen und erinnert an den Proust'schen Modus beiläufig begehrlicher Begegnungen in der Kindheit.

Wie hier deutlich wurde, gestalten sich in Kirins mehrschichtigem Rückblick sowohl der beschriebene Bildinhalt als auch die geschilderten Episoden als wandelbar: Sie entspringen dem Erzählen selbst ebenso sehr wie der Rückbesinnung. Das literarische ‚Album‘ wird so zu einem flexiblen Konglomerat aus lebhaft interagierenden und oft widersprüchlichen Gedankensplittern. Just das Folgekapitel *Grupni portret s dječakom* (Gruppenfoto mit dem Jungen) beschreibt ein sehr ähnliches Klassenfoto, ebenfalls vor einem Partisanendenkmal, auf dem der Erzähler, wie bereits der Titel verrät, sein Kinder-Ich wiedererkennt: „Potom vidiš: dječak si u bež jakni od balon-svile“⁷⁰ (A, 84). Die Präsenz der Mädchen, zahlreicher und anonymer als zuvor, wird abermals betont: „Oko tebe djevojčice hodaju u kratkim kaputićima“⁷¹ (A, 84). Auch das Motiv des Hochmuts findet sich wieder, nun in Verbindung mit der Herkunft aus einer gebildeten Familie, die den Protagonisten von den ‚gewöhnlichen‘ Dorfkindern abgrenzt: „[S]ve svoje male kolege gledat ćeš svisoka“⁷² (A, 82). Als Opposition zur zuvor problematisierten Abwesenheit des Selbst steht dieses Wiederfinden dem früheren Fragment gegenüber, mit dem es durch eine ähnliche Einleitung verbunden ist.

Kindheitsnarrative der Identitätsentwicklung betreffen auch Fotografien, anhand derer Kirin das Verhältnis zu primären Familienmitgliedern erörtert. Es mag am technisch-bildtheoretischen Zugang zu den gewählten Sequenzen liegen, jedenfalls erscheint die Beziehung zu beiden Elternteilen als distanziert. Dennoch begleiten die Eltern scheinbar kontinuierlich die Kindheit des Protagonisten,

⁶⁹ ‚Vierundzwanzig Jahre später kannst du dich an keinen einzigen Namen mehr erinnern [...]‘.

⁷⁰ ‚Dann siehst du: Du bist der Junge in der beigen Jacke aus Ballon-Seide.‘

⁷¹ ‚Kleine Mädchen in kurzen Mäntelchen laufen um dich herum.‘

⁷² ‚[D]u wirst auf alle deine kleinen Kollegen herabblicken.‘

wenn dieser etwa in *Dječak i njegova majka* („Der Junge und seine Mutter“) das Fahrradfahren erlernt: Das dank der Erinnerung ungeachtet der Schwarz-Weiß-Aufnahme blaue Fahrrad nimmt in der verbalen Schilderung mehr Raum ein als der motivisch angestrebte Protagonist selbst. Die Sequenz, in der der Vater fluchend die Aufnahme seines bewegten Sohnes verwackelt, der mit Unterstützung der Mutter das Gleichgewicht zu halten versucht, rahmt primär eine umfangreich geschilderte Erinnerung an das Dorf: Der Blick auf das erinnerte Bild schweift über den Kirchturm und mündet in eine Reflexion über die langjährige Solidarität zwischen Katholiken und Orthodoxen sowie über die Geschichte seit dem Zweiten Weltkrieg. Hier rückt wieder die Erinnerung an die Episode mit dem Fahrrad ins Zentrum, ein verwackeltes Motiv, das ebenso unscharf wirkt wie die komplex verschachtelte kollektive Vergangenheit: „Sjediš na biciklu, cerekaš se, a majka se usiljeno smiješi“⁷³ (A, 70).

Kirin verklärt die erzählte Kindheit im Sprechen nicht zu einer Idylle. Anstatt harmonische Fotografien des familiären Settings zu beschreiben – wie sie den Motiven in Tanjas Kinderalbum entsprechen würden –, entrückt Kirin das einzige derartige Motiv auf ein ‚erdachtes‘ Foto, das noch dazu narrativisch nicht dem Haupterzähler zugeschrieben wird, sondern dessen Mutter: „Tamo, na čamcu, sjede moj muž i naš stariji sin Miro.“⁷⁴ (A, 137) Doch auch dieses ungebrochen glückliche imaginierte Bild wird nicht als Idylle festgehalten, denn die Erzählerin erinnert sich unvermittelt an den Tod ihres Bruders im Zweiten Weltkrieg und gerät, mimetisch nachempfunden, ins Stocken. Auch der Vater, der als Erzähler der darauffolgenden Episode dasselbe erdachte Motiv zu beschreiben versucht, schweift unvermittelt ab und verfällt in düstere Gedanken an den Krieg und aufgekündigte Freundschaften. Das zweimal aufgegriffene idyllische Motiv von Kind und Vater in einem Boot beim Angeln weicht, wie jeweils festgehalten wird, stark von einem Bild ab, das an jenem Tag mit wenig Geschick tatsächlich von der Mutter aufgenommen wurde:⁷⁵

[M]oja žena stoji na obali, stopalima ukopanima u vrući pijesak, i čeka pravi trenutak za okidanje. Konačno, izgubivši strpljenje, pritisne dugme okidača i na taj način iznjedri fotografiju koju nikako ne treba brkati s jednom drugom fotografijom na kojoj ja i Miro sjedimo na čamcu [...].⁷⁶ (A, 145)

73 „Du sitzt auf dem Fahrrad, grinst, und deine Mutter lächelt gezwungen [...]“

74 „Dort, im Boot, sitzen mein Mann und mein älterer Sohn Miro.“

75 „Kirin hebt in *Album* assoziative Sprünge zwischen ontologisch unterschiedlich verorteten Fotomotiven sowie zwischen Erinnerungen, Gedanken und Imaginationen durch versartige Syntagen und Zeilenumbrüche im Satzinneren hervor.“

76 „Meine Frau steht am Ufer, die Füße im heißen Sand vergraben, und wartet auf den richtigen Moment, um abzdrukken. Schließlich verliert sie die Geduld, drückt den Auslöser und erzeugt

Offenbar aus unterschiedlichen Gründen ist der zwiespältige Versuch, eine ‚glückliche‘ Kindheit zu erzählen, zum Scheitern verurteilt: Das Kind auf diesen Bildern wirkt unsicher, der Erwachsene, der sie erinnernd festzuhalten versucht, sieht sich mit weißen Flecken und Leerstellen konfrontiert und die Eltern als Zeugen dieser Kindheit scheinen durch die Erinnerungen Flashbacks zu erleiden, durch die Glücksmomente in traumatische Episoden abdriften. Gerade die Motive einer potenziell glücklichen Kindheit scheinen zu verdeutlichen, dass die verbrannten Fotografien nicht von den sie überlagernden Schichten der Kriegserfahrungen zu trennen sind.

2 Erklären, Begreifen und Sprechen

Obwohl die persönlichen Bildmotive keine Kriegserfahrungen zeigen, sind diese in beiden Werken zentral: Visuell ergänzt Kirin die Thematik in *Album* durch Bildbeschreibungen ohne autofiktionales Framing. Diese thematisieren zerfetzte Kühe sowie die fremde Familie im kroatischen Elternhaus als Zeugnis eigener Abwesenheit nach der Flucht ins Exil. In *Iskopano* verweist die Schicht von Schimmel und Moder auf Tanjas Kindheitsfotos auf den Krieg, der in der Zwischenzeit gewütet hat, und mehrere der beigegefügt theoretischen Kunstbetrachtungen beziehen sich auf die Kriegsphotografie im Kontext des Jugoslawienkriegs. Deutlicher als anhand visueller Indizes wird der Kriegsbezug des zentralen Subjekts jedoch auf der Ebene des literarischen Sprechens. Der erzählerische Rückgriff auf das Pronomen ‚Du‘ und auf die imaginierte Perspektive von Figuren (Darkos oder der Eltern) in Zusammenhang mit dem Erzählten verweist in *Album* auf die Schwierigkeit des Erzählers, ‚Ich‘ zu sagen, und reflektiert dessen distanzierten Blick auf eine Vergangenheit, die ihn unmittelbar betrifft. Ähnliches gilt für den starken Theoriebezug in *Iskopano*.

Beide Herangehensweisen bilden eine Grundlage für Kirins mimetische Sensibilität des Sprechens. Dabei lässt er die Erzählinstanzen in *Album* immer wieder mitten im Satz abbrechen: Auslassungspunkte markieren unvollendete Sätze und suggerieren zugleich das assoziative Erzählen von verwirrten oder stark emotionalisierten Sprecher:innen, die zentrale Aspekte nicht auf den Punkt zu bringen vermögen und sich in Details verlieren. Traumatisierung offenbart sich so latent im Hintergrund. Neben kindlichen Ängsten, Schüchternheit und Ausdrucksschwäche sowie dem Bedauern von Verlust und Bezugslosigkeit hinsichtlich dieser Vergan-

so ein Foto, das man nicht mit einem anderen verwechseln darf, auf dem ich und Miro in einem Boot sitzen [...].‘

genheit werden mit Flucht, Exil und dem ethnisch begründeten Ende von Freundschaften die Konflikte im Umfeld des Jugoslawienkriegs vage angedeutet.

Obgleich das Sprechen bei Kirin Traumatisierungen nachzeichnet, geht es letztendlich in beiden Werken um das Festhalten und Ordnen der wichtigsten Erinnerungen aus der Zeit vor dem Krieg. Die in *Album* vorherrschende Ambivalenz der Ereignisse und die Bitterkeit im Ton des Erzählens werden in *Iskopano* durch Sublimierung überwunden. Neben fototheoretischen Betrachtungen des Jugoslawienkriegs unterstützt die sachliche Sprache hier nämlich auch eine gleichsam wissenschaftlich belegte Sakralisierung der persönlichen Vergangenheit.

2.1 Schweigen und imaginierendes Sprechen: Worte aus dem Blickwinkel von Bildern

Außer der Fotografie auf dem Cover enthält *Album* keine abgedruckten Bildmotive. Dies hängt damit zusammen, dass das Buch durch Sprache Aufnahmen (re) konstruiert, die infolge des Krieges nicht mehr vorliegen. Ebenfalls verbal werden diese mit Gegenmotiven kontrastiert. Das Foto auf dem Cover entspricht keinem dieser Bilder und es fehlen Angaben über das darauf abgebildete Motiv eines Kindes im Grundschulalter mit Schlitten auf einer verschneiten Wiese vor einem Wald. Die Schwarz-Weiß-Aufnahme wurde farblich nachbearbeitet, sodass der Schnee einen leichten Rosastich aufweist. Das Cover suggeriert einen autobiografischen Bezug des Bildes, als eine der Aufnahmen aus dem *zerstörten* Album. Gerade damit unterstreicht es jedoch die im Abschnitt *Bijele fotografije* (‘Weiße Fotografien’) festgestellte Arbitrarität von Bildmotiven ohne sprachliche Vermittlung, die sich aus Kirins Postulat der Äquivalenz von Kinderfotos aus unterschiedlichen Familien und historischen Kontexten ergibt. Denn auch bei diesem Bild handelt es sich um ein *Objet trouvé*.⁷⁷

Daraus lässt sich ableiten, dass Fotos über das, was sie abbilden, schweigen. Sie zeigen mehr oder weniger scharfe, flächige Kompositionen von Menschen und Dingen. Zu ihrer Sinnstiftung bedarf es einer subjektiven Perspektive, eines Blickwinkels, der die Exegese – das Sprechen – als Wiedererkennen, Spurensuche oder assoziative Selbstreflexion rahmt. In *Iskopano* wird Ähnliches deutlich, da die Fotografien aus Tanjas Kinderalbum sichtbar sind, sich jedoch dem Blick der Leser:innen nicht direkt öffnen. Als unbeteiligte Betrachter:innen bedürfen sie einer erinnernden und erzählenden Instanz, die das Wissen konserviert und weitergibt. Die beigelegten Reflexionen ändern nichts daran, dass *Iskopano* den Blick

⁷⁷ Ich danke Renata Jambrešić Kirin für die Auskunft.

in ein fremdes Fotoalbum lenkt, das Details preisgibt, jedoch keinen Überblick herstellt. Kirin betont mit Vilém Flusser den zufälligen Charakter von Fotografien, der eine Sinnstiftung durch Sprechen als komplementär zum Wesen der Fotografie erscheinen lässt: „U većini slučajeva fotograf samo dokraja ispunjava mogućnost što mu se fotoaparat našao u rukama (fotoaparat s čovjekom, a ne obratno [...]).“⁷⁸ (I, 34)

In *Album* ist Kirin zunächst stärker bemüht, subjektive Perspektiven herzuleiten, die persönliche Bedeutungen der Motive für Außenstehende nachvollziehbar machen. Während er den Foto-Text aus dem Blickwinkel der Mutter auf verlorene Bilder ihrer Vergangenheit lenkt, verweist er auf Roland Barthes' Kategorie des *punctum* als betrachter:innenspezifisch subjektives Moment der Fotografie: „I tko zna na koga smo se, na toj fotografiji, usredotočili, tko je ili što je taj *punctum* fotografije, zbog čega se lecnemo“⁷⁹ (A, 19). Allerdings fallen die Kommentare der Mutter knapp und faktenorientiert aus: „SLIKA S MORA. Kupam se u moru. Kosa kratko ošišana, a noge u vodi umanjene. Imala sam 8 godina.“⁸⁰ (A, 18) Der autofiktionale Sprecher nimmt sich als primären Faktor der Subjektivität einerseits zurück, greift jedoch andererseits jede der Bildbeschreibungen in der Folge selbst auf, wobei unterschiedliche Blickrichtungen deutlich werden. Das ‚Bild vom Meer‘ stammt aus einer Zeit vor der Geburt des Haupterzählers. Dieser schildert den Schwimmunterricht seiner Mutter auf Basis eigener Imagination und lässt sie seiner Version implizit widersprechen. Als visuelle Grundlage dient nicht das zuvor erzählte Motiv der Mutter am Fluss, sondern ein anderer Prototyp: die ihm von Fotografien bekannte amerikanische Schwimmerin Esther Williams. Von Beginn an markiert Kirin damit mehrfach die Fiktionalität seines persönlichen ‚Albums‘. Darüber hinaus fungiert die Szene des Schwimmunterrichts auch als Überleitung zu den posttraumatischen Zügen des literarischen Projekts: Der Erzähler lenkt den Blick auf die früheren Albträume seiner Mutter, in denen diese meint, im Fluss zu ertrinken, und erwähnt ihre Ängste im Umfeld der Flucht um 1991.

Noch im einleitenden Abschnitt befasst Kirin sich anhand von verlorenen Aufnahmen mit dem Verhältnis von Fotografie und Erinnerung. Bereits diese Überlegungen führen zu dem Schluss, dass erinnerte Fotografien nicht zuletzt das Weltbild der Sprechenden offenlegen. So konstatiert der Erzähler Unregelmäßigkeiten in den ekphrastischen Ausführungen seiner Mutter: „Majka slučajno pro-

⁷⁸ „In den meisten Fällen erfüllt der Fotograf letztendlich nur die Funktion, dass der Fotoapparat in seinen Händen liegen kann (ein Fotoapparat mit einem Menschen, und nicht umgekehrt [...]).“

⁷⁹ „Und wer weiß, auf wen wir uns auf diesem Foto konzentriert haben, wer oder was das *punctum* dieser Fotografie ist, das uns zusammenzucken lässt [...].“

⁸⁰ „DAS FOTO VOM MEER. Ich bade im Meer. Das Haar kurz geschnitten, die Beine im Wasser verkleinert. Ich war acht Jahre alt.“

pušta spomenuti pisca ovih redaka u opisu fotografije na kojoj je ona zajedno sa svojom majkom Nežom⁸¹ (A, 18). Offensichtlich hat der subjektive Fokus auf bestimmte Elemente der Bildkomposition zur Folge, dass andere in den Hintergrund treten und womöglich vergessen werden. Ähnlich stellt Kirin fest, dass die Mutter bei der Beschreibung ihres Hochzeitsfotos den Bräutigam vergisst: „Je li ga majka zaboravila spomenuti jednostavno zato što se bila usredotočila na opis sebe same [...]?“⁸² (A, 20) Der Verdacht, dies könne auf eine innere Distanz zwischen ihr und dem Vater hindeuten, wird aufgeworfen, doch nicht endgültig festgeschrieben: „Je li mladoženja još od prvog dana [...] bio ‚odsutan mislima‘“⁸³ (A, 19 f.). Kirin attestiert außerdem dem Medium Fotografie eine Anfälligkeit für Verzerrungen der Realität. Die Macht eines imaginären Ideals erkennt er als charakteristisch und verweist auf Retusche-Verfahren, um die Lügenhaftigkeit des Mediums zu bekräftigen: „[V]eć se od samog početka u brak ulazilo s lažnim sjajem“⁸⁴ (A, 20).

Doch auch das Sprechen des Haupterzählers zeichnet sich durch einen unverhüllt subjektiven Blick aus. Vorgeblich dienen die Bildmotive als Ausgangspunkte für eine Reflexion der persönlichen und familiären Vergangenheit: „Prizor s ocem sasvim je običan, ali istodobno i neobičan. Rijetko je tko u selu tada imao motocikl.“⁸⁵ (A, 39) Diese Aufnahme steht im Zentrum des Kapitels *Otac i motor* („Der Vater und das Motorrad“). Der autofiktionale Sprecher kommt allerdings zu dem Schluss, dass Fotografien als ‚authentische‘ Einblicke in eine unbekannte Vergangenheit die Gegebenheiten eher verzerren: „[O]mogućilo da uđeš u svijet kakav priželjkuješ“⁸⁶ (A, 39). So werden das rätselhafte Lächeln und die lässige Pose des Vaters als zukunftsgerichtet interpretiert: „najava onog što će se tek dogoditi“⁸⁷ (A, 40). Der Sprecher imaginiert den visuellen Ausschnitt als Ausgangspunkt einer romantischen Episode, in der sein Vater zu der vor ihrer Ehe im Nachbardorf lebenden Mutter aufbricht, und konterkariert seine Konstruktion sogleich durch offene Zweifel: „Dobio bi sliku oca kakav nikad nije bio.“⁸⁸ (A, 39) Aus diesem freien Modus des Sprechens ergibt sich darüber hinaus die Erkenntnis, dass Fotografien als persönlich-emotionales Medium der Erinne-

81 ‚Die Mutter versäumt es versehentlich, den Autor dieser Zeilen in der Beschreibung des Fotos zu erwähnen, auf dem sie gemeinsam mit ihrer Mutter Neža zu sehen ist.‘

82 ‚Hat die Mutter vergessen, ihn zu erwähnen, einfach weil sie sich auf die Beschreibung ihrer selbst konzentriert hat [...]?‘

83 ‚War der Bräutigam vom ersten Tag an [...] ‚in Gedanken abwesend‘?‘

84 ‚[V]on Anfang an wurde die Ehe mit einem falschen Glanz geschlossen [...]‘.

85 ‚Die Szene mit dem Vater ist ganz gewöhnlich, aber zugleich auch ungewöhnlich. Damals besaß kaum jemand im Dorf ein Motorrad.‘

86 ‚[E]s hat dir ermöglicht, in eine Welt einzutreten, wie du sie dir wünschst [...]‘.

87 eine Ankündigung dessen, was noch passieren wird‘

88 ‚Er würde ein Bild vom Vater bekommen, wie dieser nie war.‘

nung reicher sind als die darauf sichtbaren Bildinhalte und die faktuale Vergangenheit. Kirins Foto-Text speichert nicht nur verlorene Familienfotos, sondern auch das vage Gewebe einer daran gekoppelten Konstruktion seiner Identität.

Das in *Album* überwiegend verwendete rhetorische ‚Du‘ als Selbstreferenz erzeugt den Eindruck eines sich selbst von außen betrachtenden Subjekts. Diese deiktische Konstellation imitiert ein Sprechen mit Blick auf ein Fotoalbum und verweist performativ auf das rhetorisch erzeugte Substitut des verlorenen Albums. Auf mehreren Ebenen stellen die Bildmotive Verbindungen zu der mit dem Album verlorenen materiell-visuellen Vergangenheit des Protagonisten her, indem sie ekphrastische Passagen durch Imagination weiterspinnen. In *Otac i majka* (‚Vater und Mutter‘) begibt sich der Protagonist durch transgressives Sprechen selbst in das zuvor beschriebene Bild: „Stojiš na cesti, na rubu parka, na mjestu gdje je stajao profesionalni fotograf.“⁸⁹ (A, 42) Durch imaginierendes Sprechen erzählt er vom Kennenlernen der Eltern und holt dabei so weit aus, dass sich eine Beschreibung der topografischen Gegebenheiten und des sozialen Gefüges in die Bildbeschreibung mischen.

In die komplex verschachtelten Gedanken dringen Stimmen aus der Vergangenheit: die Erinnerung an Erläuterungen der Eltern zu diesem Bild. Das in die Bild-Erinnerung eingeschriebene Familiennarrativ wird als Grundlage des Foto-Texts qualifiziert. Neben visuellen Erinnerungen bestimmt somit auch das Sprechen über die Aufnahme diese in der Kindheit entstandene Semantik. In diesem Zusammenhang reflektiert Kirin die Flüchtigkeit der Erinnerung nicht nur an Bilder, sondern auch an Gesagtes. Er stellt fest, dass der Wert transgenerationaler Erzählungen mitunter erst verspätet erkannt wird:

Poslije ćeš promatrati tu fotografiju, a oni će ti objašnjavati. Ti ćeš taj razgovor, naravno, posve zaboraviti i poslije se kajati što nisi pozorno slušao i upijao svaku pojedinost, opazio izraz njihova lica dok su ti to pripovijedali, neponovljivi sjaj u očima, jer ono što su ti tada kanili kazati neće više nikad ponoviti.⁹⁰ (A, 44)

Noch vehementer als auf das Sprechen weist Kirin mehrfach auf das Schweigen von Fotografien hin. Seine Lektüre der Bilder erscheint in erster Linie als stumme innere Formulierung einer Bildbeschreibung, wobei der Blick auf der Suche nach

⁸⁹ ‚Du stehst auf der Straße, am Rande des Parks, an jener Stelle, wo der professionelle Fotograf stand.‘

⁹⁰ ‚Später wirst du dieses Foto ansehen, und sie werden es dir erklären. Du wirst dieses Gespräch natürlich völlig vergessen und dann bereuen, dass du nicht aufmerksam zugehört und jedes Detail in dich aufgenommen hast, auf ihren Gesichtsausdruck geachtet hast, während sie dir davon erzählten, das unwiederholbare Leuchten in den Augen, denn das, was sie damals sagen wollten, werden sie nie mehr wiederholen.‘

aussagekräftigen Details über die Bildoberfläche streift: „Ne zamjećuješ prsten, [...] možda [...] njih dvoje još uvijek nisu vjenčani“⁹¹ (A, 44).

Obgleich der Krieg im Hintergrund bleibt, wird er als Ereignis erkennbar, das Kirins Bilder zum Schweigen gebracht hat: Er begründet deren materiellen Verlust, doch auch eine veränderte, distanzierte Wahrnehmung der darauf abgebildeten Vergangenheit. In *Majka i automobil* („Die Mutter und das Auto“) werden derartige Spuren des Krieges thematisiert. Zugleich imaginiert Kirin ein Setting, in dem er seinen Gästen beim Kaffee das sprachlich erzeugte Ersatzalbum so präsentiert, als handle es sich um jenes aus festem Papier:

[N]akon večere ćeš [...] donijeti taj svoj obiteljski album, staviti ga na stol, listati stranicu po stranicu dajući škrtu objašnjenja uz svaku fotografiju, gosti će biti nemalo iznenađeni, [...] o čemu to zapravo govoriš.⁹² (A, 92)

Die Imagination dieses Settings lässt ihn zu dem Schluss kommen, dass eventuelle Gäste seine besondere Beziehung zu dem imaginären Konstrukt nicht anders denn als Verlust seines Bezugs zur Realität bewerten könnten. Damit stellt Kirin die Sinnhaftigkeit seines Sprach-Albums in Frage und erkennt die reflexive Tätigkeit seines Schreibens als Faktor, der ihn von der Realität sowie von der Gesellschaft entfremdet. Eine vergleichbare Sprechsituation findet sich in *Iskopano*, als Kirins Tante die versehrten Bilder beschreibt: „[N]jezin drhtavi prst kruži nad iščeznulim ili pak iskrivljenim konturama lica, a zapravo nejasnim mješavinama boja. Bez imalo krzmanja kaže: ovo je moj pokojni muž, ovo je moja kći.“⁹³ (I, 18) In dieser Szene wird die Divergenz zwischen dem Blick des Haupterzählers und jenem der Tante deutlich, die sich daraus ergibt, dass Letzterer ein ihr bekanntes Setting berührt, das trotz offensichtlicher visueller Unähnlichkeit ein Wiedererkennen auslöst. Dagegen bezieht der Sprecher indirekt vorhandene Informationen auf das verschwommene Bild und scheint zugleich empfänglicher für dessen subjektive Rezeption.

In Antithese zu Aristoteles, der in der *Poetik* (335 v. Chr.) die Ähnlichkeit des Kunstwerks zu einem mimetisch nachgebildeten Original als Grundlage für das Wohlgefallen ausmacht, hält Kirin fest, dass er die verschwommenen Bilder aus

91 „Du bemerkst den Ring nicht, [...] vielleicht [...] sind die beiden noch immer nicht verheiratet [...].“

92 „Nach dem Abendessen wirst du [...] dein Familienalbum herbringen, es auf den Tisch legen, Seite für Seite durchblättern und zu jedem Foto knappe Erklärungen geben, die Gäste werden ziemlich überrascht sein, [...] wovon redest du eigentlich.“

93 „[I]hr zitternder Finger schwebt über verschwundenen oder verzerrten Gesichtskonturen mit unklaren Mischfarben. Ohne zu zögern, sagt sie: Das ist mein verstorbener Mann, das ist meine Tochter.“

Tanjas Album gerne ansehe. Bei diesen verhält es sich genau umgekehrt: Die rezeptionsästhetische Kategorie des Wiedererkennens, die nach Aristoteles sogar bei der Betrachtung treffend dargestellter unschöner Objekte einen angenehmen Eindruck hervorbringt, fällt bei diesen Aufnahmen weg, die ihrem ursprünglich treffend abgelichteten, angenehmen Motiv unähnlich geworden sind. (Vgl. I, 19) Dieser Gedanke ist gegenläufig zu Kirins noch in *Album* vorliegender assoziativer Verbindung zwischen fragmentierten Fotomotiven, die sein Erzähler, der aristotelischen Logik folgend, mit unangenehmen Gefühlen betrachtet, wenn er darin Zerstörung und Versehrtheit liest, ein Nicht-Entsprechen gegenüber der ursprünglichen Form. (Vgl. Kap. 1.1) In *Iskopano* ändert sich zumindest in Bezug auf Tanjas Bilder die intuitive Einschätzung der Relikte, da der Betrachter mithilfe sakraler Metaphern (vgl. Kap. 1.2) den Blick am Abbild vorbei auf eine Essenz lenkt, die er für unversehrt erklärt. Obwohl er damit die aristotelische Theorie verwirft, gesteht er einen Widerstand ein, der sich bei der Betrachtung einstelle, bevor der Blick sich für die Bedeutung hinter den zerflossenen Formen öffne: „Doista, sa slikama nije lako, a trebalo bi biti“⁹⁴ (I, 19). Notwendig ist eine Adaption des betrachtenden Modus, was Kirin mit synästhetischer Klangwahrnehmung eines visuellen Reizes umschreibt: „Slika nije zvuk, no svejedno proizvodi šum.“⁹⁵ (I, 19) Die Betrachtung muss vom Sichtbaren abstrahieren, um in den visuell vor den Augen verweilenden Nachbildern die ursprüngliche Komposition zu errahnen.

Kirin zitiert Richard Wollheim, der zwischen inneren, im Medium abgebildeten Betrachter:innen sowie den Rezipient:innen als äußeren Betrachter:innen differenziert und damit zugleich eine Parallele zwischen diesen herstellt. Dieser Gedanke lässt ihn rational zur Abgrenzung tendieren, da er den bildimmanenten Blick im Gegensatz zu den vital-belebten Bild-Rezipient:innen als erkenntnislosen Teil der Gegenstandswelt erkennt: „To lice [...] je i svijet predmetnosti“⁹⁶ (I, 41). Der subjektive Eindruck, dass ein Gesicht ihn direkt anblickt, bleibt für den äußeren Betrachter Kirin dennoch aufrecht. Die Unmöglichkeit des Blickkontakts zwischen diesem Gesicht und einem:r nachzeitigen Betrachter:in lenkt seine Gedanken auf eine frühere Blickbegegnung, die mit großer Wahrscheinlichkeit zwischen Fotograf:in und Modell stattgefunden hat. (Vgl. I, 41) Abermals stellt Kirin fest, dass die Aufnahme Informationen verwehrt, die ursächlich mit ihr verwoben sind, da keine Rückschlüsse auf die fotografierende Instanz möglich sind. Auf Basis einer gegenteiligen Schlussfolgerung beschreibt dagegen Roland

94 „Mit Bildern ist es wahrlich nicht einfach, das sollte es aber sein.“

95 „Ein Bild ist kein Ton, dennoch erzeugt es ein Rauschen.“

96 „Dieses Gesicht ist [...] auch die Welt des Objekthaften.“

Barthes (1980: 791) mit seinem quasi-magischen Bildverständnis das Gefühl der Rührung beim Blick auf ein Foto von Napoleons jüngstem Bruder Jérôme, das sein Wissen um den (indirekten) Blickkontakt mit einem Menschen auslöse, der wiederum dem Kaiser direkt ins Gesicht geschaut hat.

Dieselbe Konstellation einseitigen Blickkontakts, die zumindest von Kirin als selbstreflexiv verstanden wird, bezieht dieser insbesondere auf Tanjas Album, in dem die Kategorien verschwimmen. Die verwischten Motive lassen ihn darüber hinaus Roger Scrutons Differenzierung zwischen produktionsästhetischer Intentionalität in der bildenden Kunst und Kausalität in der Fotografie in Frage stellen: „[I]ntencionalnost [je] [...] vezana uz slikarstvo a kauzalnost uz fotografiju, rekao bih da to dvoje ne valja strogo odvajati.“⁹⁷ (I, 41) Schon Arbeiten von Fotografen wie Joel-Peter Witkin – „koji svoje fotografije aranžiraju“⁹⁸ (I, 41) – veranlassen Kirin zu der Feststellung, dass gewisse Fotografien nicht weniger intentional zu denken seien als Kunstwerke der Malerei. Dies gelte besonders für das ‚künstliche‘ Genre der Familienfotos: „Većina Tanjinih fotografija, na kojima se bilježe rođendanske proslave, susreti s rodbinom i slično, sadrži tu intencionalnost i gotovo reduciranost na stereotip.“⁹⁹ (I, 42) Weder die Kausalität des früheren Abbilds noch die Intentionalität ihres Produzenten bestimmen jenes Sprechen, das Kirin in den Bildern wiederzufinden versucht.

Erst der Krieg und der weitgehende Verlust von Fotografien als Vernichtung persönlicher Geschichte verleihen den zuvor banalen Bildern jene als sakral empfundene Aura. Die Versehrtheit lässt ihre Fragilität sichtbar werden und die neuen Motive zeichnen sich durch eine höhere Komplexität aus, in der sowohl das Prinzip der Kausalität als auch jenes der Intentionalität gebrochen sind: Nur noch indirekt verweisen sie auf die einst sichtbare, kausal und intentional erzeugte Komposition. Auf ebenso abstrakter Ebene werden zudem die zufälligen Spuren von Schmutz und Wasser als Einschreibungen konkreter, persönlich relevanter Geschichte lesbar. Wie durch den Schleier der Unlesbarkeit und Sprachlosigkeit im Angesicht direkter Zeichen des Krieges verhüllt, entfalten die ursprünglichen Szenen ein diffuses Sprechen über eine glückliche Kindheit und deren spätere Bedrohung. Zerstörung und Verlust sind auch jenes Moment, das für das Sprechen in *Album* den Anlass bietet. Während dort der Bilderverlust mit einem zwischen Willkür und Beliebigkeit schwankenden Erzähler die Dezentriertheit des Sprechens begründet, kommt in *Iskopano* das Moment des Wiederfindens

97 „[I]ntentionalität [...] ist mit der Malerei verbunden und Kausalität mit der Fotografie, ich würde sagen, dass man die beiden nicht streng voneinander trennen sollte.“

98 ‚die ihre Fotografien arrangieren‘

99 ‚Die meisten Fotos von Tanja, die Geburtstagsfeiern, Treffen mit Verwandten und Ähnliches festhalten, enthalten diese Intentionalität und sind quasi auf ein Stereotyp reduziert.‘

hinzu: Als materielle Reliquien implizieren diese Bilder nicht zuletzt auch das Wiederfinden einer Sprache, die alte Geschichten neu zu deuten vermag und sie mit einem stummen Ausdruck über das Unsagbare verbindet.

2.2 Stimmen im Bild, Stimmen der Betrachter:innen: Auslöschen und Aufzeichnen von Geschichte(n)

Kirin berücksichtigt auch die Funktion von Fotografien, historische Ereignisse zu belegen. Während er sich in *Album* vorrangig auf die persönliche Vergangenheit der Familie bezieht, greift er in *Iskopano* politische Ereignisse und kunstphilosophische Ansätze auf; durch lose Parallelen zu Tanjas Fotografien treten diese ebenfalls in Bezug zu der Kriegserfahrung seiner Familie. Wenn Kirin auf die Dokumentation des osmanischen Genozids an den Armenier:innen (1915–1916) eingeht, der u. a. mithilfe von vergrabenen und später geborgenem Fotomaterial belegt werden konnte, ergibt sich unweigerlich eine Verbindung zu Tanjas aus Schutt und Schlamm ans Licht gebrachtem Kinderalbum: „Tako je tim potisnutim glasovima nakon osamdeset godina prisilne šutnje napokon bilo omogućeno da ‚progovore‘.“¹⁰⁰ (I, 16) Kirin assoziiert die plötzlich erneut zugänglichen Bildeindrücke mit *Stimmen*, die aus der Vergangenheit in die Gegenwart dringen.

Während die ‚Stimmen‘ aus Tanjas Album Betrachter:innen berühren, indem sie Rückblicke auf glückliche Alltagsepisoden aus der Zeit vor dem Krieg bieten, hat das erwähnte dokumentarische Fotomaterial, welches Kirin zitiert, kriminalistische Beweisfunktion: „[S]ada izbljedjele i izgrebane, no ipak su mogle poslužiti kao vidljiv dokaz da je 10.000 mrtvih Armenaca bilo bačeno u jezero u blizini Kharapert-Mezreha“¹⁰¹ (I, 16). Auch diese Art bildlich repräsentierter unpersönlicher ‚Stimmen‘, mit Informationsgehalt über kollektiv erlittenes Unrecht, erweist sich in *Iskopano* als wichtiges Thema. Kirin denkt dabei die gesellschaftliche Bedeutung von Fotografien nicht lediglich monologisch – d. h. anhand ihrer Beweisfunktion –, sondern zieht eine Fotoausstellung von Ron Haviv in Novi Sad 2002 heran, um auch die potenziell dialogische Bedeutung von Fotografien aufzuzeigen.¹⁰² In dieser Ausstellung waren die Besucher:innen dazu aufgefordert, Bilder aus dem Jugoslawienkrieg auf beiliegenden Notizblättern zu kommentieren: „Nizali su se tako li-

¹⁰⁰ „So konnten diese unterdrückten Stimmen nach achtzig Jahren erzwungenen Schweigens endlich ‚zu Wort kommen‘.“

¹⁰¹ „[M]ittlerweile verblasst und zerkratzt, konnten sie dennoch als sichtbarer Beweis dafür dienen, dass 10.000 tote Armenier in einen See in der Nähe von Kharapert-Mezreh geworfen worden waren.“

¹⁰² Ähnliche Projekte initiierte Milomir Kovačević Strašni in Sarajevo. (Vgl. Jandl 2018b)

stovi papira ispisani u najrazličitijim emocionalnim registrima, sitnim i krupnim slovima, latinicom i ćirilicom, ćitkim i nećitkim rukopisom“¹⁰³ (I, 25).

Anhand der unterschiedlichen Schriftsysteme verdeutlicht das Sprechen durch Schrift die multiethnische Dimension dieses durch Fotografie in Gang gesetzten Dialogs. Die Zeichen offenbaren eine große Bandbreite an Reaktionen, ein komplexes Geflecht indirekter Interaktionen, das innerhalb der konfliktgeprägten Nachkriegsgesellschaft von starken Emotionen geprägt ist. Mitunter werden dabei Aggressionen manifest, die indexikalisch ein drohendes Scheitern der Intention des Projekts ankündigen, die zersplitterte Gesellschaft aufzuklären und wieder zu vereinen. Kirin verweist auf die Fotografie einer bosnisch-muslimischen Familie: „Ona ostaje bez ikakva komentara. Horror vacui?“¹⁰⁴ (I, 25) Nicht sprachlich, sondern performativ kommt hier die aggressive Zurückweisung einer ethnischen Gruppe zum Ausdruck. Während die Kommentarlosigkeit anzeigt, dass das Sprechen nicht möglich ist oder verweigert wird, erlangt die Ablehnung unmittelbare Sichtbarkeit im Bild: Die Gesichter dieser vierköpfigen Familie wurden, zur Unkenntlichkeit entstellt, vom Papier der Aufnahme abgekratzt und jede Figur durchzieht der vertikale Schnitt eines Messers. (Vgl. I, 26) Dass es sich bei den Abgebildeten um Bosniak:innen handelt, ist gleichwohl nicht erkennbar, trägt doch die Mutter im Einklang mit der liberalen religiösen Praxis in Jugoslawien einen knielangen Rock und ein kurzärmeliges Oberteil.

Der stummen Geste von Hass und Vernichtung, als die die physisch abgeschabten Köpfe unverkennbar zu lesen sind, spürt Kirin anhand des Gedichts *Bez glave* von Mario Suško weiter nach. *O brisanju (Aprosopos)* (‘Über das Auslöschen’) betitelt er dieses Fragment und verleiht der Trivialität dieser Vernichtung durch Rückgriff auf das griechische ‚Aprosopos‘ (das für ‚Kopflosigkeit‘ steht) eine gleichsam archaisch-kulturelle Aura: „Rezati, oderati, zapaliti fotografiju znači nasilu, zastrašujuće histeričnu radnju koja za sobom ostavlja vidljive rane i nezacjeljive ožiljke“¹⁰⁵ (I, 43). Kirin reflektiert auch hier durch stummes, visuell-mimetisches Sprechen über den Krieg. Allerdings beleuchtet Suškos Gedicht Aggression von der anderen Seite, von jener des Rächers. Es geht um einen Vater, der seine Familie im Stich gelassen hat, woraufhin sein Sohn an der Stelle von dessen Gesicht ein münzengroßes Loch in die Aufnahme schneidet. Kirin weist auf die Ambivalenz des fehlenden Gesichts hin, das Aggressio-

¹⁰³ „Papierbögen reihten sich aneinander, beschrieben in den unterschiedlichsten emotionalen Registern, in kleinen und großen Buchstaben, in lateinischer und kyrillischer, in lesbarer und unleserlicher Handschrift [...]“.

¹⁰⁴ „Sie bleibt unkommentiert. Horror vacui?“

¹⁰⁵ „Ein Foto zu zerschneiden, zu zerkratzen, zu verbrennen bedeutet Gewalt, eine erschreckend hysterische Tat, die sichtbare Wunden und unheilbare Narben hinterlässt.“

nen kanalisiert, doch zugleich auch das unstillbare Begehren nach etwas Unerreichbarem (im Sinne des Lacan'schen *objet a*) ausdrückt: „[O]čevo lice – ipak ne može imaginirati“¹⁰⁶ (I, 43). Die Entfernung des Gesichts führt zum Informationsverlust, da sie Details menschlich-individueller Züge unzugänglich macht. Exponiert werden dadurch jedoch der extramediale Sprecher und dessen Botschaft, da die physische Auseinandersetzung mit der Fotografie seine Gefühle wortlos, doch unmissverständlich zum Ausdruck bringt. Dieses wortlose Sprechen bringt Abneigung und Verlust, Hilflosigkeit und Begehren in ihrem unaussprechlich komplexen Wechselverhältnis zum Ausdruck.

Anknüpfend an den Diskurs der Zerstörung im Bild verweist Kirin auf die lange Tradition, die die Fotografie im Denken einschlägiger Theoretiker mit dem Tod verbindet: „Benjamin, Kracauer, Barthes, Derrida, Batchen“ (I, 45). Während diese im unversehrten und damit gleichsam unsterblichen Bild hauptsächlich die Vergänglichkeit der Abgelichteten lesen, bekennt Kirin sich in Einklang mit seiner Ikonen-Metapher für das Übersinnliche und Wunderbare ‚wahrhafter‘ Abbilder zur Sichtweise Eduardo Cadavas eines medial erlangten Fortdauerns der (gleichwohl sterblichen) Porträtierten sowie der Aufnahme („kontinuirano preživljavanje fotografije“)¹⁰⁷ (I, 45). Die Fotografie spricht wider den Tod über etwas, das in die Geschichte eingegangen ist. Zugleich schürt Kirin an dieser Stelle die Ambivalenz des von ihm selbst beteuerten Foto-Konzepts ewiger, unsterblicher Bilder, indem er es als subjektives *menschliches* Erleben dieses Mediums markiert: „Ona [fotografija] je besmrtna, mislimo, premda jest izraz smrtnosti, onoga što je bilo i više nije“¹⁰⁸ (I, 45). Nicht nur die menschliche Sterblichkeit prägt hintergründig Kirins Reflexion, sondern auch die tatsächliche Fragilität papierener Bilder vor dem Hintergrund von Zeit und Geschichte:

Gledam potom kako fotografija izranja iz đubrišta [...], kako napušta Povijest i seli se u sadašnjost, kako na tom putu izlaska gubi neke od atributa i raspršuje svoje tragove po mom i tvom vremenu. Fotografijo, postala si smrtna, kažem [...].¹⁰⁹ (I, 45)

Wie ein Vexierbild sind Kirins in Tanjas Album aufgefundene ‚Ikonen‘ auch in ihrer besonderen Zerbrechlichkeit zu lesen.

¹⁰⁶ ‚[D]as Gesicht des Vaters – kann er sich dennoch nicht vorstellen [...]‘

¹⁰⁷ ‚das kontinuierliche Überleben der Fotografie‘

¹⁰⁸ ‚Sie [die Fotografie] ist unsterblich, denken wir, obwohl sie der Ausdruck der Sterblichkeit ist, dessen, was war und nicht mehr ist.‘

¹⁰⁹ ‚Dann beobachtete ich, wie die Fotografie aus dem Müll auftaucht [...], wie sie die Geschichte verlässt und in die Gegenwart migriert, wie sie auf dem Weg nach draußen einige ihrer Eigenschaften verliert und ihre Spuren in meiner und deiner Zeit verstreut. Fotografie, du bist sterblich geworden, sage ich [...]‘

Noch bevor Kirin in *Iskopano* die ‚Schrift der Dunkelheit‘ in seine Fototheorie einführt, um physische Einwirkungen auf das Fotopapier sowie Störfaktoren intendierter Bildmotive zu beschreiben, interessiert er sich für Dunkelheit als eine von der *Camera Obscura* abgeleitete Metapher. So platziert er die Dunkelheit bereits in der Einleitung von *Album*, um die Erzählungen über verlorene Fotografien gleichsam in der Black Box ihres Verschwindens zu sammeln: „Bio je mrak kad su ti uljezi natopljene nesrećom napustili svoj stan, a mrak je i sad dok ovo pripovijedam (ništa se, naizgled, nije promijenilo).“¹¹⁰ (A, 11) Nach ihrer materiellen Auslöschung verbleiben die fotografischen Motive sowie die an sie gekoppelten Geschichten lediglich als vage Spuren im Bewusstsein des sie erinnernden Subjekts. Sie festzuhalten bildet in *Album* den zentralen Anfangspunkt des Sprechens.

Das Sprechen zielt primär auf die Materialisierung der von der Überschreibung durch fremde Spuren verlustgefährdeten *eigenen* Vergangenheit ab. Wie besonders Eingangs- und Schlusskapitel zeigen, dringt mitunter dennoch die fremde Geschichte in dieses Sprechen ein und wird so Teil des autofiktionalen Projekts. Zugleich weiß der Erzähler um die Begrenztheit seiner Erinnerungsfähigkeit: „San iz 1993. godine: ostavljena pisma, pošiljatelji dobro znani, sad zakopani u prošlosti, gotovo iščezli zbog lošeg pamćenja.“¹¹¹ (A, 11) Im Bewusstsein, dass er weder die Fotografien noch vergessene Erlebnisse aus seiner Vergangenheit zurückholen kann, erweitert der Erzähler das erinnernde Sprechen aktiv durch antizipierendes Mitbedenken seiner Leser:innen. Er beteiligt sie explizit an der Exegese seiner Vergangenheit, die es durch Kombination und Ordnen, durch Dekomposition und Relektüre der schriftlichen Erinnerungsfragmente von *Album* zu bewerkstelligen gilt. (Vgl. A, 11) Dieses Sprechen bringt keine Tatsachen an die Oberfläche, sorgt aber dafür, dass sich lose Eindrücke zu einem autobiografischen Gewebe verbinden. Zusätzlich lenkt Kirin die Rezeption dieser ‚Erinnerungen‘ gezielt von seiner Person ab, wenn er darauf hinweist, dass die Leser:innen darin lediglich selbstreflexive Erkenntnisse erzielen könnten: „Čini ti se kao da čitaš mene, [...] a u biti, besprizorni čitatelju, čitaš sebe – ja sam iz tih redaka davno iščeznuo, čim se ‚osušila tinta‘.“¹¹² (A, 12)

110 ‚Es war dunkel, als diese unglücklichen Eindringlinge ihre Wohnung verließen, und es ist immer noch dunkel, während ich dies erzähle (anscheinend hat sich nichts verändert).‘

111 ‚Der Traum von 1993: zurückgelassene Briefe, Absender gut bekannt, jetzt begraben in der Vergangenheit, wegen des schlechten Gedächtnisses beinahe verschwunden.‘

112 ‚Es scheint dir, dass du mich liest, [...] doch in Wirklichkeit, unvorsichtiger Leser, liest du dich selbst – ich bin aus diesen Zeilen schon vor langer Zeit verschwunden, sobald die ‚Tinte getrocknet‘ war.‘

Auf der anderen Seite erzeugen bereits die Erzählinstanzen Vielstimmigkeit. Kirin dissoziiert diese von einem als homogenes Zentrum verstandenen Selbst und denkt sie zudem als veränderlich und in Transformation begriffen: „Sada je ,ti‘ naslovnik koji sasvim pouzdano možemo poistovjetiti s pripovjedačkim ,ja‘, a da bi zbrka bila potpunija, to ,ti‘ poslije će postati neko opće ,ti‘ bez ikakva identiteta i adrese.“¹¹³ (A, 11 f.) Das zunächst durch gerichtetes Ansprechen eines ‚Du‘ gleich einem Fotomodell von außen betrachtete ‚Ich‘ (vgl. Kap. 2.1) verliert sich in der Unbestimmtheit unpersönlicher, adressat:innenloser Rede. Kirin begibt sich in der Reflexion über seine Sprechinstanzen mitunter auch noch weiter auf die Metaebene: „Jesi li ti on, ili ona?“¹¹⁴ (A, 12) Besonders durch Sprechpassagen der Mutter erhalten auch weibliche Stimmen Eingang in den Text. Diese grammatikalische Dissonanz zum autofiktionalen Subjekt betont dessen Vielstimmigkeit und lädt dazu ein, die Narrative auch hinsichtlich inhaltlicher Unterschiede zu prüfen: „Je li ženska povijest išta drukčija?“¹¹⁵ (A, 16) Die verschwommenen Identitäten der Sprecher:innen stehen in vagem Zusammenhang mit den diskreten Umbenennungen von Orten, Straßen und Menschen nach dem Zerfall Jugoslawiens, denn auch solche Themen werden im einleitenden Kapitel behandelt: Die Straße, in der Kirins Familie wohnt, ist seither namenlos und das Nachbarhaus steht meist leer. (Vgl. A, 21) Die mitunter wenig greifbaren, unpersönlichen oder verschreckt wirkenden Sprecher:innen tragen wesentlich zum Ton einer verunsicherten und misstrauischen Nachkriegsgesellschaft bei.

Zugleich besteht hierin ein wichtiges Nebenmotiv des Schreibenlases, denn manche Sprechinstanzen äußern das Bedürfnis, ihre angesichts der sozialen Umstrukturierungen unsichere Vergangenheit festzuhalten: „*Valjalo bi to staviti na papir, [...] dokazati da si poznavao mjesto u kojem si živio, da si, naposljetku, postojao*. I evo što on učini.“¹¹⁶ (A, 14) Individualisierte Sprechinstanzen, wie in diesem Fall der Vater, verfügen jeweils über einen persönlichen Duktus des Sprechens. Als ziele dieser bewusst darauf ab, Gefühle zu unterdrücken, zeichnen sich seine Notizen durch einen starken Nominalstil aus, wobei er eine faktenorientierte Aufzählung technischer Gegenstände von der WC-Schüssel bis zum Verlängerungskabel vornimmt. Erst gegen Ende des Albums schlägt sein Ton in einen nostalgischen um: „Kada bi samo ponovo mogao vidjeti te fotografije. Kao i to vri-

113 ‚Jetzt ist das ‚Du‘ der Adressat, den wir völlig zuverlässig mit dem ‚Ich‘ des Erzählers identifizieren können, und um die Verwirrung noch zu vervollständigen, wird aus dem ‚Du‘ später ein allgemeines ‚Du‘ werden, ohne Identität und Adresse.‘

114 ‚Bist du ein Er oder eine Sie?‘

115 ‚Ist die weibliche Erzählung irgendwie anders?‘

116 ‚Es wäre gut, das zu Papier zu bringen, [...] zu beweisen, dass man den Ort, an dem man gelebt hat, kannte, dass man folglich existiert hat. Und genau das tut er.‘

jeme, sve je otišlo u nepovrat.“¹¹⁷ (A, 146) Unvermittelt wird dem Sprecher an dieser Stelle die Bedeutung des Verlusts materieller Erinnerungsbilder bewusst, mit dem seine Verbindung zur Vergangenheit zu schwinden droht. Die Nostalgie ist jedoch insbesondere auch in der Erzählgegenwart verankert, wo der Vater eine nach dem Krieg eingetretene Entfremdung zwischen ihm und früheren Kameraden feststellt: „Možda je to gorčina, to što sad osjećam... Ne znam više. No ne ljutim se ja. Svatko, u vrijeme nesreće, ima svoj razlog, svoj strah. Razumijem ja to... Ne treba misliti na ružne dane...“¹¹⁸ (A, 147). Signifikant für das Sprechen des Vaters ist auch, dass er hier abbricht und gleichsam in Gedanken versinkt, ohne das angeschnittene Thema auszuführen. Nicht alles wird folglich intersubjektiv aufgearbeitet, manche Bilder verbleiben auch für die textimmanenten Augen unsichtbar.

Kirins eingangs in Bezug auf *Iskopano* angesprochenes Interesse, anhand von Fotografien historisch-politische Umstände zu erkunden, ist in weniger zentraler Form auch in *Album* festzustellen. So wird der Erzähler vom Kleidungsstil seines Onkels Rudolf auf einer Aufnahme vor den Kopf gestoßen: „[U] to je vrijeme imao brkove nalik Hitlerovima. Pitaš se: opća moda ili djedova duhovita dosjetka?“¹¹⁹ (A, 34) Verunsichernd wirkt zudem der Umstand, dass Bild und Sprechen hier auseinandergehen: „Tata je zapravo bio domobran, kaže teta Ruža.“¹²⁰ (A, 34) In Anbetracht des vorliegenden Bildes erzeugen die Worte der Tante eine Dissonanz, die sich nicht ohne Weiteres beseitigen lässt. Trotz gegenläufigen Sprechens beharrt Kirin auf dem ‚bizarren‘ Effekt der Hose seines Onkels auf dem ersten Bild. (Vgl. A, 35)

Während Imagination und Ästhetik in Kirins Foto-Text eine psychoanalytische sowie mystisch-religiöse Tiefenschicht begründen, belegen die Geschichtsreflexionen, dass er auch die politische Dimension von Fotografien bedenkt. Sowohl als bildimmanentes ‚Sprechen der Bilder‘ als auch im symptomatischen Sprechen unterschiedlicher Erzähler:innen manifestiert sich seine Suche nach historischen Tatsachen. Kirin spürt Details der Familiengeschichte nach, doch auch der Geschichte des Dorfes und darüber hinaus jener des (post)jugoslawischen Raumes. In beiden Werken interessiert er sich anhand von fotografischem Bildmaterial

117 ‚Wenn ich diese Fotos nur noch einmal sehen könnte. Alles ist auf Nimmerwiedersehen vergangen, wie auch jene Zeit.‘

118 ‚Vielleicht ist das Bitterkeit, was ich jetzt fühle... Ich weiß es nicht. Aber ich bin nicht wütend. Jeder hat zur Zeit des Unglücks seinen eigenen Grund, seine eigene Angst. Das verstehe ich... Man sollte nicht an schlechte Tage denken...‘

119 ‚[Z]u dieser Zeit hatte er einen ähnlichen Schnurrbart wie Hitler. Du fragst dich: allgemeine Mode oder Großvaters geistreicher Einfall?‘

120 ‚Vater war eigentlich Domobran (Heimwächter), sagt Teta Ruža.‘

für die Auswirkungen des Krieges auf Persönlichkeiten, Identitäten und die Gesellschaft. Die Aufnahmen werden einerseits als Medium des geschichtsenthüllenden Sprechens behandelt, andererseits, wie die Motive im Rorschach-Test, als Ausgangspunkt rekonstruierenden, interpretierenden und selbstoffenbarenden Sprechens.

2.3 Trauma, Tod und Krieg: Collageartiges Sprechen

Bevor Kirin sich in *Iskopano* dafür entscheidet, der langen theoretischen Diskussion um die Verwobenheit von Tod und Fotografie nicht weiter zu folgen, zeigen sich implizit auch in seinem Werk Verbindungen zwischen diesen: Unter den ekphrastisch verewigten Bildern im ersten Buch findet eine Fotoserie über das Begräbnis von Kirins Großvater Erwähnung und das ‚Album‘ endet mit einer Schilderung des Suizids der Nachbarin Mara, deren Goldzahn aufblitzt, als sie nachts in einen Brunnen springt: „Zabljesne zlatni zub, i iščezne.“¹²¹ (A, 154) Das Aufblitzen des Goldzahns erinnert vage an das Blitzlicht eines Fotoapparats, das physische und visuelle ‚Verschwinden‘ der Unglücklichen an den Verlust materieller, sichtbarer Bilder der im Krieg Geflüchteten, ein Kernmotiv von *Album*. Während am Beginn des imaginierten Albums Erinnerungen an die familiäre Vorgeschichte sowie an die Kindheit stehen, häufen sich in den letzten Fragmenten Auseinandersetzungen mit Tod und Krieg, die, als Teil des Foto-Texts, eine konkrete physische Form erhalten.

Vom Ausbruch des Krieges handelt das Kapitel *Dječak i njegov brat* („Der Junge und sein Bruder“). Als Ausgangspunkt imaginiert der Erzähler ein kurz zuvor aufgenommenes Foto, das ihn gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Mladen zeigt: „Ni ti ni brat niste bili za fotografiranje (to se lijepo vidi iz vaših namrgođenih lica).“¹²² (A, 114) Wie ein böser Vorbote signalisiert die in den Gesichtern akzentuierte Unlust, dass eine mühsame Episode folgt. Dass das Motiv dieses Geschwisterfotos mehrfach eingeleitet wird, markiert zudem eine Unsicherheit auf Ebene der Erzählinstanz, die gleichsam symptomatisch das Trauma des wenig später hereinbrechenden Krieges im Sprechen ankündigt. Außerdem mischt sich früh ein unbestimmt bitterer Ton in diese Erzählung: „Glavno da priča teče. Kamo ga vrijeme nosi, nije znano. Kad bi doznao, ne bi ga više nosilo, to umorno, iscrpljeno vrijeme, ležao bi, mi bismo ga oplakivali, priča bi bila

¹²¹ ‚Der Goldzahn blitzt auf und verschwindet.‘

¹²² ‚Weder du noch dein Bruder wollten fotografiert werden (das sieht man schön an euren finsternen Gesichtern).‘

svršena, morali bismo tek zapamtiti kada i gdje ostavljati, jednom ili više puta godišnje, cvijeće.“¹²³ (A, 115) Auf unterschiedlichen Ebenen konstruieren Krieg und Tod eine semantische Entsprechung zwischen dem Ende des Lebens, dem Ende der Geschichte und einem Ende des Sprechens.

„Iako je pripovjedač emotivno angažiran i osobno pogođen ratom, on rat doživljava kao nametnuto iskustvo s kojim se ne može poistovjetiti“,¹²⁴ stellt Gordana Crnković (2002: 41) fest. Kirin sei ein Autor, „koji zbiljska iskustva tematizira emotivno, no još više vrlo racionalno“¹²⁵ (ebd.). Wie das mehrfache Ansetzen des Erzählers anzeigt, erweist sich das Sprechen über den Krieg als schwierig. Die Perspektive auf den weinenden Mladen ermöglicht ihm jedoch, selbst in den Hintergrund zu treten und nicht erneut zum emotionalen Zentrum des in dieser Erinnerung verankerten Schreckens zu werden. Dass der traumatische Moment vom Selbsterleben entkoppelt wird und zu einem visuellen Eindruck des Bruders gefriert, spiegelt außerdem den Charakter einer flashbackartigen Erinnerung:

Tvoj brat, Mladen, stoji pred tobom i plače. Napisao si tu rečenicu već desetak (i više) puta. Varirao si raspored riječi, mijenjao si riječi, različito započinjao rečenicu, mijenjao lice pripovjedača (moj brat, njegov je brat, itd.), no nikako da se približiš dirljivosti vašeg susreta u jutro trećeg rujna tisuću devetsto devedeset i prve, dan nakon prvog napada na Petrinju.¹²⁶ (A, 119)

Das stockende Sprechen deutet sich in den Reformulierungen des literarischen Textes sowie in der Verunsicherung des Erzählers bezüglich der Wahl der Pronomina an, welche entscheidend ist für seine Perspektive und die Distanz zum Erlebten.

Der Ausbruch des Krieges verändert das Verhältnis des Erzählers zu seinem jüngeren Bruder, denn er lässt frühere Gefühle der Eifersucht verblassen. Stattdessen wird Mladen zu einer Reflektorfigur, an der der Erzähler die gemeinsame Grenzerfahrung der hereinbrechenden Ereignisse illustriert. Sein Erschrecken

¹²³ „Hauptsache, die Geschichte fließt. Wohin ihn die Zeit führt, ist nicht bekannt. Wenn er es herausfände, würde sie ihn nicht mehr tragen, diese müde, erschöpfte Zeit, er würde sich hinlegen, wir würden um ihn trauern, die Geschichte wäre zu Ende, wir müssten uns nur merken, wann und wo wir einmal oder mehrmals im Jahr Blumen hinlegen.“

¹²⁴ „Obwohl der Erzähler emotional engagiert und vom Krieg persönlich betroffen ist, empfindet er den Krieg als eine aufgezwungene Erfahrung, mit der er sich nicht identifizieren kann.“

¹²⁵ „der reale Erlebnisse emotional, aber, stärker noch, sehr rational thematisiert“

¹²⁶ „Dein Bruder Mladen steht vor dir und weint. Du hast diesen Satz bereits ungefähr zehnmal (oder öfter) geschrieben. Du hast die Anordnung der Wörter variiert, Wörter geändert, den Satz unterschiedlich begonnen, die Person des Erzählers geändert (mein Bruder, sein Bruder, usw.), aber du konntest nicht an die Eindringlichkeit eurer Begegnung am Morgen des dritten Septembers neunzehnhunderteinundneunzig, dem Tag des ersten Angriffs auf Petrinja, herankommen.“

und sein Schmerz finden Ausdruck im sprachlosen Blick. Wie die Variation von Worten ohne zusätzlichen Erkenntnisgewinn veranschaulicht, verweilt dieser auf dem erschrockenen Bruder vor dem Eingangstor. Kirin verbindet hier visuell die beiden gegensätzlichen emotionalen Zugänge zum jüngeren Bruder: „Otvoriš vrata i pripustiš ga unutra.“¹²⁷ (A, 119) Dieser Satz modifiziert nämlich eine frühere Episode, in der die Mutter mit ihrem neugeborenen zweiten Sohn nach Hause kommt und der kindliche Erzähler ihnen in stummer Abneigung dieselbe Tür nicht öffnet.

Anhand seiner Erinnerung an den weinenden Bruder integriert der Erzähler seine persönliche Erfahrung des Krieges in den Roman, den er dissozzierend auf Mladen sowie auf die Außenwelt der TV-Nachrichten verlagert. Durch den Bruder sowie die in unmittelbarer geografischer Nähe verorteten Fernsehbilder vermittelt er eine hautnahe Verbindung zwischen den historischen Ereignissen und seiner Familie. Die in den Nachrichten gezeigten Innenräume spiegeln die situative Häuslichkeit und Nähe von Mladen und ihm selbst auf dem Sofa, während die fragmentierten Körper ein mögliches anderes Schicksal vor Augen führen: „Rodbina ubijenih pokazuje komade tijela svojih najbližih, ruke, noge... Sve to snimljeno je amaterskom videokamerom, što pojačava dojam izravnosti. Krajolik se povremeno zatrese“¹²⁸ (A, 121).

An dieser Stelle treten Fotografie und Film in Kirins textimmanentem Mediendiskurs zueinander in Opposition: Während Fotos assoziativ strukturierte, rückblickende Identitätskonstrukte symbolisieren, zeigen die Fernsehnachrichten die unmittelbare Präsenz des Krieges. Das erwähnte Zittern der Kamerabilder unterstreicht die Unkontrollierbarkeit der Situation wie auch den betont menschlichen und persönlichen Blick ihres Urhebers auf die tragischen Ereignisse aus nächster Nähe. Außerdem beschreibt das Zittern der Amateurkameras eine Parallele zu der körperlich erlebten Angst der Brüder. Anstatt weiter auf die in der kurzen Erwähnung sehr konkret gewordenen Schreckensbilder einzugehen, betrachtet der Erzähler weiter seinen jüngeren Bruder und die Bewegungen von dessen Körper: „Osjećaš kako se gubi, nestaje u oporj privlačnosti suza, podrhtava njegovo snažno tijelo, osjećaš kako ga gubiš, kako se udaljava od sebe i postaje netko drugi.“¹²⁹ (A, 122) Seine Erschöpfung, seine Tränen und sein Zittern

127 ‚Du öffnest die Tür und lässt ihn herein.‘

128 ‚Angehörige der Getöteten zeigen Körperteile ihrer Nächsten, Arme, Beine... All das wurde mit einer Amateur-Videokamera aufgenommen, was den Eindruck der Unmittelbarkeit verstärkt. Gelegentlich bebte die Landschaft.‘

129 ‚Du spürst, wie er sich verliert, in der ungeheuren Anziehungskraft der Tränen verschwindet, wie sein starker Körper erzittert, du spürst, wie du ihn verlierst, wie er sich von sich selbst entfernt und ein anderer wird.‘

bringen das kongruente, gemeinsame Erleben des näher kommenden Krieges zum Ausdruck, ihren geteilten Schrecken. Während Mladen vor Erschöpfung einschläft, bleibt der Protagonist wach. Er empfindet Sprachlosigkeit und das Fehlen geeigneter Gesprächspartner:innen: „Iscrpljen, uskoro zaspi. Promatraš ga, pokri-venog preko glave: spava. Ti pak sjediš, naslonjen na zidu kuhinji, ne možeš zaspati i htio bi s nekim razgovarati.“¹³⁰ (A, 122)

Mladen eignet sich auch insofern als Reflektorfigur für das Verstummen und Erstarren angesichts des Krieges, als er als jüngerer Bruder in anderen Bildern stets eine besondere kindliche Unbeschwertheit und Wachheit ausstrahlt: „U prvom je planu Mladen, gledan iskosa, iz fotografove, tj. očeve visine, u svojim bijelim hlačicama i potkošulji, lica ozarena osmijehom vražićka, kao da u tom trenutku protrčava pokraj fotografa“¹³¹ (A, 149). Die hellen Hosen, die Bewegung, der Blickkontakt mit dem Fotografen und das Lächeln lenken jeweils die Aufmerksamkeit auf das Kind. Das Sprechen verstärkt diese Elemente, da der Erzähler ekphrastisch auf ihnen verweilt, das runde, rosige Kindergesicht sowie die Bewegtheit des Moments betont, in dem das Kind aus dem Bild zu hüpfen droht. Auch in anderen beschriebenen Fotografien wird Mladen zum Zentrum des Bildes gemacht. In den Armen des Bruders, der Mutter, mit einem wilden Lamm, bei einem Baumstamm oder beim Aussteigen aus dem Auto – stets ist es Mladen, der übergroß und zentral erscheint, während der Protagonist in den Hintergrund rückt: „Ti pak stojiš u gornjem lijevom kutu fotografije, raskrečenih nogu“¹³² (A, 150). In den Bildern halb verborgen, ist zugleich jeweils der Erzähler deren Betrachter. *Er* beschreibt auch den Abend vor dem Fernseher und ist, als erinnernder und reflektierender Beobachter, selbst der Sprecher, jene Instanz, die die Erfahrung des ausgebrochenen Krieges vermittelt.

