

REISEN IN ERINNERUNG VERSUCH EINER NARRATOLOGISCHEN RAUMTHEORIE ANGESICHTS DES JUGOSLAWISCHEN ZERFALLS

Sichtet man das Korpus der in den letzten Jahren entstandenen Literatur zum jugoslawischen Zerfall zwischen 1991 bis 1999, so springt einem die Allgegenwärtigkeit des Reisens geradezu ins Auge. Fokussiert man sich auf Erzähltexte aus dem Exil, welche – rein biographisch bedingt – von außen aus zweiter Hand berichten, so handelt es sich nicht einfach um eine exoterisch bzw. esoterisch erzwungene Rückkehr an den Ort des Geschehens, sondern vielmehr um eine topographisch nachvollziehbare und thematisch induzierte Kreisbewegung um diesen Ort und dessen Geschehen herum. Die zeitliche Zäsur scheint geradezu eine topographische Erschreibung, Umschreibung und Überschreibung einzufordern.¹ Natürlich

¹ Eine kleine Auswahl an jüngst erschienenen, vorab deutschsprachigen Reise-Texten zur literarischen Recherche im Zusammenhang mit dem Zerfall Jugoslawiens zeigt, wie umfangreich die Palette ist: Bora Cosić: *Put na Aljasku*. Beograd: Prosveta 2006 (Übersetzung: *Die Reise nach Alaska*. Aus dem Serbischen von Katharina Wolf-Grißhaber. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007); Norbert Gstrein: *Das Handwerk des Tötens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003; *Die Winter im Süden*. München:

Boris PREVIŠIĆ
(Universität Basel)

Zusammenfassung

Auffallend viele Reisetexte verhandeln den kriegerischen Zerfall Jugoslawiens im gleitenden Übergang vom Faktum zur Fiktion. Exemplarisch wird bei Handke, Gstrein, Hemon und Stanišić aufgezeigt, wie literarisches Erzählen und ihre Metareflexion die Leerstelle zwischen Kriegsžäsur und Kriegsschauplatz umkreisen; das Trauma, überlebt zu haben, äußert sich so – ganz im Gegensatz zu Primo Levis Intention, Wahrheit zu bezeugen – als narratives Setting, welches sich mit Raumtheorien von de Certeau, Foucault und Bachtin neu reflektieren lässt.

könnte man einwenden, dass Reisen und Erzählen seit Menschheitsgedenken zusammengehören und die postmoderne und postkoloniale Literatur neben ihren multiplen Erzählsträngen ihre faktual wie fiktional grundierten Orte in hochgradig palimpsestuöser Form exponentiell vervielfacht hat. Die Migration der Literatur ist auf diese Weise zunächst gar nicht unbedingt als politisch-soziales Phänomen, sondern vor allem als archetypische Konjunktion der Erzählung mit dem Reisen und als epochales Merkmal zu erfassen; die Migration der Literatur ist demnach dem Gegenstand eingeschrieben. Literatur ist so gleichsam Objekt wie Subjekt des Reisens – und das Reisen ebenso Objekt wie Subjekt der Literatur. Die Applikation der beiden Grundparameter von Reisen und Erzählen auf eine zeitliche Zäsur (Krieg) und eine räumliche Spezifikation (Ex-Jugoslawien) würde – so könnte man vermeinen – nur im Spezifischen einen Generalbefund erhärten. Doch die Analyse des topographisch-topologischen Erzählens aus zweiter Hand über den jugoslawischen Zerfall begnügt sich nicht mit einem solchen Generalbefund, sondern spezifiziert das Zusammenspiel einer so genannten Geopoetik von narrativen und topographischen Faktoren angesichts eines Gegenstands, der sich ins Medium überträgt – und umgekehrt: angesichts eines Medium, das sich im Gegenstand fortsetzt. Gerade darum bedingt die Art und Weise einer Erzählung die Topographie und die Topographie die Erzählung.

Die transnationale und regionale Motivierung der Migration der Literatur erachte ich in diesem Zusammenhang als Voraussetzung des Schreibens über den jugoslawischen Zerfall, zumal gerade in diesem geographischen Raum aufgrund einer rabiaten Nationalisierung die beiden Faktoren von Regionalisierung und Transnationalisierung säuberlich voneinander getrennt werden sollten, obwohl sie über ihre Eigendynamik und Vielschichtigkeit immer miteinander verbunden sind. Gerade darum soll Migration in diesem Beitrag zunächst einfach einmal als narratologisch-topologische

Hanser 2008; Peter Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996; *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996; *Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000; *Die morawische Nacht. Erzählung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008; *Die Kuckucke von Velika Hoća. Eine Nachschrift*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009; Aleksandar Hemon: *The Lazarus Project*. New York: Picador 2008 (Übersetzung: *Lazarus*. Aus dem Amerikanischen von Rudolf Hermstein. München: Knaus 2009); Miljenko Jergović: *Freelander*. Sarajevo: Ajfelov most 2007 (Übersetzung: *Freelander*. Aus dem Kroatischen von Brigitte Döbert. Frankfurt/Main: Schöffling & Co. 2010); Saša Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. München: Luchterhand 2006; Igor Štiks: *Elijahova stolica*. Zaprešić: Fraktura 2006 (Übersetzung: *Die Archive der Nacht*. Aus dem Kroatischen von Marica Bodrožić. Berlin: clausen 2008); Peter Waterhouse: *E71. Mitschrift aus Bihać und Krajina*. Salzburg: Residenz 1996; *Krieg und Welt*. Salzburg und Wien: Jung und Jung 2006; Juli Zeh: *Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien*. Frankfurt/Main: Schöffling 2002.

Bewegung verstanden werden. In drei Teilen soll versucht werden, Erzählen und Reisen im Hinblick auf eine narratologische Raumtheorie angesichts der historischen Verwerfungen im ehemaligen Jugoslawien engzuführen: An erster Stelle (Kapitel 1) soll das ausgewählte Textkorpus nochmals genauer vorgestellt werden, denn erst das Verständnis für die spezifische Textauswahl bildet eine Grundvoraussetzung zur Analyse narrativer Muster einerseits und deren raumtheoretischer Umsetzung andererseits. Paradigmatisch für andere Texte werde ich zuerst auf die jüngsten Balkantexte Peter Handkes eingehen, allen voran auf *Die morawische Nacht* (2008) und die »Nachschrift« *Die Kuckucke von Velika Hoča* (2009). Darauf interessiert mich im skizzierten Kontext vor allem der zweite Teil aus dem Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006) von Saša Stanišić, zumal es sich hier nicht mehr um die klassische Migrationsbewegung aus dem Kriegsgebiet ins Aufnahmeland Deutschland handelt, sondern um eine versuchte Rückkehr im Zeichen der Aufarbeitung und Recherche. Als weiterer Text rückt Gstreins *Handwerk des Tötens* (2003) ins Zentrum, um der Frage der Perspektivierung weniger im bereits herausgearbeiteten Zusammenhang zwischen Dokument und Fiktion, als vielmehr zwischen Ort und Erzählen nachzugehen, um schließlich mit Aleksandar Hemon's *Lazarus Project* (2008) die erzählte und zugleich erzählende Leerstelle des kriegsversehrten Sarajevo genauer herauszuarbeiten.² Im zweiten theoretisch ausgerichteten Teil (Kapitel 2) steht die Frage im Zentrum, worin die narratologische Verknüpfung mit dem Reisen genau besteht. Hier soll auf der Folie des Themas »Migration der Literaturen« erstens die Hybridform zwischen Dokument, Fiktion und Metafiktion bzw. Metareflexion des Erzählens erörtert werden; zweitens bildet das Lügenparadox Lukians die Voraussetzung für das Erzählen über das Reisen; darauf folgt ein struktureller 'itinerologischer' Parallelisierungsversuch zwischen einer Narrativisierung des Holocausts (nach Primo Levi) mit einer solchen der jüngsten Kriege in Ex-Jugoslawien. Schließlich (Kapitel 3) soll überlegt werden, mit welchen Raumtheorien bestimmte Erzählstrategien in Korrelation stehen. Dabei werden Konzepte der räumlichen Alltagspraxis eines de Certeau, der Begriff der Heterotopie von Foucault und der Chronotopos nach Bachtin fruchtbar gemacht.

