

VON DER TESTIMONIALEN PROSA BIS ZUM POSTMODERNISMUS

Kroatischer Dokumentarroman in den 1990er Jahren

von Milka Car (Zagreb)

Erstveröffentlichung

Priča o priči

Priča mora biti iskrena. Učini li vam se da lažem, odmah zatvorite knjigu i ne slušajte. Onda to sigurno nisu priče za vas.

(Geschichte über die Geschichte)

Eine Geschichte muss wahr sein. Wenn euch scheint, dass ich lüge, klappt sofort das Buch zu und hört nicht zu. Dann sind dies sicherlich keine Geschichten für Euch.)

Siniša Glavašević¹

1 Glavašević, Siniša: Priče iz Vukovara. Zagreb: Matica Hrvatska 2001, p. 91.

2 Oraić Tolić, Dubravka: Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture. Zagreb: Zavod za Znanost o Književnosti Filozofskoga Fakulteta 2005, p. 191.

3 Cf. dazu Zlatar, Andrea: Tekst, tijelo, trauma. Oglеди o suvremenoj ženskoj književnosti. Zagreb: Naklada Ljevak 2004, p. 21f.

4 Nemeč, Krešimir: Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine. Zagreb: Školska Knjiga 2003, p. 413.

5 So auch die Behandlung dieser Thematik in der Zeitschrift *Kolo* (3, [1998], pp. 514-555).

6 Einen Überblick über die Produktion von Texten über Krieg gibt Gordana Cvitan in ihrer Monografie *Od čizama do petka. (D)opisi rata*. Zagreb: Štajer Graf 2002.

7 Cf. dazu Zlatar 2004; Oraić Tolić 2005, insbes. das Kapitel über zeitgenössische kroatische Prosa unter dem Titel *Die Herausforderung der Wirklichkeit*, pp. 180-206; Bogišić, Vlaho (Hg.): Dokumentarnost u suvremenoj hrvatskoj književnosti. In: Dubrovnik 5 (1995), pp. 7-109.

8 Oraić Tolić 2005, p.151

9 Zlatar, Andrea: Književno vrijeme: sadašnjost. In: Reč Nr. 61/7 (2001), pp. 169-173, hier p. 172.

Für die erste Hälfte der 1990er Jahre stellt die Literaturtheoretikerin Dubravka Oraić Tolić fest, Dokumentarismus sei die »zentrale Strategie der kroatischen Prosa«.² Wenn Dokument und Prosa bzw. Roman im gleichen Kontext erscheinen, eröffnet die Verknüpfung der faktualen Elemente mit dem traditionellen Anspruch auf Fiktionalität der Romangattung eine Reihe interessanter gattungstypologischer Fragen. Es ist v.a. der Drang nach Authentizität als Versuch einer Annäherung an die Wirklichkeit, der als Auslöser für den Einsatz der dokumentarischen Methode im Kriegsroman anzusehen ist. Mit den schrecklichen Auswirkungen des Krieges in Kroatien vom Anfang der 1990er Jahre (der in Kroatien oft als Vaterländischer Krieg – »Domovinski rat« bezeichnet wird)³ konfrontiert, wollen Autoren auf diese drängende »Herausforderung der Wirklichkeit«⁴ eine Antwort geben. Diese Reaktion der Autoren auf ihre unmittelbare Wirklichkeit markiert eine entscheidende Zäsur in der Entwicklung der zeitgenössischen kroatischen Literatur, wie Krešimir Nemeč in seiner wegweisenden *Geschichte des kroatischen Romans* feststellt. Für die im Zeitraum von 1991-1999 entstandenen Romane hat sich in der kroatischen Literaturwissenschaft die Bezeichnung Kriegsroman⁵ eingebürgert, denn gerade die außerliterarische Kriegswirklichkeit fungiert als Schlüssel, der uns die Möglichkeit gibt, die explosionsartige Zunahme dokumentarischer Formen in der kroatischen Prosa der 1990er Jahre zu deuten. Der Krieg als der entscheidende außerliterarische Faktor bewirkte die Öffnung hin zu nichtliterarischen Formen – wir haben es mit einer diktatorisch dominanten Kriegs-Wirklichkeit zu tun, die die Aufnahme von Mischgenres in die »hohe Literatur« und zugleich die ausgeprägte Neigung zu dokumentarischen Mischformen begünstigte.

In Zusammenhang damit sei zuerst festgestellt, dass in der postjugoslawischen Kriegsprosa eine Fülle von Texten mit dokumentarischem Anspruch zu verzeichnen ist.⁶ Aus dieser vielfach festgestellten Tatsache⁷ leiten sich zwei grundlegende Ansätze für diese Arbeit ab. Zum einen die Einschränkung, dass aus der Vielfalt dokumentarischer Texte, Memoiren und geschichtspolitischer Berichte ausschließlich jene Prosatexte herangezogen werden, die sich als Romane deklarieren, also ihren Anspruch auf Fiktion trotz des Einsatzes dokumentarischen Materials nicht aufgegeben haben. Die grundlegende Ambivalenz der Dokumentarliteratur geht aus ihrer Gebundenheit an das Faktische hervor. Jedoch werden die Fakten durch literarische Mittel, durch Zuordnung zu einer bestimmten Gattung oder durch Bearbeitung von Seiten des Autors manipuliert und fiktionalisiert. Zum anderen soll im engen Zusammenhang mit der grundsätzlichen Fiktionalität der Roman-Gattung gerade der Frage nachgegangen werden, mit welcher Absicht dokumentarische Textteile in fiktive Passagen und Elemente hineinmontiert werden, oder genauer: Welche dokumentarische Methode wird verwendet, um einen Einblick in die Auswirkungen des Kriegsgeschehens auf den Einzelnen, aber auch auf den Romanaufbau selbst zu gewährleisten und auf diese Weise im Roman einen »Rahmen für die Wirklichkeit«⁸ abzugeben. In dem so skizzierten Arbeitsvorhaben ist der Korpus der zu untersuchenden Werke im doppelten Sinne begrenzt, so dass als exemplarisch für dieses Vorhaben drei Romane im Hinblick auf ihre dokumentarische Struktur hinterfragt werden. Es handelt sich zum einen um den Roman *91,6 MHz Glasom protiv topova (91,6 MHz Mit der Stimme gegen Kanonen, 1997)* von Alenka Mirković, der nach der Typologie von Andrea Zlatar⁹ der zweiten Phase der kroatischen Kriegsprosa der 1990er Jahre zuzurechnen ist, in der die »fiktionalen Erzählmodelle« erst noch zu entwickeln waren und die von einer starken Tendenz zu »autobiografischen Formen« und

10 Ibid.

11 Oraić Tolić 2005, p. 184.

12 Ibid., p. 192.

13 Dieser Roman ist zuerst in Amsterdam unter dem Titel *Museum van onvoorwaardelijke overgave* im Jahre 1997 erschienen. In dieser Arbeit wird die deutsche Ausgabe aus dem Jahr 1998 benutzt. Die kroatische Ausgabe ist als Teil der gesammelten Werke von Dubravka Ugrešić von Konzor und Samizdat B 92 im Jahre 2002 verlegt worden.

14 Oraić Tolić 2005, p. 207: »[...] a središnja poetika post-dokumentarizam – rasplinjavanje faktografije u gradu za različite manipulacije činjenicama.«

15 Zlatar 2004, p. 163ff.

»Memoiren-Diskurs«¹⁰ gekennzeichnet ist. In dieser Phase wird Wirklichkeit »in statu nascendi«¹¹ dargestellt – so beschreibt auch Alenka Mirković als Reflektorfigur ihre eigenen Erfahrungen in Ich-Form. Zugleich legitimieren die unmittelbaren eigenen Erlebnisse, getragen vom festen »Glauben an die Möglichkeit der Repräsentanz der authentischen Wahrheit«,¹² das Erzählen als Zeugnis dieser bewegten Zeit.

Im Anschluss daran werden der später entstandene Roman *Canzone di guerra. Nove davorije* (*Canzone di guerra. Neue Davorien*, 1998) von Daša Drndić und der später rezipierte Roman *Muzej bezuvjetne predaje*¹³ (*Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*, 1997) von Dubravka Ugrešić analysiert. Der Zeitpunkt der Entstehung und die damit verbundene Typologisierung der Romane ist im Hinblick auf die verwendete dokumentarische Methode in vielerlei Hinsicht relevant, denn beide letztgenannten Romane entsprechen nach Zlatar jener Entwicklungsphase, die durch die endgültige Vorherrschaft der Fiktion gekennzeichnet ist. Die zentrale Poetik dieser Phase wird von Oraić Tolić als Postdokumentarismus bezeichnet, es handelt sich dabei um die »Dispersion der Faktografie in Material für unterschiedliche Manipulationen mit den Tatsachen«.¹⁴

Anhand dieser Typologie wird folgende Hypothese aufgestellt: Es ist nachzuweisen, dass der Einsatz dokumentarischen Materials in der früheren Phase, die hier mit dem Roman von Alenka Mirković repräsentiert ist, die Aufgabe hat, als ein authentisches Zeugnis von der (Kriegs-)Wirklichkeit zu dienen, während in den Romanen von Ugrešić und Drndić die Dokumente eine differenziertere Aufgabe im postmodernistischen Programm der Ironisierung und der Parodie von Realität bzw. ihrer »Re-Konstruktion von Wirklichkeit« haben. Damit wären die beiden letzten Romane der postmodernen Literatur zuzurechnen, während der Roman von Mirković in die Rubrik »testimoniale Literatur«¹⁵ (*testimonial literature*) einzuordnen ist.