Dieses Kapitel umrahmt der leitmotivische Satz: „Ništa nije onako kako si priželjkivao da bude.“¹³³ (A, 114; 122) Der Protagonist fragt sich nach der Bedeutung von Momenten, wären künftige Ereignisse zu jenem Zeitpunkt bereits bekannt gewesen, und reflektiert damit den Schatten, den der plötzlich ausgebrochene Krieg nachträglich über alle in seinem Album geschilderten Kindheitserinnerungen wirft. Die damit verbundene Hilflosigkeit zeichnet sich besonders im Blick auf den

130 „Erschöpft schläft er bald ein. Du schaust ihn an, wie er bis über den Kopf zugedeckt ist: Er schläft. Aber du sitzt, an die Wand gelehnt, in der Küche, kannst nicht einschlafen und würdest gerne mit jemandem reden.“

131 „Im Vordergrund ist Mladen, schräg betrachtet, aus Höhe des Fotografen, d. h. des Vaters, in seinen weißen Shorts und seinem Unterhemd, aus seinem Gesicht strahlt ein schelmisches Lächeln, als würde er in diesem Moment an dem Fotografen vorbeilaufen.“

132 „Du hingegen stehst breitbeinig im oberen linken Eck der Fotografie.“

133 „Nichts ist so, wie du dir gewünscht hast, dass es sein würde.“

weinenden Bruder ab, den es zu trösten gelte: „Kakve riječi, tapšanja po leđima, mlaki zagrljaji. Ništa. Možda tek vrijeme koje otežući prolazi.“¹³⁴ (A, 122) Selbst nach den Jahren, die zwischen jenem Ereignis und der Gegenwart des rückblickenden Erzählers vergangen sind, ist dieses nicht wiedergutzumachen.

Obwohl Kirin – von der kurzen, oben zitierten Filmepisode abgesehen – Schreckensbilder des Krieges in Form von Schockfotos aus seinem textimmanenten Erinnerungsalbum ausklammert, finden historische Einschnitte darin in Nebensätzen beiläufige, doch konkrete Erwähnung. So erinnert der Verweis auf ein im Bild nicht sichtbares, doch vom Erzähler geografisch verortetes jugoslawisches Konzentrationslager an Ulrich Baers (vgl. Kap. 2.3.4) bildtheoretische Auseinandersetzungen mit den Versuchen der Nationalsozialisten kurz vor Kriegsende 1945, die Vernichtungslager der Shoah zu vertuschen: „Da razjasnim. Prije četrdeset godina to je *mogao* biti logor.“¹³⁵ (A, 97) Anstelle sichtbarer Spuren thematisiert *Album* unsichtbares Geschichtswissen, das bei der Betrachtung schmerzhaft berührt. Dies betrifft nicht nur historische Traumata der entfernten Vergangenheit, sondern auch den mit dem persönlichen Leben des Erzählers verwobenen konkreten Einschnitt durch den Jugoslawienkrieg. Ebenfalls durch indirektes Sprechen drängt sich dieser im Abgleich erinnelter Bildmotive aus der Kindheit mit den visuellen gegenwärtigen Ortsgegebenheiten auf: „Škola je, dakle, još uvijek tu, [...] ali s identitetom koji se još uvijek čita u destruiranom tekstu: -ŽAVNA -NA ŠKOLA. (Nedostaje: DR- i OSNOV-, veseli glasovi unutar škole, [...] itd.)“¹³⁶ (A, 113) Physisch Erhaltenes wird auch hier mit anthropomorph-vitalen Metaphern begrüßt: „[J]edino je ona ‚preživjela‘.“¹³⁷ (A, 113) Im Gegensatz zu *Iskopano* bleibt der Ton jedoch insgesamt bedrückt. Der Blick fällt auf Scherben und Bruchstücke, ein undichtet Dach, bröckelnde Wände und durch Panzer verursachte Einschusslöcher, die den Schriftzug mit dem Namen der Schule entstellt haben. Noch Jahre nach den Kämpfen markieren diese Spuren den Nachkriegsort als solchen. Anders als das erinnerte, von lebhaften Schülerstimmen erfüllte Gebäude wirkt die Schule nun kühl und verlassen. Wie an anderer Stelle lediglich erwähnt wurde, wohnte die Familie Kirin, als die Kinder noch klein waren, in der Schule, sodass „osnov“ als fehlender Teil des Schriftzugs

134 ‚Was für Worte, Schulterklopfen, lauwarne Umarmungen. Nichts. Vielleicht ist es nur die Zeit, die vergeht und es schlimmer macht.‘

135 ‚Ich erkläre. Vor vierzig Jahren hätte das ein Lager sein *können*.‘

136 ‚Die Schule ist also immer noch da, [...] doch mit einer Identität, die noch immer der zerstörte Text vermittelt: -LICHE -SCHULE. (Es fehlt ÖFFENT- und GRUND-, die fröhlichen Stimmen in der Schule, [...] usw.)‘

137 ‚[N]ur sie hat ‚überlebt‘.‘

auch auf ein Fehlen von „osnov“, dem (persönlichen) ‚Fundament‘, der ‚Grundlage‘ oder ‚Basis‘ hinweisen könnte. (A, 18)

Das stumme Sprechen über Kriegsschauplätze, Versehrtheit und Sprachlosigkeit sowie eine scheinbar eingefrorene Zeit kennzeichnet auch *Iskopano*. Zwischen zahllosen aktivistischen und kunsttheoretischen Zugängen hebt Kirin Ron Havivs Fotoausstellung von 2002 in Novi Sad (vgl. Kap. 1.2) hervor: „Fotografije su bile izložene bez legendi [...]da posjetitelj mogu zapisati svoje dojmove i viđenje fotografije.“¹³⁸ (I, 25) Anders als intendiert, legt die Einladung zu Subjektivität jedoch auch ‚expliziten Hass und Intoleranz‘ (*eksplicitnu mržnju i netoleranciju*; I, 25) offen. Gerade diese werden nicht primär verbal ausgedrückt, denn Kirin weist darauf hin, dass das Notizblatt neben der mutwillig beschädigten Fotografie einer bosnischen Familie leer geblieben ist. Ebenso wie die Zerstörung des Ausstellungsstücks stummen Hass demonstriert, zeugt die Kommentarlosigkeit davon, dass allen Beteiligten die notwendigen Worte fehlen. Was sich dem sprachlichen Ausdruck entzieht, sind Gefühle. Mitgefühl, Rachegelüste, emotionale Überforderung und Resignation erhalten ihre Entsprechung in Stille, Stummheit, Sprachlosigkeit sowie Verstummen.

Mit Unsagbarkeit konfrontiert sind auch die Erzähler:innen von *Album*. Hier zeigt sich dies in Pausen, Stottern und Stocken sowie in unkontrollierten Beschimpfungen, rhetorischen Fragen, der Verlagerung des Sprechens auf Beschreibungen und in metaphorischen Narrativen, die stellvertretend für den Krieg erzählt werden. Zugleich ist sich der Haupterzähler der realitätsschaffenden Bedeutung des Sprechens als Medium der Partizipation bewusst: „Riječi koje se ne izgovore ne postoje.“¹³⁹ (A, 48) Direkt thematisiert wird das Ringen nach Worten etwa im Erinnerungsfragment über Branko, einen Bekannten aus seiner Kindheit, der den Protagonisten mit derben Flüchen sowie einmal auch durch Bedrohung mit einem Luftgewehr sprachlos macht. In der nachträglichen Reflexion schwankt der auto-diegetische Erzähler zwischen Scham für seine fehlende Schlagfertigkeit und Bedauern darüber, Angstgefühle unterdrückt zu haben, anstatt sie zu äußern: „Sve što si tada mogao izreći zadržao si za sebe.“¹⁴⁰ (A, 49) An dieser Stelle findet sich auch die wichtige Parallele zu einer verinnerlichten Sprachlosigkeit über den Jugoslawienkrieg: „Kao što ćeš i sada sve zadržati za sebe, nećeš govoriti o njihovu udjelu u ratu“¹⁴¹ (A, 49).

138 ‚Die Fotos wurden ohne Legende ausgestellt [...] – damit die Besucher ihre Eindrücke und Sichtweisen der Fotografie festhalten können.‘

139 ‚Worte, die nicht ausgesprochen werden, existieren nicht.‘

140 ‚Alles, was du damals hättest sagen können, hast du für dich behalten.‘

141 ‚So, wie du auch jetzt alles für dich behalten wirst, du wirst nicht über ihren Anteil am Krieg sprechen.‘

Damit rückt die politische Komponente des Sprechens in den Fokus. Kirin thematisiert die Bewusstheit einer gesellschaftlichen Verantwortung, die als Angehöriger der Nachkriegsgesellschaft auch der Erzähler trägt, und äußert im selben Atemzug selbstkritische Zweifel, ob er dieser gerecht werde. *Album* stellt einen zum Scheitern verurteilten Versuch dar, die Sprachlosigkeit zu überwinden. Dennoch widersetzt sich das Schreiben des Erzählers jenem Instinkt, der ihn in Anbetracht des Luftgewehrs zum Verstummen und zum Weinen brachte: „Licem ti, protiv tvoje volje, poteku suze. Nisi ništa rekao, nisi vikao, nisi ništa o tome rekao roditeljima.“¹⁴² (A, 49) Zugleich verlangt *Album* eine Überwindung der Sprache, des Schmerzes und mitunter auch der Scham. Denn nicht mit Invektiven erzählt der Protagonist von Branko. Während er verletzende Worte durch andere ersetzt und sich aus der Erstarrung löst, gelingt es ihm auch, die Ereignisse emotional zu ertragen: „Možda baš zato pišeš ovako, bez buke i bijesa, zamjenjujući drugim rečenicama i opisima sve one psovke“¹⁴³ (A, 49).

Kirins ‚Übersetzen‘ der Worte gleicht seiner Collagetechnik erzählter Fotografien, die zumindest im textimmanenten ‚Album‘ den Krieg nicht zeigen. Um diese traumatisierende Erfahrung dennoch auszudrücken, bedient sich der Sprecher anderer Bilder und Erinnerungen, die vergleichbare Emotionen auslösen. So wird bereits bei der Beschreibung der ersten imaginierten Fotografie, die die Mutter beim Schwimmunterricht im Sommer 1951 zeigt, anhand ihrer panischen Angst eine Verbindung zum Jahr 1991 gezogen. Dabei erfolgt eine Analyse der Angst als unkontrollierbares Gefühl: „[S]trah ne možeš izmisliti.“¹⁴⁴ (A, 30) Auch wenn man die Zensur ekphrastisch-visuellen Grauens als Reduktion des zum Ausdruck gebrachten Schreckens verstehen könnte, scheint diese unterdrückte, mithilfe von Metaphern fokussierte Angst gerade dadurch beklemmend, dass sie ungreifbar in transgressiven Bildsequenzen verharret und sich ungehindert zwischen Erinnerungen aus unterschiedlichen Lebensbereichen überträgt. Explizit thematisierte Angst schafft hier die zentrale narrative Verbindung zwischen den Kontexten, während sich im dissoziierenden Sprechen eine generalisierte Fassungslosigkeit ausdrückt.

Mit Angst beschäftigt sich außerdem der Abschnitt *Krava (opsesija)* („Kuh (Obsession)“). Kirin wendet hier dasselbe Collageprinzip an, bei dem er, ausgehend von *Objets trouvés*, Szenen überblendet, um die Fotografien Fremder mit eigenen Erinnerungen zu verbinden. Wenngleich Kirins Sprech-Praxis darauf abzielen

¹⁴² „Gegen deinen Willen fließen Tränen über dein Gesicht. Du hast nichts gesagt, nicht geschrien, du hast auch deinen Eltern nichts davon gesagt.“

¹⁴³ „Vielleicht schreibst du gerade deshalb so, ohne Aufhebens oder Wut, und ersetzt die Schimpfwörter [...] durch andere Sätze und Beschreibungen.“

¹⁴⁴ „[A]ngst kann man sich nicht ausdenken.“

scheint, durch Semantisierung arbiträrer Bilder den Verlust eigener Fotografien zu kompensieren, ist dieser Abschnitt voller Hinweise auf den Zusammenhang zwischen Visualität und Traumatisierung. Wie bereits der Titel andeutet, werden Kühe als Motiv eines Symbolbilds für den Krieg herangezogen, das kein Fotograf je aufgenommen hat: „Beskožno se tijelo bacaka na pustoј ledini; to je još jedna krava... već danima leži tu... naduta od plinova raspadanja... Ona koju nisu mogli povesti sa sobom... koja je morala ostati...“¹⁴⁵ (A, 161). Kirins Sprechen der Traumatisierung geschieht in Bildern: „... sažeti rat u jednu strašnu sliku ubijanja...“¹⁴⁶ (A, 161). Diese im Bild gebündelte Grausamkeit deklariert er zur ‚Metapher für die Unschuld der Erde‘. Es besteht ein assoziativer Zusammenhang zwischen dem Topos der Kuh und dem autofiktionalen Anliegen von Kirins literarischem Foto-projekt, denn Kühe erinnern ihn an den Stall seiner Großmutter.

Das hybride Sprechen verflucht hier mehrere Botschaften. Eine historisch informierte Stimme hält fest, dass jene Kühe der Kindheit ohne visuelle Spuren im Krieg vernichtet wurden: „[N]eće biti krava iz bakine štale... ona koju možeš zvati Šarava, Lisava, ili nekako drukčije.“¹⁴⁷ (A, 160) Zugleich unterstreicht die psychoanalytische Stimme, dass arbiträre Kuhmotive auf ebendiesen Bezug zurückgreifen: „Jer ti si zapravo nakanio dovesti baš nju, kravu, na neobilježenu stranicu svog albuma“¹⁴⁸ (A, 161). Die Kuhmotive etablieren einen autofiktionalen Doppelbezug, da sie gleich einem Vexierbild Kindheit und Kriegserfahrung verschränken. Das posttraumatische Sprechen gleicht einem Sehen, das von der unmittelbaren Überblendung von Kindheit und Kriegsgräueln im Bild geprägt ist. Ohne sprachliche Vermittlung sind persönliche Erinnerungen durchlässig für Kriegsmotive und laufen permanent Gefahr, entsprechende Assoziationen auszulösen. Durch unbedachte Wechsel der Perspektive erhält Kirins mühevoll rekonstruiertes Familienalbum so unvermittelt Züge eines Fotobands über den Krieg: „... [Krava] ‚promatra‘ te sa stranica neke fotomonografije o ratu...“¹⁴⁹ (A, 161 f.). Während Kindheitserinnerungen in posttraumatische Schreckensbilder umschlagen, schafft dieses Sprechen außerdem eine Überleitung vom individuellen

145 ‚Der gehäutete Körper wird auf das Ödland geworfen; da ist noch eine Kuh... sie liegt schon seit Tagen hier... aufgebläht von Verwesungsgasen... Jene, die sie nicht mitnehmen konnten... die bleiben musste...‘

146 ‚den Krieg in einem schrecklichen Bild des Tötens zusammenfassen...‘

147 ‚[E]s wird keine Kuh aus Omas Stall sein... von jenen, die du Šarava, Lisava oder irgendwie anders nennen kannst...‘

148 ‚Denn eigentlich wolltest du genau sie, die Kuh, auf die leere Seite deines Albums setzen...‘

149 ‚[Die Kuh] ‚betrachtet‘ dich von den Seiten eines Bildbandes über den Krieg...‘

zum kollektiven Narrativ: „Ali na koncu ipak shvatiš da je to sve ista krava... ista priča...“¹⁵⁰ (A, 162).

In den imaginierten Motiven zerfetzter Kühe, die zu den erinnerten Kühen aus dem Stall der Großmutter in keiner Verbindung stehen, wird das Unsagbare – der Krieg – versinnbildlicht. Darin ist eine emotionale Grenzerfahrung angedeutet, die sich dem rationalen Diskurs entzieht. Mithilfe metaphorischen Sprechens findet Kirin eine Ausdrucksmöglichkeit für das Irrationale. Bereits früher in diesem Kapitel findet sich die Überlegung, dass das Unglück – der unausgesprochene Krieg – vorübergehen und sich dennoch mit unbestimmten Bildern im Kopf des Erzählers festsetzen wird: „Nesreća prođe... a te slike koje zaostaju... jesmo li ih izmislili ili su doista bile tako... tako neopisive... nesvodljive na riječi...“¹⁵¹ (A, 159). Das nicht in Sprache übersetzbare Grauen ist umso schwerer zu greifen, als keine Fotografien verbleiben, die hier so notwendig gebraucht würden, um flüchtige und angstbesetzte Erinnerungen anhand visueller Beweisstücke der Vergangenheit zu überprüfen.

Gerade umgekehrt verhält es sich mit Fotografien von Ereignissen, deren visuelle Erinnerung als verstörend empfunden wird: Kirin nähert sich den Fotos vom Begräbnis des Großvaters, dem er aufgrund seines Wehrdiensts nicht beiwohnen konnte, aus der Distanz der darauf sichtbaren Schneelandschaft: „Bilo je mnogo snijega na tim fotografijama“¹⁵² (A, 135). An anderer Stelle bedenkt er den Schnee ferner als fototheoretische Metapher: In *Slikanje u snijegu* (Fotografieren im Schnee) reflektiert er das Verhältnis zwischen Mensch und Abbild bzw. Abdruck an den ephemeren menschlichen Spuren im Schnee: „Čuju se poklici, smijeh, cilikav vrisak djevojčica, koje [...] padaju u snijeg i iz njega ushićeno ustaju kao *Positive*. Za njima ostaje lijepo ulegnut snijeg... glava... tijelo... raširene ruke... noge... *Negative*... od kojih su se upravo odvojile...“¹⁵³ (A, 163).

Im Vergleich der beiden Fragmente wird der tragische Unterschied zwischen dem Fotografieren Lebender einerseits und Verstorbenen andererseits deutlich, da Erstere ihre Spuren aktiv hinterlassen. Anhand der Szenen vom Begräbnis seines Großvaters wirft Kirin die ethische Frage nach der Vertretbarkeit solcher Bil-

150 „Aber am Ende begreifst du dennoch, dass es sich um dieselbe Kuh handelt... dieselbe Geschichte...“

151 „Das Unglück geht vorüber... aber diese Bilder, die zurückbleiben... haben wir sie erfunden oder waren sie wirklich so... so unbeschreibbar... nicht in Worte zu fassen...“

152 „Auf diesen Fotos war viel Schnee [...]“

153 „Man hört Rufe, Gelächter, die schrillen Schreie der Mädchen, die [...] in den Schnee fallen und sich daraus beschwingt als *Positive* erheben. Hinter ihnen verbleibt schön eingedrückter Schnee... Kopf... Körper... ausgebreitete Arme... Beine... die *Negative*... von denen sie sich gerade getrennt haben.“

der auf: „[G]otovo [se] stavlja znak jednakosti između rođenja, vjenčanja, i smrti.“¹⁵⁴ (A, 134) Um dem entgegenzuwirken, überschreibt Kirin diese (Gedanken)Bilder mithilfe collageartigen Sprechens durch eine ekphrastisch wiedergegebene Fotografie des lebenden Großvaters. (Vgl. A, 135)

Dennoch liegt nicht die Intention vor, Tod und Krieg im Sprech-Album zu verleugnen. Das letzte Kapitel setzt der Bilderfolge über die Kindheit vielmehr ein abruptes Ende. Durch das Foto wird abermals Mladen zu einer Reflektorfigur, die die Beziehung beider Brüder zu ihrer früheren Kinderfrau veranschaulicht: „Jedan zlatni zub i osmijeh koji grije i ovu fotografiju: Mara i Mladen u njezinu naručju.“¹⁵⁵ (A, 152) Das Sprechen wendet sich hier direkt an diese und markiert sie als zentrale Figur: „Susjedo Maro, znam da se na fotografiji osmjehujete i da vam se oči cackle, što bi svatko protumačio kao izraz neskrivene sreće...“¹⁵⁶ (A, 153). Durch die suggestive fotomotivische Heraufbeschwörung eines Anscheins von Glück wird Mara als literarischer Figur eine angesichts ihres bescheidenen Lebens ungeahnte Würde zuteil. Abrupt und lakonisch beendet Kirin das Sprech-Album mit ihrem Suizid – dem Ende seiner Kindheit: „I onda... Jedne noći, bez puno razmišljanja, skaćete u školski bunar (onaj u koji ljeti padaju prezrele kruške).“¹⁵⁷ (A, 154)

2.4 Sprechen über das Unsagbare: Zwischen Bildtheorie und Fiktion

Mit dem Krieg als unterdrücktem Hintergrund von *Album* und seinen visuell sichtbaren Spuren in *Iskopano* trifft das Sprechen in jeweils unterschiedlicher Form auf sprachlich schwer zu Fassendes. Dadurch entstehen ähnliche Kategorien wie in Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* (1918), der die Grenzen auslotet zwischen dem Sagbaren, dem Unsagbaren und Inhalten, die zwar nicht gesagt, dafür jedoch gezeigt werden können, sowie solchen, über die man schweigen sollte. Dass der Krieg gezeigt und verborgen, exponiert und kaschiert, als traumatischer Einschnitt markiert und überwunden werden soll, zeichnet sich in konkurrierenden Narrativen und transgressiv veränderlichen Bildern ab. Während Kirin den Krieg in seinen Überlegungen zu erinnerten, erfundenen und

154 „[E]s wird quasi ein Gleichheitszeichen zwischen Geburt, Heirat und Tod gesetzt.“

155 „Ein Goldzahn und ein Lächeln, das auch dieses Foto wärmt: Mara und Mladen in einer zärtlichen Umarmung.“

156 „Nachbarin Mara, ich weiß, dass Sie auf dem Foto lächeln und dass Ihre Augen funkeln, was jeder als Ausdruck unverhohlener Freude interpretieren würde...“

157 „Und dann... Eines Nachts, ohne viel nachzudenken, springen Sie in den Schulbrunnen (der, in den im Sommer die überreifen Birnen fallen).“

fremden Aufnahmen in *Album* aus dem Zentrum verdrängt und zugleich an den Rändern dieses Werks exponiert, konzentriert sich seine Exegese der beschädigten Bilder in *Iskopano* auf zeitlose Relikte der Familie und allgemeine Werte menschlicher Existenz. Für die emotionale Abgrenzung spielen hier zudem fototheoretische Überlegungen eine zunehmend wichtige Rolle.

In *Iskopano* versucht Kirin das Grundgerüst einer allgemeingültigen Theorie der Fotografie zu entwerfen. Seine Überlegungen wirken daher betont nüchtern, wenn er etwa beziehend auf Walter Benjamin (vgl. Kap. II.1.2) feststellt, der durch die Technik bewirkte Verlust von Aura und Originalität des Kunstwerks sei bei den Fotografien in Tanjas Album durch die technisch nicht reproduzierbaren Motivverzerrungen aufgehoben. Mit der Materialität erlangen diese nunmehr einzigartigen Bilder ihre zuvor eingeschränkte emotionale Ausdruckskraft zurück. (Vgl. I, 28) Auf fototheoretischer, nicht auf historisch-narrativer Ebene – wenngleich diese durch die Einzigartigkeit der Bilder ebenfalls unterstrichen wird – diskutiert Kirin die Ausdruckskraft dieser Bilder anhand ihrer Versehrtheit und Fragilität, die erst bei nicht-reproduzierbaren Bildern zum Tragen komme: „Nekoć se fotografije razvijalo iz negativa, odvijao se kemijski proces u zamračenu prostoru. To je sad neobnovljivo.“¹⁵⁸ (I, 28) Kirin überträgt diese Überlegungen auch auf die auf Flohmärkten erstandenen *Objets trouvés*, die sich aus anderen Gründen von ihren Negativen gelöst haben: „Nađena fotografija također dokida reproduktivnost klasične fotografije. Ona nema negativ, možda tek sjenu, koja sadrži moguće pravce njezina čitanja, ali sjena je nedohvatna, ne da se fiksirati.“¹⁵⁹ (I, 28) Einzigartigkeit und eingeschränkte Lesbarkeit hängen hier auf je unterschiedliche Weise zusammen. Den durch Nässeinwirkung verschwommenen Bildern ist eine konkrete Unlesbarkeit immanent, die *Objets trouvés* entfalten diese aufgrund ihrer Kontextlosigkeit.

Obwohl den verlorenen, verbrannten oder imaginierten Fotos in *Album* die materielle Gestalt fehlt, bezieht Kirin deren physischen Zustand in die ekphrastische Darstellung ein: „Fotografija bijaše odavno požutjela, rubovi su joj se uvrnuli“¹⁶⁰ (A, 32). Diese materielle Komponente verstärkt sich in *Iskopano*, wo er sich auf Bilder bezieht, die in konkreter physischer Form vorliegen. Die materiellen Bilder müssen hier erst aus dem durchnässten Album geborgen werden und dabei stößt der Erzähler auf konkrete Schwierigkeiten: Die ‚Reliquien‘ widerset-

158 ‚Früher wurden Fotografien aus einem Negativ entwickelt, in einem verdunkelten Raum fand ein chemischer Prozess statt. Das hier ist nicht wiederholbar.‘

159 ‚Ein gefundenes Foto hebt außerdem die Reproduzierbarkeit der klassischen Fotografie auf. Es hat kein Negativ, höchstens einen Schatten, der mögliche Richtungen zu seiner Entschlüsselung aufzeigt, aber der Schatten ist unerreichbar, nicht zu fixieren.‘

160 ‚Die Fotografie war längst vergilbt, ihre Ränder hatten sich verzogen.‘

zen sich einer endgültigen Rekonstruktion, denn das Trennen der verklebten Seiten erweist sich als Gratwanderung zwischen Uneinsehbarkeit und teilweiser Zerstörung. Der Abdruck, den diese Bilder jeweils auf der gegenüberliegenden Seite des Buches hinterlassen, bewirkt die Verdoppelung der Einzelmotive sowie deren wechselseitige Überschreibung. (Vgl. I, 51) Beide Prozesse treiben die Unlesbarkeit voran, denn die Überschreibungen verwischen die Formen der Einzelmotive, doch auch die Doppelungen verdeutlichen durch ihre mangelhafte Äquivalenz die trügerische Willkür dieser Bildmotive.

Obgleich der konkrete Einschnitt des Krieges durch theoretisches Sprechen über die Form scheinbar in den Hintergrund gerät, rahmt gerade dieses ihn als *punctum*. Denn verantwortlich für den physischen Zustand der Bilder sind die historischen Umstände, die Kirin so auch ohne direkte Worte ins Zentrum rückt. Das in Roland Barthes' Theoriebildung letztendlich nicht kognitiv, sondern emotional definierte *punctum* löst sich auch in *Iskopano* vom Logos der Sprache und verschiebt sich auf die nicht vollständig in Sprache überführbaren Ebenen von Bildlichkeit und Materialität. Dieses *punctum* ermöglicht ein bewusst unbestimmtes Sprechen, das mehrere Schlussfolgerungen zulässt. Auf dieser Basis setzt Kirin in unterschiedlichen Textabschnitten verschiedene Schwerpunkte und rückt mal die Zerstörung, mal das Unversehrte, mal die Familie in das diskursive Blickfeld. Da im Angesicht von Schmerz und Andacht auf Hass und Vergeltung verzichtet wird, scheint dieses nonverbale Sprechen Wege aus dem Erstarren erlittener Traumatisierung anzubieten.

Geradezu gegenläufig lässt sich die Dynamik in *Album* beschreiben, wo die durch Sprache geschaffene Oberfläche der Bilder keine direkten Spuren des Krieges zeigt. Die Kommunikationsschranke speist sich darin einerseits aus der emotionalen Überforderung angesichts der Kriegserfahrung und den durch Traumatisierung gebrochenen Erinnerungen daran. Unterstrichen wird sie andererseits durch den Bilderverlust, der bedeutet, dass nach der erlittenen Grenzerfahrung auch die Auslöschung letzter Indizien die Erzählbarkeit eigener Erfahrungen erschwert: „Prvo je zapravo umro Bog, pa Autor, a onda je na red došla i Fotografija.“¹⁶¹ (A, 168) Um der Konsequenz dieser Feststellung Ausdruck zu verleihen, bedient sich Kirin wiederum theoretischer Diskurse. Wenn er die von Friedrich Nietzsche und Roland Barthes begonnene Reihe weltanschaulicher Tode fortsetzt, indem er nach Gott und dem Autor nun die Fotografie für tot erklärt, spricht er diesem Medium eine semantische Absolutheit zu, die jener der ersten beiden entspricht. Nach dem Verlust der mit dem religiösen Glauben verbundenen Gewissheit und der Aufgabe des Konzepts des Künstlers als universelles Genie konsta-

161 „Tatsächlich starb zuerst Gott, dann der Autor, und dann war die Fotografie an der Reihe.“

tiert Kirin eine durch den Bilderverlust ins Wanken geratene Identität der vom Krieg vertriebenen Generation. Mit dieser in *Album* durchwegs präsenten Verunsicherung des Selbst hat der Bilderverlust tiefgreifendere Folgen als zunächst angenommen, wenn man bedenkt, dass die Mutter die wenigen spontan geretteten Fotografien aus juristischen Motiven wählte: „[A]ko se kada vratimo, da mogu dokazati da je to naša kuća“¹⁶² (A, 17).

Die Austauschbarkeit persönlicher Erinnerungsbilder stellt in *Album* ein wichtiges Thema dar, das dem scheiternden Versuch gewidmet ist, mit dem Verlust des Unersetzlichen umzugehen. Neben erdachten, erinnerten und fremden Bildern rücken auch zufällig aufgefundene Aufnahmen ins Blickfeld, womit eine Verbindung zu *Iskopano* besteht. In *Album* wird ein im geplünderten Haus der Tante nach dem Krieg zufällig aufgefundener, noch nicht entwickelter Fotofilm erwähnt. Die Hoffnung, dass sich darauf Aufnahmen des inzwischen verstorbenen Großvaters befinden könnten, erfüllt sich nicht. (Vgl. A, 132) Die fünfzehn stattdessen aufgefundenen Familienmotive der einjährigen Tochter und des etwas älteren Sohnes ähneln jenen aus Tanjas *Album*. Erst in *Iskopano* arbeitet Kirin das ‚Wunder‘ heraus, als das die plötzlich wiedergefundenen Szenen aus der zerstörten Vergangenheit betrachtet werden können. Im Foto-Text von *Album* stören andere Bilder, welchen der Erzähler mehr Aufmerksamkeit schenkt, die Harmonie: die ebenfalls zufällig aufgefundenen Aufnahmen der fremden Familie. Den unverhofft erhaltenen eigenen Bildern schenkt Kirin darin aufgrund von Enttäuschung und Wut über die mutwillig vernichteten Familienbilder wenig Beachtung.

Nach angestregten Versuchen visueller Entschlüsselung von Informationen über die fremde Familie kulminiert das Sprechen am Ende von *Album* – gerade wie in Dubravka Ugrešićs *Ministarstvo boli*. Wut und Hilflosigkeit kommen unvermittelt zum Ausdruck: „Sve ste pregledali, ali malo je što bilo upotrebljivo. [...] A tu su bile i fotografije.“¹⁶³ (A, 172) Der Sprecher wendet sich hier persönlich an die Fremden, und die Zwischenüberschrift *Pismo, fotografije* (‚Der Brief, die Fotografien‘) verleiht der plötzlichen gerichteten verbalen Aggression einen Sprech-Rahmen. Doch bereits zuvor wird dieser Brief, durch Kursivdruck hervorgehoben, mit distanzierten, zynischen Höflichkeitsfloskeln eingeleitet: „Kako da vas najbolje prikažem, pa ja ništa ne znam o vama, a ni vi o meni? Ili da kažem

162 ‚[W]enn wir einmal zurückkommen, kann ich beweisen, dass das unser Haus ist.‘

163 ‚Alles habt ihr durchgesehen, und es gab wenig, was brauchbar war. [...] Doch es gab auch Fotografien.‘

drukčije: o vama znam onoliko koliko ste vi o meni i mojima mogli naučiti.“¹⁶⁴ (A, 173) Der Sprecher etabliert eine Äquivalenz zwischen den Familien: „Gledali ste naše fotografije, kao što ja sad gledam vaše.“¹⁶⁵ (A, 173) Damit unterstreicht er jedoch gerade sein Entsetzen darüber, dass Unbekannte durch eine unbedachte Handlung die im Haus zurückgelassenen Fotografien vernichtet haben.

Die als Reaktion logische Ablehnung gegen die ‚Eindringlinge‘ kommt in der Folge auf mehreren Ebenen des Sprechens an die Oberfläche. Dem Brief vorangestellt findet sich das selbstreflexive Bekenntnis des Sprechers, dass ihn alles dazu dränge, diese Fremden negativ zu zeichnen: „Znam da to nije vaša krivnja, ali nešto me sili da vas prikažem u lošem svjetlu.“¹⁶⁶ (A, 173) Geradezu beiläufig erwähnt der Brief inmitten von herbem Zynismus auch einen aggressiven Gegenangriff, der hier durch Schweigen vollzogen wird: „Ona žena, vaša rođakinja, koja živi negdje u Slavoniji, odnijela je samo knjige vašeg muža [...]. Ja sam utajio ovaj film. Dao sam ga razviti, i evo.“¹⁶⁷ (A, 174) Das Vorenthalten des Films wird zur stummen Rache für den eigenen Bilderverlust. Zehn Jahre später relativiert sich im Dokumentarfilm *Album* dieser dort ebenfalls zitierte Vorsatz, denn als eine Tante der abgebildeten Kinder die Familie Kirin aufsucht, wird sie freundlich empfangen und man holt bereitwillig die Bilder hervor. Zuvor betont bereits Kirins Mutter, dass der Verlust von Fotografien schlimmer sei, als wenn man ihr Haus verbrannt hätte, denn diese bewahren die Erinnerungen an Kindheit und Jugend. Niemals würde sie das jemandem antun.

Zugleich stellt sich bereits im Roman *Album* das Verhältnis zu den Fotografien dieser Fremden als komplex und ambivalent dar, denn trotz der Ablehnung üben die Bilder eine starke Anziehung auf den Sprecher aus: „[A] što ti to dokazuju [fotografije], da je jedna očajna obitelj morala biti u tvojoj kući, pretvarati se da dobro živi, da se gdjekad i veseli?“¹⁶⁸ (A, 181) Ähnlich wie die erworbenen *Objets trouvés* werden die im Detail ekphrastisch wiedergegebenen fremden Bilder als Ersatzobjekte ausgewiesen, die den Realitätssinn des posttraumatisch gezeichneten Sprechers aufrechterhalten sollen: „Htio sam, uostalom, pisati o fotografijama na kojima ste vi i vaša obitelj. Ne o praznini, tišini koju sadržavaju sve te

164 ‚Wie kann ich Sie am besten darstellen, zumal ich nichts über Sie weiß, und Sie auch nicht über mich? Oder, anders ausgedrückt: Ich weiß über Sie so viel, wie Sie über mich und die Meinen hätten erfahren können.‘

165 ‚Sie haben unsere Fotos angesehen, so wie ich jetzt Ihre ansehe.‘

166 ‚Ich weiß, dass das nicht Ihr Fehler ist, aber etwas zwingt mich dazu, Sie in einem schlechten Licht zu zeigen.‘

167 ‚Jene Frau, Ihre Cousine, die irgendwo in Slawonien lebt, hat nur die Bücher Ihres Mannes mitgenommen [...]. Ich habe diesen Film verschwiegen. Ich ließ ihn entwickeln, und voilà.‘

168 ‚[A]ber was beweisen sie [die Fotografien] dir, dass sich eine verzweifelte Familie in deinem Haus aufhalten und vorgeben musste, gut zu leben sowie manchmal auch glücklich zu sein?‘

mrtve stvari i ljudi.“¹⁶⁹ (A, 181) An die Stelle des Unsagbaren – Krieg, Tod und Leere – tritt das Sprechen über Belangloses. Allerdings erkennt Kirin, dass dieses Ersatz-Sprechen seine persönliche Leere nicht füllen kann: „Ostat ćete u nekom izmještenom mjestu, ne u sjećanju, nikako u sjećanju, i kada bih vas želio pronaći, u što sumnjam, uzalud bih tražio: ta je potraga okončana već u samom početku.“¹⁷⁰ (A, 181 f.) Das kontinuierliche Schwanken zwischen Distanz und Nähe lässt ein unsicheres Sprechen erkennen, das wider besseres Wissen dem Versuch gilt, eine nicht in Sprache übersetzbare Traumatisierung über Umwege dennoch zu erzählen. Nachdem seine fotomotivisch induzierten Narrative Schmerz und Ablehnung zunächst zu umgehen versuchen, sieht sich der Sprecher am Ende dazu gezwungen, seine negativen Gefühle einzugestehen und, mehr noch, mit den fremden Geschichten zu brechen. Letztendlich überwiegt seine Belastung durch nicht versprachlichte Bilder und ungewisse Vermutungen. Kirin wählt das Ende des Sprechens, um mit Obsessionen zu brechen, und konstatiert das Scheitern seines literarischen Projekts, die verlorenen Fotografien durch Sprache zu ersetzen.

Erfundenes und Ergänzttes scheint in *Album* weder geeignet, die Sprachlosigkeit zu überwinden, noch, die Traumatisierung abzumildern: Kirins Sprech-Techniken können Wehmut, Trauer und Schmerz nicht übertünchen; zunehmend verdichten sich zudem Symbole getriggelter Erinnerungen an Kriegserfahrungen. Obwohl – oder weil – der Sprecher in *Iskopano* den Krieg direkt thematisiert, verläuft das Sprechen hier ohne persönliche Trigger, denn sein sachlicher Ton schafft emotionale Distanz. Zugleich weist Kirin in diesem späteren Werk dem Sprechen eine größere Bedeutung zu als in *Album*, wo es darum ging, fehlende Fotografien zu ersetzen. In *O govoru* (‘Über das Sprechen’) widmet er sich der Frage, wie mit den versehrten Aufnahmen umzugehen sei, die er als Konfrontationen mit direkter Gewalt betrachtet – sowohl am Bild als auch an den Betrachtenden. Beide bilden ein Substitut für den Krieg an sich. Kirin schließt hier versöhnlich, dass die Auseinandersetzung mit diesen Relikten den Schrecken reduziere und die Bilder als Mahnmal darauf hoffen ließen, dass derartige Ereignisse sich nicht wiederholen. (Vgl. I, 12) Der wesentliche Unterschied zu *Album* besteht darin, dass die Bilder in *Iskopano* nicht physisch verloren sind. Anders als bei den Konstruktionen in *Album*, deren visuelle Anhaltspunkte vage, arbiträr oder feindlich anmuten, wählt Kirin ein archeologisches Spre-

¹⁶⁹ ‚Ich wollte übrigens über die Fotografien von Ihnen und Ihrer Familie schreiben. Nicht über die Leere, die Stille, die all diesen toten Dingen und Menschen innewohnt.‘

¹⁷⁰ ‚Sie werden an einem ausgelagerten Ort bleiben, nicht im Gedächtnis, niemals im Gedächtnis, und wenn ich Sie, was ich bezweifle, finden wollte, würde ich vergeblich suchen: Diese Suche wurde bereits ganz zu Beginn beendet.‘

chen und konzentriert sich auf die Schichten und Urzustände verschwommener Originale. Mit diesem Sprechen gelingt ihm ein Vordringen in das intendierte Zentrum, ohne an der Ungreifbarkeit der Motive oder der Inkommensurabilität zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu verzweifeln.

Kirins innovative Ergänzung zum fototheoretischen Diskurs, dessen Theoretiker:innen sich üblicherweise nicht primär mit versehrten Aufnahmen beschäftigen, besteht insbesondere in seinen Überlegungen zur materiellen Gestalt der Fotografie. Was er als chemisch konserviertes ‚Antlitz‘ oder physisch-greifbare ‚Wundmale‘ Christi sakralisiert, hat die Dimension unmittelbarer physischer Erfahrung. Diese ist es auch, die das Sprechen über Unsagbares stellvertretend übernehmen kann, denn die Bilder vergegenständlichen wortlos die Vergangenheit sowie im Falle von Tanjas Album auch eine konkrete Leidensgeschichte. Kirin berücksichtigt nicht nur die visuelle Erfahrung dieser Fotografien. Ungewöhnlich für eine Fototheorie, logisch jedoch, wenn man die untersuchten Objekte bedenkt, enthält seine Abhandlung auch ein Kapitel *O mirisu* (‚Über den Geruch‘): „Uz fotografije se obično ne veže miris. Nađena fotografija [...] ga priziva – odbijanjem, želi odbiti svojim mirisom – raspadanja, vlage, truljenja, gnojišta (Tanjine fotografije) – ruke se skanjuju uzeti ih, prinijeti nosu, licu, udahnuti.“¹⁷¹ (I, 47) Kirin selbst fundiert diese Beobachtung durch den Bezug auf die *Traité des sensations* (1754, *Abhandlung über die Empfindungen*) des französischen Aufklärungsphilosophen Étienne Bonnot de Condillac. Wie diesem geht es ihm um die sinnliche Unmittelbarkeit bei der direkten Konfrontation mit Gegenständen. Nicht nur visuell, sondern auch auf anderen Ebenen der Sinnlichkeit entzieht sich das materielle Objekt der Sprache und ‚spricht‘ durch ganzheitliche Einwirkung auf die Rezeptionsinstanz. (Vgl. I, 47)

Die Überlegungen zur physischen Verbindung zwischen Fotografie und Betrachter:in sind von zentraler Bedeutung für ein stummes Sprechen, das Kirin der Sprachlosigkeit entgegenstellt. An dieser Schnittstelle nimmt er nämlich eine Umkehrung zwischen dem sprechenden Bild und dem stummen Rezipienten vor. In einer Aneignung der ‚stummen‘ Sprache des Bildes präsentiert Kirin seine Umgestaltung eines zur Unkenntlichkeit zerlaufenen Motivs. Anstelle einer Rekonstruktion der ursprünglichen Fotografie findet sich im Zentrum des Bildes nun ein offensichtlich ‚frei erfundenes‘ Küken. Wie in Kinderzeichnungen hat dieses einen großen runden Kopf, kleine Flügel, einen mandelförmigen Schnabel und Augen, die sich aus mehreren Kreisen zusammensetzen. Die scheinbar schnell ge-

171 ‚Fotos werden normalerweise nicht mit einem Duft in Verbindung gebracht. Eine gefundene Fotografie [...] beschwört ihn – durch Verweigerung, sie will durch ihren Geruch abstoßen – nach Zerfall, Feuchtigkeit, Fäulnis, Mist (Tanjas Fotografien) – die Hände zögern, sie zu nehmen, sie zur Nase zu führen, zum Gesicht, sie einzuatmen.‘

kritzelte wellenförmige Federstruktur verbindet sich mit den sandig braunen, fleckigen Farbschattierungen im Hintergrund. (Vgl. I, 48) Kirin legt es sichtlich nicht darauf an, seinen nonverbalen Eingriff zu kaschieren, zu stark kontrastieren das gewählte Motiv und der Kontext, in den es gebettet wurde. Besonders wichtig an dieser scheinbar naiven Zeichnung scheinen die emotionale Gelöstheit, die der kleine Vogel ausstrahlt, sowie die Unverfrorenheit, mit der dieser auf das zerbrechlich gewordene traumagetränkte Papier gekritzelt wurde.

Neben kreativer Selbstermächtigung wird dieses Motiv durch eine unerwartete symbolische Bedeutung gespeist, denn Kirin zitiert Goethes *Farbenlehre*, wo dieser auf die kartografische Praxis bei der Erkundung Afrikas hinweist, wonach die Geografen vorerst unzugängliche kartografische Leerstellen mit Tieren gefüllt hätten. Daran schließt Kirins Auseinandersetzung mit der Leere des unkenntlich gewordenen Fotos an, die das auslöscht, was andere Fotografien als *čestice sjećanja* (I, 50; ‚Erinnerungsteilchen‘) auszeichnet: „Što bih, doista, ja mogao reći o praznini [...]?“¹⁷² (I, 50) Kirins Vogelmotiv ist die komplementäre Alternative zur Unlesbarkeit sowie, als eigenhändige Visualisierung, auch zur Unsagbarkeit. Daher deklariert er diese Imitation einer Kinderzeichnung als Symbol für das fotografisch eingefangene Kind, das seine konkrete Sichtbarkeit verloren hat, doch erwartbares Zentrum aller Fotografien in Tanjas Album ist: „Radije bih se prepustio nesavršenosti nekog crteža, recimo sove ili kameleona [...]. Uostalom, na svakoj ovoj fotografiji je dijete (i tako će biti [...]).“¹⁷³ (I, 50) Das Küken erschließt sich so als pluraler Träger von Bedeutungen: Ikonisch erinnert es an eine Kinderzeichnung, indexikalisch markiert es eine Leerstelle, symbolisch zeugt es von einem zurückeroberten Handlungsspielraum inmitten der tragischen Geschichte.

Diese vielschichtige Strategie eines stummen Sprechens, das nicht von Traumatisierung, sondern von deren Überwindung erzählt, findet sich auch an anderen Stellen von *Iskopano*, etwa wenn Kirin bei einem weiteren Bild die verschwommenen Flächen um Tanjas weitgehend unverseht gebliebenes Gesicht anhand der neuen Form willkürlich als Segelboot deutet. (Vgl. Kap. 1.1) *Album* und *Iskopano* lassen eine grundlegende Veränderung der visuellen Ordnung erkennen, die besonders im Umgang mit dem Unsagbaren zur Geltung kommt. Während Kirin das Trauma des Krieges und andere Verletzungen im Sprechen zunächst umgeht und sie durch beiläufige Andeutungen dennoch stets als Zentrum präsent hält, macht er den Krieg im zweiten Buch offen zum Kernthema. Die in *Album* festgefahrene Traumatisierung löst sich in *Iskopano* durch eine Doppel-

172 ‚Was könnte ich denn über die Leere sagen [...]?’

173 ‚Lieber würde ich mich der Unvollkommenheit einer Zeichnung hingeben, sagen wir, von einer Eule oder einem Chamäleon [...]. Schließlich ist auf jedem dieser Fotos ein Kind zu sehen (und so wird es auch immer sein [...]).‘

strategie des Sprechens: Kirin eignet sich einerseits ein theoretisches Sprechen an, das aufgrund des distanzierten Blickwinkels auf den Gegenstand weniger emotional belastet erscheint. Andererseits nimmt er eine kreative Aneignung des beschädigten Kinderalbums vor, indem er die Berührung durch diese Bilder auf der Gefühlsebene zulässt, wobei er sich auf jene Elemente konzentriert, die auf wundersame Weise erhalten blieben, und verblasste Formen durch humorvolle Deutungen mit neuem Sinn erfüllt.

3 Gesichter, Ausdruck und Theorie bei Miroslav Kirin

In Zusammenhang mit Kirins theoretischem Interesse für Fotografie weisen seine Werke einen dichten Foto-Text auf. Der Autor nähert sich diesem Medium auf phänomenologischer Ebene: Er stellt Beobachtungen an, setzt diese mit Bildtheorien in Verbindung, prüft Letztere kritisch, adaptiert sie für neue Kontexte und erweitert ihre Kategorien. Eine vergleichende Betrachtung von *Album*, dem gleichnamigen Dokumentarfilm und *Iskopano* zeigt eine Entwicklung, in der sich weltanschauliche Ordnungen sowie Interpretationen von Trauma und Erinnerung verschieben. Den Ausgangspunkt bildet jeweils der Verlust persönlicher Fotografien durch den Krieg. Sowohl Letzterer als auch der Bilderverlust können als traumatische Zentren der Werke ausgemacht werden.

Kirin versucht jeweils, die verlorenen Fotografien zu ersetzen. In *Album* geschieht dies durch ekphrastische Aufzeichnungen sowie durch Bildmotive aus anderen Quellen: Dabei zeigt sich die Komplementarität von Bild und Sprechen, denn das Sprach-Album kann die Fotos nicht gleichwertig intersubjektiv darstellen. Ebenso wenig scheinen fremde Bilder den Verlust vollständig zu kompensieren. Aufgrund konventionalisierter fotografischer Topoi geben die auf Flohmärkten gefundenen Bilder dennoch Anhaltspunkte für das autobiografische Erinnern. Zugleich provozieren manche von ihnen traumatische Flashbacks, was Kirin am Motiv zeretzter Kühe diskutiert, die, gleich einer grotesken Metapher, jenen im Stall seiner Großmutter zu ähneln scheinen. Konzeptuell kommen jeweils Strategien von Postmemory zum Einsatz, wenn anhand visueller Motive die eigene Kindheit sowie jene der Mutter nachempfunden werden. Die konkreten Fotos einer fremden serbischen Familie wiederum sind, als sichtbare Beweise dafür, dass die Abgebildeten sich während des Krieges in Haus und Garten aufhielten, negativ behaftet, da sie mit der mutwilligen Zerstörung der eigenen Familialalben in Verbindung zu stehen scheinen. Trotz ihres Vorliegens werden sie im Buch nicht gezeigt, sondern ebenfalls nur beschrieben. Die Befürchtung, dass sie aufgrund der Eindringlichkeit des Visuellen das Sprach-Album eigener Bilder überstrahlen würden, könnte ein Grund dafür sein.

Der Film *Album* unterstreicht dagegen eine versöhnliche Haltung gegenüber jenen Fremden, denn der Umstand, dass es sich ebenfalls um Geflüchtete handelt, weckt Empathie und Verständnis. Kirin geht nun ausführlich auf deren gefundene Fotografien ein und präsentiert sie auch visuell. In diesem Kontext stehen sie nicht in Konkurrenz zu seinen Kindheitserinnerungen, die im Film gar nicht zur Sprache kommen, sondern erweisen sich als fruchtbares Material, das dem Medium Film gerecht wird. Außerdem werden im Film zusätzliche Motive eingeführt: Das beschädigte Kinderalbum von Kirins Cousine Tanja wird erstmals präsentiert, wobei die materielle Seite von Fotografie zur Geltung kommt. Gleich einem Paradoxon, das später zum Zentrum von Kirins Betrachtungen in *Iskopano* wird, zeugen die Erklärungen seiner Tante davon, dass sie in den verschwommenen und zerkratzten Motiven, trotz fehlender Referenzialität, ohne Zögern die früheren Aufnahmen wiedererkennt. Unter Verweis auf zahlreiche Bildtheorien erklärt der Autor die entstellten Motive in *Iskopano* gerade deshalb zu Werken der bildenden Kunst. Seine Perspektive verschiebt sich vom Bedauern über den Verlust und die Zerstörung wichtiger autobiografischer Zeugnisse hin zu der Erkenntnis, dass Tanjas Kindergesicht auf mehreren Bildern unverseht geblieben ist. Dieses ‚Wunder‘ lässt ihn den Vergleich zu alten Ikonen ziehen.

Sprechen stellt in Kirins Foto-Text einen wichtigen Angelpunkt dar: Zunächst spendet es den verlorenen Bildern ein neues Medium. Darüber hinaus dient es jedoch auch als subtiles Werkzeug, mit dem die Erzähler:innen ihre (imaginären) Bildbetrachtungen durch feine Nuancen modulieren, wenn sie Beobachtungen mit Theorien verflechten, diese widerlegen und Narrative über visuelle sowie sprachliche Bild-Objekte reformulieren. Gerade im Kontext von Trauma wird Sprechen außerdem mimetisch eingesetzt und verweist durch Leerstellen und abgebrochene Sätze auf emotionale Überforderung bzw. Sprachlosigkeit. In diesem Zusammenhang wird die Medialität von Sprechen – komplementär zu jener von Bildern – als flexibel erkennbar, da ihm die Deutungshoheit über sämtliche Motive zukommt.

Neben launigen Kommentaren und selbstanalytischen Einsichten entwickelt Kirin eine collageartige Technik des Sprechens: Rekonstruierte Fotografien und andere Bildsequenzen werden flexibel mit autobiografisch wichtigen Ereignissen kombiniert und dienen so als quasi-fotografische neue Anker der Erinnerung. Eine traumabewältigende Dynamik des Sprechens zeichnet sich insbesondere in *Iskopano* ab: Einerseits nutzt Kirin theoretische Diskurse, um Distanz zum Faktum des Krieges zu etablieren. Andererseits zeugt seine fantasievolle Betrachtung der durch die Feuchtigkeitseinwirkung zufällig entstandenen neuen Motive von einem unbeschwerten Blick, der es vermag, auf den zerstörten Seiten Schönes zu finden.

XI Poetik der Schnappschüsse: Flüchtige Welten bei Srđan Valjarević und Vesna Pavlović

Sneg. Ogromne, krupne pahulje, koje se istope još u vazduhu. A one koje i padnu negde, nestanu. Ništa od njih ne ostane. Čak ni ta voda od koje su nastale. To je zato što je preko nule u 9:15. Ali lepo izgledaju u vazduhu, dok padaju na zemlji, bar to. I ako te to zanima, da, jeste, mislim na tebe, ne zbog snega, nego i inače. Onako.¹ (DDZ, 87)

Im Stile eines Notizbuchs hält Srđan Valjarevićs Prosatext *Zimski dnevnik* (1995, ZD; Wintertagebuch) Alltagsszenen aus der Perspektive eines Flaneurs fest, der sich durch die Straßen Belgrads bewegt. Tatsächlich geben die jeweils akribisch mit Datum und Uhrzeit versehenen Eindrücke keine zufälligen Beobachtungen wieder, denn Valjarević hielt sich während des Zeitraums von Dezember 1994 bis März 1995, in dem dieser Text entstand, zunächst drei Monate in Lyon sowie anschließend einen weiteren in Konjarnik bei Belgrad auf. Der in einem Fragment beiläufig erwähnte Jahreswechsel verortet die Handlung außerdem zeitlich ein Jahr früher, zwischen Dezember 1993 und März 1994. (Vgl. ZD, 39) Zusätzlich zu seinen Einträgen interviewt der Chronist ausgewählte Persönlichkeiten aus der Kunst- und Kulturszene und lässt darüber hinaus vierzig zufällige Gesprächspartner:innen zu Wort kommen, die sich jeweils mit Vornamen vorstellen und, zu kurzen Statements aus der Ich-Perspektive kondensiert, Fragen über ihre Lebenssituation, Vorlieben, Ängste, Zukunftsträume, Herkunft und Kindheit beantworten. Lediglich am Rande kommt der zeitgleich stattfindende Jugoslawienkrieg dabei zur Sprache.

Erst die Auflage von 2005 integriert Schnappschüsse der serbisch-amerikanischen Fotografin und Kunstprofessorin Vesna Pavlović in diesen Text: „Sve ljude [...], kao i celu zimu, fotografisala je Vesna Pavlović, fotograf. Veoma uredno.“² (ZD, 145) Auch diese winterlichen Szenen zeigen flüchtige und häufig fragmentarische Eindrücke von Nebenstraßen der Belgrader Vorstädte. Ihr Verhältnis zum Text gestaltet sich durch lose, wie zufällig erscheinende Bezüge: Korrespondenzen ergeben sich anhand der Orte und Räume sowie in manchen Fällen durch oberflächliche Ähnlichkeiten zu den im Text erwähnten Protagonist:innen, die

1 „Schnee. Riesige, große Schneeflocken, die noch in der Luft schmelzen. Und jene, die zu Boden fallen, verschwinden gleich wieder. Nichts bleibt von ihnen übrig. Nicht einmal das Wasser, aus dem sie entstanden sind. Das liegt daran, dass es um 9:15 über Null Grad hat. Aber in der Luft sehen sie schön aus, während sie herunterfallen, wenigstens das. Und wenn es dich interessiert, ja, wirklich, ich denke an dich, nicht wegen dem Schnee, sondern auch sonst. Einfach so.“

2 „Vesna Pavlović hat alle Menschen [...] sowie den ganzen Winter fotografiert. Sehr treffend.“

auf den Bildern meist fragmentiert und undeutlich gezeigt werden. Wissenschaftlich befasst sich Pavlović u. a. mit der kulturpolitischen Dimension von Fotografie und daran gekoppelten Erinnerungskulturen der Gegenwart. Damit überschneiden sich ihre Interessen mit der literarischen Bedeutung von *Zimski dnevnik*, das schnell seinen bis heute aufrechterhaltenen Status als Kultbuch der 1990er Jahre erlangte. (Vgl. DDZ, 210) Das ebenfalls fotopoetisch geprägte Sprechen geht in diesem Werk den Fotografien voraus, daher wird im vorliegenden Kapitel die Poetik des Sprechens vor dem Foto-Text behandelt.

Valjarević, der neben Gedichten außerdem den Roman *Komo* (2007, K; *Como*, 2008) über einen Stipendienaufenthalt am Comer See in Italien vorgelegt hat, greift sein winterliches Stadtprojekt zehn Jahre später wieder auf: In *Dnevnik druge zime* (2005, DDZ; Tagebuch eines anderen Winters) übernimmt er den protokollhaften Duktus des Notizbuchs und den Handlungsraum Belgrad in den Wintermonaten. Im Unterschied zum ersten Tagebuch, dessen Chronist als subjektive Instanz im Hintergrund bleibt und vorwiegend visuelle Eindrücke sowie fremde Statements vermittelt, ist der Ich-Erzähler des zweiten deutlich präsenter. Die Momentaufnahmen erscheinen nun als atmosphärisches Element, vor dem der leidenschaftliche Flaneur seine persönliche Lebenssituation reflektiert: Die von den Protagonisten früherer Werke geteilte Vorliebe für Alkohol führt zu einer Polyneuropathie und so kondensiert der Winter, in dem seine Beine versagen, mit einer Rückbesinnung auf das von ihm seit längerem vernachlässigte Schreiben. An die Stelle der Interviews mit zufälligen Gesprächspartner:innen treten in *Dnevnik druge zime*, als Polyphonie stiftendes Element, Gedichte.

1 Notizen und Fakten: Fiktionales Sprechen im faktualen Modus

Aufgrund der zentralen Rolle visueller Eindrücke und der auf kurzen situativen Sequenzen basierenden Ausschnitthaftigkeit erinnert besonders Valjarevićs erstes ‚Tagebuch‘ an ekphrastisch wiedergegebene Fotografien: eine Schlägerei, eine Blondine, die ein Lokal betritt, Regen und Schnee, streunende Katzen und Hunde. Die Bedeutung passiver Sinneswahrnehmungen – des Sehens, doch auch des Hörens – als Grundlage dieser Bilder wird im Text reflektiert: „Moje je da ćutim, da slušam i da gledam.“³ (ZD, 13) Hinter ihnen verbirgt sich ein fragiles Subjekt:

3 „Meine Aufgabe ist es, zu schweigen, zuzuhören und zu betrachten.“

„Slike su tu stalno. [...] Čovek nije stalan. Imam strahove, kida me sujeta, treba mi mlake vode za umivanje.“⁴ (ZD, 13)

In beiden Notizbüchern lassen sich die Streifzüge des Erzählers anhand häufig erwähnter Straßennamen hauptsächlich außerhalb der Belgrader Altstadt, in den angrenzenden Stadtbezirken Zvezdara und Vračar, verorten. Im ziellosen Umherstreifen zeichnet sich jeweils eine vage Sinnsuche des Protagonisten ab, der im ersten Werk betont im Hintergrund bleibt und das Sprechen häufig anderen überlässt: Vierzig komprimierte Lebenserzählungen veranschaulichen eine Pluralität an Schicksalen, Sichtweisen und Möglichkeiten. Die ungerichtete Bewegung des Ich-Erzählers motiviert die Vielzahl an Schauplätzen sowie eine vermittelte Zufälligkeit der ausgewählten Beobachtungen: „Šta očekujem da vidim?“⁵ (ZD, 16)

Regelmäßig verlagert Valjarević den Fokus weg von den Menschen und rückt die Stadt Belgrad ins Zentrum: „Volim kad je grad pust. [...] Jer, kad je mnogo ljudi, onda ne vidiš grad.“⁶ (DDZ, 65) Ihn interessieren die Stadtdynamik und die Wirkung, die Belgrad unabhängig von Bewohner:innen und Passant:innen entfaltet: „Ovaj grad oduvek ima nešto tužno.“⁷ (ZD, 110) Selfies mit Stadtmotiven im Hintergrund würden der Stadt nicht gerecht.

1.1 Fotografisches Erzählen

Das Beobachten fremder Menschen sowie das Betrachten von Plätzen, Straßen und geografischen Gegebenheiten bildet in Valjarevićs Notizbüchern den roten Faden für das Sprechen des Ich-Erzählers und begründet dessen charakteristische Note.⁸ Zudem deutet er gleich zu Beginn die Fiktionalität der im faktualen Duktus des Notizbuchs verfassten Szenen an, wenn er einen ins Blickfeld gerückten Maler mit dessen Vorübergehen wieder verschwinden lässt: „Ni zamišljeni moler kraj prozora tamo više ne postoji.“⁹ (ZD, 7) Die betonte Arbitrarität des Erzählten bleibt bis zum Schluss aufrecht, wo der Text in eine Restaurantszene mündet. Die-

4 „Bilder sind beständig. [...] Der Mensch ist nicht beständig. Ich habe Ängste, bin von Eitelkeit zerrissen und brauche zum Waschen lauwarmes Wasser.“

5 „Was erwarte ich zu sehen?“

6 „Ich mag es, wenn die Stadt verlassen ist. [...] Denn wenn viele Menschen da sind, sieht man die Stadt nicht.“

7 „Diese Stadt hatte schon immer etwas Trauriges.“

8 Eine solche ‚Stimme‘, die eine:n Autor:in in allen Werken unverkennbar auszeichne, hebt auch David Albahari, im Rahmen eines für das Buch geführten Interviews, als zentral für das literarische Schreiben hervor. (Vgl. ZD, 134)

9 „Selbst der erfundene Maler am Fenster existiert nicht mehr.“

ses mehrfach anzutreffende Motiv enthüllt weder überraschende Wendungen noch spektakuläre neuen Gedanken, sondern repräsentiert das Alltägliche: Knapp und unspezifisch gleitet der Blick des Erzählers über die Gäste, wobei er diese anhand ihres Verhaltens und ihrer Gespräche jeweils einem Typus zuordnet. (Vgl. ZD, 144)

Neben der visuellen Struktur dieser Aufzeichnungen unterstreichen Zeitanlagen, mit denen Valjarević alle Eindrücke auf die Sekunde genau verortet, die Momenthaftigkeit einer Poetik der Schnappschüsse. Veränderungen manifestieren sich darin als zeitlich aufeinanderfolgende Bildmotive:

U 14.15 tri vrapca oko bare na uglu Vojvode Dragomira i Topolske.

U 14.16 dva vrapca oko bare na uglu Vojvode Dragomira i Topolske. Jedan je odletao.

