CONTENTS / INHALTSVERZEICHNIS

Danijela Lugarić Introduction: Voices from within the Otherness	7
PART 1 / TEIL 1	
In-Between. Myth, Memory and History	
Dazwischen. Mythos, Gedächtnis und Geschichte	
Ernő Kulcsár Szabó Das Musikalische und das Sprachliche – Die Hermeneutik des Dirigenten Furtwängler zwischen Wagner und Nietzsche	25
Gábor Tamás Molnár The Reworking of Myth in János Térey's Play <i>The Nibelung</i> Residence	41
Stephan Krause "Die Insel ist die Erfahrung" – Erinnerung und Trauma in Lutz Seilers <i>Kruso</i>	57
Mihály Szajbély Anno Jugoslawien Bearbeitung und Vermittlung des Traumas des Zerfalls in den Spätwerken von László Végel	77
Marina Protrka Štimec Pleasure and Pain: Corporeality in Ivan Mažuranić's Smail-aga Čengić's Death	91
István Fried Miroslav Krležas Mehrsprachigkeit	107
Marijan Bobinac Den Zweiten Weltkrieg neu erkämpfen. Zum Bleiburg-Mythos in Norbert Gstreins Roman <i>Die Winter im Süden</i>	123
Dubravka Oraić Tolić Erinnerung an Vukovar: zur Repräsentation von Kriegstraumata in der kroatischen Literatur und Kunst an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert	135

Nina Weller Entmythisierung der Blockade Leningrads: Fiktionalisierung der Vergangenheit zwischen offizieller und persönlicher Erinnerung 1	155
Gábor Bednanics Spatial Memories and Spectacularities in Hungarian Turn-of-the-Century Poetry	77
PART 2 / TEIL 2	
Trauma Discourse(s): Language, Subject, Emotion	
Trauma-Diskurs(e): Sprache, Subjekt, Emotion	
Tatjana Jukić The Psychopolitics of Socialism in Central and Eastern Europe (With Notes on <i>Walter Defends Sarajevo</i>)	191
Zoltán Kulcsár-Szabó Traumatisierte Grammatik bei Szilárd Borbély (<i>A Testhez</i>)	205
Bernarda Katušić Speech and Trauma in Andrić's <i>Devil's Yard</i>	229
Zrinka Božić Blanuša Touched by Disaster: Writing and the Political	249
Csongor Lőrincz Die Passion des Zeugnisses zwischen Leben und Tod (Péter Nádas: <i>Der eigene Tod</i>)	263
Tamás Lénárt Traumakörper. Narration von Trauma und Tod in Jean Amérys <i>Die Tortur</i> und in Péter Nádas' <i>Parallelgeschichten</i>	281
Attila Simon Trauma und (A)Phonie. Die Philomela-Episode in Christoph Ransmayrs Roman <i>Die letzte Welt</i>	291
Péter Fodor Rewritten Fates. Traces of Remembering and Reticence in <i>Two Half Times in Hell</i> (1961)	311
About the contributors 3 Index 3	

Introduction: Voices from within the Otherness

For the rattling glory of ages to come,
For the high tribe of men, —
At the feast of the fathers I have forfeited my cup,
And my joy, and my honor as well.

A wolfhound-age leaps up on my back, But I am not a wolf by blood: Better stuff me inside the sleeve, like a hat, Of the coat of Siberian steppes...

Let me no more look at the coward, at the mire,
At the bloody bones in the wheel;
Let the blue foxes blaze the whole night through
In their primordial beauty for me.

Lead me into the night, where the Yenisei flows
And the pine tree reaches the star,
Because I am not a wolf by blood
And only an equal will kill me.

(Osip Mandel'shtam, 17–18 March 1931–1935, translated by I. Bernshtein, emphasis added)

Memories are killing. So you must not think of certain things, of those that are dear to you, or rather you must think of them, for if you don't there is the danger of finding them, in your mind, little by little.

(S. Beckett: The Expelled, 1946)

In the year 1956, significant both for the highly controversial appearance of N. Khrushchev at the 20th Party Congress (see e.g. Jones 2013) as well as for the Hungarian Revolution, Anna Akhmatova, one of the most acclaimed Russian poets, said that "Now two Russians are eyeball to eyeball. Those

^{1 &}quot;За гремучую доблесть грядущих веков, / За высокое племя людей, — / Я лишился и чаши на пире отцов, / И веселья, и чести своей. // Мне на плечи кидается векволкодав, / Но не волк я по крови своей: / Запихай меня лучше, как шапку, в рукав / Жаркой шубы сибирских степей... // Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы, / Ни кровавых кровей в колесе; / Чтоб сияли всю ночь голубые песцы / Мне в своей первобытной красе. // Уведи меня в ночь, где течет Енисей / И сосна до звезды достает, / Потому что не волк я по крови своей / И меня только равный убьет" (Mandel'shtam 1990: 171–172).

who were in prison and those who put them there" (cf. Etkind 2013: 36). The author of *Poem Without a Hero* (*Poèma bez geroja*) speaks of trajectories of myth, memory and trauma in a simple, yet profoundly accurate way. Although she refers to Soviet (national) experience, more specifically to the collective trauma of the Gulag, her statement can also be read in the transnational context, as a description of the complex social and cultural aftermath of collective trauma in numerous national communities during the 20th and 21st centuries. For the countries of former Yugoslavia, there was more than one such chronological boundary: 1945 as the year in which the Second World War ended and 1980 as the year in which Josip Broz Tito died. The relationship between survivors and those who laid claim on their lives has been especially complicated and, as the wars in the 1990s have tragically shown, permanently troubled.

These complicated relationships, so aptly described by Anna Akhmatova, are the reason behind the permanently incomplete process of political, cultural and social transition in the volatile area of postsocialist Europe. In spite of the fact that mechanisms of collective memory have been widely researched in contemporary humanities, we believe this volume not to be redundant, for it provides a fresh perspective on textual gaps into which traumatic encounters, meetings and separations mentioned by the Russian poet are inscribed.

1

The volume at hand is based on the proceedings of a conference held in September 2015 under the title Theorizing Myth, Trauma and Memory in Central and East European Cultural Spaces. The conference was a continuation of a several decades long cooperation between the Institute of Literary Studies at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb and the Institute of Hungarian Literature and Cultural Studies at the ELTE University in Budapest. It was planned as a platform for showcasing current research of scholars whose academic work focuses on correlations between (post)memory, myth and trauma in literature, art and popular culture. In this context, special attention was drawn to the comparative analysis of Central and Eastern European cultural spaces. Topics most widely discussed by scholars invited to the conference concerned under- and overrepresentation of those events whose fixation in language permanently eludes the speaker, thereby pointing to the inexorably unstable nature of textuality. We were keenly interested in the extent to which strategies of representing individual memory confront the notion of the political, as well as in the way the dialogue between individual memory and historical frames of reference gain their visibility in the field of culture. The discourse of trauma proved to be an especially intriguing conceptual frame of experience: trauma was, namely, regarded a privileged cultural field offering an insight into the witness' attempts to negotiate memory and history, whereby memory operates as a process simultaneously revealing and constituting the speech subject, but also deconstructing and verifying historical narratives.