1. Reisen in Erinnerung

Den ersten Erinnerungstext an das zerfallen(d)e Jugoslawien aus zweiter Hand schreibt Peter Handke bereits nach den ersten Kriegshandlungen

² Wenn nicht genauer vermerkt, s. Anm. 1.

in Slowenien; es handelt sich um den *Abschied des Träumers vom Neunten Land* (1991), worin er den Verlust der topographisch-politischen Einheit der »dinarische[n] Platte« und der beiden Jugoslawien, des Königreichs und des sozialistischen Staates, beklagt.³ Intertextuell und feuilletonistisch viel skandalträchtiger setzt sich nach einem fast fünfjährigen Schweigen Handkes zum Schicksal Jugoslawiens bekanntlicherweise ein anderer Text durch: *Eine Winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina*, welche kurz nach der Unterzeichnung der Dayton-Friedensverträge im Januar 1996 zu je zwei Kapiteln in zwei Wochenendausgaben der *Süddeutschen Zeitung* unter dem von der Redaktion gewählten Titel *Gerechtigkeit für Serbien* erscheint. Abgesehen von der Polemik des Titels und des ersten sowie vierten Rahmenkapitels, »Vor der Reise« sowie »Epilog«, steht eine programmatische Reise im Zentrum, eine Reise an die im Titel genannten Flüsse, welche (vielleicht abgesehen von der Morawa) nicht einfach serbisch, sondern transnational jugoslawisch, ja südosteuropäisch konnotiert sind. So führt uns das zweite Kapitel »Der Reise erster Teil« (S. 51–86)⁴ an die ersten drei Flüsse, nach Belgrad, wo die Save in die Donau mündet und dann nach Zentralserbien – sozusagen der Morawa entlang. »Der Reise zweiter Teil« (S. 87–116) ist auch als Hommage an Ivo Andrićs *Na Drini ćuprija* (*Die Brücke über die Drina*) zu verstehen. Entscheidend in unserem thematischen Zusammenhang ist die Tatsache, dass hier die Flüsse einen zunächst objektiven, von der Zivilisation quasi unberührten Naturraum suggerieren. Erst durch die subjektive Selektion der Erzählung entsteht eine politisch motivierte Topographie, die national konnotiert ist. Interessanterweise rückt bei Handke genau diese Flusslandschaft in der so genannten »Erzählung« *Die Morawische Nacht* (2008) als Enklave in einem »grenzüberschreitenden« europäischen Wirtschaftsraum wieder in den Mittelpunkt; das balkanische Porodin ist Ausgangspunkt einer Reise, die den »Ex-Autoren« zurückführt an die europäischen Stationen seiner früheren Romane, auf die dalmatinische Insel »Cordura« seines

³ »Diese [Einheit] bestand nicht nur geographisch, etwa im Karstkalk, der sich von dem Berg Trstelj nördlich von Triest hinab über die gesamte dinarische Platte zog, sondern auch, besonders, gerade, als historische. Zwei Daten in diesem Jahrhundert waren es, welche, glaubte ich, die so verschiedenen jugoslawischen Völker einigten und auf Dauer einhalten mußten: ihr eher ungezwungenes, für viele sogar enthusiastisches Zusammenfinden 1918, mit dem Ende des Habsburgerreichs, erstmals in einem eigenen Reich, wo die einzelnen Länder keine schattenhaften Kolonien mehr, die einzelnen Sprachen keine Sklavengemunkel mehr zu sein bräuchten; und im Zweiten Weltkrieg dann der gemeinschaftliche Kampf der Völker Jugoslawiens, auch der unterschiedlichen Parteien und der einander widersprechenden Weltanschauungen – ausgenommen fast nur die kroatischen Ustascha-Faschisten –, gegen das Großdeutschland.« Peter Handke: *Abschied des Träumers vom Neunten Land*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 20/22.

⁴ Zitiert wird hier nach Handke, *Eine winterliche Reise* (zit. Anm. 1).

ersten Romans *Die Hornissen* (1965), übers spanische Numancia vom *Bildverlust* (2002), über Deutschland und Österreich der *Niemandsbucht* (1994) und der *Wiederholung* (1986) wieder zurück auf den Balkan. Damit rückt der politisch angreifbare Autor scheinbar wieder in den Hintergrund; in der Überblendung des meist polemisch rezipierten Reiseberichts an die jugoslawisch-serbischen Flüsse mit der ironisch gebrochenen und episch angelegten Europareise suggeriert die Geographie einen naturhaften Erzählraum der Orte, die narrativ miteinander verbunden werden. Doch zuerst – und das ist nun entscheidend für die Handke'sche Poetik – führt die Reise der *Morawischen Nacht* aus der Enklave Porodin hinaus nach Süden; und just in dem Moment, in dem die »Erzählung« einen hohen Fiktionalisierungsgrad suggeriert, da die Landschaft immer märchenhaftere Züge annimmt, wird der Busfahrer nicht einfach gegen die Mehrheitsbevölkerung im 'neueuropäischen Staat' ausfällig (S. 103f.), sondern – und das ist autorenstrategisch viel wichtiger – erhalten die Orte auf einmal Namen. Man kommt am kosovarischen Malischevo, neu Malischeva, vorbei, um sich schließlich über den Fluss Ibar in den serbischen Teil Mitrovica hinüberzusetzen (S. 106f.). Man wird spätestens seit der »Nachschrift« Handkes *Die Kuckucke von Velika Hoča* (2009) den Verdacht nicht los, dass es sich bei der an der Morawa gelegenen Enklave Porodin um dasselbe Modell wie bei der Enklave Velika Hoča handelt.⁵ Damit erhält der fiktive Ort seine faktuale Bestimmung. Hier geht es nicht um 'political correctness'; man muss Peter Handke auch nichts anlasten. Doch ist für sein Schreiben über 'seinen Balkan' bezeichnend, dass die politische Realität und ihre Polemik sein Erzählen immer wieder einholen. Das gilt insbesondere für den zentralen Topos in der »Nachschrift« selbst, die in den Kuckucksrufen eine wirklichkeitsschaffende Poetologie der Präsenz und des natürlich Wiederkehrenden entwickelt,⁶ welche erstens außerhalb der serbischen Enklave – kaum dringt der Erzähler ins albanische Umland vor – verstummt⁷ und zweitens in einem mythologischen Zusammenhang steht, der zentral mit

⁵ Einen Hinweis darauf gibt uns bereits die »Erzählung« *Die morawische Nacht*: So erklärt der Erzähler, dass die »Buslinien« »jeden noch so kleinen Balkanort mit ganz Europa verbanden. Einzig der Bus aus der Enklave Porodin [via Mitrovica] hatte Belgrad zur Endstation.« (S. 108)

⁶ Der spezifische Raum erhält seine Besonderheit als Enklave aus einer wahren und zugleich wirklichkeitsschaffenden Poetologie. In der ewigen Wiederkehr des »Jetzt-und-jetzt-und-jetzt« bildet der serbische Bewohner der Enklave, der Weinbauer Vekoslav, der »Ewig-Slawe« (Handke, *Kuckucke*, S. 65) lediglich die Bestätigung und Fortsetzung einer Idealisierung, welche nicht eindeutiger Position beziehen könnte.