U 14.17 tri vrapca oko bare na uglu Vojvode Dragomira i Topolske. Vratio se onaj vrabac.¹⁰ (ZD, 41)

Zusätzlich enthalten die Tagebücher kurze narrative Episoden, in denen Erinnerungen wach werden oder der Chronist Begegnungen festhält und Lebensweisen sammelt. Diese schließen jeweils an ein raumzeitliches Stadtmotiv an, das den Erzählanlass bildet: „U ovoj prodavnici sam kupovao hleb i kiselu vodu babi i dedi. Prvo je umrla baba, pa posle deda. Kad je baba umrla, deda je pio rakiju i plakao. Kad je deda umro, plakale su neke tetke.“¹¹ (ZD, 124)

In manchen Fragmenten kommt beiläufig das Medium Fotografie zur Sprache, wobei Valjarevićs Alltagsszenen hauptsächlich auf dessen populärkulturelle Funktion verweisen. In fließenden Übergängen verbinden sich seine Gedankenbilder mit zufälligen Fotomotiven, wenn er etwa zwei Menschen vor der Markuskirche beschreibt und die Leser:innen an den von Postkarten bekannten Ausblick auf dieses Gebäude erinnert. (Vgl. ZD, 20) Dabei ergeben sich Bezüge zum einen zwischen dem touristischen Bildmotiv und den am selben Ort verweilenden Passant:innen sowie zum anderen zwischen dem fiktionalen Text und den auf bekannte Realia verwiesenen Rezipient:innen. Deutlich distanziert kommentiert Valjarevićs Flaneur an anderer Stelle erotische Motive, wie die beiden Pin-ups, die er im Vorübergehen in einer schmutzigen Werkstatt erblickt. Dabei weist er auf einen entindividualisierenden Modus des Betrachtens hin, der sich auf weibliche Körper in anzüglichen Posen vorgetäuschten Verlangens richtet und dabei

¹⁰ „Um 14:15 drei Spatzen am Teich an der Ecke Vojvoda Dragomir und Topolska. / Um 14:16 zwei Spatzen am Teich an der Ecke Vojvoda Dragomir und Topolska. Der eine Spatz ist weggeflogen. / Um 14:17 drei Spatzen am Teich an der Ecke Vojvoda Dragomir und Topolska. Der eine Spatz ist zurückgekehrt.“

¹¹ „In diesem Laden kaufte ich früher Brot und Mineralwasser für Oma und Opa. Oma ist zuerst gestorben, dann Opa. Als Oma starb, trank Opa Rakija und weinte. Als Opa starb, weinten einige Tanten.“

die Gesichter außer Acht lässt. Die Bilder geben demnach mehr über ihren Besitzer preis als über die Abgebildeten. (Vgl. ZD, 55)

Valjarevićs Poetik der Schnappschüsse steht in Verbindung mit seiner Referenz auf Getrude Stein, von der die berühmte Gedichtzeile „A rose is a rose is a rose is a rose“ stammt. Zweimal integriert er in seinen Text den stilistisch von ihr inspirierten Gedanken: „Jedan život je jedna pesma kroz jednu priču je jedna jedina slika.“¹² (ZD, 21 und 25) Die fließende Transformation von Lebenserfahrungen in ein Gedicht bzw. eine Erzählung, die sie zu einem einzigen Bild kondensiert, ist paradigmatisch für beide Tagebücher. Sie reflektiert einerseits den zyklischen Charakter des Lebens. (Vgl. ZD, 25) Andererseits erläutert Valjarević seinen leitmotivischen Aphorismus an der Allegorie eines Mädchens, das einen Brief aufgibt und damit etwas aus seinem Leben solcherart verspricht, dass es sich für ein Gegenüber öffnet. (Vgl. ZD, 21) Neben der Flüchtigkeit von Erlebtem spürt er so insbesondere dessen Darstellbarkeit nach, bzw. der Möglichkeit, Erfahrungen mit Sprache auszudrücken und die Gedanken anderer Menschen zu empfangen. Steins Stilmittel begründet noch weitere Aphorismen, in denen Valjarević sich mit ähnlichen Fragen beschäftigt: „19.50 Ako hoćeš da znaš, moraš da čuješ. Ako hoćeš da čuješ, moraš da pitaš. Ako hoćeš da pitaš, moraš biti pažljiv i da slušaš. Reci mi to. Reci mi polako. Slušam.“¹³ (ZD, 89)

Auch die in das zweite Tagebuch integrierten Gedichte zählen zu den Elementen des fotografischen Modus, denn die erwähnte Transformation von Lebenserfahrungen in (Sprach)Bilder realisiert sich in ihnen formal noch deutlicher als in den Prosa-Episoden. Zwischenmenschlich sowie poetologisch interessiert Valjarević sich für Verhältnisse zwischen Bild und Sprechen und bemerkt in einem seiner Fragmente: „Slika je bez priče. U priči je uglavnom sva beda. U slici je uglavnom laž. U koracima je uglavnom sva promena.“¹⁴ (ZD, 49) Dieses Fragment widmet sich der Flüchtigkeit alltäglicher Ereignisse: Valjarević beschreibt den hinter einer Passantin verblassenden Parfumhauch und eine Straßenbahnhaltestelle mit wartenden Menschen. Die Bilder lassen nicht erkennen, woher diese Figuren kommen und wohin sie eilen. Wie in vielen anderen notierten Szenen verzichtet der Erzähler auf Ereignishaftigkeit. Obgleich Bilder stets auf etwas zu verweisen scheinen, ist – wie schon Lessing prominent feststellte – ihre zeitliche Dimension reduziert. Mögliche erahnte Geschichten sind daher notwendig trügerisch. Valjare-

12 ‚Ein Leben ist ein Gedicht, durch eine Geschichte ist es ein einziges Bild.‘

13 ‚19:50 Wenn du wissen willst, musst du zuhören. Wenn du zuhören willst, musst du fragen. Wenn du fragen willst, musst du aufmerksam sein und zuhören. Sag mir das. Sag es mir langsam. Ich höre zu.‘

14 ‚Das Bild ist ohne Geschichte. Die Geschichte ist meist voller Elend. Im Bild ist zumeist eine Lüge. In Schritten geschieht meist alle Veränderung.‘

vićs fotografisches Erzählen beschwört den Moment und rückt dabei meist visuelle Details in den Vordergrund. An einem Mädchen, das sich die Lippen schminkt, erörtert er Fragen zur Intersubjektivität von Wahrnehmung: „Gleda u svoje usne na ogledalu. Kako stvarno izgledaju te usne to nikada neće videti. [...] Ista je stvar sa svetom: kako mi stvarno izgledamo?“¹⁵ (ZD, 29)

Die Steifzüge des Erzählers lenken seinen fotografischen Blick auf die Straßen, Plätze, Flüsse, Lokale und die Verkehrsmittel Belgrads, auf die durch diese Stadt streunenden Hunde und Katzen sowie auf Menschen, die sie passieren. Das Leben in Belgrad wird in seiner diastratischen Vielfalt skizziert: In blitzlichthafteindrücken präsentiert Valjarević feine Damen, Obdachlose, Busfahrer, Betrunkene, wohlerzogene Kinder, erschöpfte Mütter, halbstarke junge Männer, die Gäste im Garten eines Restaurants sowie jene in einer Imbissbude; auch eine Gruppe vermeintlich Krimineller erhält Beachtung. Der Schwerpunkt der Beobachtungen liegt auf anonym bleibenden, einfachen Menschen, die mit der Stadt verschmelzen, und auf Milieus, die literarisch selten berücksichtigt werden. Mehrere Szenen handeln von Romnja und Roma. Obgleich er sie ambivalent darstellt, zollt der Erzähler dieser oft stigmatisierten ethnischen Gruppe einen gewissen Respekt. Sichtlich berührt erwidert er an einer Stelle den direkten Blick einer Romni: „Ništa ne može biti tako razumljivo i beznadežno istovremeno kao jedno takvo ljudsko lice.“¹⁶ (ZD, 33) Obwohl die Ich-Erzähler in Valjarevićs Notizbüchern durch die serbische Hauptstadt flanieren, finden sich – wie zufällig untergemischte Fotografien – inmitten der Fragmente von *Zimski dnevnik* vereinzelt auch Szenen, die in Lyon verortet sind, wo Valjarević den Großteil dieses Textes verfasste. Die räumliche Überblendung geschieht unkommentiert und lässt ein übergeordnetes Subjekt des Textganzen erahnen, das räumlich ähnlich verortet ist wie der Autor. (Vgl. ZD, 126)

Das Gehen verleiht den Notizbüchern ihren spezifischen Rhythmus, weshalb diese als „roman hodanja“ (DDZ, 210) (Flanier-Roman) bezeichnet wurden, denn symbolisch wird darin Bewegung in literarisches Schreiben übersetzt. Wind und Wetter begleiten die Streifzüge des Protagonisten, der im Gehen Ruhe findet, wo Gedanken sich verflüchtigen und das Selbst in den Hintergrund tritt, sodass die Sinne frei werden für blitzlichthafte Eindrücke der Stadt. Auch der Wind wird im Tagebuch in *visuelle* Fotomotive übersetzt: „Opet vidim da je vetar, po kosi jedne žene, i po kragi jednog čoveka. Po sebi ne vidim da je vetar [...]“¹⁷ (ZD, 79). Insbe-

15 „Sie betrachtet ihre Lippen im Spiegel. Wie diese Lippen wirklich aussehen, wird sie nie sehen. [...] So ist es auch mit der Welt: Wie sehen wir wirklich aus?“

16 „Nichts kann zugleich so klar und hoffnungslos sein wie so ein menschliches Gesicht.“

17 „Am Haar einer Frau und am Kragen eines Mannes sehe ich wieder, dass es windig ist. An sich sehe ich den Wind nicht [...]“

sondere im zweiten Wintertagebuch substituiert das Schreiben das Gehen, während der Ich-Erzähler gezwungen ist, seine schmerzenden Beine zu schonen. (Vgl. DDZ, 5) Valjarevićs Chronotopos des Gehens umfasst auch andere Formen räumlicher Fortbewegung, die seltener vorkommen, wie die Straßenbahn, deren Passagiere sich ganz dem Schaukeln überlassen und – von Grübeleien abgeschirmt – ein inneres Lied singen, das als Analogie zum Schreiben gelten kann:

U 13.10 trese se tramvaj broj 11. Trese se i klati, mi putnici to ne vidimo, mi smo unutra i sve to radimo zajedno sa tramvajem. Pevušim jednu pesmu u sebi.

15.40 i pevam. Ovako nikad nisam pevao. Toliko pevam da ništa ne vidim.¹⁸ (ZD, 82)

Das Gehen steht darüber hinaus in Verbindung mit der abstrakt bleibenden Sinnsuche des Protagonisten. Dieser ringt mit seinen Ängsten, insbesondere mit sozialer Überforderung, tröstet sich jedoch mit seiner Gabe des Betrachtens und Hörens. (Vgl. ZD, 119) Wie er folgert, besteht das Leben hauptsächlich aus Veränderung, die in jenen abstrakten Motiven zum Ausdruck kommt, welche er in den Tagebüchern aufzeichnet – Schnee, Regen, Sonne. Vor diesem Hintergrund muss, metonymisch für alles Verunsichernde, selbst der Tod als unbedeutend erkannt werden: „Lekcija: život je prevara. Lekcija: smrt nije bitna. [...] U međuvremenu sneg. U međuvremenu i kiša, ali bilo je i sunca. Video sam.“¹⁹ (ZD, 139) Wie Seneca in *De brevitate vitae* (49, *Von der Kürze des Lebens*) befasst sich Valjarević mit der für gewöhnlich unbewusst bleibenden ständigen Gefahr des Todes und zieht dafür Motive des alltäglichen Straßenverkehrs heran: Ein Junge wird vom Boden wieder auf die Beine gezogen. (Vgl. ZD, 46) Ein anderes Unfallopfer liegt, von Schaulustigen umringt, leblos auf dem Gehsteig. (Vgl. ZD, 51) Ein Junge rettet sich in letzter Sekunde vor einem Fahrzeug. (Vgl. ZD, 44 f.) Ähnliche Szenen finden sich mit verunglückten Hunden und Katzen. Wie Seneca reflektiert Valjarević anhand der ständigen Möglichkeit, vom Tod überrascht zu werden, auch den oft verschwenderischen Umgang mit dem Leben sowie Fragen der Pietät.

Nicht zuletzt enthalten die Tagebücher theoretische Auseinandersetzungen mit Visualität. Einer Expertin im Serbischen Nationalmuseum (*Narodni muzej*) stellt Valjarević die Frage, was denn ein Bild sei. Aus ihrer Antwort geht das breite Bedeutungsspektrum hervor, das sich sowohl motivisch als auch hinsichtlich des Mediums auftut. Wichtig erscheint außerdem der Gedanke, dass es stark

¹⁸ „Um 13:10 schaukelt die Straßenbahn Nummer 11. Sie schaukelt und wackelt. Wir Fahrgäste sehen das nicht, wir sind im Inneren und machen all das gemeinsam mit der Straßenbahn. Ich summe ein Lied vor mich hin. 15:40 und ich singe. So habe ich noch nie gesungen. Ich singe so intensiv, dass ich nichts sehe.“

¹⁹ „Lektion: Das Leben ist trügerisch. Lektion: Der Tod spielt keine Rolle. [...] Mal Schnee. Mal Regen, aber es gab auch Sonnenschein. Ich habe es gesehen.“

auf den rezeptionsästhetisch-emotional gefassten Bildinhalt ankomme. (Vgl. ZD, 122) Die Interviewte unterscheidet zudem die bei Valjarević häufig anzutreffenden Begriffe ‚Bild‘ und ‚Betrachten‘: „To gledanje... gledanje jeste stalno, ali nije presudno, jer se čovek ne inspiriše samo onim što vidi, nego onim što je [...] nataloženo u njemu kao deo ličnih ili opštih iskustava, saznanja i misli.“²⁰ (Ebd.) Dass ‚Betrachten‘ einen gleichförmigen Prozess darstellt, der sich auf Umgebungswahrnehmungen beschränkt, berücksichtigt auch Valjarevićs Flaneur, der diesen prozesshaften Modus nutzt, um alltägliche Sorgen aus seinen Gedanken zu vertreiben. Wenn hingegen ‚Bild‘ einerseits semantisch breiter ist, da es seine Motive sowohl aus der Außenwelt als auch aus inneren Vorstellungen schöpft, und sich andererseits konkreter darstellt, da es sich um die gezielte Auswahl eines bedeutsamen momenthaften Eindrucks aus unendlich vielen möglichen handelt, so liegt dieses dem fotografischen Schreiben zugrunde: Die Fragmente präsentieren Gedankenbilder mit symbolischer oder emotionaler Bedeutsamkeit. Auffällig häufig überlässt Valjarević deren Exegese seinen Leser:innen und unterbricht seine Ausführungen dort, wo das Bild aufhört. Dahinterstehende Gefühle und Stimmungen werden höchstens in flüchtigen Andeutungen präsentiert. Wie Fotografien ohne Begleittext sind die Fragmente nur eingeschränkt intersubjektiv lesbar. Sie eignen sich eher für das ‚Betrachten‘ und laden dazu ein, auf persönlich bedeutsamen Aspekten zu verweilen und diese in die eigene ‚Bilder‘-Welt zu integrieren.

1.2 Ein arbiträres Subjekt und vierzig zufällige Sprecher:innen

Valjarevićs Poetik der Schnappschüsse lenkt den Blick auf äußere Eindrücke der Stadt. Der zurückhaltende Ich-Erzähler in *Zimski dnevnik* nutzt diese Motive nicht zuletzt, um selbst in den Hintergrund zu treten und sein Innerstes bedeckt zu halten. So verschwindet er für gewöhnlich in der Leere einer Seitengasse oder in der Anonymität belebter Orte: „Samo lica i nijedno se ne izdvaja, osim jednog koje se najmanje izdvaja.“²¹ (ZD, 72 f.) Die für ihn prägende Erfahrung der Arbitrarität zeigt sich zu Silvester, wo er sich, wie an anderen Abenden, allein durch Straßen und Lokale bewegt – ohne besondere Vorsätze oder Hoffnungen und ohne sich dem Kollektiv jener unbestimmten Masse zugehörig zu fühlen, die ihn lärmend umgibt: „Za nekoliko sati počinje nova '94. godina. Pojedinačno, to nema nikakvog

20 ‚Das Betrachten... Betrachten ist etwas Konstantes, aber es ist nicht entscheidend, denn den Menschen inspiriert nicht nur das, was er sieht, sondern [...] auch das, was in ihm als Teil der persönlichen oder allgemeinen Erfahrungen, Kenntnisse und Gedanken hinterlegt ist.‘

21 ‚Nur Gesichter und keines von ihnen fällt auf, außer einem, das am wenigsten auffällt.‘

značenja. To je samo noć²² (ZD, 39). Während er in gelassenen Momenten seine Ängste durch Bewusstmachung der Fragilität des Lebens besiegt, deutet sich in anderen seine Vorsicht angesichts der Gefahrenquellen auf den Belgrader Straßen als absurder Gegensatz zur existenziellen Erfahrung als unfreiwillig ‚In-die-Welt-Geworfener‘ an: „Uključen, najednom, u taj život, pogledao sam i levo i desno, da vidim ide li neko vozilo.“²³ (ZD, 60)

Dasselbe existenzielle Gefühl begleitet die Poetik der Schnappschüsse, wenn die Gefühle des Ich-Erzählers sich in Umgebungsmotiven auflösen, die ihm im Gegensatz zu seiner Selbsterfahrung sinnerfüllt und verständlich erscheinen. Seine größte Schwierigkeit betrifft die Unfähigkeit, sich anderen gegenüber zu öffnen: „Bio bi to pravi trenutak da se nešto važno saopšti prijatelju. Noć je, ulice su mirne. Kaži prijatelju. Reci šta te muči.“²⁴ (ZD, 58) Was es in jenem Moment zu sagen gelte, verschweigt der Text. Das freimütige Sprechen über Gefühle – Parrhesia – ist es, wonach sich der Ich-Erzähler sehnt und das ihm zu glücken scheint, als er sich seine momentane Beziehungslosigkeit eingesteht und akzeptiert: „[A]li sam našao nešto drugo: potrebu u sebi, da poverujem. I našao sam svoju priču, i našao sam da je sasvim ljudska. Mogao i da je kažem, da je kažem kao bilo čiju, svejedno je. Ne stidim se sopstvene, i ne stidim se tuđih priča. Priča je ljudska, samo ako možeš da je kažeš.“²⁵ (ZD, 89) Auch an dieser Stelle, wo das Ziel freimütiger Rede für erreicht erklärt wird, bleibt sie im Text aus, und der Protagonist behält für sich, worin diese nun akzeptierte eigene Geschichte besteht und was seine nunmehr überwundene Scham ursprünglich begründet hat.

Der Erzähler von *Zimski dnevnik* sucht Antworten auf Fragen, die er für sich selbst nicht beantworten kann, das Grundgerüst seiner autobiografischen Erzählung, im Gespräch mit anderen. So sprechen fremde Erzähler:innen über ihre Träume, Freuden, Ängste, Begabungen und Missgeschicke, Ziele, Kindheit und Lebensweisheiten. Passend zur geografischen Struktur des Textes enthalten die meisten Narrative eine räumliche Selbstverortung: Die Sprecher:innen beschreiben eine für sie selbst charakteristische Umgebung – ihre durch Familienmitglie-

22 ‚In wenigen Stunden beginnt das neue Jahr, 1994. An sich hat das keine Bedeutung. Es ist nur eine Nacht [...].‘

23 ‚Plötzlich in dieses Leben verwickelt, schaute ich sowohl nach rechts als auch nach links, um zu sehen, ob ein Fahrzeug kommt.‘

24 ‚Das wäre der richtige Moment, um einem Freund etwas Wichtiges mitzuteilen. Es ist Nacht, die Straßen sind ruhig. Erzähle es dem Freund. Sag, was dich belastet.‘

25 ‚[A]ber ich habe etwas anderes gefunden: Das Bedürfnis, an mich selbst zu glauben. Und ich habe meine Geschichte gefunden, und ich fand sie ganz menschlich. Ich hätte sie erzählen können, ich hätte sie wie jede andere erzählen können, das spielt keine Rolle. Ich schäme mich nicht für meine eigene Geschichte und ich schäme mich auch nicht für die Geschichten anderer Leute. Eine Geschichte ist nur dann menschlich, wenn man sie erzählen kann.‘

der oder Mitbewohner:innen geprägte Wohnung, ihren Arbeitsplatz oder die Wiesen und Felder einer auf dem Land verbrachten Kindheit. Dabei wird deutlich, dass Räume die Sicht auf die Intimität ihrer Bewohner:innen öffnen. Sie ergänzen die Lebensnarrative um gleichsam fotografische Einblicke in eine spezifische Art zu leben und die Welt zu betrachten. Die Sprecher:innen werden in ihrer nach außen ansonsten abgeschirmten Zurückgezogenheit als Philosoph:innen, Denker:innen und Träumer:innen erkennbar. Die präsentische Zeitlichkeit von Valjarevićs Fragmenten aufgreifend, nennen sie Betätigungen und Befindlichkeiten, die ihr Erzählen im Augenblick verankern: „Trenutno se nalazim u školi na najdosadnijem času [...]. Još samo dva minuta i biću slobodna.“²⁶ (ZD, 103) Oder: „Udobno mi je. Malo me boli glava.“²⁷ (ZD, 50)

Ihre allgemeine Lebenserfahrung beschreiben die Interviewten sehr unterschiedlich, wobei deutlich pessimistische Grundhaltungen ebenso vorkommen wie euphorische: „Uvek se nađe neki razlog da se pati.“²⁸ (ZD, 32) Oder: „Nikad nisam patila. Moj život je moje najvažnije iskustvo.“²⁹ (ZD, 35)

Die Freuden und Sorgen dieser zufälligen Gesprächspartner:innen betreffen in den meisten Darstellungen alltägliche Dinge. Viele wünschen sich ein friedliches Zusammenleben, gute Stimmung, eine harmonische Beziehung und sexuelle Erfüllung. Wie die folgende Wortmeldung verdeutlicht, liegen Freuden und Sorgen oft eng beieinander: „Volim devojk, posao, fudbal. Ne volim posao, fudbal, devojk.“³⁰ (ZD, 69) Manche Sprecher:innen charakterisieren sich anhand ihrer Hobbys, andere anhand spezifischer Vorlieben und Verhaltensweisen. Mitunter wird deutlich, dass auch Fremdwahrnehmungen das Selbstbild bestimmen: „[D]rugi kažu da mnogo pričam“³¹ (ZD, 114). Mehrere Sprecher:innen bedauern ihre Schüchternheit oder soziale Ängste – Dispositionen, mit denen auch der Chronist selbst zu kämpfen hat: „Moj strah je i strah svih nas, strah od tuđeg pogleda.“³² (ZD, 28)

Valjarevićs Fragen lenken diese Erzählungen hin zu existenziellen Gefühlen: Dabei wird deutlich, dass Angst vom Individuellen bis zum Politischen oder Kosmischen sehr unterschiedliche Bereiche betreffen kann: „Imam više strahova:

26 ‚Ich bin gerade in der Schule, in der langweiligsten Stunde [...]. Nur noch zwei Minuten, dann bin ich frei.‘

27 ‚Ich fühle mich wohl. Ein bisschen tut mir der Kopf weh.‘

28 ‚Es findet sich immer ein Grund zu leiden.‘

29 ‚Ich habe nie gelitten. Mein Leben ist meine wichtigste Erfahrung.‘

30 ‚Ich liebe meine Freundin, meine Arbeit und Fußball. Meine Arbeit, Fußball und meine Freundin mag ich nicht.‘

31 ‚[D]ie anderen sagen, dass ich viel rede.‘

32 ‚Meine Angst ist die Angst von uns allen, die Angst vor dem fremden Blick.‘

1) od svojih nemoći; 2) od ambicija; 3) od neljudskosti; 4) od mraka bez kraja.“³³
(ZD, 44) Ähnliches gilt für Scham:

Ja sam Aleksandra. Stid?
Ruke sklopljene na licu.
Dete koje ne zna šta je krivo.
Sva nepravda na ovom svetu.³⁴ (ZD, 139)

Doch auch positive Gefühle wie Glück, das in Abus Statement von der Liebe ausgeht, können durch eine einfache Begegnung entstehen und eine langfristige Wirkung entfalten:

Kada sam bio srećan i dali sam sad, i zašto?
Kad sam je sreo,
da,
zato što sam je sreo.³⁵ (ZD, 44)

Die autobiografischen Darstellungen der vierzig flüchtigen Bekannten sind knapp und konkret: Sie enthalten jeweils einen klar erkennbaren Fokus, thematisieren ungehemmt positive wie negative Gefühle und formulieren Fragen, die derzeit noch nicht beantwortet werden können. Indem er Themen vorgibt, die in seinem eigenen Erzählen wenig greifbar erscheinen, füllt der Chronist, ohne sich selbst festzulegen, diese Lücken mit einem Verweis auf eine Vielzahl möglicher Antworten. Auf diese Weise wird aus dem chronotopisch stark strukturierten und unmittelbar mit ihm als beobachtender Instanz verbundenen Text ein polyphones Gewebe.

Trotz des ähnlich skizzenhaften Aufbaus von *Dnevnik druge zime* wird der Protagonist hier mit seinen Bedürfnissen und Gefühlen konkreter greifbar. Seine Krankheit und der Wunsch nach Genesung begründen einen zielgerichteten Chronotopos. An die Stelle des Umherschlenderns treten Gehversuche, die angestrengten Bemühungen, das Treppenhaus zu durchqueren. (Vgl. DDZ, 169) Angesichts seines Stillstands wird als Ersatz das literarische Schreiben wichtiger. Das damit verbundene Anliegen der Selbstfindung kommt in einem Gedicht über einen Schnappschuss zur Sprache, den der Ich-Erzähler nach einer enttäuschenden Konsultation im Krankenhaus in einer Fotobox am Bahnhof von sich anfertigt:

33 ‚Ich habe mehrere Ängste: 1) vor meinen Schwächen; 2) vor meinem Ehrgeiz; 3) vor Unmenschlichkeit; 4) vor Finsternis ohne Ende.‘

34 ‚Ich bin Alexandra. Scham? / Die Hände über dem Gesicht gefaltet. / Ein Kind, das nicht weiß, was falsch ist. / All die Ungerechtigkeit dieser Welt.‘

35 ‚Wann ich glücklich war, ob ich es jetzt bin und warum? / Als ich ihr begegnete, / ja, / weil ich ihr begegnete.‘

[...] uđem u automat za fotografisanje i ubacim novčanicu i
izađe moja fotografija
kao dokaz moje želje i volje i potrebe za ljubavlju i
putovanjem i za svim onim što želim,
za zdravim tabanima posebno, koji će me odvesti,
tamo gde je sve to što želim.³⁶ (DDZ, 93 f.)

Das Porträt kondensiert die gegenwärtige Situation des lyrischen Ichs: Alle Gedanken und Gefühle dieses Augenblicks schreiben sich metonymisch in sein Abbild ein. Das Betätigen des Auslösers wird als gleichsam magische Handlung erlebt, denn der Betrachter sieht in dieser Aufnahme einen ‚Beweis‘ seiner Identität und seines Strebens, der besonders seine Hoffnung auf baldige Genesung, doch auch seine unspezifische Sehnsucht nach Bindung und Liebe versinnbildlicht. Durch die prospektive Gerichtetheit des Bildes – die sich mit der gleichförmigen Bewegung der ein- und ausfahrenden Züge verbindet – soll die belastende Erfahrung des Stillstands zurückgelassen werden.

1.3 Der Krieg im Hintergrund

Der zeitgleich stattfindende Jugoslawienkrieg stellt in Valjarevićs Tagebüchern kein primäres Thema dar. Obgleich der Chronist eine politikverdrossene Haltung zu erkennen gibt, distanziert er sich klar von nationalistischen Einstellungen. (Vgl. ZD, 63) Eingang in die Fragmente erhält der Krieg in jener Form, in der er sich in den Alltag einschreibt. Zum Beispiel motiviert der Anblick einer überfahrenen Katze Gedanken an mediale Narrative: „[L]judski svet je užasno dosadan. [...] Balkan sa svojim mitovima i ratovanjem, [...] bombardovanje je dosadno [...]. Iz usta mačke u Gvozdićevoj curi krv.“³⁷ (ZD, 12 f.) Auch in der Restaurantszene am Ende des Textes wird militärische Präsenz erwähnt: „Tri vojnika sede za stolom ispred mene.“³⁸ (ZD, 144)

Ebenso beiläufig finden sich Kriegsnarrative in drei der vierzig autobiografischen Skizzen. Dabei öffnen die Sprecher den Blick auf komplementäre diesbezügliche Erfahrungen und Sichtweisen: Da ist zum einen Ivans Angst vor einer

³⁶ „[...] ich betrete die Fotobox, werfe eine Banknote ein und / mein Foto kommt heraus / als Beweis meines Verlangens und Wollens und meines Bedürfnisses nach Liebe und / einer Reise und nach allem, was ich mir wünsche, / nach gesunden Füßen, die mich tragen werden, / dorthin, wo alles ist, was ich mir wünsche“

³⁷ ‚Die Welt der Menschen ist furchtbar langweilig. [...] [D]er Balkan mit seinen Mythen und Kriegen, [...] Bombenangriffe sind langweilig [...]. In der Gvozdićevoj rinnt Blut aus der Schnauze einer Katze.‘

³⁸ ‚Am Tisch vor mir sitzen drei Soldaten.‘

Einberufung, die neben anderen, weniger existenziellen Sorgen steht: „Imam strah i od odlaska u rat i od moćnih žena.“³⁹ (ZD, 14) Entschieden ablehnend gegenüber den Kampfhandlungen äußert sich ein ehemaliger Kriegsteilnehmer namens Bojan: „Dezertirao sam iz vojske, to je važno što sam učinio.“⁴⁰ (ZD, 56) Seine ebenfalls erwähnte Abneigung gegen Sülze, sein ausgezeichnetes Gedächtnis und die starke Konzentration auf Sexualität könnten als Anzeichen einer durch den Kriegseinsatz verursachten Traumatisierung gelesen werden. Zugleich lässt Bojans aktiv in die Tat umgesetzte Entscheidung zu desertieren Mut und eine reflektierte, lebensbejahende Haltung erkennen. Von einer solchen zeugen auch seine zwischenmenschlichen Bedürfnisse. Gegensätzlich gestaltet sich die Erfahrungswelt eines Kriegsheimkehrers im Kampfesrausch: „U vojsci sam skinnuo sa drveta šesnaestodnevn i lež dezertera-samoubice i očistio od crva unutrašnjost njegove lobanje.“⁴¹ (ZD, 132) Die Gleichgültigkeit gegenüber toten Körpern, die Lust an der Schändung und das dahinter zu vermutende überhöhte patriotische Ehrgefühl zeugen von einer irreversiblen Überschreitung natürlicher menschlicher Instinkte durch den Kriegseinsatz. Die Verleugnung verletzter Gefühle – „Sada patim, ali zbog nevine dece koja su na muci“⁴² (ebd.) – und die Flucht in die Religion, die andere Beziehungen ersetzt – „[V]ezan sam samo za Isusa Hrista Sina Božjeg“⁴³ (ebd.) –, lassen einen vereinsamten und unsicheren Menschen erkennen.

Valjarević lässt diese autobiografischen Narrative für sich sprechen, denn der Chronist enthält sich jeglicher Gewichtung, Bewertung oder Analyse der drei Standpunkte. Allerdings handelt auch eines der Fragmente im Haupttext vom Zusammentreffen mit einem dauerhaft vom Krieg geprägten Nationalisten: „Kaže da je bacao bombe i da je pucao iz rova, u Slavoniji. I kaže da bi ponovo išao kad bi ga zvali.“⁴⁴ (ZD, 100) Die angeberischen Aussagen des euphorischen Soldaten werden vom Chronisten als Zentrum einer Feier erlebt, durch deren Prisma er das Kriegs-Narrativ diskursiviert. Seine eigene Abgrenzung bringt er auf mehreren Ebenen zum Ausdruck. Als sich der nach Zustimmung heischende Kriegsfanatiker ihm direkt zuwendet, verzichtet er höflich, doch bestimmt, darauf, dem nationalistischen Diskurs beizupflichten.

39 ‚Ich habe Angst davor, in den Krieg zu ziehen, und vor mächtigen Frauen.‘

40 ‚Ich bin aus der Armee desertiert, das ist das Wichtigste, was ich bisher gemacht habe.‘

41 ‚In der Armee nahm ich die sechzehn Tage alte Leiche eines Deserteurs, der Selbstmord begangen hatte, von einem Baum und reinigte die Innenseite seines Schädels von den Würmern.‘

42 ‚Jetzt leide ich, aber wegen der unschuldigen Kinder, die leiden.‘

43 ‚[I]ch hänge nur an Jesus Christus, dem Sohn Gottes.‘

44 ‚Er sagt, er habe in Slawonien Bomben geworfen und aus einem Schützengraben geschossen. Und er sagt, dass er noch einmal hingehen würde, wenn sie ihn einberufen.‘

An den Partygästen illustriert der Ich-Erzähler bestätigende Kommunikationsmuster, die auf Suggestivfragen reagieren. Gleichgültigkeit mag diesen im belanglosen Smalltalk einer feuchtfröhlichen Versammlung ebenso zugrunde liegen wie Überzeugung. Die Zustimmung zu einem Heldennarrativ wird dabei als gesprächs- und selbstwertfördernd erkannt und dementsprechend mit Unsicherheit erklärt. Der Ich-Erzähler blickt verächtlich auf eine Gruppe von Mitläufern und wendet sich ab: „Udruže se ovce, tako im je bolje, pa i drugima presuđuju.“⁴⁵ (ZD, 100) Um sein Desinteresse zu unterstreichen, beginnt er eine Unterhaltung mit einem ihm flüchtig bekannten, betrunkenen Mädchen und flüchtet sich, davon ebenso gelangweilt, in einen derben Annäherungsversuch. Zu allem Überdross zeigt sich, auch nachdem der gesprächsmüde Protagonist kurzfristig im Schweigen reiner Körperlichkeit versunken ist, dass die Stimme des Nationalisten sowie die Schlagwörter Ehre, Stolz und Verrat nach wie vor diese Feier bestimmen. (Vgl. ZD, 101)

Unabhängig von der Beliebigkeit, mit der das amouröse Zwischenspiel die pazifistische Haltung des Ich-Erzählers färbt, bildet wohl das Bewusstsein für die Zerbrechlichkeit und den Wert des Lebens den wichtigsten Grund dafür, dass er kriegstreibende Heldendiskurse ablehnt und die Party verlässt: „Svako donekle drži sopstveni život u sopstvenim šakama, ali samo donekle.“⁴⁶ (ZD, 100) Zudem zeichnet ein anderes Fragment das groteske Bild der Kehrseite sich selbstüberschätzender Kriegsverherrlichung: „Čovek bez noge, na štakama u Ulici srpskih vladara, obučen u dugački vojnički šinjel, oficirski.“⁴⁷ (ZD, 70) Von diesem Anblick fühlt sich der Chronist peinlich berührt: „Osetiš potrebu da imaš fizički nedostatak.“⁴⁸ (Ebd.) Das (Gedanken)Bild verweist auf einen öffentlich unterdrückten Diskurs, denn im Gegensatz zu gesellschaftlich und medial aufdringlich präsenten Heldennarrativen werden kriegsversehrte Veteranen im Alltag selten thematisiert.

Ein weiteres Fragment lässt den von der serbischen Hauptstadt noch weit entfernten Krieg durch einen Geflüchteten aus Mostar präsent werden: „U 13.40 kelner Draganče mi donosi kafu s mlekom i čašu vode, i pita me jesam li iz Sarajeva.“⁴⁹ (ZD, 102) Dialekte und ethnisch-nationale Färbungen des Sprechens, die

45 ‚Die Schafe vereinigen sich, sie verurteilen andere, so geht es ihnen besser.‘

46 ‚Jeder hat sein eigenes Leben bis zu einem gewissen Grad selbst in der Hand, aber nur bis zu einem gewissen Grad.‘

47 ‚Ein Mann, dem ein Bein fehlt, auf Krücken in der Ulica srpskih vladara, gekleidet in einen langen Offiziersmantel.‘

48 ‚Man verspürt das Bedürfnis, [selbst] einen körperlichen Mangel zu haben.‘

49 ‚Um 13:40 bringt mir der Kellner Draganče Kaffee mit Milch und ein Glas Wasser und fragt mich, ob ich aus Sarajevo komme.‘

an anderer Stelle nationalistische Diskurse grundieren, präsentieren sich hier aus der dafür sensibilisierten Wahrnehmung eines Traumatisierten, für den das Erkennen von Stimmen vor seiner Flucht von vitaler Bedeutung war: „[K]ad je rat već bio počeo, Draganče se krio u kući, i kroz prozor je slušao glasove raznih ljudi, uglavnom muškaraca, naoružanih, koje nije mogao da vidi. Neki od njih su ga tražili, za vojsku, za rat, i Draganče je otišao iz Mostara. I sada, u Beogradu, sluša i dalje glasove.“⁵⁰ (ZD, 102)

Neben konkreten Kriegsnarrativen hat der Ich-Erzähler auch Begegnungen zu verzeichnen, die eine unterschwellige und scheinbar unhinterfragt akzeptierte Aggression in der Zivilbevölkerung andeuten, wie das überzeichnet wirkende Bild eines bewaffneten Bus-Chauffeurs: „Naoružan vozač trolejbusa 21, [...] o levom ramenu mu visi futrola sa pištoljem. Vidi se drška. I vozač žvače žvaku.“⁵¹ (ZD, 130) Beiläufig aufgeschnappte Medienberichte grundieren den Duktus unbestimmter Gewalt. (Vgl. ZD, 126) Der Chronist distanziert sich außerdem von Aufmärschen der Polizei, die er als symbolische Machtdemonstration der Staatsgewalt wahrnimmt. (Vgl. ZD, 65)

Die andere Seite der auf den Straßen sichtbaren Gewalt sind unbestimmte Ängste, die Eingang in den Alltag finden. Der Ich-Erzähler skizziert diese anhand eines Gesprächs zweier Damen in einem Café, das allerdings einen ironischen Unterton erhält, da wichtige und unwichtige Befürchtungen in schneller Abfolge aufgeworfen werden, während die Sprecherinnen einander ins Wort fallen und dabei ein Dessert verzehren. Selbst die Angst vor einer Bombardierung Belgrads und ein politisch brisanter Kommentar zu Mazedonien erhalten in dieser Aneinanderreihung eine Note der Belanglosigkeit, weshalb der Chronist weise folgert, dass Angst stets eine individuelle Erfahrung sei. (Vgl. ZD, 123)

Auch in *Dnevnik druge zime* – d. h. nachdem Belgrad tatsächlich bombardiert wurde – kommt dieses Ereignis zur Sprache. Dabei verlagert der Ich-Erzähler den Fokus seines Sprechens auf einen unerwarteten Lichtblick während dieser auch für die Zivilbevölkerung schwierigen Zeit und verzichtet damit auf ein Aufgreifen politischer Diskurse. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken stattdessen zwei Bände der Werkausgabe von Henry David Thoreau, die ihm ein an der Universität Berkeley beschäftigter Mathematikprofessor aus den USA zusendet: „[S]tikle

50 „[N]achdem der Krieg begonnen hatte, versteckte Draganče sich im Haus und lauschte durch das Fenster den Stimmen verschiedener Menschen, meist bewaffneter Männer, die er nicht sehen konnte. Einige von ihnen suchten ihn, für die Armee, den Krieg, und Draganče verließ Mostar. Und jetzt, in Belgrad, lauscht er weiterhin den Stimmen.“

51 „Der Fahrer des Trolleybusses der Linie 21 ist bewaffnet, [...] an seiner linken Schulter hängt ein Pistolenhalter. Man sieht den Griff. Und der Fahrer kaut Kaugummi.“

su za vreme bombardovanja, negde u maju '99. godine [...]. Nije bilo nikakvih problema što je to paket iz države koja nas je bombardovala⁵² (DDZ, 59).

Die persönliche Kriegserfahrung des Protagonisten wird erzählerisch über-tönt durch sein Sprechen über die Freundschaft mit diesem ungewöhnlichen Mann, der selbst in Thoreaus Tagebüchern die Inspiration zur Lösung eines mathematischen Problems fand und seinem Bekannten in der bombardierten Stadt nun auf diese ungewöhnliche Art moralische Hilfe anbietet. Aus der Zeitlosigkeit eines vergangenen Jahrhunderts dringt das poetische Sprechen von Thoreaus Tagebüchern und tritt – über die politische Grenze zwischen Freund und Feind hinweg – an die Stelle einer durch Konflikte geprägten Alltagssprache. Dass dieser ideelle Beistand nachhaltigen Eindruck hinterlässt, zeigt die resümierende Folgerung des Protagonisten: „[K]ada nekome bude potrebno, [...] pozajmiću mu.“⁵³ (DDZ, 59) Ebenso grundlegend dafür sind die persönlichen Gespräche der beiden, denn sie bekräftigen den symbolischen Beistand durch kontinuierliche Nähe und bestätigen die grenzüberschreitende Freundschaft: „Zvao me je skoro svake noći za vreme bombardovanja.“⁵⁴ (DDZ, 59)

Dnevnik druge zime schließt außerdem an die anhand unterschiedlicher Nebenfiguren polyphon aufeinandertreffenden Kriegsnarrative an und ergänzt diese um einen weiteren heimgekehrten Soldaten: „Jovan je još u ratu. Nije se još vratio iz njega. Ne postoji druga tema za razgovor jer rat još nije gotov. A ne postoji ni razgovor, pošto samo on i govori. Jedno vreme je prodavao trenerke [...], sada ne radi ništa, sada samo priča o ratu i o tome kako on nije završen.“⁵⁵ (DDZ, 69) Die persistente Kriegsrealität, in der die sich im Kreis drehenden Gespräche mit Jovan notwendig verankert bleiben, verbindet dessen Sprechen mit jenem des Angebers auf der Party im ersten Tagebuch.

Im Gegensatz zu dessen Euphorie gestaltet sich seine Verbissenheit jedoch desillusioniert und melancholisch. Er ist nicht vom Sieg Serbiens und dessen internationaler Bedeutung überzeugt und entfernt sich damit von einer typisch patriotischen Sichtweise: „On je siguran da će [Kinezi] nas okupirati, jer je naša država mala i siromašna, i jer ne zna da pobedi u ratu, tako je rekao. Ali, treba se

52 ‚Sie kamen während der Bombardierung an, irgendwann im Mai '99 [...]. Es war überhaupt kein Problem, dass das Paket aus dem Land kam, das uns bombardierte [...].‘

53 ‚[W]enn es jemand nötig hat, [...] werde ich [sie] ihm leihen.‘

54 ‚Während der Bombardierung rief er mich fast jede Nacht an.‘

55 ‚Jovan ist noch immer im Krieg. Er ist noch nicht von dort zurückgekommen. Es gibt kein anderes Gesprächsthema, denn der Krieg ist noch nicht vorbei. Und es gibt auch kein Gespräch, weil nur er spricht. Eine Zeit lang hat er Trainingsanzüge verkauft [...], jetzt arbeitet er nicht, jetzt spricht er nur vom Krieg und davon, dass er noch nicht vorbei ist.‘

boriti.“⁵⁶ (DDZ, 69 f.) Anders als der Angeber *spricht* Jovan auch nicht übermäßig viel und laut. Er sucht nicht aktiv nach Gesprächspartner:innen und es dürstet ihn nicht danach, andere von seinen Ansichten zu überzeugen. Das ihm vom Chronisten ebenfalls zugeschriebene Überlegenheitsgefühl kommt vielmehr in seinem Desinteresse an anderen Sichtweisen und Menschen sowie in seiner Introvertiertheit zum Ausdruck. Nach mehreren Kriegseinsätzen ist ihm die Rückkehr in die Normalität des Alltags aus psychischen Gründen unmöglich: „Bio je pripadnik jedne od srpskih vojski, ne sećam se više o kojoj se vojsci radilo, i odlazio je na ratišta. I vraćao se, i ponovo odlazio, i na kraju, više se nikada nije vratio iz rata. Tu je, ali ostao je tamo negde.“⁵⁷ (DDZ, 70) Der Chronist gibt an dieser Stelle außerdem zu erkennen, dass er selbst sich nicht ausführlich mit der Aufstellung der serbischen Truppen auseinandergesetzt hat.

Ogleich er sich in den meisten Fragmenten darauf konzentriert, gegenwärtige Motive einzufangen, und biografische Informationen zu seinen Figuren auspart, ergänzt er in diesem Fall eine Vorgeschichte, die den ausweglosen Berufsweg zum Soldaten mit einer unbekannten folgeschweren Erfahrung in der Jugend begründet: „Jovan je nekada svirao bubnjeve u jednoj pank grupi i studirao je arhitekturu, ali mu se nešto desilo, davno, oboleo je, [...] eksperimentisalo se s drogama tada“⁵⁸ (DDZ, 70). Dass er diese eine Figur im Gegensatz zu zahlreichen anderen psychologisiert, lässt erkennen, dass der Erzähler sich ausführlich mit den gesellschaftlichen Dilemmata um Kampfesrausch und Kriegstrauma auseinandersetzt.

1.4 Kindheitserinnerungen

Valjarevićs an gegenwärtiges Erleben gebundene Poetik der Schnappschüsse steht in seinen Tagebüchern ausführlichen Erinnerungsnarrativen entgegen. In *Zimski dnevnik* erhält die Kindheit dennoch einen wichtigen Stellenwert, denn die fremden Erzähler:innen kommen ausführlich darauf zu sprechen. Die meis-

56 „Er ist sicher, dass [die Chinesen] uns okkupieren werden, weil unser Land klein und arm ist und weil es keinen Krieg gewinnen kann, sagte er. Aber man muss kämpfen.“

57 „Er war Mitglied einer der serbischen Armeen, ich weiß nicht mehr, um welche Armee es sich handelte, und er ging auf die Schlachtfelder. Und er kam zurück und ging wieder hin, und letztlich ist er nie wieder aus dem Krieg zurückgekommen. Er ist hier, aber er ist irgendwo dort geblieben.“

58 „Irgendwann spielte Jovan Schlagzeug in einer Punk-Band und studierte Architektur, aber vor langer Zeit passierte etwas mit ihm, er wurde krank, [...] damals wurde mit Drogen experimentiert [...]“.

ten denken gerne an diese Zeit zurück. Dass die Kindheit als unbeschwerte Zeit im Gedächtnis bleibt, mag an ihrer erinnerungspsychologisch begründeten nachträglichen Verklärung liegen. Reziprok proportional dazu steht die spätere Erfahrung, dass alles kleiner geworden sei: „Smanjio se Beograd, sve je manje ljudi, a ja gubim snagu.“⁵⁹ (ZD, 28)

Die meisten Sprecher:innen schildern alltägliche Abläufe. Kindheit erscheint in diesen Narrativen über die familiäre Situation, Rituale und Spiele als etwas Einfaches, das wenig reflektiert wird und doch intuitiv den Anfang des autobiografischen Erzählens markiert. Die grundlegende Bedeutung der ersten bewussten Erfahrungen für das individuelle Selbstverständnis wird jedenfalls deutlich. Zentral sind erste Bindungen, wobei besonders häufig die Großeltern erwähnt werden. Sie sind es, von denen Lebensweisheiten stammen und nützliche Fertigkeiten erlernt wurden. (Vgl. ZD, 25) Obgleich der erzieherische Aspekt im Hintergrund steht, genießen die Großeltern Respekt und sind oft auch in lebenspraktischer Hinsicht Vorbilder. (Vgl. ZD, 28) Mit ihnen verbundene Orte, etwa ihr Haus oder die Bäume in ihrem Garten, bleiben als Räume der Kindheit in Erinnerung und sinnliche Eindrücke von bestimmten Speisen sind häufig mit ihnen assoziiert. (Vgl. ZD, 63) Den Großeltern widmet sich außerdem das einzige Familiennarrativ, das der Ich-Erzähler in seine Fragmente aufnimmt. (Vgl. ZD, 124) Eltern bleiben dagegen meist als streng im Gedächtnis – typische erzieherische Sentenzen haben sich eingepreßt: „To je sve unapred dogovoreno!“⁶⁰ (ZD, 28) Doch auch die durch die Eltern gebotene Geborgenheit findet Erwähnung. (Vgl. ZD, 72)

In den Kindheitserinnerungen wird außerdem eine verspielte kindliche Perspektive auf die Welt deutlich: „Volela sam da se savijem i gledam kroz noge, pa ne znam šta je gore a šta dole.“⁶¹ (ZD, 53) Unter den geschilderten Spielen kommen am häufigsten Sport und Betätigungen im Freien zur Sprache. Besonderen Reiz hat das Aufwachsen auf dem Land: „Sećam se kako smo se, mi deca, bacali u seno, peli na borove pa neki nisu mogli da siđu“⁶² (ZD, 53). Hier kommt es mitunter auch zu gefährlichen Erlebnissen, die sich später zu Anekdoten entwickeln: „Sećam se kad me je jurila krava, besna.“⁶³ (ZD, 53) Gewisse Spiele werden als so prägend erlebt, dass die Erzähler:innen ihnen eine wichtige Funktion für ihre

59 ‚Belgrad ist kleiner geworden, es gibt immer weniger Menschen und ich verliere meine Kraft.‘

60 ‚Das war alles vorher abgesprochen!‘

61 ‚Ich liebte es, mich vorzubiegen und durch meine Beine zu schauen, so dass ich nicht wusste, wo oben war und wo unten.‘

62 ‚Ich erinnere mich, wie wir Kinder uns ins Heu warfen und auf Kiefern kletterten, wonach einige nicht herunterkonnten [...]‘

63 ‚Ich erinnere mich, wie mich eine wütende Kuh verfolgte.‘

Persönlichkeitsentwicklung zuschreiben. (Vgl. ZD, 22) Die meisten Erinnerungen sind blitzlichtartig strukturiert und lassen sich in Form kurzer Schlagwörter aneinanderreihen. Freuden und Sorgen sowie Menschen und Tätigkeiten, die jene Zeit geprägt haben, bevor sie weniger präsent wurden, kondensieren zu Gedankenbildern. Darunter finden sich auch Versatzstücke des erst wenige Jahre vor der Entstehung von *Zimski dnevnik* zerfallenen Jugoslawiens – Paraden (vgl. ZD, 72) und Pioniere (vgl. ZD, 111).

Die erwähnten bildhaft-szenischen Momente schreiben sich deshalb langfristig in die Erinnerung ein, weil sie mit starken Gefühlen verbunden sind: Im Familienverband sowie im Sport, bei den Pionieren oder in der Dorfgemeinschaft werden Zusammenhalt, aber mitunter auch Ausgrenzung erlebt. Viele der von Valjarević Sprecher:innen beschriebenen Eindrücke können als universell verstanden werden, denn etwa die Angst vor Injektionen oder die Trauer um ein verstorbenes Haustier sowie der Schmerz erster Verletzungen betreffen viele Kinder. Erlebnisse wie die genannten werden meist sehr konkret und detailliert wiedergegeben, wobei sich die Dynamik traumatischen Erinnerns abzeichnet. (Vgl. ZD, 98)

Während Kindheit im verschleiernenden Rückblick meist mit Werten wie Gemeinschaft und Freundschaft assoziiert ist und die Erfahrung eigener Zerbrechlichkeit ins Bewusstsein rückt, gesteht ein Sprecher sein aggressives Verhalten gegenüber anderen Kindern ein: „Kad sam bio mali voleo sam da grizem decu.“⁶⁴ (ZD, 75) Er erinnert sich jedoch sogleich auch an seine Fürsorge, sodass erkennbar ist, dass dem keine Bosheit, sondern Übermut zugrunde liegt. Eine andere Erzählerin erwähnt moralisch bedenkliche Spiele von Altersgenoss:innen. Die Abgrenzung zwischen dem handelnden ‚Wir‘ der Gemeinschaft und dem zuschauenden ‚Ich‘, das sich von der Gruppe absondert, ist hier unscharf und deutet eine starke Identifikation mit dem Verhalten der Freund:innen an: „Sećam se da smo u detinjstvu mučili guštere. Uхватili bismo guštera, obesili ga o banderu, pričvrstili ga i gađali strelicama za pikado. Nikada nisam učestvovala u tim igrama, bila sam nespretna i nisam mogla da pogodim banderu.“⁶⁵ (ZD, 99)

Selten erwähnt Valjarević Kinder unter den Passant:innen auf der Straße. Ebenso flüchtig wie bei anderen Begegnungen bleibt so der Blick des Ich-Erzählers auf einem Mädchen hängen: „Dete me gleda pravo u oči.“⁶⁶ (ZD, 45) Im Gegensatz zu den meisten Figuren erwidert dieses Mädchen den Blick ihres Beob-

64 ‚Als ich klein war, biss ich gerne Kinder.‘

65 ‚Ich erinnere mich, dass wir in der Kindheit Eidechsen gequält haben. Wir fingen eine Eidechse, hängten sie an einen Mast, befestigten sie und warfen Pfeile auf sie. Ich beteiligte mich nie an diesen Spielen, ich war ungeschickt und konnte den Mast nicht treffen.‘

66 ‚Das Kind schaute mir direkt in die Augen.‘

achters, während es von seiner Mutter weitergezogen wird. Darin zeigt sich die Spezifik des Kinderblicks – er ist weniger zielgerichtet als jener der Erwachsenen; er sieht die Welt unmittelbarer und blendet zufällige Passant:innen nicht aus. Umgekehrt handelt eine der seltenen eigenen Kindheitserinnerungen, die der Ich-Erzähler erwähnt, von einem Unbekannten, den er bereits als Kind im Vorübergehen registriert hat: „Uvek je zimi nosio šubaru i donja usna mu je visila.“⁶⁷ (ZD, 26) Diese Bekanntschaft hat sich über die Jahre entwickelt, sodass sich auch ohne näheres Kennenlernen eine vorhersehbare Interaktion etabliert hat: „I znao sam da će mi tražiti cigaretu. To je tako s njim otkad sam propužio.“⁶⁸ (ZD, 26) Der Fremde ist langfristig Teil des Weltbilds, gleichwohl er darin keine Funktion erfüllt. Dieses Motiv der unbestimmten Beständigkeit eines Menschen lässt den Ich-Erzähler über das Ende solch flüchtiger Bekanntschaften nachdenken – durch einen Ortswechsel oder den Tod –, das oft nicht bewusst erlebt wird.

An anderer Stelle registriert der Chronist eine Gesprächssequenz dreier halbstarker Jungen, von denen einer sich mit den Pistolen seines Vaters brüstet, die auch er tragen darf. (Vgl. ZD, 30) Dieser Angeber ist vergleichbar mit dem erwähnten Kriegsbefürworter, dessen präpotentes Auftreten dem Protagonisten während einer Party keine Ruhe lässt. (Vgl. Kap. 1.3) Auch der Junge zieht die Aufmerksamkeit der beiden anderen auf sich und erhält die gesuchte Bestätigung. Da an dieser Stelle ein Kind spricht, das die Worte seines Vaters wiederholt, reagiert der Ich-Erzähler nicht mit Zorn, sondern reflektiert dessen Gewordensein und knüpft dabei vage an eigene Kindheitserfahrungen an: „Zagledao sam se u njih. To mi je poznato, to je živo vaspitanje da se diviš onome što je jače, snažnije, bolje naoružano. Vaspitanje koje je celo zasnovano na laži.“⁶⁹ (Ebd.) Er, der seine Eltern und – von den Großeltern abgesehen – mögliche weitere Mitglieder der Kernfamilie in *Zimski dnevnik* kein einziges Mal erwähnt, formuliert anhand dieses (Gedanken)Bildes seinen Leitsatz über die Wichtigkeit der Abgrenzung, um Verantwortung für das eigene Handeln und Sprechen zu übernehmen: „Šansa je jedino ako kreneš jednog dana od oca. Tu je šansa. I u tebi. U onom dečaku.“⁷⁰ (Ebd.)

Obgleich der Chronist kein hermetisches autobiografisches Narrativ seiner selbst etabliert und keine Kindheitserinnerungen an prägende Erfahrungen preis-

67 ‚Er hatte eine hängende Unterlippe und trug im Winter immer einen Hut.‘

68 ‚Und ich wusste, dass er mich um eine Zigarette bitten würde. Das macht er, seit ich zu rauchen begonnen habe.‘

69 ‚Ich starrte sie an. Ich kenne das, diese furchtbare Erziehung, dass man bewundert, was stärker, mächtiger, besser bewaffnet ist. Eine Erziehung, die ganz auf einer Lüge basiert.‘

70 ‚Die einzige Chance ist, dass du deinen Vater eines Tages verlässt. Es gibt eine Chance. Auch in dir. In diesem Jungen.‘

gibt – wie seine Sprecher:innen dies tun –, enthält eines der Fragmente eine räumliche Verortung seines Kinderblicks. Die Textstelle erwähnt ein Fenster mit geschlossenen Jalousien, an dem der Ich-Erzähler vorübergeht. Es handelt sich um die Wohnung seiner Kindheit: „Sa tog prozora sam, po sećanju, prvi put video ovaj grad. Dalje od toga ne mogu da se setim. Sa tog prozora sam gledao na ulicu. Ovim istim pogledom. Iz ove iste pozicije. Ni toga se baš jasno ne sećam. Sećam se samo da sam gledao.“⁷¹ (ZD, 56) Dass die Jalousien geschlossen sind, zeigt metaphorisch, dass diese Perspektive und der Kinderblick unwiderruflich der Vergangenheit angehören. Dennoch bleibt eine gedankliche Verbindung dazu bestehen – die Körpererinnerung an das Schauen aus dem Raum hinter diesem konkreten Fenster. Das Haus und die vom Aussichtspunkt sichtbare Straße verweisen als räumliche Koordinaten auf die Kindheit. Als Zentrum der Erinnerung beschreibt der Chronist das Beobachten *an sich*. Ohne konkrete Motive und Eindrücke zu memorieren hat sich der Anfang dieses spezifischen Modus eingeprägt, der später sein literarisches Schreiben bestimmt.

Ohne Interviewpartner:innen, die der Chronist im ersten Tagebuch hinsichtlich ihrer Kindheit befragt, ist diese in *Dnevnik druge zime* weniger präsent. Nur an einer Stelle werden Kindheitserinnerungen wach, nämlich als der Protagonist zwischen Postkarten und anderen Bildern auf Kinderfotos seiner selbst stößt. Eine solche Aufnahme wird ekphrastisch wiedergegeben: Sie stammt von einem bei Verwandten in Kroatien verbrachten Familienurlaub und rückt den Ich-Erzähler selbst ganz ins Zentrum. Damit veranschaulicht dieses Bild die in *Dnevnik druge zime* zentral werdende Auseinandersetzung mit der eigenen Identität: „[G]olo trogodišnje dete s belom kapom na glavi, i dok sam je gledao, prisećao sam se raznih stvari, mnogo toga lepog [...], moje braće Vlade i Voje, teče Lea i tetka-Bube, prijatelja Igora, Vere, Siniše, Matka, Lina, malog Jakše“⁷² (DDZ, 107).

Das Bild des nackten dreijährigen Kindes weckt im Chronisten Erinnerungen an zahlreiche Menschen, deren Existenz in beiden Tagebüchern ansonsten ausgeblendet wird und die ihn in einem Umfeld der Privatheit verorten: an den Vater, der dieses Bild aufgenommen hat, die Brüder sowie Verwandte, Freunde und Bekannte. Obgleich niemand von ihnen Teil des beschriebenen Motivs ist, scheinen

71 „Aus diesem Fenster habe ich, meiner Erinnerung zufolge, diese Stadt zum ersten Mal gesehen. Weiter zurück reicht meine Erinnerung nicht. Von diesem Fenster aus schaute ich auf die Straße. Mit demselben Blick. Aus derselben Position. Auch daran erinnere ich mich nicht mehr genau. Ich erinnere mich nur daran, dass ich geschaut habe.“

72 „[E]in nacktes dreijähriges Kind mit weißer Kappe auf dem Kopf. Und während ich es betrachtete, erinnerte ich mich an viele unterschiedliche schöne Sachen [...], an meine Brüder Vlade und Voje, Onkel Leo und Tante Buba, an meine Freunde Igor, Vera, Siniša, Matko, Lin, den kleinen Jakša [...]“.

sie alle fest mit der fotografisch festgehaltenen Kindheits-Szene verwoben. Der Hinweis des Chronisten, dass nur wenige Kindheitsfotos von ihm vorliegen, markiert ihn auch an dieser Stelle als schwer zu fassende Instanz, die, den Blick stets auf andere gerichtet, selbst im Hintergrund bleibt. So substituieren in *Zimski dnevnik* allgemein bleibende fremde Kindheits Erzählungen Erinnerungen an eigene Erlebnisse, wohingegen *Dnevnik druge zime* dem flüchtigen Selbst nachspürt und diesem vage Konturen verleiht.

2 Schnappschüsse

Genau genommen weist *Zimski dnevnik* zwei Foto-Texte auf: den bereits skizzierten, durch Valjarevićs sprachliche Schnappschüsse begründeten,⁷³ sowie den durch Pavlovićs Fotografien etablierten. Das Zusammenspiel der beiden Fotopoeitiken bleibt vage. Wie Valjarevićs Textgrundlage zeigen Vesna Pavlovićs Fotografien Stadt-Szenen der Belgrader Randbezirke, wobei es sich vorwiegend um winterliche Aufnahmen handelt. Eine Verbindung zwischen Text und Bild knüpft außerdem der abstrakte Charakter der Motive, die keine touristischen Plätze präsentieren und Menschen nicht in konventionalisierten Posen ablichten. Die Fotografin rückt flüchtige Details wie Spuren im Schnee ins Zentrum oder Vorübergehende, deren Anonymität dadurch betont wird, dass die für die Identität zentrale Gesichtspartie aufgrund der Lichtverhältnisse oder durch die dicke Winterbekleidung kaum erkennbar ist.

Konkrete Zusammenhänge zwischen dem Text und den später beigefügten Fotos sind meist nicht gegeben. Bei flüchtiger Betrachtung entsteht mitunter den-

73 Der Foto-Text in den Wintertagebüchern ist spezifisch und hebt sich von jenem in Valjarevićs anderen Werken ab. Im Roman *Komo* spielt Fotografie keine wesentliche Rolle, allerdings wird der Ich-Erzähler von einem Wissenschaftler aus Ghana, der wie er selbst einen Stipendien-Aufenthalt am Comer See absolviert, gebeten, ihn zu knipsen: „Pokazao mi je kako se rukuje tim aparatom i onda se namestio, sa rukama na bokovima i zamišljenim pogledom uprtim u daljinu, [...] a kad sam škljocnuo, on je promenio pozu, raširio je ruke i pružio ih ka suncu, nasmejan gledajući ka objektivu. Ja sam tada shvatio da on to radi namerno i da je to verovatno nešto značilo, neki običaj, ili ritual“ (K, 17). („Er zeigte mir, wie man mit dem Apparat umgeht, und dann posierte er, die Arme in die Hüften gestemmt und mit nachdenklich in die Ferne gerichtetem Blick [...]. Nachdem ich ihn geknipst hatte, wechselte er die Pose, breitete die Arme aus und streckte sie, in das Objektiv lächelnd, der Sonne entgegen. Ich verstand, dass er das absichtlich machte und dass es offenkundig etwas bedeutete, irgendein Brauch oder ein Ritual“). (C, 21 f.) Die flüchtige Begegnung zeugt einerseits von der mangelnden Gewandtheit des Ich-Erzählers im Umgang mit Fotografie und von seinem diesbezüglichen Desinteresse sowie andererseits von einem narrativen Otherring des afrikanischen Kollegen.

noch ein solcher Eindruck: Etwa scheint eine Fotografie mit leger gekleideten Männern vor einem Rohbau, der von einem Gerüst umgeben ist, vor dem ein LKW parkt, intuitiv mit Valjarevićs unmittelbar davor platzierter Skizze einer Baustelle zusammenzuhängen: „U 8:05 tri radnika stoje na početku Ulice Čede Mijatovića, pored bagera zaglavljenog u blatu. Jedan točak je upao skoro pola metra u zemlju i bager se nakrivio. Zemlja je raskvašena pod snegom, i izvlačenje bagera se mora odložiti. I radnici odoše.“⁷⁴ (ZD, 37) Gleichwohl unterscheiden sich Bild und Text deutlich, denn Pavlovićs Aufnahme enthält keinen Bagger und in ihre Kamera blicken nicht drei, sondern fünf Männer. Ob es sich bei ihnen um Arbeiter handelt, die auf dieser Baustelle beschäftigt sind, bleibt ebenso ungewiss. Der vorderste hat eine Zigarette im Mund und bläst den Rauch direkt in die Kamera. Ebenfalls ohne Bezug zu Valjarevićs Fragment sind im Hintergrund Passant:innen zu sehen sowie zahlreiche Fußspuren, die erkennen lassen, dass es sich bei dieser Allee um eine belebte Straße handelt. (Vgl. ZD, 37) Ähnlich vage Analogien wie hier das Baustellenmotiv können auch an anderer Stelle gefunden werden. Allerdings scheinen diese eher die intuitive Dynamik der Assoziationsbildung zwischen Elementen zu veranschaulichen, die sich in räumlicher Nähe zueinander befinden, als ein Bemühen um konkrete Illustration. Die zentrale Verbindung zwischen den Foto-Texten entsteht durch ihren Stoff: eine Belgrader Stadtpoetik, in der Menschen austauschbar und Räume beliebig erscheinen.