A significant number of contributions examined the complex relationship between trauma, memory and testimonial discourse: we were interested in dominant genres and institutions of remembrance, as well as in the primary agents and idioms of memorializing and conveying trauma. A compelling analytical challenge was presented by the medium of articulating trauma and memory—by the (in)abilities and limits of the literary language as compared to visual images and their ability to produce an affect and not only to represent memory. (To this day, it is precisely visual documents such as Claude Lanzmann's Shoah, Art Spiegelman's graphic novel Maus and the ingenious documentaries of A. Resnais² that are considered pivotal and groundbreaking in the representation of trauma.) In the context of theory, especially intriguing was the question of the relationship between myth and mythological consciousness; between mythological discourse on the one, and history, memory, trauma and testimony on the other hand. For instance, if political myths, as R. Barthes argues in 1957, remove history from language, do they, as a second-order semiotic system, also reduce individual memories to similarity? We seek to analyze how different interpretations of political myths (natural or parasite on language) influence testimonies of witnesses and how testimonies negotiate political myths in order to reconstruct language in a non-mythical way.

The cover of this volume was inspired by the highly acclaimed Estonian stop-motion animation Body Memory (Keha mälu, 2011, Nukufilm Studios, author: Ülo Pikkov) portraying Soviet deportations from Estonia in the 1940s. I'm grateful to my friend and colleague, Dijana Jelača, for bringing this film to my attention. In the aesthetic sense, the film uses very sophisticated procedures in order to depict the complex topic of transgenerational memory, the possibility of witnessing trauma through corporeality, the physical state of the witness, but also through the witness' inability to perceive trauma in the moment when it occurs. The plot is fairly simple and consists of highly symbolical and multiply coded motifs: puppets made of string, one of which is carrying an egg in its womb, travel to an unknown destination in a confined train carriage, with only traces of daylight coming through the walls. The film poses the following questions: "What can an old apple tree tell us? What mysteries are hidden in his roots, gnarled over time? Does he remember the serpent and the lost Paradise?" (see https://vimeo.com/62741577). The end of the film, reproduced at the back cover of this book, suggest the following unsettling answers to the posed questions: that trauma is a natural, normative state of civilization in the 20th and 21st centuries. Furthermore, collective historical tragedies sometimes (more often than not) are not institutionally recognized. They must therefore be witnessed from the centre of one's own vanishing, which also draws attention to the boundaries of physical perception, i.e. to the body or the physical state of the witness as a relevant reflection of trauma.

2.

The majority of texts selected for the volume tackle precisely this extremely delicate and analytically intriguing field of research: the symbolical articulation of experience at the intersection of myth, memory and trauma, in which the individual is both the subject and object of knowledge (the producer and interpreter of his or her production). (S)he resorts to the medium of art, especially to the medium of language (on the basis of the Heideggerian thought that the language is, so to speak, "larger then men"), in order to—as Akhmatova claims at the beginning of this text—confront the Other. The Other in turn figures as a myth, as that which is alien, and, in the case of traumatic experience, constitutes its very core. This contemplation of political subjectivity³ that most of the contributions are based on yields precisely the literary text as the most rewarding and most intriguing medium of articulating language reality and the (self)reflexion of the speech subject. As S. Rahimi emphasizes in distancing his notion of political subjectivity from its pioneer conceptualization as a hidden trace of class struggle (e.g. by F. Jameson), "the politicality of the subject is not limited to the concept of struggle or resistance, but covers all aspects of subjectivity insofar as it recognizes the human social subject as the subject of language, or better put, the subject of the symbolic order" (Rahimi 2015: 8). At the centre of analytical interest in this volume are, namely, configurations of the subject of language (and the subject in language) and culture (in which the literary text is ascribed a privileged position of symbolic articulation), especially in the relationship (or more precisely, in the gap) between myth and trauma, where memory functions as a seemingly solid bridge between the subject on the one, and myth and trauma on the other hand. In those temporally dis/orientated spaces (see also Jelača & Lugarić, forthcoming), the speaking subject is caught up in the intrusive process of eternal becoming: "I identify myself in language, but only by losing myself in it like an object. What is realized in my history is not the past definite of what was, since it is no more, or even the present perfect of what has been in what I am, but the future anterior of what I shall have been for what I am in process of becoming" (Lacan 2006: 94).

³ As some of the analyses in this volume show, the notion of the subject can refer to different types of political subjectivity, i.e. to structures created by the interaction of meaning and power in, as S. Rahimi argues, at least two respects: 1) the fundamental role of that interaction in the work of culture (in this volume, mainly literature) and 2) the constitutive role of that relationship in the development of "human subjectivity" (2015: 7). The notion of the subject is here, of course, observed in a post-Cartesian manner, by being understood as a political event *par excellence*. In other words, "the subject is conceived as political in its very subjectivity—both in the sense that in engages in an ongoing act of subjugating and conjugating the world into meaningful patterns and in the sense that the subject is continuously subjugated or conjugated by the local meaning system. Politicality, in this sense, is not an added aspect of the subject, but indeed the mode of being of the subject, that is, precisely what the subject is" (8).

3.

It almost goes without saying that this brief introduction cannot provide an overview on the different meanings of myth and trauma, not even a short one. We therefore allow the contributors themselves to explain specific meanings of these notions pertinent to the volume at hand. However, there are two features, or more precisely, two axiological categories that are crucial to almost every contemporary theoretical conceptualization of trauma and/ or myth: while myth is primarily considered to be a positive cultural and social value ("treasure"),4 every interpretation of trauma without exception underscores the negativity of this experience. Regardless of the difference in the axiological terms, these two notions are always and without exception culturally conceptualized in relation to language. In this respect, trauma figures as the impossibility of language: trauma is the unspeakability itself, the failure to express oneself in words, the very impotence of language. Whereas trauma is that which precedes language, the myth is above all the reality based on exploiting the potential of language, especially its performativity or ability not only to maintain, but also to produce reality it names. Regardless of the difference between them, myth and some aspects of trauma can be related on a conceptual level: as they are both acts within language and acts of language, they even appear congenial, because outside of language, the only frame of reference legitimizing their relevance to reality, neither myth nor trauma exists.⁵ It is precisely for this reason that the literary discourse provides an especially solid foundation for their analysis and interpretational conceptualization.

Given their analytical and disciplinary focuses, essays are divided into two sections: *In-Between. Myth, Memory and History* and *Trauma Discourse(s): Language, Subject, Emotion.* We hope that the reader will recognize the overlapping and connections between essays from these two sections.