Testimoniale Methode oder die »schicksalhafte Befruchtung mit der Wirklichkeit« im Roman von Alenka Mirković

Der Roman *91,6 MHz Glasom protiv topova* befolgt die Poetik der »unerfundenen Wirklichkeit« und wird als »Roman der Wahrheit«¹⁶ angesehen. Sogar der Titel betont die referentielle Gebundenheit an die Wirklichkeit – die Autorin selbst war nach Einkesselung von Vukovar als Reporterin beim lokalen Radiosender Radio Vukovar tätig und kämpfte buchstäblich mit dem Einsatz ihrer eigenen Stimme und ihres eigenen Lebens gegen die feindlichen Kanonen. Deshalb ist es gerade die präzise abgebildete Kriegsrealität in der belagerten Stadt Vukovar, die hier als dokumentarisch angesehen werden kann – die »unhintergehbare Faktizität des Realen«¹⁷ wohnt diesem Text inne. Fiktiv ist in diesem Roman nur die Unvorstellbarkeit der Grausamkeit, die diese Stadt tatsächlich erlebt hat – diese Grausamkeit und das Leiden der Gebliebenen bleiben für »all jene, die nicht in dieser Zeit und in dieser Stadt waren, für immer *fiction*«.¹⁸ Die Konfrontation zwischen Realität und Fiktion entwickelt im Fall von Vukovar eine besondere Dialektik – das Wirkliche erweist sich in seiner unerwarteten Grausamkeit als unglaubwürdig und übersteigt damit jegliche Form von Erfindung. Damit bekommt die postmodernistische Hinterfragung der Grenzen zwischen Fiktion und Realität in Vukovar seine unbarmherzige Bestätigung. Zugleich entspringt gerade dieser Dialektik zwischen Realität und Fiktion, zwischen Innen und Außen, zwischen dem nachträglichen Wissen und einer fast voyeuristischen Teilnahme direkt am Schauplatz des Geschehens die typisch romaneske Spannung. Wirklichkeit und Fiktion tauschen ihre Rollen und bedürfen aus diesem Grund eines Augenzeugen, der den außen Stehenden für die Wahrhaftigkeit der Wirklichkeit bürgen kann. Deshalb handelt es sich im Fall von Alenka Mirković um eine »schicksalhafte Befruchtung mit der Wirklichkeit«¹⁹ – in Ich-Form berichtet sie von ihren persönlichen Erlebnissen im belagerten Vukovar im Herbst und Winter 1991. Aus dieser homodiegetischen Situation kehrt die Bedeutung des eingesetzten dokumentarischen Materials zu seinem Ursprung zurück, zu »seiner ursprünglichen Bedeutung: Beweis, Bestätigung, Beispiel«.²⁰ Was Alenka Mirković in ihrem Roman liefert, ist das Bild einer Wirklichkeit, die der autodiegetischen Erzählerin retrospektiv selbst als Fiktion erscheint, so dass sie sich an ihre faktischen Erlebnisse im genau nachgewiesenen Zeitraum klammert. Die interne Fokalisierung im Roman leitet sich aus ihrer doppelt begrenzten Sicht einer Augenzeugin in einer Situation fast vollständiger Isolation ab. Die Autorin nimmt an der »Erfahrung der Fragilität der Wirklichkeit«²¹ teil und versichert sich der Realität ausschließlich durch das persönlich Erlebte. Daher entscheidet sie

16 Nemeč 2003, p. 413.

17 Fluck, Winfried: Die »Amerikanisierung« der Geschichte im New Historicism. In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism*. Tübingen, Basel: UTB 2001, pp. 229-250, hier p. 229.

18 Cvitan, Gordana: *Glasom protiv topova – zapisom protiv zaborava*. In: Dies. 2002, pp. 41-48, hier p. 46f: »[...] koji će za sve koji nismo bili u tom vremenu i tom gradu zauvijek ostati fiction.«

19 Zlatar 1995, p. 8.

20 Zlatar, Andrea: *Vrijeme dokumenata ili dokumenti vremena?* In: Bogišić 1995, pp. 7-14, hier p. 7.

21 Oraić Tolić 2005, p. 187.

22 Matanović, Julijana: Zakon velikih brojeva (ili o prozi nastaloj u danima rata). In: Dubrovnik 5 (1995), pp. 43-51, hier p. 43.

23 Mirković, Alenka: 91,6 MHz – Glasom protiv topova. Zagreb: Algoritam 1997, p. 131: »nam je zajedničko bilo to što je dan vatreneog krštenja bio dan kada smo prestali samo obavljati svoj posao i počeli ga živjeti.«

24 Crnković, Gordana: Nered egzistencije, nered žanrova. In: Kolo 3, (1998), pp. 514-518, hier p. 517.

25 Herman, Judith Lewis: Trauma i oporavak. Zagreb: Ženska infoteka 1996, p. 34.

26 Nemeč 2003, p. 414.

27 Fludernik, Monika: Towards a ›Natural‹ Narratology. London, New York: Routledge 1996, p. 26.

28 Fludernik, Monika: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2006, p. 122f.

29 Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Produktive Grenzüberschreitungen: transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie. In: Dies. (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: Wiss. Verl. Trier 2002, pp. 1-23, hier p. 6.

30 Mirković 1997, p. 295: »Bilo je gotovo. Za mene je rat završio i ja sam ga izgubila.«

31 Duda, Dean: O razmješaju dokumentarnosti u pripovjednoj komunikaciji (Čorak, Pavličić). In: Dubrovnik 5 (1995), pp. 35-42, hier p. 37.

sich für die konsequent durchgeführte interne Fokalisierung einer unmittelbar betroffenen Augenzeugin.

Andrea Zlatar betont in diesem Kontext, dass der Text den Arbeitstitel *Eine Geschichte von innen* trug. Somit ist die hier verwendete dokumentarische Methode eine aus der eigenen Erfahrung hervorgegangene Arbeitsweise, denn sie hat das Beschriebene »mit eigenen Augen gesehen«²² und legt mit ihrem Roman Zeugnis davon ab. Daher benötigen wir keine Einsicht in die Dokumente, um den Eindruck des Dokumentarischen, also des Beglaubigten und Überprüfbareren zu bekommen – die Geschehnisse um Vukovar vor seinem Fall im November 1991 sind so fest im kroatischen kollektiven Gedächtnis verankert, dass sie keinen schriftlichen Nachweis benötigen. Die dokumentarische Methode von Alenka Mirković lässt sich als existentielle dokumentarische Methode bezeichnen – die autodiegetische Erzählerin fingiert als Zeugin zuerst im Leben und danach auch im Roman. Gerade aus ihrer existentiellen Verankerung in der beschriebenen Situation geht die Authentizität des Erzählten hervor: »... uns allen war gemeinsam, dass der Tag unserer Feuertaufe jener Tag war, an dem wir aufgehört hatten, unsere Arbeit einfach auszuüben, und begonnen hatten, sie zu leben«.²³

Die autodiegetische Stellung der Reflektorfigur und die interne Fokalisierung legitimieren den Roman als ein persönliches Zeugnis vom Kriegsgeschehen in Vukovar. Dabei macht die Reflektorfigur mit dem bewussten Einsatz einfacher Stilmittel aus einer großen Geschichte eine kleine, warme menschliche Geschichte, »aus der Sicht eines Mädchens aus der Nachbarschaft« beschreibt sie »naiv, ehrlich und unmittelbar« v.a. ihre eigene »Angst«.²⁴ Gerade dieser Dimension des Subjektiven und Individuellen in der Beschreibung des kollektiven Leidens verdankt der Roman von Alenka Mirković seine suggestive romaneske Struktur. Gegen die Angst kämpft sie mit einer Strategie der Identifizierung »mit ihrer unmittelbaren Kampfeinheit«,²⁵ bzw. indem sie den Kampf um die belagerte Stadt zu ihrer eigenen Sache macht.