⁷ »Überhaupt herrschte im Umkreis des Wegs, bis auf das Eindringlingsgeräusch der Schritte, eine beinahe vollständige Lautlosigkeit, wie man sich einen Hörsturz vorstellte, der sich im Laufe der Zeit bemerkbar machte. [...] hierdort in der Zwischenzone wurden sie allesamt, selbst das leiseste Windsausen und eben noch die Kuckucksrufe, zu Unheimlich-

der Geschichte des serbischen Kosovos zu tun hat: So ist der Kuckuck, auf serbisch grammatikalisch feminin »kukavica«, der Inbegriff der 1389 (von den Christen, notabene von den Serben und Albanern) verlorenen Schlacht gegen das osmanische Reich: Die Kuckucke sind die Töchter des getöteten Zaren Lazars, die in ihren »kukumene« den Tod ihres Vaters beklagen.⁸ Kurz: Selbst oder gerade Handkes Poetologie kann sich nicht der mythologischen Genealogie kriegerischer Zäsuren entziehen, sondern aktualisiert sie mit seinem individuellen Reisebericht.

Der Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić erzählt uns von zwei Migrationsbewegungen – von einer, welche 1992 aus dem kriegsversehrten Bosnien über Belgrad nach Deutschland führt, und von einer anderen, die zehn Jahre später unter dem Vorzeichen der Erinnerung und Recherche in Sarajevo und dann in der Heimatstadt des Protagonisten, in Višegrad, erfolgt. Kann man im ersten Teil des Romans noch die Pseudokindlichkeit des Erzählers kritisieren, so wird spätestens im zweiten Teil deutlich, dass die Erzählperspektive selbst Gegenstand des Erzählens und darum entsprechend brüchig sein muss. Diese Inkohärenz potenziert der Autor mit der Einlassung eines Buchs im Buch, welches den Titel »Als alles gut war« trägt, vom Hauptprotagonisten Aleksandar Krsmanović stammt und Kindheitserinnerungen in loser Folge versammelt. Bezeichnenderweise suggeriert der Paratext dieses eingelassenen Buchs mehr, als dann der Text erfüllen kann: Das Inhaltsverzeichnis des Buchs im Roman verspricht ein Kapitel, das dem Anfangskapitel des Romans entspricht.⁹ Dieser Rückverweis endet auf der angegebenen Paginierung 212 auf einer leeren Seite. Der »Chefgenosse des Unfertigen«, wie es in der Kapitelüberschrift heißt, performiert so die Leerstelle der leeren Seite gleich

keitslauten und schnürten dem Eindringling zumindest schrittweise die Brust oder den sonst nur durch das Hören ermöglichten Resonanzraum zu.« (Handke, *Kuckucke*, 55f.)

⁸ Vgl. Grimm, *Deutsche Mythologie* (1835), S. 394. In der zweiten Auflage neun Jahr später präzisiert Grimm mit Rückgriff auf Vuk Karadžićs Kapitel »Aberglaube« in der geographischen Beschreibung *Montenegro und Montenegriner* (1837) seinen *Rječnik*: »ein mädchen, dem der bruder gestorben ist, kann den kukuk nicht rufen hören ohne in heftige thränen auszubrechen; kukumene ist wehklagende interjection« im Serbischen. Jacob Grimm: *Deutsche Mythologie*. Zweite Ausgabe. Göttingen 1844, Bd. II, S. 1088. Während es Grimm dabei belässt, führt Njegoš in seinem *Gorski vijenac* (1847), im wohl wichtigsten serbischen Gründungsepos, aus, dass man Kuckucke nicht töten darf, da sie die Töchter des in der Kosovoschlacht gefallenen serbischen Zaren Lazar seien. Petar Petrović Njegoš: *Gorski vijenac*. Beograd: Nolit 1971, S. 45, v. 181–187. So sind die für Handke poetologisch grundlegenden Kuckucksrufe in Velika Hoča gleichzeitig für jeden Kosovobewohner die »kukumene« über die Opfer der Amselfeldschlacht.

⁹ Bei diesem Eingangs- bzw. Schlusskapitel handelt es sich um die Überschrift »Wie lange ein Herzstillstand für hundert Meter braucht [...] und was der Chefgenosse des Unfertigen als Zauberer draufhat« (Stanišić, *Wie der Soldat*, S. 7 bzw. S. 164), welche auf das Kapitel im Roman (S. 11–32) bzw. auf ein anderes im Buch im Roman (S. 212) verweist.

doppelt: einerseits als »Unfertiges« – d.h. als nicht zu Ende geschriebenes Buch im Buch –, andererseits als definitiver Abbruch des Erzählens – ganz gegen das Versprechen am Sarg des verehrten Opas, »niemals aufzuhören zu erzählen« (S. 32). Darauf folgt der zweite Teil, in dem er – zurück in Bosnien – weder Asija, die Kindheitserinnerung, findet, noch seine Heimatstadt wie erinnert vorfindet und auf Kriegsgewinnler wie Radovan Bunda (S. 273) oder Pokor (S. 282–285) trifft. Durchgehendes Merkmal dieses zweiten Teils ist die Diskontinuität nicht nur des Erzählstrangs, sondern vor allem der erinnerten Topographie und der topographierten Erinnerungen. So misst der Erzähler die Distanz »Zuhause – Schule« aus: »1803 Schritte [...]. Heute sind es 1731.« (S. 272) Damit wird die Äquidistanz der erinnerten zur erinnernden Topographie bestimmt. Das wiederholte »Ich habe Listen gemacht« im gleichnamigen Kapitel (S. 256–299) hingegen ist als perpetuierte Besinnung auf die topographierte und zu topographierende Erinnerung zu verstehen, wobei sich das Leitmotiv der »unfertigen Bilder« durch den ganzen zweiten Teil zieht.

Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* wurde von Anfang an die »hohe Kunst der Perspektive« zugesprochen,¹⁰ die jegliche Zentralperspektive vermeidet. So macht Peter Braun in seinem Artikel zu *Norbert Gstreins Meditationen über die Darstellbarkeit des Krieges* mindestens drei unterschiedliche Erzählverfahren fest, welche der Roman zur Disposition stellt: erstens die Reportage (vermittelt durch den Hauptprotagonisten und Kriegsreporter Allmayer), zweitens die fiktive Biographie (geplant durch die Figur Paul), drittens das »Aufschreibeprojekt« des Ich-Erzählers.¹¹ Zwar wird der gesamte Plot durch die Ich-Erzählinstanz gefiltert, aber selbst dieser Filter wird ständig relativiert und hinterfragt. Die Perspektivierung der kriegerischen Faktizität hinterlässt in der topographischen Wahrnehmung ihre Spuren; symptomatisch dafür ist die Beschreibung des kriegsversehrten Ortes Islam im dalmatinischen Hinterland: Islam Grčki und Islam Latinski bieten sich geradezu an, zum »Schnittpunkt dreier Religionen« hochstilisiert zu werden. Entsprechend weiß der Erzähler von der Figur Helena (ursprünglich Pauls, dann seine Geliebte), »welchen Aufwand Paul für die zwei Photos getrieben hat, die dann unter dem Titel *Dalmatinische Impressionen* ohne jeden weiteren Kommentar in der Zeitung erscheinen« (S. 260f.). Helenas Anmerkung dazu: »Was dabei herausgekommen ist, hätte nicht plakativer sein können.« Hinter dem einen Ortschild »ein für

¹⁰ So Sigrid Weigel anlässlich der Uwe Johnson Preis-Verleihung an Gstrein. Siehe Peter Braun: *Norbert Gstreins Meditationen über die Darstellbarkeit des Krieges*. In: Davor Beganović und Peter Braun: *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Fink 2007, S. 247–269, S. 254.

¹¹ Braun, ebd.

alle Mal zerstörte Gebäude«, hinter dem andern »Rohbauten [...], die von einem neuen Aufbruch zeugen sollten«. Und weiter: Paul »hätte [...] die Motive ohne große Schwierigkeiten vertauschen können«. Die perspektivierende Figurenrede, wie sie Gstrein gerade auch in topographischer Hinsicht einsetzt, bei welcher Paul »viel Zeit darauf verwandt« habe, »einen eindeutigen Blickwinkel zu finden«, ist aber nicht einfach als Wahrheitsrelativierung zu lesen. Vielmehr erhöht ein solches Erzählverfahren die Spannung zwischen Depotenzierung und Potenzierung des literarischen Modus: So relativiert die Figur jegliche Vereindeutigung und bezichtigt damit jeglichen »eindeutigen Blickwinkel« der Oberflächlichkeit und somit der Lüge; andererseits kennzeichnet die figürlich perspektivierte Einbettung einer solchen Feststellung die performative Potenz des literarischen Texts; dieser macht in der narrativen Perspektivierung der topographischen Perspektivierung eine unauflösbare Interdependenz zwischen Darstellendem und Dargestelltem sichtlich greifbar. Das bedeutet zwar nicht, dass das Bild seiner 'Oberflächlichkeit' enthoben würde, aber die literarische Rede potenziert sich durch seinen unwahren Gegenstand zur strukturellen Erkenntnis über den Krieg.