Myth, the central signifier of the entire volume, refers to a special, culturally and historically conditioned state of consciousness and cognition (Rudnev 1999), and, as such, it is one of the central notions in critical cultural theory of

⁴ However, in his pivotal study *Mythologies* (1957), Barthes speaks of the ambivalence of the political myth, i.e. of the political myth as exploiting the relationship between language and power, thus naturalizing worldviews and consequently using them as a means of political manipulation.

⁵ In the context of trauma, it is worth mentioning the fragile figure of Hurbinek, a three-year old mute child of death, a child of Auschwitz, the memory of whom was preserved by Primo Levi, and in Agamben's *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* (1998), cited by many contributors to this volume. Apart from the already canonized texts by C. Caruth, Sh. Felman, S. Friedlander, D. Laub, D. LaCapra, R. Leys and other texts discussing the impossibility to speak about trauma, another interesting text is that of Hannah Arendt under the title *What Remains? The Language Remains: A Conversation with Günter Gaus* (see: Arendt 1994: 1–24).

the 20th and 21st centuries. As the Russian scholar Vadim Rudnev argues, the mythological consciousness functions by neutralizing fundamental cultural binary oppositions, above all the oppositions between life and death, truth and lies, illusion and reality (170). This neutralization is acquired by different means of organizing content in language. The idiosyncrasy of the myth consists in the singularity of its chronotope, in the peculiarities of the spatial and temporal organization of reality, but also in the fact that individuality and the subject are understood in a specific way: the subject of a myth is always a man of the collective, whereby he not only embodies and reflects collective consciousness, but also identifies with it (169). At the same time, the image of a man in a myth is more than just an image of himself: it becomes the integral part of the man it describes; this image is, so to say, one of his forms (170). In order to construe that specific image of man and achieve its function of "shapeshifting" or bricolage (Levi-Strauss; see also Losev 1982: 369), the myth employs a specific type of language: when a person says "I have left the house," (s)he is simply describing an action or what (s)he is doing. This kind of language is not and cannot be mythological, since it depends on the clear distinction between the subject, object and predicate. In opposition to that, the myth does not differentiate between subject, object and predicate: in its development, the myth recognized neither words nor syntax in the contemporary sense of the word (Rudnev 1999: 170-171).

The aforementioned mythological consciousness develops in accordance to this logic of the mythical language organization. According to Rudney, one of the features of this consciousness is, namely, the most primitive (co-syntactic) structure, in which the word is equivalent of an entire sentence: undivided meanings are arranged in sequences (not "I have left the house," but something akin to "me-house-outside-go"). Since this functions as a separation of sentence functions from each other, the undivided language cannot differentiate truth from lies. It cannot draw a line between illusion and reality (the latter exists when there are objects and when there are words). Ultimately, it cannot tell the difference between life and death. (This distinction emerges simultaneously with notions of the beginning and ending of a sentence and of beginning and end in general, i.e. after the development of linearity, history and non-mythological time.)⁶

As the title of the first section suggests, the way in which analyses of literary texts (and their dialogue with the notions of myth and history) intervene in the aforementioned understandings of myth and mythological consciousness

⁶ As follows, the myth is in a direct opposition to the notion of history, which is also a topic of interest in this volume. This can be most precisely observed on different vocational imperatives, i.e. on the fact that historical narratives can be historiographically legitimized thanks to the binary differentiation of contents: the clear-cut distinction between truth and lies, illusion and reality, life and death.

conceptually corresponds to Bhabha's concept of "in-betweenness." In his groundbreaking study *The Location of Culture*, H. Bhabha notices that the understanding of culture requires knowledge of the ontological nature of its boundaries. By evoking M. Heidegger, Bhabha reminds us that the boundary "is not that at which something stops but [...] that from which something begins its presencing" and emphasizes that the trope of our times is "to locate the question of culture in the realm of the beyond" (1994: 1). Further on, he states that:

the "beyond" is neither a new horizon, nor a leaving behind of the past... Beginnings and endings may be the sustaining myths of the middle years; but in the fin de siècle, we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion. For there is a sense of disorientation, a disturbance of direction, in the "beyond": an exploratory, restless movement caught so well in the French rendition of the words *au-delà*—here and there, on all sides, *fort/da*, hither and thither, back and forth. (1)

The conceptual categories of "in-betweenness" and "beyond" are relevant to the most of the analyses from the first section. The analyzed texts namely construe language reality through the dialogue of individual memories with petrified (cultural, historical or political) myths, the cognition they imply (which neutralizes binary oppositions) and historiographically legitimized historical narratives. In this respect, the spaces of artistic and symbolical articulation that are situated "beyond" and "in-between" provide these dialogues with "the terrain for elaborating strategies of selfhood—singular or communal—that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself" (1–2).

Keeping in mind the aforementioned features of myth, especially the peculiarities of the chronotopical and language organization of its reality along with the subject's place in it, the articles of the first section, each in its own right, challenge A. Jolles' thesis (proposed in his study *Einfache Formen*, 1930) that myths can be considered *answers*, the ultimate and absolute sources of knowledge and cognition. Quite the contrary seems to be the case: opposed to lived memory and the literary organization of language and reality and incorporated into artistic forms, the myth is a never ending process and a mental space offering limitless possibilities of memorial contemplation and creative reflection of political subjectivities.

The first section is opened by E. Kulcsár Szabó's article *Das Musikalische* und das Sprachliche: Die Hermeneutik des Dirigenten Furtwängler zwischen Wagner und Nietzsche, in which the author pays special attention to the musical hermeneutics of the conductor Wilhelm von Furtwängler as a question of approaching the materiality inscribed into the "hidden" sound potential. Starting from Furtwängler's aesthetic writings (1915–1934), E. Kulcsár

Szabó follows his development towards aesthetic divination and vision of aesthetic wholeness of the musical experience and towards the renowned text on Beethoven and the architectonic interpretation of music on the principle of that which is not necessarily realized, but "truly envisioned." Following the hermeneutical line of thought from Schleiermacher to Gadamer, the author shows the way in which Furtwängler's interpretation of Wagner's work changes through time. In the second part of his paper, he focuses on Nietzsche's discourse of the aesthetic, materiality of music and interpretation of Wagner by means of Furtwängler's different concept of the "spiritual event," according to which the music as a whole is an expression of a vision, a not of its material realization.

The article by Gábor Tamás Molnár relies on the notable theory by H. Blumenberg, which postulates two meanings of myth—poetry and terror and analyzes the play Nibelung lakópark (The Nibelung Residences, 2004) by János Térey accordingly. As suggested by the subtitle Fantasy following Richard Wagner, the play's composition is derived from the Wagnerian opera cycle and partly refers to dominant, yet rather ambiguous mechanisms of reception and understanding German mythology in contemporary Hungarian literature. Molnár argues that "it both underscores the critical-ironic distance customarily taken from the mythical subject while it also revitalizes the myth by channeling its energies into poetic language." However, unlike other contemporary texts, Térey's play trivializes the "extreme gravity" of the heroic myth, while reinterpreting some of its poetical aspects. In his paper entitled "Die Insel ist die Erfahrung" — Erinnerung und Trauma in Lutz Seilers Kruso, Stephan Krause also resorts to H. Blumenberg in order to analyze the novel Kruso (2014) and its intertextual links to Daniel Defoe's Robinson Crusoe (1719). The novel's plot revolves around the island Hiddensee during the summer of 1989 and reconstructs a tale of friendship and escape from Eastern German regime to the nearby island of Møn in Denmark.