2.1 Momentaufnahmen einer Stadt

Wie ein großes Straßenschild rechts im Vordergrund des ersten direkt in den Text integrierten Fotos anzeigt, ist darauf die Bregalnička-Straße zu sehen, die, jenseits des Altstadt-Zentrums gelegen, in Valjarevićs Text häufig erwähnt wird. Gerade so wie die von ihm beschriebenen flüchtigen Passant:innen geht ein Mann, der den Bildausschnitt im nächsten Augenblick über das linke untere Eck verlassen wird, den verschneiten Gehsteig entlang. Er hat die Hände in den Hosentaschen vergraben und sein Gesicht ist unter dem Halbschatten seiner Kappe nicht erkennbar. Die Aufnahme betont die Anonymität dieser Seitenstraße, in der verschneite Autos parken. Daran anschließend zeichnet sich eine Reihe niedriger Häuser ab. Der Zaun auf der anderen Straßenseite sowie die dahinter sichtbaren

74 „Um 08:05 stehen drei Arbeiter am Anfang der Ulica Čede Mijatovića neben einem Bagger, der im Schlamm feststeckt. Ein Rad ist fast einen halben Meter tief in die Erde versunken und der Bagger neigt sich. Die Erde unter dem Schnee ist feucht und das Herausziehen des Baggers muss verschoben werden. Auch die Arbeiter sind weggegangen.“

winterlich-kahlen Baumkronen nehmen zwei Drittel des Bildes ein und verdecken, was dahinter liegen mag. (Vgl. ZD, 9)

Viele von Vesna Pavlovićs Fotografien folgen Prinzipien der klassischen Bildkomposition, wie hier dem goldenen Schnitt. In Kontrast dazu tritt ihre Motivik, denn die Alltagsszenen sind nicht verklärt oder symbolisch, sie wirken auf den ersten Blick eher wie zufällig entstandene Schnappschüsse. Dennoch verfolgt Pavlović ein konkretes Anliegen, wenn sie die Rhythmen der abgelegeneren Stadtgebiete einfängt: wenig befahrene Wege oder Transitstrecken, Menschen, die einsam wandeln, wie Valjarevićs Ich-Erzähler, wobei durch Fußspuren dennoch eine ständige kollektive Nutzung der Straßen und Wege präsent bleibt. Die meisten Passant:innen tragen zerschlissene Alltagskleidung und scheinen dem Arbeiter:innenmilieu anzugehören. Häufig verweisen Pavlovićs Bilder auf Orte, die nicht einsehbar sind – wie an dieser Stelle das durch den raumeinnehmenden Bretterzaun angedeutete, verborgen liegende Dahinter. Auch die Blicke der Abgebildeten richten sich oft auf etwas, das außerhalb des Bildausschnitts liegt, und erzeugen so Fluchtpunkte, die sich dem Blick der Rezipient:innen entziehen.

Viele Straßen aus den äußeren Stadtteilen Belgrads wirken kleinstädtisch oder beinahe dörflich. Durch ein rechts im Vordergrund sichtbares Straßenschild der Ulica Dušan Dugalića markiert eine weitere Fotografie eine Ortsangabe, die in Valjarevićs Text mehrfach erwähnt wird. Im Bildzentrum steht ein Häuserblock mit abgeflachter Kante an dem zur Kamera zeigenden Eck. Auf dieser Fläche wurden frühere Fenster zugemauert, die im Rohverputz als grob überdeckte Rechtecke sichtbar geblieben sind. Daneben stehen geparkte Autos. Ein einzelner Wagen im Vordergrund trägt durch die Ländermarkierung YU neben der Nummerntafel noch die Erinnerung an das ehemalige Jugoslawien. Durch die räumliche Perspektivierung der Häuser sowie der Grenze zwischen der verschneiten Bodenfläche und dem Himmel weist auch dieser Ausschnitt mehrfach einen goldenen Schnitt auf. (Vgl. ZD, 78)

Die meisten anderen Stadt-Bilder sind aufgrund ihrer Ausschnitthaftigkeit schwer konkret zu verorten. Pavlovićs Foto-Text verleiht Straßen, Autos, Landschaften und Menschen in etwa dieselbe Bedeutung. Das Grau des Asphalts drängt sich oft großflächig in den Vordergrund, es scheint Häuser und Lebensräume zu verschlucken. Doch auch die Naturgebiete um die Belgrader Flüsse sind darin präsent und kommen auf mehreren Bildern ungebrochen zur Geltung. Anhand von Menschen fängt Pavlović vor allem Unbeständigkeit und Langsamkeit ein: Neben flüchtig Vorüberschlendernden zeigt sie das Warten. Viele ihrer Protagonist:innen sind ältere Menschen, die freundlich und mit dem Gleichmut der Jahre ihre Arbeit verrichten, beim Gehen eine leicht vorgebeugte Haltung einnehmen oder an einer Haltestelle stehen. Auffällig ist außerdem, dass Pavlović hauptsächlich Männer zeigt.

Die von Valjarevićs Chronisten festgestellte Gleichförmigkeit – „Mučno, dosadno, isto“⁷⁵ (ZD, 42) – wohnt auch Pavlovićs Fotografien inne. Es ist jedoch nicht Valjarevićs Anliegen, den als quälend erlebten Alltag wegzuerzählen: „Ali, svakodnevnica je najčešće mučna. Ostavim tog psa, zanemarim tu sliku.“⁷⁶ (Ebd.) Ähnlich blickt Pavlović in den in das Buch aufgenommenen Fotografien auf Belgrad: Eingefangen werden nicht spektakuläre Details, die wie Roland Barthes' *punctum* erschüttern, sondern die gewöhnliche Welt. Beiden geht es auch nicht um die Darstellung eines *studiums*, um die Fixierung geografisch-historischer Gegebenheiten, sondern um den Modus des Beobachtens, der keine Klischees in Szene setzt, sondern aus dem Vorgefundenen Ausschnitte schöpft, die in ihrer Komposition eine Struktur ergeben.

Eine Abgrenzung von fotografischen Klischees nimmt der Chronist in *Dnevnik druge zime* beim Beobachten eines Hochzeitsfotografen vor: „Fotograf drži aparat u ruci i bulji u tu zgradu. Nedelja je, i treba da bude neke svadbe, uvek bude.“⁷⁷ (DDZ, 13) Der starre Blick des Fotografen hat nichts mit seiner eigenen Poetik des Betrachtens zu tun, die durch den Alltag schweift, während jener sich abwartend auf ein künstlich herbeigeführtes Ereignis richtet. So interessiert den Ich-Erzähler an dieser Szene das, was auf jenen professionellen Fotografien nicht sichtbar sein wird – Ausschnitte aus dem Off, die die wenig eindrucksvolle Leere um das Brautpaar, den nackten Hintergrund der Inszenierung offenlegen: „I oni čekaju, sami, nigde nikog, jedino drveće oko njih, na trotoaru, golo drveće, bez ijednog lista.“⁷⁸ (Ebd.)

Viele von Pavlovićs Fotos bilden Nicht-Orte (vgl. Augé 1994: 92) ab, an denen wenig konkrete Tätigkeiten ausgeübt werden. Eines widmet sich einem verschneiten Industrieparkplatz: Im Zentrum steht eine verwaiste Scheibtruhe mit Kartoffelsäcken, deren Rad in den Schneematsch eingesunken ist. Offensichtlich soll die Ware in einen Laster verladen werden, jedoch zeigt der weitläufige Bildausschnitt keine Arbeiter:innen, sondern nur zwei wartende Männer. Auffällig ist die zurückgelehnte Haltung des vorderen: als würde er vor etwas zurückweichen. Seine instabile Position durchbricht die Statik des Bildes und schreibt diesem eine unkoordinierte Bewegtheit ein. Akzentuiert wird diese durch die gerade, vertikale Haltung des Dahinterstehenden. Dass es sich um einen Nicht-Ort handelt, wird dadurch unterstrichen, dass die einzelnen Akteure und Bildelemente in kei-

⁷⁵ ‚Quälend, langweilig, gleich.‘

⁷⁶ ‚Doch der Alltag ist meist mühsam. Ich lasse den Hund zurück, ich ignoriere dieses Bild.‘

⁷⁷ ‚Ein Fotograf hält die Kamera in der Hand und starrt auf dieses Gebäude. Es ist Sonntag und sicherlich gibt es eine Hochzeit, wie immer.‘

⁷⁸ ‚Auch sie warten, allein, niemand ist da, nur Bäume um sie herum, auf dem Gehsteig, kahle Bäume, ohne ein einziges Blatt.‘

ner Beziehung zueinander zu stehen scheinen, obgleich sich ihre Wege kreuzen. (Vgl. ZD, 98)

An Nicht-Orten spielen außerdem die Szenen aus dem Straßenverkehr, in denen Asphalt und Fahrzeuge Transiträume einer anonymen Gedrängtheit oder Leere zeigen. So präsentiert Pavlović etwa eine nasse vierspurige Straße im Schneeregen, in der sich die Lichter der Straßenlaternen und der vorbeifahrenden Autos spiegeln. Details von Häusern an den Rändern lassen erahnen, dass das Bild eine noblere Gegend zeigt. Diese bleibt dem Blick der Betrachtenden allerdings verborgen, denn die breite Straße nimmt fast die ganze Bildfläche ein und füllt die unteren vier Fünftel des Bildes. (Vgl. ZD, 58) Im Zentrum dieser Heterotopie steht daher nicht der Wohnraum der in diesem Viertel Ansässigen, sondern der Nicht-Ort der vielen Vorüberfahrenden, die mit konzentrierten Blicken die Fahrbahn fixieren, ohne die Architektur der sie umgebenden Fassaden zu beachten. Pavlovićs künstlerischer Blick isoliert jeweils Ausschnitte, die in ihrer Komposition von Interesse sind. So zeigt sie eine lange gerade Straße im nächtlichen Schneetreiben, die sich glänzend von den dunklen Rändern abhebt. Ein Auto fährt auf den bereits sichtbaren Reifenspuren in der Straßenmitte, seine Scheinwerfer lassen den Schnee bis zum vorderen Bildrand aufleuchten. Dahinter erhellen die Lichter eines noch nicht sichtbaren nachkommenden Wagens die Straße und markieren den Fluchtpunkt an ihrem Ende. Ins Dunkel getaucht, ergänzen zwei an den Straßenrändern parkende Autos das fahrende zu einer dreiteiligen Struktur. Sie sind groß im Bild, sodass das nur zur Hälfte sichtbare rechte gut ein Drittel der vertikalen Bildfläche ausfüllt und das durch Licht und Bewegung ins Bildzentrum gerückte klein und fragil erscheinen lässt. (Vgl. ZD, 13)

Neben Nicht-Orten sind in Pavlovićs Foto-Text Flusslandschaften als zweite wichtige Raumordnung auszumachen. Konträr zu den Straßenbildern vermitteln sie Ruhe und Weite. Schon für Valjarevićs Chronisten stellen Donau, Save sowie die kleineren Belgrader Flüsse in diesem Sinne markante Eckpfeiler dar. (Vgl. ZD, 42) Wie der Text zeigen Pavlovićs Aufnahmen diese Naturlandschaften meist menschenleer. So findet sich unter ihren Flussfotografien ein hinter Bäumen und Sträuchern verstecktes Bootshaus, von dem lediglich das Dach hinter der Uferschräge erkennbar ist. Daneben im Wasser schaukeln Ruderboote. Der entlegene, stille Ort in einer beinahe dörflich wirkenden Umgebung repräsentiert eine der Anonymität entgegengesetzte Privatheit sowie eine Ruhe, die die Hektik des Stadtverkehrs vergessen lässt. (Vgl. ZD, 11) Der Blick über das Hausdach folgt keinen durch das Straßennetzwerk vorgegebenen starren Linien, sondern der Weite des Wassers und des Horizonts. Im Sinne Michail Bachtins tritt auf diesen Flussbildern ein zyklischer Chronotopos an die Stelle des auf den Stadtbildern durch Straßen und Autos markierten linearen.

Dieselbe Weite vermitteln in Pavlovićs Foto-Text mehrere großflächige Aufnahmen Belgrader Flusslandschaften. Die meisten scheinen von der Aussichtsplattform der Belgrader Festung aus aufgenommen worden zu sein. Von dieser Erhöhung herab öffnen sie den Blick über ein von Flussarmen, Landzungen und Waldstrichen durchzogenes Gelände sowie auf weite Wasserflächen. (Vgl. ZD, 65) Mehrere menschenleere Aufnahmen vermitteln den Anschein einer von der Großstadt unberührten Natur. Ein breiter Flussarm mit Anlegestelle windet sich durch die flache Schneelandschaft; lediglich am Horizont in der Ferne zeichnet sich ein Wald ab. (Vgl. ZD, 89) Anderen Bilder zeigen diese Landschaft von der Seite des Wassers her, wobei hinter einer kleinen Mauer eine im Winter verwaiste Strandfläche und weitere von Bäumen gesäumte Flussufer sichtbar sind. (Vgl. ZD, 16) Auf manchen Aufnahmen erscheint das Mündungsdelta der Save in die Donau weit wie das Meer. Von solchen Bildern erzählt auch der Flaneur. Für ihn haben die Flusspromenaden eine besondere Bedeutung, die durch Pavlovićs Aufnahmen schlüssig illustriert erscheint: „Tamo gde je Dunav širok, pogledom se širi i čovek.“⁷⁹ (ZD, 42) Einsame Spaziergänge in der Natur helfen ihm, die Reizüberflutung der Stadtscenen sowie seine innere Unruhe zurückzulassen: „Imam recept, slušaj: [...] idi na reku, i [...] daj malo da ona ponese ono čega ti je više nego što ti treba.“⁸⁰ (ZD, 119)

Manche von Pavlovićs menschenleeren Fluss-Impressionen kontrastieren die winterliche Ruhe mit einer im Sommer touristisch bevölkerten Umgebung. Von menschlicher Präsenz zeugen darin lediglich indexikalische Spuren: kleine Schiffe und Fischerboote, die auf die Abwesenden verweisen. (Vgl. ZD, 38) Valjarevićs Ich-Erzähler ruft sich jene Menschen in Erinnerung, die die ruhige Landschaft zu gewissen Zeiten punktuell und geradlinig passieren: „U 15.30 ljudi izvlače čamac iz Dunava.“⁸¹ (ZD, 42) Daneben bildet er zyklische Abläufe der Natur ab: „Rečni galeb zaranja u voda.“⁸² (ebd.)

Ohne konkrete Szenen nachzustellen, fangen Pavlovićs Fotografien die Poetik von Valjarevićs Wintertagebuch ein, denn wie seine Prosaskizzen zeigen sie Belgrader Alltagsszenen und kontrastieren Nicht-Orte mit den kontemplativen Panoramen von Flusslandschaften. Menschenleere Fotografien korrelieren mit der Einsamkeit des Protagonisten, während Details und Symmetrien die Aufmerksamkeit anziehen und flüchtige Blickwechsel mit Unbekannten Begegnungsräume eröffnen.

⁷⁹ „Dort, wo die Donau breit ist, weitet sich durch seinen Blick auch der Mensch.“

⁸⁰ „Ich habe ein Rezept, hör zu: geh zum Fluss [...] und lass zu, dass er ein bisschen von dem, was dir zu viel ist, von dir fortträgt.“

⁸¹ „Um 15:30 ziehen Menschen ein Boot aus der Donau.“

⁸² „Eine Flussmöwe taucht ins Wasser.“

2.2 Lebenszeichen: Spuren und Fragmente

Wie ein Mosaik zeigt eine Fotografie aus der Vogelperspektive die Dächer eines Wohngebiets. Von oben erkennt man die Grundrisse ineinander verschachtelter Häuser, die in unterschiedlichen Epochen, Stilen und Höhen erbaut wurden. (Vgl. ZD, 43) Die darin zu erahnende Vielzahl von Bewohner:innen bleibt im Bild unsichtbar. Neben weitläufigen Panoramen, Industriegebieten, Zufahrtsstraßen und Flüssen akzentuieren manche von Pavlovićs Fotografien Anzeichen des dahinter verborgenen Lebens: In flächigem Weiß präsentiert die Fotografin ein Foto des flachen, schneebedeckten Bodens, der von klar konturierten Vogelspuren durchzogen ist – dem Zeichen, dass es sich bei dieser Landschaft um einen Lebensraum handelt. (Vgl. ZD, 95) Der Blick von Valjarevićs Flaneur verweilt ebenfalls des Öfteren auf Vögeln, die sich auf Plätzen versammeln, im Wasser baden oder in Schwärmen mit ihren Formationen den Himmel durchqueren. Sie bilden einen Kontrapunkt zu Bauwerken und gedrängten Plätzen: „Jato gavrana nova leti, u krug, iznad visokog krana kod jedne građevine.“⁸³ (DDZ, 89)

Pavlovićs Bild mit den Vogelspuren zeigt einen kompositorisch interessanten Ausschnitt: Eine Spur beginnt etwas unterhalb der linken oberen Ecke und verläuft parallel zuerst zur oberen, dann zur rechten Bildkante, bevor sie die Aufnahme an der rechten unteren Ecke wieder verlässt. Innerhalb des dadurch abgegrenzten verkleinerten Rechtecks findet sich eine zweite in Form einer Acht. In Opposition zu diesen geometrischen Anordnungen, die gleichwohl einen Ausschnitt Natur repräsentieren, findet sich an der linken Seite des Bildes ein einzelner Schuhabdruck vom rechten Fuß eines Menschen. Da der Bildausschnitt so gewählt ist, dass keine vorangehenden oder anschließenden menschlichen Spuren zu erkennen sind, suggeriert er, dass der Abdruck aus dem Nichts entstanden sei, bzw. dass jemand auf unnatürliche Weise ein fremdes Bild betreten habe. (Vgl. ZD, 95) Die Fotografie thematisiert die Berührung der Natur durch den Menschen. Ähnliches zeigt eine Aufnahme dreier ausgesdienter Fahrzeuge, die auf einer Waldwiese abgestellt wurden. (Vgl. ZD, 110)

Als menschliches Lebenszeichen mitten im Nichts kann außerdem eine schneebedeckte Steinstiege gelesen werden. Gleich einer Verbindung zwischen Erde und Himmel führt sie auf Pavlovićs Fotografie von links unten bis in die rechte obere Ecke. Diese räumliche Ausrichtung und die hermetische Abgeschlossenheit des Motivs, das das ausblendet, was die Stiege verbindet, ebenso wie die Menschen, die sie für gewöhnlich benutzen, transformieren das ikonische Bild zu einem symbolischen. (Vgl. ZD, 49) Einen vergleichbaren Übergang unterstreicht

83 „Ein Schwarm Raben fliegt im Kreis über einem hohen Kran bei einem Gebäude.“

Pavlović durch die großformatige Aufnahme der Türschnalle eines Gartenzauns. Während das verschneite Gitter die Betrachtenden mit der Unzugänglichkeit des dahinterliegenden Raumes konfrontiert, akzentuiert das Motiv der Klinke die greifbare Möglichkeit der Öffnung und des Übertritts. (Vgl. ZD, 52) Das Bild eröffnet den Betrachtenden eine doppelte Lesbarkeit als Einhalt gebietende Grenze oder als Schwelle, die dazu einlädt, sie zu überschreiten.

Nicht zufällig wurde das Medium Fotografie von Walter Benjamin als Spur gelesen. Valjarevićs Ich-Erzähler findet eine fremde Aufnahme, die eine Alltagszene zeigt, ähnlich jenen, die er in seinen Bild-Fragmenten beschreibt: „Na fotografiji dva muškarca i dve žene i špriceri na stolu. Veselje, proslava, u kafani, za stolom, nasmejani ljudi za slikanje.“⁸⁴ (ZD, 34) Dieser Bildinhalt scheint weder ein *punctum* noch ein *studium* aufzuweisen. Der Chronist fokussiert nicht so sehr das Motiv mit scheinbarer Null-Aussage, sondern die es umgebenden physischen Umstände: „[B]lačena crno-bela fotografija u omotu na kojem piše ‚Skadarlijske noći 1973‘. [...] Nećija noga je zgazila tu fotografiju, vidi se blatnjavi otisak cipele. Svi gazimo po svemu.“⁸⁵ (ZD, 34) Dass das Bild von den Feiernden, das den beiläufig registrierten Alltagsbegegnungen des Chronisten zum Verwechseln ähnelt, über zwanzig Jahre alt ist, lässt diesen Abschnitt innerhalb des Textes zu einem meta-diegetischen Element werden. Zugleich kennzeichnen die äußeren Spuren, die das Motiv mit fremden Schritten überschreiben, die Zäsur zwischen jener visuell scheinbar unverändert gespeicherten Vergangenheit und der Gegenwart. Sie markieren das Verblassen des Gewesenen und entwerten das, was von den Abgebildeten als besonderer Moment festgehalten wurde.

Im Unterschied zu diesem Motiv hält Pavlović Menschen nicht im Rahmen festlicher Anlässe fest. Sie greift jene Poetik des Vorübergehens auf, die Valjarevićs Text-Bildern eingeschrieben ist. Die Flüchtigkeit ihrer Begegnungen wird durch die im Schatten oder unter der Kleidung verschwindende Augenpartie sowie durch die Ausschnitthaftigkeit der Motive unterstrichen, auf denen der Körper meist nicht ganz im Bild ist. Die meisten Abgebildeten posieren nicht. Scheinbar halten sie nicht einmal in ihrer Bewegung inne und werden so zu Symbolbildern einer anonymen Vielzahl von Passant:innen.

Auf einer Aufnahme zeigt Pavlović einen Mann mit ausladendem Anorak, der – vermutlich wegen der Kälte – die Mütze so tief ins Gesicht gezogen hat, dass lediglich der Mund erkennbar ist. Zahlreiche Fußspuren auf dem weitläufigen verschneiten Spazierweg erinnern an eine rege menschliche Präsenz und er-

84 ‚Auf dem Foto zwei Männer und zwei Frauen, und Spritzer auf dem Tisch. Freude, Feier, in einer Bar, am Tisch, für das Foto lächelnde Menschen.‘

85 ‚[E]in geworfenes Schwarzweißfoto in einem Umschlag mit der Aufschrift „Nächte in Skadarlija 1973“.‘

zeugen einen Kontrast zur Einsamkeit des Abgebildeten. (Vgl. ZD, 19) Daran anschließend zeigt eine weitere Fotografie, möglicherweise desselben Spazierwegs – er ist durch dieselben Bänke gesäumt –, einen lediglich als Umriss erkennbaren Menschen, der sich entfernt. Das Bild wurde an einem anderen Tag aufgenommen, denn inzwischen hat Tauwetter eingesetzt, sodass die Straße sich als schwarzer Streifen abzeichnet. Nur am äußeren Rand ist sie noch schneebedeckt und auch hier zeugen Fußspuren von den vielen Passant:innen. Das Motiv des Fortgehenden betont noch stärker die gegenwärtige Verlassenheit dieses zu anderen Zeiten belebten Ortes. (Vgl. ZD, 25)

Valjarevićs Chronist scheint dem Medium Fotografie gegenüber gleichgültig und äußert sich abfällig über die Bilder in Zeitschriften. (Vgl. DDZ, 110) Auf diesen werden Details in Szene gesetzt: ein tiefes Dekolleté, ein zu kurzer Rock, ein anzüglich platziertes Accessoire. In anderer Form rückt auch Pavlović auf manchen Aufnahmen kleine Ausschnitte ins Zentrum, hinter denen die Abgebildeten zu verschwinden scheinen. Sie betont damit deren Anonymität und lenkt das Augenmerk auf die jeweiligen Tätigkeiten. Auf einem Foto ist der Qualm eines Rauchenden groß im Bild (vgl. ZD, 37), ein anderes akzentuiert die Hände mit Zigarette, wobei der Ausschnitt so eng gewählt ist, dass ein Großteil des Körpers abgeschnitten ist. (Vgl. ZD, 103) Pavlović fixiert noch auf einem weiteren Foto Hände: Vier Männer sind darauf zu sehen, von denen zwei mit Schläuchen und Trichtern Rotwein in Plastikflaschen füllen, während die anderen beiden zusehen. Ihr Abwarten ist markiert durch eine Geste der Verlegenheit, denn jeweils mit den Fingern einer Hand halten sie sich an jenen der anderen fest. (Vgl. ZD, 31)

Nur einmal erwähnt Valjarevićs Ich-Erzähler seine Vorliebe für Fotografien – er tut dies im Zusammenhang mit Tieren: „Volim knjige o životinjama, sa fotografijama u boji. Volim fotografije sa tigrovima. I sa bizonima.“⁸⁶ (ZD, 128) Passend zu den zahlreichen Hunden und Katzen, die in seinen Skizzen Belgrads Straßen durchstreifen, enthält Pavlovićs Foto-Text mehrere entsprechende Aufnahmen. In beiden Fällen verweisen die Tiermotive auf ein von den menschlichen Bewohner:innen der Stadt unabhängiges Leben: So überquert auf einer von Pavlovićs Fotografien eine schwarze Katze eine abendliche, menschenleere Einbahnstraße (vgl. ZD, 46); ein weiteres Bild zeigt eine helle Katze, die auf dem äußeren Fensterbrett eines Hauses sitzt (vgl. ZD, 71); auf einem dritten Foto hat sich eine Tigerkatze auf einer Mauer vor einem Eckfenster niedergelassen. (Vgl. ZD, 113)

Dem Text gleich einem Vorwort vorangestellt ist Pavlovićs Fotografie eines Hundes, der sich in der Ecke eines winterlichen Gartens befindet. Die Perspektive zeigt ihn schräg von oben durch das schneebedeckte Gitter eines Zaunes, sodass

86 „Ich liebe Bücher über Tiere, mit Farbfotos. Ich liebe Fotos von Tigern. Und von Bisons.“

der Hund im Verhältnis zur Nahaufnahme der Gittermasken klein erscheint. Als würde er auf etwas warten, fixiert sein treuherziger Blick die Kamera. (Vgl. ZD, 6) Auf einem anderen Bild überquert ein Hund auf einem Holzsteg ein Gewässer. Er ist bereits an der Schwelle zum Ufer angekommen. Auch den Kopf dieses Tieres setzt Pavlović durch die Perspektive schräg von oben überdimensional groß ins Bild, sodass sein Körper winzig erscheint. Der Schatten fällt über den linken unteren Rand aus dem Bild hinaus, während das Tier erwartungsvoll in die Kamera blickt. (Vgl. ZD, 22) Pavlović zeigt gepflegte Hunde, von denen der erste offensichtlich zu dem Haus gehört, dessen Garten er bewacht. Valjarević dagegen beschreibt Streuner, die seinem Protagonisten darin auf gewisse Weise ähnlich sind. Wie einen alten Bekannten bemerkt er kurz vor Ende des Tagebuchs einen von ihnen, der dem Verkehr zum Opfer gefallen ist: „Poznavao sam tog psa, viđao sam ga često. Čak mi se čini da smo se i nedavno mimošli.“⁸⁷ (ZD, 143) Die existenziellen Fragen über Leben und Tod sowie über die Arbitrarität des Seins, die Valjarevićs Wintertagebuch, nicht jedoch Pavlovićs Foto-Text, aufwirft (vgl. Kap. 1.2), werden bei ihm so auch anhand der seelenverwandten Hunde tangiert.

Der unterschiedlichen Motivwahl mag jedoch nicht zuletzt auch jener Unterschied zugrunde liegen, den Lessing zwischen den Sprachen visueller und textueller Bilder feststellte: Die fotografische Präsentation überfahrener Hunde und Katzen wäre pietätlos und unästhetisch. Sie hätte nicht jenen Charakter des zufälligen Vorübergehens, wie in Valjarevićs Prosaskizzen (vgl. ZD, 12, 13 und 143), wo die Betrachtungen des Flaneurs das Motiv sogleich in das assoziative Geflecht von Gedanken einbinden und in andere Bilder transformieren.

2.3 Polyphone Bildräume: Triptychen, Dreiecke, Blickfelder

Pavlovićs Foto-Text entwirft eine Stadt-Poetik, die das Nebeneinander arbiträrer Elemente bewusst reflektiert. Um diese Bezüge zufälliger Nachbarschaft hervorzuheben, wählt sie dreiteilige Anordnungen: Triptychen oder Dreiecke, zwischen denen Symmetrien, analoge Größenverhältnisse oder Verbindungslinien Zusammengehörigkeit suggerieren. Auf einigen Fotografien deutet sich eine wechselseitige Bezogenheit durch Blickrichtungen, Bewegungen und Schatten an. In mehreren Fällen akzentuiert die kompositorische Assoziation dieser Elemente zugleich ihre offensichtliche Unterschiedlichkeit.

⁸⁷ „Ich kannte diesen Hund, ich sah ihn oft. Mir kommt es sogar so vor, dass wir erst kürzlich aneinander vorbeigegangen sind.“

Ein markantes Dreieck voneinander unabhängiger Elemente zeigt eine Komposition aus Kanaldeckel, Hund und Auto, die alle in etwa gleich viel Fläche einnehmen: Dazu wurde das Bild von der Seite des am Rand abgeschnittenen Kanaldeckels her aufgenommen und von dem Oldtimer hinter dem Hund im unteren Eck wird nur die Frontpartie gezeigt. Die Straße ist zum linken unteren Eck des Fotos hin ausgerichtet, ebenso wie der Hund und der Oldtimer. Derselben Linie folgend, fällt der Schatten des Hundes aus dem Bild und jener des Autos auf den Hund. Die Schatten und der Gehsteig unterstreichen die schräge Ausrichtung des Bildes und der markante Kanaldeckel vervollständigt die Konstellation zu einem Dreieck. (Vgl. ZD, 91)

Ein weiteres, semantisch ungleiches Dreieck aus gekippter Vogelperspektive zeigt Pavlovićs Anordnung von Mann, Gans und Huhn. Der Mann trägt einen Hut und blickt seitlich nach oben in die Kamera, sodass im Bild hauptsächlich sein Kopf sichtbar ist, während die Gans und das Huhn in seinem Rücken an einem Straßenschild festgebunden sind. Alle drei schauen in diametral entgegengesetzte Richtungen. Hintergrund ist hier abermals der asphaltierte Boden, wo ein abgegrenzter Bereich das durch die drei Lebewesen gebildete Dreieck nachzeichnet. (Vgl. ZD, 109) Wie das erste Dreieck den Hund mit zwei unterschiedlichen Gebrauchsobjekten in eine Reihe stellt, wird hier der Mensch mit den beiden Nutztieren in Verbindung gebracht. Die Anordnung zeigt ihn nicht als zivilisiert und überlegen, sondern platziert alle drei Lebewesen als gleichwertig.

Ein weiteres Dreieck zeigt eine Marktszene: Aus einer Decke im geöffneten Kofferraum eines Autos ragen die Haxen dreier geschlachteter Schweine. Ein schräg dahinter wartender Mann betrachtet sie ruhig distanziert durch das vordere Fenster des Wagens. Im Hintergrund verlässt ein Passant den fotografierten Ausschnitt über die linke untere Ecke. Das Dreieck, das die beiden Menschen mit den toten Tieren bilden, wird durch die Konturen des Wagens verstärkt. Außerdem verlaufen die Bewegungsrichtung des Passanten sowie die Blickrichtung des Wartenden auf einer Linie mit jeweils einer der beiden Katheten, während die Basis durch den unteren Rand der Fotografie gebildet wird. Im Zentrum der Aufnahme steht die durch den im Foto abgebildeten Betrachter anvisierte Ware, die, im Vordergrund präsentiert und durch den geöffneten Kofferraum sowie durch die unvollständige Verhüllung exponiert, in der Bildrezeption zuerst ins Auge fällt. (Vgl. ZD, 107)

Eine der wenigen Fotografien, auf denen mehrere Menschen zu sehen sind, zeigt einen Flohmarkt. Links im Vordergrund findet sich ein groß aufgenommener Hinterkopf. Dahinter stehen, den Kopf nach rechts gerichtet, ein älterer Herr mit Hut und Brille sowie, noch weiter hinten, ein junger Mann, dessen Gesicht und Körper frontal zur Kamera gerichtet sind; mit den Augen fixiert dieser das Objektiv und wird so zum Bildmittelpunkt. Hinter einem Verkaufspult stehen

zwei weitere Männer, von denen einer ebenfalls in die Kamera blickt, während der andere zum rechten Bildrand schaut. (Vgl. ZD, 123) Es gibt folglich drei Blickrichtungen: in das Bildinnere, nach rechts und in die Kamera. Diese Konstellation stellt ein Gleichgewicht im Bildraum her. Sie erzeugt einen Raum mit mehreren Zentren, die für Rezipient:innen der Fotografie nicht einsehbar sind: Eines fällt mit der Fotografin zusammen, ein weiteres liegt seitlich, ebenfalls außerhalb des aufgenommenen Ausschnitts, das dritte befindet sich weiter hinten im Raum und wird durch den groß aufgenommenen Hinterkopf verdeckt.

Blicke liegen außerdem einer Dreiecksanordnung zugrunde, deren Eckpunkte räumlich weit voneinander entfernt sind: Links unten, im Vordergrund dieser Aufnahme, steht ein weißhaariger Mann mit ernstem, wettergegerbtem Gesicht, rechts befindet sich erhöht ein Arbeiter auf einem Strommast und hinten, klein in der Ferne, überquert jemand eine Fußgängerbrücke. Die Blickrichtungen der Abgebildeten führen diametral auseinander. Alle drei durch ihre Blicke begründeten Fluchtpunkte entziehen sich der Bildrezeption: Zwei liegen rechts bzw. links außerhalb des fotografierten Ausschnitts; ein weiterer bleibt unbestimmt und weit entfernt im Bildinneren zu vermuten. Sowohl vertikal als auch horizontal teilt die Stromleitung den Himmel im goldenen Schnitt, der durch die schräg nach oben gerichtete Kameraperspektive beinahe den ganzen Bildhintergrund einnimmt. Die Leitung zeichnet außerdem das Dreieck nach, das sich zwischen den Standorten der drei Männer ergibt. (Vgl. ZD, 68)

Weitere Dreieranordnungen finden sich auf Pavlovićs Straßenbildern. Wie zufällig gruppieren sich fahrende und parkende Autos zu dreiteiligen Motiven. (Vgl. ZD, 13) Eine komplexe Bildbotschaft entfalten drei ausrangierte Fahrzeuge auf einem Feldweg hinter einer Waldzeile: ein Lastwagen der Marke Mercedes, ein zerschlossener LKW und ein Traktor. Die abgeschraubten Hinterräder des LKWs deuten darauf hin, dass er, wie vermutlich auch die beiden anderen Vehikel, hier entsorgt wurde. Durch ihre Anordnung als Dreieck werden die Fahrzeuge zueinander in eine spezielle Beziehung gesetzt. Das Bild bringt damit einerseits ihre Unterschiedlichkeit zur Geltung, andererseits ihr gemeinsames Schicksal eines unsachgemäßen Endes. (Vgl. ZD, 110)

Manche Anordnungen erzeugen eine situative Komik: Ein Mann mit Esel überquert eine breite Straße. Dahinter folgt ein weiterer Mann mit Plastiktasche. Ob er zu den beiden gehört, ist nicht erkennbar. Der Mann und der Esel sowie der zweite Mann scheinen im Gleichschritt zu gehen – ähnlich wie die Beatles auf dem bekannten Cover des Albums *Abbey Road* (1969) –, sodass sie auf dem Bild eine ungewöhnliche Karawane bilden. In einer Linie bewegen sie sich direkt auf den linken unteren Bildrand zu. Das Foto betont die Breite der Straße und bildet großflächig den Asphalt ab; erst im oberen Drittel setzt die daran anschließende Häuserzeile an. Die auch im Hintergrund anzutreffende Dreiteilung wird dadurch

vervollständigt, dass eine quer durch das Bild verlaufende Straßenmarkierung das untere Drittel des Asphalts abgrenzt. (Vgl. ZD, 139)

Auch Pavlovićs den Haupttext beschließende Aufnahme betont die Dreizahl: Drei ältere Menschen – zwei Männer und eine Frau – stehen als Grüppchen an einer besonders breiten Stelle des Save-Deltas zusammen und blicken vom Ufer über das Wasser in die Ferne. Der durch ihre Blickrichtungen gebildete Fluchtpunkt ist am hinteren Flussufer, etwas rechts der Mitte des gewählten Ausschnitts, zu verorten und deutet Sehnsucht sowie zugleich Weite an. Betrachter: innen des Fotos nehmen dieselbe Blickrichtung ein wie diese drei Menschen, so dass der Bildraum sich nach hinten zu öffnen scheint. (Vgl. ZD, 142) Diese Dreieranordnung unterscheidet sich von den anderen durch das klassische Natur-Motiv sowie durch die Abgebildeten, die sich nicht zufällig am selben Ort aufhalten, sondern eine freundschaftliche Vertrautheit und die Intimität gemeinsamen Betrachtens ausstrahlen.

Während Pavlovićs Fotografien an Valjarevićs Poetik der Schnappschüsse anschließen und die Flüchtigkeit einer scheinbar zufälligen Motivwahl betonen, beweisen die klassischen Anordnungen von Dreiecken und Triptychen sowie die regelmäßige Berücksichtigung des goldenen Schnitts, dass diese Ausschnitte sehr bewusst gewählt sind. Dabei wird deutlich, dass sich die Ästhetik des Asphalts und der Industrie-Schauplätze aufgrund der hier systematisch vorliegenden klaren Linien noch natürlicher in solche Kompositionsprinzipien fügt als die ästhetisch traditionelleren Motive der Flusslandschaften und der Natur. Wie Pavlovićs Foto-Text anhand der klassischen Anordnungen außerdem zeigt, führt die Dynamik der Stadt zu einer beständigen Fluktuation und Durchmischung von Menschen, Objekten, Tieren und Fahrzeugen. Bei ihrer zufälligen Begegnung eröffnen sich Semiotiken von Analogien und Oppositionen, die für gewöhnlich unreflektiert bleiben. Gerade solche durchweben auch die assoziative Bildpoetik von Valjarevićs Tagebüchern.

2.4 Menschen in Bewegung

Bewegtheit ist Valjarevićs Tagebüchern durch das Motiv des Gehens eingeschrieben. Sie spiegelt sich außerdem erzählerisch in den flüchtigen Betrachtungen von Alltagsszenen durch einen Vorübergehenden. Sowohl die Text-Skizzen als auch Pavlovićs Aufnahmen verschreiben sich einer betonten Subjektivität der Wahrnehmung, die konträr zu der noch im Kommunismus üblichen großen Erzählung steht. Pavlović nutzt in ihren Fotografien ebenfalls Straßenmotive, um Flüchtigkeit anzudeuten: Auf einigen wird Bewegung durch verschwommene Bildsegmente oder perspektivische Verzerrungen sichtbar. Gehende Menschen und fah-

rende Autos zeigen kurze, beiläufige und gleichsam zufällige Momente. Sogar die Wartenden scheinen ein Vorfahren von Bussen oder Taxis zu antizipieren und vorwegzunehmen, dass jemand kommen wird, um sie abzuholen. Die aufgenommenen Szenen haben keine Bedeutung für die Ewigkeit, sie zeigen keine konventionellen Höhepunkte, sondern repräsentieren ein Dazwischen zufälliger Einblicke.

Die meisten von Pavlovićs Aufnahmen lassen eine perspektivische Ausrichtung in die linke untere Ecke erkennen. Auffällig häufig wählt die Fotografin ihre Ausschnitte so, dass Straßen und Gehsteige auf diese Stelle zulaufen. Die Bewegungen von Menschen und Fahrzeugen folgen der vorgegebenen Richtung und werden das Bild prospektiv ebendort verlassen. Die linke untere Ecke zieht die Blicke der Abgebildeten auf sich und ihre Verlängerung bildet den Fluchtpunkt zahlreicher Fotografien. Bedenkt man die in westlichen Kulturen übliche Lese-richtung von Bildern, derzufolge die Diagonale von links unten nach rechts oben eine Gerichtetheit in die Zukunft markiert, bzw. Blickrichtungen nach rechts oder nach oben als Entwicklung lesbar sind, so entwirft Pavlovićs Foto-Text eine dazu gegenläufige Dynamik: Man könnte in den Bildern daher eine Hinwendung zu Vergangenen sehen bzw. – passend zu den von Valjarević entworfenen Gedankenbildern – die symbolische Annäherung an eine Foto-Poetik der Erinnerung. Die vorliegende Bilddynamik trägt außerdem zu einer sowohl im Text als auch in den Fotos verankerten melancholischen Grundstimmung bei.

Pavlovićs Ästhetik des Verblassens betrifft nur Aufnahmen von Passant:innen und Fahrzeugen, nicht jedoch ihre Flusslandschaften, die den Blick in die Weite lenken und Offenheit vermitteln. Nur wenige Abgebildete fallen aus dem Rahmen der zahlreichen geduckt und gedrückt wirkenden Vorübergehenden, die vor einem ausladenden Hintergrund aus flächigem Asphalt, Beton und Zäunen klein erscheinen. In diesen Bildern wird der Winter, vor dessen Kälte sich die meisten Menschen unter ihre Gewänder zurückziehen, zum Auslöser besonderer Ausgelassenheit. So zeigt Pavlović von hinten einen Mann, der mit einer Hand weit ausholt, um einen Schneeball in ein weites Schneefeld zu werfen. Seine aktive Pose betont die vorliegende Blickrichtung zentral in das Bild hinein. (Vgl. ZD, 61)

Von einer Poetik des Erinnerns und der Nostalgie lassen sich außerdem Pavlovićs Kinder-Porträts abgrenzen: Die Fotografin zeigt durchwegs freundlich blickende Kinder, die meisten von ihnen sind zentral aufgenommen und fixieren die Kamera. Zwei in etwa zehnjährige Jungen posieren nebeneinander auf der winterlichen Flusspromenade und lächeln in die Kamera. (Vgl. ZD, 41) Mit einem Malkasten in der Hand und eifrig-erwartungsvollem Blick geht, die Fellmütze bis über die Augen gezogen, ein etwa fünfjähriger Junge die Straße entlang. (Vgl. ZD, 75) Was die Kinderblicke von jenen der Erwachsenen abzuheben scheint, ist eine größere Offenheit, der Ausdruck ehrlicher Freude – womöglich über den Schnee.

Dagegen blicken die meisten erwachsenen Protagonist:innen distanziert, abwartend oder irritiert und signalisieren Abgrenzung. Ihr Ausdruck individueller Präsenz ist reduziert, sodass sie nicht zu komplexen Charakteren werden, sondern zu Passant:innen.

Pavlovićs Alltagspoetik des flüchtigen Dazwischens zeichnet sich – wie Valjarevićs Textfragmente – dadurch aus, dass die meisten Motive kein Davor oder Danach erkennen lassen, sodass die Narrative sich auf ein Bild reduzieren oder auf eine Bewegung, die dem Augenblick verhaftet bleibt. Während sich Valjarevićs Poetik der Schnappschüsse in *Zimski dnevnik* auf hermetisch uneinsehbare Momente konzentriert, die lediglich durch die von ihnen unabhängige Bewegung des Ich-Erzählers verbunden scheinen, verlagert sich in *Dnevnik druge zime* – gemeinsam mit dem Sprechen – die Foto-Poetik auf dessen Reflexion und Entwicklung. Die Symbolik des Gehens, die bereits im ersten Tagebuch, gleichwohl sehr abstrakt, Individuation und emotionale Bewegtheit reflektiert, wird nun zentraler und konkreter. Besonders in den integrierten Gedichten öffnet sich der mit dem Chronisten zusammenfallende lyrische Sprecher für persönliche Themen. Das Selbstporträt mit Zukunftsgerichtetheit, welches er anhand eines in einer Fotobox aufgenommenen Bildes anfertigt (vgl. Kap. 1.2), ist ein Beispiel für die emotionale Bewegung, die er durch das Schreiben, doch auch durch das Betrachten in Gang setzt.

Ebenfalls unter Bezugnahme auf eine Fotografie markiert Valjarević in einem anderen Gedicht das lyrische Sprechen – konträr zum Bild – als Medium der Transformation. Gleich einem Trugbild hält das Foto eine sehnsüchtige Erinnerung wach, denn das Antlitz einer begehrten Frau erscheint darauf dauerhaft greifbar. Bild und Sprache treten in Valjarevićs Foto-Text zueinander in Opposition. Während Ersteres durch seine Unveränderlichkeit und Vergangenheitsbezogenheit belastet, ermöglicht Zweitere den flexiblen Übergang zwischen einer schönen Erinnerung, verzweifelter Begehren und emotionaler Loslösung von der erstarrten Vorstellung. Das Gedicht beschwört das Ende der Sehnsucht herauf und endet mit dem Entschluss aufzubrechen. Sprechen und Gehen finden sich so abermals in symbolischer Verschränkung.

I da posle toga odem odatle,
od ovog stola i od
svega što se nalazi na njemu. I od tvoje fotografije.⁸⁸ (DDZ, 43)

Das lyrische Ich betont die Schönheit der Abgebildeten, beschreibt jedoch trotz der Fokussierung eines visuellen Mediums nicht ihr Äußeres, sondern erwähnt

⁸⁸ ‚Und danach gehe ich fort von hier, / von diesem Tisch und von / allem, was sich darauf befindet. Und von deinem Foto.‘

lediglich den Hintergrund: „Sto u bašti hotela u blizini stacionara“⁸⁹ (DDZ, 43). Die Fotografie wird so gleichsam zum objektiven Beweis ihrer Schönheit, der durch die rein sprachliche Vermittlung der Aufnahme unwiderlegbar ist. Zu einem vergleichbaren Schluss kommt bereits Lessing (2012a: 148–156), wenn er feststellt, dass der Autor der *Odyssee* sich bei der physischen Beschreibung der schönen Helena auffallend zurückhält.

In der Gegenwart des Betrachtens findet das lyrische Ich bei Valjarević dieses Bild in einem Stapel abgelegter Briefe. (Vgl. DDZ, 43) Zwar ist das Gedicht vom umgebenden Text inhaltlich isoliert und der Chronist schickt sich nicht an, Hintergründe zu erläutern, dennoch erweckt eine andere Textstelle den Eindruck, dass von demselben Foto die Rede ist. Genaugenommen handelt es sich um mehrere Aufnahmen von Joe Andres, einer Freundin aus New York (vgl. DDZ, 107), von denen eine als emotionales *punctum* des lyrischen Ich zum Hauptmotiv des Gedichts wird. An jener Stelle legt der Protagonist die gemeinsamen Bilder beiseite, ohne sie eines Blickes zu würdigen, denn seine Aufmerksamkeit gilt einem anderen Bild, das ihn selbst als Kind zeigt und, im Gegensatz zu dem im Gedicht aufgerufenen Motiv, seine Individuation unterstützt. Das persönliche *punctum* hat sich folglich verschoben. (Vgl. Kap. 1.4)

Innere Bewegung wird im ersten Tagebuch vorwiegend als ein Loslassen erkennbar, bevor der Ich-Erzähler im zweiten aktiv seine Genesung sowie eine Liebesbeziehung anstrebt. Der Foto-Text entwickelt sich folglich von (Gedanken)Bildern, die nicht fixiert werden und sogleich verblassen, zu persistenten, persönlich bedeutsamen Motiven, die mit Erinnerungen und Hoffnungen verbunden sind. Die Bedeutung des Loslassens schreibt der Chronist der kontemplativen Begegnung mit Belgrads Flüssen ein. (Vgl. Kap. 2.1) Diese betont auch Pavlović in ihrem Foto-Text durch die Weitwinkel-Aufnahmen von Donau und Save, mit denen sie die Betrachtenden in eine menschenleere und scheinbar unberührte Natur von Flussarmen, Waldrändern und Schneefeldern eintauchen lässt.

Auf zwei Fotografien thematisiert sie das Moment des in die Ferne gerichteten Blicks durch Menschen, die eine solche kontemplative Haltung einnehmen: Von einem erhöhten Aussichtspunkt, vermutlich der Belgrader Festung, blickt ein Mann in schwarzem Mantel über ein Mäuerchen auf die im Tal liegende Flusslandschaft, die am Horizont im Nebel verschwindet. In der Hand hält er einen Regenschirm, der ihn vor dem Schnee schützt. Sein Blick fixiert den rechten Bildrand und markiert folglich, im Gegensatz zu den meisten anderen Aufnahmen, Zukunftsgerichtetheit. Etwas entfernt steht klein im Hintergrund ein weiterer Mann mit ähnlicher Perspektive. Beide überblicken die Landschaft und lenken so

89 „Ein Tisch in einem Hotelgarten nahe dem Krankenhaus“

auch die Blicke der Betrachter:innen in eine unbestimmte Ferne. (Vgl. ZD, 35) Eine solche Blickrichtung wird auch am Ende des Buches hervorgehoben, denn das letzte Bild zeigt drei Menschen, die in die Weite des an dieser Stelle ungewöhnlich breiten Flusses schauen. (Vgl. ZD, 142; vgl. Kap. 2.3)

Gleich einem Postskriptum findet sich nach dem Text von *Zimski dnevnik* noch ein zusätzliches Bild, das an den anonym gezeichneten Chronisten erinnert: Es zeigt einen Mann, der sich entfernt. Nur seine Füße und der untere Teil seiner bewegten Beine sind zu erkennen, während der sich in einer Pfütze spiegelnde Schatten den ganzen Menschen präsentiert. Wie das über die Straße fließende Wasser erkennen lässt, ist am Ende des Wintertagebuchs der Schnee geschmolzen. (Vgl. ZD, 147) Mit derselben gleichförmigen Bewegung, in der er Belgrad durchquert hat, bricht der Ich-Erzähler nun symbolisch auf und lässt – wie in seinem Text mehrfach angesprochen – die darin niedergeschriebenen Eindrücke hinter sich.

3 Zwei Foto-Texte: Srđan Valjarević und Vesna Pavlović

Die ‚Wintertagebücher‘ stellen keine Trauma-Texte im engeren Sinn dar. Nur beiläufig erwähnen sie den Jugoslawienkrieg, der jedoch anhand von Nebenfiguren flashbackartig greifbar wird. Zugleich zeichnet sich jeweils ein melancholischer Grundton ab, wobei der distanzierte Protagonist des ersten sich mit der Arbitrarität des Lebens konfrontiert sieht, während jener des zweiten einen psychisch-physischen Zusammenbruch hinter sich hat und vor der Aufgabe steht, sein Leben neu zu ordnen. Ein Vergleich beider Texte zeugt von der Individuation der Ich-Instanz, die erst im zweiten Tagebuch selbst zum Zentrum wird, nachdem sie im ersten ihre Anonymität gewahrt und Schlüsselfragen des Lebens an fremde Sprecher:innen weitergegeben hat.

In Valjarevićs Poetik der Schnappschüsse nähert sich das (literarische) Sprechen jeweils an das Bildmedium an: Seine beschreibenden Prosafragmente zeichnen sich durch eine Reduktion der Zeitlichkeit im Medium Sprache aus, denn sie vermitteln kurze, vorwiegend visuelle Eindrücke von Belgrad. Kommentiert wird diese Komposition durch einen weiteren, später ergänzten Foto-Text von Vesna Pavlović, deren Aufnahmen Alltagseindrücke aus denselben Randbezirken jener Stadt zeigen und dadurch topografisch auf *Zimski dnevnik* Bezug nehmen. Pavlović rekonstruiert keine konkreten Szenen aus dem ‚Wintertagebuch‘, zeigt jedoch ähnlich arbitäre Orte und Passant:innen im Winter. Ihre Bilder werden dem Text außerdem durch den Verzicht auf Klischees gerecht, die Valjarevićs Ich-Erzähler etwa an einem Hochzeitsfotografen kritisch kommentiert.

Pavlovićs Foto-Text spiegelt ebenjenes flüchtige Dazwischen, das auch Valjarevićs Flaneur einfängt. Beide Poetiken zeichnen sich durch Bilder aus, die kein *punctum* aufzuweisen scheinen. Sie zeigen keine besonderen Ereignisse, sondern den Alltag, der aufgrund seiner Eintönigkeit für gewöhnlich keine bewusste Beachtung erfährt. Überdies scheint selbst das *studium* dieser Bilder sehr reduziert. Aufgrund ihrer Ausschnitthaftigkeit bleiben die Orte und Menschen in vielen Fällen ungreifbar und werden nicht in der Ganzheit ihrer Erscheinung erfasst, die sie zu Träger:innen einer spezifischen historischen Situation machen würde. Dieselbe Auswirkung hat die Wahl der gezeigten Räume, die, abseits der Zentren gelegen, für die meisten Betrachter:innen nicht eindeutig identifizierbar sind und sich auch deshalb nicht als repräsentative Icons für die Beschreibung einer Epochen-Poetik eignen.

Neben seiner auf *Zimski dnevnik* bezogenen illustrierenden und kommentierenden Funktion weist Pavlovićs Foto-Text zusätzliche Komponenten auf, die eine eigene Poetik markieren: Zahlreiche Bilder berücksichtigen klassische bildkompositorische Prinzipien wie den goldenen Schnitt. Zudem finden sich markante Dreiergruppierungen, die eine wechselseitige Bezogenheit zwischen arbiträren Objekten und Akteuren suggerieren. Blickrichtungen, Größenverhältnisse, Hintergrundflächen sowie Trennlinien im Raum sind jeweils klar strukturiert und lassen eine bewusste Komposition erkennen. Zugleich ist die narrative Komponente von Pavlovićs Fotografien reduziert, denn die aufgeworfenen Vergleiche bleiben in sich hermetisch. Sie verweisen auf eine klassische Strukturiertheit von Nicht-Orten und von Alltäglichem. Jedoch erzählen sie keine Geschichten, sondern halten Momente fest, die, wie Valjarevićs Prosaskizzen, keine Rückschlüsse auf das Davor oder Danach einer Handlung erlauben.

XII Schlusskapitel

Im Folgenden werden die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung zu Foto-Text und Sprechen in den postjugoslawischen Literaturen präsentiert. Anhand konkreter Ausprägungen der Analysekategorien soll insbesondere auf deren Rolle für die Verhandlung von Kriegstrauma und Rehabilitation sowie auf gesellschaftliche Anliegen der Texte eingegangen werden. Der Fokus liegt jeweils auf transformativen Prozessen: auf der Dynamik von Fotoreflexion und Sprechen sowie auf deren Wechselbeziehung, auf visuellen und sprachlichen Strategien zur Darstellung von Trauma und Trauma-Arbeit sowie auf Verschiebungen des Selbst- und Weltbilds in diesem Zusammenhang.

1 Foto-Text

Jeweils in Analogie zur Lebenswelt wird Fotografie in zeitgenössischen literarischen Texten als Medium mit privaten und gesellschaftlichen Funktionen behandelt. In beiden Fällen sind Präsenzerfahrungen, die Fotos im subjektiven Bewusstsein der Betrachtenden auslösen, entscheidend für deren Relevanz im narrativen Gefüge. Ausgewählte Bilder ziehen die Aufmerksamkeit der Figuren längerfristig auf sich, die bei der Betrachtung, im Sinne Walter Benjamins, die Nähe von etwas Entferntem fühlen und sich in autokommunikative Situationen begeben. Dabei ‚spricht‘ die Fotografie, mit der Metapher Roland Barthes‘, auf unterschiedliche Weise zu ihnen. Dieses ‚Sprechen‘ der Bilder wird im Folgenden genauer beleuchtet, wobei es gilt, dessen transformativen Charakter sowie die Rolle von Logos, Ethos und Pathos in der Bildbetrachtung zu beleuchten.

1.1 Schockfotos und Trauma

Barthes selbst charakterisierte Schockfotos als ‚schreiende‘ Bilder, die nicht ‚verletzen‘ bzw. tiefgreifend berühren können. Damit überschneidet sich Susan Son-tags Einschätzung, dass banale Schreckensbilder des Krieges bereits nach kurzer Zeit ihre alarmierende, mobilisierende Stimme verlieren, da sie sich abnützen und danach nur noch Gleichmut hervorrufen. Schockfotos kommen in den behandelten Texten hauptsächlich als Element der Fernsehnachrichten vor, wo sie aus einer gewissen Distanz rezipiert werden. In mehreren Beispielen wird die Rezeption bewegter Bilder von Realitätsferne begleitet, weshalb sie weniger intensiv zu berühren scheinen als die Fotografie.

Schockfotos im eigentlichen Sinne spielen v. a. bei Edo Popović eine Rolle, was mit der Tätigkeit seines Protagonisten als Kriegsphotograf zusammenhängt. Dabei tut sich folgende Dichotomie auf: Während die Auftraggeberseite nach immer grausameren Bildern verlangt, um die Sensationslust zu stillen, erleidet der Fotograf eine Traumatisierung mit längerfristigen Folgen. Sein Arbeitgeber versucht, die Abnutzung der Motive durch zunehmend lautes ‚Schreien‘ zu kompensieren: Wenn das Pathos der Bilder abnimmt, wird es durch andere Motive verstärkt. Ungeachtet des an sich hermetischen Charakters der Fotografie sind Schockfotos auf Ebene des Logos leicht zugänglich. Sie verweisen auf das, was sie zeigen, und das Gezeigte bedarf nur eines geringen Wissens über die Hintergründe. Der:die Fotograf:in selbst verbürgt sich für das Ethos. Was dabei für gewöhnlich nicht reflektiert wird, ist der Umstand, dass er:sie in der Lage ist, durch perspektivische Details, doch auch durch die Wahl der Motive, ‚Wahrheit‘ und Rezeption entscheidend zu lenken. Mit ebendiesem Effekt folgt Popovićs Protagonist in diesen Fragen den Wünschen seines Auftraggebers. Als Fotograf tritt er selbst jedoch nicht mit den von ihm produzierten visuellen Kompositionen in Kontakt, sondern mit der ungefilterten rohen sowie teils gefährlichen Kriegsgegenwart, was seinen Seelenfrieden nachhaltig erschüttert.

Als Verweis auf die Präsenz des Krieges integriert außerdem Miroslav Kirin Schockfotos in sein Sprachalbum. Anstelle menschlicher Leichen zeigen diese zerfetzte Kühe. Die Verlagerung vom Menschen auf das Tier verfremdet das Motiv. Zudem wird damit Sontags ethischem Einwand Rechnung getragen, dass Schockfotos die Abgebildeten entwürdigen, da sie sie auf eine Weise zeigen, die diese selbst nicht wählen würden. Dennoch rufen die Bilder bei ihrem textimmanenten Betrachter eine traumatische Reaktion hervor, denn dieser vermeint, in ihnen die Kühe aus dem Stall seiner Großmutter wiederzuerkennen. Unwillkürlich knüpft er folglich eine assoziative Verbindung zu sich selbst und wird vom ‚Schreien‘ dieser Bilder emotional überwältigt. Trotz Kirins diskursiver Ästhetisierung des Motivs bleibt der Logos der beschriebenen Fotografien unverkennbar. Da es sich um Fundstücke mit unbekanntem Urheber handelt, ist ihr Ethos nicht beglaubigt. Auch hier wird dieser nicht hinterfragt, doch ist er im gegebenen Zusammenhang gar nicht wichtig, denn die Aufnahmen entfalten ihre Bedeutung als Symbolbilder und vermitteln als solche ungebrochen das Pathos des Grauens.

Weder Popović noch Kirin verhandeln Schockfotos aus einer Perspektive des beiläufigen Interesses eines im Grunde gleichgültigen Massenpublikums, dem sie produktionsästhetisch zugeordnet sind. Die beschriebenen Konstellationen zeigen jeweils eine individuelle Perspektive auf die ethisch bedenklichen Bilder und lenken damit den Blick auf deren nicht intendierte, potenziell traumatisierende Wirkung. Die Figuren reagieren bestürzt, denn sie erkennen darin direkt referenziell den auch sie selbst betreffenden Jugoslawienkrieg.

Die individuelle Komponente von Rezeption ist folglich verantwortlich dafür, dass das ‚Schreien‘ nicht nur als lautes ‚Rauschen‘ erlebt wird, sondern nachdrücklich verletzt. Auch oder gerade jenseits von Schockfotos weist das Korpus Fotografien auf, die bei den Figuren eine ähnlich traumatische Reaktion auslösen. So beschreibt Dubravka Ugrešićs Ich-Erzählerin ein überbelichtetes Gruppenbild, das sie mit ihren Freundinnen aus Zagreb zeigt. Dieses schmerzt sie, weil die zuvor so engen Bande an der Emigration zerbrochen sind. Ähnlich wird die Protagonistin ihres anderen Romans durch das Bild eines früheren Partners getroffen, da es auf das ethnisch begründete Beziehungsende verweist. Während Letzteres zu ‚schreien‘ scheint, wenn es sich durch visuelle Präsenz der Erinnerung aufdrängt, wird Ersteres durch die Unkenntlichkeit der abgelichteten Personen zu einer Metapher des ‚Verstummens‘. Noch drastischer schildert eine solche Erfahrung der Auslöschung eines positiven Inhalts Emir Suljagić, in dessen Darstellung alle Fotografien früherer Bekannter nun auf Genozid, Krieg oder politische Differenzen verweisen und im Protagonisten Todesangst auslösen.

Ethos spielt in den beschriebenen Fotografien keine Rolle, denn der Bildinhalt ist im Inneren der Figuren verankert und folglich unabhängig von seiner Erscheinung oder Entstehung ‚wahr‘. In den verstummten Bildern von Ugrešić und Suljagić verschwimmt der frühere Logos, sodass nur Pathos verbleibt, der hier eine emotionale Grenzerfahrung bedeutet. Hingegen scheint Ugrešićs ‚schreiendes‘ Bild Logos überstark zu betonen, nämlich den Umstand, dass die Beziehung an unterschiedlichen ethnischen Hintergründen gescheitert ist. Auch dies führt zu einer schmerzhaften Überreaktion auf Ebene des Pathos, was die Fotografien zu einer flashbackartigen Erscheinung werden lässt.

Die in den beschriebenen Bildern verankerten belastenden Gedanken werden in der Rezeption von körpersymptomatischen Anzeichen der Traumatisierung begleitet. Jede wiederholte Betrachtung schürft stetig in der durch sie repräsentierten Wunde und führt in eine emotionale Sackgasse. Diese Fotografien haben daher kein transformatives Potenzial und stehen einer Heilung der emotionalen Wunde im Weg.

1.2 Fotografien in Medien und Alltag

Der Alltag wird für gewöhnlich nicht fotografiert. Wie ihm auch an sich wenig Beachtung geschenkt wird, scheint es wenig interessant und ergiebig, das Gewöhnliche visuell festzuhalten. Vesna Pavlovićs Schnappschüsse aus Belgrad illustrieren, dass in Alltagsmotiven sowohl Pathos als auch Logos reduziert sind. Die Bilder zeigen nichts Unerwartetes, Ungewöhnliches oder Anstößiges und sind auch in dokumentarisch-narrativer Hinsicht wenig aussagekräftig. Sie ‚schreien‘

nicht, sondern ‚dröhnen‘ und ‚rauschen‘ – so suggerieren die hauptsächlich abgeblendeteten Autos und Flusslandschaften – stetig vor sich hin. Zumindest bei den Nicht-Orten aus dem Straßenverkehr handelt es sich überdies um Anti-Motive der Fotografie. Pavlovićs daran gekoppelte semiotisch-analytische Kunstdiskurse führen vom Alltag weg in die Abstraktion.

Gerade mit diesem Zeigen des Unsichtbaren, weil für gewöhnlich nicht bewusst Betrachteten, setzt Pavlović, Srđan Valjarevićs textuellen Bildern folgend, einen Kontrapunkt zu anderen Aufnahmen des Alltags, die sie beide kritisieren: der Medienfotografie. Wie bereits für Schockfotos festgestellt, die eine spezifische kleine Untergruppe darin bilden, handelt es sich dabei um ‚schreiende‘ Bilder, die nach Aufmerksamkeit heischen. Die zweite vieldiskutierte Untergruppe in diesem Bereich bilden Erotikaufnahmen. Diese werden in den behandelten Texten als Alltagsphänomene behandelt, die in Illustrierten allgegenwärtig und leicht verfügbar sind. Die Bilder haben ihre Heimlichkeit verloren. Elvedin Nežirović ist der einzige Autor, der Pornografie mit offener Akzeptanz begegnet und anhand einschlägiger Magazine und Filme das Lebensgefühl seiner Jugend vermittelt. Er beschreibt das Abgleiten in eine aufregende Welt der Imagination, die sich nicht aus leeren Bildern speist, sondern vor allem aus Nebenhandlungen und persönlichen Projektionen. In Verbindung mit Träumereien, die sie mit Logos anreichern, kann das produktionsästhetisch intendierte Pathos dieser ‚stöhnenden‘ Bilder aufrechterhalten bzw. ergänzt werden.

In anderen Werken werden erotische Bilder eher beiläufig registriert. So gewahrt Valjarevićs Flaneur im Vorübergehen Pin-ups, die er selbst nicht näher betrachtet. Sein Blick haftet vielmehr auf jenen, die diese Aufnahmen ansehen, was ihn zu semiotischen Schlüssen führt: Die ‚stöhnenden‘ Bilder stehen für sich, sie haben ihre Glaubwürdigkeit (Ethos) schon lange verloren. Doch darum geht es nicht, denn die Rezeption bleibt oberflächlich und beschränkt sich auf Posen, sie schöpft Pathos nicht direkt aus den Bildern, sondern aus der Imagination. Die Abgebildeten bleiben trotz körperlicher Entblößung anonym und künstlich, sie erzählen keine neue, sondern wiederholen eine bekannte Geschichte (Logos).

Ähnliches veranschaulicht Popović an seinem auch in diesem Bereich erwerbstätigen Fotografen, der sich, leicht angewidert, über die ‚Stars‘ jener Branche mokiert, die als Persönlichkeiten unbedeutend sind und immer zweit- oder vielmehr drittklassig bleiben werden. In seinen Erzählungen stehen pornografische Bilder außerdem in Verbindung mit der Realität des Krieges, wo sie den verrohten Soldaten zur Ablenkung dienen. Am Porträt einer Prostituierten veranschaulicht sein Foto-Text den Unterschied zwischen pornografischen und emotional bedeutsamen Bildern. Denn dieses fällt in die zweite Kategorie und speichert persönliche Erinnerungen an Jugend und Reifung. Der wichtigste Unterschied liegt in

der Perspektive: Die Abgebildete wird nicht aus einer anonymen Konsumhaltung betrachtet, sondern als Frau mit Individualität und Gefühlen.