Nichtsdestotrotz war ihr Beharren auf dem authentischen Diskurs – dem dienen z.B. präzise lokale und temporale Bezeichnungen sowie das Insistieren auf den authentischen Namen aller beteiligten Figuren – ein Stein des Anstoßes bei der Rezeption von *91,6 MHz Glasom protiv topova*. Ihr Werk wird oft in die Spalte der nicht-fiktionalen Literatur eingeordnet, auch Krešimir Nemeč entzieht ihm den Roman-Status und bezeichnet ihr Werk als »erschütternde romancierte tagebuchartige Chronik der Belagerung und des Falls Vukovars«.²⁶ Hier wird der Text von Alenka Mirković jedoch als Roman betrachtet, bei dem gerade der Einsatz des dokumentarischen Materials mit seiner existentiellen Verankerung für die Definition des Genres entscheidend ist. Die zeitgenössische narratologische Theorie betont den engen Konnex der Wirklichkeit mit der menschlichen Erfahrung. In ihrem narratologischen Ansatz koppelt Monika Fludernik Narration von der herkömmlichen Bindung an den Plot ab: Ihrer kognitiven Theorie zufolge ist für die Zuordnung von Texten zur Narration primär die Übertragung der essentiellen Erfahrungshaftigkeit (*experientiality*) maßgebend: »[N]arrativity is a function of literary texts and centers on experientiality of an anthropomorphic nature.«²⁷ Nach Fludernik ist für das Erzählen typisch, dass menschliche Erfahrungen gerade »in Erzählungen berichtet und gleichzeitig evaluiert«²⁸ werden. Fluderniks Schlüsselbegriff der Erfahrungshaftigkeit wird als die »quasi mimetische Evokation lebensweltlicher Erfahrung« verstanden, womit die Frage nach der Bedeutung der »Narrativität für die Auffassung und Darstellung von Wirklichkeit in den Mittelpunkt«²⁹ rückt. Gerade die Lebenserfahrung der autodiegetischen Erzählerin bildet den Kern des Romans, denn hier wird v.a. die individuell erlebte Wirklichkeit in einer auswegslosen Situation geschildert. Von dieser dezidiert individuellen Sicht auf das Geschehen zeugen die letzten Sätze im Roman: »Es war vorbei. Für *mich* ist der Krieg zu Ende, und ich habe ihn verloren.«³⁰ Gerade die Bezeugung von Erfahrungshaftigkeit im Text ist das primäre Anliegen der Autorin, die damit zwei Ziele verwirklicht: zum einen die ›therapeutische‹ Wirkung der Reinigung nach einem traumatischen Erlebnis sowohl auf der kollektiven als auch auf der individuellen Ebene, zum anderen die Betonung der appellativen Funktion ihres individuellen Berichts. Die Bindung an die Wirklichkeit ist eine Bindung an individuell erlebte Realität, auch wenn sie kollektives Leiden umfasst.

Als Quelle ihrer dokumentarischen Strategie ist ihr Bedürfnis nach Beglaubigung anzusehen, das die autodiegetische Erzählerin zur Bürgin des Dokumentarischen macht. Insofern ist ihre dokumentarische Methode als »[...] Anlass, [...] Bedingung und [...] Wirkung«³¹ des Textes anzusehen, denn mit ihrer referentiellen Anlehnung an die (Kriegs-)Realität

32 Bhabha, Homi: Disemination: vrijeme, pripovijest i margine moderne nacije. Übers. v. Biljana Romić In: Biti, Vladimir (Hg.): Politika i etika pripovijedanja. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada 2002, pp. 157-191, hier p. 173.

33 Lewis Herman 1996, p. 205.

34 Ibid., p. 206ff.

35 Ibid., p. 208: »Die Überlebenden fühlen sich berufen, die Werte und Überzeugungen zu artikulieren, die sie vor ihrer Zerstörung durch das Trauma hatten.« »Preživjela osoba osjeća se pozvanom da artikulira vrijednosti i vjerovanja što ih je imala dok ih trauma nije razorila«

36 Zlatar 2004, p. 167f.

37 Hutcheon, Linda: Post-modernistički prikaz. In: Biti 2002, pp. 33-61, hier p. 55f: »Činjenice ne govore za sebe u bilo kojem pripovjednom obliku: pripovjedač govori za njih, pretvarajući te fragmente prošlosti u diskurzivnu cjelinu.«

38 Lewis Hermann 1996, p. 207: »Navođenje činjenica bez pratećih emocija jalov je posao bez terapijskih učinaka.«

39 Ibid., p. 212.

40 Cvtan, Gordana: Glasom protiv topova – zapisom protiv zaborava. In: Dies. 2002, pp. 41-48, hier p. 43.

41 Jambrešić Kirin, Renata: Svjedočenja o Domovinskom ratu i izbjeglištvu: književnoteorijski i kulturnoantropološki aspekti. Zagreb, Diss, [masch.], 1999, p. 10.

42 Ibid., p. 27.

43 Felmann, Shosana/Laub, Dori: Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. New York, London: Routledge 1992.

44 Zlatar, Andrea: Svjedočiti za povijest. In: 15 dana. Časopis za umjetnost i kulturu 1 (2005), pp. 14-16, hier p. 14: »[...] svjedočiti, naime ne znači jednostavno pripovijedati već i obvezati se, obvezati se pripovijedanjem, jer se tim specifičnim činom preuzima odgovornost za istinu jednog događaja, za nešto što po definiciji nadilazi osobno jer ima opću vrijednost i posljedice.«

45 Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 1992, p. 79.

bindet sie alle Beteiligten in den literarischen Kommunikationsprozess ein. So nimmt die autodiegetische Erzählerin mit ihrem subjektiv gefärbtem Bericht aus Vukovar doch teil am »symbolische[n] Prozess, mit dem das gesellschaftlich Imaginäre – Nation, Kultur oder Gemeinschaft – zum Subjekt des Diskurses und zum Objekt der psychischen Identifikation wird.«³² Diese Identifikation verläuft auf der kollektiven Ebene der Auseinandersetzung mit den noch kurz zuvor unvorstellbaren Kriegsgräueln in Vukovar. Auf der individuellen Ebene erfolgt eine »Erzählkur«, in der die »Überlebende die Geschichte ihrer Traumata«³³ erzählt. Am Romanaufbau ist Hermans Schema der Aufarbeitung von Traumata ablesbar: Wird in den ersten Kapiteln in einer längeren narrativen Analepse die »Reihe ihres Lebens«³⁴ re-kreiert, indem eigene menschliche Verhältnisse, persönliche Ideale und Sorgen, aber auch das Klima³⁵ in Vukovar unmittelbar vor Ausbruch des Krieges skizziert werden, folgt in den anschließenden chronologisch gegliederten Kapiteln die »Rekonstruktion der Tatsachen« auf der dokumentarischen Ebene. In dieser Rekonstruktion der Geschehnisse wird nicht nur der Ablauf der Kriegstage wiedergegeben, sondern auch der eigene Unglaube und spätere »Widerstand«³⁶ gegenüber dieser Situation. Dieser Widerstand entspringt der Ohnmacht der Eingekesselten, in dieser Situation leben zu können. In der Sicht von außen wird dieser Widerstand auch als Ohnmacht und Wut einer ganzen Gemeinschaft identifiziert, die nicht imstande ist, an dieser Situation etwas zu ändern. Dies symbolisiert die Stimme im Titel des Romans – von »innen«, aus der Isolation, versuchte sie mit ihren legendär gewordenen Kollegen wie Siniša Glavašević die Stimme zu erheben, Protest zu artikulieren, um Hilfe zu rufen, während die Zuhörer von außen nur mithören und mitleiden konnten. Im rein dokumentarischen Verfahren wäre es vorstellbar, die Transkripte ihrer Radio-Meldungen in den Roman zu montieren, doch würden die Stimmen der Anderen ihre eigene Stimme ersetzen und ihr nicht erlauben, die Geschichte ihrer persönlichen Angst in Konfrontation mit Terror zu erzählen. Erst im narratologisch strukturierten Rahmen einer Handlung kann die autodiegetische Erzählerin aus den »Fragmenten der Vergangenheit [...] eine diskursive Einheit«³⁷ machen.