In the interest of portraying the trauma of the disintegration of Titoist Yugoslavia, Mihály Szajbély interprets late writings by Lásló Végel, published after the post-Yugoslav wars in memory of the Titoist era spent in emigration in Hungary. So as to explain the notion of trauma, Mihály relies on system theory by N. Luhmann and relates it to the psychoanalytical notion of trauma as the impossibility of communication between certain systems. In her text *Pleasure and Pain: Corporeality in Ivan Mažuranić's* The Death of Smailaga Čengić, Marina Protrka Štimec relies on the figure of *homo sacer* by G. Agamben as well as to the theoretical hypotheses by E. Scarry for the sake of analyzing connections of bodily practices with collective memory, myths and trauma, as well as with the post-revolutionary ideas in Ivan Mažuranić's poem from 1846. Protrka Štimec shows that, as an allegory, the poem reverberates the modernist idea that historical progress inevitably throws down

every despotism. Consequently, the colossal body of the voiceless nation is transformed into a strong agent of history and the former sovereign becomes "a marvelous marvel," a puppet of history. István Fried explores the multilingual aspect of some novels in the cycle *Croatian God Mars* by Miroslav Krleža. Starting from the lyrical fragment *Croatian Rhapsody*, Fried observes the contrast between different language registers and interprets multilingual strategies as resistance towards the imposed cultural system of the Monarchy and enforced language patterns, which can best be seen on the example of military jargon.

In his analysis of Norbert Gstrein's novel *Die Winter im Süden*, Marijan Bobinac writes about the processes of confronting the legacy of the Second World War in the memorial culture of Croatian emigrants and focuses primarily on the problematic identity of the main character, referred to only as the Old Man, who returns to Croatia during the war in 1990s. The narratologically complex representation of the relationship between the Old Man and his daughter Marija reveals neuralgic spots in European and Croatian history. Special attention is drawn to the portrayal of controversial historical events in Bleiburg, i.e. the historical background of long repressed war traumas situated between myth and tabu. A new perspective on the discussion of war trauma in the countries of the former Yugoslavia in the first half of the 1990s is offered by Dubravka Oraić Tolić in the essay entitled Erinnerung an Vukovar: zur Repräsentation von Kriegstraumata in der kroatischen Literatur und Kunst an der Wende vom 20. ins 21. Jahrhundert. Oraić Tolić proposes the hypothesis that trauma, despite its unspeakability, can be effectively portrayed by employing certain aesthetical strategies. The essay therefore offers an overview of recent Croatian literary production portraying the war trauma of the Croatian city Vukovar. Following from Oraić Tolić's claim that war trauma can be successfully and efficiently represented in art discourse is the predominance of literature as a medium enabling the cathartic renewal of its witnesses.

Nina Weller examines the siege of Leningrad during the Second World War as a mythologized event in the Soviet memorial culture. Weller starts by posing a question about the role of fiction in public and private memory of the blockade as one of the biggest war crimes and at the same time one of the most heroic achievements of the Soviet army and population. At the same time, she brings to the fore different ways of mythologizing heroism, forgotten victims and modes of representing this historical event in the post-Soviet era. Weller analyzes the literary dismantling of the heroic myth of the siege on the example of Andrey Turgenev's (alias Vjačeslav Kuricyn) novel *Spat'i verit'* (2007).

The final text of the first section by Gábor Bednanics is entitled *Spatial Memories and Spectacularities in Hungarian Turn-of-Century Poetry*. Bed-

nanics proposes the hypothesis that the so-called "spatial turn" in literature mostly applies to newer interpretative methodology. In opposition to that, Bednanics analyzes János Arany and Dezső Kosztolányi's poetry in order to argue that, in works of art, space is not solely a function or an additional part to verbal or visual composition, but rather exhibits an excessive potential of articulation. To that end, space "performs not only as frame or a priori or chora, but a possibility to signify and implement, and also makes a counterbalance to signification according to its 'outside' quality in Foucauldian sense."

4.

Another important methodological and intellectual basis of this volume was provided by trauma and memory studies, one of the most prominent scholarly paradigms in the past three decades, dominating a wide range of fields, from the humanities to social sciences. The essays in the second section under the title Trauma Discourse(s): Language, Subject, Emotion build on the base of today's common starting points for the interpretation of traumatic narratives and supplement them by a series of original observations and theoretical interventions into the canonized body of trauma studies which result from a close reading analyses of literary texts (by B. Katušić, Z. Kulcsár-Szabó, Cs. Lőrincz, T. Lénárt, A. Simon). It is up to the reader to decide whether the essays are successful in answering the fundamental and exceptionally complex questions of interest in this volume: Where is trauma located? If language seems to be its primary topos, what kind of a language is it? Is the sovereignty of the testifying witness limited and, when yes, up to which extent?⁷ How is trauma inscribed into collective memory? And finally, is the most popular, psychoanalytic paradigm of analyzing trauma Eurocentric, i.e. economically, ethnically and even gender exclusive?

The starting points for analysis are few key theoretical assumptions (or aporias) connected to the narrativization of trauma, genre of testimony and, ultimately, to the figure of the witness itself. I refer primarily to the *collapse of witnessing*, defined by Dori Laub as the impossibility of knowledge about that which constitutes the traumatic experience itself as inseparable from the

G. Agambens thesis that it is never the witness who testifies, based on his interpretation of Primo Levi's testimony, is well known in contemporary humanities. However, it is worth mentioning that, in her latest study *Literature in the Ashes of History* (2013), C. Caruth questions Agamben's figure of the witness. In Caruth's study, the "real witness" is not the person who has physically survived, but the person who was "buried alive" as a subject with certain civil rights. This subject—the real witness in Agamben's sense of the word—is not physically, but metaphysically dead: he can never return to history, to his own biography and cannot reconstruct the wholeness of his identity. Consequently, a new form of historical witnessing arises: witnessing of events that is defined precisely through their vanishing, their erasure from history.

aporia of historical cognition. Furthermore, I also speak of the *belatedness of witnessing*, because the pathology of trauma lies in the very structure of the traumatic event and the (im)possibilities of its immediate, timely reception. Since the traumatic event cannot be assimilated or experienced in the moment in which it occurs, but only belatedly, the event possesses the one who has experienced it (the subject and object exchange places in a profoundly complicated way)—an instance once again pointing to the aporia of historical cognition: "the history that a flashback tells [...] is, therefore, a history that literally *has no place*, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood" (Caruth 1995: 153). Finally, the traumatic event is the one that is *historically impossible*:

The Plague (the Holocaust) is disbelieved because it does not enter, and cannot be framed by, an existing frame of reference (be it of knowledge or belief). Because our perception of reality is molded by frames of reference, what is outside them, however imminent and otherwise conspicuous, remains historically invisible, unreal, and can only be encountered by systematic disbelief. (Felman 1992: 103)

Since the traumatic event is an event which cannot be visualized, according to Sh. Felman, it needs a certain imaginative medium: in the case of Camus, he resorts to the plague in order to access the unthinkable pages of history. Several essays in the volume (M. Bobinac, D. Oraić Tolić, M. Protrka Štimec, N. Weller) corroborate our assumption that the myth (cultural, historical and/ or political) can enable communication or function as a medium rendering unthinkable events thinkable, unspeakable events speakable. It goes almost without saying that, in so doing, the subject is left in a permanent state of ambivalence, of "revolving" around his own identity, his own experience and/ or narrative.