Die beiden Momente von topographischer Perspektivierung einerseits und expliziter Metanarrativität andererseits sind in Aleksandar Hemons *Lazarus Project* (2008) noch deutlicher herausgearbeitet. Zwar geht es vordergründig nicht um den jugoslawischen Zerfall, sondern um zwei Erzählstränge, die gegeneinander laufen: Der erste Handlungsstrang spielt zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Chicago, erzählt vom Juden Lazarus, der, als Anarchist verdächtigt, kurzerhand auf dem Polizeiposten erschossen wird, und dessen Geschichte, wie er einst als Überlebender eines Pogroms aus dem zaristischen Kischinjaw mit seiner Schwester Olga aufgebrochen ist, um über Czernowitz-Wien-Triest nach Amerika zu gelangen. Der zweite Handlungsstrang wird meist kapitelweise alternierend zum ersten dazugeflochten und präsentiert uns den Ich-Erzähler Brik, welcher dank eines »Susie-Stipendiums« zusammen mit dem Fotografen Rora einen Roman über die Lazarusgestalt schreiben kann. Sowohl Rora wie Brik stammen aus Sarajevo; während Rora den dortigen Krieg in den 1990er Jahren miterlebt, überlebt und viel davon zu erzählen weiß, so ist Brik schon vorher nach Amerika ausgewandert. Die Recherche-Reise der beiden führt sie – gegenläufig zur einstigen Emigrationsrichtung von Lazarus – von Lemberg über Czernowitz nach Kischinjaw. Die einstige Imperiumsgrenze zwischen russischem Reich und der Doppelmonarchie um 1908 wird so in die Gegenrichtung der postsowjetischen Staaten, von der Ukraine nach Moldawien überschritten. Diese doppelte Gegenläufigkeit der beiden Erzählstränge in Raum und Zeit wird unterminiert durch eine permanente Präsenz des bosnischen Kriegs in den Anekdoten und Witzen des Fotografen Rora, der immer wieder unverhofft Geschichten von Rambo

und den Internationalen, von Leichenschmuggel und Abrechnungen unter Kriegsprofiteuren zum Besten gibt. Die eigentliche Leerstelle bildet das Trauma der Überlebenden, einerseits von Lazarus und seiner Schwester, die nur knapp dem Pogrom entkommen, andererseits von Brik und Rora aus Sarajevo – das endgültige Reiseziel der beiden, wo der Photograph auf offener Strasse ermordet wird.

2. Reisen und Erzählen

Bezeichnend für alle vier Autoren und Texte ist ihre reflektierte Hybridform zwischen Dokument und Fiktion, woraus eine Metareflexion des Erzählens resultiert. Bei Handke könnte man das ständige Changieren zwischen Reiseberichten einerseits wie *Eine winterliche Reise [...]*, *Sommerlicher Nachtrag*, *Unter Tränen fragend* oder *Die Kuckucke von Velika Hoča* und Fiktionalisierungen andererseits wie das Theaterstück *Die Fahrt im Einbaum* oder die »Erzählung« *Die morawische Nacht* in Anschlag bringen, wenn er sich mit dem 'Verlust seines Jugoslawiens' beschäftigt. Diese Beobachtung intertextueller Natur lässt sich ebenso auf die Binnenstruktur der »Erzählung« *Die morawische Nacht* anwenden. Die Fiktionalisierung schafft keine Kohärenz, schafft keinen Rahmen, innerhalb dessen eine Geschichte erzählt werden könnte. Im Gegenteil: Das Erzähler-Ich, in den Reiseberichten Handkes immer wieder Gewährsmann der subjektiven Weltvermittlung und damit auch der Politisierung, wird im »Ex-Autoren« der *Morawischen Nacht* ironisiert, in den verschiedenen Erzählinstanzen ständig aufgebrochen, von anderen Sprechern (z.B. vom »Zwischenrufer«) unterbrochen und in der intertextuellen Multiplikation (mit unzähligen Verweisen auf frühere fiktionale Erzähltexte des Autors) in eine Schizophrenie des Früher und Jetzt, das sich palimpsestartig übereinander lagert, getrieben. Stanišić wiederum inszeniert die literarische Verarbeitung der kriegerischen Zäsur in einer barock-balkanischen Überschwänglichkeit à la Kusturica, in Filmrissen zwischen schuldloser Gartenarbeit und Kriegsmaschinerie.¹² Das Changieren zwischen faktualem und fiktionalem Modus überträgt sich auf den Kinderblick, der durch Einwürfe eines erwachsenen Erzählers die narrative Kohärenz durchbricht,¹³ auf den Ich-Erzähler, der plötzlich ein anderes Ich und nicht mehr der Hauptprotagonist Aleksander Krsmanović

¹² Einschlägig dazu ist das Kapitel 9, in welchem der »Ex-Autor« in seinen Heimatort in Kärnten zurückkehrt und auf ein verstörendes Anderes, auf ein orientales Samarkand trifft, unter dem alte topographische Strukturen erst allmählich und dann auch meist nur verfremdet auftauchen. Handke, *Die morawische Nacht*, S. 453–505.

¹³ Stanišić, *Wie der Soldat*, S. 292.

sein kann.¹⁴ Je mehr sich das kriegerische Geschehen dem kindlichen Erzähler nähert, desto mehr fiktionalisiert er es. Am deutlichsten kommt das zum Ausdruck in der im zweiten Teil des Romans eingelagerten Fußballspiel-Parabel, welche in überwältigender Präzision die (Spiel-)Regeln und den (Spiel-)Verlauf der Belagerung Sarajevos nachzeichnet.¹⁵ Gleichzeitig erweist sich das *Quid pro quo* wiederum als detaillierteste Reportage eines während der Belagerung Gewohnheit gewordenen Fußballspiels zwischen Verteidigern und Belagerern Sarajevos. Die Parabel wird so auf eine doppelte Faktualität, auf diejenige des Kriegs wie auf die andere des Spiels im Krieg lesbar, womit wiederum das Verhältnis der Fiktion zum kriegerischen Ereignis in den Fokus rückt.

In Gstreins Roman bildet eine solche Auslegeordnung die Voraussetzung fürs Erzählen überhaupt. Im Raumsetting in und um Hamburg vor der Reise des Ich-Erzählers ins kriegsversehrte Kroatien und Bosnien,¹⁶ über die Hauptfigur Paul, welche eine Romanbiographie über den Journalisten Allmayer zu schreiben gedenkt, werden die Fakten nur im Verhältnis zu ihrer fiktionalen Darstellbarkeit bzw. Nicht-Darstellbarkeit reflektiert. Das Ereignis ist immer schon als Erzählung erster oder zweiter Ordnung dargestellt. Noch eine Stufe vertrackter erfolgt die Verarbeitung faktualer Dokumente im Lazarus-Projekt; zwar werden die eingelassenen Dokumente, die Berichte und Artikel in Bezug auf Lazarus' Anarchismus-Verdächtigung und Tod, kursiv gekennzeichnet. In ihrer textuellen Einbindung in die eigentliche Fiktion, in die auktoriale Erzählung des Romans wird der stereotypisch fingierte und subjektive Dokumentcharakter wiederum entlarvt.¹⁷ Hier wird nicht – wie noch bei Gstrein – lediglich die Perspektivierung der Erzählung exponiert, sondern eine Fiktionalisierung des Dokuments

¹⁴ Bezeichnend sind immer wieder die im Zusammenhang mit dem noch kommunistischen Jugoslawien geäußerten politischen Anspielungen, die einer Kinderperspektive und vor allem Kindersprache kaum inhärent sein können, wie zum Beispiel: »'Meine Heimat' war jedes Jahr mindestens zweimal [Aufsatz-]Thema. Also wies ich in einer Fußnote auf meine vergangenen Arbeiten hin sowie auf die Tatsache, dass sich meine Einstellung trotz Inflation nicht geändert hatte und nicht so schnell ändern wird.« Stanišić, *Wie der Soldat*, S. 86f. Oder: »Das kapierten auch nur diejenigen, die keine ehemalige fachpolitische Beraterin für das Lokalkomitee des BdkJ als Mutter hatten und deren Opa nicht alles erklären konnte.« Stanišić, *Wie der Soldat*, S. 73.