Allgemein prägen mediale Bilder die untersuchten Foto-Texte nur bedingt. Nežirović platziert die Zeitungsmeldung über den Tod seines Vaters bewusst außerhalb seines Romans. Auf dem beigegefügt Foto sind der Unfallort und ein LKW zu sehen. Dieses stellt das punktuelle Faktum einer Erfahrung dar, die das ganze weitere Leben des Sohnes prägen wird. Das Bild ist Teil einer Biografie, markiert ein unerwartetes Ende, doch erscheint es für einen literarischen Text, der um dessen Folgen kreist, zu banal. Während die Zeitungsnotiz für die regionale Öffentlichkeit informativen Charakter hat und Mitleid hervorruft – sie vermittelt also in angemessener Form Logos wie Pathos und auch das Bildmotiv erfüllt die Ansprüche der Pietät –, kann sie dem persönlich Erlittenen (Pathos) nicht gerecht werden.

Medienberichte mit ‚schreienden‘, ‚enthüllenden‘ Fotografien, die die Abgebildeten um ihren Arbeitsplatz bringen, thematisiert Popović. Die rufschädigende Macht von Bildern greift das Ethos des:r Abgebildeten an. Sie speist sich aus einer Verbindung von Logos und Pathos, denn zum einen sorgt die neue Information für Aufmerksamkeit, besonders wichtig jedoch ist die durch sie ausgelöste Empörung, die für schnelle, flächendeckende Verbreitung sorgt und sich ins öffentliche Bewusstsein einprägt, sodass alles bisher Geglaubte (Ethos) verworfen und überhört wird.

Besonders prominent finden sich ‚verleumdende‘ Medienberichte bei Miljenko Jergović. Sowohl im Kontext des sozialistischen Spitzelwesens als auch in der amerikanischen Emigration werden ausgewählte Figuren medial verfolgt. Jergovićs kritische Medienreflexion führt Konstellationen vor Augen, in denen unbescholtene Bürger:innen zu ihrem Schaden ins Zentrum öffentlichen Interesses geraten. Der aggressive Gestus des Eindringens in die Privatsphäre veranschaulicht besonders deutlich, dass es sich um bewusste Angriffe auf deren Ethos handelt. Bilder und Medienberichte kehren das Innerste dieser Figuren nach außen und liefern sie der Gesellschaft aus. Bei den meisten beschriebenen Aufnahmen handelt es sich gar nicht um spektakuläre Bilder, doch im Zusammenspiel mit suggestiven Texten beglaubigen sie einen Logos, der nicht gegeben ist. Jergović veranschaulicht die Rolle dieser Fotografien anhand unglaublicher Erzähler:innen, die minutiöse Beschreibungen irrelevanter Details vornehmen und wenig glaubwürdige Behauptungen an diesen festmachen.

Andersherum zeigt Ivica Đikićs Bemerkung, das Gesicht des verurteilten Kriegsverbrechers Ljubiša Beara sei völlig unbekannt geblieben, dass mediale Berichterstattung Ereignisse stark vereinfacht. Trotz Bearas (Mit)Schuld am Genozid in Srebrenica wurde er medial weder mit Logos noch mit Pathos bedacht noch in Hinblick auf sein Ethos thematisiert.

Die untersuchten Foto-Texte behandeln mediale Bilder distanziert. Sie reflektieren ‚schreiende‘ Fotografien, die auf Pathos setzten und mitunter Inszenierungen von Logos missbrauchen, um das Ethos einer Person zu schädigen. Teilweise erstaunlich willkürlich werden Inhalte oder Personen zum Zentrum öffentlicher Aufmerksamkeit, während andere von diesem ausgeklammert bleiben. Da pornografische Fotografien weder Logos noch Ethos vermitteln, verschiebt sich bei ihnen die Konstellation dahingehend, dass ihr Pathos mühelos als künstlich und überzeichnet erkannt wird, was allerdings die Rezeption der Bilder nicht behindert, weil diese durch Vermittlung des Imaginären stattfindet. Aus unterschiedlichen Gründen weisen mediale Bilder kein transformatives Potenzial auf: Entweder zeigen sie unverrückbare Tatsachen oder sie verzerren Inhalte bzw. arbeiten mit verbraucherorientierten Schablonen.

1.3 Sinnstiftung durch kontemplative Fotomotive

Eine wichtige poetologische Rolle spielen Fotografien, die die Protagonist:innen längerfristig beschäftigen. Im Gegensatz zu medialen Bildern erscheint ihr Logos weniger konkret und offensichtlich, zugleich ist auch ihr Pathos ‚ruhiger‘ und polarisiert nicht. Motivisch eignen sich hierfür Aufnahmen, die keine politische Botschaft beinhalten und einen gewissen Abstand zur Lebensrealität ihrer Besitzer:innen aufweisen. Dies reduziert die Wahrscheinlichkeit eines schmerzhaften *punctums*, das etwa entsteht, wenn sich die festgehaltenen Glücksmomente als Vergangenheit entpuppen, deren Prämissen der Gegenwart nicht standhalten.

Mit der vor der Geburt der Ich-Erzählerin entstandenen Aufnahme von drei Unbekannten, die in jenem Fluss baden, an dem sie aufgewachsen ist, blickt Ugrešićs Protagonistin regelmäßig auf ein arbiträres Motiv, das ihre Gedanken zerstreut und ihr in der Fremde die Verbindung zu ihren Wurzeln beglaubigt. Während der Fluss einen konkreten räumlichen Bezug herstellt, gehören die Badenden einer entrückten Vergangenheit an. Im Gegensatz zum traumatischen Gruppenbild, das sie selbst in glücklicheren Zeiten mit ihren früheren Freundinnen zeigt, ist dieses hermetische Motiv von Dauer. Es besteht nicht die Gefahr nachträglicher Entstellung durch ein schmerzhaftes *punctum*, das darauf verweist, dass sich emotionale Beziehungen als kurzlebiger herausgestellt haben als gedacht. Überdies abstrahiert der Blick auf eine weit zurückliegende Vergangenheit von gegenwärtigen Sorgen und er hat eine entschleunigende Wirkung, denn er vermittelt ein Aus-der-Zeit-gefallen-Sein bzw. ein Stehenbleiben der Zeit.

Dieselbe Langsamkeit prägt die Kitaibel-Primel, das Sehnsuchtsmotiv von Popovičs Ich-Erzähler. Als Naturmotiv vermittelt sie eine zyklische Zeitlichkeit sowie eine Ruhe und Beständigkeit, die in diesem Foto-Text insbesondere eine Op-

position zu den zahlreichen ‚schreienden‘ Aufnahmen bildet, die den Presse-, Kriegs- und Erotik-Fotografen umgeben. Außerdem konfrontiert sie ihren Betrachter nicht mit Beziehungen, die dieser infolge seines Kriegstraumas als überfordernd erlebt. Eine Fotografie dieser seltenen Blume findet sich in Popovičs Sachbuch über den Velebit. Damit ist diesem Motiv ebenfalls ein Heimatbezug eingeschrieben, der jedoch nicht an die Städte erinnert, wo der Protagonist seine Zeit hauptsächlich verbringt, sondern an einen entlegenen Ort unberührter Natur, einen *locus amoenus*, der in abstrakter Form auf dessen Lebensmenschen Tamara verweist.

Pavlovičs menschenleere, ruhige Flusslandschaften erfüllen ebenfalls die Voraussetzung für Bilder, in die Betrachter:innen sich längerfristig vertiefen. Damit Fotografien die Rolle einer sinnstiftenden Projektionsfläche übernehmen, bedarf es allerdings des Betrachtens als Akt individueller Semantisierung. Denn eine beruhigende und identitätsstiftende Funktion erhalten sie nur im spezifischen Blick eines:r Betrachtenden.

Ähnlich kontemplativ beschreibt Lejla Kalamujičs Protagonistin eine Aufnahme, die vor dem Einsetzen ihres autobiografischen Gedächtnisses an ihrem ersten Geburtstag entstanden ist und ihre Kernfamilie zum letzten Mal vollständig zeigt. Der aufmunternde Charakter dieses Bildes speist sich aus dem Lächeln der Abgebildeten und durchdringt die Betrachterin mit einem leisen Glücksgefühl. Diese vermeint deren Stimmen zu hören, die ihr Mut zuraunen. Das Bild bezeugt eine Geborgenheit im Familienverband, an die sich die Betrachterin aufgrund des frühen Todes ihrer Mutter selbst nicht erinnert. Trotz der implizierten Tode ruft dieses Bild keine negativen Gefühle hervor wie das Gruppenfoto in Ugrešićs Text, sondern mobilisiert ein positiv konnotiertes Ursprungsnarrativ, was damit zusammenhängt, dass die ihm eingeschriebenen Verluste nicht selbstverschuldet sind.

Eine ähnliche Funktion beschreibt Nežirovič am einzigen Familienfoto, das ihn, vor dem frühen Tod seines Vaters, als Baby mit beiden Eltern zeigt. Dieses wird zu einer Projektionsfläche, von der die späteren Träumereien über den Verstorbenen ihren Ausgang nehmen. Dass das Bild in seinem autofiktionalen Roman im Gegensatz zu den anderen thematisierten Fotografien nicht abgedruckt ist, erklärt er mit dessen Verlust. Seine visuelle Unzugänglichkeit für die Leser:innen unterstreicht die besondere Aura dieses Bildes, die an Barthes' Wintergartenfoto erinnert, welches dieser als Ganzes zum *punctum* erklärt. Eine solche Diagnose rechtfertigen auch die zuvor beschriebenen Fotografien von Ugrešić, Popović und Kalamujič, deren Deutung bzw. Nutzung durch die jeweilige Betrachtungsinstanz dem kontinuierlichen (Wieder)Finden einer individuellen Heimat entspricht.

Kirins sakralisierende Betrachtung der zerstörten Kindheitsfotos seiner Cousine ist ebenfalls hier einzuordnen, denn sie lässt Bilder entstehen, die über das sichtbare Motiv hinausgehen und Träger einer individuellen Bedeutung sind. In

diesem Fall kommt es zur Umdeutung eines hässlichen Motivs in ein schönes, bzw. – durch den Vergleich mit einer alten Ikone – zu einem intersubjektiv nachvollziehbaren Perspektivenwechsel, der auf semantische Tiefenschichten jenseits des Offensichtlichen verweist.

Die beschriebenen Fotografien bündeln langfristig die Aufmerksamkeit ihrer Betrachter:innen und vermitteln diesen Beständigkeit und Ruhe. Sie wirken der Reizüberflutung des Alltags entgegen und dienen als psychische Stütze im Umgang mit Sorgen und Konflikten. Außerdem bilden sie eine Projektionsfläche für Tagträume und passen sich als imaginäre Konstrukte flexibel an veränderliche Bedürfnisse an. Dabei rückt die Bedeutung von Logos in den Hintergrund, während Pathos sich vom Bildmotiv löst und völlig mit der Gefühlswelt der Betrachtungsinstanz verschmilzt, sodass das Ethos dieser Fotografien als absolut authentisch erlebt wird. Die Bilder können daher als transformativ betrachtet werden, denn sie unterstützen die emotionale Selbstvergewisserung und Entwicklung der Betrachtenden.

1.4 Familienfotos: Verhandlungen von Beziehung

Die Rolle von Familienfotos ist in verschiedenen Foto-Texten sehr unterschiedlich. Jene stereotypen Posen, die Marianne Hirsch in *Family Frames* kritisch untersuchte, akzentuiert Jergović, als sein Protagonist die Fotografien an der Wand eines Restaurants betrachtet. Alle wurden im Sommer in der Dubrovniker Altstadt aufgenommen und zeigen in ähnlicher Anordnung jeweils dieselben Personen: Vater, Mutter sowie deren Sohn. Der von Pierre Bourdieu analysierte soziologische Rahmen der Fotografie zeichnet sich implizit in vielen Foto-Texten ab, da großteils Aufnahmen vorliegen, die von typischen Anlässen, d. h. von Geburtstagen, Hochzeiten und Urlauben stammen. Die meisten Betrachtenden reflektieren diese Aufnahmen jedoch unabhängig von Konventionen und familienpolitischen Aspekten, die deren Entstehung zugrunde liegen. Sie nutzen diese nicht primär als Andenken an den darauf festgehaltenen Anlass, sondern als emotionale Verbindung zu den Abgebildeten.

Eine Ausnahme bilden Hochzeitsfotos, an denen sich eine anlassbezogene Polarisierung abzeichnet, die erkennen lässt, dass es sich bei der Eheschließung um ein inszeniertes Fest handelt. Die produktionsästhetische Seite des Arrangierens künstlicher Bilder karikiert Valjarević im Rahmen seiner Gegenpoetik des Alltäglichen. Im Gegensatz zu anderen Familienbildern erhält die Kleidung besondere Aufmerksamkeit und so stellt Kirins Haupterzählinstanz fest, dass die Mutter bei der Beschreibung ihres Hochzeitsfotos vergisst, den Vater zu erwähnen, so sehr ist sie mit ihrem eigenen Aussehen beschäftigt. Die Hochzeit markiert einen An-

fangs- und einen Endpunkt, denn der aufwändig vorbereitete große Tag bedeutet, dass kein vergleichbares Fest folgen wird und womöglich auch, dass die Entwicklung der Beziehung an diesem Tag endet. Ein Hochzeitsfoto scheint auch deshalb so essenziell, da es für viele bedeutet, das Wichtigste im Leben erreicht zu haben. Diese Symbolik wird bei Popović aufgerufen, der eine Figur sterben lässt, gerade nachdem sie ein solches an der Wand angebracht hat. Da sich die Mode ändert, wirken manche Motive für spätere Betrachtende wie aus der Zeit gefallen. Aufgrund der kontrastiven Einsehbarkeit lenkt das prominent platzierte Hochzeitsfoto bei Kalamujić den Blick einer Figur auf das Altern der Braut, die auf dem Bild in jugendlicher Blüte festgehalten ist und nun völlig verändert danebensteht.

Als Prototypen der Künstlichkeit versuchen Hochzeitsfotos eine Aneignung des Ethos der Fotografie, denn die dieser zugeschriebene Referenzialität soll einen emotionalen Höhepunkt (Pathos) im autobiografischen Narrativ (Logos) beglaubigen. Dass diese Motive ‚die Unwahrheit sprechen‘ bzw. dass ihre Inszenierung offensichtlich ist, reflektieren die Foto-Texte, indem sie Ethos (Valjarević), Pathos (Kirin) oder Logos (Popović) in Frage stellen bzw. auf die Vergänglichkeit jenes für die Ewigkeit gerahmten Augenblicks verweisen (Kalamujić).

Lediglich Nežirović behandelt das Bild von der Hochzeit seiner Eltern wie alle anderen erhaltenen Familienfotos: als wertvollen Beweis für die Existenz seines Vaters und eine Spur, die ihn diesem Unbekannten näherbringt. Allerdings handelt es sich bei der Aufnahme nicht um ein arrangiertes Hochzeitsfoto, sondern um einen Schnappschuss, der seine Eltern, deren Trauzeugen sowie einige weitere Gäste auf dem Standesamt zeigt. Insofern unterscheidet es sich nicht von den übrigen Familienbildern. Dieses Bild bezeugt außerdem das Glück seiner Mutter an jenem Tag, was angesichts ihres schweren Lebens sowie ihrer zweiten Eheschließung für ihren Sohn eine wichtige autobiografische Verankerung bedeutet.

Die Familienpoetiken der Foto-Texte sind bemerkenswert unterschiedlich: Betont konventionalisierte Bilder schreibt Jergović lediglich seinen Nebenfiguren zu. In seiner Familientrilogie dienen unterschiedlichste erhaltene Bilder dem weitschweifigen, analytischen Erzählen der Familiengeschichte. In scharfem Kontrast dazu zeugt ein weitgehendes Fehlen von Familienmotiven in der Auto-Trilogie von der Entwurzelung seiner Figuren. Nežirovićs Betrachtungen sind geprägt von der Sehnsucht nach dem auf manchen Fotografien sichtbar präsenten Vater. Ähnlich empfinden Kalamujićs Figuren anhand von Bildern eine intensive Nähe der in ihrem Herzen verankerten Abwesenden. Mit den alten Familienfotos, die die Mutter ihrer Ich-Erzählerin ordnet, etabliert Ugrešić dagegen das Narrativ eines langsamen Verblassens von Fotografien, deren Bedeutung mit dem Wechsel der Generationen verloren geht, da Menschen und Ereignisse nicht mehr identifiziert werden können. Für Suljagićs traumatisierten Erzähler bedeutet wiederum

der Genozid in Srebrenica einen abrupten Bilderverlust, da seit diesem Ereignis alle Aufnahmen Nahestehender nur noch darauf zu verweisen scheinen und damit Sinn und Geltung verlieren.

Den umgekehrten Prozess setzen Kirins Erzähler:innen in Gang, wenn sie sich mit der Rettung zerstörter Familienfotos befassen. Während sie diese erzählerisch (re)konstruieren und in Sprache überführen, unterziehen sie Beziehungsnarrative einer kritischen Prüfung. Außerdem entwerfen sie transgressive Verfahren zur fotografischen Verankerung von Identität und ziehen fremde Bilder für das Erzählen und Erinnern eigener familiärer Konstellationen heran. Dabei prüfen sie die Tragfähigkeit dieser wackeligen Substitute. Wie sich herausstellt, sind das intuitive Erleben der Motive sowie emotionale Bezüge zum Ursprung der Bilder ausschlaggebend für ein Gelingen oder Scheitern dieser Aneignungen.

Die beschriebenen Konstellationen zeigen, dass die Glaubwürdigkeit von Familienfotos (Ethos) in den gegebenen Diskursen nicht angezweifelt wird. Die Bilder dienen sowohl der kritischen Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte (Logos) als auch dem Gedächtnis emotionaler Bindung (Pathos) als sichere Stütze. Dabei verschieben sich die Qualitäten von Logos und Pathos bzw. deren zeitliche Beständigkeit. Jergovićs Narrationen setzen sich primär mit Logos auseinander, jene von Nežirović und Kalamujić nehmen Pathos stärker in den Blick. In Ugrešićs und Suljagićs Darstellungen erweisen sich beide als vergänglich, während Kirin zeigt, dass Fotografien auch dazu taugen, Logos und Pathos durch Sprache neu zu erschaffen.

Unter den Familienfotos liegen einzelne Aufnahmen vor, die einen Ausgangspunkt für die Identitätssuche der Figuren bilden und die, anders als die kontemplativen Fotografien (vgl. Kap. 1.3), deren kritisch-analytische Reflexion stützen. So spürt Kalamujićs Protagonistin mit Blick auf eine Kindheitsfotografie, die sie mit Hosen unter ihrem Kleid zeigt, ihrer Geschlechtsidentität nach. Nežirović denkt bei der Betrachtung alter Fotos von Familienmitgliedern über die politische Gesinnung seines Vaters nach und reflektiert über die wenig fürsorgliche Haltung von dessen Brüdern ihm gegenüber. Ähnlich münden manche von Kirins Erinnerungsbildern in tiefenpsychologische Selbstbetrachtungen. Indem die Fotografien auch hier als referenzielle Fixpunkte (Ethos) behandelt werden, die den abgebildeten Logos beglaubigen, geben sie eine stabile Basis für Deutungen, die autobiografisch bzw. autofiktional Erlebtes und Gefühltes (Pathos) in diese Motive weben.

Die Gegenüberstellung von Hochzeitsfotos und anderen Familienbildern veranschaulicht den Kontrast zwischen Fotografien, die als künstlich erlebt werden, und solchen, die als Stütze eines autobiografischen Konstrukts dienen. Da das Ethos Ersterer in Zweifel gezogen wird, sind sie als Grundlage transformativer Prozesse eher ungeeignet. Auch bei den anderen Familienfotografien hängt dieses

wesentlich von Zuschreibungen durch die Betrachtungsinstanz ab, deren Psyche sie vorwiegend reflektieren. Ist diese durch Traumatisierung gebrochen, verschwinden semantische und emotionale Bedeutungen, die die Bilder ihr ansonsten eröffnen könnten. Prozesse des Suchens und Findens, doch auch der Rekonstruktion und des Erfindens – unter die die Strategie des ‚wiedergutmachenden Lesens‘ (Kosofsky Sedgwick) bzw. des ‚wiedergutmachenden Betrachtens‘ (Hirsch) zur Heilung von Traumata einzuordnen ist –, sind Funktionen einer gesunden Psyche bzw. deren kreativer analytischer Fähigkeit.

2 Sprechen

Das Sprechen in der Literatur umfasst ebenso vielfältige Ebenen wie der Foto-Text. In Analogie zu diesem spiegelt es im zeitgenössischen Kontext, der literarische Sprache nicht auf hochsprachliche Normen festlegt, sondern Abweichungen von diesen als Erweiterung des poetischen Potenzials betrachtet, lebensweltliche Erscheinungen wider. Zugleich werden diese darin gezielter sowie teilweise überspitzt zum Ausdruck gebracht. Im Folgenden wird auf vier ausgewählte Ebenen eingegangen, die einerseits im Kontext von Trauma besonders zentral erscheinen, jedoch auch allgemein als repräsentativ für dieses Forschungsfeld gelten können. Darunter fallen sprachmimetische Darstellungen von Traumatisierung, Ursprungsnarrative als diskursives Kontinuum in Hinblick auf Trauma-Verarbeitung, epistemologische Abstufungen zwischen unterschiedlichen Modi von Wahrheit und Lüge sowie Modalitäten des Sprechens, die die Sprechinstanz zwischen Individuum und Kollektiv verorten.

2.1 Kriegstrauma und Transformation

Die untersuchten Werke nähern sich dem Jugoslawienkrieg aus verschiedenen ethnisch-religiösen Perspektiven. Während die meisten der analysierten Texte um eine offensichtliche oder latente Traumatisierung der Hauptfigur kreisen, reflektiert Valjarević Krieg anhand von Nebenfiguren und platziert melancholische Tatenlosigkeit, aggressive Rachegelüste, Rückzug in die Religion sowie Kriegseuphorie unterschiedlicher Veteranen neben der Angst vor einer Einberufung und der kriegskritischen Haltung eines Deserteurs als mögliche Reaktionen in Bezug auf diesen. Über die thematische Ebene hinausgehend, reflektieren die Werke Trauma sowohl mimetisch durch Symptome des Sprechens als auch durch diskursive Sprechstrategien, die eine Abgrenzung von den betreffenden Inhalten vornehmen oder eine vorsichtige Annäherung daran versuchen.

Die sprachliche Mimesis von Trauma ist vielfältig, wobei die verschiedenen Merkmale jeweils eine Sprechhürde zum Ausdruck bringen. Zunächst erscheint das erzählende Subjekt unfähig, seine Erlebnisse linear und vollständig darzustellen. Daraus resultieren bei Ugrešić, Popović, Jergović und Nežirović anachronische Romane (in der Terminologie von Genette) sowie bei Ugrešić, Suljagić, Kalamujić, Kirin und Valjarević Texte, die sich aus kurzen Einheiten zusammensetzen, um das Fragmentarische zu betonen. Betroffen ist jedoch auch der Duktus des Sprechens in Form stilistisch-rhetorischer Merkmale. So markiert Kirin das Stocken der Sprecher:innen durch unvollständige Sätze, die er in Auslassungspunkten versanden lässt. In diesem Zusammenhang weist das Sprachgewebe auf Ebene der Aussage Ellipsen auf, d. h. Inhalte, die eingeführt, jedoch nicht auserzählt werden. Solche finden sich auch in Valjarevićs und Ugrešićs Erzählen.

Bei Ugrešić liegt überdies eine Verflechtung zwischen Ellipsen und dem Foto-Text vor, denn jene traumatischen Inhalte, die erzählerisch ausgespart bleiben, erschließen sich aus der ekphrastisch wiedergegebenen Betrachtung von Fotografien. Sowohl der Suizid des Vaters als auch das ethnisch begründete Beziehungs-ende und die zerbrochenen Freundschaften auf dem leeren Gruppenfoto markieren schmerzhaftes Zentren der Romane, die nicht in Sprache überführt werden können und stellvertretend durch Fotografien kommuniziert werden. Ein vergleichbares ‚stummtes Sprechen‘ der Fotos findet sich auch bei Suljagić, dessen Erzählinstanz den Blick von persönlichen Bekannten abwendet, da sie ihn an den Genozid erinnern.

Ebenfalls mimetisch vermittelt findet sich emotionales Sprechen insbesondere bei Ugrešić, die ihren zweiten Roman mit einer ins Obszöne abdriftenden, kathartischen Schimpftirade der Ich-Erzählerin enden lässt. Von überwältigenden Gefühlen zeugt jedoch auch Đikićs schwallartiges, fragendes Sprechen, mit dem er den von Oberst Beara scheinbar unreflektiert organisierten und administrativ durchgeführten Genozid in Srebrenica rekonstruiert. Typisch für Kontexte der Traumatisierung erscheint ein weitschweifiges, dezentriertes Erzählen, dem noch die Sprechunfähigkeit eines zuvor für lange Zeit verstummten Subjekts anhaftet. Dies trifft insbesondere auf Nežirovićs und Jergovićs Familientexte zu, kann jedoch auch bei Ugrešić, Popović und Kalamujić festgestellt werden, deren vereinsamte Subjekte versuchen, ihre Familiengeschichte zu ordnen. Sie gehen assoziativ vor, wobei wichtige und unwichtige Begebenheiten ungeordnet in ihr Gedächtnis zu strömen scheinen.

Auf diskursiver Ebene wird die Erinnerung an den Jugoslawienkrieg entweder unterdrückt oder ins Zentrum gerückt. Manche Sprecher:innen versuchen ihn zu verdrängen: Valjarevićs aus Desinteresse, Popovićs und Nežirovićs aus Angst vor Retraumatisierung. Dennoch, oder gerade deshalb, drängt sich das Thema in diesen Texten auf. Im ersten Fall durch Zufallsbegegnungen, im zweiten

als logische Folge des Erinnerungsprozesses und im dritten aufgrund des ethischen Bedürfnisses des Ich-Erzählers nach Vollständigkeit.

Aufgrund der historischen Nähe zum Jugoslawienkrieg, die das Korpus mit Texten, die zwischen 1997 und 2021 entstanden sind, nach wie vor aufweist, beziehen sich Narrative des Nacherinnerns nicht auf diesen, denn zumindest in der Kindheit haben ihn die Autor:innen selbst miterlebt. Postmemory spielt dennoch eine Rolle, denn besonders Nežirović sowie Jergović in der Familientrilogie, doch auch Ugrešić, verfolgen familiengeschichtliche Spuren bis in den Zweiten Weltkrieg zurück. In einem etwas anderen Sinne als von Hirsch beschrieben, lässt sich außerdem Đikić die Täterperspektive nachempfindender Roman über den Genozid in Srebrenica in diesen Kontext einordnen, obwohl zwischen dem Erzähler und dem Protagonisten keine persönliche Verbindung besteht.

Im Kontext von Traumatisierung zeichnen sich unterschiedliche Sprechstrategien ab, von denen die meisten biografische Gegebenheiten konstruktiv transformieren. Angesichts früh verlorener Elternteile ist bei Kalamujić und Suljagić ein Sprechen mit den als lebend imaginierten Verstorbenen charakteristisch. In der sinnlich-bildhaften Fantasie der Figuren treten sie seit der Kindheit als Gesprächspartner:innen in Erscheinung, die diese in schwierigen Situationen dialogisch unterstützen. Eine dazu komplementäre Bewältigungsstrategie ist Trauerarbeit, die bei Ugrešić, Nežirović sowie Kalamujić konkreten Verlusten gilt, doch auch in Popovićs und Kirins nostalgischen Rückblicken auf die Kindheit bzw. die Zeit vor dem Krieg erkennbar ist. Suljagićs Erzählen, das dem Andenken der Opfer des Genozids gewidmet ist, zeigt, dass die starke Identifikation mit den Ermordeten zu einer inneren Starre führt, die der Trauerarbeit im Wege steht. Erst in der späteren Novelle gelingt es dem Erzähler, das Entsetzen in Trauer zu überführen, indem er sich mit dem im Jugoslawienkrieg gefallenen Vater einem persönlichen Verlust zuwendet und seine Rührung durch Zitate aus Literatur und Sevdah stützt. Bei Popović, Jergović und Kalamujić spielen außerdem Therapiegespräche eine Rolle: Anders als zu erwarten wäre, erweisen sich diese in allen drei Kontexten als wirkungslos. Während Jergović anhand eines diesbezüglichen Narrativs seine Patientin als einfältig karikiert, nehmen Popovićs und Kalamujićs Figuren das Leben wieder selbst in die Hand, indem sie die Deutungsmacht ihrer Therapeut:innen verwerfen.

Wie einschlägige Konstellationen bei Popović, Suljagić, Đikić, Nežirović, Kalamujić und Kirin zeigen, erfüllt analytisches Sprechen dagegen außerhalb therapeutischer Vermittlung eine traumaauflösende Funktion. Als alternative Gesprächspartner:innen finden sich ein schizophrener Nachbar und eine Prostituierte, eine Tochter, eine neue Partnerin sowie in den meisten Fällen die adressierten Leser:innen und, nicht zuletzt, das sprechende Subjekt, das mit sich selbst in einen auto-kommunikativen Dialog tritt. Eine wichtige Vorstufe zur Analyse bildet das bei Val-

jarević anzutreffende beschreibende Sprechen, denn mit diesem werden Eindrücke und Gedanken unverfälscht ausgebreitet und der Reflexion zugänglich.

Transformationen von Trauma-Narrativen führen in unterschiedliche Richtungen und ihre Wirksamkeit basiert wesentlich auf einem durch sie bewirkten Ausbruch aus der passiven Opferrolle. Ugrešić und Kirin umgehen sprachliche Vertiefungen in traumatische Inhalte durch theoretisches Sprechen: So tritt die Diskussion interdisziplinärer kulturwissenschaftlicher Konzepte stellenweise in den Vordergrund und verdrängt persönliche Wunden aus dem Diskurs. Ähnliches bewirken intertextuelle Verflechtungen des Sprechens mit künstlerischen und philosophischen Werken. Diese spielen auch bei Kalamujić eine wichtige Rolle, wo sie allerdings nicht wie bei Ugrešić und Kirin der Sublimierung, sondern der poetischen Versprachlichung traumatischer Wunden dienen. Über den Umweg der Kunst werden Suizidgedanken, Todesfantasien, Ängste und Trennungsschmerz in symbolischer Form kommuniziert.

Narrative der Traumatisierung betreffen in den behandelten Werken nicht nur den Jugoslawienkrieg. Dennoch stellt dieser als Hintergrund eine Verbindung zwischen Texten her, die auf verunsicherte Erzählinstanzen schließen lassen und dies sprachlich-mimetisch zu erkennen geben. Sowohl beschreibende als auch erinnernde oder konstruierende Erzählstrategien verweisen daher auf den Versuch zurück, mit persönlich erlittenen Grenzerfahrungen umzugehen.

2.2 Ursprungs- und Entwicklungsnarrative der Kindheit

Mit dem Aufarbeitungsbestreben der Trauma-Texte logisch verwoben haben Narrative über die Kindheit und die autobiografische Entwicklung fiktionaler sowie lebensgeschichtlich grundierter Subjekte ihren festen Platz im behandelten Korpus. Die von C. G. Jung am Kind-Archetypus beschriebene Dichotomie von zerbrechlich und heldenhaft, ängstlich und verwegen zeigt sich auch in diesen zeitgenössischen Kontexten. In den meisten Fällen wird in der Kindheit jene kraftvolle Verankerung gefunden, die einen Neubeginn im Sinne eines Archetyps der Entwicklung markiert, als den Jung das Kind begreift.

Ebenso bringt das analytische Anliegen der Texte anhaltende Verletzungen zutage, die aus der Kindheit herrühren. So denkt Popovićs Protagonist an die Kränkungen durch seinen gewalttätigen und alkoholkranken Vater zurück, auf Nežirovićs Sprecher lasten der Tod seines Vaters und die erneute Eheschließung seiner Mutter, Kalamujićs Ich-Erzählerin ist seelisch durch den frühen Tod ihrer Mutter und den Jugoslawienkrieg gezeichnet und Kirins Erzählinstanzen erwähnen im Zusammenhang mit den von ihnen beschriebenen Fotografien zahlreiche Situationen gefühlter Unterlegenheit im Kontext von Familie und Freunden. In

diesen Fällen gilt es neben kriegsbedingter Traumatisierung auch jene frühen Erlebnisse psychologisch aufzuarbeiten.

Auf einer anderen Ebene begleiten traumatische Kindheitserlebnisse bei Jergović sämtliche antagonistisch gezeichneten Figuren, vom späteren Kriegsverbrecher bis zum Opportunisten, zum Rassisten oder zur selbstherrlichen Diva. Diese lösen, im aristotelischen Sinne, Mitleid aus und konterkarieren daher deren ansonsten eindeutige Festlegung auf negative Charakterzüge. Die früh erlittenen Kränkungen deuten ein sensibles und gutherziges Individuum an, das erst durch spätere Umstände zu jenem unauthentischen, verhärmten oder gar böartigen Menschen wurde, der in den Romanen präsentiert wird.

Die bei Kalamujić geschilderte Kriegskindheit wird nicht primär durch übliche Kriegstopoi wie Granateneinschläge, Angst und Zerstörung strukturiert, denn der erzählerische Fokus liegt auf den warmen, engen, frühkindlichen Bindungen an die bosnischen sowie an die serbischen Großeltern, die die fehlende Mutter ersetzen. Dabei erweist sich die multiethnische Familie als intakt. Der zeitweise unterbrochene Kontakt ist durch äußere Umstände wie das Festsitzen im belagerten Stadtteil Sarajevos und gekappte Telefonverbindungen vorgegeben. Während der Krieg im ersten Erzählband nahezu gänzlich ausgeblendet wird, findet Kalamujić im zweiten Wege, ihn ohne Bezugnahme auf konkrete Kriegsereignisse in das emotionale Kindheitskonstrukt zu integrieren. Den Beginn des Krieges kündigt metaphorisch ein Sturm an, der nach einer Urlaubsnacht ausbricht, in der eine spielerische Auseinandersetzung mit den serbokroatischen Sprachvarianten erfolgte. Den Krieg selbst schildert die Ich-Erzählerin im Rahmen einer imaginierten Begegnung mit Franz Kafka bei einem Kaffee und ihre Nachkriegskindheit zeichnet sich in Kriegsspielen ab. Das Nicht-Erzählen des Krieges kann einerseits als ein Verdrängen gedeutet werden bzw. markiert es eine Begebenheit, die zu überwältigend ist, um in Worte gefasst zu werden. Andererseits ist es kennzeichnend für ‚wiedergutmachendes Lesen‘ im Sinne Eve Kosofsky Sedgwick, denn durch das Erzählen wird ein Schwerpunkt gesetzt, der traumatisierende Erinnerungen vermeidet und das Konstrukt einer behüteten, glücklichen Kindheit stärkt.

Bei Nežirović und Kirin kann der Jugoslawienkrieg dagegen in Zusammenhang mit dem biografischen Alter der Verfasser als Ende der Kindheit ausgemacht werden. Dieses markiert auch das chronologische Ende der Handlung ihres jeweils ersten Romans. Nežirovićs Einberufung kurz vor der Volljährigkeit durchbricht abrupt die kritische Familienanalyse. Zugleich knüpft der Erzähler gerade an dieser Stelle an seine Kindheit an, wenn er das imaginierte Vaterkonstrukt nach langer Zeit erstmals wieder aufruft. Die vorliegende Regression erweist sich als lebenserhaltendes Konstrukt, das den Ich-Erzähler in der rohen Welt des Krieges psychisch begleitet. Beide Texte Nežirovićs weisen eine solche erzählerische Verankerung in der Kindheit auf, die als Trauerarbeit beginnt und

dem Vater, bzw. im zweiten Roman dem zuvor lange Zeit ambivalent gezeichneten Stiefvater Mito, durch Sublimierung ein liebevolles literarisches Denkmal setzt. Das Andenken dieser Bezugspersonen sowie die Rekonstruktion ihrer Rolle für das kindliche Ich des Erzählers wird zu einem Schutzfilm, der sich in schwierigen Situationen über die Herausforderungen der Gegenwart legt.

Kirins autofiktionaler Rückblick endet erzählhistorisch mit der für den Verlust sämtlicher Kindheitsfotos tragenden Flucht seiner Familie vor dem näherrückenden Krieg. Die gleich einem Album (re)konstruierten Aufnahmen zeugen von dem Versuch, die verlorene Kindheit anhand erinnelter Bilder wiederzubeleben. Zusätzlich zur Zeitlichkeit des die Fotomotive nacherlebenden kindlichen Ichs mischt sich in diese Prosaskizzen jedoch auch die Perspektive eines erzählenden Ichs, das sechs Jahre nach dem Kroatienkrieg durch das Prisma von Flucht und Exil auf eine fremd gewordene Heimat blickt. Trotz der Ausgliederung von Symbolmotiven des Krieges in separate Abschnitte, die andeuten, dass der Kindheit in diesem Album ein eigener, abgeschotteter, vom Krieg unberührter Raum zugedacht ist, mischt sich daher stellenweise ein Hauch von Bitterkeit in das Erzählen. Eine Sublimierung gelingt erst in späteren Werken, mit einem zeitlichen Abstand von weiteren zehn Jahren. Den Angelpunkt dafür bildet ein fantasievoll veränderter Blickwinkel des Erzählers, der im Sinne des ‚wieder-gutmachenden Betrachtens‘ (Hirsch) die zerstörten Kinderfotos seiner Cousine zur Ikone erklärt und in ihnen das Erhabene der bildenden Kunst findet.

Neben diskursiven Eigenschaften hat Kindheit auch eine sprachlich-mimetische Seite. Merkmale eines frühen sprachlichen Entwicklungsstadiums sind bei Ugrešić anzutreffen, die das Lallen als vorsemantische Ebene sprachlicher Kommunikation in ihren zweiten Roman integriert. Gleichklänge und Reime sowie eine Anreicherung der Sprache mit Liquiden prägen diese Episoden, wobei ein fließender Übergang zur poetischen Sprache der Lyrik hergestellt wird, für die ähnliche Merkmale charakteristisch sind. Die Deutung dieses Sprechens lässt Ugrešić offen, denn in ihrem zweiten Roman steht Kindheit einerseits für Zerbrechlichkeit und Traumatisierung: Die lautmalerischen Episoden erinnern an Kriegsgeräusche. Andererseits bedeutet ein Sprechen jenseits semantischer und sprachpolitischer Fixierungen eine Überwindung der belastenden, im selben Roman beschriebenen Sprechschranke, einen kreativen Neubeginn, mit dem traumatisch konnotierte Charakteristika der Sprache zurückgelassen werden.

So prägend Kindheit für das autobiografische Selbstverständnis ist, so schwer greifbar erscheint ihre Erschließung in Form einer allgemeinen Bedeutung. Valjarevićs Ich-Erzähler, der sich im ersten Wintertagebuch persönlich bedeckt hält, spürt ihr in Interviews mit beiläufigen Bekannten nach. Deren Erinnerungen verdeutlichen Kindheit als bewusstes Erleben des Alltäglichen zu einer Zeit, in der sich das spätere Selbstkonzept entscheidend formiert. Beziehungen zu Eltern und

Großeltern, Spiele, Krankheiten und Glücksmomente erweisen sich als Gradmesser für die rückblickende Beschreibung einer glücklichen oder unglücklichen Kindheit. Dieser noch unbefangene Blick zeigt sich außerdem in Pavlovićs Aufnahmen von Belgrad, wo Kinder im Gegensatz zu erwachsenen Passant:innen direkt in die Kamera blicken. Erst in Valjarevićs zweitem Tagebuch lenkt eine Fotografie, die den Ich-Erzähler als Kind zeigt, dessen Aufmerksamkeit auf die eigenen Ursprünge. Ebenso allgemeingültig und abstrakt wie die Erinnerungen fremder Erzähler:innen zeigt ihn dieses Bild im Alter von drei Jahren als nacktes Kind mit Sonnenhut. Gleich einem *punctum* des Textes löst es bildhafte Erinnerungen an Familienmitglieder und Bekannte aus, die erzählerisch jedoch nicht genauer ausgeführt werden. Die Kindheit bildet so einen für andere unzugänglichen Raum, einen privaten Anker und Reflexionspunkt.

Neben (auto)fiktionalen Kindheitsnarrativen bildet außerdem die Geburt eigener Kinder einen Gradmesser für das psychische Befinden der Betroffenen. Die Korrelation zwischen Traumatisierung und Kinderlosigkeit findet sich sowohl bei Suljagić als auch in Jergovićs Auto-Trilogie, wo sie Beziehungslosigkeit, Überforderung und den fehlenden Wunsch nach einer Weitergabe der eigenen – kaum verankerten – Wurzeln markiert. Bei Popović liegt zudem das Narrativ der Aktualisierung eines Kriegstraumas durch die Geburt eines Sohnes vor, denn der Anblick des blutenden Nabels erinnert den Protagonisten an eine Schussverletzung und löst einen Flashback aus. Auch dabei handelt es sich um einen von der Traumaforschung empirisch bestätigten psychologischen Zusammenhang.

Gerade umgekehrt unterstreicht Nežirović unter Bezugnahme auf die unbeschwerte Kindheit seiner Tochter die Bereitschaft, traumatisierende Erlebnisse zurückzulassen. Das Bedürfnis, die Vergangenheit erzählerisch aufzuarbeiten, gilt dem Wunsch, eine transgenerationale Weitergabe von Traumatisierung zu verhindern. In beiden Texten bilden vorangegangene Unterredungen mit der Tochter den Erzählanlass: Im ersten wird ein Gespräch erwähnt, in dem der Ich-Erzähler ihr zum ersten Mal die alten Fotografien zeigt, die – gewissermaßen als Metalepse – auch seinen Roman strukturieren. Im zweiten ermutigt er seine Tochter, sich ins Gymnasium einzuschreiben, und wird sich bewusst, dass diese nun gerade so alt ist wie er selbst zu Kriegsbeginn.

Aufgrund des Jugoslawienkriegs, doch auch wegen schwieriger familiärer Umstände, ist das prototypische, idealisierende Konzept von Kindheit im vorliegenden Korpus von Prekarität durchzogen. Wie für die zeitgenössische Literatur typisch, weist es den früheren, im Kontext der Weltkriege anzutreffenden Typus der Helden-Kinder nicht auf und auch die von Hirsch herausgearbeiteten Opfer- und Zeugen-Kinder können darin nur bedingt festgestellt werden. Dies hat mit dem transformativen Anliegen der Autor:innen zu tun, die – mit Ausnahme von Jergović und Đikić, die sie kritisch akzentuieren – Markierungen von Feindschaft

vermeiden und daher auch auf direkte Schuldzuweisungen gegenüber einer angreifenden Kriegspartei verzichten. Der Blick auf die Kindheit gilt der selbstvergewissernden Erinnerung an frühe Bindungen. Zentral ist in diesem Zusammenhang der Wunsch, spätere Traumatisierungen, die insbesondere durch den Jugoslawienkrieg entstanden sind, zurückzulassen, um im Sinne eines Neubeginns an die eigenen Ursprünge anzuknüpfen.

2.3 Realität, Wahrheit und Lüge

Gerade in Hinblick auf das historisch sensible Kriegsthema ist der Umgang mit Wahrheit und Lüge besonders relevant. Die untersuchten Texte verorten sich in einem Kontinuum zwischen (auto-)biografischem Anliegen und künstlerischer Fiktion. Von Faktualität und Fiktionalität unabhängig präsentiert jeder von ihnen eine individuelle Wahrheit und verfolgt außerdem eine eigene Verhandlung von Wahrhaftigkeit innerhalb der Diegese. Auf beiden Ebenen unterscheiden sich individuelle, emotionale Wahrheiten, im Sinne von Parrhesia, vom objektiven, unwiderlegbaren Wahrheitsanspruch der Aletheia. Auf Ebene der Textintention kann Parrhesia allen behandelten Texten zugesprochen werden. Aletheia wird hingegen vorwiegend innerhalb der Diegese als Gegensatz zur Lüge zugänglich. Alle drei verlaufen in einem Kontinuum, das anhand der Sprecherintention bestimmt werden kann: Dabei zeigt sich ein breites Spektrum, das intentionale Irreführung ebenso umfasst wie emotionale Verblendung, fehlleitende Glaubenssätze oder die künstlerische Entscheidung zu metaphorischen Narrativen oder einer bewusst gewählten Subjektivität.

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Lüge als intentionaler kognitiver und psychologischer Leistung legt Jergović in seiner Auto-Trilogie vor. Er zeigt sie darin als hinterhältige und verletzende Strategie des Sprechens, mit der sich Täterpersönlichkeiten geschickt reinzuwaschen verstehen, während Unschuldige durch naive Offenherzigkeit angreifbar werden. Jergović analysiert die Grundlagen der Lüge: Zu diesen zählt emotionale Intelligenz, denn es gilt, unterschiedliche Gesprächspartner:innen einzuschätzen, um ihnen unwahre Inhalte überzeugend zu unterbreiten. Ein solches manipulatives Geschick macht er an einem intuitiven Gespür für publikumskonforme Darstellungen fest sowie an der Internalisierung des Modus der Lüge.

Jergovićs Verhandlung der Unwahrheit erschöpft sich jedoch nicht in dieser einen, besonders ausgefeilten Konstellation. Jede seiner Figuren scheint ihren eigenen Umgang mit der Wahrheit zu pflegen, sodass sich in Summe ein Spektrum auftut, das von der Gewohnheitslüge über die Selbstlüge, notorisches Lügen, aufmerksamkeitsheischende Darstellungen, Prahlereien, Notlügen, religiös ver-

zerterte Weltdeutungen und Falschaussagen im Dienste einer Freundschaft bis hin zu einem konstruktiv zu denkenden (Er)Finden besserer Welten in der Familien-trilogie reicht. Die Dichotomie zwischen Wahr und Falsch vermischt sich dabei mit jener zwischen Gut und Böse, denn wie sich zeigt, können wahre Inhalte zu Problemen führen und falsche Darstellungen entlasten. Jergović steht der Lüge kritisch, doch nicht kategorisch ablehnend gegenüber, er berücksichtigt ihre Intentionen und Auswirkungen und entwickelt daraus eine vielschichtige ethische Diskussion.

Spezifischen gesellschaftspolitischen Formen der Lüge widmen sich außerdem Đikić, Ugrešić und Popović. Jergovićs fiktiver Kriegsverbrecher festigt seine kommunikative Glaubwürdigkeit durch kontinuierliche Verbindung wahrer und falscher Inhalte: Aletheia wird so zu einem Referenzrahmen, der die Überzeugungskraft der Lüge stärkt. Đikićs dokumentarisch-fiktionale Darstellung des historischen Kriegsverbrechers Beara erklärt dessen administrative Durchführung des Genozids mit einem irrationalen Weltbild, einem tranceähnlichen Zustand der Müdigkeit, der in den Bereich der Selbstlüge fällt, da die Prüfung von Gründen sowie die Erwägung von Alternativen abgewehrt werden. Damit führen beide Autoren die Fähigkeit zu Irrationalem auf internalisierte Muster zurück, in denen die Grenze zwischen falschen Behauptungen und Aletheia verschwimmt.

Die Selbstlüge ist außerdem bei Ugrešić ein zentrales Thema, wo sie zunächst einen emotionalen Schutzschirm bedeutet, den erst traumatisierende Fotomotive flashbackartig durchbrechen. In ihrem zweiten Roman wird diese Funktion jedoch intensiviert und externalisiert, denn die jugonostalgische Projektion, die die Protagonistin ihrem Literaturunterricht gleichsam missionarisch zugrunde legt, drängt auch andere in die vorgegebene Ideologie. Das zunehmend verbissen verfolgte humanistische Anliegen der Bekämpfung von Ungleichheiten zeugt vom Realitätsverlust dieser Figur und scheitert auf fatale Weise, da es die Studierenden aus ihren fragilen gegenwärtigen Verankerungen in der neuen Heimat reißt und mit unbewussten Wunden ihrer transgenerationalen Vergangenheit konfrontiert. Die nicht geschichtskonforme prophetische Botschaft stößt sich an der Realität und führt zum Illusionsverlust: In scharfem Kontrast zur suggestiven Darstellung führt Aletheia biografische und gesellschaftliche Risse vor Augen.

Popovićs enthüllende Auseinandersetzung mit den Lügen der Medien kritisiert insbesondere kriegstreibende Narrative. Ähnlich wie in Jergovićs Buch über den Vater tritt die Wahrheit des Protagonisten (Parrhesia) deren gekünstelter und aggressiver Dynamik entgegen. Während er mit scharfem analytischem Blick gesellschaftliche Missstände brandmarkt (Aletheia), steht er jedoch erst am Beginn der Aufgabe, seine eigene emotionale Wahrheit zu finden. In diesem Entwicklungsroman besteht sie insbesondere im Bekenntnis zu Sohn und Familie,

das er aufgrund seines traumatisch bedingten Bedürfnisses nach Distanz durch Ausflüchte zu umgehen versucht.

Neben der Lüge hat auch Aletheia unterschiedliche Facetten und ist keineswegs so harmlos, wie ihre Bedeutung einer objektiven Wahrheit vermuten ließe. Repräsentiert sie Verdrängtes, kann ihre Einsehbarkeit Traumatisierungen herbeiführen (Ugrešić), liegen Missstände bei der Umsetzung ethischer Prinzipien vor, gilt es, sie durch Parrhesia erst zu erkämpfen und zu verteidigen (Popović), denn nur allzu leicht kann sie im Dienste der Lüge missbraucht werden (Jergović). Auch das literarische Streben nach Aletheia kennt unterschiedliche Ebenen. Suljagić sucht sie im nüchternen, faktenorientierten Erzählen, wobei das mitunter pathetisch anmutende literarisch-stilisierte Schmuckwerk den historisch-dokumentarischen Wahrheitsanspruch seiner Werke nicht mindert. Nezirović beansprucht sie nicht für sich, kämpft jedoch durch Parrhesia um sie, wobei seine autofiktionalen Texte aus einer höchst subjektiven Perspektive eine schonungslose Abrechnung mit kleinlichen, habgierigen und eigennützigen Familienmitgliedern und Bekannten vornehmen und Gefühle einer schonungslosen Analyse unterziehen.

Wahrheit an sich scheint schwieriger zu beschreiben als die Lüge, denn sie kennt keine Markierungen, zeigt keine epistemologische Stoßrichtung und unterliegt keinem Stil. Am nächsten kommen ihr vielleicht die Poetik von Valjarevićs erstem Wintertagebuch, das im Gegensatz zum zweiten noch keine Intention der Selbstfindung erkennen lässt, sowie Pavlovićs Fotografien, die kein individuelles Zentrum aufweisen, sondern den Blick auf scheinbar zufällige Begegnungen und Stadtstrukturen lenken. Denn jede Identitätssuche orientiert sich an einem konkreten Entwicklungsbestreben und blendet aus, was dafür nicht relevant ist. Ihr Gelingen bedeutet die Homogenisierung eines Konstrukts, das Abgeschlossenheit proklamiert und das Ganze vernachlässigt. Aletheia bedeutet den Verzicht auf Bewertung und sinnstiftende Kausalität, doch gerade diese sind, wie das erste Wintertagebuch ansatzweise illustriert, notwendig für die Konstruktion einer konkreten Aussage, auf die dieses weitgehend verzichtet.

Zugleich scheinen gerade literarische Wahrheiten nicht undenkbar weit von Aletheia entfernt, denn weder ist die Fiktion mit einer Lüge gleichzusetzen, noch bedeuten inhomogene Elemente oder Widersprüche innerhalb der Diegese notwendigerweise die Markierung von Unwahrheit. So illustrieren die intertextuell und intermedial markierten Brüche in Kalamujićs autofiktionalem Konstrukt auf metaphorischer Ebene die Ängste ihrer Protagonistinnen sowie deren Trauma-Arbeit und Anliegen der Individuation, womit sie die innere Wahrheit der Texte auf den Punkt bringen. Kirin wiederum präsentiert anhand von Kunstdiskursen sowie einer bewusst reflektierten Verschiebung von Blickwinkeln die Unbestimmtheit bzw. eine gleichsam beliebige Lesbarkeit von Fotografien und auto-

biografischen Begebenheiten. Damit unterstreicht er eine wichtige theoretische Wahrheit, nämlich, dass Sprechen Trauma-Narrative stärken, kanalisieren oder verarbeiten kann und dass Hässliches durch Sublimierung zu etwas Schönerem werden kann. Hierin besteht auch der Angelpunkt des ‚wiedergutmachenden Lesens‘.

Wahrheit und Lüge finden sich in der Literatur auf unterschiedlichen Ebenen und werden jeweils nur kontextuell lesbar. Bei beiden handelt es sich nicht um absolute Kategorien, die an sich festzustellen wären. Vermittelnd wirken etwa die Sprecher:innen-Intention oder das durch den Sprechakt bewirkte Ergebnis, die sich der Erklärung oder der Verschleierung verschreiben. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang außerdem die Korrelation mit nicht-epistemologischen Kategorien, die die Wahrhaftigkeit von Aussagen nicht beeinflussen. Denn gut gemeinte Lügen unterscheiden sich in ihrer Bedeutung wesentlich von böartigen, so wie schmerzhaftes Wahrheiten von erleichternden zu differenzieren sind und belanglose Inhalte von erhellenden.

2.4 Parrhesia und Chor

Mit der Intention des Wahr-Sprechens bzw. der Selbstoffenbarung vermittelt Parrhesia einerseits, wie beschrieben, zwischen Wahrheit und Lüge. Außerdem definiert sie, auf welcher ontologischen Ebene ein Diskurs geführt wird, d. h., ob ein Wahrheitsanspruch ereignisorientiert, intentional, theoretisch oder introspektiv formuliert wird. Andererseits bedeutet freimütiges Sprechen die selbstausschöpfende Wortergreifung des Individuums vor der Gesellschaft. Auf dieser Ebene ist eine Gegenüberstellung zwischen dem Sprechen als Einzelstimme und jenem als Teil bzw. Vertreter:in einer Gruppe von Interesse. Vergleichbar mit dem Chor im antiken Theater repräsentiert Letzteres den Ausdruck einer gesellschaftlich etablierten Sichtweise.

Besonders eindringlich markiert bei Suljagić die Wir-Form, dass eine Identifikation der Erzählinstanz mit dem Kollektiv der ermordeten Opfer des Genozids in Srebrenica vorliegt. Das kollektive Sprechen repräsentiert eine Stimme der Gerechtigkeit (Parrhesia), die mit dem faktualen Bericht über das Leben in der Enklave sowie über die Voraussetzungen für die Massentötungen Gerechtigkeit durch Bestrafung der Schuldigen einfordert. In Zusammenhang mit einem Überlebensschuld-Syndrom zieht die Erzählinstanz keine Trennlinie zwischen sich selbst und jenen, denen sie posthum ihre Stimme verleiht. Angesichts der Tatsache, dass es sich um keinen fiktionalen Text handelt, ist die vorliegende Erzählsituation belastend für den Sprecher, der damit sich selbst und seine Individualität gleichsam auslöscht. Die Verschiebung zu einem individuellen Narrativ in Sulja-

gićs späterer Novelle zeugt von seinem Versuch, die verlorene individuelle Identität wiederzubeleben.

Weniger eindringlich findet sich traumatisch bedingte Identifikation mit einem Kollektiv außerdem bei Popović und Kalamujić. Popovićs Erzählungen über den Kriegsalltag sowie über posttraumatische Flashbacks lassen ähnliche Tendenzen einer Gruppenidentität erkennen, in der die Erzählinstanz im Kollektiv der Soldaten bzw. der Patient:innen verschwindet. Ähnliches gilt für Kalamujićs ersten Erzählband, der das individuelle Erleben der Ich-Instanz mit Geschichten über fremde Leidensgeschichten in den Hintergrund drängt. Wie bei Suljagić lassen Popovićs und Kalamujićs spätere Texte ein narratives Individuationsbestreben erkennen, denn sie legen den Fokus ganz auf die Biografie und das Erleben der Sprechinstanz.

In anderer Form prägt kollektives Sprechen Kirins Sprach-Album, das von mehreren Einzelstimmen erzählt wird. Teilweise sind diese als Mutter, Vater oder früherer Freund zuordenbar. Die zentrale Erzählinstanz verweist meist durch die zweite Person Singular auf sich, wobei die Du-Form die Distanz des Sprechers zu seinem früheren Ich anzeigt. Der letzte Abschnitt über die Fotografien einer unbekannten Familie, die nach dem Krieg im Elternhaus aufgefunden wurden, ist als Brief mit höflicher Anrede in der zweiten Person Plural formuliert. Im Text wird explizit auf wechselnde Sprech-Konstellationen hingewiesen, deren Bedeutung zum Teil bewusst unklar belassen wird. Diese schließen Wechsel von Person, Geschlecht und Zahl ein und zeigen eine Polyphonie des Romans an, in dessen Zentrum die verlorenen Fotografien stehen, die aus unterschiedlichen Perspektiven (re)konstruiert und bewertet werden. Das erschütterte Ich versammelt Freunde und Bekannte um sich, um das zu beschreiben, was materiell nicht mehr greifbar ist. Gerade umgekehrt zu dem zuvor behandelten Sprechen für andere bedeutet dieses polyphone Sprechen, dass das Subjekt die Hilfe anderer in Anspruch nimmt, die es an seiner statt sprechen lässt.

An die Stelle des für Irritationen sorgenden fehlenden Zentrums treten in Kirins späterem Buch die Bilder seiner Cousine und dieser Fokus erweist sich als geeignet, den analytischen Blick eines homogenen Sprechers zu binden. Zugleich verschiebt sich auch das Sprech-Anliegen auf ein Kollektives, denn das Interesse an Tanjas verschwommenen Bildern ist ein theoretisches, allgemeines. Es geht nicht darum zu erinnern, sondern das Potenzial entstellter Bildmotive als abstrakte Bedeutungsträger zu prüfen.

Die meisten anderen Texte setzen bei der Einzelstimme an. Parrhesia findet sich insbesondere bei Đikić, dessen suchender, analytischer Sprecher für ein fehlendes Kollektiv die Stimme erhebt. Dabei richtet sich der Sprecher an die Allgemeinheit, die es aufzurütteln gilt, während der Kriegsverbrecher Beara, wie in einem Plädoyer vor Gericht, kontinuierlich das Objekt seines Sprechens bildet. Ei-

nerseits signalisieren Frageformen einen Versuch, den irritierenden fremden Blickwinkel zu verstehen. Das beharrliche Sprechen *über* den zu Verurteilenden verdeutlicht jedoch andererseits, dass dieser in die Defensive gedrängt wird und dass keine möglichen Erklärungen vorliegen, die dessen Handeln rechtfertigen könnten.

Parrhesia ist außerdem kennzeichnend für Nežirovićs Sprecher, der im ersten dokumentarischen Roman seine Familie und im zweiten die ethnisch gespaltene Gesellschaft mit unangenehmen Wahrheiten konfrontiert. Die Leserschaft stellt hier jene Öffentlichkeit dar, vor der die Abrechnung zunächst vorwiegend privater Belange erfolgt. Die für Parrhesia charakteristische Rücksichtslosigkeit richtet sich gegen die mit Abneigung, doch auch mit Wut und Schmerz bedachten Verwandten väterlicherseits. Sie trifft jedoch auch die an sich fürsorgliche Mutter sowie den Stiefvater. In Nežirovićs zweitem Roman rechtfertigt der Ich-Erzähler dies mit seinem Bedürfnis nach Trauma-Aufarbeitung. Mit einem gewissen Trotz richtet er Parrhesia nun außerdem gegen öffentliche Institutionen und macht die pazifistische These der Schuld aller Kriegsparteien zu seinem antinationalistischen Leitmotiv.

Typisch für den Migrationskontext finden sich bei Ugrešić vereinsamte Einzelstimmen, deren Verbindung zur ursprünglichen Gruppenidentität als Zagebeher Intellektuelle unterbrochen ist und die den Anschluss an eine vergleichbare Gemeinschaft in Berlin bzw. Amsterdam (noch) nicht gefunden haben. Während die Protagonistin des ersten Buches dies bedauert, arbeitet jene des zweiten, von jugoslawischen Ansichten inspiriert und mit dem Anliegen der Parrhesia, in ihrem Unterricht am Aufbau einer kollektiven Identität. Hypersensibel für sprachliche Nuancen und Dialekte, registriert sie am Sprechen ihrer Studierenden stets deren Unterschiedlichkeit. Gerade der Homogenisierungsversuch und das Verleugnen biografischer Unterschiede ist jedoch schuld am Scheitern ihres Versuchs, eine Gruppenidentität herzustellen. Angesichts der durch den Krieg vertieften Gräben erscheint die individuelle Verankerung tragfähiger als das gekünstelte Bekenntnis zu einem zerfallenen Staat.

Valjarevićs Alltagsbetrachtungen verzichten sowohl auf Parrhesia als auch auf chorische Elemente. Obwohl das erste Tagebuch sich mit der Stadtidentität Belgrads befasst, ist es durch Einzelstimmen strukturiert. Diese kollektive Identität ist inhomogen gedacht, verpflichtet doch der Erzähler seine Beobachtungen mit Statements zahlreicher individueller Sprecher:innen zu einem polyphonen Gewebe ohne Zentrum. Gegenläufig wird im zweiten Buch seine Identitätssuche zum zentralen Anliegen, das jedoch weder den Versuch erkennen lässt, sich der Gesellschaft anzupassen, noch jenen, gegen sie aufzubegehren.

Perspektivische Verschiebungen finden sich auch in Jergovićs Auto-Trilogie, die sich dadurch auszeichnet, dass alle Subjekte zwar einer detaillierten intrasub-

jektiven Analyse unterzogen werden, gegenüber anderen Figuren jedoch auffällig verschlossen bleiben. Dabei veranschaulicht der erste Teil, dass gerade jene Stimme gesellschaftliches Gehör erhält, die am geschicktesten manipuliert. Der zweite Teil zeigt einen Protagonisten, der aufgrund familiärer, staatlicher sowie ideologischer Stigmata sowohl in Jugoslawien als auch in dessen Nachfolgestaaten degradiert wurde und gesellschaftlich verstummt ist. Die Macht öffentlicher Gerüchte illustriert schließlich der dritte Teil, der durch ein unübersichtliches Geflecht unzuverlässiger Erzählinstanzen geschildert wird. In widersprüchlichen Darstellungen werden Handlungen in Frage gestellt und moralisch-ethische Gesinnungen verlieren ihre Eindeutigkeit. Aufgrund gegenläufiger Informationsstränge können Wahr und Falsch ebenso wenig unterschieden werden wie Gut und Böse. Die Gesellschaft zeigt sich in ihrer reißerischen Vielstimmigkeit, in der zu Schaden kommt, wer in den öffentlichen Diskurs gerät.

Parrhesia und chorische Strukturen geben Aufschluss über die Positionierung von Sprecher:innen in der Gesellschaft. Als politische Stimme des Individuums bzw. der Gesellschaft veranschaulichen sie die Stoßrichtung von Argumenten und stellen einen Gradmesser für ethische Anliegen dar. Beide interferieren potenziell mit Traumatisierung, die zur Identifikation mit einem Kollektiv führen kann oder zum Bedürfnis, für ein solches einzutreten. Da es sich jeweils um subjektive Parteinahmen handelt, können sowohl individuelle als auch kollektive Anliegen, ungeachtet ihres konstruktiven Charakters, fehlen. Insbesondere die Schwachstellen gesellschaftlicher Diskurse werden daher an chorischen Strukturen gleichermaßen deutlich wie an Parrhesia.

3 Foto-Text und Sprechen

Sowohl Fotografien und fotoreflexive Elemente als auch sprecher:innenspezifische Eigenschaften der Sprache, die zusätzlich zu deren semantischer Ebene vorliegen, sind durch tatsächliche oder angedeutete Medienwechsel exponiert. Foto-Text und Sprechen repräsentieren jeweils nicht per se die Kernaussage eines Gesamttexts. In manchen Fällen kommt es zu verstärkenden Überschneidungen mit dieser, an sich jedoch markieren sie eigenständige Diskursfelder innerhalb eines Werkes. Beide vermitteln nicht primär auf Ebene des Logos, sondern wirken als intuitive Kategorien, die sich von einer strikt logischen Beweisführung entfernen, stärker im Bereich von Pathos.