The second section of the volume is introduced by Tatjana Jukić's intriguing questions about the possibilities to separate any analysis of Central and Eastern European culture in the 20th and 21st centuries from its socialist legacy and formation(s). Jukić asks if we can truly understand Central and Eastern Europe without understanding socialism or access the subject of socialism without engaging a critical theory of trauma. To that end, Jukić argues that socialism shows as good libidinal economy compared to revolution, just as it gives grounds to assessing trauma as good economy compared to the melancholia of revolutions. In his text *Traumatisierte Grammatik bei Szilárd Borbély*, Zoltán Kulcsár-Szabó analyzes the poem collection *A Testhez* (2010) by

^{8 &}quot;History was taking place with no witness: it was also the very circumstance of *being inside the event* that made unthinkable the very notion that a witness could exist [...] The historical imperative to bear witness could essentially not be met during the actual occurrence" (Laub 1995: 66, 68).

the Hungarian poet Szilárd Borbély. The author refers to the cycles of poems published in the collection as cycles of death, termination of pregnancy and losing a child. By disentangling an intricate web of intertextual allusions, he focuses on Borbély's strategies of working through this kind of trauma. In her contribution to the volume. Bernarda Katušić conducts an extensive search for language traces of unspeakable trauma in the canonical text The Devil's Yard (Prokleta avlija, 1954) by Ivo Andrić, primarily by relying on the stated difference between the (Lacanian) "empty" and "full" speech. At the same time, she offers a reinterpretation of Lacan's notion of silence. The analysis of Andrić's text, as Katušić writes, illustrates "that silence and 'thoughtless' speech do not define the subject's place in the 'symbolic order' in relation to the other as language and law, and in relation to the self; rather, it is 'full' speech that does so." To that end, Katušić argues that "traumatic states of the subject open up as residues of the real, which appear at points of contact where language and networks used for symbolical framing of the world collide."

In the text Touched by Disaster: Writing and the Political, Zrinka Božić Blanuša draws upon the research of several scholars (Blanchot, Heidegger, Huet, Rancière, and others) in order to develop a theory of the politics of literature/politics of writing and takes into consideration complex questions about the possibility of perceiving and remembering catastrophic events. In so doing, she also approaches the issue of the nature of evil as such. Božić Blanuša suggests that "literature has the ability to establish a new regime of partition of the sensible and thereby reveal the new positions of speech, even if instead of the ego there is the il, the impersonal, no one and every one, the infinite replaceability." According to Božić Blanuša, not only can the disaster be understood as loss of authenticity, but writing after the tragedy (and about the tragedy) constitutes an integral part of the tragedy itself. In his text Die Passion des Zeugnisses zwischen Leben und Tod, Csongor Lőrincz interprets the text Own Death (Saját halál) by the Hungarian author Péter Nádas from the perspective of testimony. He relies on philosophical theories by J. Derrida and G. Agamben in order to discuss the theory of testimonial performativity as a process revolving around experience and then turns his attention to language expressions in Nádas' text. Lőrincz develops a theory of trauma based on the very act of testimony, which he interprets as a performative act, but also observes up to which extent it influences the witness and manifests itself as a trace of significance, différance. Nádas' autobiographic confrontation with his own mortality is recognized as the rhetorical figure of catachresis. The essay also examines the sovereignty of the subject confronted with trauma or with the limit that is his mortality. Trauma as an experience that is impossible to witness is also the topic of Tamás Lénárt's paper, which compares the narrative of death and trauma in the essay Torture by Jean Améry to one

of the episodes from Péter Nádas' *Parallel Stories*. Based on G. Agamben's study *Remnants of Auschwitz*, Lénárt categorizes different forms of testimony into pseudo- and full testimonies, thus revealing the utter erasure of individuality and dehumanization inherent to these genres.

In the interpretation of the famous novel Die letzte Welt (The Last World, 1988) by the Austrian author Christoph Ransmayr, Simon Attila connects close reading to psychoanalytic interpretations of trauma and N. Luhmann's system theory. The author pays special attention to the episode about Philomela, in which he recognizes a direct connection between trauma and aphonia or the loss of speech. Processes of metamorphosis, which are at the centre of this novel inspired by Ovid's Metamorphoses, thus approach the (im-)possibility of articulation, which is shown by a detailed analysis of the relationship between characters and their relation to the trauma of the (un)speakable. The final text of the volume, Péter Fodor's Rewritten Fates. Traces of Remembering and Retinence in Two Half Times in Hell (1961), focuses on mnemotechnical practices in Zoltán Fábri's film, a film which emerged in the Hungarian cultural space at a historically significant moment, only a few months after the beginning of the Eichmann trial. The special value of the text lies in the hypothesis that the peculiarity of film as a medium lies in the possibility to record movement in a non-symbolical, non-literal way, so the author observes it "as the acoustic-optical imprint of the real [that] can act as a dimedial narrative instrument that strives to find and produce meaning where there probably was none."

5.

This volume came into existence in 2016, in the year of the 60th anniversary of Khrushchev's speech and the Hungarian Revolution. In the past 60 years the Cold War ended, and the Nuremberg Trials revealed the banality of evil. The Berlin Wall fell, but the migrant crisis prompted the erection of new ones. Numerous wars have been started and many crimes against humanity have been committed. T. W. Adorno was not the only one to doubt the possibility of poetry after Auschwitz. The Russian author V. Shalamov, a former Gulag inmate, also writes about the death of the novel and that all "fairytales of literature" should end because "All terrorists went through [...] the Tolstoy phase, this vegetarian, moralizing school. Russian literature in the second half of the 19th century has excelled in preparing the terrain for the blood that would be shed before our eyes in the 20th century" (Shalamov 1989: 232-233). In his essay On Prose (O proze), he writes that Pasternak's Doctor Zhivago is the last Russian novel and that "new prose negates [...] the principle of tourism. The writer is not an observer, not a spectator, he is a participant in the drama of life, a participant not in the form and not in the role of the writer.