Die persönliche Angst ist in den Dokumenten nicht erhalten, dennoch muss sie geschildert werden, denn dadurch erhält der Text erst die wahrhaft authentische Dimension, die die Identifikation des Lesers ermöglicht. Durch die Identifikation mit den Personen um Alenka Mirković bei Radio Vukovar in diesen schicksalhaften Tagen wird die Wahrhaftigkeit ihres Berichtes unterstrichen. Es geht hier auch um die Betonung der appellativen Funktion des Textes, die für den Einzelnen, aber auch für die ganze traumatisierte Nation therapeutische Wirkung haben soll: »Die Aufzählung der Tatsachen ohne die dazugehörigen Emotionen ist nutzlose Arbeit ohne therapeutische Wirkung.«³⁸ Die kognitive Leistung der Zeugenschaft kommt in diesem Roman als Empathie zum Ausdruck – als Empathie nicht nur mit der Protagonistin, sondern auch mit allen Beteiligten in der Geschichte der verwundeten Stadt wie auch der hilflosen Öffentlichkeit in den schicksalhaften Tagen vor dem Fall Vukovars. Deshalb rekonstruiert die autodiegetische Erzählerin sowohl objektive Gegebenheiten, als auch ihre damit verbundenen subjektiven Gefühle und verortet sie in ihrem eigenen testimonialem Szenario mit den grundlegenden Komponenten wie »Kontext, Tatsache, Emotion und Bedeutung«.³⁹ Erst dadurch wird ihr Text zur »Chronik einer sterbenden Stadt«.⁴⁰ Renata Jambrešić Kirin, die Zeugnisse vom »Heimatskrieg« und Flüchtlingserfahrungen in ihrer Dissertation analysiert, bezeichnet solche Zeugnisse als Träger einer »privilegierten Repräsentanz«,⁴¹ da sie zu Marksteinen im kollektiven Bewusstsein der Nation werden. Indem die autodiegetische Erzählerin ihr persönliches Zeugnis von einem historisch markierten Geschehen in der neueren kroatischen Geschichte ablegt, übernimmt sie zugleich die »gesellschaftlich und moralisch verpflichtende Rolle«,⁴² die nach Shoshana Felmann⁴³ allem Zeugnisablegen innewohnt: »Zeugnisablegen bedeutet nicht nur einfach erzählen, sondern auch sich verpflichten, sich durch Erzählen verpflichten, denn durch diese spezifische Tat wird Verantwortung für die Wahrheit von etwas übernommen, für etwas, das per definitionem das Persönliche übersteigt, weil es allgemeinen Wert und Folgen hat.«⁴⁴ In der Terminologie der Gedächtnistheorie von Jan Assmann gesprochen, hat ihre Geschichte vom Fall Vukovars eine fundierende Funktion,⁴⁵ denn sie birgt starke gemeinschaftstiftende und orientierende Kraft. Ihre dokumentarische Methode ist also eine existentiell verankerte testimonialem Methode, die auf Aufzeichnung und Einordnung der erlebten traumatischen Kriegserlebnisse basiert und damit auf eine starke Interaktion mit den Rezipienten angewiesen ist. Ihr Zeugnis von der Kriegswirklichkeit in Vukovar ist in seiner dokumentarisch

verbürgten Authentizität beides: emphatischer Protest und offener Dialog mit der eigenen individuellen und kollektiven Vergangenheit.

Expliziter Dokumentarismus: *Canzone di guerra* von Daša Drndić

46 Englmann, Bettina: Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur. Tübingen: Niemeyer 2001, p. 19.

47 Ibid., p. 21.

48 Drndić, Daša: *Canzone di guerra. Nove davorije*. Zagreb 1998, p. 46: »U neku ruku, dolazak u Toronto bio je bezbolniji bar što se jezika tiče. Sara je naučila da se smeće kaže garbage a ne smjeće, a da se meso kaže meat a ne mijeso. [...] U Toronto moj akcent bio je šarmantan, jer moj engleski akcent nije onaj prepoznatljivo tvrdi, balkanski, pa su me pitali nisam li možda Francuskinja ili, nedajbože, Njujorčanka. U Rijeci, bila sam sumnjiva čim bih usta otvorila.«

49 Assmann 1992, p. 148.

50 Ugrešić, Dubravka: *Die Kultur der Lüge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, p. 118.

51 Ibid., p. 141.

Daša Drndić versucht nicht, ihren dokumentarischen Stoff zu tarnen, sondern betont ihr dokumentarisches Anliegen durch den gezielten und bewussten Einsatz ihrer explizit dokumentarischen Methode. Davon zeugen z.B. die Fußnoten im Roman, die Angabe der Quellen und eine direkte Montage des dokumentarisch verbürgten Materials. Montage im Roman *Canzone di guerra* wird nicht als ein technisches Verfahren angesehen, sondern als eine grundlegende ästhetische Kategorie, die auf die Dialektik der Erkenntnis aus ist und damit einen aktiven Rezipienten voraussetzt, der hergestellte Zusammenhänge nachvollziehen kann. So ist ihre dokumentarische Methode als reine oder explizite dokumentarische Methode zu bezeichnen, die ihre echte Ausprägung in kroatischer Literatur gerade bei Daša Drndić gefunden hat. Ihr Roman ist als heterogene Collage aus Dialogen, enzyklopädischen Zitaten und Reflexionen komponiert und ist dadurch als eine postmoderne hybride Gattung konzipiert.

Ähnlich wie in beiden besprochenen Romanen, ist im Roman von Drndić das persönliche Schicksal der Reflektorfigur eng mit der zeitgenössischen sozial-politischen Wirklichkeit verbunden. Dies unterstreicht schon der Titel des Romans *Canzone di guerra* – es ist eine persönliche Sicht auf den Krieg in Form einer metatextuell verspielten postmodernen Kanzone. Der Untertitel *Nove davorije* spielt ironisch auf die in der kroatischen romantischen illyristischen Erweckungsbewegung beliebte Gedichtform des patriotischen Liedes an. Der tief greifende Bruch der kollektiven Identität in der Periode der Transition wird mit der nationalen Erweckungsbewegung aus dem 19. Jahrhundert verglichen.

In Folge der Kriegsentwicklungen nach dem Zerfall Jugoslawiens wird die bekannte feministische These von Privatem als Politischem zur Realität – es gibt keinen Rückzug aus der kriegerischen Wirklichkeit und ihren Auswirkungen. Die Erfahrung des Krieges bildet somit das Leitmotiv des Romans. Seine Implikationen werden sowohl in seiner geschichtlichen als auch in seiner gegenwärtigen Dimension hinterfragt. Retrospektiv und fragmentarisch werden verschiedene Exil-Stationen der Reflektorfigur Tea Radan und ihrer Tochter Sara in Beograd, Toronto und Rijeka dargestellt.

Im ersten Kapitel *Die kleinen Pioniere* wird die enge Verknüpfung von kollektiver und individueller Ebene durch den Aufbau des Textes betont: Es handelt sich um fremde und unterschiedlich intonierte Kommentare über das Exilanten-Schicksal der Reflektorfigur. Schon in diesem Kapitel wird die für den Zustand des Exils typische »Irritation des Rollenbezugs von Autor und Leser«⁴⁶ thematisiert, denn die Sprache der Autorin zirkuliert nicht mehr im gleichen kommunikativen System. Für den Zustand des Exils ist typisch, dass die tradierte Übereinkunft zwischen dem Autor und seinen Rezipienten von einem »gemeinsame[n] Werteparadigma«⁴⁷ nicht mehr vorhanden ist. Dies kommt am stärksten zum Ausdruck in der Behandlung der Sprache der Reflektorfigur, die im Exil mit der Ausgangsgesellschaft nicht mehr identisch ist:

Irgendwie war Ankommen in Toronto schmerzloser, wenigstens was Sprache betrifft. Sara hat gelernt, dass Hausmüll garbage heißt, und nicht smjeće, und dass Fleisch meat und nicht mijeso heißt. [...] In Toronto war mein Akzent charmant, weil mein englischer Akzent nicht jener erkennbar schwere balkanische Akzent ist, so dass ich gefragt wurde, ob ich vielleicht nicht Französin sei oder, Gott behüte, Newyorkerin. In Rijeka war ich verdächtig, sobald ich den Mund aufmachte.⁴⁸

Gerade die gemeinsame Sprache, dieses »ursprünglichste Medium menschlicher Gruppenbildung«,⁴⁹ erweist sich als der wichtigste distinktive Faktor. Davon zeugt Dubravka Ugrešić in ihrem Essayband *Die Kultur der Lüge*: »In dem neuen kollektiven Klima riskieren alle, die nicht in der Sprache des Kollektiven reden, zu Verrätern und ›Volksfeinden‹ erklärt zu werden.«⁵⁰ Insofern wirkt die Sprache trennend und weist auf den gesteigerten kulturellen Antagonismus in den 1990er Jahren. Die Sprache als das primäre »Mittel sozialer Wirklichkeitskonstruktion«⁵¹ wird für die Reflektorfigur zum identitätsstörenden Faktor, denn in der neu geregelten Sprache erkennt sie sich nicht mehr. Deshalb erlebt sie eine Identitätsspaltung, die in Wandlung ihres Namens in Toronto zu Tia Rejdan symbolisiert ist. Ähnlich

52 Eglmann 2001, p. 41.

53 Drndić 1998, p. 41.

54 Drndić 1998, p. 17: »Eine unlängst veröffentlichte Untersuchung des britischen Endokrinologen Dr. Vinod Patela bestätigt, dass die konfinierten Schweine nach einer Zwangsübersiedlung sofort sterben.«
»Nedavno objavljeno istraživanje britanskog endokrinologa dr. Vinod Patela potvrđuje kako konfinirane svinje, prilikom prinudne promjene mjesta boravka, naglo umiru.«

55 Ibid, p. 94: »Ich habe nicht weiter geforscht, weil, all dieser Faschismus, all die Xenophobie, all diese Rechten, gestern und heute, all das ist die der gleiche Scheisskram.« »Nisam istraživala dalje jer, sav taj fašizam, taj nacionalizam, ta ksenofobija, sve te desnice, jučer i danas, sve to ista je kaca govana.«

56 Drndić 1998, p. 145: »Što sam više čitala, to sam manje znala. Nitko nije bio posve nevin, nitko nije bio posve kriv: ni kardinali, ni biskupi, ni pape, ni crkve, ni Vatikan. Ni komunisti. [...] Našla sam puno tajni, puno kombinacija, mračnih, političkih, vjerskih, ideoloških, osobnih [...] Bio je fašizam, bio je komunizam, pa bauk komunizma. Sad toga više, kao, nema, a prljavština onog vremena pometena je pod tepih.«

57 »Das Reale existiert nicht außerhalb der Geschichtsschreibung, sondern entsteht in deren Schreiben, es wird vom Diskurs mitgeschaffen. Das Vergangene wird in der historiographischen Erzählung inszeniert.« Michael de Certeau: Das Schreiben der Geschichte. In: Fulda, Daniel/Tschopp, Silvia Serena (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: de Gruyter 2002, pp. 69-80, hier p. 69.