Bei der Rezeption des Sprechens sind Informationen über die Sprechinstanz ausschlaggebend für deren Glaubwürdigkeit (Ethos), in der Verhandlung von Fotografien ergibt sich diese häufig aus dem Akt des Betrachtens bzw. in Wechselwirkung mit dem Weltbild und der psychischen Verfassung der betrachtenden In-

stanz. In diesem Zusammenhang lässt sich außerdem feststellen, dass der Foto-Text stärker die betrachtende Perspektive reflektiert, während das Sprechen in erster Linie die Sprechinstanz charakterisiert. Beide stehen nicht für sich, sondern treten in Verbindung mit einer Figur auf, die durch sie charakterisiert wird. Als Elemente des Pathos geben sie insbesondere Aufschluss über deren emotionale Verfassung, wobei der Foto-Text das Individuum mit diskursiven Inhalten konfrontiert, während dieses durch Sprechen selbst Konfrontationen und Diskurse initiiert bzw. auf diese reagiert.

Foto-Text und Sprechen greifen ineinander, wenn etwa bei Nežirović Bilder den Ausgangspunkt des Sprechens sowie des Träumens bilden, oder wenn Kalamujićs Figuren aus Familienfotos Kraft schöpfen. Ähnlich nehmen Pavlovićs Fotografien auf die Thematik und Poetik von Valjarevićs Wintertagebuch Bezug. Umgekehrt erklärt Đikić den Kriegsverbrecher Beara für visuell inexistent und wendet sein Sprechen dazu auf, diesen als Objekt ohne legitime eigene Position vollumfänglich zu verurteilen.

Häufig übernehmen Foto-Text und Sprechen komplementäre Funktionen, wenn etwa Suljagićs Protagonist die Konfrontation mit persönlichen Fotografien vermeidet, während er im Sinne von Parrhesia seine Stimme für andere erhebt und Trauerarbeit moduliert. Ebenso bleiben in Ugrešićs Texten traumatische sowie kontinuierkeitsstiftende Inhalte unbestimmt im Bild verborgen, während das Sprechen emotionale Verfassungen der Hauptfigur – Verzweiflung, Trauer, Wut, doch auch Gelassenheit – expressiv zum Ausdruck bringt. Jergovićs Auto-Trilogie verhandelt Fotografien in ihrer vom Referenten entkoppelten Polyvalenz. Er exponiert sie fremden Blicken und führt vor Augen, wie sie von Außenstehenden willkürlich gedeutet und manipulativ missbraucht werden. Ebenso transformativ, doch in einem konstruktiven Sinne, setzt Kirin kreatives Sprechen ein, wenn er beschädigte Fotografien sublimiert, indem er sie mit dem Erhabenen in Verbindung bringt.

Wie die Konstellation bei Popović zeigt, können Foto-Text und Sprechen jedoch auch voneinander unabhängig wirken, wenn traumatisierende Schockfotos und transformative Naturaufnahmen einander ebenso gegenüberstehen wie ein Sprechen, das sensiblen Themen ausweicht, jenem, das Emotionen freimütig zum Ausdruck bringt. Traumatisierung sowie Trauerarbeit lassen sich jeweils durch Fotoreflexion ebenso darstellen wie anhand von Merkmalen der Sprache. Dasselbe gilt für dokumentarische, symptomatische, verhüllende, fiktionalisierende, therapeutische oder kritisch-diskursive Strategien, die im Foto-Text gleichermaßen verankert sein können wie im Sprechen.

In der ethischen Diskussion wird dennoch von der Fotografie verlangt, sie möge explizite Schreckensbilder vermeiden, um Betrachter:innen, frei nach Lessing, nicht zu traumatisieren, während das Subjekt dazu angehalten ist, Schö-

nes wie Schreckliches zu versprachlichen, um Traumata aufzuarbeiten, Beziehungen aufrechtzuerhalten und für andere einzutreten. Wahrhaftigkeit und edle Intention stehen in der Bewertung des Sprechens meist an erster Stelle, während an der Fotografie ihr nostalgischer, doch auch kontinuierstiftender Erinnerungscharakter sowie eine ästhetisch geschmackvolle Motivwahl bestechen. Foto-Text und Sprechen haben jeweils eine politische Dimension. Auch unabhängig von ethisch und ästhetisch kontrovers diskutierten Motiven aus den Bereichen Krieg und Erotik exponieren sowohl öffentliche als auch private Bilder die Abgebildeten und weisen ihnen ihren Platz in einem sozialen Gefüge zu. Das Sprechen ist hingegen deshalb politisch, da es Standpunkte markiert und Erkenntnisse, Anliegen sowie Forderungen formuliert.

Der Umgang mit Wahrheit sowie die Sprechmotivation charakterisieren Sprecher:innen moralisch, denn es macht einen Unterschied, ob diese freimütig oder manipulativ kommunizieren bzw. ob sie für andere eintreten, sich einer Mehrheit anschließen oder egoistische Ziele verfolgen. Epistemologisch scheint das Sprechen leichter zugänglich als die hermetische Fotografie, die ihre Inhalte hauptsächlich jenen eröffnet, die mit dem Bildmotiv in ursächlicher Verbindung stehen. Zugleich unterscheidet sich der Foto-Text von einer kontextlosen Fotografie dadurch, dass sowohl die Zusammenschau unterschiedlicher Bildmotive als auch deren Verwobenheit mit dem Text ihn in höherem Maße intersubjektiv zugänglich und semantisch lesbar machen. Der Logos dieser Bilder ergibt sich aus wiederkehrenden Motiven, aus Oppositionen zwischen unterschiedlichen in einem Text aufgerufenen Fotografien, aus Bezügen zu textuellen Handlungselementen sowie aus dessen medienpoetischer Positionierung.

Der Foto-Text etabliert reflexive Zentren, auf die innerhalb des Textes meist wiederholt Bezug genommen wird, wobei häufig Veränderungen des betrachten den Blickwinkels deutlich werden, die eine Entwicklung der Figur markieren. Er ist transformativ, indem er seine Betrachter:innen emotional begleitet, sie zu introspektiven Einsichten führt oder ihnen als Basis für weltanschauliche oder theoretische Betrachtungen dient. Sprechen dagegen strukturiert den Diskurs und ist transformativ in dem Sinne, dass eine Figur bzw. eine andere Erzählinstanz mit ihren Sprech-Handlungen Tatsachen schafft. Diese konstruiert und adaptiert damit kontinuierlich sowohl ihr eigenes Weltbild als auch jenes des Textes. Indem sie ihr Erzählen auf traumatische Erlebnisse konzentriert, werden Verletzungen zu festen Säulen ihres Selbst- und Weltbilds. Umgekehrt unterstützen glückliche Erinnerungen und Entwicklungsnarrative deren Bewältigung. Häufig sind es Bilder, die solche statischen oder formbaren Verankerungen unterstreichen.

Die beschriebenen Konstellationen verweisen nicht zuletzt auf die anthropologische Dimension von Foto-Text und Sprechen, verhandelt doch die literarische Fotoreflexion ähnliche Motive, Genres und Betrachtungsweisen, wie sie im alltä-

glichen Umgang mit diesem Medium vorliegen. Ebenso spiegeln die untersuchten Sprechweisen Haltungen und Strategien wider, die aus der Lebensrealität bekannt sind. Zugleich zeigen die vorliegenden Analysen, dass literarische Werke beide Ebenen exponieren, ästhetisieren und diskursiv fruchtbar machen. Während Fotografien dabei oft als Träger symbolisch-metaphorischer Bedeutungen zum Einsatz kommen, werden symptomatische, engagierte oder manipulative Formen des Sprechens häufig in zugespitzter Form präsentiert, um individuelle Positionen und gesellschaftliche Dynamiken zu markieren.

Wichtig erscheint zudem die Erkenntnis, dass Foto-Text und Sprechen trotz ihrer Verankerung im Alltäglichen keine statischen Kategorien darstellen. Die diskursive Stoßrichtung ist autor:innenspezifisch ontologisch, thematisch, politisch, ethisch, epistemologisch sowie ästhetisch sehr unterschiedlich. Da in der vorliegenden Studie pro Verfasser:in jeweils zwei oder mehr poetologisch verbundene Werke untersucht wurden, konnte außerdem festgestellt werden, dass sowohl der Foto-Text als auch das Sprechen eines:r Autor:in markante Verschiebungen aufweisen. Diese sind nicht willkürlich, sondern reflektieren Veränderungen der erzählerisch vermittelten Perspektive sowie des transformativen Anliegens. Während bei Ugrešić und Nežirović zwischen erstem und zweitem Text eine Vertiefung und Politisierung des Schmerzes festzustellen ist, rücken Suljagić und Kalamujić mit dem Anliegen der Trauma-Aufarbeitung das Subjekt stärker ins Zentrum. Auch bei Valjarević und Popović konkretisiert sich das Anliegen der Individuation. Jergović transformiert seine diskursanalytische Perspektive von einer dialogischen zu einer teleologischen sowie weiter zu einer gesellschaftskritischen. Kirin ersetzt seine psychoanalytische Herangehensweise unter Zuhilfenahme kunsttheoretischer Kategorien durch eine lösungsorientierte, kreative Sichtweise. Vor diesem Hintergrund können Foto-Text und Sprechen auch als chronotopische Momente im Bachtin'schen Sinne betrachtet werden, da sie die ‚Menschwerdung‘, bzw. Entwicklungslinien von Subjekt und Weltbild, reflektieren.

4 Ausblick

Die vorliegende Untersuchung gibt einen Überblick über fotoreflexive Diskurse und Dynamiken des Sprechens in den postjugoslawischen Literaturen. Während der thematische Fokus auf Verhandlungen des Jugoslawienkriegs als spezifisch für diesen politischen Raum zu betrachten ist, spiegeln strukturelle und theoretische Aspekte um Foto-Text und Sprechen Zusammenhänge mit größerer Reichweite wider. Diese können als repräsentativ für andere zeitgenössische europäische Literaturen betrachtet werden. Analytisch lassen sich die beschriebenen

Kategorien auf alle Texte anwenden, die Fotografien thematisieren, bzw. kann Sprechen ohne Einschränkung an jedem Text untersucht werden.

Daraus ergeben sich zahlreiche weiterführenden Themenbereiche und Schwerpunkte, die in der vorliegenden Arbeit aus Platzgründen nicht berücksichtigt wurden. Da jedes literarische Werk sowie jede autor:innenspezifische Perspektive eigene Diskursfelder aufrollt und unterschiedliche Sichtweisen präsentiert, ließe sich die vorliegende Arbeit durch zusätzliches Material beliebig ergänzen; eine Reihe dazu geeigneter Werke wird in Kapitel I.2.3 vorgestellt. Interessanter und theoretisch aufschlussreicher erscheint jedoch die Erweiterung des Untersuchungsgegenstands um diachrone oder transkulturelle Fragestellungen.

Nachdem die Fotografie nun seit bereits zwei Jahrhunderten ihre Spuren in Kultur und Literatur hinterlässt, die im Theorieteil dieser Arbeit ansatzweise berücksichtigt wurden, wäre ein genauerer diskursiver Blick auf südslawische Klassiker ebenso von Interesse wie eine gegenüberstellende Untersuchung des Foto-Texts unterschiedlicher Epochen und Strömungen. Deren spezifische materielle und imaginäre Aneignung der Fotografie, doch auch die jeweiligen historischen und geistesgeschichtlichen Kontexte im Hintergrund, führen zu kontrastierenden Reflexionsbereichen und Verhandlungsmustern sowie zu verschiedenen theoretischen Voraussetzungen und Erkenntnissen. Ebenso historisch und epochenspezifisch geprägt sind die literarische Mimesis und Betrachtung von Sprechen sowie durch dieses etablierte Hierarchisierungen von Subjekt und Weltbild.

Für transkulturelle Betrachtungen wäre insbesondere ein Blick auf nicht-westliche Kulturen von Interesse, die im vorliegenden Korpus stereotyp gezeichnet sind, wenn etwa fotografierende Asiat:innen mit übertriebenem Tourismus in Verbindung gebracht und die fotografischen Posen einer afrikanisch-stämmigen Figur als undurchschaubares Ritual gedeutet werden. Auch in Hinblick auf das Sprechen könnten gerade Studien zu entfernteren Kulturen zu neuen Ergebnissen führen, da darin andere gesellschaftliche Strukturen und Gepflogenheiten bestimmend sind. Dies betrifft unterschiedliche Muster des Gefühlsausdrucks ebenso wie ein alternatives Verständnis der emotionalen Bedeutung von Ereignissen und des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft.

Weiterführende Studien zu Foto-Text und Sprechen wären außerdem mit Fokus auf andere thematische Schwerpunkte sinnvoll. Das semantische Spektrum Krieg, Trauma und Tod wurde unter Berücksichtigung des Umstands gewählt, dass theoretische Konzepte seit der Erfindung des Mediums Fotografie vielfältig darauf Bezug nehmen und dass Trauma mit Sprechen sowohl mimetisch als auch durch die Psychoanalyse eng verwoben ist. Ähnliches gilt für den davon unabhängigen bzw. dazu komplementären Themenschwerpunkt der Kindheit, der durch eigenständige Poetiken von Kinderfotos bzw. durch formale Charakteristika des Spracherwerbs und dessen Bedeutung für die Individuation in beiden Medien sei-

nen spezifischen Platz hat. Es liegen zahlreiche weitere, ähnlich breite und zugleich gut abgegrenzte Themenfelder vor, die sich für vergleichbare Analysen anbieten. Darunter fallen etwa Fragestellungen aus dem Bereich der Geschlechterstudien oder der postkolonialen Theorie, denen Marianne Hirsch in *Family Frames* fotoanalytische Aufmerksamkeit zuteilwerden lässt und die sich auf Ebene des Sprechens schlüssig mit Konzepten der Agency, etwa von Gayatri Spivak, verbinden lassen.

Gewinnbringende Ergebnisse versprechen außerdem medienvergleichende Fragestellungen. In den meisten untersuchten Werken spielen neben der Fotografie auch andere Medien eine Rolle. Zu nennen wären beispielsweise Film, Fernsehen, bildende Kunst, Literatur, Theater, Musik, Tonband, Radio und Presse. In Hinblick auf die Trauma-Thematik wurde in manchen Analysen auf das Verhältnis zwischen Fotografie und Film eingegangen, das sich allerdings werkspezifisch unterschiedlich gestaltet: In manchen Texten wird nicht zwischen ihnen differenziert, in anderen finden sich Oppositionen, die etwa zwischen ästhetischem Medium und Gebrauchsmedium oder zwischen authentischem und künstlichem Medium unterscheiden. Die in der vorliegenden Arbeit angewendete Vorgehensweise lässt sich beliebig erweitern, indem jene diskursiven Ebenen, die durch visuelle Medien etabliert werden, in den Foto-Text (bzw. Bild-Text) integriert werden und jene, die auf auditive Medien zurückgehen, in das Sprechen (bzw. den Klang-Text). In einer solchen breiten Gegenüberstellung könnte versucht werden, spezifische Charakteristika unterschiedlicher Medien aufzuzeigen.

Sowohl im Bereich des Foto-Texts als auch im Bereich des Sprechens kündigen sich bereits neue Aspekte an, die im vorliegenden Korpus noch nicht repräsentiert sind, deren zukünftige Untersuchung jedoch von literatur- und medienwissenschaftlichem Interesse sein wird: Der Einfluss künstlicher Intelligenz bedeutet zum einen neue visuelle Möglichkeiten und Bildästhetiken sowie zum anderen neue Formen des Sprechens im Zusammenhang mit technologisch geformter Sprache. Dies hat Erweiterungen der literarisch-künstlerischen Bandbreite von Texten und Bildern ebenso zur Folge wie neue diskursive Brennpunkte in deren textimmanenter Diskussion. KI-generierte Bilder und KI-generierte Sprache werfen neue ontologische, epistemologische, ästhetische und ethische Fragen auf, die an Foto-Text und Sprechen ablesbar sind und zugleich autor:innenspezifisch auf diesen Ebenen verhandelt werden.

Bibliografie

1 Primärliteratur

1.1 (Post)Jugoslawische Primärliteratur

- Albahari, David (2010): *Pamtivek*. Hrsg. von Predrag Marković. Beograd: Stubovi kulture.
- Albahari, David (2008): *Brat*. Beograd: Stubovi kulture.
- Albahari, David (1996): *Mamac*. Beograd: Stubovi kulture.
- Albahari, David (1996) [1992]: *Cink*. Beograd: Narodna knjiga.
- Basara, Svetislav (1993): *Fama o biciklistima*. Beograd: Dereta.
- Bašić, Adisa (2017): *A ti zaključaj*. Sarajevo: Buybook.
- Bastašić, Lana (2020): *Mliječni zubi*. Zagreb: Fraktura.
- Bastašić, Lana (2019) [2018]: *Uhvati zeca*. Sarajevo, Zagreb: Buybook.
- Bodrožić, Marica (2015): *Das Auge hinter dem Auge*. Salzburg, Wien: Otto Müller.
- Bodrožić, Marica (2014) [2012]: *Kirschholz und alte Gefühle*. München: Luchterhand.
- Bodrožić, Marica (2013) [2002]: *Tito ist tot*. München: btb.
- Bodrožić, Marica (2007): *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bović, Alen (2006): *Metastaze*. Zagreb: Konzor.
- David, Filip (2014): *Kuća sećanja i zaborava*. Beograd: Laguna.
- Drakulić, Slavenka (2018): „Album bez fotografija.“ In: *Nevidljiva žena i druge priče*. Zagreb: Fraktura. 147–157.
- Drakulić, Slavenka (2015): *Dora i Minotaur. Moj život s Picassom*. Zagreb: Fraktura.
- Drakulić, Slavenka (2003): *They would never hurt a fly. War criminals on trial in The Hague*. Boston, Drakulić, Slavenka (1999): *Kao da me nema*. Split: Feral Tribune.
- Dinić, Marko (2019): *Die guten Tage*. Wien: Zsolnay.
- Đikić, Ivica (2016): *Beara. dokumentarni roman o srebreničkom genocidu*. Zagreb: Ljevak.
- Drndić, Daša (2016): *EEG*. Zagreb: Fraktura.
- Drndić, Daša (2012): *Belladonna*. Zagreb: Fraktura.
- Drndić, Daša (2003): *Leica format*. Zagreb: Meandar.
- Džamonja, Dario (2014): *Ako ti jave da sam pao...* Sarajevo, Zagreb: buybook.
- Džumhur, Zuko (2018): *Izabrana djela*. Sarajevo: buybook.
- Filipović, Zlata (1993): *Le journal de Zlata*. Traduit du serbo-croate par Alain Capon. Paris: Laffont, Fixot.
- Goldsworthy, Vesna (2005): *Chernobyl Strawberries*. London: Atlantic Books.
- Gospodinov, Georgi (2011): *Fizika na tågata*. Sofia, Plovdiv: Žanet 45.
- Hemon, Aleksandar (2008): *The Lazarus Project*. New York (et al.): Riverhead.
- Hemon, Aleksandar (2001) [1999]: *The Question of Bruno*. London: Picador.
- Ibrišimović, Nedžad (2006): *Knjiga Adema Kahrimana napisana Nedžadom Ibrišimovićem Bosancem*. Sarajevo: Connectum.
- Jambrešić Kirin, Renata (2015): *Korice od kamfora*. Zagreb: Meandarmedia.
- Jančar, Drago (2017): *In ljubezen tudi*. Ljubljana: Beletrina.
- Jančar, Drago (2010): *To noč sem jo videl*. Ljubljana: Beletrina.
- Jergović, Miljenko (2013): *Rod*. Zagreb: Fraktura.

- Jergović, Miljenko (2011): *Volga, Wolga*. Aus dem Kroatischen von Brigitte Döbert. Frankfurt am Main: Schöffling & Co.
- Jergović, Miljenko (2010): *Freelander*. Aus dem Kroatischen von Brigitte Döbert. Frankfurt am Main: Schöffling & Co.
- Jergović, Miljenko (2010): *Otac*. Beograd: Rende.
- Jergović, Miljenko (2009): *Volga, Volga*. Zagreb: Ljevak.
- Jergović, Miljenko (2008) [1994]: „Fotografija.“ In: *Sarajevski Marlboro*. Sarajevo, Šahinpašić. 118–121.
- Jergović, Miljenko (2007): *Buick Rivera*. Aus dem Kroatischen von Brigitte Döbert. München: Wilhelm Heyne.
- Jergović, Miljenko (2007): *Freelander*. Sarajevo, Zagreb: Ajfelov most.
- Jergović, Miljenko (2003) [1999]: *Mama Leone*. Zagreb: Durieux.
- Jergović, Miljenko (2002): *Buick Rivera*. Zagreb: Durieux.
- Kalamujić, Lejla (2020): *Nennt mich Esteban*. Aus dem Bosnischen von Marie-Luise Alpermann. Berlin: eta.
- Kalamujić, Lejla (2015): *Zovite me Esteban*. Sarajevo: Dobra knjiga.
- Kalamujić, Lejla (2009): *Anatomija osmijeha*. Sarajevo, Zagreb: Zoro.
- Karahasan, Dževad (2010): *Dnevnik selidbe*. Sarajevo: Connectum.
- Karakaš, Damir (2016): *Sjećanje šume*. Zagreb: Sandorf.
- Kirin, Miroslav (2019): *Malešne*. Zagreb: Fraktura.
- Kirin, Miroslav (2012): *Iskopano*. Zagreb: Vuković & Runjić.
- Kirin, Miroslav (2001): *Album*. Zagreb: Vuković & Runjić.
- Kolbe, Kica (2018): *Zemlja na begalci*. Skopje: Ili-Ili.
- Kovač, Mirko (2013): *Vrijeme koje se udaljava*. Zagreb: Fraktura.
- Kulenović, Tvrtko (2008) [1994]: *Istorija bolesti*. Sarajevo: Međunarodni centar za mir, Connectum, Planjax.
- Kulenović, Tvrtko (2006) [1989]: „Smrt na fotografiji.“ In: ders. *Glasovi (radiodrame)*. Sarajevo: Connectum. 13–37.
- Kulenović, Tvrtko (2006): „Danas mislim o R. ili večernja zvona.“ In: ders. *Glasovi (radiodrame)*. Sarajevo: Connectum. 59–82.
- Kulenović, Tvrtko (2006): „Orenburška steпа.“ In: ders. *Glasovi (radiodrame)*. Sarajevo: Connectum. 83–105.
- Kulenović, Tvrtko (2006): „San o staklu.“ In: ders. *Glasovi (radiodrame)*. Sarajevo: Connectum. 107–128.
- Kulenović, Tvrtko (2006): „Smrt u Sarajevu.“ In: ders. *Glasovi (radiodrame)*. Sarajevo: Connectum. 129–154.
- Lazarevska, Alma (1996): *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti*. Sarajevo: Bosanska knjiga.
- Lovrenović, Ivan (2013): *Nestali u stoljeću*. Zagreb: Fraktura.
- Lovrenović, Ivan (1994): *Liber memorabilium*. Zagreb: Durieux.
- Lukić, Vitomir (1968): *Album*. Sarajevo: Svjetlost.
- Massachusetts: Little Brown.
- Matoš, Antun Gustav (1991) [1901]: *Utjeha kose. Poezija i proza*. Zagreb: Mladost.
- Marinić, Jagoda (2013): *Restaurant Dalmatia*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Mehmedinović, Semezdin (2017): *Me' med, crvena bandana i pahuljica*. Zagreb: Fraktura.
- Mehmedinović, Semezdin (2012): *Autoportret s torbom*. Zagreb: Fraktura.
- Mehmedinović, Semezdin (2004) [1992]: *Sarajevo Blues*. Sarajevo: Civitas.
- Mihajlović, Jasmina (2006): *Putni album*. Beograd: Dereta.
- Mlakić, Josip (2014): *Svježe obojeno*. Zaprešić: Fraktura.
- Mlakić, Josip (2002): *Obiteljska slika*. Zagreb: Mlinarec i Plavić.

- Mlakić, Josip (2000): *Kad magle stanu*. Zagreb: VBZ.
 Nežirović, Elvedin (2021): *Ono o čemu se ne može govoriti*. Sarajevo, Zagreb: buybook.
 Nežirović, Elvedin (2016): *Boja Zemlje. Roman prema porodičnom albumu*. Beograd: Laguna.
 Popović, Edo (2018): *Čovjek i planina. Kratki uvod u sjeverni Velebit*. Zagreb: Libricon.
 Popović, Edo (2016) [2010]: *Mitternachtsboogie*. Aus dem Kroatischen von Alida Bremer. Dresden, Leipzig: btb.
 Popović, Edo (2012): *Ponoćni boogie i druge priče*. Zagreb: oceanmore.
 Popović, Edo (2007): *Oči*. Zagreb: oceanmore.
 Popović, Edo (2000): „Ispod duge.“ In: ders. *San žutih zmija*. 31–65.
 Popović, Edo (2000): „San žutih zmija.“ In: ders. *San žutih zmija*. 5–30.
 Popović, Edo (2000): „U paukovoj mreži.“ In: ders. *San žutih zmija*. 76–97.
 Prodanović, Mileta (2015): *Ultramarin*. Beograd: Arhipelag.
 Prodanović, Mileta (2010): *Ultramarin. Encore*. Beograd: Stubovi kulture.
 Prodanović, Mileta (2002): *Stariji i lepši Beograd*. Beograd: Stubovi kulture.
 Sajko, Ivana (2009): *Povijest moje obitelji od 1941. do 1991, i nakon*. Zagreb: Meandar.
 Sajko, Ivana (2006): *Rio bar*. Zagreb: Meandar.
 Šehić, Faruk (2015) [2011]: *Knjiga o Uni*. Sarajevo: Buybook.
 Šehić, Faruk (2008) [2004]: *Pod pritiskom*. In: ders. *Hit depo. Pod pritiskom. Transsarajevo, Apokalipsa iz Recycle bina*. Sarajevo, Zagreb: buybook.
 Selimović, Meša (1974) [1966]: *Derviš i smrt*. Zagreb: Školska knjiga.
 Stanišić, Saša (2019): *Herkunft*. München: Luchterhand.
 Starova, Luan (2017): *Granica*. Skopje: Tri.
 Štiks, Igor (2010): *Elijahova stolica*. Zaprešić: Fraktura.
 Stojasavljević, Vladimir (2012) [1991]: *Ljetni dnevnik rata*. Zagreb: Fraktura.
 Suljagić, Emir (2014) [2005]: „Razglednica iz groba.“ In: ders. *Razglednica iz groba. Samouk*. Sarajevo: buybook. 5–215.
 Suljagić, Emir (2014): „Samouk.“ In: ders. *Razglednica iz groba. Samouk*. Sarajevo: buybook. 217–331.
 Suljagić, Emir (2009): *Srebrenica – Notizen aus der Hölle*. Aus dem Bosnischen von Katharina Wolf-Grießhaber. Wien: Zsolnay.
 Tasić, Vladimir (2004): *Kiša i hartija*. Novi Sad: Svetovi.
 Tokin, Ivan (2018): *Molekuli*. Beograd: Samizdat.
 Tokin, Ivan (2017): *Najnormalniji čovek na svetu*. Beograd: Samizdat.
 Trojanow, Ilija; Muhrbeck, Christian (2013): *Wo Orpheus begraben liegt*. München: Hanser.
 Ugrešić, Dubravka (2005): *Das Ministerium der Schmerzen*. Aus dem Kroatischen von Barbara Antkowiak und Mirjana und Klaus Wittmann. Berlin: Berlin Verlag.
 Ugrešić, Dubravka (2009) [2004]: *Ministarstvo boli*. Drugo, prepravljeno izdanje. Beograd: Fabrika knjiga.
 Ugrešić, Dubravka (2008) [1997]: *Muzej bezuvjetne predaje*. Beograd: Fabrika knjiga.
 Ugrešić, Dubravka (1998): *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*. Aus dem Kroatischen von Barbara Antkowiak. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Valjarević, Srđan (2008): *Como*. Aus dem Serbischen von Richard Götz. Klagenfurt: Wieser.
 Valjarević, Srđan (2005): *Dnevnik druge zime*. Beograd: Samizdat.
 Valjarević, Srđan (2005) [1995]: *Zimski dnevnik*. Beograd: Lom.
 Valjarević, Srđan (2007): *Komo*. Beograd: Samizdat.
 Veličković, Nenad (2018) [1999]: *Sarajevski gastronomi*. Uz fotografije Milomira Kovačevića Strašnog. Sarajevo, Zagreb: buybook.
 Veličković, Nenad [2016a]: *Welcome to Capajevo* (01–10/100). Deutsche Welle.

- Veličković, Nenad [2016b]: *Bljakovi pored puta* (11–20/100). Deutsche Welle.
- Veličković, Nenad [2016c]: *Leteći cirkus Monty Daytona* (21–30/100). Deutsche Welle.
- Veličković, Nenad (2009): *Viva Sexico. Cosmoboy. Seksikon. Sekspressionizam*. Sarajevo omnibus.
- Veličković, Nenad (2004): *Otac moje kćeri*. Sarajevo omnibus.
- Vojnović, Goran (2013) [2011]: *Jugoslavija, moja dežela*. Ljubljana: Študentska založba.
- Vrećo, Božo (2016): *Mila*. Sarajevo, Zagreb: buybook.
- Vrkljan, Irena (2006) [1994]: „Pred crvenom zidom 1991–1993.“ In: dies. *Sabrana proza 1*. Zagreb: Profil. 417–469.
- Vrkljan, Irena (2006): *Sestra, kao iza stakla*. Zagreb: Ljevak.
- Vrkljan, Irena (1991): *Dora ove jeseni*. Zagreb: Grafički Zavod Hrvatske.
- Vrkljan, Irena (1986): *Marina ili o biografiji*. Zagreb: Grafički Zavod Hrvatske.
- Vujnović, Janko (1989): *Kosovo je grdno sudilište*. Beograd, Priština: Prosveta, Jedinstvo.

1.2 Filme

- Kirin, Miroslav; Istvančić, Branko (2011): *Album*. Zagreb: Factum.
- Žbanić, Jasmila (2020): *Quo vadis Aida?* Wien: Coop99.
- Žbanić, Jasmila (2003): *Images from the Corner*. Mainz: ZDF.

1.3 Kataloge

- Halilović, Jasminko (2012): *Djetinjstvo u ratu. Sarajevo 1992–1995*. Sarajevo: Urban. Bosnien-Herzegowina (et al.): Deblokada (et al.).
- Haviv, Ron (2000): *Blood and Honey. A Balkan War Journal*. New York: TV Books, Umbrage.
- Kovačević Strašni, Milomir (2016): *Djeca u ratu. Sarajevo 92–95. Godine strašnog djetinjstva*. Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.
- Kovačević Strašni, Milomir (2010): *Strašni izbori 1990*. Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.
- Samarah, Tarik (2016): *Srebrenica*. Sarajevo: Kultura sjećanja.

1.4 Andere Primärliteratur

- Aleksievič, Svetlana (1991): *Cinkovye mal'čiki*. Moskva: Molodaja gvardija.
- Bishop, Elizabeth (1977): *Geography III*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Christie, Agatha (2014) [1951]: *Mrs. McGinty's Death*. London: Harper Collins.
- Conrad, Joseph (2018) [1899]: *Heart of Darkness*. Cambridge: University Press.
- Cvetaeva, Marina (1994): *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Tom II. Moskva: Éllis Lak.
- Dostojevskij, Fedor Michajlovič (1996) [1868–1869]: *Sobranie sočinenij v semi tomach*. T. III: *Idiot*. Moskva: Leksika.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1998): „Die Metamorphose der Pflanzen.“ In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd XIII: Naturwissenschaftliche Schriften I. München: Beck. 111.
- Hoffmann, E. T. A. (2022) [1816]: *Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam.

- Hofmannsthal, Hugo von (2019) [1902]: *Der Brief des Lord Chandos*. Ditzingen: Reclam.
- Homer (1990): *Ilias*. Übersetzt von Johann Heinrich Voss. Frankfurt am Main: Insel.
- Nabokov, Vladimir (1938): *Priglasenie na kazn'*. Paris: Edition Victor.
- Noguesz, Dominique (1993): *Les trente-six photos que je croyais avoir prises à Séville*. Paris: Maurice Nadeau.
- Orwell, George (2021) [1949]: *Nineteen Eighty-Four*. London: Alma Books.
- Petrowskaja, Katja (2022): *Das Foto schaute mich an*. Kolumnen. Berlin: Suhrkamp.
- Proust, Marcel (1913–1927): *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard.
- Merz, Carl; Qualtinger, Helmut (1962) [1961]: *Der Herr Karl*. Wien: Deuticke.
- Sebald, W. G. (2001): *Austerlitz*. München, Wien: Hanser.
- Šklovskij, Viktor (1923): *Zoo. Pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Éloiza*. Berlin: Gelikon.
- Spiegelman, Art (1991): *Maus. A Survivor's tale. II: And here the troubles began*. New York: Pantheon.
- Tasso, Torquato (2000) [1574]: *Jerusalem delivered. Gerusalemme liberata*. Ed. and transl. by Anthony M. Esolen. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Turgenev, Ivan Sergeevič (1982) [1883]: „Klara Milič. (Posle smerti).“ In: ders. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*. T. X. Moskva: Nauka. 423–437.
- Vonnegut, Kurt (1969): *Slaughterhouse Five, or The Children's Crusade. A Duty-Dance with Death*. New York: Delacorte.
- Weiss, Peter (1991) [1965]: *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wilde, Oscar (2008) [1890]: *The Picture of Dorian Gray*. Oxford: Oxford's World Classics.
- Wilkomirski, Benjamin (1995): *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zamjatin, Evgenij (1967) [1920]: *My*. New York: Inter-Language.

2 Sekundärliteratur

- Abraham, Nicolas (1991): „Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzung zu Freuds Metapsychologie“, in: *Psyche* 45/8; 691–698.
- Adorno, Theodor W. (1977) [1951]: *Gesammelte Schriften*. Bd X/I. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Albers, Irene (2010) [2001]: „Das Fotografische in der Literatur.“ In: Barck, Karlheinz (et al.) (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd 2. Stuttgart, Weimar: Metzler. 534–550.
- Alkofer, Andreas-P. (2003): „„Erklär' mir Lüge, verklär' sie nicht...“: Die ‚Quellen der Moralität‘ und die Lüge. Ein ethisch-theologischer Zwischenruf.“ In: Mayer, Mathias (Hrsg.): *Kulturen der Lüge*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 35–67.
- Amelunxen, Hubertus von: (2010): „Fotografie auf der Schwelle. Zu Stanley Kubricks fotografischen Reportagen.“ In: Diekmann, Stefanie; Gerling, Winfried (Hrsg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Bielefeld: Transcript. 204–215.
- Amelunxen, Hubertus von: (1992): „„Töten heißt, erst den Blick rüsten, ins Auge fassen“: Paul Virilio im Gespräch mit Hubertus von Amelunxen“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 43; 91–98.
- Anders, Günter (2002) [1956]: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München: Beck.
- Arendt, Hannah (2013) [1971]: *Die Lüge in der Politik*. In: dies. *Wahrheit und Lüge in der Politik*. München: Piper. 7–43.

- Ariès, Philippe (2019¹⁹): *Geschichte der Kindheit*. Mit einem Vorwort von Hartmut von Hentig. München: dtv.
- Aristoteles (2010): *Rhetorik*. Übers. und hrsg. von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam.
- Aristoteles (2001): *Die Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Aristoteles (1985⁴): *Nikomachische Ethik*. Übers. von Eugen Rolfes, hrsg. von Günther Bien. Hamburg: Felix Meiner.
- Assmann, Aleida (2014) [2006]: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.
- Assmann, Aleida (2011³): *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Schmidt.
- Assmann, Aleida (1999): „Trauma des Krieges und Literatur.“ In: Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit; Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 95–116.
- Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Austin, John Langshaw (1979): *Zur Theorie der Sprechakte. How to do things with words*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam.
- Bachtin, Michail M. (2012) [1963]: „Problemy poëtiki Dostoevskogo.“ In: ders. *Sobranie sočinenij*. T. VI: (1960–1970 gg.). Moskva: Russkie slovari. 7–300.
- Bachtin, Michail M. (2012) [1934–1935]: „Slovo v romane.“ In: ders. *Sobranie sočinenij*. T. III: Teorija romana (1930–1961 gg.). Moskva: Russkie slovari. 9–179.
- Bachtin, Michail M. (2012) [1937]: „Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma.“ In: ders. *Sobranie sočinenij*. T. III: Teorija romana (1930–1961 gg.). Moskva: Russkie slovari. 180–335.
- Baer, Ulrich (2005) [2002]: *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*. Cambridge (Massachusetts), London: MIT Press.
- Baer, Ulrich (2006): „Einleitung“, in: *Figurationen. Enden der Fotografie 7/2; 7–12*.
- Baer, Ulrich (2011a) [2000]: „Einleitung.“ In: ders. (Hrsg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“: Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 7–31.
- Baer, Ulrich (2011b) [2000]: „Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild.“ In: ders. (Hrsg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“: Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 219–235.
- Baer, Ulrich (2016): „Presentation of trauma in photography. „Srebrenica – genocide 11/07/95“ by Tarik Samarah.“ In: Samarah, Tarik: *Srebrenica*. Sarajevo: Kultura sjećanja. 14–15.
- Bar-On, Dan (1999): „Kriegstrauma als soziales Phänomen. Erfahrungen in Israel.“ In: Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit; Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 77–94.
- Barthes, Roland (2021¹⁸): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1980): „La chambre claire. Note sur la photographie.“ In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome V: 1977–1980. Paris: Seuil. 785–894.
- Barthes, Roland (1977): „Fragments d'un discours amoureux.“ In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome V: 1977–1980. Paris: Seuil. 25–296.

- Barthes, Roland (1975): „Le bruissement de la langue.“ In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome IV: 1972–1976. Paris: Seuil. 800–803.
- Barthes, Roland (1972): „Le grain de la voix.“ In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome IV: 1972–1976. Paris: Seuil. 148–156.
- Barthes, Roland (1968): „L'effet de réel.“ In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome III: 1968–1971. Paris: Seuil. 25–32.
- Barthes, Roland (1961): „Le message photographique.“ In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome I: 1942–1961. Paris: Seuil. 1120–1133.
- Barthes, Roland (1957): ‚*Mythologies*‘, suivi de ‚*Le mythe, aujourd'hui*‘. In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome I: 1942–1961. Paris: Seuil. 671–870.
- Baruzzi, Arno (1996): *Philosophie der Lüge*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Batchen, Geoffrey (2004): *Forget Me Not. Photography and Remembrance*. New York: Princeton.
- Baudelaire, Charles (1999) [1859]: „Le public moderne et la photographie“, in: *Études photographiques* 6; 22–23.
- Baudouin de Courtenay, Jan (1984) [1929]: *Einfluss der Sprache auf die Weltanschauung und Stimmung*. München: Fink.
- Baur, Detlev (1999): *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Beganović, Davor (2020): „Paradigma des Posttraumatischen. Erzählstrategien der Vaterlosigkeit in Ivan Lovrenovićs *Die im Jahrhundert Verschollenen*.“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 183–200.
- Beganović, Davor (2007): „Allegorie als Rettung. Die Figur des Engels bei Dubravka Ugrešić, Dževad Karahasan und Vladimir Arsenijević.“ In: Beganović, Davor; Braun, Peter (Hrsg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Fink. 151–170.
- Beganović, Davor (2009): *Poetika melankolije. Na tragovima suvremene bosansko-hercegovačke književnosti*. Sarajevo: Rabić.
- Benjamin, Walter (2015a): „Berliner Kindheit um neunzehnhundert.“ In: ders. *Ausgewählte Werke*. Bd II. Berlin: Suhrkamp. 285–443.
- Benjamin, Walter (2015b): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ In: ders. *Ausgewählte Werke*. Bd II. Berlin: Suhrkamp. 211–283.
- Benjamin, Walter (2015c): „Das Passagen-Werk.“ In: ders. *Ausgewählte Werke*. Bd II. Berlin: Suhrkamp. 469–737.
- Benthien, Claudia (2006): „Die *vanitas* der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual.“ In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 237–268.
- Beretta, Cristina (2020): *Krieg, Literatur und Agency. Post-jugoslawische Kriegsliteratur und das nationalistische (Geschlechter)Imaginäre*. Klagenfurt: Habilitation.
- Beretta, Cristina (2013): „Riskante Subjektwerdung. Slavenka Drakulić ‚Kao da me nema‘ (1999, ‚Als gäbe es mich nicht‘) und das Erzählen über Massenvergewaltigung von Frauen im Krieg.“ In: Guggenheimer, Jacob (et al.) (Hrsg.): ‚*When we were gender...*‘ – *Geschlechter erinnern und vergessen. Analysen von Geschlecht und Gedächtnis*. Bielefeld: Transcript. 277–289.
- Berger, John (2013): *Understanding a Photograph*. Edited and introduced by Geoff Dyer. London (et al.): Penguin Books.
- Berger, John (2009) [1980]: *About Looking*. London (et al.): Bloomsbury.

- Bettetini, Maria (2003) [2001]: *Eine kurze Geschichte der Lüge. Von Odysseus bis Pinocchio*. Aus dem Italienischen von Klaus Ruch. Berlin: Wagenbach.
- Binder, Eva (et al.) (Hrsg.): *Opfernarrative in transnationalen Kontexten*. Berlin, New York: De Gruyter.
- Bindschedler, Maria (1966): *Nietzsche und die poetische Lüge*. Berlin: De Gruyter.
- Birk, Hanne (2003): „Das Problem des Gedächtnisses [...] drängt in die Bilder“. Metaphern des Gedächtnisses.“ In: Erll, Astrid; Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT. 79–101.
- Biti, Vladimir (2007): „Wie ein Hund“. Entmenslichung der Sprache in Dubravka Ugrešićs *Das Ministerium der Schmerzen*.“ In: Beganović, Davor; Braun, Peter (Hrsg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Fink. 291–306.
- Blasch, Elisabeth (2011a): *Bilderzählungen. Fotografie in literarischen Erinnerungs- und Gedächtnisdiskursen der Gegenwart*. Wien: Dissertation.
- Blasch, Elisabeth (2011b): „Fotografien als Elemente narrativer Erinnerungs- und Gedächtniskonstruktion in Texten von Péter Nádas und Dubravka Ugrešić.“ In: Finzi, Daniela (et al.) (Hrsg.): *Kulturanalyse im zentraleuropäischen Kontext*. Tübingen, Basel: Francke.
- Blöker, Günther (1972): „Wo Existenznot durch Sprachnot glaubwürdig wird.“ In: Meier, Elisabeth (Hrsg.): *Sprachnot und Wirklichkeitszerfall. Dargestellt an Beispielen neuerer Literatur*. Düsseldorf: Patmos. 11–18.
- Booth, Wayne (2008²) [1961]: *The rhetoric of fiction*. Chicago: University Press.
- Bose, Ines; Föllmer, Golo (2021): „Et à tout à l'heure! <SWOOSH>“. Rhetorizität hybrider Radioprodukte.“ In: Bose, Ines; Finke, Clara; Schwenke, Anna (Hrsg.): *Medien – Sprechen – Klang. Empirische Forschungen zum medienvermittelten Sprechen*. Berlin: Frank & Timme. 17–43.
- Bose, Ines; Hannken-Illjes, Kathi; Kurtenbach, Stephanie (2016²): „Entwicklung kindlicher Kommunikationsfähigkeit.“ In: Bose, Ines; Hirschfeld, Ursula; Neuber, Baldur; Stock, Eberhard (Hrsg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst*. Tübingen: Narr. 81–100.
- Bourdieu, Pierre (2006a) [1965]: „Die gesellschaftliche Definition der Photographie.“ In: ders. (et al.) (Hrsg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Aus dem Französischen von Udo Rennert. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt. 85–109.
- Bourdieu, Pierre (2006b) [1965]: „Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede.“ In: ders. (et al.) (Hrsg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Aus dem Französischen von Udo Rennert. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt. 25–84.
- Brauchitsch, Boris von (2018) [2002]: *Kleine Geschichte der Fotografie*. Mit 136 Abbildungen. Stuttgart: Reclam.
- Brecht, Bertolt (1993): *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Werner Hecht. Bd 22. Berlin: Suhrkamp.
- Bremer, Alida (2010): „Nachwort.“ In: Popović, Edo (2016): *Mitternachtsboogie*. Aus dem Kroatischen von Alida Bremer. Dresden, Leipzig: btb.
- Bronfen, Elisabeth (1999): „Die Sprache der Hysterie. Eine hermeneutische Herausforderung. Freud mit Hitchcock gelesen.“ In: Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit; Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 149–172.
- Browning, Christopher (2013): „Reply to Daniel Fulda.“ In: Frei, Norbert; Kansteiner, Wulf (Hrsg.): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen: Wallstein. 151–164.
- Browning, Christopher (2010): *Remembering survival. Inside a Nazi slave-labor camp*. New York (et al.): Norton.

- Brüstle, Christa (2004): „Stimme als Klang. Anmerkungen aus der Musikwissenschaft.“ In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit. 124–127.
- Burghardt, Anja (2020a): „Bildgeschichten. Von den Anfängen der Fotoreportage in den Slavia“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 76; 1–17.
- Burghardt, Anja (2020b): „Erzählerische Dimensionen polnischer Fotoreportagen in der Zwischenkriegszeit“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 76; 19–46.
- Burkhart, Dagmar (2001): „Objekte der Erinnerung in Dubravka Ugrešićs quasi-autobiographischem Roman Museum der bedingungslosen Kapitulation.“ In: Frank, Susi (Hrsg.): *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*. München: Sagner. 595–603.
- Busch, Bernd (2010a) [2001]: „Arbeit am Begriff: anfängliche Benennungen der fotografischen Verfahren (19. Jahrhundert).“ In: Barck, Karlheinz (et al.) (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd 2. Stuttgart, Weimar: Metzler. 496–506.
- Busch, Bernd (2010b) [2001]: „Fotografie im Umbruch. Neubegründung des Mediums, Paradigmenwechsel der Bildmedien (20. Jahrhundert).“ In: Barck, Karlheinz (et al.) (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd 2. Stuttgart, Weimar: Metzler. 519–534.
- Busch, Bernd (2010c) [2001]: „Statusfragen und Geschäftsbetrieb. [Fotografie/fotografisch].“ In: Barck, Karlheinz (et al.) (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd 2. Stuttgart, Weimar: Metzler. 506–516.
- Butler, Jacqueline (2020): „In and Out of Focus. Visualising Loss in the Family Album.“ In: Arnold de Simone, Silke (Hrsg.): *Picturing the Family. Media, Narrative, Memory*. Abington, Oxon: Routledge. 117–134.
- Butler, Judith (2006) [1997]: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butzkamm, Wolfgang; Butzkamm, Jürgen (2019⁴): *Wie Kinder sprechen lernen. Kindliche Entwicklung und die Sprachlichkeit des Menschen*. Tübingen: Narr.
- Calic, Marie-Janine (2010): *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert*. München: Beck.
- Calic, Marie-Janine (1995): *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cadava, Eduardo (1997): *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton, New Jersey: University Press.
- Camus, Albert (1942): *Le Mythe de Sisyphe*. In: ders. *Œuvres*. Paris: Gallimard. 251–337.
- Caruth, Cathy (2016) [1996]: *Unclaimed Experience. Trauma, narrative, and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy (2014): „Introduction.“ In: dies. (Hrsg.): *Listening to Trauma. Conversations with Leaders in the Theory and Treatment of Catastrophic Experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. xiii–xviii.
- Caruth, Cathy (2011) [2000]: „Trauma als historische Erfahrung. Die Vergangenheit einholen.“ In: Baer, Ulrich (Hrsg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 84–98.
- Catani, Stephanie (2018): „Zwischen den Bildern. Bulgarien-Imaginationen im Spannungsfeld von Literatur und Fotografie bei Ilija Trojanow und Christian Muhrbeck.“ In: Lovrić, Goran; Kabić, Slavija; Jeleč, Marijana (Hrsg.): *Die Darstellung Südosteuropas in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: Lang. 243–258.
- Cohen, Robert (2011) [2000]: „Identitätspolitik als politische Ästhetik. Peter Weiss' Ermittlung im amerikanischen Holocaust-Diskurs.“ In: Baer, Ulrich (Hrsg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 156–172.
- Condillac, Étienne Bonnot de (1984): *Traité des sensations*. Paris: Fayard.

- Crnković, Gordana (2002): „Krava i orgije racionalnosti“, in: *Zarez* 4/76; 41.
- Damisch, Hubert (2012) [1987]: *L'Origine de la perspective*. Paris: Flammarion.
- Daguerre, Louis (2015) [1839]: *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama. Essai historique sur les sciences et techniques*. Cork: Ligarán.
- Deretić, Jovan (1983): *Istorija srpske književnosti*. Beograd: Nolit.
- Derrida, Jacques (2004a) [1968]: „Die différance.“ In: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam. 110–149.
- Derrida, Jacques (2004b) [1968]: „Signatur Ereignis Kontext.“ In: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam. 68–109.
- Derrida, Jacques (1996) [1990]: *Gesetzeskraft. Der ‚mystische Grund der Autorität‘*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Dietz, Simone (2003): *Die Kunst des Lügens*. Hamburg: Rowohlt.
- Dietzsch, Steffen (1998): *Kleine Kulturgeschichte der Lüge*. Leipzig: Reclam.
- Diner, Dan (2013): „Über die Poetik der Fassungslosigkeit.“ In: Frei, Norbert; Kansteiner, Wulf (Hrsg.): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen: Wallstein. 101–106.
- Dmitrović, Aco (2004): „Fotoreporter – promatrač ili sudionik“, in: *Medijska istraživanja* 10/2; 99–106.
- Đoković, Nikola (2020): „Fictionalization, Reinvention and Reinscription of Trauma in Aleksandar Hemon's Prose.“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 455–468.
- Dolar, Mladen (2006): *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Massachusetts: MIT.
- Donska, Mariya (2020): *Fiktion und Glaubwürdigkeit. Boris Chersonskijs Semejnyj archiv*. Hamburg: Kovač.
- Douglas, Lawrence (2011) [2000]: „Der Film als Zeuge. Nazi Concentration Camps vor dem Nürnberger Gerichtshof.“ In: Baer, Ulrich (Hrsg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 197–218.
- Dreyse, Miriam (2015): *Mutterschaft und Familie. Inszenierungen in Fotografie und Theater*. Bielefeld: Transcript.
- Dreyse, Miriam (2004): „Was erzählt eine alte Stimme, was eine junge Stimme nicht erzählt?“ In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit. 68–78.
- Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (2020): „Trauma – Generationen – Erzählen. Eine Einführung.“ In: dies. (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 11–23.
- Durham Peters, John (2004): „The Voice and Modern Media.“ In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit. 85–100.
- Düttmann, Alexander García (1999): „Flugsimulator. Notizen zum Trauma.“ In: Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit; Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 207–222.
- Džafić, Šeherezada (2020): „Narratives to Fight Trauma – Post-Yugoslav Society in the Third Space.“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 455–468.
- Eichenberg, Ariane (2009): *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht.

- Eickelmann, Jennifer (2017): *„Hate Speech“ und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter. Phänomene medialisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies*. Bielefeld: Transcript.
- Eismann, Wolfgang (2023): *Bild, Phrase, Stereotyp. Beiträge zu Sprache und Literatur, Kunst und Kultur*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Ekman, Paul (2001) [1985]: *Telling Lies. Clues to Deceit in the Marketplace, Politics and Marriage*. New York, London: Norton & Company.
- Epping-Jäger, Cornelia (2006): „Stimmgewalt. Die NSDAP als Rednerpartei.“ In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 147–171.
- Erdle, Birgit (1999): „Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat.“ In: Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit; Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 27–50.
- Erll, Astrid (2017³): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- Erstić, Marijana (2017): *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen: Universitätsverlag.
- Faber, Vera (2019): *Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Intertextualität, Intermedialität und Polemik im ukrainischen Futurismus und Konstruktivismus der späten 1920er Jahre*. Bielefeld: Transcript.
- Fabian, Jeanette (2020): „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden“. Fotoreportagen in der tschechoslowakischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 76: 47–72.
- Fabian, Jeanette (Hrsg.) (2012): *Poesie intermedial*. Frankfurt am Main, Wien: Lang.
- Fahlenbrach, Kathrin (2019): *Medien, Geschichte und Wahrnehmung. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer.
- Fardy, Jonathan (2017): „To adopt“. Freud, Photography, and the Optical Unconscious.“ In: Smith, Shawn Michelle; Sliwinski, Sharon (Hrsg.): *Photography and the Optical Unconscious*. Durham: Duke University Press. 81–92.
- Felman, Shoshana (2011) [2000]: „Im Zeitalter der Zeugenschaft. Claude Lanzmanns *Shoah*.“ In: Baer, Ulrich (Hrsg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 173–193.
- Finter, Helga (2004): „Stimmkörperbilder. Ursprungsmythen der Stimme und ihre Dramatisierung auf der Bühne.“ In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit. 131–141.
- Fischer, Roswitha (2003): „*Doublespeak* und *Doublethink*. Die Kunst, nichts oder etwas ganz anderes zu sagen, als zu meinen.“ In: Mayer, Mathias (Hrsg.): *Kulturen der Lüge*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 99–119.
- Florenskij, Pavel (1989): *Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst*. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von André Sikojev. München: Matthes & Seitz.
- Florenskij, Pavel (1919): „Obratnaja perspektiva.“ In: ders. *Sobranie sočinenij*. T. I: Stat'i po iskusstvu. Pod obščej redakciej N.A. Struve. Paris: YMCA-Press.
- Flusser, Vilém (1983): *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography.
- Foster, Jonathan (2014): *Gedächtnis und Gehirn*. Aus dem Englischen übersetzt von Jürgen Schröder. Stuttgart: Reclam.
- Foucault, Michel (2015) [1970]: *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. In: ders. *Œuvres*. Volume 2. Paris: Gallimard. 225–259.
- Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer.

- Foucault, Michel (1967): „Andere Räume.“ In: Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam. 34–46.
- Frangeš, Ivo (1995): *Geschichte der kroatischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Frank, Susi K. (2017): „Pathosformel ‚tote Mutter‘.“ In: Nicolosi, Riccardo; Zimmermann, Tanja (Hrsg.): *Ethos und Pathos. Mediale Wirkungsästhetik im 20. Jahrhundert in Ost und West*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 183–202.
- Frank-Job, Barbara; Michael, Joachim (2020): „Einleitung.“ In: dies. (Hrsg.): *Angstsprachen. Interdisziplinäre Zugänge zur kommunikativen Auseinandersetzung mit Angst*. Wiesbaden: Springer. 1–10.
- Frankl, Viktor (2011): *Letztaufgabe der Ärztlichen Seelsorge 2005*. In: ders. *Gesammelte Werke*. Bd IV. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. 311–551.
- Frankl, Viktor (2005): *... trotzdem Ja zum Leben sagen*. In: ders. *Gesammelte Werke*. Bd I. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. 41–117.
- Freud, Sigmund (1955a) [1943]: *Gesammelte Werke*. Bd II und III: *Die Traumdeutung. Über den Traum*. London: Imago.
- Freud, Sigmund (1955b) [1943]: „Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten in der Psychoanalyse.“ In: ders. *Gesammelte Werke*. Bd VIII: *Werke aus den Jahren 1909–1913*. London: Imago. 430–439.
- Freud, Sigmund (1955c) [1920]: *Gesammelte Werke*. Bd XIII: *Jenseits des Lustprinzips*. London: Imago. 1–69.
- Freud, Sigmund (1955d) [1939]: *Gesammelte Werke*. Bd VI: *Der Mann Moses und die Monotheistische Religion*. London: Imago. 101–246.
- Freud, Sigmund (1955e) [1895]: *Gesammelte Werke*. Bd I: *Studien über Hysterie*. London: Imago. 75–312.
- Freud, Sigmund (1955 f) [1919]: *Gesammelte Werke*. Bd XII: *Einleitung zu Zur ‚Psychologie der Kriegsneurosen‘*. London: Imago. 321–329.
- Freud, Sigmund (1955g) [1904]: *Gesammelte Werke*. Bd IV: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. London: Imago.
- Freud, Sigmund (1955h) [1919]: *Gesammelte Werke*. Bd XII: *Das Unheimliche*. London: Imago. 229–268.
- Friedländer, Saul (2013): „Reply to Hayden White.“ In: Frei, Norbert; Kansteiner, Wulf (Hrsg.): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen: Wallstein. 79–87.
- Friedländer, Saul (1992): „Trauma, Transference and ‚Working Through‘“, in: *History and Memory* 4; 39–55.
- Fulda, Daniel (2013): „Ein unmögliches Buch? Christopher Brownings Remembering Survival und die ‚Aporie von Auschwitz‘.“ In: Frei, Norbert; Kansteiner, Wulf (Hrsg.): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen: Wallstein. 126–150.
- Funk, Riccarda (2021): „Stimmumfang und Sprechmelodie zur Markierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ in Radio-Morningshows.“ In: Bose, Ines; Finke, Clara; Schwenke, Anna (Hrsg.): *Medien – Sprechen – Klang. Empirische Forschungen zum medienvermittelten Sprechen*. Berlin: Frank & Timme. 101–123.
- Galonski, Jasmin; Finke, Clara (2021): „die MORgenMädels“. Untersuchung zur Gender-Konstruktion in Radio-Morningshows.“ In: Bose, Ines; Finke, Clara; Schwenke, Anna (Hrsg.): *Medien –*

- Sprechen – Klang. Empirische Forschungen zum medienvermittelten Sprechen.* Berlin: Frank & Timme. 69–100.
- Ganter, Matthias (2003): *Wim Wenders und Jacques Derrida. Zur Vereinbarkeit des Filmschaffens von Wim Wenders mit Jacques Derridas dekonstruktiver Literaturtheorie.* Marburg: Tectum.
- Gehring, Petra (2012): „Foucault'sche Freiheitsszenen.“ In: dies.; Gelhard, Andreas (Hrsg.): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit.* Zürich: Diaphanes. 13–31.
- Gehring, Petra (2006): „Die Wiederholungs-Stimme. Über die Strafe der Echo.“ In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. 85–110.
- Gehring, Petra; Gelhard, Andreas (2012a): „Vorwort.“ In: dies. (Hrsg.): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit.* Zürich: Diaphanes. 247–270.
- Gehring, Petra; Gelhard, Andreas (2012b): „Text und Täterschaft. Wie Foucault (nicht) spricht.“ In: dies. (Hrsg.): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit.* Zürich: Diaphanes. 7–9.
- Genette, Gérard (2007a): *Discours du récit. Essai de méthode.* In: ders. *Discours du récit.* Paris: Seuil. 7–290.
- Genette, Gérard (2007b): *Nouveau discours du récit.* In: ders. *Discours du récit.* Paris: Seuil. 291–435.
- Gerling, Winfried (2010): „Die eingefrorene Zeit oder das bewegte, stillgestellte Filmbild.“ In: Diekman, Stefanie; Gerling, Winfried (Hrsg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film.* Bielefeld: Transcript. 146–170.
- Gerstner, Jan (2012): *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Bielefeld: Transcript.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2000): *Zur Farbenlehre.* In: ders. *Werke.* Hamburger Ausgabe. Bd 13. München: DTV. 314–523.
- Grübel, Rainer (2013): „Die Medien Lyrik und Drama, Prosa und Zwecktext. Literarische Hauptgattungen und ihre Hybriden am Beispiel slavischer Texte des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: *Poetica* 45/1–2; 205–240.
- Günzel, Stephan (2010): „Die Geste des Manipulierens. Zum Gebrauch statischer und beweglicher Digitalbilder.“ In: Diekman, Stefanie; Gerling, Winfried (Hrsg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film.* Bielefeld: Transcript. 114–145.
- Halbwachs, Maurice (1966) [1925]: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen.* Aus dem Französischen von Lutz Geldsetzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hansen-Kokoruš, Renate (2020): „Verheimlichte Identität. Familiengeheimnis und Trauma bei Bulat Okudžava und Ludwig Bauer.“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum.* Berlin: Frank & Timme. 389–402.
- Hansen-Kokoruš, Renate (2019): „Entwurf, Selbstentwurf und Korrektur. Abdulah Sidran in Film, Drama und Autofiktion.“ In: Howanitz, Gernot; Jandl, Ingeborg (Hrsg.): *Ich-Splitter. (Cross)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen.* Berlin (et al.): Peter Lang. 121–138.
- Hansen-Kokoruš, Renate; Simić, Dijana (2018): „Heroik und ihre Subversion. Entwicklungslinien des Antiheroischen in der bosnischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur.“ In: Rolshoven, Johanna; Krause, Toni; Winkler, Justin (Hrsg.): *Heroes – Repräsentationen des Heroischen in Geschichte, Literatur und Alltag.* Bielefeld: Transcript. 407–423.
- Hansen-Kokoruš, Renate (2012): „Das Auto, der Raum und die Zeit – Miljenko Jergović' Romantrilogie *Biuck Rivera, Freelander und Volga, Volga*“, in: *Anzeiger für slavische Philologie* 39; 75–93.
- Hansen-Löve, Aage Ansgar (2019): *Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der Russischen Moderne.* Boston: Brill.

- Hansen-Löve, Aage Ansgar (2016): „Medienkonkurrenz bei Dostoevskij. Ikonen – Gemälde – Photographien“, in: *Poetica* 48/1–2; 111–143.
- Hansen-Löve, Aage Ansgar; Obermayr, Brigitte; Witte, Georg (Hrsg.) (2013): *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre*. Paderborn: Fink.
- Hartman, Geoffrey (2011) [2000]: „Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah.“ In: Baer, Ulrich (Hrsg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 35–52.
- Hauk, Matthias (2020): „Instabile Kontinuitäten. Jagoda Marinić Tagebuchroman *Restaurant Dalmatia*.“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 99–113.
- Hausbacher, Eva; Klaus, Elisabeth; Poole, Ralph; Brandl, Ulrike; Schmutzhart, Ingrid (2012): „Einleitung. Kann die Migrantin sprechen? Migration und Geschlechterverhältnisse.“ In: dies. (Hrsg.): *Migration und Geschlechterverhältnisse. Kann die Migrantin sprechen?* Wiesbaden: Springer. 7–21.
- Häusermann, Jürg (2017): „Radio. Der O-Ton als journalistische Szene.“ In: Scheuermann, Arne; Vidal, Francesca (Hrsg.): *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin, Boston: De Gruyter. 464–480.
- Haviv, Ron (2016): „Photojournalist Ron Haviv's Response to Martin Lukk and Keith Doubt: Bearing Witness and the Limits of War Photojournalism. Ron Haviv in Bijeljina“, in: *Human Rights Quarterly* 38/1; 208–210.
- Heidemann, Gudrun (2021): „Liquide Erinnerung – Profilierung des Vergessens.“ In: dies. (Hrsg.): *Lethe-Effekte. Forensik des Vergessens. Forensik des Vergessens in Literatur, Comic, Theater und Film*. Paderborn: Fink. 1–28.
- Heidemann, Gudrun (2020a): „Eingeblendete NS-Opfernarrative: Generationsübergreifende Latenz-Effekte in Literatur (Rymkiewicz, Wodin) und Comic (Hoven).“ In: Binder, Eva (et al.) (Hrsg.): *Opfernarrative in transnationalen Kontexten*. Berlin, New York: De Gruyter. 21–47.
- Heidemann, Gudrun (2020b): „Fiktive Revisionen. Transgenerationale Konjunktive in transmedialen Narrativen von Herta Müller (Roman), Birgit Weyhe (Comic) und Tomasz Różycki (Poem).“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 117–135.
- Heidemann, Gudrun (2019): „Ich-Splitter im Auge. Schrift, Spiegel, Fotografie als Medien der Selbstbegegnung.“ In: Howanitz, Gernot; Jandl, Ingeborg (Hrsg.): *Ich-Splitter. (Cross)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen*. Berlin (et al.): Peter Lang. 245–266.
- Heidemann, Gudrun (2017): *Sehsüchte. Fotografische Rekurse in Literatur und Film*. Paderborn: Fink.
- Hertrampf, Marina Ortrud (2011): *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville*. Bielefeld: Transcript.
- Hettlage, Robert (2003): „Der entspannte Umgang der Gesellschaft mit der Lüge.“ In: Mayer, Mathias (Hrsg.): *Kulturen der Lüge*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 69–98.
- Hetzl, Andreas (2012): „Die Dramatik des Diskurses. Szenen der Wortergreifung bei Foucault, de Certeau, Nancy und Rancière.“ In: Gehring, Petra; Gelhard, Andreas (Hrsg.): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit*. Zürich: Diaphanes. 231–246.
- Hirsch, Marianne (2012a) [1997]: *Family frames. Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

- Hirsch, Marianne (2012b): *The Generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hitzke, Diana; Finkelstein, Miriam (Hrsg.) (2018): *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – Hybride Konstellationen*. Innsbruck: University Press.
- Hitzke, Diana (2014): *Nomadisches Schreiben nach dem Zerfall Jugoslawiens. David Albahari, Bora Ćosić, Dubravka Ugrešić*. Frankfurt am Main (et al.): Lang.
- Hodalska, Magdalena (2017): „Selfies at Horror Sites. Dark Tourism, Ghoulish Souvenirs and Digital Narcissism“, in: *Zeszyty prasoznawcze* 60/2; 405–423.
- Hoffmann-Herreros, Johann (1972): „Mit der Sprache am Ende?“ In: Meier, Elisabeth (Hrsg.): *Sprachnot und Wirklichkeitszerfall. Dargestellt an Beispielen neuerer Literatur*. Düsseldorf: Patmos. 98–119.
- Hofmann, Tatjana (2020): „Auf Fakten schießen“. Sergej M. Tret'jakovs sozialer *foto-očerk* als Vor-Bild der Freizeitorganisation“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 76; 73–111.
- Holm, Christiane (2010): „Fotografie.“ In: Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 227–234.
- Hölter, Achim; Schmitz-Emans, Monika (2015) (Hrsg.): *Literaturgeschichte und Bildmedien*. Heidelberg: Synchron.
- Horstkotte, Silke (2009): *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln, Weimar Wien: Böhlau.
- Howanitz, Gernot (2020): *Leben weben. (Auto)Biographische Praktiken russischer Autorinnen und Autoren im Internet*. Bielefeld: Transcript.
- Howanitz, Gernot (2019): „(Auf)Zeichnungen aus dem Untergrund. (Auto)Biographische Praktiken bei Jáchym Topol.“ In: Howanitz, Gernot; Jandl, Ingeborg (Hrsg.): *Ich-Splitter. (Cross)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen*. Berlin (et al.): Peter Lang. 221–243.
- Howanitz, Gernot; Jandl, Ingeborg (2019): „(Auto)Biographie und Crossmedialität.“ In: dies. (Hrsg.): *Ich-Splitter. (Cross)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen*. Berlin (et al.): Peter Lang. 7–13.
- Hultsch, Anne (2025): „Er-/Ver-/Zersetzte Körper/teile in der tschechischen Avantgarde.“ In: Baran-Szołtyś, Magdalena; Jandl-Konrad, Ingeborg (Hrsg.): *Körperkonzepte. Transformationen in slawischen Literaturen und Kulturen*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 203–225.
- Hultsch, Anne (2019): „Buchtypographie in den slavischen Avantgarden.“ In: Schmitz-Emans, Monika; Simonis, Linda; Sauer-Kretschmer, Simone (Hrsg.): *Schrift und Graphisches im Vergleich*. Bielefeld: Aisthesis. 403–415.
- Hüppauf, Bernd (2011) [2000]: „Der entleerte Blick. Gewalt im Visier.“ In: Baer, Ulrich (Hrsg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 219–235.
- ICD-10 (2015¹⁰): *Internationale Klassifikation psychischer Störungen. Hrsg. von der Weltgesundheitsorganisation*. Übers. und hrsg. von H. Dilling, W. Mombour, M. H. Schmid. Bern: Hogrefe.
- Jäger, Jens (2009): *Fotografie und Geschichte*. Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Jakiša, Miranda (2012): „Ivana Sajkos Theater der Disjunktion(en): *Rose is a rose is a rose is a rose* und *Prizori s jabukom*.“ In: Jakiša, Miranda; Pflitsch, Andreas (Hrsg.): *Jugoslawien – Libanon. Verhandlungen von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen*. Berlin: Kadmos. 275–295.
- Jakiša, Miranda; Pflitsch, Andreas (2012): „Verhandlungen von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen.“ In: dies. (Hrsg.): *Jugoslawien – Libanon. Verhandlungen von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen*. Berlin: Kadmos. 7–13.