He is Pluto, who rose from hell, rather than Orpheus, who descended to it' (Shalamov 1965). The prose written by *ex men* (*byvalye ljudi*), the prose of Kolyma's dystrophics (Kolyma's *dokhodyaga*), as Shalamov claimed, is not and cannot be "document prose" (*proza dokumenta*), but prose "suffered as a document" (*vystradannaya kak dokument*). Furthermore, in one of the most touching stories in his *Kolyma tales* (*Kolymskie rasskazi*), entitled *The Glove* (*Perchatka*, 1972), V. Shalamov writes that the glove, preserved in the museum of Siberian ice, is itself a testimony, a self-evidence of the author's (Gogolian) "fantastic reality" in the Gulag. This glove, which has—as Shalamov writes—in the past 36 years become a part of the his body and a symbol of his soul, does not write just the history of one witness, but also the history of an entire state, one epoch and the whole world. However, in the atmosphere of muteness guided by Beckett's logic, epitomized by the famous sentences "You must go on. I can't go on. I'll go on" (see also Latković 2017: 196), the narrator of Shalamov's story says:

You must not write good poetry or prose by a dead glove. The glove itself was prose, an accusation, a document, a protocol.

But the glove died at Kolyma—this is why this story is told. The author guarantees that the dactylographic pattern is the same on both gloves. ¹⁰ (Shalamov 1998: 307)

Therefore, a logical question arises: if after the First World War (at least according to Felman's reading of Benjamin's *Storyteller*), mankind suffered a double loss—the loss of the capacity to symbolize and capacity to moralize (Felman 2002: 28)—can literature today, after the death of the subject/witness—do more than simply store memories? The literary tradition before Auschwitz and Kolyma allowed us to somewhat pretentiously assume that literature can do nothing less than save the world, as exemplified by the legendary Scheherazade whose storytelling literally saved her life. But is literature *today* more than just "memory storage," when its very existence is seemingly a form of barbarianism *par excellence*?

During the inspirational lecture given by the Bulgarian author Georgi Gospodinov at the beginning of June 2015 in the Balassi Institute in Berlin, he reminded that "history is written by the victor," but "literature [...] by those

⁹ The Russian word *δοχοδηε* signifies a person who is—like Muselmann from concentration camps—on the verge between life and death. The literal translation from Russian would be "the one who walks" (towards his own death). It translates to English as "goner" (see Etkind 2013).

^{10 &}quot;Мертвой перчаткой нельзя было написать хорошие стихи или прозу. Сама перчатка была прозой, обвинением, документом, протоколом. Но перчатка погибла на Колыме – потому-то и пишется этот рассказ. Автор ручается, что дактилоскопический узор на обеих перчатках один".

who had lost." He optimistically claims that as long as there is "storyhearing" of "storytelling" (done by every author in this volume), there is also the possibility of empathy as man's universal ability to witness the experience of the other from someone else's vantage point. In this respect, literature is today, perhaps more than ever, not only an aesthetical, but also an ethical fact. In that vein, it can be concluded that, if literature paves the way for the empathic as a possibility that, in the words of Gospodinov, the Other can hurt us in our own body, then literature could indeed save the world (in its own right, and according to its limits), because it can—if nothing else—open up a space in which "eyeball to eyeball confrontation of those who were in prison and those who put them there" can have a positive outcome: literature cannot change the past, but by securing a safe zone for those who lost the war, it can enable national myths and historical narratives to (also) build on everything that is seemingly forgotten, i.e. on its gaps, inconsistencies and discontinuities.

This volume would never have been published, were it not for its authors: we would like to use this opportunity to thank them for their cooperation and good nature even at times, when demands from the editors came at the wrong moment. We would also like to thank Michael Ritter, the editor at Praesens Verlag house, for fast communication and expediently solving a series of challenges that unavoidably arise during the editing process. A special thanks is due to Stephan Krause, who both on the professional and personal level played a very important role in the preparation of this volume. Finally, this several decades-long cooperation between the Croatian and Hungarian institutions as well as this volume would never have been possible without our teachers—Dubravka Oraić Tolić and Ernő Kulcsár Szabó. To them we owe our warmest thanks.

References

Agamben, G. 1999. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Translated by D. Heller-Roazen. New York: Zone Books.

Arendt, H. 1994. "What Remains? The Language Remains": A Conversation with Günter Gaus." In: Arendt, H. *Essays in Understanding 1930-1954*. Ed. by J. Kohn. New York: Schocken Books: 1-24.

Barthes, R. 2000. (1957). *Mythologies*. Translated by A. Lavers. London: Vintage. Bhabha, H. K. 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge. Caruth, C. 1995. *Introduction*. In: Caruth, C. *Trauma*. *Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press: 151-157.

_____. 2013. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Etkind, A. 2013. Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied. Stanford: Stanford University Press.
- Felman, Sh. 1992. "Camus' The Plague, or a Monument to Witnessing." In: Felman, Sh.; Laub, D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. New York: Routledge: 93-119.
- _____. 2002. The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Gospodinov, G. 2015, June 3rd. Storytelling, Memory and Empathy. Public lecture. Balassi Institut.
- Jelača, D.; Lugarić, D. (forthcoming). "Introduction: The 'Radiant Future' of Spatial and Temporal Dis/Orientations." In: Bailyn, J. F.; Jelača, D.; Lugarić, D. (Eds.). *The Future of Post-Socialism*.
- Jones, P. 2013. Myth, Memory, Trauma. Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953-70. Yale University Press.
- Lacan, J. 2006. (1966). Écrits: A Selection. London, New York: Routledge.
- Latković, I. 2017. Rebusi prošlosti, izazovi sadašnjosti: rasprave o suvremenome slovenskom romanu. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti & HSN.
- Laub, D. 1995. Truth and testimony: The Process and the Struggle. In: Caruth, C. Trauma. Explorations in Memory. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press: 61–75.
- Losev, A. F. 1982. Znak. Simvol. Mif. Trudy po jazykoznaniju. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta.
- Mandel'shtam, O. 1990. Sochinenija v dvuh tomah. Tom pervyj. Stihotvorenija. Perevody. Moskva: Hudozhestvennaja literatura.
- Rahimi, S. 2015. Meaning, Madness and Political Subjectivity. London and New York: Routledge.
- Rudnev, V. P. 1999. Slovar' kul'tury XX veka. Kliuchevye ponjatija i teksty. Moskva: Agraf.
- Shalamov, V. 1965. O proze. http://shalamov.ru/library/21/45.html. Accessed December 27, 2016.
- ______. 1989. "Pis'mo k I. A. Shrejderu ot 24 marta 1968 goda." *Voprosy literatury*, 5: 232-233.
- _____. 1998. "Perchatka." In: Shalamov, V. *Sobranie sochinenij v chetyreh tomah*.