¹⁵ Beispielsweise der Übergang zu Fatimas Gedicht: Stanišić, *Wie der Soldat*, S. 151f.

¹⁶ Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, wie z.B. der Kriegsschauplatz Vukovar im Gespräch zwischen Ich-Erzähler und Paul durch das Raumsetting am Hamburger Hafen gerahmt wird. Gstrein, *Das Handwerk des Tötens*, S. 123–125.

¹⁷ So im ersten Kapitel, in dem sich die eingelassenen Berichte von einem gewissen William P. Miller als höchst subjektiv und stereotyp denunzierend gegen Lazarus erweisen und überhaupt keine Objektivität beanspruchen können (Hemon, *The Lazarus Project*, S. 16–18).

im Rahmen einer Faktualisierung einer Ich-Reise-Erzählung auf die Spitze getrieben. Gerade wenn das Ereignis als Ereignis dargestellt werden soll, bildet offenbar die Reiseerzählung allgemein ein Korrelat zwischen Faktum und Fiktion unter dem Vorzeichen einer ständigen Inversion. Ist dieser Strukturbefund am analysierten Korpus nun rein zufällig oder lässt er sich in einem allgemeineren Kontext wiederum theoretisieren?

Im zweitletzten Kapitel »Ich habe Listen gemacht« von Stanišićs Roman figuriert eine sonderbare *Mise en abyme*:

Man müsste, schreibe ich später in das Als-alles-gut-war-Buch, das ich Oma vor meiner Abfahrt zurückschenken werde, man müsste einen ehrlichen Hobel erfinden, der von den Geschichten die Lügen abraspeln kann und von der Erinnerung den Trug. Ich bin ein Spänesammler.¹⁸

Hier formuliert der Ich-Erzähler gleich eine doppelte Reflexion des Erzählens, eine implizite und eine explizite. Die implizite Reflexion verortet den Eintrag in den eingeschobenen Zwischenteil in der Mitte des Romans als Futurfunktion in der erzählten Vergangenheit just dahin, wo wir noch auf die erwähnte leere Seite treffen. Gleichzeitig fasst der Erzähler eine Rückgabe der Kindheitserinnerung gewissermaßen an den Ort der Erinnerung, an seine Oma, ins Auge. Doch die explizite Reflexion, welche die Leerstelle des Kriegs im verdoppelten Sinne als Schreibstrategie des Buchs im Buch einerseits und der weißen Seite andererseits hinterlässt, ist verstörend: »von den Geschichten die Lügen abraspeln und von der Erinnerung den Trug«. In diesem narrativen Modell der Mnemotechnik werden einerseits Wahrheitsanspruch und Fiktionalität vertauscht; andererseits wird ein poetologischer »Hobel«, entwickelt, der wiederum Erzählung zweiter Ordnung generiert. Die Pointe besteht gerade nicht in einem 'wahren Kern' der »Geschichten« bzw. der »Erinnerung« als vielmehr im Abfallprodukt, in den »Spänen«, Metaphern für »Lügen« und »Trug«. Die Wirkungsmacht entwickelt der Text aus der Verneinung einer Wahrheit, welche narrativ sowieso nur behauptet werden kann, da die Spuren des Kriegs nur die Negativität seiner Eigentlichkeit sind. An dieser Stelle wird die Erinnerung an den Krieg mit der Tradition der phantastischen Reiseerzählung, ausgehend von den *Verae Historiae* von Lukian aus Samosata, eingeführt. In der Einleitung beruft sich der Autor auf andere Lügenliteratur:

Das Anziehende [...] liegt nicht bloß in der Abenteuerlichkeit des Inhalts [...] und in dem traulichen Ton der Wahrheit, womit ich eine so große Mannigfaltigkeit von Lügen vorbringe, sondern auch darin, daß jede der ungläublichen Begebenheiten, die ich als Tatsachen erzähle, eine komische

¹⁸ Stanišić, *Wie der Soldat*, S. 268.

Anspielung auf diesen oder jenen unserer alten Dichter, Geschichtsschreiber und Philosophen enthält [...].¹⁹

In der Aufhebung des aristotelischen Paradigmas, Wahrscheinliches zu fiktionalisieren, gewinnt die phantastische Literatur in der Reflexion ihrer Unüberprüfbarkeit Wahrhaftigkeit. Folgen wir weiter der Argumentation Lukians:

Da ich nun der Eitelkeit nicht widerstehen kann, der Nachwelt auch ein Werkchen von meiner Fassung zu hinterlassen, und wiewohl ich nicht Wahres zu erzählen habe [...]: so habe ich mich wenigstens zu einer ehrenfestern Art zu lügen entschlossen als die meiner Herren Mitbrüder ist; denn ich sage doch wenigstens eine Wahrheit, indem ich sage, daß ich lüge [...].²⁰

Im Rückgriff auf Stanišićs Verschränkung von »Lüge« und »Trug« ist Reiseerzählung immer nur als Paradox zu denken: Erstens resultiert ja gerade – wie soeben formuliert – ein trugfreies Erzählen aus der Lüge, die immer schon als Lüge deklariert wird. Zweitens ist und bleibt die Erinnerung trügerisch – unabhängig davon, ob nun wahre Geschichten, *Verae Historiae*, erzählt werden oder nicht. Mit anderen Worten: Die Erinnerung trügt in jedem Fall. Entscheidend ist die Reflexion der Narration im narrativen Modus, wie das auch der Ich-Erzähler in Hemons *Lazarus Project* macht, wenn er in Anschluss an eine unwahre Reisegeschichte Roras von seinem Onkel, der mit dem Taxi von Sarajevo nach Mekka und wieder zurück pilgert, zwei narrative Modi typologisiert: So gebe es einen amerikanischen Modus, in dem die »unaufhörliche Verewigung kollektiver Phantasien [...] ein unstillbares Verlangen nach Wahrheit und nichts als Wahrheit« erzeuge, denn »Realität« sei »in Amerika die begehrteste Ware«. Davon setze sich der osteuropäische Modus ab; so »hatte man« »in Sarajevo« »beim Geschichtenerzählen immer im Hinterkopf, dass die Aufmerksamkeit der Zuhörer nachlassen könnte, also übertrieb man und schmückte aus oder log regelrecht, um das zu verhindern«. Die hier formulierte produktions-rezeptionsästhetische Ligatur zur Begründung einer Poetologie der Lüge lautet: »Skepsis war dauerhaft außer Kraft gesetzt, denn niemand erwartete Wahrheit oder Information, sondern nur das Vergnügen, an einer Geschichte teilzuhaben [...]«. Entscheidend in dieser poetologischen Selbstreflexion ist nicht die Präferenz des einen oder anderen Modus als vielmehr ihr narratives Setting, die Taxifahrt von

¹⁹ Lukian: *Verae Historiae*. In: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. J. Werner und H. Greiner-Mai. Bd. 2. Berlin: Aufbau 1974, S. 301f. Zitiert und argumentativ eingebettet von Christophe Bourquin: *Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 71f.

²⁰ Lukian, *Verae Historiae*, S. 302.