58 Hutcheon 2002, p. 55.

wird die distinktive Rolle der Sprache in einem nationalistischen Diskurs in einem Gespräch des alten kroatischen Emigranten in Toronto analysiert. Dabei hat das Zitieren Krležas in der Fußnote die Aufgabe, auf die Möglichkeiten von Manipulation mit Sprache zu rekurrieren. Gattungstypologisch ist die hybride Form des Romans und seine ausgeprägte »Tendenz zu Autoreflexivität und Metafiktion«⁵² ein Reflex der sprachlichen Sensibilisierung in Folge der thematisierten Exil-Erfahrung.

Auch die im Roman direkt zitierten privaten Briefe sind nicht nur als ein Teil der Familiensaga zu lesen, sondern fungieren zugleich als Zeugen kollektiver Vergangenheit. Der Brief des Vaters der autodiegetischen Erzählerin an Tito⁵³ wird zitiert – das Eigentümliche daran ist, dass aus zeitlicher Distanz der Adressat und der Sender des Briefes den gleichen Status bekommen. Sie sind als Zeugen einer Vergangenheit präsent, die in Folge turbulenter sozialpolitischer Entwicklungen ihre repräsentative Funktion eingebüßt hat und jetzt nur noch als Anekdote eines individuellen Lebenslaufes fungiert. Deshalb kann ihr Roman als postmoderne historiografische Fiktion (Hutcheon) gelesen werden, denn die dargestellte Vergangenheit hat die Aufgabe, das tradierte Verständnis von Geschichte und Kultur zu hinterfragen. Sogar die Biografie der fiktiven Figur Konrad Koše erweist sich als ein Lackmus für die Beschreibung der sozialpolitischen Begebenheiten im 20. Jahrhundert. Die Liebesgeschichte beider Figuren wird zum Anlass für die Erkundung einer jüdischen Familiengeschichte und Beschreibung der Route der antifaschistischen Bewegung in Zagreb im Zweiten Weltkrieg.

Die dokumentarische Methode ist hier zu einer umfassenden diskursiven Praxis geworden, die der Erzählerin die Ironisierung des Geschehens ermöglicht. Dazu dient die Montage der Dokumente im zweiten Kapitel des Romans *Eine kleine unvollendete Geschichte* in dem die Exilanten-Geschichten mit dem enzyklopädisch verfassten Text über Schweinezucht konterkariert werden.⁵⁴ Ähnlich geht die Erzählerin im letzten Kapitel *O, dona Clara* vor, in dem direkte Parallelen zwischen der komplizierten bürokratischen Prozedur der Aneignung einer Katze mit der Lebensweise der entrechteten Exilanten in westlichen Ländern gezogen wird. Um diese Parallele zu unterstreichen, wird z.B. direkt eine Zeitungsanzeige über die Donation von Eizellen zitiert. Die Autorin verfährt wie der *homo ludens* und montiert heterogene dokumentarische Textteile miteinander, um Einsicht in die Relativität der Begriffe von Geschichte⁵⁵ und Wirklichkeit zu betonen. Durch die ständige Hinterfragung der historiographischen Tatsachen räumt sie mit der überlieferten Illusion von der historisch-wissenschaftlichen Objektivität der Tatsachen auf.

Im dritten Kapitel *Gedichte vom Krieg* werden Parallelen zwischen dem Krieg der 1990er Jahre in Kroatien und dem Zweiten Weltkrieg gezogen – die Erzählerin begibt sich auf eine individuelle Suche nach Wahrheit über die Geschehnisse und versucht sie in Dokumenten über ihre eigene Familie, aber auch in historiografischen Quellen zu verorten:

Je mehr ich las, desto weniger wusste ich. Niemand war ganz unschuldig, niemand war ganz schuldig: weder die Kardinäle, noch Bischöfe, weder Päpste, noch Kirchen, oder Vatikan. Auch die Kommunisten nicht. [...] Viele Geheimnisse habe ich gefunden, viele Kombinationen, dunkle, politische, religiöse, ideologische, persönliche [...]. Es war Faschismus, es war Kommunismus, dann Kommunismus als Schrecken. Jetzt gibt es all das angeblich nicht mehr, und all der Schmutz jener Zeit wurde unter den Teppich gekehrt.⁵⁶

Es ist die Einsicht in die prinzipielle Relativität jeglicher Wirklichkeit, die hier gerade durch dokumentarische Quellen repräsentiert wird. Mit ihrem Konzept der Textualisierung der historischen Fragmente wird der Glaube an ihre Objektivität relativiert und die Frage nach der Konstruktivität⁵⁷ der Geschichte erhoben. Dabei wird zugleich ihre autobiografische Strategie relativiert, und das individuelle Schicksal von Tea Radan im Roman erweist sich als paradigmatisches Exil-Schicksal am Ende des 20. Jahrhunderts. Das Dokument wird als materielle Spur der Vergangenheit betrachtet, das uns Möglichkeit gibt, die Vergangenheit zu rekonstruieren. Dabei wird durch die Manipulation mit den Dokumenten darauf hingewiesen, dass die Dokumente »gemacht« sind und in sich eine potentielle Interpretation des Geschehens implizieren. Dies ist der postmoderne Zugang im Roman *Canzone di guerra*, denn daran zeigt sich der »Wunsch, die jetzige Kultur als ein Produkt der Darstellungen aus Vergangenheit aufzufassen«.⁵⁸

Die dokumentarische Ebene der Geschichte wird auch in der Erkundung der Vergangenheit nicht verlassen: Die Ausschnitte aus dem Tagebuch der Mutter sind lokal (Split)

<http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MCar3.pdf>

59 Drndić 1998, p. 76f.: »Onda sam krenula u proučavanje literature o Paveliću, o Stepincu, o Vatikanu. [...] Vukla sam sve to kući i čitala, gledala, uspoređivala, učila i ludila.«

60 Ibid., p. 79: »Svi su imali svoju verziju povijesti. Oni koji su preživjeli.«

61 Lützel, Paul Michael: Einleitung. Von der Spätmoderne zur Postmoderne. In: Ders. (Hg): Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt/M.: Fischer 1991, pp. 11-23, hier p. 12.

62 Drndić 1998, p. 1: »Nije kraj.«

und temporal (11.-15.05.1941) präzise datiert, und die Aktivitäten der Großmutter als einer SKOJ-Aktivistin ergeben einen genauen Stadtplan, aus dem die Bewegungen der illegalen Aktivisten eine Mappe des Widerstandes in dieser Stadt skizzieren. In den Städten Rovinj und Rijeka als emotional markierten Ortschaften für die autodiegetische Erzählerin werden die Straßen genau aufgelistet und fast dokumentarisch getreu beschrieben. Auf diese Weise entsteht das Zeugnis einer Stadt in einem bestimmten historischen Moment. Zugleich ist die so entstandene mentale Mappe Ausdruck einer persönlichen Suche nach einer verloren gegangenen Identität. In der Auskundschaftung der kollektiven Dimension der Vergangenheit dient der autodiegetischen Erzählerin die Bibliothek Robarts in Toronto als ein Fixpunkt in der Gegenwart bei ihrer Reise in die Vergangenheit:

Dann begann ich mit der Erforschung der Literatur über Pavelić, über Stepinac, über den Vatikan. [...] All dies schleppte ich nach Hause und las, betrachtete, verglich, lernte und wurde verrückt.⁵⁹

Auch in diesem Fall erweist sich die Geschichte als unfassbar, direkt von der jeweiligen Ideologie abhängig und letztlich fiktiv: »Alle hatten ihre Version der Geschichte. Diejenigen, die überlebt haben.«⁶⁰ Dieses Kapitel erweist sich als der eigentliche Kern des Romans, in dem durch die Verflechtung der Exil-Erlebnisse auf der Gegenwartsebene mit den dokumentierten Quellen aus Vergangenheit ihre Wechselbeziehungen hervorgehoben werden. In einer narrativen Analepse untersucht die Reflektorfigur die Geschichte des KZs Theresienstadt. In diesem metahistoriografischen Umgang mit den dokumentierten Quellen zeigt sich das 20. Jahrhundert als ein Kaleidoskop der Kriege.