 T. 2. Moskva: Hudozhestvennaja literatura, Vagrius: 279-307.

In-Between. Myth, Memory and History

Dazwischen. Mythos, Gedächtnis und Geschichte

Das Musikalische und das Sprachliche – Die Hermeneutik des Dirigenten Furtwängler zwischen Wagner und Nietzsche

ZUSAMMENFASSUNG

In Furtwänglers Deutung kann das musikalische Kunstwerk die Einheitlichkeit der Wirkung niemals vom rein Sinnlich-Materiellen gewinnen. Das Wagner'sche Musikdrama stellt dadurch geradezu eine musikhistorische Epochenschwelle dar, denn die einheitliche Wirkung entspringt hier einer Gesamtform, die zwar klare immaterielle Strukturen der "Architektonik" aufweist, jedoch in einer vorher unbekannten Einheit der Materialwerte des Musikalischen fundiert ist. Im Vollzug des Musikwerkes geht nämlich alle Potentialität der sinnlich-materiellen Vorgaben des Klanges in ein nicht-sinnlich erfolgendes Ereignis über, das grundsätzlich nicht von der puren medialmateriellen Aufnahme von Schallwellen und Schwingungsimpulsen ohne "körperhermeneutische" Entsprechungen gesteuert wird. Furtwängler nennt das ein "seelisches Geschehen", dessen Verlauf immer der Instanz einer dialogischen Entfaltung des künstlerischen Gebildes unterliegt und eben deshalb als solches "nicht gewollt, erzwungen oder errechnet werden kann". Mag nun der Ausdruck "seelisches Geschehen" heute noch so altmodisch und befremdend erscheinen, darf dabei nicht vergessen werden, daß das damit Gemeinte 1934 vollends auf dem höchsten hermeneutischen Niveau seiner Zeit ist.

Sind es Riesen, die da streichen und blasen? Spricht die Macht des Gedankens so zu uns, daß unser seelisches Ohr mehr vernimmt wie das leibliche?

(Weingartner 1906: 73)

Man kann sagen: das Gelingen einer Aufgabe "stellt sie dar".

(Gadamer 1975: 103)

Zwar kommt das Wort Hermeneutik in Furtwänglers Schriften ziemlich selten vor, doch ohne Zweifel war ihm wohl an keiner künstlerischen Frage so sehr gelegen als eben an der Problematik der musikalischen Interpretation – insbesondere als einer Frage nach dem "richtigen" Zugang zum in der schriftlichen Materialität "verborgenen" Klangpotential der jeweiligen Partitur. Und dies beschäftigte ihn nicht bloß als Ereignis der jeweiligen Auslegung, in welchem der stumme Notentext schließlich zur Klangwirklichkeit eines musikalischen Kunstwerkes werden soll, sondern auch als Problem der Dirigenten-Praxis.

als mithandelnder Instanz der Sinnbildung. Zur genaueren Kontextualisierung seines Wirkens darf weiterhin Folgendes nicht außer Acht bleiben: Furtwängler ging – indem er das Prinzip der "richtigen" Auslegung niemals aufgab und sich jeder Form der interpretatorischen Beliebigkeit entgegenstellte – in beiden Fällen konsequent von einer grundsätzlichen Wandelbarkeit historisch möglicher Prämissen der Interpretation aus und schrieb ihr trotz seines Festhaltens am "Richtigkeitsprinzip" keine überzeitliche Geltung zu. Aufgrund der obigen Beobachtung liegt die Vermutung nahe, dass sich Furtwänglers Beharren auf der Möglichkeit einer richtigen Auslegung nicht in Verbindung mit externen Normen der musikalischen Aufführung erklären lässt, sondern vielmehr – zumindest innerhalb des dreigliedrigen Systems der ästhetischen Kommunikation von Produktion, (Noten)Text und Rezeption – zum Problem des sich in der eigenen Konsequenz erschließenden Kunstwerks zurückführt.

Dass Furtwängler im Laufe der Jahre die Fragen musikalischer Interpretation vielfältig ausgelotet hatte, wird an der auffallenden Sorgfalt ersichtlich, mit welcher er sich in ungewöhnlicher dimensionaler Breite immer wieder dem in seiner performativen Flüchtigkeit schwer zugänglichen Verhältnis zwischen Werk und Partitur widmete. (Überaus lehrreich sind dabei Celibidaches Aufzeichnungen von einer Konzertreise der Berliner Philharmoniker darüber, welch großen Wert Furtwängler selbst in der täglichen Dirigentenpraxis auf dieses Verhältnis legte.¹) Bereits von den 1910er Jahren an, also kaum mit Dreißig, war er bestrebt, alle drei grundlegenden Aspekte der musikalischen Hermeneutik wechselseitig zu erschließen. 1915 wirft er – von produktionsästhetischer Seite her – z. B. der Wagnerrezeption vor, das neue Wagner'sche "musikalische Ganze" zu verfehlen, weil es ihr gerade am Kön-

[&]quot;Auf Schallplatten ist nicht einmal ein Schatten von Furtwängler geblieben. Er hat es auch genau gewußt, daß die Mikrophone das nicht aufnehmen können. In London hat er einmal eine Platte gemacht mit dem Philharmonia Orchestra. Und dann haben sie es abgehört, und er bekam einen Wutanfall: 'Das ist nicht mein Tempo!' - Natürlich nicht, denn die Vielfalt, die das Mikrophon aufnehmen kann, und die Vielfalt, die im Raum entstanden war, ist eine andere! Da Tempo nichts absolutes [sic] ist, sondern eine Bedingung, damit die Vielfalt reduziert werden kann - indem die Vielfalt eine andere war, war das Tempo falsch! Keine Platte kann wiedergeben, was im Raum war, auch heute in digital nicht. Schallplatten sind bestenfalls Photographien eines lebendigen Geschehens. Sicher: es gibt schöne Photographien, aber nehmen Sie etwa Brigitte Bardot - das, was sie berühmt gemacht hat, ist doch unphotographierbar..." (Celibidache 1986: 143). Und kurz vorher: "Furtwängler war nicht ein guter Dirigent, aber er war ein genialer Musiker. Einmal frug ich ihn zu einer Passage: 'Herr Doktor, wie schnell geht das?' Eine sehr offene, physikalische Frage, würde ich sagen. Und was antwortete er mir? 'Ach, es hängt davon ab, wie es klingt'. - Also: wie es klingt, kann das Tempo bestimmen! Tempo ist nicht eine Realität an sich, sondern eine Bedingung. Ist da eine enorme Vielfalt, die zusammenwirkt, so brauche ich mehr Zeit, um damit etwas musikalisch anfangen zu können; ist da weniger los, kann ich schneller darüber hinweggehen. Seine Antwort war rein empirisch, für uns Phänomenologen aber ist es eine der wichtigsten Erkenntnisse unserer ganzen Bemühungen" (Ebd.: 142).