- Jakiša, Miranda (2009): *Bosnientexte. Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan*. Frankfurt am Main: Lang.
- Jakobson, Roman (1960): „Closing statements. Linguistics and Poetics.“ In: Sebeok, Thomas (Hrsg.): *Style in language*. New-York: M.I.T. 350–449.
- Jandl, Ingeborg (2022): „Old Style in Russian and Post Yugoslavian Hip Hop: the Russian Band Vasya Oblomov and the Bosnian-Herzegovinian Band Dubioza Kolektiv.“ In: Wolf, Werner; Bernhart, Walter (Hrsg.): *„Make It Old“. Retro Forms and Styles in Literature and Music*. Leiden, Boston, MA: Brill-Rodopi. 184–216.
- Jandl, Ingeborg (2021a): „Archetypen des Männlichen und Weiblichen bei Ach Astachova und Božo Vrećo. Entwicklungslinien von ‚Ich‘ und ‚Dichter‘ seit der Kindheit.“ In: Jandl, Ingeborg; Lazičić, Goran; Reithofer Bektić, Marizela; Simić, Dijana (Hrsg.): *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht. Identitätsnarrative in süd- und ostslawistischen Kontexten. Festschrift für Renate Hansen-Kokoruš*. Wiesbaden: Harrassowitz. 247–289.
- Jandl, Ingeborg (2021b): „Emotionale Objekte und die Last der Vergangenheit. Symbolische Präsenz und physische Verarbeitung transgenerationaler Traumata in der russischen und südslawischen Literatur“, in: *Zeitschrift für Slavistik* 66/2; 269–289.
- Jandl, Ingeborg (2021c): „Rasskazy o neskazuemom. Molčanie, reč' i telo v sovremennoj literature“, in: *Novyj filologičeskij vestnik* 59/4; 64–76.
- Jandl, Ingeborg (2021d): „The Artist and Her Muse. From Female Bodies towards Female Identities (Drakulić, Bašić, Hasanbegović, Bastašić)“, in: *Knjiženstvo* 11; 94–120.
- Jandl, Ingeborg (2020a): „Das Leben im Spiegel der Großväter. Postmemory vor dem Hintergrund von Emotion und subjektiver Prägung anhand von Sergej Lebedev und Aleksandr Čudakov.“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 153–170.
- Jandl, Ingeborg (2020b): „Gorod-rasskazčik, gorod-geroj. O narrativnoj perspektivacii kollektivnoj travmy.“ In: Domanskij, Ju. V.; Malkina, V. Ja. (Hrsg.): *Tju'ipologija diskursov. K 75-letiju Valerija Igoreviča Tjupy. Sbornik naučnych statej*. Moskva: RGGU. 49–55.
- Jandl, Ingeborg (2020c): „Weder Held noch Opfer. Trauma, Identität und die gesellschaftliche Position von Kriegsheimkehrern bei Svetlana Aleksievič, Faruk Šehić und Andrej Gelasimov.“ In: Binder, Eva (et al.) (Hrsg.): *Opfernarrative in transnationalen Kontexten*. Berlin, New York: De Gruyter. 137–165.
- Jandl, Ingeborg (2019a): „Detskoe vosprijatie. Racional'noe i emocional'noe v proizvedenijach Gajto Gazdanova i Pavla Sanaeva.“ In: Manaenkova, E. F. (et al.): *Racional'noe i irracional'noe v literature i fol'klore*. Volgograd: Fortress. 321–328.
- Jandl, Ingeborg (2019b): „Kindheiten in Sarajevo. In Aphorismen, Objekten und Bildern.“ In: Howanitz, Gernot; Jandl, Ingeborg (Hrsg.): *Ich-Splitter. (Cross)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen*. Berlin (et al.): Lang. 297–331.
- Jandl, Ingeborg (2019c): „Räume und Träume in Zlata Filipovićs Tagebuch. Die bosnische Anne Frank und ihre internationale Karriere.“ In: Hertrampf, Marina Ortrud; Nickel, Beatrice (Hrsg.): *(T) Räume der Migration*. Berlin: PhilN. 65–83.
- Jandl, Ingeborg (2019d): *Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov. Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild*. Berlin (et al.): Peter Lang.
- Jandl, Ingeborg (2019e): „Zwei Bands und eine verlorene Stadt. Aufbruch und Exil in den Songs von Zabranjeno pušenje.“ In: Koroliov, Sonja; Helmut Weinberger; Scheller-Boltz, Dennis; Scharr, Kurt (Hrsg.): *Am Zug. Aufbruch, Aktion und Reaktion in den Literaturen und Kulturen Ost- und Südosteuropas. Festschrift für Andrea Zink*. Innsbruck: University Press. 85–110.

- Jandl, Ingeborg (2018a): „Fotografie, Erinnerung und Fantasie in Miljenko Jergovićs Familientrilogie. (Mama Leone, Otac, Rod)“, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 81; 199–230.
- Jandl, Ingeborg (2018b): „Fotografische Blicke auf Körper und ihre Bewegungen im und nach dem Bosnienkrieg. Milomir Kovačević, Tarik Samarah und der (literarische) Diskurs bei der Bildbetrachtung.“ In: Röhrs, Steffen; Nitschmann, Till; Nesselhauf, Jonas (Hrsg.): *Körperbewegungen in (Nach)Kriegszeiten. Zu künstlerisch-medialen Repräsentationsformen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Hannover: Wehrhahn. 297–318.
- Jandl, Ingeborg (2018c): „Zur Ontologie der Bildmedien bei Dostojewskij. Menschen und (Ab)Bilder in der Reflexion um Glaubensprinzipien und rechtes Handeln“, in: *Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij Gesellschaft* 24; 169–207.
- Jandl, Ingeborg (2017a): „Autism, Love, and Writing in and around Russian Literature. On Feeling, Non-Feeling and Writing as a Communicative Medium to Express Emotions.“ In: Jandl, Ingeborg; Knaller, Susanne; Schönfellner, Sabine; Tockner, Gudrun (Hrsg.): *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Bielefeld: Transcript. 99–121.
- Jandl, Ingeborg (2017b): „On the expressive value of idioms, occasional metaphors and non-figurative statements in emotional speech.“ In: Bedkowska-Kopczyk, Agnieszka; Pfandl, Heinrich (Hrsg.): *Phraseology and (naïve) psychology*. Hamburg: Kovač. 263–275.
- Jandl, Ingeborg (2016a): „Der Jugendliche in der russischen Literatur vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart.“ In: Frieß, Nina; Lenz, Gunnar; Martin, Erik (Hrsg.): *Grenzräume – Grenzbewegungen*. Bd 2. Potsdam: Universitätsverlag. 125–148.
- Jandl, Ingeborg (2016b): „Ženski likovi kao orijentir u vanjskom svijetu i ogledalo duše. Nepoznata ljepotica u umjetničkom diskursu moderne: Antun Gustav Matoš, Ivo Andrić, Aleksandr Blok i Oscar Wilde.“ In: Botica, Stipe (et al.) (Hrsg.): *Šesti hrvatski slavistički kongres. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa s međunarodnim sudejelovanjem održanoga u Vukovaru i Vinkovcima od 10. do 13. rujna 2014*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. 493–503.
- Jandl, Ingeborg (2013): *Rhythmik und Lautstrukturen in Marina Cvetaevas Versdramen Ariadna und Fedra*. Hamburg: Kovač.
- Jandl-Konrad, Ingeborg (2025a): „Dunkel-klare Sinne, unscharfes Innen. Unverständlichkeiten und intertextuelle Schlüssel in Nedžad Ibrišimovićs *Ugursuz*.“ In: Ghilarducci, Manuel; Kazalarska, Zornitza (Hrsg.): *In dunklen (Sprach)Räumen. Verhandlungen von Unverständlichkeit in den slawischen Literaturen*. Wiesbaden: Harrassowitz. 97–124.
- Jandl-Konrad, Ingeborg (2025b): „Kinderkörper. Semantisierungen durch Kultur und Geschichte.“ In: Baran-Szołtys, Magdalena; Jandl-Konrad, Ingeborg (Hrsg.): *Körperkonzepte. Transformationen in slawischen Literaturen und Kulturen*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 115–144.
- Janković, Radmila Iva (2006): *O Martinovoj trilogiji, (iz)umrlim albumima i „slikama mrakačama“ Retrospektiva Željka Jermana*. Katalog izložbe. Zagreb: HDLU.
- Jergović, Miljenko (2016): „Čista i rječita ispovijed.“ In: Nežirović, Elvedin: *Boja Zemlje. Roman prema porodičnom albumu*. Beograd: Laguna. 213–215.
- Joly, Martine (2016) [1994]: *L'image et les signes*. Malakoff: Armand Colin.
- Joly, Martine (2005) [2003]: *L'image et son interprétation*. Malakoff: Armand Colin.
- Judah, Tim (2005): „Why did I survive why all of my friends died?“, in: *The Guardian* 03.07.2005. <<http://www.guardian.co.uk/books/2005/jul/03/biography.features>>
- Jung, Carl Gustav (2011⁵): „Zur Psychologie des Kindarchetypus.“ In: ders. *Gesammelte Werke*. Bd 9/1: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. Ostfildern: Patmos. 165–195.
- Jung, Irene (1989): *Schreiben und Selbstreflexion. Eine literaturpsychologische Untersuchung literarischer Produktivität*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

- Jungmayr, Jörg (2018): „Srebrenica in Dokumentation und Fiktion.“ In: Lovrić, Goran; Kabić, Slavija; Jeleč, Marijana (Hrsg.): *Die Darstellung Südosteuropas in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: Lang. 135–147.
- Kabić, Slavija (2018): „‘Für mich ist der Kanister ein Symbol.’ Krieg und Nachkriegszeit in Romanen von Nenad Veličković.“ In: Lovrić, Goran; Kabić, Slavija; Jeleč, Marijana (Hrsg.): *Die Darstellung Südosteuropas in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: Lang. 150–171.
- Kansteiner, Wulf (2013): „Gefühlte Wahrheit und ästhetischer Relativismus. Über die Annäherung von Holocaust-Geschichtsschreibung und Geschichtstheorie.“ In: Frei, Norbert; Kansteiner, Wulf (Hrsg.): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen: Wallstein. 12–50.
- Karg, Heike (2010) (rez.): „Emir Suljagić: Srebrenica, Carla del Ponte: Im Namen der Anklage“, in: *Südosteuropa. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 2; 311–315.
- Kaser, Karl (2016): „Gibt es den Balkan doch? Krieg und visuelle Revolution zu Beginn des 20. Jahrhunderts.“ In: Baleva, Martina; Previšić, Boris (Hrsg.): *„Den Balkan gibt es nicht“. Erbschaften im südöstlichen Europa*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 142–157.
- Kazaz, Enver (2016): „Jezičke rezbarije Elvedina Nezirovića.“ In: Nezirović, Elvedin: *Boja Zemlje. Roman prema porodičnom albumu*. Beograd: Laguna. 217–221.
- Kazaz, Enver (2014): „Poetika bola. (Ivan Lovrenović: Nestali u stoljeću, Zagreb-Sarajevo, 2013.)“, in: *Sarajevske Sveske* 43–44; 587–596.
- Kazaz, Enver (2007): „Szenen gängigen Schreckens.“ In: Beganović, Davor; Braun, Peter (Hrsg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Fink. 85–102.
- Kazaz, Enver (2004): *Bošnjački roman XX vijeka*. Sarajevo, Zagreb: Zoro.
- Kemp, Wolfgang (2019) [2011]: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*. München: Beck.
- Kirsch, Sebastian (2020): *Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik*. Boston: Fink, Brill.
- Klotz, Monika (2020): *Transgenerational weitergegebene Traumata. Eine praktisch-theologische Untersuchung*. Münster: Lit.
- Knaller, Susanne (2015): *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*. Paderborn: Fink.
- Kobolt, Katja (2009): *Frauen schreiben Geschichte(n). Krieg, Geschlecht und Erinnern im ehemaligen Jugoslawien*. Klagenfurt: Drava.
- Koch, Nadja (2017): „Medienrhetorik in der antiken Techne.“ In: Scheuermann, Arne; Vidal, Francesca (Hrsg.): *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin, Boston: De Gruyter. 11–7.
- Kocher, Ursula (2017): „Medientheorien im Mittelalter.“ In: Scheuermann, Arne; Vidal, Francesca (Hrsg.): *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin, Boston: De Gruyter. 31–44.
- Kofman, Sarah (2017): „Freud. The Photographic Apparatus.“ In: Smith, Shawn Michelle; Sliwinski, Sharon (Hrsg.): *Photography and the Optical Unconscious*. Durham: Duke University Press. 75–80.
- Kolesch, Doris (2006): „Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst.“ In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 40–64.
- Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (2006): „Stimmen im Konzert der Disziplinen.“ In: dies. (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 7–15.
- Kolesch, Doris (2004): „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter.“ In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit. 9–11.
- Kolesch, Doris (1995): „Vom Schreiben und Lesen der Photographie. Bildlichkeit, Textualität und Erinnerung bei Marguerite Duras und Roland Barthes“, in: *Poetica* 27; 187–214.

- König, Ekkehard; Brandt, Johannes (2006): „Die Stimme. Charakterisierung aus linguistischer Perspektive.“ In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 111–129.
- Koschmal, Walter (2003): „Die ‚russische Wahrheit‘.“ In: Mayer, Mathias (Hrsg.): *Kulturen der Lüge*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 247–272.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2008) [1990]: *Epistemology on the Closet*. California: University Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2003): „Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You.“ In: dies. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, London: Duke University Press. 123–151.
- Kowollik, Eva (2025): „Die Decodierung des toten Körpers im hardboiled Krimi über die Transformationszeit. *Crni gavran i bijele vrane* von Josip Mlakić.“ In: Baran-Szoltys, Magdalena; Jandl-Konrad, Ingeborg (Hrsg.): *Körperkonzepte. Transformationen in slawischen Literaturen und Kulturen*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 97–113.
- Kowollik, Eva (2020a): „Die toten Kinder erinnerten an Plastikpuppen: Kindheitstrauma in Josip Mlakićs *Svježe obojeno*.“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 83–97.
- Kowollik, Eva (2020b): „Das Leiden der Anderen? Scheitern und Chancen dialogischen Erinnerns in Goran Vojnovićs *Jugoslavija, moja dežela*.“ In: Binder, Eva (et al.) (Hrsg.): *Opfernarrative in transnationalen Kontexten*. Berlin, New York: De Gruyter. 281–298.
- Kowollik, Eva (2019): „Trauma und emanzipatorisches Erzählen. Lejla Kalamujić: *Zovite me Esteban*“, in: *Anzeiger für Slavische Philologie* 47; 123–148.
- Kowollik, Eva (2018): „Dieser Roman ist insofern auch das Zeugnis eines Misserfolges“. Srebrenica erzählen in Ivica Đikićs ‚Beara‘.“ In: Kempgen, Sebastian; Wingender, Monika; Udolph, Ludger (Hrsg.): *Deutsche Beiträge zum 16. Internationalen Slavistenkongress Belgrad 2018*. Wiesbaden: Harrassowitz. 445–454.
- Kowollik, Eva (2013): *Geschichte und Narration. Fiktionalisierungsstrategien bei Radoslav Petković, David Albahari und Dragan Veličković*. Berlin: Lit.
- Kracauer, Siegfried (2021) [1927]: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kramer, Lawrence (2014): „On Voice. An Introduction.“ In: Bernhart, Walter; Kramer, Lawrence (Hrsg.): *On Voice*. Amsterdam, New York: Rodopi. viii–xv.
- Krämer, Sybille (2006): „Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus.“ In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 269–295.
- Kristeva, Julia (1989): *Soleil noir. Dépression et mélancholie*. Paris: Folio.
- Kuße, Holger (2012): *Kulturwissenschaftliche Linguistik. Eine Einführung*. Göttingen, Bristol: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LaBelle, Brandon (2004): „pillow talk, or speaking from within clouds.“ In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit. 102–111.
- Lacan, Jacques (1980): *Schriften III*. Olten (et al.): Walter.
- Lacan, Jacques (1949): „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique.“ In: ders. (1966): *Écrits*. Paris: Seuil. 93–100.
- LaCapra, Dominick (1994): *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Lagaay, Alice (2004): „What remains of voice. Thought-play arising from the conference ‚Kunst-Stimmen‘.“ In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit. 112–115.
- Lang, Manfred (2018): „„Deine Absicht ist es ja, die Freiheit zurückzuholen und neu aufzurichten“ (Paneg. 78,3). „Freiheit“ in Plinius Secundus’ *Panegyricus*.“ In: Smit, Peter-Ben; Urk, Eva van (Hrsg.): *Parrhesia. Ancient and Modern Perspectives on Freedom of Speech*. Leiden: Brill. 40–59.
- Lanser, Susan (1992): *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Lanzmann, Claude (2011) [2000]: „Der Ort und das Wort.“ In: Baer, Ulrich (Hrsg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 101–118.
- Laub, Dori (2011) [2000]: „Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens.“ In: Baer, Ulrich (Hrsg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 68–83.
- Lauer, Reinhard (Hrsg.) (2011): *Erinnerungskultur in Südosteuropa*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Leben, Andreas; Koron, Alenka (Hrsg.) (2019): *Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext*. Tübingen: Narr, Francke, Attempto.
- Lehmann-Carli, Gabriela (2020): „Expressives Schreiben und Bibliotherapie. Der empathische Umgang mit Trauma und transgenerationaler Traumatisierung in Ljudmila Ulickajas *Daniël Štajn, perevodčik*.“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 51–67.
- Lehmann, Hans-Thies (2015a⁶): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies (2015b²): *Tragödie und dramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies (2004): „Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance.“ In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit. 40–66.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2012a): *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Herausgegeben von Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2012b): „Aus den Paralipomena.“ In: ders. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Herausgegeben von Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam. 213–272.
- Lešić-Thomas, Andrea (2008): „Memory, Narratology and the Problem of Authenticity. A Story of Pain.“ In: Kulakova, Katica (Hrsg.): *Interpretations, European Research Project for Poetics and Hermeneutics*. Vol. II: Memory and Art. Skopje: Macedonian Academy of Sciences and Arts. 101–118.
- Lešić-Thomas, Andrea (2004): „Miljenko Jergović’s Art of Memory. Lying, Imagining, and Forgetting in *Mama Leone and Historijska čitanka*“, in: *The Modern Language Review* 99/2; 430–444.
- Lešić-Thomas, Andrea (2015): „Milomir Kovačević’s War Photographs. How not to Dehumanise a Traumatized Subject.“ In: Zimmermann, Tanja; Jakir, Aleksandar (Hrsg.): *Europe and the Balkans. Decades of ‚Europeanization‘?* Würzburg: Königshausen & Neumann. 137–152.
- Levinas, Emmanuel (1996) [1971]: *Totalité et infini. Essai sur l’extériorité*. Paris: Kluwer.
- Levinas, Emmanuel (1987): *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*. Übers. von Wolfgang Nikolaus Krewani. Freiburg, München: Karl Alber.
- Levinas, Emmanuel (1974): *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*. La Haye: Nijhoff.
- Levinas, Emmanuel (1949): *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: Vrin.

- Levine, Peter (2016²): *Trauma und Gedächtnis. Die Spuren unserer Erinnerung in Körper und Gehirn. Wie wir traumatische Erfahrungen verstehen und verarbeiten*. Aus dem amerikanischen Englisch von Silvia Autenrieth. München: Kösel.
- Libeskind, Daniel (1999): „trauma/void.“ In: Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit; Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 3–26.
- Lietaert Peerbolte, Bert Jan (2018): „Introduction.“ In: Smit, Peter-Ben; Urk, Eva van (Hrsg.): *Parrhesia. Ancient and Modern Perspectives on Freedom of Speech*. Leiden: Brill. 1–11.
- Linke, Alexander (2017): „Bildrhetoriken der Neuzeit.“ In: Scheuermann, Arne; Vidal, Francesca (Hrsg.): *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin, Boston: De Gruyter. 46–64.
- Loftus, Elizabeth; Ketcham, Katherine (1995) [1994]: *Die therapierte Erinnerung. Vom Mythos der Verdrängung bei Anklagen wegen sexuellen Mißbrauchs*. Hamburg: Klein.
- Lotman, Ju. M. (1970): *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva: Iskustvo.
- Lotman, Ju. M. (1996): *Vnutri mysľjaščich mirov. Čelovek – tekst – semiosfera – istorija*. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury.
- Lowe, Paul (2021): *Die Geschichte der Fotografie. Von der Camera obscura bis Instagram*. München, London, New York: Prestel.
- Lukesch, Helmut (2003): „Erkennbarkeit der Lüge. Alltagstheorien und empirische Befunde.“ In: Mayer, Mathias (Hrsg.): *Kulturen der Lüge*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 121–149.
- Lukić, Jasmina (2017): „Imaginary Geography of Exile. Fiction of Dubravka Ugrešić and Daša Drndić.“ In: Kowollik, Eva; Lehmann-Carli, Gabriela; Petzer, Tatjana (Hrsg.): *(Südost)Europa. Narrative der Bewegtheit. Festschrift zum 65. Geburtstag von Angela Richter*. Berlin: Frank & Timme. 69–82.
- Lukk, Martin; Doubt, Keith (2015): „Bearing Witness and the Limits of War Photojournalism. Ron Haviv in Bijeljina“, in: *Human Rights Quarterly* 37/3; 629–636.
- Lyotard, Jean-François (1987): *Der Widerstreit*. Übers. von Joseph Vogl. München: Fink.
- Macho, Thomas (2006): „Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme.“ In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 130–146.
- Malherbe, Abraham (Hrsg.) (1977): *The Cynic Epistles. A Study Edition*. Atlanta: Scholars Press.
- Malkina, Viktorija (2019): „Die visuellen Künste als Spiegel.“ In: Howanitz, Gernot; Jandl, Ingeborg (Hrsg.): *Ich-Splitter. (Cross)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen*. Berlin (et al.): Peter Lang. 267–294.
- Martens, Michael (2009): „Die Enklave der Wahrheit.“ In: Suljagić, Emir: *Srebrenica – Notizen aus der Hölle*. Aus dem Bosnischen von Katharina Wolf-Grißhaber. Wien: Zsolnay. 227–238.
- Martínez, Matías (2013): „Ein Faktualitätspakt.“ In: Frei, Norbert; Kansteiner, Wulf (Hrsg.): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen: Wallstein. 182–184.
- Mayer, Claudia (2007): *Lob der Lüge. Warum wir ohne sie nicht leben können*. Berlin: List.
- Mayer, Mathias (2003): „Das rechte Leben und das Falsche lesen? Über den Zusammenhang von Literatur, Lüge und Ethik.“ In: ders. (Hrsg.): *Kulturen der Lüge*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 225–245.
- Mecke, Jochen (2003): „Der Film – die Wahrheit 24 mal pro Sekunde?“ In: Mayer, Mathias (Hrsg.): *Kulturen der Lüge*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 299–298.
- Meier, Elisabeth (1972a): „Vorwort.“ In: dies. (Hrsg.): *Sprachnot und Wirklichkeitszerfall. Dargestellt an Beispielen neuerer Literatur*. Düsseldorf: Patmos. 7–9.

- Meier, Elisabeth (1972b): „Abgründe dort sehen zu lehren, wo Gemeinplätze sind.“ Zur Sprachkritik von Ödön von Horváth und Peter Handke.“ In: dies. (Hrsg.): *Sprachnot und Wirklichkeitszerfall. Dargestellt an Beispielen neuerer Literatur*. Düsseldorf: Patmos. 19–61.
- Mersch, Dieter (2006): „Präsenz und Ethizität der Stimme.“ In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 211–236.
- Messner, Elena (2014): *Postjugoslawische Antikriegsprosa. Eine Einführung*. Wien, Berlin: Turia + Kant.
- Mitchell, W. J. T. (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Möller, Melanie (2012): „Am Nullpunkt der Rhetorik? Michel Foucault und die parrhesiastische Rede.“ In: Gehring, Petra; Gelhard, Andreas (Hrsg.): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit*. Zürich: Diaphanes. 103–120.
- Montaigne, Michel de (1953): *Essais*. Hrsg. von Herbert Lüthy. Zürich: Manesse.
- Moss, Donald (2019): „Free Speech, Love Speech, Hate Speech, and Neutrality. In and Out of the Consulting Room“, in: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 67/2; 229–417.
- Müller, Alexandra (2017): *Trauma und Intermedialität in zeitgenössischen Erzähltexten*. Heidelberg: Winter.
- Müller, Angela (2010): „Kindheit inszeniert“, in: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte* 17/3; 125–136.
- Mündges, Stephan; Weitzel, Gerrit (2022): „Wo sich der Hass Bahn bricht und wie wir damit umgehen können. Eine Einführung.“ In: Weitzel, Gerrit; Mündges, Stephan (Hrsg.): *Hate Speech. Definitionen, Ausprägungen, Lösungen*. Wiesbaden: Springer. 3–18.
- Murašov, Jurij (2015): „The Idea of Yugoslavia and the Taste of the Region.“ In: Zimmermann, Tanja; Jakir, Aleksandar (Hrsg.): *Europe and the Balkans. Decades of Europeanization?* Würzburg: Königshausen & Neumann. 241–147.
- Neumann, Birgit (2013): „Trauma und Literatur.“ In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 763–764.
- Neumann, Birgit (2003): „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten.“ In: Ertl, Astrid; Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT. 49–77.
- Neumann, Nils (2018): „Parrhesia in Erzähltexten. Handlungsschemata bei Lukian und in der Apostelgeschichte.“ In: Smit, Peter-Ben; Urk, Eva van (Hrsg.): *Parrhesia. Ancient and Modern Perspectives on Freedom of Speech*. Leiden: Brill. 60–79.
- Nicolosi, Riccardo; Obermayr, Brigitte; Weller, Nina (Hrsg.) (2019): *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*. Paderborn: Schöningh.
- Nicolosi, Riccardo; Zimmermann, Tanja (Hrsg.) (2017): *Ethos und Pathos. Mediale Wirkungsästhetik im 20. Jahrhundert in Ost und West*. Köln (et al.): Böhlau.
- Nicolosi, Riccardo (2007): „Fragmente des Krieges. Die Belagerung Sarajevos in der neueren bosnischen Literatur.“ In: Beganović, Davor; Braun, Peter (Hrsg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Fink. 129–150.
- Nicolosi, Riccardo (2005): „Lokaliziranje identiteta. A coin Aleksandra Hemona i 'tekst o opsadi' Sarajeva“, in: *Razlika/Difference* 10/11; 65–73.
- Nietzsche, Friedrich (1999): *Die Geburt der Tragödie*. In: ders. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. VI. München: dtv. 375–411.
- Nowicz, Iga (2018): „„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“ – Stimme, Körper und Sprache bei Marica Bodrožić.“ In: Hitzke, Diana; Finkelstein, Miriam (Hrsg.) (2018): *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – Hybride Konstellationen*. Innsbruck: University Press. 215–236.

- Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2013²): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT.
- Ohme, Andreas (2015): *Skaz und Unreliable Narration. Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers*. Berlin: De Gruyter.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra (1975): „Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation.“ In: Fieguth, Rolf (Hrsg.): *Literarische Kommunikation*. Kronberg: Scriptor. 127–147.
- Papademetriou, Kyriakoula (2018): „The Performative Meaning of the Word *parrhesia* in Ancient Greek and in the Greek Bible.“ In: Smit, Peter-Ben; Urk, Eva van (Hrsg.): *Parrhesia. Ancient and Modern Perspectives on Freedom of Speech*. Leiden: Brill. 15–38.
- Peart, Karen (1994): „When Life Goes to Pieces. Under siege for two years, the people of Bosnia's capital, Sarajevo, have shown incredible resilience in face of death“, in: *Scholastic Update* 25.03.1994; 22–24.
- Petrović, Vladimir (2015): „Power(lessness) of Atrocity Images. Bijeljina Photos between Perpetration and Prosecution of War Crimes in the Former Yugoslavia“, in: *International Journal of Transitional Justice* 9; 267–385.
- Petzer, Tatjana (2020): „Sevdah. Transgenerationale und somatherapeutische Aspekte einer Liedtradition aus Bosnien-Herzegowina.“ In: *Wiener Slawistischer Almanach* 85; 399–413.
- Petzer, Tatjana (2016): „Tanz und Trauma. Choreographische Gedächtnisformen nach Auschwitz.“ In: Kilchmann, Esther (Hrsg.): *artefakte. Auseinandersetzungen mit dem Holocaust in experimentellen Verfahren in Literatur und Kunst*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. 71–85.
- Pfundener, Michaela; Werner, Margot (Hrsg.) (2013): *Kinder, wie die Zeit vergeht! Kleine Prinzen und große Mädchen in historischen Fotografien*. St. Pölten, Salzburg, Wien: Residenz.
- Platon (2004⁸): „Der Staat.“ In: ders. *Sämtliche Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Erich Loewenthal. Bd II. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 5–407.
- Plato (1992): *Timaios*. Hrsg. von Hans Günter. Hamburg: Meiner.
- Pohl, Rüdiger (2010): „Das autobiographische Gedächtnis.“ In: Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 75–84.
- Popescu, Monica (2007): „Imaging the past. Cultural memory in Dubravka Ugrešić's ‚The museum of unconditional surrender‘“, in: *Studies in the novel* 39/3; 336–356.
- Pross, Harry (1970): *Publizistik. Thesen zu einem Grundcolloquium*. Neuwied: Luchterhand.
- Rabelhofer, Bettina (2018): „„Das Land, aus dem wir kamen, war unser gemeinsames Trauma.“ Affektivität und Sprache in Dubravka Ugrešićs Roman *Das Ministerium der Schmerzen*.“ In: Lovrić, Goran; Kabić, Slavija; Jeleč, Marijana (Hrsg.): *Die Darstellung Südosteuropas in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: Lang. 15–26.
- Radonić, Lijana (2021): *Der Zweite Weltkrieg in postsozialistischen Gedenkmuseen. Geschichtspolitik zwischen der ‚Anrufung Europas‘ und dem Fokus auf ‚unser‘ Leid*. Berlin, New York: De Gruyter.
- Rajewsky, Irina (2002): *Intermedialität*. Tübingen: Francke.
- Rancière, Jacques (2003): *Le destin des images*. Paris: La fabrique.
- Richter, Angela (2020): „Abwesende (fremde) Väter – identitäre Vergewisserung und Zeitgeschichte bei Wibke Bruhns und Miljenko Jergović.“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 289–302.
- Richter, Angela (2017): „Vergewaltigung in Literatur und Film über den Bosnienkrieg. Zur Darstellung traumatischer Grenzerfahrung.“ In: Lehmann-Carli, Gabriela (et al.) (Hrsg.): *Zerreißproben. Trauma – Tabu – EmpathieHürden*. Berlin: Frank & Timme. 155–177.

- Richter, Angela (2003): „Erinnern und Vergessen in der Fremde. Die Kroatin Dubravka Ugešić und der Serbe David Albahari“, in: *Welt der Slaven* 48; 263–274.
- Ricoeur, Paul (1992): „Le retour de l'Événement“, in: *Mélanges de l'école française de Rome* 104/1; 29–35.
- Ricoeur, Paul (1989): „Emmanuel Lévinas, penseur du témoignage.“ In: Aeschlimann, Jean-Christophe (Hrsg.): *Répondre d'autrui Emanuel Lévinas*. Neuchâtel: Baconnière. 17–40.
- Ricoeur, Paul (1987): „Narrative Identität“, in: *Heidelberger Jahrbücher* 31; 57–67.
- Ricoeur, Paul (1990): *Das Selbst als ein Anderer*. Aus dem Französischen von Jean Greisch. München: Fink.
- Rodenberg, Hans-Peter (2007): *Gutachterliche Stellungnahme zum Vorwurf des Begehens von Kriegsverbrechen durch den amerikanischen Schriftsteller Ernest Hemingway*. Hamburg: Universität Hamburg.
- Ronell, Avital (2011) [2000]: „Trauma-TV. Video als Zeugnis. Zwölf Schritte jenseits des Lustprinzips.“ In: Baer, Ulrich (Hrsg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 255–273.
- Rose, Gillian (2010): *Doing Family Photography. The Domestic, The Public, and The Politics of Sentiment*. Farnham: Taylor & Francis.
- Rosenthal, Gabriele (2013): „Über die Zuverlässigkeit autobiographischer Texte.“ In: Frei, Norbert; Kansteiner, Wulf (Hrsg.): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen: Wallstein. 165–172.
- Rott, Hans (2003): „Der Wert der Wahrheit.“ In: Mayer, Mathias (Hrsg.): *Kulturen der Lüge*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 1–6.
- Ruchatz, Jens (2004): „Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen.“ In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Medien des kulturellen Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin: De Gruyter. 83–105.
- Sarraute, Nathalie (1971): *Tropismes*. Paris: Editions de minuit.
- Schanze, Helmut (2017): „Historizität und Medienwandel nach 1750.“ In: Scheuermann, Arne; Vidal, Francesca (Hrsg.): *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin, Boston: De Gruyter. 65–83.
- Schäuble, Michaela (2007): „Spurensicherungen. (Auto)biographische Erzählformen in Dokumentarfilmen über den Krieg im ehemaligen Jugoslawien.“ In: Beganović, Davor; Braun, Peter (Hrsg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Fink. 171–202.
- Scheuermann, Arne; Vidal, Francesca (2017): „Was ist Medienrhetorik?“ In: dies. (Hrsg.): *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin, Boston: de Gruyter. 1–7.
- Schimmel, Annemarie (1995): *Die Zeichen Gottes. Die religiöse Welt des Islam*. München: Beck.
- Schmid, Wolf (2022): *Figurally Colored Narration. Case Studies from English, German, and Russian Literature*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Schmid, Wolf (2014³) [russ. 2003]: *Elemente der Narratologie*. 3., erw. und überarb. Auflage. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Schmid, Wolf (2013): „Dichotomie von Geschehen und Geschichte.“ In: Frei, Norbert; Kansteiner, Wulf (Hrsg.): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen: Wallstein. 107–110.
- Schmid, Wolf (2013): „Skaz.“ In: Hühn, Peter (et al.) (Hrsg.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: University Press. 1–25.
- Schmidt-Atzert, Lothar; Peper, Martin; Stemmler, Gerhard (2014²): *Emotionspsychologie. Ein Lehrbuch*. Stuttgart: Kohlhammer.

- Schrödl, Jenny (2004): „Stimm(t)räume. Zu Audioinstallationen von Laurie Anderson und Janet Cardiff.“ In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit. 143–160.
- Schult, Maike (2020): „Nichts wird mehr, wie es war. Das Konstrukt *Traumaheilung* aus transgenerationaler Perspektive.“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 37–50.
- Schultz, Deborah (2020): „The (Re)constructed Self in the Safe Space of the Family Photograph. Chino Otsuka's *Imagine Finding Me* (2005).“ In: Arnold de Simine, Silke (Hrsg.): *Picturing the Family. Media, Narrative, Memory*. Abington, Oxon: Routledge. 135–150.
- Schwartz, Matthias; Weller, Nina; Winkel, Heike (Hrsg.) (2021): *After Memory. World War II in Contemporary Eastern European Literatures*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Schwarz-Friesel, Monika (2013²): *Sprache und Emotion*. Tübingen, Basel: Francke.
- Schwärzler, Monika (2016): *At Face Value and Beyond. Photographic Constructions of Reality*. Bielefeld: Transcript.
- Scruton, Roger (1983): *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London, New York: Methuen.
- Sebald, W. G. (1999): *Luftkrieg und Literatur. Züricher Vorlesungen*. München, Wien: Hanser.
- Seim, Andreas (2017): „„Szena balkanska“ 1915. Krieg als volkscundliche Reise.“ In: Ziehe, Irene; Hägele, Ulrich (Hrsg.): *Eine Fotografie. Über die transdisziplinären Möglichkeiten der Bildforschung*. Münster, New York: Waxmann. 153–165.
- Seneca, Lucius Annaeus (2008) [49]: *De brevitate vitae. Von der Kürze des Lebens*. Stuttgart: Reclam.
- Sheleva, Elizabeta (2020): „Transgenerational Trauma of Balkan Exile. Postmemory of Family Dislocations in Novels of Luan Starova and Kica Kolbe.“ In: Drosihn, Yvonne; Jandl, Ingeborg; Kowollik, Eva (Hrsg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin: Frank & Timme. 303–319.
- Simmel, Georg (1908): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- Šklovskij, Viktor (1929): *O teorii prozy*. Moskva: Federacija.
- Smith, Shawn Michelle; Sliwinski, Sharon (2017): „Introduction.“ In: dies. (Hrsg.): *Photography and the Optical Unconscious*. Durham: Duke University Press. 1–31.
- Smith, Sidonie (2006): „Narratives and Rights. „Zlata's Diary“ and the Circulation of Stories of Suffering Ethnicity“, in: *Women's Studies Quarterly* 34/1–2; 133–152.
- Snell, Guido (2014): „The past is always in the present. Aether and the returns of history and Europe's new post-1989 peripheries. The cases of Mihail Sebastian's diary and Emir Suljagić's Srebrenica memoir“, in: *Neohelicon* 41; 241–256.
- Sontag, Susan (2004) [2003]: *Regarding the Pain of Others*. London (et al.): Penguin Books.
- Sontag, Susan (2008a) [1977]: „America, Seen Through Photographs, Darkly.“ In: dies. *On Photography*. London (et al.): Penguin Books. 27–48.
- Sontag, Susan (2008b) [1977]: „In Plato's Cave.“ In: dies. *On Photography*. London (et al.): Penguin Books. 3–24.
- Sontag, Susan (2008c) [1977]: „Melancholy Objects.“ In: dies. *On Photography*. London (et al.): Penguin Books. 51–82.
- Sontag, Susan (2008d) [1977]: „Photographic Evangelists.“ In: dies. *On Photography*. London (et al.): Penguin Books. 115–149.

- Sontag, Susan (2008e) [1977]: „The Heroism of Vision.“ In: dies. *On Photography*. London (et al.): Penguin Books. 85–112.
- Sontag, Susan (2008 f) [1977]: „The Image-World.“ In: dies. *On Photography*. London (et al.): Penguin Books. 153–180.
- Sontag, Susan (2008g) [1977]: „A Brief Anthology of Quotations. [Homage to W.B.].“ In: dies. *On Photography*. London (et al.): Penguin Books. 183–207.
- Spivak, Gayatri (1994) [1988]: „Can the Subaltern Speak?“ In: Williams, Patrick; Chrisman, Laura (Hrsg.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf. 66–111.
- Stark, Jared (2011) [2000]: „Die Aufgabe der Zeugenschaft. Das Holocaust-Zeugnis der Alina Bacall-Zwirn.“ In: Baer, Ulrich (Hrsg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 133–155.
- Starl, Timm (2012): *Kritik der Fotografie*. Marburg: Jonas.
- Starl, Timm (Hrsg.) (1995): *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*. Ausstellungskatalog Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum. München, Berlin: Koehler & Amelang.
- Stegmaier, Werner (2019³) [2009]: *Emmanuel Levinas zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Steinbacher, Sybille (2013): „Der ‚documentary path‘ in der Zeitgeschichte.“ In: Frei, Norbert; Kansteiner, Wulf (Hrsg.): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen: Wallstein. 175–181.
- Stiegler, Bernd (2012): „Unzeitgemäße Betrachtungen und philosophische Episkopie. Philosophie und Geschichte in Michel Foucaults *parrhesia*-Vorlesungen.“ In: Gehring, Petra; Gelhard, Andreas (Hrsg.): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit*. Zürich: Diaphanes. 49–61.
- Stone, Lawrence (1979): „The Revival of Narrative. Reflections on a New Old History“, in: *Past and Present Society* 85; 3–24.
- Struth, Anna Katharina (2022): „Das Phänomen der Hate Speech aus einer grundrechtlichen Perspektive. ‚Die Meinungsäußerungsfreiheit des Hassredners‘.“ In: Weitzel, Gerrit; Mündges, Stephan (Hrsg.) *Hate Speech. Definitionen, Ausprägungen, Lösungen*. Wiesbaden: Springer. 43–78.
- Sundhausen, Holm (2012): *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. Wien, Weimar, Köln: Böhlau.
- Sykora, Katharina (2015): *Die Tode der Fotografie II: Theorie und Fotokunst*. München: Fink.
- Sykora, Katharina (2009): *Die Tode der Fotografie I: Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*. München: Fink.
- Talbot, William Henry Fox (1992) [1844]: *The Pencil of Nature*. London: Longman (et al.).
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Todorova, Maria (2009) [1997]: *Imagining the Balkans*. Oxford: OUP.
- Torra-Mattenklott, Caroline (2004): „Liebesspiele in Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘“, in: *figurationen* 1; 83–102.
- Van der Kolk, Bessel (2017⁴): *Verkörperter Schrecken. Traumaspuren in Gehirn, Geist und Körper und wie man sie heilen kann*. Aus dem Amerikanischen von Theo Kierdorf und Hildegard Höhr. Lichtenau, Westfalen: Probst.
- Verschuer, Leopold von (2004): „Ich schreibe durch die Ohren.“ Über das Theater Valère Novarinas.“ In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit. 178–181.
- Vidal-Naquet, Pierre (2011) [2000]: „Überlegungen zu drei Ravensbrück.“ In: Baer, Ulrich (Hrsg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 119–132.

- Vinogradov, Viktor (2009) [russ. 1925]: „Zum Autorbild [ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Christine Gözl].“ In: Schmid, Wolf (Hrsg.): *Russische Proto-Narratologie*. Berlin, Boston: de Gruyter. 195–225.
- Vogelmann, Frieder (2012): „Foucaults *parrhesia*. Philosophie als Politik der Wahrheit.“ In: Gehring, Petra; Gelhard, Andreas (Hrsg.): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit*. Zürich: Diaphanes. 203–229.
- Vojvoda, Gabriela (2017): „Bewegte Erinnerung in Miljenko Jergovićs Auto-Trilogie.“ In: Kowollik, Eva; Lehmann-Carli, Gabriela; Petzer, Tatjana (Hrsg.): *(Südost)Europa. Narrative der Bewegtheit. Festschrift zum 65. Geburtstag von Angela Richter*. Berlin: Frank & Timme. 227–241.
- Vygotskij, L.S. (1999⁵) [1934]: *Myšlenie i reč*. Pjatoe izdanie, ispravlennoe. Moskva: Labirint.
- Waldenfels, Bernhard (2012): „Wahrsprechen und Antworten.“ In: Gehring, Petra; Gelhard, Andreas (Hrsg.): *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit*. Zürich: Diaphanes. 63–81.
- Waldenfels, Bernhard (2006): „Das Lautwerden der Stimme.“ In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 191–210.
- Waterman, Sally (2020): „Performing Familial Memory in *Against*.“ In: Arnold de Simine, Silke (Hrsg.): *Picturing the Family. Media, Narrative, Memory*. Abington, Oxon: Routledge. 101–116.
- Weigel, Sigrid (2006): „Die Stimme als Medium des Nachlebens. Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven.“ In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 16–39.
- Weigel, Sigrid (1999): „Télescopage im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur.“ In: Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit; Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 51–76.
- Weinberg, Manfred (1999): „Trauma – Geschichte. Gespenst, Literatur – und Gedächtnis.“ In: Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit; Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 173–206.
- Weisbrod, Bernd (2013): „Multiple Wahrheiten.“ In: Frei, Norbert; Kansteiner, Wulf (Hrsg.): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen: Wallstein. 96–100.
- Welzer, Harald (2017⁴): *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Beck.
- Wexler, Laura (2017): „The Purloined Image.“ In: Smith, Shawn Michelle; Sliwinski, Sharon (Hrsg.): *Photography and the Optical Unconscious*. Durham: Duke University Press. 264–280.
- White, Hayden (2013): „Historical Discourse and Literary Theory. On Saul Friedländer's *Years of Extermination*.“ In: Frei, Norbert; Kansteiner, Wulf (Hrsg.): *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Göttingen: Wallstein. 51–78.
- Wiedenmann, Nicole (2007): „Die Rückkehr der Kriegsfotografie.“ In: Beganović, Davor; Braun, Peter (Hrsg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Fink. 35–63.
- Wittgenstein, Ludwig (2013): *Tractatus logico-philosophicus*. In: ders. *Werkausgabe*. Bd 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wittgenstein, Ludwig (2013): *Bemerkungen über die Farben*. In: ders. *Werkausgabe*. Bd 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wolf, Werner (2016): „How does Absence Become Significant in Literature and Music.“ In: Wolf, Werner; Bernhart, Walter (Hrsg.): *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden, Boston: Brill, Rodopi.
- Wolf, Werner (2014): „Intermedialität. Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen.“ In: Dörr, Volker; Kurwinkel, Tobias (Hrsg.): *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 11–45.

- Wolf, Werner (2002): „Intermedialität – ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft.“ In: Foltinek, Herbert; Leitgeb, Christoph (Hrsg.): *Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. 163–192.
- Wollheim, Richard (2015) [1964]: *Art and its objects. With six supplementary essays*. Cambridge: University Press.
- Žagar-Šošćarić, Petra (2018): „Rijeka, Zagreb, Berlin, Paris oder Toscana – Räume der Erinnerungen oder der Wahnsinn als letzter Zufluchtsort der Opfer. *Belladonna* und *EEG* von Daša Drndić.“ In: Lovrić, Goran; Kabić, Slavija; Jeleč, Marijana (Hrsg.): *Die Darstellung Südosteuropas in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: Lang. 45–64.
- Zimmermann, Tanja (2020): „Das ‚neunte Land‘. Touristische Fotoreportage über die Heimat“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 76; 113–136.
- Zimmermann, Tanja (2014): *Der Balkan zwischen Ost und West. Mediale Bilder und kulturpolitische Prägungen*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Zimmermann, Tanja (2012): „Jugoslawien als neuer Kontinent. Politische Geographie des ‚dritten Weges‘.“ In: Jakiša, Miranda; Pflitsch, Andreas (Hrsg.): *Jugoslawien – Libanon. Verhandlungen von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen*. Berlin: Kadmos. 73–100.
- Zimmermann, Tanja (2009): „Ein Kriegsfoto aus Bosnien. Beglaubigungen und Verweigerungen durch Ron Haviv, Susan Sontag und Jean-Luc Godard.“ In: Kraft, Andreas; Frank, Susi; Borisova, Natalia (Hrsg.): *Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript. 237–261.
- Zink, Andrea (2025): „(Post)Jugoslawische Körperspuren. Lana Bastašićs *Uhvati zeca*.“ In: Baran-Szoltys, Magdalena; Jandl-Konrad, Ingeborg (Hrsg.): *Körperkonzepte. Transformationen in slawischen Literaturen und Kulturen*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 147–161.
- Zink, Andrea; Koroliov, Sonja (2019): „Erinnerungsstücke und Refugien des Ich. David Albaharis ‚Mamac‘.“ In: Howanitz, Gernot; Jandl, Ingeborg (Hrsg.): *Ich-Splitter. (Cross)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen*. Berlin (et al.): Peter Lang.
- Zink, Andrea (2015): „Unterwegs in die jugoslawische Geschichte. Miljenko Jergovićs Auto-Trilogie.“ In: Zink, Andrea; Koroliov, Sonja (Hrsg.): *Unterwegs-Sein. Figurationen von Mobilität im Osten Europas*. Innsbruck: Universität Innsbruck. 135–154.
- Zink, Andrea; Simeunović, Tatjana (2014): „Verlorene Brüder? Miljenko Jergovićs jugoslawische Spurensuche.“ In: Zimmermann, Tanja (Hrsg.): *Brüderlichkeit und Bruderzwist. Mediale Inszenierungen des Aufbaus und des Niedergangs politischer Gemeinschaften in Ost- und Südosteuropa*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 519–542.
- Žižek, Slavoj (1999): „Das Trauma der verfehlten Melodie bei Robert Schumann.“ In: Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit; Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 119–147.
- Zlatar, Andrea (2004): *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Ljevak.
- Zumthor, Paul (2008): „Oralität“, in: *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 12; 196–202.

Namensregister

- Abraham, Nicolas 62, 113, 260
Adorno, Theodor W. 108, 135, 138, 204
Agamben, Giorgio 206
Albahari, David 24, 36, 494
Albers, Irene 30
Alkofer, Andreas-P. 145
Amelunxen, Hubertus von 47, 75
Anders, Günter 51
Apollo 144
Arendt, Hannah 147
Ariès, Philippe 95
Aristoteles 45, 119–121, 136, 144–146, 464–465
Artaud, Antonin 163
Assmann, Aleida 2, 116, 150, 169–170, 208, 259, 368
Augustinus 114, 146
Austin, John Langshaw 6, 100–101, 127
- Bachtin, Michail M. 6, 34, , 38, 44, 517, 557
Baer, Ulrich 1, 33, 46, 72, 74–75, 78–79, 81, 85, 268, 477
Barthes, Roland 1, 4–5, 12, 31, 33, 46–47, 48–53, 58–60, 62–63, 69, 73–74, 80, 87, 97–98, 159–162, 177, 180, 185, 201, 211, 227, 230, 256–257, 289, 345–346, 349, 386, 400–401, 403, 427, 429, 434, 436, 447, 461, 466, 469, 484, 516, 531, 537
Baruzzi, Arno 136
Basara, Svetislav 28
Bašić, Adisa 83
Bastašić, Lana 23–24
Batchen, Geoffrey 469
Baudelaire, Charles 30
Baudouin de Courtenay, Jan 131
Baur, Detlev 124–125
Beara, Ljubiša 265–266, 535, 542, 549, 552, 555
Beganović, Davor VII, 12–14, 25, 173, 181
Benjamin, Walter 46–47, 49–51, 74–75, 79, 81, 88, 93, 155, 179, 197, 469, 483, 520, 531
Benthien, Claudia 107–108, 203
Beretta, Cristina VII, 38
Berger, John 49, 75–76
Bettetini, Maria 140, 143–145
- Bishop, Elizabeth 411, 418
Biti, Vladimir 195, 197, 206
Blasch, Elisabeth 33, 181
Bodrožić, Marica 22–23, 37
Born, Michael 140
Bose, Ines 153–154
Bourdieu, Pierre 51, 54, 538
Bović, Alen 27
Brecht, Bertolt 124, 150
Bremer, Alida 230
Browning, Christopher 138–139
Brüstle, Christa 157
Burkhart, Dagmar 180
Busch, Bernd 50, 75
Butler, Jacqueline 91
Butler, Judith 127–130, 317
Butzkamm, Jürgen 153
- Cadava, Eduardo 469
Camus, Albert 341, 414
Capa, Robert 21, 67
Caruth, Cathy 2, 36, 102–103, 105, 108–109, 125, 142
Certeau, Michel de 122
Chagall, Marc 449
Charcot, Jean-Martin 36, 75, 81
Christie, Agatha 84, 314
Cohen, Robert 150
Condillac, Étienne Bonnot de 488
Conrad, Joseph 444
Crnković, Gordana 428, 474
Cvetaeva, Marina 24, 124, 156, 201, 203, 205
- Daguerre, Louis 44, 446
Dante Alighieri 21
David, Filip 26
Deretić, Jovan 10
Derrida, Jacques 101–102, 126, 128, 166, 469
Didi-Huberman, Georges 74
Dietz, Simone 148, 151
Dietzsch, Steffen 143, 145
Đikić, Ivica 17, 265–269, 290, 535, 542–543, 547, 549, 552, 555

- Dinić, Marko 24
 Dionysos 144
 Dmitrović, Aco 67
 Đoković, , Nikola 14
 Dostoevskij, Fedor Michajlovič 32, 75, 106, 193
 Doubt, Keith 67–68
 Douglas, Lawrence 78
 Drakulić, Slavenka 20, 82
 Dreyse, Miriam 91, 169
 Drndić, Daša 26
 Drosihn, Yvonne VIII
 Durham Peters, John 127, 158, 163
 Düttmann, Alexander García 35
 Džafić, Šeherzada 175
 Džamonja, Dario 27
 Džumhur, Zuko 26
- Eichenberg, Ariane 93
 Eickelmann, Jennifer 129
 Eismann, Wolfgang VII, 30
 Ćjchenbaum, Boris M. 6
 Ekman, Paul 146
 Epiktet 118
 Epping-Jäger, Cornelia 132
 Erdle, Birgit 35, 134, 194
 Erll, Astrid VIII, 123, 125
 Erstić, Marijana 68
- Fahlenbrach, Kathrin 155
 Fardy, Jonathan 81
 Felman, Shoshana 126
 Filipović, Zlata 21, 70, 96
 Finter, Helga 160
 Florenskij, Pavel 45, 87, 157
 Flusser, Vilém 461
 Foucault, Michel 4, 117–122, 323
 Frangeš, Ivo 10
 Frank, Anne 70, 198
 Frank, Susi K. 96
 Frankl, Viktor 116, 143
 Freud, Sigmund 33, 36, 75, 81–83, 93, 102, 105, 109–110, 112, 156, 158, 160–161, 210, 341, 422
 Frey, Theo 90
 Friedländer, Saul 137–139, 142
 Fromm, Erich 160
- Fulda, Daniel 138–139
 Funk, Riccarda 134
- Galton, Francis 81
 Gehring, Petra 107, 121–122, 136, 165, 423
 Gelhard, Andreas 136
 Genette, Gérard 3, 8, 404, 542
 Gerling, Winfried 45
 Gerstner, Jan 33
 Godard, Jean-Luc 443
 Goethe, Johann Wolfgang von 447, 449–450, 489
 Goldsworthy, Vesna 13, 25
 Gorgias 144
 Gospodinov, Georgi 27
 Grübel, Rainer VII, 34
- Hadžić, Kemal 72
 Halbwachs, Maurice 161
 Halilović, Jasminko 73, 254
 Hannken-Illjes, Kathi 153–154
 Hansen-Kokoruš, Renate VII, 37, 297, 320, 324, 331
 Hansen-Löve, Aage Ansgar VII, 29, 75
 Hartman, Geoffrey 108, 111–112, 135, 138
 Haviv, Ron 66–68, 190, 444, 467, 478
 Heidemann, Gudrun 30, 32–33
 Hemon, Aleksandar 13, 23
 Hertrampf, Marina Ortrud 34
 Hesiod 119
 Hettlage, Robert 146, 148
 Hetzel, Andreas 122
 Hirsch, Marianne 1, 4–5, 7, 12, 31, 33, 46, 54–56, 59–63, 73, 78, 80, 84–85, 90, 92–96, 106, 111–112, 117, 141, 401, 434, 538, 541, 543, 546–547, 559
 Hodalska, Magdalena 76
 Hoffmann, E. T. A. 82, 110
 Hoffmann-Herreros, Johann 149
 Hofmannsthal, Hugo von 149
 Holm, Christiane 54, 89
 Homer 8, 124
 Horstkotte, Silke 33, 45
 Howanitz, Gernot VIII
 Hüppauf, Bernd 77–76

- Ibrišimović, Nedžad 11
- Jäger, Jens 90
- Jakiša, Miranda VIII, 12, 38
- Jambrešić Kirin, Renata 27, 460
- Jančar, Drago 26
- Janković, Radmila Iva 446
- Jergović, Milijenko 15, 17, 19, 22, 40–42, 283,
292, 294–297, 301–302, 304–305, 307,
310–318, 320–322, 324–325, 327, 329–331,
336–337, 339–340, 361, 384, 535, 538–540,
542–543, 545, 547–550, 553, 555, 557
- Jesus Christus 121, 303, 504
- Joly, Martine 32, 49, 58, 441, 452
- Jung, Carl Gustav 85, 94–95, 160, 544
- Jung, Irene 380
- Jungmayr, Jörg 249
- Kalamujić, Lejla 18–19, 40, 379–380, 387–392,
398–400, 402–405, 408, 413–419, 423–425,
537, 539–540, 542–545, 550, 552, 555, 557
- Kansteiner, Wulf 113–114, 137, 140
- Karahasan, Dževad VII, 21
- Karakaš, Damir 25
- Karg, Heike 252
- Kaser, Karl 63–64
- Kazaz, Enver 9–10, 25, 72, 339–340, 342, 353
- Kemp, Wolfgang 28
- Kirin, Miroslav 18–20, 40–42, 427–429, 431–452,
455–475, 477–491, 532, 537–540, 542–546,
550, 552, 555, 557
- Kirsch, Sebastian 124
- Knaller, Susanne VIII, 30–32
- Kobolt, Katja 175, 195
- Koch, Nadja 42, 132
- Kocher, Ursula 43
- Kolbe, Kica 25
- Kolesch, Doris 12, 117, 126, 160–161
- Koroliov, Sonja 24
- Koschmal, Walter 145
- Kosofsky Sedgwick, Eve 61–62, 116, 541, 545
- Kovač, Mirko 25
- Kovačević Strašni, Milomir VIII, 14, 30, 65, 71–72,
96–97, 467
- Kowollik, Eva VIII, 17, 37, 267–268, 380, 397, 412
- Kracauer, Siegfried 51, 469
- Kramer, Lawrence 39
- Krämer, Sybille 126, 160–161
- Kristeva, Julia 153, 166, 179
- Kulenović, Tvrtko 21
- Kurtenbach, Stephanie 153–154
- Kuße, Holger 131
- LaBelle, Brandon 159
- Lacan, Jacques 122, 156, 184, 188, 195, 469
- LaCapra, Dominick 138
- Lachmann, Renate 148–149
- Lagaay, Alice 164
- Lanser, Susan 123
- Lanzmann, Claude 126
- Laub, Dori 62, 103–104, 107, 114–115, 412
- Lazarevska, Alma 21
- Lehmann, Hans-Thies 42, 125, 151–152, 155–156,
158
- Lešić-Thomas, Andrea VII, 36, 71, 97, 292
- Lessing, Gotthold Ephraim 2, 42–44, 79–80, 186,
247, 310, 496, 522, 528, 555
- Levinas, Emmanuel 84–88, 122, 164–166, 441
- Levine, Peter 112, 115
- Libeskind, Daniel 151
- Loftus, Elizabeth 114
- Lotman, Jurij M. 50, 106, 353
- Lovrenović, Ivan 25
- Lukesch, Helmut 144
- Lukić, Jasmina 193
- Lukić, Vitomir 13
- Lukk, Martin 67–68
- Lyotard, Jean-François 138
- Macho, Thomas 110
- Marinić, Jagoda 23
- Martens, Michael 249
- Martínez, Matías 140–141
- Matoš, Antun Gustav 82, 206
- Mayer, Claudia 146
- Mayer, Mathias 148
- Mehmedinović, Semezdin 26, 364
- Mersch, Dieter 107, 121–122, 163–164, 166, 423
- Merz, Carl 149
- Messner, Elena 11–12
- Mihajlović, Jasmina 26
- Mitchell, W. J. T. 4–5, 8, 39
- Mlakić, Josip 14, 22
- Montaigne, Michel de 143

- Moss, Donald 129
 Muhrbeck, Christian 25
 Müller, Angela 90
 Murašov, Jurij 215
- Nabokov, Vladimir 75
 Nancy, Jean-Luc 122
 Neumann, Birgit 167
 Nežirović, Elvedin 15, 17–20, 41, 338–356,
 358–378, 429, 534–535, 537, 539–540,
 542–545, 547, 550, 553, 555, 557
 Nicolosi, Riccardo VII, 37, 43
 Nietzsche, Friedrich 148–149, 403, 484
 Noguesz, Dominique 58
- Okopień-Sławińska, Aleksandra 7
 Orwell, George 147
 Ovid 109
- Papademetriou, Kyriakoula 121
 Parrhesia 119
 Paulus 121
 Pavlović, Vesna 19–20, 41, 492–493, 513–530,
 533–534, 537, 547, 550, 555
 Petzer, Tatjana VII, 159, 286
 Pflitsch, Andreas 12, 38
 Pfundner, Michaela 90
 Philodem 118
 Picasso, Pablo 20, 83, 145
 Platon 118–121, 153
 Plinius der Jüngere 121
 Polovina, Himzo 159
 Popescu, Monica 175
 Popović, Edo 16, 19, 40, 42, 149, 212–214, 216,
 218–220, 223–228, 230–231, 234–237,
 241–242, 245, 247, 329, 369, 391, 532,
 534–537, 539, 542–544, 547, 549–550, 552,
 555, 557
 Prodanović, Mileta 27, 65
 Pross, Harry 131
 Proust, Marcel 33, 40, 93, 184, 325, 349,
 404–405, 413, 455–457
- Qualtinger, Helmut 149
- Rabelhofer, Bettina 194, 206–208
 Radonić, Lilijana 78
- Rajewsky, Irina 41
 Rancière, Jacques 122, 445
 Richter, Angela 38
 Ricœur, Paul 137, 146, 148, 165, 168–169
 Rihm, Wolfgang 163
 Ronell, Avital 134
 Rose, Gillian 89
 Rosenthal, Gabriele 141
 Ruchatz, Jens 54
- Sajko, Ivana 23
 Samarah, Tarik 72, 198, 265, 268–269
 Sarraute, Nathalie 205
 Schanze, Helmut 131–133
 Schmid, Wolf 6–8, 137, 141–142
 Schmidt-Atzert, Lothar 228
 Schrödl, Jenny 158, 160, 163
 Schult, Maike 236
 Schultz, Deborah 91
 Schwärzler, Monika 88
 Scruton, Roger 466
 Sebald, W. G. 48, 141
 Šehić, Faruk 14–15, 22
 Seim, Andreas 63
 Selimović, Meša 324–325
 Seneca, Lucius Annaeus 118, 124, 144, 498
 Shakespeare, William 106, 109
 Sheleva, Elizabeta 25
 Simmel, Georg 137
 Šklovskij, Viktor 8, 32, 200, 435
 Sliwinski, Sharon 81
 Smith, Shawn Michelle 81
 Snell, Guido 282
 Sontag, Susan 1, 5, 16, 31, 44, 46–49, 51, 67–68,
 70–71, 73, 76, 83, 85, 88, 186, 218, 451,
 531–532
 Spiegelman, Art 141
 Spivak, Gayatri 130, 559
 Stanišić, Saša 22
 Stark, Jared 103, 113
 Starl, Timm 57
 Starova, Luan 25
 Stegmaier, Werner 86–87, 165
 Štiks, Igor 22
 Stojšavljević, Vladimir 21
 Stone, Lawrence 137
 Struth, Anna Katharina 130