Die direkte Montage der Dokumente im Roman hat die Aufgabe, die Perspektivengebundenheit von Geschichte und Gegenwart zu unterstreichen. Dadurch erweist sich der Roman von Drndić in seiner dokumentarischen Grundstruktur als exemplarisch für collageartiges, multiperspektivisches Erzählen, in dem mehrere Textsorten die postmoderne Einsicht von der parallelen Existenz unterschiedlicher Wertvorstellungen zum Ausdruck bringen. Der postmodernen Literatur attestiert Paul Michael Lützel »Vielfalt, [...] Geschichtsorientierung, [...] Sprachbewußtheit« und eine »gebrochene Einstellung zum Erzählmedium«,⁶¹ allesamt Merkmale, die auf diesen Roman zutreffen. Am Ende des Romans steht kurz: »Kein Ende«,⁶² was auf den zyklischen Verlauf des Lebens hinweist und nochmals die These über den zirkulären Verlauf der Geschichte aufbringt.

Postmoderner Ludismus. *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation von Dubravka Ugrešić zwischen Biografismus, Dokumentarismus und Metatextualität*

Ist im Roman von Mirković der Glaube an die Möglichkeit der Repräsentanz einer authentischen Wahrheit noch vorhanden, wird gerade diese Möglichkeit in den Romanen von Ugrešić und Drndić in Frage gestellt. Dass sich auch hier das Problem der Wirklichkeit als literarischer Schwerpunkt im kroatischen Roman der 1990er Jahre stellt, ist an der Stellung der Dokumente in beiden Romanen abzulesen. In beiden Fällen wird eine Fülle an dokumentarischem Material geboten, das die Aufgabe hat, die Wirklichkeit als eine konstruierte, interpretierbare und polysemantische darzustellen. Im Roman von Alenka Mirković befindet sich die autodiegetische Erzählerin inmitten des Kriegsgeschehens und erzählt retrospektiv und dokumentarisch faktengetreu ihre bezeugte Geschichte aus Vukovar. Im Gegensatz dazu liefern in beiden letztgenannten Romanen die indirekte Auswirkungen des Krieges und die damit verbundenen Erfahrungen der Emigration eine Folie für die Hinterfragung der eigenen Identität.

Die Theoretikerin Jasmina Lukić sieht die Prosa von Ugrešić als »Metaprosa«, in der die »literarischen Implikationen des Begriffs von *Wirklichkeit als stabilem Referenten*«⁶³ hinterfragt werden. Es ist eine in mehrere Codes geschiedene Wirklichkeit, die es im postmodernen »project of unmasking the constructed nature of reality«⁶⁴ zu erfassen gilt. Dubravka Ugrešić schreibt ihren Roman in der unmittelbaren Nachkriegssituation, als es zu einer umfassenden Dispersion ihrer Erfahrung kommt. Die Wandlung der äußeren sozialpolitischen Situation erlebt sie als die totale Erosion der ihr bis dahin bekannten Realität: »Dieses Buch habe ich im Moment geschrieben, als sich mir *alle Wörter zerstreut haben*.«⁶⁵ Die Vergangenheit im ehemaligen Jugoslawien und die in blutig endender Transition stattfindende Gegenwart erlebt die Autorin als »Kreuzung von Parallelwelten« und versucht

63 Lukić, Jasmina: Pisanje kao antipolitika. In: Reč (2001), p. 77: »Kao i većinu drugih pisaca meta-proze, i Dubravku Ugrešić su, uopšteno govoreći, primarno zanimale književne implikacije pojma stvarnosti kao stabilnog referenta.«

64 McHale, Brian: Postmodernist Fiction. New York, London: Routledge 1987, p. 164.

65 Ugrešić, Dubravka: Američki fiktional. Zagreb: Durieux 1993, p. 9: »Ovu knjigu pisala sam u trenutku kad su mi se sve riječi rasule [...]«

66 Ibid., p. 13: »schrpljujućem mentalnom i emocionalnom simultanzizmu, tom nervoznom ukrštanju paralelnih svjetova, [...]«

67 Ibid., p. 14f.: »da stvarnost više ne postoji. Zbilja u mojoj zemlji, koja se raspadala i nestajala, nadrasla je i najzlosutniju maštu, prebrisala je granice između postojećih i nepostojećih svjetova, i ja sam se ponovo našla s onu stranu nekog drugog zrcala.«

68 Ugrešić, Dubravka: *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*. Übers. v. Barbara Antkowiak. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

69 Assmann 1992, p. 16.

70 Ibid., p. 133.

71 Ibid., p. 20.

72 Den Namen der Reflektorfigur erfahren wir nicht, sie bezeichnet sich im 6. Kapitel *Gruppenfoto* als »The Fool«, p. 275ff.

73 Ugrešić 2002, p. 13, 1998, p. 7: »Ako mu se učini da među poglavljima nema smislenijih i čvršćih veza, neka bude strpljiv, veze će se postepeno uspostavljati same.«

74 Ružić, Igor: Ugrešić, Dubravka: *Kulturni intervju*, 29.04.2004, <http://www.radio101.hr/?section=1&page=2&item=10451> [zuletzt eingesehen am 25.09.2007].

75 Ugrešić 1998, p. 180f.

76 Waugh, Patricia: *Metafiction*. London, New York: Methuen 1984, p. 6.

77 Die Textualität der Wirklichkeit wird im Sinne von New Historicism verstanden, als »These, daß wir erstens keinen Zugang zu einer vollen und authentischen Vergangenheit haben [...], die nicht über die überlebenden textuellen Spuren der betreffenden Gesellschaft vermittelt wäre« und »daß zweitens diese textuellen Spuren selber weiteren textuellen Vermittlungen unterworfen werden, wenn man sie als »Dokumente« liest«. Montrose, Louis: *Die Renaissance behaupten. Die Poetik und Politik der Kultur*. In: Baßler 2001, pp. 60–93, hier p. 67.

78 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, p. 65.

79 Ugrešić 2002, p. 252, 1998, p. 246: »Kofer ne koristim kao uobičajenu metaforičku zamjenu za riječ egzil. Kofer, naime, jest moja jedina realnost. Čan ni žigovi, koji su se namnožili na stranama moga pasoša, ne uvjeravaju me dovoljno u realnost mojih putanja. Da, kofer je

einen Ausweg aus diesem »ermüdenden mentalen und emotionalen Simultanismus«⁶⁶ in den sprachlichen Bildern der Vergangenheit zu finden. Den Ausgangspunkt ihrer Poetik bildet die Einsicht aus dem Jahre 1992, als sie, nach ihrer Rückkehr nach Zagreb mit der Kriegswirklichkeit konfrontiert, feststellt: »*Die Wirklichkeit existiert nicht mehr.*«⁶⁷ Somit ist auch der Unterschied zwischen fiktiven und faktualen Elementen aufgehoben und kann die Welt nur als eine »zerstreute, zersplitterte« dargestellt werden. Zugleich wird die Kategorie der Identität zu einer fiktiven Kategorie, die nur dazu dient, die Vergangenheit zu hinterfragen. Dieses Ziel wird mit dem Einsatz von Dokumenten erreicht, denen die Funktion zugemessen wird, aus greifbaren Fragmenten Wirklichkeit zu rekonstruieren. So ist auch Ugrešićs Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*⁶⁸ eine Sammlung von Fragmenten zersplitterter Realität, ein Projekt der Re-Konstruktion auf der Ebene von Vergangenheit und Gegenwart. Dem Leser wird die Aufgabe übertragen, aus dem Angebot der Realitätspartikeln ein Bedeutungsnetz zu erstellen und die verloren gegangene »konnektive Struktur«⁶⁹ der Gesellschaft zu rekonstruieren. Jan Assmann definiert in seiner Studie den Begriff der konnektiven Struktur als eine soziale und temporale zentripetale Kraft, die einen »gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs- und Handlungsraum« bildet und »Vertrauen und Orientierung« stiftet. Der Roman geht in seiner Dimension gerade der Frage nach, wie gesellschaftliche und kulturelle Rahmenbedingungen einer Gesellschaft verschwinden, nachdem der »Gemeinsinn« der jugoslawischen Gesellschaft nicht mehr zirkuliert und sich die kollektive Identität in »Inhaltslosigkeit«⁷⁰ verkehrt hat. Dabei stützt sie sich v.a. auf das »Gedächtnis der Dinge«, denn die »Dingwelt [...] hat einen Zeitindex, der mit der Gegenwart zugleich auch auf verschiedene Vergangenheitsschichten deutet.«⁷¹ Auf diese Weise manifestiert sich für uns die Überlebensstrategie der unbenannten Reflektorfigur⁷² in einer Situation, in der neue Selbstverständlichkeiten an die Stelle der alten kollektiven Identität treten.