Lemberg nach Czernowitz, während der Rora seine Geschichten erzählt: »Sogar Andrij [der Taxifahrer] schien wie hypnotisiert von seiner Stimme, von dem stetigen Strom weicher, epischer, slawischer Laute«,²¹ während der Ich-Erzähler Brik nicht zum Aufschreiben wegen der Schlaglöcher auf der Strasse kommt. Damit überlagert die Reiseerzählung die Reflexion der Reiseerzählung. Sie wird gleichsam metaphorisch lesbar in der Spannung zwischen Botschafts- und Produktions- bzw. Rezeptionszentrierung; die Dynamik des Reisens erfasst seine Poetologie zweiter Ordnung.

Zu fragen ist nun, welche Rolle dem jugoslawischen Zerfall im Kontext einer poetologischen Metareflexion zukommt. Das eigentliche Relais einer solchen Beziehung zwischen 'historischem Ereignis' und dem Lügenparadox bildet das Trauma des Überlebenden. Es geht nicht um eine Psychologisierung und somit Einbindung des Traumas in ein vorfabriziertes narratives Setting. Vielmehr soll das Trauma als primär narrativer Tatbestand untersucht werden. Dominick LaCapra definiert das Trauma als »disruptive experience that disarticulates the self and creates holes in existence«. ²² Damit verleiht er der diskursiven Traumaverarbeitung ex post durch die Traumadefinition eine psychologische Basis. Lässt man seine wissenschaftliche Festschreibung am Schluss des ersten Kapitels in *Writing History, Writing Trauma* offen, so liest sich das psychologische 'Durcharbeiten',²³ das »working-through« des Traumas, als Erzähltheorie der »middle-voice« nicht einfach zwischen einem simplen Positivismus und Konstruktivismus,²⁴ aber auch nicht als Barthes'sches intransitives Schreiben, welches die Beziehung zwischen Sprecher und seinem Diskurs bestimmt und als Zwischenstimme der Unentscheidbarkeit sowie einer

²¹ Alle Stellen finden sich in der deutschen Übersetzung von Hemons *Lazarus*, S. 129. »It was different in America: the incessant perpetuation of collective fantasies makes people crave the truth and nothing but the truth – reality is the fastest American commodity.« Hemon, *The Lazarus Project*, S. 103. Und zuvor: »Sarajevians told stories ever aware that the listeners' attention might flag, so they exaggerated and embellished and sometimes downright lied to keep it up. [...] Disbelief was permanently suspended, for nobody expected truth or information, just the pleasure of being in the story [...].« (S. 102f.) Und: »Even Andry seemed mesmerized his voice, with the steady stream of soft, epic, Slavic sounds.« (S. 102)

²² So gibt LaCapra schon zu Beginn klar zu verstehen: »As shall become evident, my own view falls at neither extrem represented by these two approaches«. Dominick LaCapra: *Writing History, Writing Trauma*. The John Hopkins University Press 2001, S. 1. Entsprechend gewichtet er die Kontextualisierung »not only on the level of directly referential statements about events but on more structural and comprehensive levels such as narration, interpretation, and analysis« (S. 5).

²³ Mit diesem Begriff recurriere ich auf Freuds Schrift *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (1914). In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. X. Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 130ff.

²⁴ La Capra, *Writing History*.

radikalen Ambivalenz figuriert.²⁵ Vielmehr setzt LaCapra die 'différance' generierende »undeciability« in Relation mit dem Trauma und dem posttraumatischen »acting out«, mit der »compulsive repetition of traumatic scenes« (S. 21): »Something of the past always remains, if only as a haunting presence or symptomatic revenant.« (S. 49) Geht man im Anschluss an Primo Levi und an die Theoretisierung von Zeugenschaft durch Giorgio Agamben davon aus, dass die 'Überlebenden' gar nicht die eigentlichen Zeugen sein können, da sie – wie es in Levis *I sommersi e i salvati* (1986; *Die Untergegangenen und die Geretteten*) heißt – »den tiefsten Abgrund nicht berührt haben«, so bildet die Reise einerseits lediglich das Zeugnis vom Krieg als Restbestand, andererseits die wohl einzige »mnemonisch-narrative Möglichkeit«.²⁶ Trauma ist nach Primo Levi nur in einer zivilisierten Welt möglich, seine klassische »Durcharbeitung« ebenso; umso deutlicher zeichnet sich ab, dass Erzählen nicht traumasympptomatisch ist. Vielmehr kann das so genannte 'Trauma' nur noch als Symptom einer narrativen Struktur gelten, welche wiederum das Überleben im und nach dem Krieg garantiert. Gleichzeitig bleibt aber die Skepsis am literarischen Überschuss, welcher die Zeugenschaft sowohl strukturiert wie auch in seiner rhetorisch-literarischen Verfasstheit das Faktum bedroht. Umso mehr kreisen solche Erinnerungstexte nicht nur um die Leerstelle des Kriegs, sondern ebenso um die Leerstelle der Zeugenschaft zwischen historischem Ereignis im Sinne der Faktizität und seiner Literarisierung.²⁷ So problematisch der Vergleich einer spezifischen Kriegserfahrung mit dem Holocaust sein mag, so sehr wird in der Extremform deutlich, wie Erzählen nicht als Traumabewältigung, sondern als Zeugenschaft im poetischen Modus nötig wird. Gerade durch den Versuch einer Textrekonstruktion von Dantes *Commedia* belegt Primo Levi in seinem ersten Erinnerungstext an Auschwitz, in *Se questo è un uomo* (1958), eindrücklich, wie sehr sich Erinnerung an architekturellen Formen orientiert. Bei Levi zeichnet sich zudem eine zusätzliche poetische Funktion der Reise ab, welche in dem hier skizzierten Zusammenhang bedeutsam ist: Seine monatelange Migration durch ganz Mittelosteuropa-

²⁵ LaCapra stützt sich in seiner Argumentation weitgehend auf Roland Barthes' Aufsatz *Écrire, verbe intransitif?* (1970). In: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil 1984, S. 21–31. Er sieht aber insbesondere in der Dichotomisierung im »double system of time« mit dem »énonciateur« auf der einen Seite und der »énonciation« als »moment générateur« auf der anderen die Gefahr, dass Geschichtsschreibung »deprived of present and future« sei. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, S. 20.

²⁶ Vgl. dazu Hubert Thüring: *Überleben und Weitererzählen. Primo Levis Erfahrungsweise*. In: Joachim Küchenhoff (Hg.): *Erinnerung und Neubeginn*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2002, S. 148–167, insbesondere S. 155 und S. 158.

²⁷ Zum Trauma, welches nur in einer zivilisierten Welt möglich ist, vgl. Thüring, *Überleben und Weitererzählen*, S. 153; zum literarischen Rest, der die Zeugenschaft zugleich befördert wie bedroht, vgl. ebenfalls Thüring, S. 161.

pa nach der Befreiung aus dem Lager Auschwitz durch die Rote Armee nannte er immer wieder seinen glücklichsten Lebensabschnitt. Der Titel seines zweiten Romans *La tregua* (1963) ist bezeichnend für diese Phase (für die »Atempause«, den »Waffenstillstand«) zwischen der Wirklichkeit des Lagers einerseits und derjenigen des Alltags in Turin andererseits; es handelt sich dabei um zwei Wirklichkeiten, welche scheinbar nichts miteinander zu tun haben und dennoch immer wieder ineinander zu fallen drohen. In der Reise werden diese zwei Realitätskategorien von Alltag und Ausnahmezustand des Lagers suspendiert; das Reisen erweist sich als Ausnahmezustand zweiter Ordnung, in dem die Reflexion selbst der Lagererfahrung beobachtet werden kann.