- Suljagić, Emir 16, 19, 40, 249–261, 263–272, 275, 278, 282–290, 533, 539–540, 542–543, 547, 550–552, 555, 557
- Sykora, Katharina 74
- Talbot, William Henry Fox 29, 44, 50
- Taro, Gerda 21
- Tasić, Vladimir 28
- Tasso, Torquato 102
- Tillion, Germaine 142
- Todorov, Tzvetan 82, 110
- Todorova, Maria 64
- Tokin, Ivan 27, 58
- Trajan 121
- Trojanow, Ilija 25
- Turgenev, Ivan 13, 82
- Tynjanov, Jurij N. 6
- Ugrešić, Dubravka 13, 15, 19–20, 38, 40–42, 173–177, 179–180, 185–186, 188–191, 193, 195, 198–200, 203, 205, 207–208, 210–211, 254, 427, 432, 446, 485, 533, 536–537, 539–540, 542–544, 546, 549–550, 553, 555, 557
- Valjarević, Srđan 19, 40–42, 492–499, 501, 503–504, 508, 510, 513–522, 525–530, 534, 538–539, 541–542, 544, 546–547, 550, 553, 555, 557
- Van der Kolk, Bessel 105, 115
- Veličković, Nenad VII, 14, 27
- Vidal-Naquet, Pierre 142
- Vinogradov, Viktor 6
- Vojnović, Goran 22
- Vonnegut, Kurt 259
- Vrećo, Božo 25
- Vrkljan, Irena 24–25
- Vygotskij, Lev 50, 156
- Waldenfels, Bernhard 114, 122, 152, 163, 168
- Weber, Max 143
- Weigel, Sigrid 2, 102, 108–109, 112, 158, 166
- Weinberg, Manfred 103
- Weisbrod, Bernd 106, 108, 143
- Weiss, Peter 150
- Welzer, Harald 168
- Werner, Margot 90
- Wexler, Laura 80
- White, Hayden 137–138, 141
- Wiedenmann, Nicole 66
- Wiesel, Elie 150
- Wilde, Oscar 82, 455
- Wilkomirski, Benjamin 140
- Wittgenstein, Ludwig 447, 482
- Wolf, Werner VII, 40–41, 43
- Wollheim, Richard 465
- Zamjatin, Evgenij 147
- Žbanić, Jasmila 70–71, 260
- Zimmermann, Tanja VII, 43, 64–65, 69–70
- Zink, Andrea VII, 24, 37, 300, 316–317, 321
- Žižek, Slavoj 36, 106, 151
- Zlata, Andrea 173, 193
- Zumthor, Paul 39

Sach- und Ortsregister

- Abbild 1, 32, 43, 62, 83, 183, 227, 402, 429,
436–437, 445, 465, 469, 481, 503
- Acheiropoieton 443–444
- acting out 138
- Adel 89
- Adoleszenz 55–56
- Affekt / affektiv / Emotion / emotional /
Gefühl 1–3, 5, 8, 15–16, 20, 23–24, 31, 35,
39–40, 43, 45, 50, 52–53, 55, 59–60, 62,
71–73, 76, 78–79, 82–85, 89, 91–93, 95, 97,
104–106, 108, 111–116, 123, 127–129, 137,
142–143, 150–151, 153–155, 157, 159, 162,
166–168, 171–172, 174, 176–177, 179,
185–186, 191, 193, 197, 204–205, 207–208,
210–211, 214–215, 217, 221–223, 229, 231,
235, 240, 243, 246, 248, 258, 269–271,
273–275, 277, 280–281, 288, 295, 298,
300–302, 307, 311, 320, 326–328, 332,
339–341, 343, 348–349, 357, 361, 363, 365,
369, 371–372, 376–377, 382–385, 387, 391,
396, 399–401, 403–406, 409–410, 413, 415,
418–421, 424, 426, 428, 432–433, 449, 454,
456, 465–466, 468–469, 471, 474–475,
478–479, 481, 483–484, 487, 489–491,
499–504, 510, 527, 532–542, 545, 548–550,
555–556, 558
- Agency 38, 61, 88, 127, 130, 559
- Ägypten 26
- alätheia 136
- Albanien 25
- Alltag / alltäglich 1, 4, 24, 26–27, 29, 47, 74, 90,
101, 105, 131, 133–134, 144, 161, 183, 189,
198, 204, 212, 224, 239, 249–250, 273, 276,
283, 286, 294, 315, 318, 323, 327, 353, 374,
376, 380, 413, 429, 450, 456, 496, 499, 501,
503, 505–506, 508–509, 516, 530, 533–534,
538, 557
- Amerika / amerikanisch 17, 56, 83, 113, 179, 293,
295, 297–298, 307–309, 313, 318, 320, 333,
411, 461, 492, 535
- Amnesie 104, 197, 251
- analog 131, 445, 522
- Analyse / analytisch 3, 6, 14–15, 22, 32, 36, 39,
43, 46–47, 53–54, 71, 76, 78, 81–82, 85, 99,
110–111, 114, 122, 137, 152, 168, 221, 239,
252, 258, 266, 302, 318, 320, 339, 380, 412,
425, 429, 436, 438, 442, 444, 479, 504, 534,
539–541, 543–544, 549–550, 552, 554, 557,
559
- Aneignung 1, 4, 23, 61, 93, 96–97, 119, 152, 155,
342, 407, 420, 488, 490, 539–540, 558
- Anerkennungsraum 121
- Angst 17–18, 22, 57, 72, 82, 84, 95, 98, 104,
112–113, 130, 149, 161, 177, 194, 196,
203–204, 213, 216, 220, 228–229, 233, 236,
239, 246, 249, 261, 268–269, 279, 287, 311,
320, 325–326, 329–330, 333, 337, 352, 361,
368, 370–372, 381–382, 391, 393, 410–412,
414, 424, 459, 461, 472, 475, 479, 492, 494,
498, 500–504, 506, 510, 541–542, 544–545,
550
- Anschuldigung 240
- Antike 8, 35, 40, 42, 45, 96, 101, 110, 119,
124–125, 127, 131, 136, 144–145, 148, 153,
377
- Antisemitismus / antisemitisch 81, 138
- Antlitz 85–86, 88–89, 164, 436, 439–440, 443,
488, 527
- Arbitrarität / arbiträr 58, 141, 201, 337, 452, 460,
480, 487, 494, 499, 522, 529–530, 536
- Assoziation / assoziativ 11, 22–23, 32, 47, 49,
61–62, 69–70, 73, 75, 81, 97–98, 100, 105,
155–156, 164, 170, 185, 194, 202, 209, 236,
241, 272, 298, 301, 303, 307, 312, 329,
344–346, 353, 356, 364, 368, 370, 384,
391–392, 401–402, 417, 420, 424, 436, 438,
442, 445, 447–449, 458–460, 465, 475, 480,
522, 525, 532, 542
- Ästhetik / ästhetisch 2, 12, 28, 30–31, 35, 42–43,
45, 64–65, 75, 78, 88, 101, 108, 140–141, 150,
187, 190–191, 196, 198, 203, 227, 441, 449,
454, 472, 525–526, 556–557, 559
- Atem / atmen 36, 50, 144, 155, 166, 413, 435
- Aura 50–51, 79, 466, 468, 483, 537
- Ausdruck / ausdrücken 1, 5, 7–8, 19, 32, 36, 43,
79, 85–86, 88–90, 97, 101, 108, 112, 115, 119,
148–149, 155, 157, 159, 162–163, 165–168,
170–171, 197, 199–200, 205–206, 208, 211,

- 216, 221, 228, 233, 235–236, 238, 241, 246,
270–271, 274, 280–281, 285–290, 326, 331,
342–343, 354, 363, 369, 387, 391, 403–404,
406, 409, 411, 423, 427, 439–441, 451,
467–469, 475–476, 478–479, 482, 484–486,
490, 498, 504, 508, 526–527, 541–542, 551,
555
- Auslieferung / ausliefern 31, 119, 231, 248, 264,
322, 324, 337
- Ausstellung 71–72, 167, 189, 198, 435, 444, 467
- Authentizität / authentisch 9, 29, 43, 50, 52, 58,
67, 87, 89, 100–101, 110, 119–120, 132, 140,
143, 146, 150, 167–168, 182, 190, 208,
319–320, 336, 390, 425, 436, 441–443, 462,
538, 559
- Autobiografie / autobiografisch 7, 11–12, 16, 18,
24–25, 27–28, 33, 38, 41, 56, 92, 98, 105,
119, 124, 130, 140, 142–143, 153, 156,
167–170, 173, 175, 180, 182, 198–199, 213,
263, 269, 276, 280–281, 296–297, 327, 339,
341, 346–347, 350, 360–361, 377, 379–380,
382, 396, 402, 426, 428, 431, 433–434, 460,
470, 490–491, 500, 502–504, 509, 511, 537,
539–540, 544, 546, 548, 551
- Avantgarde / avantgardistisch 29, 35, 196
- Balkan 63–64, 503
- Bedeutsamkeit / bedeutsam 46–47, 50, 52, 84,
98, 162, 165, 171, 218, 283, 312, 352, 407,
412, 433, 499, 528, 534
- Begehren 17, 32, 82, 84, 456, 469, 527
- Beglaubigung / beglaubigen 14, 210, 242, 298,
375, 427, 430, 456, 532, 535–536, 539–540
- Belgrad 19, 24, 26–27, 65–66, 300, 305, 318, 346,
492–494, 497, 500, 506, 509, 513–518, 521,
528–529, 533, 547, 553
- Berlin 20, 49, 93, 151, 155, 173–174, 177–178, 194,
200, 553
- Betrachtung / Betrachter
– in 1, 5, 7, 17, 19–20, 22, 24, 26–27, 31–34,
44–45, 47–50, 53, 58–60, 69, 75, 78–79,
83–84, 87–88, 90, 93–94, 96, 98, 177,
181–183, 185–186, 188, 191, 199, 202,
209–211, 216–218, 227, 251, 255–256, 258,
260–262, 278, 289–290, 298, 306, 344,
346–347, 349, 354, 357, 368, 377, 380,
384–385, 387, 395, 401, 428–429, 433–434,
437, 441, 460, 465, 467, 476–477, 488,
490–491, 503, 513, 522–523, 525, 529–533,
537–540, 542, 555–556, 558
- Bewegung / bewegen 45, 47, 83, 126, 134, 150,
154, 186, 273, 288, 307, 311, 318, 359, 389,
400–401, 403, 433, 446, 458, 475–476, 492,
494, 497, 499, 503, 517, 520, 522, 524–529,
531
- Beziehung 5, 15, 18, 23, 25, 28–29, 39, 41, 46, 48,
54, 60, 64–65, 71, 76, 83–86, 88–89, 92–93,
98, 111, 125, 159, 162, 165–166, 168, 176,
178–180, 183–184, 197, 209, 216, 226, 238,
241–242, 246, 248, 258, 261–262, 287, 296,
301, 308, 322, 326–327, 334, 336, 342, 351,
354–355, 357, 364, 367, 375, 379, 385–386,
388, 401, 410, 412–413, 419, 421, 423–425,
432, 456–457, 464, 482, 501, 504, 517, 524,
533, 536–539, 546, 556
- Bijeljina 66
- Bildende Kunst / Malerei 19, 32, 42–43, 48–49,
69, 71, 79, 91, 97, 203, 428–429, 434, 439,
445–446, 448–450, 466, 491, 546, 559
- Bilderverlust 19, 22, 41, 58, 337, 466, 484, 486,
490, 540
- Bild-Text-Verhältnis 4
- Biografie / biografisch 15, 20, 23–24, 29, 48, 87,
98, 174–175, 184, 192, 200, 202, 261, 281,
296, 314, 320, 323, 330, 337, 341, 343, 349,
370, 379, 388, 390, 392, 395–396, 403–404,
409, 415, 421, 426, 435, 443, 508, 535, 543,
545, 548–549, 552–553
- Blickfeld 23, 42, 110, 221, 241, 307, 353, 357, 387,
404, 443, 484–485, 494, 522
- Blitzlicht / blitzlichthaft 19, 75, 241, 294, 473, 497
- Bosnien / bosnisch 12–14, 17, 20–21, 23, 37,
65–66, 69–70, 159, 176, 193, 195, 206,
249–252, 266, 273, 276, 280, 286, 293, 295,
298, 300–301, 303, 305, 307–309, 311, 317,
319, 323–324, 328–330, 335, 339, 354, 365,
388, 468, 478, 545
- Bulgarien / bulgarisch 20, 25, 180
- Bürgertum / bürgerlich 83, 89
- Camera Obscura* 45, 470
- Chor 123–128, 290, 337, 551
- Chora 153
- Collage 192, 263

- Dadaismus 35
 Daguerreotypie 57
 Dauer 38, 47, 51, 155, 169, 536
 Demokratie / demokratisch 65, 120, 128, 130, 147, 308
 Denkmal 25, 315, 456, 546
 Detail 13, 46, 48, 54, 58–62, 81, 93, 103, 142, 167, 182–183, 191–192, 203, 211, 228, 230, 261, 287, 296, 299–301, 306, 308, 310–312, 314, 323, 334, 339, 345, 347–348, 390, 400, 431, 435–436, 457, 459, 461, 463–464, 469, 472, 486, 497, 513, 516–518, 521, 532, 535
 Deutschland / deutsch 30, 33, 63, 78, 96, 127, 133, 177, 180, 189, 191, 218, 252, 293, 298, 344, 354, 379, 415
 digital 33, 48, 129, 131, 445
 Distanz / distanziert 16, 31, 51, 67, 75, 86, 97, 111, 120, 133, 135, 138, 158, 170, 189, 191, 194, 198, 200, 203, 208, 211, 216–217, 242, 246, 250, 263, 271, 279, 286, 290, 292–293, 303, 329, 337, 344, 359, 403, 408, 415, 418, 424, 426, 428, 434, 453, 457, 459, 462, 464, 474, 481, 485, 487, 490–491, 495, 503, 506, 523, 527, 529, 531, 536, 550, 552
 Dokument / Dokumentation / dokumentarisch 2, 11, 17, 21–22, 26, 28–29, 31, 33, 37–38, 48, 66, 68, 72, 84, 90, 94, 96–97, 125, 134, 141, 150–151, 198, 249, 251, 257, 259, 262–265, 267–271, 276, 298–299, 310, 321, 334, 336, 340, 345, 347–348, 356, 368, 374, 467, 533, 549–550, 553, 555
 Doxa 121
 Dreieck 522–525
 Dretelj 340
 Echo 104, 107, 109, 116, 161, 165
 elektronisch 33
 Empathie / empathisch 14, 69, 76, 80, 112–113, 128, 204, 269, 289, 295, 302, 332, 339–340, 365, 377, 379, 382, 384, 410–411, 426, 491
 Entwicklung 5–6, 12, 15, 19, 30, 35, 44, 46, 50, 63–64, 66, 80–81, 85, 95, 109–110, 114, 116, 119, 133, 152–153, 156–157, 168–169, 205, 226, 246–247, 273, 290, 304, 358, 365–366, 378, 380, 393, 397, 403–404, 419, 426, 451, 490, 526–527, 538–539, 544, 556
 Epistemologie / epistemologisch 6, 58, 100, 113, 134, 140, 148, 429, 437–438, 541, 550–551, 557, 559
 Erhabene / erhaben 44, 86, 443, 546, 555
 Erinnerung / erinnern 1, 7, 9, 13, 15, 18, 20, 23, 25–26, 29, 33, 38, 48, 54–56, 60, 71–73, 80, 83, 89, 91–93, 97–99, 102, 104–105, 109, 111–115, 123, 125, 134, 137, 142, 152, 157, 167, 169–170, 173, 177–178, 182, 184, 186, 188, 190–191, 194, 196, 199, 201–203, 206, 208, 210–211, 213, 217–218, 221, 223, 227–229, 234, 241, 249, 251, 255, 261–263, 265, 267–268, 275–277, 279, 287–290, 293, 296, 300–301, 308, 314–315, 321, 324–325, 327, 330–333, 343, 346–349, 351, 355–362, 364, 366, 369, 373–374, 376–378, 380, 384–386, 388, 390–393, 395–396, 398, 400–401, 405, 414, 416–417, 419–423, 426–427, 429–434, 436–439, 443–444, 451–461, 463, 470, 473–475, 477, 479–482, 484–487, 489–491, 493, 495, 509–510, 512–513, 515, 518, 520, 526–529, 533–534, 537, 542, 544–548, 552, 556
 Erotik / erotisch 20, 76, 84, 157–160, 162, 183–184, 213–218, 224–225, 227, 230, 247, 303, 376, 495, 534, 537, 556
 Erster Weltkrieg 36, 63–64, 66, 75, 133, 189
 Ethik / ethisch 4, 44, 46, 53, 67–68, 73, 76, 85–86, 95, 113, 122, 126, 128, 135–136, 141, 145, 157, 213, 221, 226, 316, 319, 441, 481, 532, 543, 549–550, 554–557, 559
 Ethnie / ethnisch 12, 17, 23, 37, 63, 66, 78, 135, 178, 207, 279–280, 293, 308, 317, 319, 323, 325, 334, 339, 354, 360–361, 423, 452, 460, 468, 497, 505, 533, 541–542, 553
 Ethos 43, 119–120, 122, 170–171, 531–536, 538–540, 554
 Eugenik / eugenisch 81
 Expressivität / expressiv 1, 5, 39–40, 43, 171, 429, 439, 555
 Fake News 11
 Faktualität / faktual 11, 48, 137, 140–143, 170, 271, 369, 463, 493–494, 548, 551
 Familienfoto 22–23, 41, 52, 54, 58, 89, 91, 93, 98, 188, 218, 260, 295, 298–299, 305, 310, 340,

- 344, 351–353, 381, 390, 399, 435, 444, 446, 449, 453, 463, 466, 537–540, 555
- Farbe / Farbfoto 17, 104, 219, 330, 338, 359, 361, 372, 389, 409, 411, 429, 439, 441, 445, 447, 449–450, 521
- Fernsehen 66, 83, 131, 134, 222, 253, 264, 294, 307, 311, 391, 415, 476, 559
- Fiktionalität / fiktional 17, 37–38, 48, 58, 94, 135, 137–138, 140–143, 147, 276, 289–290, 292, 296, 387, 397, 413, 431, 461, 494–495, 544, 547–549, 551
- Film 32, 36, 47–48, 69–70, 83, 108, 111, 126, 131, 134, 141, 179, 223, 232, 237–238, 254–255, 260, 264, 294, 298–299, 314, 318, 333, 337, 380, 387, 391, 400–402, 416, 428, 443, 475, 486, 491, 534, 559
- Flashback 11, 26, 105–106, 109, 210, 247, 459, 474, 490, 529, 533, 547, 549, 552
- Flucht 24–25, 36, 113, 121, 177, 198, 278, 424, 427, 434, 459–461, 504, 506, 546
- Flüstern 104, 287, 413, 430
- Fotoalbum 47, 49, 54–56, 176, 180, 193, 389, 461, 463
- Fotoapparat 19, 57, 75, 183, 185, 214, 217–218, 256, 310, 461, 473
- Fotografie / Foto / fotoreflexiv 1–5, 7–9, 12–34, 39–69, 71, 73–85, 87–93, 96–100, 134–135, 141, 170–171, 173–194, 196, 198–203, 209–211, 213–214, 216–221, 223–228, 230, 242, 245, 247, 249–251, 253–263, 265–269, 279, 289–291, 294–306, 308–310, 314–316, 336–362, 370, 374–398, 400, 402, 418–421, 425–464, 466–470, 472–473, 475–476, 478–491, 493, 495, 497, 499, 503, 513–542, 544, 547, 550, 552, 554–559
- Fotoindustrie 30
- Foto-Text 1–5, 8, 13, 15–18, 20, 23, 29, 31–32, 40–42, 45–46, 51, 58, 100, 170–171, 210, 247, 250, 289–291, 294, 296–297, 301, 304, 308, 310, 315–316, 336–337, 350, 353, 377–378, 387–388, 391, 402, 425–426, 461, 463, 472–473, 485, 490–491, 493, 513–515, 517–518, 521–522, 525–531, 534–536, 538–539, 541–542, 554–559
- Fragilität / fragil 31, 95, 164, 330, 388, 466, 469, 483, 493, 500, 517, 549
- Fragment / fragmentiert 2, 11, 38, 40, 113, 155, 160, 212, 233, 289, 352, 431, 436–437, 448, 457, 465, 468, 473, 475, 481, 492–493, 495–497, 499, 501, 503–505, 508–509, 512, 514, 519–520
- Freiheit 86, 116, 121, 145, 165, 308, 439
- Fremde / fremd 5, 13, 15, 18–20, 24, 48, 91–92, 102–103, 110, 129, 146, 153, 162–163, 176, 180, 186, 192, 194, 197–198, 203–205, 208, 235, 244, 276, 285, 290, 301, 310, 315, 318, 322, 324, 330, 337, 340, 360, 379–380, 382, 390, 393, 395–396, 402–407, 411, 413, 415, 417–418, 422, 427–430, 433–438, 444, 449–450, 454, 459, 461, 470, 483, 485–487, 490, 493–494, 500–501, 508, 511, 513, 519–520, 529, 536, 540, 546–547, 552–553, 555
- Futurismus 35
- Gastarbeitermilieu 23
- Gender 134
- Generation / transgenerational 7, 15, 32–33, 35, 38, 62, 75, 111–112, 141, 159, 191, 242, 278, 306, 331, 368, 373, 375, 386, 463, 485, 539, 547, 549
- Genozid 16, 37, 249–252, 255–257, 260–262, 264–268, 271–274, 276–278, 281–282, 285–287, 289–290, 467, 533, 535, 540, 542–543, 549, 551
- Geräusch 152, 159–161, 168, 318, 419, 424, 454
- Gesang / singen 8, 39, 83, 151, 158–159, 279, 406, 498
- Gesicht 19, 26, 67, 70, 72, 77–79, 81, 84–89, 97, 108, 134, 146, 163–164, 166, 181, 183, 185, 190, 193, 230, 235, 249, 255, 258–259, 265–266, 276, 287, 289, 296, 304, 307–309, 312–314, 319, 347, 356, 358–359, 364, 379, 383–384, 423, 427–429, 437, 439–445, 449–450, 453, 456, 465, 468–469, 473, 476, 479, 488–490, 496–497, 499, 502, 514, 520, 523–524, 535
- Gespräch 60, 156, 220, 235, 238, 242–243, 245–246, 248, 268, 283, 300, 315, 338, 347–348, 366, 375, 402, 406, 408, 410–412, 423, 426, 431, 463, 495, 500, 506–507, 547
- Gestammel / stammeln / bredouillement 161, 197

- Geste 38, 66, 74, 108, 128, 164, 182, 237, 243, 249, 257, 264–265, 299, 303, 309, 318, 326, 401, 454, 468, 521
- Gewalt 31, 75–76, 94, 105, 127, 129, 132, 171, 189, 220, 222–223, 264, 316, 368, 372, 391, 427, 432, 468, 487, 506
- Glaubwürdigkeit / glaubwürdig 43, 119, 170, 319–320, 326, 534–535, 540, 549, 554
- Grauzone 78
- Grenzerfahrung 7, 14, 16, 28, 95, 102–103, 126, 135, 151, 192, 204, 260, 291, 358, 361, 373, 376, 391, 474, 481, 484, 533, 544
- Griechenland / griechisch 25, 42, 120–121, 124–125, 145, 414, 468
- Gruppenfoto 181, 191, 456–457, 537, 542
- Handy 27
- Hässlichkeit / hässlich 65, 230, 247, 318, 538
- Hate Speech / Hassrede 37, 117, 127–130, 317
- Heiligenbild 302–304, 306
- Heimat 13, 17, 23, 29, 70, 150, 174, 179, 197, 211, 297–298, 307, 369, 389, 422, 537, 546, 549
- Hochzeitsfoto 226, 342, 350, 355, 375, 462, 538–540
- Holocaust 7, 20, 26, 33, 69–70, 76–78, 95, 103, 108, 111–113, 126, 134, 138, 140–142, 150, 261, 310, 333
- Homophobie / homophob 128
- Hybridität / hybrid 34, 39, 48, 173, 263, 480
- Icon / ikonisch 1, 39, 66, 76, 166, 182, 519, 530
- Ideal 91, 120, 462
- Identifikation / identifizieren 40, 100, 110, 123, 149, 265, 268, 271, 275, 289–290, 304, 306, 334–335, 343–344, 406, 471, 474, 510, 539, 543, 551–552, 554
- Identität 15, 17, 22–23, 37, 41, 46, 82, 84, 97, 102, 110, 119, 123–124, 127, 129, 146, 152, 165, 167–169, 174, 194, 247, 257, 271, 289–290, 292–294, 298–299, 301, 316, 319, 322, 337, 341, 345, 348, 358, 367–368, 373, 392–393, 400, 403, 407, 414, 417, 421, 425–426, 428, 441, 463, 471, 473, 477, 485, 503, 512–513, 540, 552–553
- Ideologie / ideologisch 9–10, 43, 52, 64–66, 131, 133, 137–139, 145, 222, 227, 284, 302, 304–307, 333, 336, 345, 404, 549, 554
- Ikone 19, 32, 65, 78, 87, 106, 303–304, 406, 436, 441, 443–445, 469, 491, 538, 546
- Illokution / illokutionär 100–101, 128, 154
- Illusion 22, 57, 64, 144, 164, 177, 179, 253, 264, 277, 402, 428, 438
- Illustration / illustrativ 19, 59, 65, 96, 113, 120, 137, 141, 159, 171, 252, 319, 433, 514
- imagetext* / *image-text* 4–5
- Imagination / imaginieren / imaginär 13, 16, 18, 36, 41, 61, 63, 100, 111, 118, 141, 148, 151, 156, 158, 171, 180, 185, 190, 192, 199, 203, 207, 218, 235, 244, 262–263, 265, 274–275, 282, 296–298, 307, 313–314, 333, 341, 343, 346, 349, 351, 361, 369, 373–374, 376–380, 383, 385–386, 388, 392–395, 403, 417–418, 424–426, 428, 430, 432–434, 436, 438–439, 458–459, 461–464, 472–473, 479, 481, 483, 491, 534, 538, 543, 545, 558
- Index / indexikalisch 1, 39, 60, 107, 135, 161, 198, 238, 247, 259, 264, 323, 387, 391, 395, 428–429, 445, 456, 468, 489, 518
- Individualität / individuell 1–2, 5, 9, 16, 20, 25, 30, 36, 39, 46, 52, 54, 70, 74, 81, 85, 91, 93–94, 98–99, 108, 110–112, 119, 125–126, 131, 138–139, 150, 152–153, 159–160, 162–167, 171, 193, 206, 250, 263, 267, 270, 272–276, 278–281, 285–287, 289–290, 312, 327, 337, 343, 357, 364, 382, 384, 387, 406, 408, 418–419, 423, 426, 436, 439–440, 469, 480, 506, 509, 527, 532–533, 535, 537, 548, 550–554, 557
- Inkommensurabilität / inkommensurabel 4, 70, 305, 488
- innere Rede 156, 327, 330
- Inszenierung / inszenieren 26, 46, 54, 56, 67, 69, 71, 77, 85, 88–90, 92, 94, 97, 132, 134, 168, 190, 216, 319–320, 516, 536, 538–539
- Intermedialität / intermedial 1, 14, 27–29, 33, 38–42, 65, 380, 426, 550
- Ironie / ironisch 10, 55, 120, 123–124, 144, 223, 266, 306, 506
- isegoria 120
- Journalismus / journalistisch 11, 16–17, 19, 42, 55, 63–64, 133, 190, 212, 251–254, 259, 265, 283–284, 289, 295, 314, 321, 336, 348
- Jude / Jüdin / Judenverfolgung 59, 131, 372, 449

- Jugoslawienkrieg / Krieg 1, 7–12, 14–28, 31, 36–38, 41, 48, 62–73, 75–76, 79, 87, 94–96, 98, 135, 141, 149, 157, 171, 173, 175, 177, 179–180, 182, 187, 189–190, 192, 194–196, 198, 201, 204, 207–208, 211–213, 219–225, 227–232, 234, 237–238, 241–242, 245, 249, 254, 256, 258, 260–262, 266, 271–272, 277–278, 280–281, 283–284, 286, 292–294, 301–302, 307, 310–312, 316–317, 319, 321, 323, 328, 330–331, 333, 337–341, 349–350, 354–355, 357, 360–361, 363–365, 368–373, 375–376, 389–394, 398, 404, 412, 414, 422–424, 426–427, 429, 432, 434, 437, 439, 444–447, 450–451, 453, 455, 458–460, 464, 466–468, 472–482, 484–485, 487, 489–492, 503–508, 529, 531–534, 537, 541–548, 552–553, 556, 558
- Kamera 13, 23, 71, 75, 77, 81, 83, 215, 217, 222–223, 228–230, 240, 245, 247, 265, 294, 296, 299, 345–346, 359, 382, 391, 395, 400–401, 453, 514–516, 522–523, 526, 547
- Kind / Kindheit 6, 15, 17, 23–25, 41, 49, 58, 62, 70–71, 73–75, 80, 89–91, 93–97, 109, 112, 140–141, 146, 152, 154–157, 167, 173, 177, 180, 183–184, 206, 208–210, 213, 218, 221–222, 228, 231, 235, 241–242, 245–246, 258–259, 261, 263, 267, 274–276, 279–280, 292–294, 296–297, 301–302, 312, 314, 318, 325, 330–336, 340–344, 351, 355, 358, 363–365, 368, 373–374, 376–377, 379, 382–383, 385–386, 390, 394–400, 406–408, 416–417, 419–427, 434, 437, 451–454, 456–460, 463, 466, 473, 476–478, 480, 482, 486, 489–490, 492, 497, 500–502, 504, 508–512, 526, 528, 543–548, 558
- Kinderfotos 41, 46, 85, 90, 94, 96, 434, 451–452, 460, 512, 546, 558
- Kino 254
- Klage 123
- Klang 38, 126, 150, 152–154, 156, 158–160, 162–164, 166, 168, 196, 231, 403, 408, 413, 420, 422–423, 559
- Klassenfoto 24, 457
- Klassizismus 36
- Kollektiv / kollektiv 1–2, 9–10, 15–17, 33, 46, 54, 60, 72–73, 78–79, 108, 117, 123–129, 131, 138, 147, 159–160, 167, 174, 190, 206–207, 220, 249–251, 258, 263, 270–278, 280–281, 283, 286, 289–292, 317, 336, 365, 408, 458, 467, 481, 499, 515, 541, 551–554
- Kommunikation 16, 42, 77, 85–86, 100–101, 107, 135, 143, 152, 161–162, 166, 195, 198, 203, 211, 234, 241, 246, 248, 259, 282–283, 319, 322, 324, 326–327, 369, 409–411, 546
- konservieren 18, 123, 184, 341, 394–395, 419, 425–426, 460, 488
- Kontemplation / kontemplativ 5, 50–51, 89, 98, 161, 184, 186, 327, 444, 518, 528, 536–537, 540
- Konvention 42, 52, 74, 119, 146–147, 538
- Körnung / grain 159–160, 162, 231
- Körper / körperlich 31, 38, 77, 79, 87, 105, 108–110, 115–116, 126, 129, 131, 151, 154–155, 158–160, 162–164, 169, 185–186, 194, 206, 216–217, 230, 232, 259, 268, 286, 289–290, 312, 335, 348, 353, 363, 367, 391, 401, 403, 407, 412, 416–417, 420, 422, 436–437, 449, 475, 480–481, 495, 504–505, 520–523, 534
- Kosovo / kosovarisch 65
- Kriegsfotografie 19, 30, 46, 63, 66–69, 72–73, 75–76, 98, 190, 218, 220, 238, 435, 444, 459
- Kriegsverbrechen / Kriegsverbrecher 17, 66, 174, 188, 190, 201, 249, 265–266, 281, 293–294, 301–302, 317–319, 365, 535, 545, 549, 552, 555
- Kriminalroman 37
- Kroatien / kroatisch 10, 12, 20–23, 72, 177, 180–181, 195–197, 206, 212, 220, 265, 279–280, 293, 303–305, 307–309, 319, 329, 335, 360, 365, 446, 459, 512
- Kulturkritik / kulturkritisch 14, 20, 27, 135
- Kunst / künstlerisch 7, 12, 21, 27, 29–32, 38, 43, 45, 52, 54–55, 69, 77, 79, 83, 90, 95–96, 107–108, 111, 122–123, 132, 135–136, 144–145, 148–152, 156, 163, 168, 170–171, 186, 192, 198, 206, 235, 268, 335, 402, 407, 413, 418, 426, 432, 445–447, 449–450, 457, 492, 517, 544, 548, 559

- Lächeln 18, 185, 255, 300, 319, 345–346, 351,
 357, 359, 366, 379, 381–384, 387–389, 398,
 401, 409, 411, 417–419, 425, 451–453, 462,
 476, 482, 537
 Lager 69, 77–79, 104, 222, 339, 351, 356, 363,
 371–373, 477
 Latenz 103, 153, 343, 368, 407, 447
 Lautstärke 104, 155, 163, 166, 171
 Leerstelle 42, 57–58, 62, 71, 107, 138, 141, 151,
 181, 200, 203, 268, 312, 316, 337, 341, 346,
 349, 353, 355, 368, 381, 403, 425, 448, 459,
 489, 491
 Lesbarkeit 7, 46, 68, 78, 91, 193, 247, 256, 436,
 440, 447, 483, 520, 550
 Licht 44, 74, 93, 183, 191, 202, 213, 429, 445–447,
 449–450, 467, 486, 517
 Lichtschrift 50, 446
 Liebe / Love Speech 18, 26, 32, 84, 111, 121, 129,
 153, 160, 173, 200, 217–218, 225, 227, 242,
 256, 264, 280, 312, 362, 370, 377, 390,
 392–393, 395, 412, 502–503
 Literatur / Schreiben 1–2, 6, 9, 11–12, 19–20,
 22–23, 25–31, 33–38, 40, 44, 48, 54, 57, 64,
 75, 80, 82, 84, 93, 95, 101, 109–111, 124,
 135–136, 138, 140, 142, 149–150, 156–158,
 170, 173–175, 182, 185, 198–200, 204, 208,
 212, 214, 235–238, 241, 262, 301, 319, 335,
 349, 352, 367–369, 373, 375–376, 380, 399,
 404, 407, 410, 452, 464, 479, 493–494,
 497–499, 502, 512, 527, 531, 541, 543, 547,
 551, 557–559
 Livno 293, 303, 321, 331
 Logos 43, 102, 119–120, 153, 170, 484, 531–536,
 538–540, 554, 556
 Loslassen 385, 419, 425–426, 528
 Lüge 7, 11, 17, 19, 36, 97, 135, 143–148, 152, 155,
 171, 190, 239, 252, 292, 294, 316–319,
 321–322, 336–337, 430, 496, 511, 541,
 548–551
 Lust 30, 91, 146, 153, 159–160, 338, 504

 Magie / magisch 9, 17, 75, 158, 183, 202, 210,
 304, 337, 380, 401–402, 437, 439, 466, 503
 Mahnmal 73, 126, 308, 487
 Mangelhaftigkeit / mangelhaft 58, 242, 369, 484
 Manipulation / manipulativ 43, 69, 71, 140,
 292–293, 388, 439, 548, 555–557
 Massenmedien / medial 21, 26, 29, 33, 43, 46,
 67, 70, 96, 131–132, 135, 148, 168, 220, 242,
 251, 253, 264–266, 290, 297, 305, 311–312,
 315–316, 320, 329, 335, 427, 433, 441, 469,
 503, 505, 535–536
 Massenphänomen / Massenkultur 51
 Massenvernichtung 23, 112, 281, 285, 417
 Material 3, 8–9, 20, 38–39, 63, 70, 78, 92, 135,
 175, 296, 435, 443, 445, 491, 558
 Mazedonien / mazedonisch 280, 506
 Medienkritik / medienkritisch 32, 41, 51
 Medienwechsel 33, 554
 Melodie 153, 159
memento mori 73, 186
 Metapher / metaphorisch 15, 22, 39, 50, 52–53,
 75, 81, 83, 118, 128, 149, 152, 158, 163–164,
 176, 203–205, 214, 237, 245, 247, 250, 262,
 314, 337, 351, 368, 391, 399, 402–403, 408,
 410, 439, 441, 446, 449, 465, 469–470,
 477–481, 490, 512, 531, 533, 545, 548, 550,
 557
 Migration / migrantisch 13, 16, 19–20, 55, 129,
 174, 182, 211, 301
 Mimesis / mimetisch 1, 30, 36, 38, 40, 82, 135,
 142, 150, 173, 231–232, 455, 458–459, 464,
 468, 491, 541–542, 544, 546, 558
 Mittelalter 43, 145–146
 Modell 31–32, 34, 81–83, 88, 108, 120, 123, 303,
 432, 446, 451–452, 456, 465
 Moderne 10, 29, 32, 35, 64, 82, 122, 124, 149, 206
 Momentaufnahme 249, 493, 514
 Montenegro / montenegrinisch 20, 195, 280,
 299, 307
 Moskau 26
 Muse 82–83
 Musik / musikalisch 38–39, 43, 151, 159, 162,
 212, 231, 310, 320, 386, 559
 Mut / mutig 116, 118, 150, 343, 384, 396, 412,
 504, 537
 Mythos / Mythenbildung 69, 107, 109, 111, 125,
 153, 158, 165, 245, 343, 426

 Nachforschung 61
 Nahaufnahme 264, 522
 Narrativ 9–13, 15, 18, 20, 25, 33, 35, 38, 41–42,
 44, 46, 61, 65, 96–99, 111, 113, 115–116, 132,
 138–140, 142, 167, 170–171, 173, 186, 231,

- 241, 243, 269, 276, 294, 296–297, 302, 310, 312, 333, 346, 349, 353, 357, 360, 387, 391, 394, 396–399, 402–404, 415, 418–419, 421, 424–425, 429, 433, 436, 443, 445, 449, 471, 478, 481–482, 487, 491, 500, 503–504, 509, 511, 527, 539, 543–544, 547–549, 551
- Natur / Naturaufnahmen 16, 27, 36, 51, 77, 81, 107, 144, 157–158, 225–227, 245, 314, 446, 518–519, 525, 528, 537, 555
- Naturalismus 30, 74
- Neuzeit 43, 133
- Nordmazedonien / nordmazedonisch 20, 25
- Nostalgie / nostalgisch 12–13, 15, 32, 41, 62, 118, 157, 173, 179, 184, 186, 203, 210, 298, 345, 349, 367, 401, 453, 471–472, 526, 543, 556
- Notiz / notieren 16, 157, 249, 252, 269, 299, 347, 406, 471, 493, 496
- Öffnung / offen 3, 24, 32, 52, 61, 85, 96–97, 101, 110, 122, 139, 142, 174, 184, 236, 247–248, 275, 298, 316, 318, 322–323, 325–326, 340, 345–346, 356, 366, 375, 377–378, 392–393, 410–411, 415, 420, 425–426, 431, 452, 462, 478, 489, 520, 534, 546
- Ontologie / ontologisch 6, 8, 18, 100, 106, 140, 176, 210, 230, 242, 297, 304, 336, 349, 368, 402, 416, 428–429, 435, 437, 440, 450, 458, 551, 557, 559
- Opfer 12, 20, 70, 78, 96, 105, 112, 114, 116, 129, 139, 150, 201, 221–222, 257–258, 261, 276, 281, 285, 287, 319–320, 339, 365, 417, 522, 543, 547, 551
- Original 109, 436, 443, 464, 488
- paranoides Lesen 61, 116
- Paris 192, 300
- Parrhesia 2, 6, 97, 107, 117–123, 128, 130, 136, 164, 171, 231, 235–236, 247–248, 290, 337, 365, 378, 500, 548–555
- Passfoto 347
- Pathos 43, 119–120, 170–171, 334, 531–536, 538–540, 554–555
- Patriarchat / patriarchal 12, 55, 339, 342
- Performativität / performativ 2, 6, 33, 38, 91, 100–102, 106–107, 118–119, 123, 126, 151, 170, 196, 204–206, 210, 237, 250, 254, 305, 326, 334, 416–417, 463, 468
- Perlokution / perlokutionär 127–128
- Perspektive / perspektivisch 7, 10, 12–13, 15, 17, 20, 27, 30, 37, 40, 43, 45, 52, 61, 67, 70–71, 94, 106, 112–113, 116–117, 125, 137, 141–143, 152, 155–157, 167, 177, 190–191, 196, 219, 224, 238, 241–242, 250, 255, 267, 269–271, 276, 285–286, 290, 307, 332, 334, 336, 346, 350, 353, 369, 371, 375, 378–379, 389, 394–395, 402, 408, 410, 418, 428, 430, 436, 438, 442, 453–454, 459–461, 474, 480, 491–492, 509, 512, 521–522, 525–526, 528, 532, 535, 541, 546, 550, 552, 555, 557–558
- Phantom 62, 113
- Photoshop 59
- Physis / physisch / Physiognomie 35, 39, 41, 44, 50, 52, 88, 90, 93, 107, 115–116, 152, 158, 183, 185, 189, 197, 235–236, 258, 268, 271, 277, 350, 359, 397, 403, 407, 416, 418, 420, 428–429, 431, 435, 445, 468–470, 473, 483–484, 487–488, 520, 528–529
- Polen / polnisch 30, 33, 78, 83, 160
- Politik / politisch 2, 5, 9, 22, 25, 27, 38, 43, 54–56, 63–66, 71, 82, 87, 95, 97–98, 119–124, 126–127, 130–133, 136, 146–147, 150, 156, 169, 177, 187, 189–191, 194–195, 216, 220, 223–224, 230, 236, 253, 258, 264, 269, 279, 281, 285, 289–290, 302, 304–306, 312, 322, 329, 336–337, 342, 345, 350, 365–366, 377, 388, 390, 423, 453, 467, 472, 479, 506–507, 533, 536, 540, 554, 556–557
- Politikwissenschaft 34
- Polyphonie / polyphon 6, 162, 299, 493, 502, 507, 552–553
- Polyvalenz / polyvalent 68, 97, 100, 107, 109, 173–175, 210–211, 345, 555
- Pornografie / pornografisch 16, 31–32, 83, 214, 216, 367–368, 534, 536
- Porträt 20, 53, 74–75, 78, 82–83, 89, 96, 176, 188, 214, 247, 304, 309, 313, 503, 526, 534
- postkatastrophisch 7, 36, 101, 105, 107–108, 142, 149–150
- Postmemory 7, 48, 61, 73, 95, 98, 111–112, 117, 171, 269, 377, 490, 543
- Postmoderne 10
- Präsenz / Präsenzerfahrung 11, 26, 51, 54, 75, 85, 104, 114, 122, 152, 158, 160, 163–164, 166, 172, 178, 194, 230, 250, 266, 294, 310,

- 341, 343, 349, 361, 368, 375, 383, 425, 457,
475, 503, 518, 520, 527, 531–533
- Produktionsästhetik / produktionsästhetisch 29,
451, 466, 532, 534, 538
- Projektion 44, 59, 64, 109, 211, 226, 230, 534,
549
- prophetisch 110, 120, 549
- Psyche / psychisch 15, 17, 35–36, 39, 62, 72, 83,
92, 104, 115, 152, 157–158, 161–162, 167–168,
208, 213–215, 232, 247, 261, 263, 266, 271,
273–274, 286, 300, 302, 304, 312, 315, 328,
371, 383, 392, 405, 407, 415, 418, 508, 529,
538, 541, 545, 547, 554
- Psychoanalyse / psychoanalytisch 2, 32, 34, 36,
46–47, 81–82, 91, 103, 106, 114, 129, 152,
156, 179, 247, 294, 472, 480, 557–558
- Psychologie / psychologisch 3, 7, 35–36, 103,
112, 146, 155–156, 169, 293–294, 323, 380,
439, 545, 547–548
- punctum* 47, 52–55, 58–60, 62, 69, 73, 98, 180,
183–184, 203, 211, 230, 256–259, 289, 301,
337, 345–346, 349, 377, 461, 484
- punctum 387, 398, 401, 425, 516, 520, 528, 530,
536–537, 547
- Radio 131, 133–134, 251, 271, 281, 283–284, 424,
559
- Rassismus / rassistisch 63, 81, 128, 130
- Rauschen / bruissement 159–162, 465, 533
- Realismus 30–31, 75, 141
- Realität / real 7, 13–14, 31–33, 38, 48, 62, 68, 72,
91, 97, 100, 105–106, 112, 139, 147–148, 150,
152, 158, 172, 176, 180–182, 184–185,
189–192, 199, 202, 210, 214, 217, 219,
226–227, 242, 250, 252–257, 259, 261–262,
264, 268–269, 283, 292, 294, 298, 306, 308,
315, 317, 320–321, 328, 337, 344–345, 349,
352–353, 374, 385–388, 390, 393, 396, 402,
424, 432, 438, 445, 452, 462, 464, 474, 534,
548–549
- Realitätseffekt 48, 176–177
- Referenzialität / referenziell 6, 15, 18–19, 34, 41,
43, 49, 56, 98, 119, 227, 230, 254–255, 336,
425, 428–430, 436–438, 445, 491, 532,
539–540
- Reiseerzählung 20
- Reproduktion 51
- Retusche 45, 58, 186, 462
- Rezeptionsästhetik / rezeptionsästhetisch 5, 42,
46–47, 59, 73, 79, 88, 142, 442, 448, 465,
499
- Rhetorik 3, 34, 83, 97, 119, 125, 131–133, 144,
146, 267, 304, 324
- Rhythmus 38, 153–156, 163, 165–166, 236–237,
497, 515
- Rom / römisch 42, 121, 132, 334
- Romantik 30, 32, 36, 45, 74, 78, 110, 193
- Rückzug 104, 242, 264, 268, 274, 290, 325,
363–364, 372, 376, 393, 406, 411, 541
- Sarajevo VII, 5, 12, 14, 21–22, 25–26, 37, 65–67,
70–73, 187–188, 190, 250, 261, 276, 284,
293, 307–308, 310–312, 327, 334, 339–340,
347, 388–389, 394, 398, 403, 421–422, 467,
505, 545
- Scham 18, 108, 146, 158, 201, 260–261, 332, 361,
365, 367, 373, 397, 455, 478–479, 500, 502
- Schnappschuss 90, 306, 309, 492, 495–496,
499–500, 502, 508, 513, 515, 525, 527, 529,
533, 539
- Schockfoto 31, 53, 67, 76, 79, 98, 171, 190, 230,
250, 310, 349, 451, 477, 531–534, 555
- Schönheit / schön 42, 60, 82, 188, 192, 221, 285,
310, 330, 352, 385, 388, 393, 395, 397–399,
406, 409, 411, 426, 434–435, 450, 473, 481,
492, 512, 527–528, 538
- Schrei / schreien 53, 86, 104, 130, 152, 155, 166,
205–206, 223, 324, 409, 417, 424, 479, 481,
532–533
- Schuld 106, 111, 281, 292–293, 314–315, 365, 378,
535, 553
- schwarz-weiß / Schwarz-Weiß-Foto 27, 65, 74,
78, 96, 355, 389
- Schweigen 79, 104, 106–108, 113, 115, 118, 121,
128, 149, 151, 167, 199, 269, 274, 316,
323–327, 329, 342, 348, 356, 363–364, 366,
372, 374, 395, 403, 406, 460, 463–464, 467,
486, 505
- Sehen 16, 30, 45, 77, 153, 182, 210, 212, 218, 222,
227–233, 235–237, 246–247, 439–440, 480,
493
- Selbstbeobachtung 22, 125
- Selbstoffenbarung 17, 19, 98, 118, 167–168, 324,
326, 551

- Semantik / semantisch 39, 43, 49, 56, 69, 82, 97, 107, 128, 140, 161, 163, 170, 196, 259, 307, 376, 388, 463, 474, 484, 499, 523, 538, 541, 546, 554, 556, 558
- Semiotik / semiotisch 30, 34, 49, 63, 80, 442, 448, 525, 534
- Sensibilisierung / Desensibilisierung / sensibel 21, 31, 38, 55, 113, 157, 201, 222, 230–231, 238–239, 331, 338, 418, 545, 548, 555
- Serbien / serbisch 10, 12, 20, 27, 37, 58, 64, 66–67, 69, 177, 195, 201, 220–223, 249, 252, 260, 265, 267, 277, 280, 284, 293, 299, 303, 307, 317, 329, 351, 356, 388, 398, 421, 427, 452, 490, 492, 497, 505, 507–508, 545
- Sichtbarkeit / sichtbar 7, 20, 24, 27, 30, 46, 48, 53–54, 56, 58–60, 62, 71, 73, 82, 88, 92, 97, 99, 103, 134, 181–182, 199, 236, 244, 250, 257, 259, 310, 337–338, 341, 345, 348, 418, 426, 435–436, 439, 443, 446, 460, 463, 466–468, 473, 477, 481–482, 489–490, 506, 512, 514–518, 523, 525, 537, 539
- Sinnlichkeit / sinnlich 39, 51, 91, 155, 208, 488, 509, 543
- Sinnstiftung / sinnstiftend 30, 47, 98, 106, 125, 383, 405, 460–461, 536–537, 550
- Slowenien / slowenisch 20, 280, 394
- Soma / somatisch 39, 159, 169
- Soziologie / soziologisch 6, 27, 34, 46, 51, 84, 331, 538
- Spiegel 82, 85, 105, 153, 302, 326, 387, 441, 497
- Sprache / sprachlich 1–9, 15–16, 23–25, 30, 34–35, 37–40, 42, 47–50, 52, 58, 86, 95, 97, 99–103, 106, 111, 115–117, 120, 124, 126–131, 133–135, 144, 147–157, 159–165, 169–171, 182–183, 187, 189, 194–200, 204–209, 211, 213, 220, 222, 231, 233–234, 236, 240–242, 247, 250, 267, 269, 276, 278, 285, 288–289, 310, 320, 325, 330, 333, 339, 343, 350, 353–354, 365, 369, 376, 380, 395, 402, 404–405, 408, 417, 422–424, 427–429, 431, 435, 439–440, 454, 460, 464, 467–468, 478–482, 484, 487–488, 491–492, 495–496, 502, 506, 509, 513, 522, 527–529, 531, 540–542, 544, 546, 553–555, 559
- Sprachfähigkeit 6, 164, 206
- Sprachkrise 135, 148–149, 151, 171, 196
- Sprachlosigkeit / sprachlos 7, 37, 96, 108, 115, 135, 150, 171, 194, 197, 199, 203, 207, 211, 235, 267, 278, 288, 372, 403, 422, 466, 475–476, 478–479, 487–488, 491
- Sprechen / Sprechhandlung 1–3, 5–8, 11, 15–20, 23, 25, 28, 34–40, 42–43, 50, 53, 58, 73, 88, 97–104, 106–108, 110, 114–123, 125–136, 138, 140, 142–143, 147, 149–157, 159–172, 175, 183, 194–203, 205–213, 230–243, 246–247, 263–264, 270–283, 285–287, 289–291, 294, 314, 316, 318–319, 322, 324, 326–327, 330, 333, 335, 337–338, 341–343, 361–363, 365–371, 373–378, 380, 382–383, 388–390, 395–396, 399, 403–410, 413, 415, 419–423, 425–426, 428, 430–431, 433, 439, 448, 454–456, 458–463, 466, 468–474, 476–482, 484–491, 493–494, 496, 500, 505–507, 511, 527, 529, 531, 541–544, 546, 548, 551–559
- Spur 19, 22, 46, 50–51, 54, 79, 86, 126, 134, 164, 168, 182, 192, 207, 213, 237, 267–268, 273, 294, 313–314, 330–331, 334, 356, 370, 373, 395, 429, 434, 437–438, 441, 446–448, 456, 464, 466, 469–470, 477, 480–482, 484, 513, 518–520, 539, 543, 558
- Srebrenica 16, 20, 37, 72, 198, 249–252, 255–257, 259–261, 264–265, 267–278, 280–285, 290, 535, 540, 542–543, 551
- Stacheldraht 21, 69, 104
- Stalinismus 58, 147
- Statue 42
- Sterblichkeit 53, 109, 163, 260, 406, 469
- Stereotyp 30, 64, 89–90, 144, 466
- Stil 11, 52, 66, 90, 124, 165, 250, 335, 397, 406, 492, 519, 550
- Stillstand 47, 232, 502–503
- Stimme 21, 37–39, 43, 101–104, 108–110, 112, 114–115, 117–118, 123, 126, 131–133, 151–155, 157–166, 168–170, 178, 190, 199, 231–234, 236, 249, 251, 269, 274–277, 280–281, 284–285, 287, 290, 322, 334, 337, 368, 388, 396, 403, 409, 413, 417, 419–420, 422–423, 426, 428, 432, 451, 463, 467, 471, 477, 480, 494, 505–506, 531, 537, 551–552, 554–555
- Stocken 211, 279, 431, 458, 478, 542

- Stottern 103, 151, 155, 196–197, 478
studium 47–48, 52, 55, 98, 183, 256, 296, 299, 337, 354, 377, 432, 435
studium 401, 425, 516, 520, 530
 Subjekt 3, 7, 13, 19, 32, 47, 102, 104–107, 112, 117, 120, 125–127, 130, 150, 152–153, 155–156, 158, 168–170, 175, 197, 200, 207, 211, 213, 219, 228, 231–232, 234, 236, 248, 269, 271–272, 275–276, 285, 289, 367, 379, 409, 416, 418, 420, 422, 428, 443, 459, 463, 470–471, 493, 497, 499, 542–544, 552–553, 555, 557–558
 Subjektivität / subjektiv 5–7, 31, 45–47, 49, 51–52, 58–59, 61, 68, 79, 81, 87, 93–94, 97–98, 100, 103, 109, 111, 123, 135–137, 139, 143, 152, 159, 164, 167, 171, 188, 217, 252, 269–271, 290, 302, 307, 345, 347, 375–377, 425, 428, 433, 439, 448–449, 452, 460–462, 464–465, 469, 478, 493, 525, 531, 548, 550, 554
 Suche 27, 60, 77, 82, 93, 98, 100, 117, 135, 186, 192, 205, 219, 265, 281, 288, 313–314, 338, 342, 346, 348, 384, 399, 404, 408, 418, 424, 432, 438, 463, 472, 487
 suggestiv 1, 4–5, 43, 45–46, 63, 96, 120, 141, 171, 337, 482, 535, 549
 Surrealismus 35
 Symbol / symbolisch 1, 20, 36, 39, 43, 48, 58, 63, 66, 68–69, 81, 87, 89, 94–95, 107, 111, 158, 161, 166, 182, 184, 192, 194, 207, 209, 222, 228, 238, 247, 253, 257–258, 280, 298–299, 302, 304, 310, 321, 329, 331, 333, 382, 388, 402, 422, 425, 443, 450, 455–456, 487, 489, 497, 499, 506–507, 515, 519, 526–527, 529, 544, 557
 Symbolbild 24, 224, 253, 520, 532
 Symptom / symptomatisch 1, 12, 16, 22, 35–36, 75, 105–106, 109, 112, 114, 116, 135, 138, 142, 151, 159, 161, 202, 204, 213, 228, 232, 236, 244, 247, 262, 268–269, 274, 290, 324, 326, 331, 392, 426, 453, 472–473, 541, 555, 557
 Synästhesie / synästhetisch 23, 28, 53, 155–156, 449, 465
 Tabu / tabuisiert 119, 135, 155, 338, 341, 376
 Tagebuch 19, 21, 70, 368, 370, 378, 493, 495–498, 503, 507–508, 512, 522, 525, 527–529, 547, 553
 Täter 76, 96, 105, 134, 266, 290, 315
 Täuschung / täuschen 45, 69, 110, 145, 193, 318
 Technik / technisch 29–32, 44, 46, 51–52, 58–59, 78, 92, 110, 120, 122, 130–133, 135–136, 148, 282, 287, 327, 429, 452, 457, 471, 483, 487, 491
 Theorie / theoretisch 1–2, 4–5, 9, 15, 18–19, 28–29, 31, 33, 45–46, 50, 60, 73, 84, 86–87, 91–92, 103, 117, 119, 122, 128, 135–137, 184, 194, 200, 211, 421, 427–428, 438, 441, 447, 459, 465, 473, 483–484, 490–491, 498, 544, 551–552, 556–559
 Theory of Mind 155
 Therapie / therapeutisch 2, 7, 16, 19, 23, 37, 55, 84, 91, 97, 103–104, 114–116, 159, 195, 219, 238–240, 286, 289, 342, 408–412, 426, 543, 555
 Tod 13, 18, 21, 25, 46, 63, 67, 70, 73–76, 78, 80, 87, 95, 105, 118, 152, 163, 181, 184, 186, 189, 195, 203–204, 227, 234, 236, 241, 244–246, 250–251, 254, 256, 258, 260–264, 269, 271–273, 279–280, 282, 285, 287–289, 292, 301, 307, 314–316, 322, 330, 334–335, 338, 341–344, 346, 348–349, 351, 353–358, 362–364, 374, 376, 378, 384–385, 387–389, 391, 395–396, 400, 405–406, 408, 413–418, 424, 426, 458, 469, 473–474, 482, 487, 498, 511, 522, 535, 537, 544, 558
 Tonband 559
 Totenfotografie 1, 14, 74–75, 80
 Tourismus / touristisch 26, 29, 186, 225, 518, 558
 Tragödie 35, 118, 123, 249, 339
 Transfer 31
 Transformation / transformativ 19, 33, 80, 166, 186, 236, 290, 313, 446, 471, 496, 527, 531, 533, 536, 538, 540–541, 544, 547, 555–557
 Trauer / Trauerarbeit 16, 18, 69, 80, 98, 107, 112–113, 159, 171, 179, 207, 250–251, 264, 270–271, 279, 281, 285–290, 292, 316, 325–327, 349, 361–362, 364–365, 371, 384, 386, 389–390, 396–397, 401, 411, 418, 487, 510, 543, 545, 555

- Trauma / Traumatisierung 1–2, 7, 9–12, 14–20, 22–28, 33–36, 38, 41–42, 44, 46, 60, 62–63, 73–77, 79, 81, 95, 97, 102–109, 112, 114–116, 125–126, 129–130, 138–139, 150–151, 169, 171, 173–174, 177, 180, 182–184, 186–187, 190, 193–195, 201, 203–204, 207–209, 211, 213, 228–229, 231–233, 235–239, 242, 245, 247, 249–251, 256, 258–261, 269–272, 274–276, 278, 281, 285–287, 289–290, 292, 297, 302, 314–315, 317, 331, 337, 356, 368–369, 372, 391–392, 412, 419, 422, 426, 431, 433, 444–445, 459–460, 473, 480, 484, 487, 489–491, 504, 529, 531–533, 541–548, 550–551, 553–555, 557–559
- Traumdeutung 81, 109
- Traumsprache 160–161
- Treškavica 72
- Triptychon 522, 525
- Überlebenden-Trauma 16, 19, 96, 289–290
- Ugrešić, Dubravka 20
- Unbestimmtheit 57–58, 100, 471, 550
- Unbewusste / unbewusst 63, 82, 93, 103, 105, 109, 111, 157–158, 161, 164, 239, 315, 329–330, 333, 407, 498, 549
- Unheimliche / unheimlich 110, 133
- Unkenntlichkeit / unkenntlich 262, 436, 443–444, 468, 488–489, 533
- Unsagbarkeit / unsagbar 104, 106, 478, 489
- Unterdrückung / unterdrücken 85, 107, 112, 115, 129, 150, 161–162, 208, 330, 365, 467, 471, 478–479, 482, 505, 542
- Unterwerfung / unterwerfen 39, 119, 128–129, 135, 158
- Urphänomen 39
- Ursprung 16, 23, 41, 46, 52, 74, 110, 123, 125, 131, 153, 155, 160, 228, 271, 279, 298, 300, 329, 350, 382, 406, 415, 419–420, 456, 540, 544, 547–548
- Urszene 244
- Utilitarismus / utilitär 34
- Venedig 26
- vera icon* 87, 442
- Verantwortung / verantwortlich 57, 69, 84–86, 94, 110–111, 116, 118, 122, 126, 139, 163, 166, 175, 210, 225, 244, 280, 340, 365, 418, 441, 479, 484, 511, 533
- Verfremdung / verfremden 13, 91, 135, 329, 335, 413, 429, 435–436, 439, 445, 532
- Vergangenheit 10, 15, 18, 22, 24, 32, 54, 56, 91, 103–105, 109–111, 113, 141, 147, 149, 167, 169, 177, 180–181, 186–187, 189, 194, 211–212, 241, 245, 247, 259–260, 262, 273, 294–295, 298–299, 305, 310, 316–317, 321, 323, 330, 334, 340–341, 345, 350–351, 355, 358, 368–369, 374, 376, 380, 384, 386–390, 400, 405, 407–408, 413, 419, 424–426, 429–431, 433–434, 438, 442, 446, 451, 455, 458–464, 467, 470–471, 477, 481, 485, 488, 512, 520, 536, 547, 549
- Vergrößerung / vergrößern 3, 58–60, 62, 418
- Verletzung / verletzen 35, 53, 60, 67–68, 70–71, 83–84, 106, 127–130, 141, 158, 194, 203, 207, 276, 290, 322, 324, 335, 376, 450, 479, 489, 504, 510, 531, 533, 544, 548, 556
- Verlust / verlieren 5, 15–18, 25, 32, 41, 46, 59, 62, 77, 93, 106, 148, 151, 177, 179–180, 189, 198, 202, 209–210, 229, 232, 251, 255, 258–259, 261, 263, 268, 271–277, 280, 288–290, 298, 301, 305, 312–313, 315–316, 319, 324, 327, 331, 337–338, 342–343, 345–346, 348–349, 352, 354, 359, 361, 363–364, 371–373, 375, 378–381, 384–385, 388, 391–392, 394, 396, 399, 405, 411, 413–414, 419, 422, 425–431, 433–436, 438–439, 446, 452–453, 455–459, 461, 463–464, 466, 469–473, 475, 480, 483–487, 489–491, 531, 534, 537, 539–540, 543, 546, 552, 554
- Versehrung 73, 223, 237, 391, 445
- Verstummen / stumm 42, 96, 108, 129–130, 150, 152, 199, 247, 282, 285, 307, 316, 323, 326, 330, 336–337, 348, 380, 383, 388, 395, 403, 411, 422, 429, 431, 455, 463, 467–468, 475–476, 478–479, 486, 488–489, 533, 542, 554
- Vertreibung / vertreiben 20, 23, 25, 364, 372, 485, 499
- Vijećnica 21
- Visualität / visuell 1–2, 7, 11, 14, 19–20, 32, 38, 40–46, 49, 56, 59–61, 64–65, 68–69, 77–79, 81–84, 88–89, 93, 96–98, 109–110, 178, 182,

- 184, 186, 188–190, 193–194, 199–200, 202,
205–206, 210–211, 213, 219, 224, 228–230,
232, 234, 238, 247, 251, 253, 258, 261–262,
289, 294, 300–301, 341, 343, 347–351,
353–355, 358, 380, 390, 419, 425, 428,
432–433, 438–439, 441, 443, 445, 456–457,
459, 461–465, 468, 473–475, 477, 479–482,
485, 487–491, 493, 495, 497–498, 520, 522,
527, 529, 531–533, 537, 555, 559
- Völkermord 265
- Vonnegut, Kurt 260
- Vorurteil 17, 337
- Voyeur / voyeuristisch 31, 68, 83
- Vukovar 25, 190, 312, 323, 340
- Wahrhaftigkeit 144, 548, 551, 556
- Wahrheit / wahr 11, 17, 43, 54, 60, 100, 112, 114,
117, 119–120, 132, 135–147, 149–150, 152,
158, 179, 182–183, 237–238, 259, 276, 288,
310, 317–318, 320, 322, 342, 377, 406, 410,
412, 438, 440–441, 452, 532–533, 541,
548–551, 553, 556
- Wiederfinden 19, 52, 62, 174, 197, 210–211, 260,
263, 349, 384, 405, 413, 422, 428, 457,
466–467
- wiedergutmachendes Lesen 61, 116–117, 541,
545, 551
- working through 138
- Wortergreifung 2, 6, 117–118, 122, 290, 551
- Zagreb 173–175, 178, 181, 223, 293, 300, 302,
308, 315, 317, 321, 392, 533, 553
- Zeitung 51, 76, 189, 220, 239, 252, 266, 314–315,
320, 335, 340, 347, 364
- Zeugenschaft 7, 10, 104, 114, 138, 230, 261
- Zweiter Weltkrieg 15, 26, 48, 191, 259, 293, 306,
312, 338, 372, 458, 543