Im Vorwort des Romans mit der Aufzählung der Gegenstände aus dem Bauch eines tot aufgefundenen See-Elefanten ist eine Anweisung für die Lektüre dieses Romans vorhanden – der Leser soll sich auf die Suche nach Spuren im Text begeben und selbst Zusammenhänge zwischen scheinbar inkohärenten Fragmenten suchen: »Wer meint, sie stünden in keinem logischen Zusammenhang, möge sich gedulden; die Zusammenhänge werden sich allmählich von selbst ergeben.«⁷³ Auf diese Weise entsteht eine Dynamik des Textes, die ihrem Prinzip der direkten Montage der Tatsachen entspricht und dabei auch den »unruhigen und dynamischen«⁷⁴ Zustand des Exils widerspiegelt.

Deshalb ist ihre dokumentarische Methode als Ding-Dokumentarismus zu bezeichnen, denn sowohl in ihren essayistischen Texten, die den Verfall Jugoslawiens thematisieren, als auch in ihren Romanen klammert sich die Erzählerin an präfabrizierte und objektiv gegebene Sachen als Zeugen der Vergangenheit. Die real vorhandenen Sachen wie Fotografien, Auszüge aus dem Tagebuch, detailliert beschriebenen Ortschaften und Briefe treten an die Stelle der abhanden gekommenen Wirklichkeit. Es geht nämlich in diesen Geschichten von »der unbewußten Archivierung »zufälliger« Biographien, Fotos, Gegenstände, mit denen wir uns hartnäckig umgeben [...]«⁷⁵ Der Charakter der Fiktionalität bekommt durch die empirisch nachweisbaren Tatsachen eine zusätzliche Dimension: Er soll nämlich aus einer expliziten metafictionalen Position den Status der Wirklichkeit hinterfragen. Es sei grundlegendes Anliegen der metafictionalen Darstellungsweise »[...] simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction«.⁷⁶ Die real vorhandenen Sachen werden zu den Bürgen einer postmodernen Identitätssuche. Dies deckt sich mit dem postmodernen Programm einer umfassenden Textualität⁷⁷ von Wirklichkeit. In diesem Kontext sei an die Feststellung von Foucault von der prinzipiellen Zeichenabhängigkeit der Realität erinnert: »Die Beziehung zu den Texten ist von gleicher Natur wie die Beziehung zu den Dingen; hier wie da nimmt man Zeichen auf.«⁷⁸ Auch der Exil-Zustand der Reflektorfigur wird im Rahmen dieser verdinglichten dokumentarischen Methode gedeutet:

Den Koffer benutze ich nicht als übliche Metapher für den Begriff Exil. Der Koffer ist nämlich meine einzige Realität. Nicht einmal die vielen Stempel in meinem Paß können mich von der Realität meines Wanderdaseins überzeugen. Ja, der Koffer ist mein einziger fixer Punkt. Alles andere träume ich, oder es träumt mich, was schon gleichgültig ist.⁷⁹

Die Vergangenheit wird als eine »soziale Konstruktion«⁸⁰ angesehen und seine zeitlichen und räumlichen Koordinaten anhand der festen Dingen aus der Vergangenheit rekonstru-

<http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MCar3.pdf>

moja jedina čvrsta točka.«

80 Assmann 1992, p. 88: »Vergangenheit entsteht nicht von selbst, sondern ist das Ergebnis einer kulturellen Konstruktion und Repräsentation [...]«

81 Ibid., p. 59.

82 Ibid., p. 86.

83 Eine der Figuren im Roman sagt: »Wir alle sind nur wandelnde Museumsstücke.« »Svi smo mi samo hodajući muzejski eksponati.« Ugrešić 2002, p. 297, 1998, p. 292.

84 Ružić 2004

85 Ugrešić 2002, p. 185f.: »Bila sam izgubila domovinu. Nisam se još uspjela naviknuti na gubitak niti na činjenicu da sam dobila istu, ali različitu.«

86 Ugrešić, Dubravka: *Kultura laži. Antipolitički eseji*. Zagreb, Beograd: Konzor/Samizdat B92 2002. (*Die Kultur der Lüge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.)

87 Ibid., p. 107f., p. 128.

88 Ibid., p. 137, 1995 p. 129.

89 Ibid., p. 103: »Teror sjećanjem je strategija kojom se uspostavlja kontinuitet (navodno prekinutog) nacionalnog identiteta, teror zaboravom je strategija kojom se zatire »jugoslavenski« identitet i mogućnost njegove ponovne uspostave.« Ugrešić 1995, p. 123: »Der Terror des Erinnerns soll die (angeblich unterbrochene) Kontinuität der nationalen Identität wiederherstellen, der Terror des Vergessens soll die »jugoslawische« Identität und jede Möglichkeit ihrer Erinnerung austilgen.«

90 Assmann 1992, p. 79.

91 Jambrešić Kirin 1999, p. 255.

92 Ibid., p. 243.

93 Englmann 2001, p. 45.

94 Ugrešić 2002, p. 41, 1998, p. 38: »A zatim me naglo obuzme košmarna drhtavica od pomisli nisam li to ja pod svoju vlastitu fotografiju njezinim jezikom, pismom ili rukopisom potpisala njezino ime.«

95 Petersen, Volker: *Fabula non docet*. Untersuchungen zum Funktionswandel erzählender Literatur. Bern: Lang 1994, p. 209.

iert, denn das »kulturelle Gedächtnis haftet am Festen«.⁸¹ Es ist eine museal gewordene Dingwelt, die in diesem Roman entsteht. Zugleich sollen die Erinnerungen »die Erfahrung des Anderen und die Distanz vom Absolutismus der Gegenwart«⁸² ermöglichen.

Auch der Titel des Romans geht von einer faktografischen Ebene aus, denn die Autorin übernimmt den Namen eines real vorhandenen Museums in Karlshorst, im ehemaligen Ost-Berlin und bleibt auch auf diese Weise auf dem »Boden der Tatsachen«. Diese oft collageartige Aufzählung der Fragmente aus der Vergangenheit der autodiegetischen Erzählerin hat die Aufgabe, das Trauma des Exils darzustellen. Die Exilanten am Ende des 20. Jahrhunderts sieht sie als museal gewordene Menschen, denen als einzige Stütze ihre Erinnerung geblieben ist. Die Überprüfung der Wirklichkeit und des kulturellen Systems kommt in Beschreibungen der Alltäglichkeit des Exils zum Ausdruck – die Exilanten werden als lebende museale Exemplare betrachtet,⁸³ die verbliebenen Zeugen einer vergangenen Zeit. Mit dem Thema Exil ist auch das Thema der Rekonvaleszenz eng verbunden – die Autorin sieht den Krieg und seine Folgen als »eine Art Krankheit«.⁸⁴ Insofern ist ihre Methode auch therapeutisch und dient der Verarbeitung von Trauma – ihres persönlichen und kollektiven Traumas im Abschied mit einer in Folge der rasanten politischen Entwicklungen museal gewordenen Kultur.⁸⁵ In ihrem essayistischen Band *Die Kultur der Lüge*⁸⁶ nennt sie die Nachfolgestaaten Jugoslawiens »museal, zitathaft«,⁸⁷ denn sie werden aus Zitaten und Fragmenten aus der Vergangenheit gebildet: Wie holografische Bilder tauchen Segmente vergangener Zeiten auf, Abschnitte der Geschichte, [...] Fragmente scheinen auf wie wirkliche und tauchen wieder ins Dunkel [...] Auf dem verwunschenen Schiff, das irgendwohin fährt, auf dem ehemals jugoslawischen Territorium EXISTIERT DIE WIRKLICHKEIT NICHT MEHR.«⁸⁸ Ihr Roman ist in diesem Sinne als ein entgegengesetztes Projekt anzusehen – tendieren die neu gegründeten Staaten zum Vergessen⁸⁹ der neueren Vergangenheit, sammelt die autodiegetische Erzählerin ihre nostalgisch gefärbten Erinnerungen in zahlreichen narrativen Analepsen. Die Funktion der Erinnerungen im Roman ist nach Jan Assmann kontrapräsentisch, denn sie sollen die Gegenwart relativieren und »das Fehlende, Verschwundene, Verlorene, an den Rand Gedrängte«⁹⁰ betonen. Diese Funktion wird von Dokumenten getragen, denn die Dokumente werden als Spuren der Vergangenheit gedeutet, die zugleich als nostalgische Flucht in die Vergangenheit als auch ihr Beleg dienen können.