Auf der Folie einer solchen 'itinerarologischen' Narrativisierungsstruktur werden Roras Erzählungen in Hemons *Lazarus Project* besser verständlich; der Ich-Erzähler Brik wird immer wieder hineingezogen, wird gleichsam vom Gespenst des jüngsten Kriegs in Bosnien heimgesucht, indem er immer wieder nachfragt, was denn da eigentlich geschehen sei. Die Antwort Roras dazu lautet nur hämisch: »Du weißt gar nichts [...] über den Krieg«; er erzählt weiter von Rambo, dem Kriegsgewinnler in Sarajevo,²⁸ und fragt dann: »Du willst doch nicht etwa darüber schreiben?« – »Nein, natürlich nicht. Ich muss ein anderes Buch schreiben«, lautet die hilflose Antwort des Ich-Erzählers, bevor er wiederum mit der Kriegsgeschichte aus Sarajevo fortfährt, obwohl er ja eigentlich von Lazarus erzählen müsste.²⁹ Auch Stanišićs Filmrise, welche zwischen Alltags- und Kriegsgeschichten enharmonisch modulieren, legen beredtes Zeugnis eines iterativ induzierten Erzählverfahrens ab.³⁰ Sinnigerweise erzählt das Kind im ersten Teil des Raums vom Krieg nur im Modus der Uneigentlichkeit – wie der Titel schon besagt: vom »Soldat[en], der das Grammofon repariert«. Erst im zweiten Teil auf der Recherchereise tauchen dann die Traumata auf, oder, wie es

²⁸ Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich hier um die zwielichtige Gestalt Ismet Bajramović mit dem Übernamen Čelo. Einerseits organisierte er die Verteidigung Sarajevos von der ersten Stunde; andererseits nutzte er die Kriegssituation für seine kriminellen Geschäfte mit Schutzgeldern, Waffen- und Drogenschmuggel.

²⁹ Hemon, *The Lazarus Project*, S. 225. »You know nothing about these people, Brik. Nothing about the war. You are a nice, bookish man. Just enjoy the story. [...] What's with the questions? You are not going to write about this, will you? / No, of course not. I've got another book to write.« Hemon, *The Lazarus Project*, S. 184f.

³⁰ Definiert sich Krieg als Ereignis, welches in seiner Erzählstruktur gerade nicht iterativ sein kann – so in der Definition Wolf Schmidts von »Ereignishaftigkeit« –, so dekonstruieren iterative Strukturen des pikaresken Romans wie Jaroslav Hašeks *Švejk* den Krieg nicht nur als unwiederholbares Ereignis, sondern als Ereignis selbst. Vgl. dazu Susi Frank: *Einleitung: Kriegsnarrative*. In: Natalia Borissova, Susi K. Frank, Andreas Kraft (Hgg.): *Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 8 bzw. S. 15.

in den kurzen Hörspielszenen *Traum, träum, Traumata* heißt, mit welchen sich Stanišić für den Bachmann-Preis 2005 präsentiert: »Detonation auf repeat.«³¹ Definiert sich ein solches Erzählen nicht einfach als pathologischen Traumaeffekt, sondern als mnemotechnische Voraussetzung des Traumasymptoms, so übernimmt das Reisen nach Ex-Jugoslawien zurück ins Kriegsgebiet die Relais-Funktion zwischen »Durcharbeiten« und Erzählen. Das Reisen bildet die Songline des Schamanen.³² Interessiert die Recherche lediglich die faktuale Rückbindung, so stellt das »Durcharbeiten« eine substantielle Narrativisierung dar, welche gerade die Nicht-Erzählbarkeit und deren Effekte thematisiert:

In any event, the use of the middle voice would require modulations of proximity and distance, empathy and irony with respect to different »objects« of investigation, and it need not to be understood as ruling out all forms of objectivity and objectivation.³³

Gerade darum formuliert die Literatur ihr Reflexionsvermögen in Absetzung von einer vermeintlich faktual induzierten Historiographie durch ihr explizites Interesse an den »Spänen« von »Lüge« und »Trug«. Wenn sich demnach das »Durcharbeiten« in allen Erzählstrategien aus dem 'Exil' als Reise erweist, so müsste man sich zum Abschluss fragen, welche Räume dabei konstituiert und wie diese theoretisch wiederum kontextualisiert werden können.

3. Raumtheorien als Erzähltheorien

Reisen angesichts des traumatischen »Durcharbeitens« generiert eine enge Verbindung zwischen Erzählen und einer Raumpraxis, wie sie de Certeau als »Pratiques d'espace« beschreibt. Sein Ausgangspunkt einer

³¹ Saša Stanišić: *Träum! Traum. Traumata*. In: *Volltext*. Zeitung für Literatur 3/2005, S. 36. Eine Ich-Erzählerin berichtet in der ersten Szene von einer »Waschmaschine« (von »ein[em] umgebaute[n] russische[n] Panzer«, »drei mal drei Meter, schwarzer Stahl, Baujahr ,46 – Iwans Rache für die ganze Scheiße«). Diese 'Kriegsmaschine' hinterlässt bei dem vierjährigen Mädchen nichts als Schrecken. Bezeichnend ist, dass dieses Trauma auf eine Erfahrung nicht im jüngsten Krieg, sondern im vorhergehenden Zweiten Weltkrieg zurückgeht. Der neue Krieg wird so als Wiederholung des bisher verdrängten artikuliert. Zur traumatischen Korrelation zwischen Zweitem Weltkrieg und den Zerfallskriegen in Jugoslawien s. Boris Previšić: *Parallelization: WWII and the fall of Yugoslavia as Europe's Blind Spot*. In: Paul Gifford, Tessa Hauswedell (Hgg.): *Europe and its Others: Interceptions Past, Present, Future (Culture and Identity)*. London: Peter Lang 2009, S. 183–202.

³² Vgl. dazu Bourquin, *Schreiben über Reisen*, S. 42–48 sowie S. 153–165 (zit. Anm. 19).

³³ LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, S. 30 (zit. Anm. 24).

solchen Raumpraxis ist der Gang durch die Stadt, der sich durch die Bewegung der panoptischen Kontrolle – symbolisiert im Blick vom World Trade Center in New York – entzieht; der Ort wird so im narrativen Modus verräumlicht und verzeitlicht. Sinnigerweise spricht aber de Certeau nur bei der Lektüre von einem Raum (S. 345);³⁴ »Erzählungen« hingegen »führen [...] eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt« (S. 346). Während also rezeptionsästhetisch immer eine Subjektivierung stattfindet, findet produktionsästhetisch eine Wechselwirkung zwischen objektiver Ortsbezeichnung und subjektiver Erfahrung statt: »Somit hat man also die Struktur des Reiseberichts: die Geschichten von Wanderungen oder von Gebärden werden durch die 'Zitierung' von Orten markiert, die sich daraus ergeben oder die sich autorisieren.« (S. 349) Gerade in der Auseinandersetzung mit der historischen Zäsur des Kriegs wäre es fatal, die literarische Praxis der Narrativisierung zur reinen Subjektivierung des Geschehens zu erklären, um sie damit aus der Schusslinie einer Verbindlichkeit zu bringen. Zwar erfährt beispielsweise Handke die kriegsversehrte Landschaft, indem er sie sich als Reisebericht erschreibt. Diese Praxis versteht er und versteht sich aber als Gegenpraxis zur massenmedialen Vermittlung des Kriegs. So schreibt er sich in diesen Diskurs der Kriegsorte ein. Auch wenn der Idealort einer Enklave der oralen Erzählung und somit einer Praxis (heißt sie nun Porodin oder Velika Hoča) entspricht, so impliziert die Reise immer auch den konkreten Ort: »Das narrative Gewebe, in dem die Deskriptoren von Routen [der Raumpraxis] überwiegen, wird also vom Deskriptoren vom Typus Karte [des Orts] punktuell unterbrochen.« (S. 349) Damit lässt sich eine erzählte Reise, so fiktiv sie auch sein mag, immer von den Gespenstern der Geschichte, des Orts, des Traumas heimsuchen.

Geht man wie Foucault davon aus, dass es sich bei der Heterotopologie um eine »Konstante aller menschlichen Gruppen« handelt (S. 321),³⁵ dann ist zu fragen, inwiefern die Fiktion per se schon diesem Typus entspricht, zumal ihre Spiegelmetaphorik das Lacan'sche Konzept des Imaginären nahelegt. Der phylogenetische Schritt von der symbolischen in die reale Welt ist nur über die imaginäre Welt möglich. Dass das Bild, die imago, einen eigentlichen Fluchtpunkt der fiktionalen Metaphorik bildet, legen gerade die besprochenen Bücher nahe. So ist das poetologische Prinzip der »unfertigen Bilder« von Stanišić symptomatisch für eine solche Reflexionsbewegung; ebenso die Gleichwertigkeit von Text und Bild – wie wir sie schon von Sebalds *Ringen des Saturn* her kennen – im *Lazarus Project* (eine

³⁴ De Certeau zitiert nach Jürg Dünne und Stephan Günzel (Hgg): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.

³⁵ Foucault zitiert nach Jürg Dünne / Stephan Günzel (Hgg): *Raumtheorie* (zit. Anm. 34).

Gleichwertigkeit notabene, auf der Hemon während Lesungen aus seinem Buch jeweils penibel achtet). Der Mord am Fotografen Rora in Sarajevo zum Abschluss des Romans hängt – zumindest innerhalb des Erklärungshorizonts der Vorlage – weniger mit den möglichen mafiösen Kriegsverstrickungen als vielmehr mit dem Blick der Kamera selbst zusammen. Denn diese ist der Grund für die Ermordung durch einen Drogenabhängigen; damit werden gleichzeitig das osteuropäische Erzählen im Fabulierkünstler und Fotografen Rora *und* das narrative Transzendental des Bildes kalt- und stillgestellt. In der Historisierung seines Begriffs macht Foucault einen Übergang von zeitlich eingegrenzten Heterotopien, so genannten »Krisenheterotopien« wie »Heranwachsende«, »Frauen im Kindsbett«, zu räumlichen Heterotopien, zu so genannten »Abweichungsheterotopien« wie »Sanatorium und psychiatrische Anstalten«, fest (S. 322). Zu fragen ist nun, ob dieser Übergang von temporalen zu lokalen Heterotopien nicht auch der üblichen Richtung der narrativen Verarbeitung entspricht. Die Beispiele Foucaults sind einschlägig, die Museen bzw. Bibliotheken als heterotopische Formen einer »ursprünglichen Heterochronie« (S. 324) und schließlich das Schiff und somit auch der Raum des Reisens als »Heterotopie par excellence« (S. 327). Übersetzt man den Krieg als zeitlichen Ausnahmezustand in seiner narrativen Verarbeitung, im »working-through« des Traumas, in eine heterotopische Bewegung, so müsste das Reisen geradezu das Ostinato solcher Erzählungen bilden. Mit anderen Worten: Die Heterotopie bildet die eigentliche Chiffre der Übereinanderlagerung verschiedener Orte, »die eigentlich nicht miteinander verträglich sind« (S. 324). Die Variationen davon sind uns bekannt: das Übereinander verschiedener Orte der Erinnerung und Projektion, der politischen Polemik und literarischen Imagination bei Handke; das ständige und immer wieder scheiternde Abgleichen der Orte der Erinnerung einerseits und der Rechercheise andererseits bei Stanišić; die permanente Verspektivierung, die Bewusstmachung verschiedener Ansichten auf einen Ort bei Gstrein; und schließlich die gegenläufigen Reisebewegungen zwischen geschriebenem und zu schreibendem Buch in Hemons *Lazarus Project*.

Als letzte raumtheoretisch-narrative Engführung beziehe ich mich auf Bachtins Chronotopos. Im Wissen darum, seiner Gesamtkonzeption nicht gerecht zu werden, sind mir zwei Aspekte ein besonderes Anliegen: erstens die Verbindung zwischen Raum und Zeit sowie zweitens die Beziehung »zwischen darstellender realer Welt und der im Werk dargestellten Welt«. Erstens: Wird der Chronotopos – wie zu Beginn von Bachtins Abhandlung – ganz im Sinne der Einstein'schen Relativitätstheorie als »untrennbare[n] Zusammenhang von Zeit und Raum« (S. 7) aufgefasst, so »ergießt sich hier gleichsam Zeit in den Raum und fließt durch ihn hindurch«. Und weiter: »[D]ie Metaphorisierung des Weges ist vielfältig und vielschichtig, doch ihr eigentliches Kernstück ist der Strom der Zeit.« (S. 181) Zur Intensivie-

nung sowohl des Raum- wie des Zeitbegriffs wird die Verbindung der beiden Parameter vorausgesetzt. Gerade wenn die zeitliche Zäsur des Kriegs das – wie wohl Büchner sagen würde – ‘Subjekt der Geschichte’ in einen Ausnahmezustand katapultiert, so wird seine räumliche, wenn auch nur ‘unfertige’ und disparate Wiedererfassung im Narrativ der Reise unabdingbar. Zweitens: Wenn auch »eine scharfe und prinzipielle Grenze« »zwischen der darstellenden realen Welt und der im Werk dargestellten Welt verläuft« (S. 191), so ist dennoch eine »Wechselwirkung« zwischen den beiden vorhanden (S. 192) und für die Narrativisierung notwendig. Gerade darum wird das Erzählen selbst thematisiert und beobachtet. Die Metanarrativisierung ist in diesem Kontext Voraussetzung von Erzählen überhaupt. Erst eine solche theoretische Rahmung von Beobachtung zweiter Ordnung erzeugt »Sinnbildungen« (»smysly«) (S. 195), verleiht dem Erzählen eine ‘Richtung’. Darum die ironische Brechung des Erzählens selber bei Handke durch den »Ex-Autor«, darum der paratextuelle Einschub des Buchs ins Buch bei Stanišić, darum die ständige Diskussion der Wirkungsästhetik in Pauls zu verfertigenden Roman bei Gstrein, darum der ständige Eiertanz um das andere noch zu schreibende Buch *Lazarus* bei Hemon. Diese Settings tun so, als ob sie die Grenze zwischen Romanwelt und realer unterspülen könnten. Sie verleihen aber gleichzeitig dem Reisen, der Migration der Literaturen, eine Richtung. Oder um es abschließend mit Deleuze/Guattari zu formulieren: »Denken heißt reisen [...]. Kurz gesagt, Reisen unterscheiden sich weder durch die objektive Qualität von Orten, noch durch die meßbare Quantität der Bewegung, noch durch irgend etwas, das nur im Geiste stattfindet, sondern durch die Art der Verräumlichung, durch die Art im Raum zu sein, oder wie der Raum zu sein.«³⁶

Auch wenn diese raumtheoretischen Hinweise für die Ausweitung einer Narratologie des jugoslawischen Zerfalls notwendig sind, so handelt es sich dabei lediglich um punktuelle Versuche, das Reisen in Erinnerung konziser zu erfassen. Dabei sollte eigentlich nicht der Eindruck erweckt werden, dass sich alle Erzählungen innerhalb des ausgewählten Korpus über denselben raumtheoretischen Leisten schlagen lassen. Vielmehr operiert jeder Text individuell. Und dennoch: Nicht nur bildet das Reisen eine Folie der Reflexion oder – wie im Anschluss an Levi gezeigt werden konnte – einen Ausnahmezustand zweiter Ordnung, sondern ebenfalls einen Raum zweiter Ordnung in seiner (Un-)Bestimmtheit zwischen objektivierenden bzw. objektivierten Orten und subjektivierenden bzw.

³⁶ »Penser, c’est voyager [...]. Bref, ce qui distingue les voyages, ce n’est ni la qualité objective des lieux, ni la quantité mesurable du mouvement [...] mais le mode de spatialisation, la manière d’être dans l’espace, d’être à l’espace.« Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris: Minuit 1980, S. 602. Übersetzung: Jürg Dünne / Stephan Günzel (Hgg): *Raumtheorie*, S. 443 (zit. Anm. 34).

subjektivierten Räumen, welche im Kontext des Kriegs traumatische Effekte des so genannten »Durcharbeitens« und »Ausagierens« narrativ offenbar am besten erfassen.