Die autodiegetische Erzählerin beschreibt aus der gegenwärtigen Position der Isolation einer »Neodissidentin«⁹¹ ihre Erfahrungen von »Unauthenzität, Nicht-Zugehörigkeit, Entortung, Verbannung und flexiblen Identitäten.«⁹² Dies erfolgt in einer Reihe von Fragmenten auf der Gegenwartsebene in Berlin. Diese Ebene wird in ungeraden Kapiteln in einer Reihe der nummerierten Fragmente dargestellt, die Ausdruck einer typischen Exil-Erfahrung sind, die »mit Verfahren der Auflösung von Ordnung, der sprachlichen Dekonstruktion, der Destrukturierung, der Diskontinuität«⁹³ einhergeht. In gerade nummerierten Kapiteln wird in längeren narrativen Analepsen die Suche nach einer bezeugten und stabilen Identität der Reflektorfigur entwickelt. So beschreibt sie im zweiten größeren Kapitel v.a. Familienfotografien als Zeugnisse ihrer Vergangenheit und reflektiert dabei gleichzeitig über die Relativität von Realität. Dabei stellt sich heraus, dass die Vergangenheit nur einen abgebildeten und angenommenen Anspruch auf Authentizität erheben kann. Jedoch wird dieser Glauben gleichzeitig demontiert, denn auch die Fotografien erweisen sich als unzuverlässige Bürgen der Vergangenheit als sie bei dieser Suche unter ihrem eigenen Foto den Namen ihrer Kusine findet:

Dieses Detail irritiert mich, manchmal denke ich, daß ich das auch hätte tun können, daß es übrigens schwer zu beweisen ist, daß ich es nicht getan habe, denn das Foto ist nachweislich mein, und dann ergreift mich ein alpträumhaftes Zittern bei dem Gedanken, ob ich nicht in ihrer Sprache, ihrer Schrift ihren Namen unter mein eigenes Foto gesetzt habe.⁹⁴

Im vierten Kapitel wird die Vorstellung von einer dem Dokument immanenten Aussagekraft demontiert: wird in diesem Kapitel das Tagebuch ihrer Mutter zitiert, gesteht die Erzählerin im nächsten Kapitel retrospektiv ihre eigenen Eingriffe in dieses Tagebuch. Dieser Umgang mit dokumentarischem Material zeugt von Einsicht in seine Wandelbarkeit – der Status des Dokuments ist nicht mehr sakrosankt, sondern kann gewandelt und dadurch relativiert werden. Volker Petersen beschreibt diesen Prozess »als Bewegung von einer Beglaubigung der Fiktion durch das Dokument zur Entlarvung der dem Dokumentierten zugrundeliegenden Fiktionen«.⁹⁵ Sucht das Dokument das Mehrdeutige zu verdecken, ist der postmoderne

96 Vrkljan, Irena: Dora, ove jeseni. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske 1991, p. 20: »Pobuna protiv stvarnosti, tako zabilježene. Protiv dokumenta. Jer u njem ne postoji ništa od onog što jest i što je bilo.«

97 Eakin, Paul John: How Our Lives Become Stories: Making Selves. Ithaca, London: Cornell Univ. Press 1999, p. 93.

98 Stichwort Pamćenje (Gedächtnis). In: Biti, Vladimir: Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije. Zagreb: Matica Hrvatska 2000, p. 362.

99 Hutcheon 2002, p. 36: »Post-moderna, na način na koji je ja definiram, nije degeneracija u hiper-realnost, nego ispitivanje onoga što stvarnost može značiti i kako to saznanati.«

100 Ugrešić 2002, p. 115: »[...] ne prijete nam kaos ludila, višeznačnosti, višestrukih istina. Jer mi smo na početku, nama treba jedna istina.«

101 Nünning, Ansgar: Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion In: Zimmermann, Christian v. (Hg.): Fakten und Fiktionen. Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970. Tübingen: Narr 2000, pp. 15-36, hier p. 23.

102 Zima, Peter V.: Moderne-Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen, Basel: Francke 1997, p. 26.

103 Ugrešić 1995, p. 243: »Die Kriegsherren lieben das Wort Traum und seine Ableitungen. Sie haben keine eigenen Träume, sie verwirklichen die tausendjährigen Träume ihrer Völker. Träumen die Völker wirklich? Ja, sagen die Menschen, davon haben wir tausend Jahre geträumt. Unser Traum ist Wirklichkeit geworden.«

104 Baasner, Rainer.: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Berlin: Schmidt 1996, p. 14.

Roman daran interessiert, die Widersprüche in den Dokumenten, und damit auch in der Weltdeutung herzustellen. Ähnlich wie die in Berlin lebende kroatische Schriftstellerin Irena Vrkljan verzichtet die Reflektorfigur auf die repräsentative Funktion der Dokumente und empfindet nur »Widerstand gegen die so notierte Wirklichkeit. Widerstand gegen das Dokument. Denn in ihm existiert nichts von dem was ist und was einmal war.«⁹⁶ Daraus wird zugleich klar, dass die Biografie der Mutter zur Klärung der eigenen Autobiografie beitragen soll. Damit teilt die Erzählerin die postmodernen Zweifel in die Möglichkeit von Repräsentanz einer Realität und betreibt stattdessen ein Spiel mit biografischen und autobiografisch gefärbten Fragmenten in Bewusstsein der Tatsache: »our sense of continuous identity is a fiction, the primary fiction of all self-narration«.⁹⁷

Eigens die osteuropäische Identität der autodiegetischen Erzählerin zeigt sich als stabil und konstant. Gerade diese Identität bildet einen festen Punkt in ihren Reflexionen von Vergangenheit oder bei der Beschreibung ihrer Reisen in die Neue Welt. Dies ist ihr Identifikationspunkt, der ihr als Kontrastfolie zur Erkenntnis der Welt dient. Nur deswegen zeigt sich im Kontext der Gedächtnistheorie ihr Konzept des musealen Gedächtnisses als verhältnismäßig konservativ, denn mit ihrer sammlerischen Aktion impliziert es eine immer noch vorhandene Möglichkeit der »primären Bemächtigung der Geschichte« von einem Subjekt. Das heißt, ihre museale dokumentarische Methode dient nicht nur der Klitterung der durch Transition unsicher gewordenen persönlichen Identität, sondern sie usurpiert eine repräsentative Funktion für eine vergangene geschichtliche Periode. Dabei steckt in jedem Versuch von Repräsentanz einer kollektiven Identität eine gewisse »Reduktion des Interesses«,⁹⁸ warnt Vladimir Biti. Im postmodernen fragmentierten, nomadischen Denken wird das Leben zu einer museal angeordneten Sammlung von Zitaten. In seiner polyvalenten Struktur und Montage der Realitätsfragmente zeigt sich *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* als ein typisch postmoderner Roman im Sinne von Linda Hutcheon. In ihm ist nicht »Degeneration in die Hyperrealität [dargestellt], sondern es stellt einen Versuch der Erkundung dessen, was die Wirklichkeit bedeuten kann und wie sie zu erfahren ist.«⁹⁹ Die plurale nomadische Identität der Reflektorfigur akzeptiert nicht eine »Wahrheit«, sondern begibt sich auf die Suche nach »vielfältigen Wahrheiten«,¹⁰⁰ die im kommunikativen Gedächtnis einer Gesellschaft vorhanden sein sollen. Gattungstypologisch betrachtet, bedeutet dies die Akzentuierung der »Metaebene der biographischen Selbstreferentialität«,¹⁰¹ denn hinterfragt werden die Grenzen und Möglichkeiten der traditionellen Biografie. Zugleich kommt durch die Montage des dokumentarischen Materials der für zeitgenössische Zustände typische »Nexus von Indifferenz, Pluralisierung, Partikularisierung und ideologischen Reaktionen«¹⁰² im Roman zum Tragen. In der Analyse der dokumentarischen Methode im kroatischen Roman der 1990er Jahre hat sich erwiesen, dass die analysierten Romane mit der Wirklichkeit durch ihren dokumentarischen Stoff korrespondieren, sei es im Modus einer testimonial-apellativen Literatur oder im Modus der postmodernen diskursiven Hinterfragung der Wirklichkeit. Die Dokumente stellen einen direkten referenziellen Bezug zu der Welt »außerhalb des Erzählten« her und sind als Zeugen einer narrativen Suche nach Wahrheit anzusehen. In einer Zeit in Kroatien als die Worte »Traum« und »Trauma«¹⁰³ gefährlich nahe standen, sind Dokumente im Roman Ausdruck einer individuellen Suche nach dem verloren gegangenen Wirklichkeitsbezug und der Wahrheit in dieser Wirklichkeit. Dabei darf nicht vergessen werden, dass es sich in allen montierten Dokumenten um eine »vermittelte Referenz«¹⁰⁴ handelt, in deren Rahmen die prinzipielle Mehrdeutigkeit der Literatur auch auf den dokumentarischen Stoff übertragen wird. Die hier analysierten Romane zeigen sich anhand der Verbindung des Faktischen mit dem Fiktiven als eine hybride literarische Form, die in Korrespondenz mit der Wirklichkeit ihren jeweiligen Status hinterfragt.

Dr. sc. Milka Car Studium der Komparatistik und Germanistik an der Universität Zagreb, Assistentin an der Abteilung für Germanistik der Universität Zagreb. Rezensentin deutschsprachiger Neuerscheinungen für das Dritte Programm des Kroatischen Rundfunks und Mitarbeiterin für die deutsche Literatur beim Kroatischen Lexikografischen Institut. Forschungsschwerpunkte: deutsch-kroatische Literaturbeziehungen: rezeptionsästhetische und kulturwissenschaftliche Aspekte, deutschsprachiger Dokumentarroman.
Kontakt: milka.car@ffzg.hr.