nen (an Fähigkeit und Kompetenz, teils aber auch Fertigkeit) fehlt, die dem Werk von Wagner *persönlich* eingegebene "Einheit des Dramas" nachzubilden (Furtwängler 1958: 72). Viel breiter artikuliert und die "lächerliche Überschätzung des Interpreten" (Furtwängler 1958b: 77) ablehnend bezieht er auch 1934 entschieden für eine divinatorische Hermeneutik Stellung, indem er die Produktionsseite – sozusagen den Blickpunkt wechselnd – mit den Möglichkeiten der von ihr *grundsätzlich* getrennten musikalischen Auslegung gegenüberstellt:

Während ... [die fertigen Einzelheiten des Werkes] sich für den Schöpfer – wie bei jedem organischen Prozeß – zwanglos der Vision eines Ganzen unterwerfen, (...) muß der Reproduktive mühsam eine solche Vision eines Ganzen, die den Schaffenden leitete, aus den vorhandenen Einzelheiten herauslesen, rekonstruieren. In diesen hier angedeuteten Unterschieden der Situation und damit der Aufgabe liegt das Problem der Darstellung verborgen. (Ebd.: 80)

1951 hingegen vertritt er in seinem berühmten Beethoven-Aufsatz schließlich eine dritte, weitaus tiefer in der Rezeption verankerte Position und hebt hervor, für das (ertönende/klingende) Kunstwerk – das bei ihm allmählich in der Klarheit seiner *architektonischen* Gliederung, d. h. als eine zu verstehende Architektur in die Mitte des musikalischen Kommunikationssystems rückte – sei allen voran das richtige Gehört-Werden ausschlaggebend. "Eine Musik", hält Furtwängler fest,

die nicht gehört wird, existiert für ihn [d.h, für Beethoven – E. K. Sz.] gleichsam nicht, sie mag sonst so 'richtig' sein, wie sie will. Für Beethoven hängt von dem Verständnis des architektonischen *Zusammenhangs* nicht mehr und nicht weniger ab als das Verständnis des klaren Sinnzusammenhangs überhaupt. (Ebd.: 225f.)

Deshalb fällt Furtwänglers Folgerung – unter dem Fingerzeig Beethovens – so gravierend aus, dass Musik "in erster Linie etwas Gehörtes, nicht Gedachtes" (Ebd.: 225) sein soll. Am Beispiel der schriftlich nicht verbindlichen Verlängerung der zweiten Fermate in der fünften Symphonie führt er überzeugend vor Augen, dass die wahre Klangwirklichkeit der Musik erst in einer Notenschrift fundiert werden kann, die nicht dem Prinzip des "richtig Gedachten" (und dem so Aufgezeichneten) unterliegt, sondern (in ihrer Potentialität) primär dem "architektonischen" Zeitraum der Hörbarkeit gerecht wird. Denn eben diese architektonische Verlängerung der zweiten Fermate macht es für den Hörer überhaupt möglich, die ersten vier Takte "als ein in sich zusammengehöriges Ganzes vom übrigen Stück abzutrennen" (Ebd.: 225).

Diese Akzentverschiebung innerhalb des Dreiersystems der musikalischen Hermeneutik geht bei Furtwängler allerdings nicht mit der Dominantsetzung der rezeptiven Seite einher, denn dies wäre angesichts seines konsequenten Festhaltens am Prinzip der richtigen Auslegung kaum denkbar. Die

Verlegung des Schwerpunktes auf ein typisch wirkungsästhetisches Phänomen des Hörens folgt vielmehr aus jenen, vornehmlich die Dirigentenrolle betreffenden Einsichten, die Furtwängler Schritt für Schritt dazu brachten, seine frühere Auffassung von der Rekonstruktion des vom *Komponisten* dem Werk Eingegebenen über die Dominantsetzung des im Ertönen vollzogenen, und somit erst im Hören vollendeten Kunstwerkes zu ändern. Das besagt jedoch nicht, dass beim frühen Furtwängler der orchestrale Klang – unter dem Übergewicht der produktionsästhetischen Aspekte – zu kurz gekommen wäre und als solcher nicht die höchste Instanz der primären musikalischen Wirklichkeit bildete. Diese Instanz des musikalischen Performativs ließ sich anfangs aber von anderen hermeneutischen Prämissen ableiten als etwa zur Zeit des Beethoven-Aufsatzes.

Beredt ist dabei aber auch diejenige Kontinuität, die der Furtwängler'schen Interpretationslehre - mit ihren klaren klassisch-romantischen Grundrissen à la Schleiermacher – auch noch in den 40er Jahren eigen war, indem er die fragliche Wirkung der Wagner'schen Werke geradezu durch eine Rückkopplung auf den Ursprung, d.h. auf Wagner selbst, als authentische Instanz richtig zu korrigieren meinte. An Wagner nämlich hält Furtwängler fest, und zwar an ihm als Künstler "können wir (...) sehen, wie sein Werk gemeint ist, wie man ihm begegnen muß. Der es geschaffen, zeigt uns den Weg, auf dem es für uns das werden kann, was es eigentlich sein soll" (Ebd.: 159). Unmissverständlich äußert sich in diesen Zeilen ein deutlicher Anspruch auf die Stabilisierung des Interpretationsvollzugs scheinbar von der Produktionsseite her, die als Ursprungsinstanz die Richtigkeit der musikalischen Darbietung abzusichern hätte. In Wirklichkeit geht es Furtwängler jedoch um etwas ganz anderes. Denn während er beim Zugang zu den musikalischen Vorgaben zwar weiterhin den Schleiermacher'schen Weg² vor Augen behält ["der Reproduktive (...) muß sozusagen rückwärtsgehen, nicht, wie der Schaffende, vorwärts, muß entgegengesetzt dem Wege allen Lebens von außen nach innen" (Furtwängler 1958b: 80)], wobei die Zeichen als "zusammenzulesende und zu gruppierende Einzelheiten" (Ebd.) der Notenschrift bloß der sauberen "Umkehrung" des Schaffensaktes dienen, weist er der Partitur nur als materiellem Träger eine feste Funktion zu. Da sie nämlich nicht in der Lage ist, dem musikalischen Kunstwerk als tönende Wirklichkeit zur Geltung zu verhelfen, wird ihre verbindliche Autorität nun als eine Art Kontrollinstanz in Dienst genommen, die für das richtige Sich-Entfalten des in der Notenschrift nicht präsenten organischen Ganzen haftet. Sie spielt in diesem Sinne nicht mehr als eine all- oder vollmächtige Ursprungsinstanz mit und sie ist somit nicht

^{2 &}quot;Die Zusammengehörigkeit der Hermeneutik und Rhetorik besteht darin, daß jeder Akt des Verstehens die *Umkehrung eines Aktes des Redens* ist, indem in das Bewußtsein kommen muß, welches Denken der Rede zum Grunde gelegen" (Schleiermacher 1993: 76; hervorh.: E. K. Sz.).

mehr der Ort der musikalischen "Wahrheit", sondern ein Orientierungsmedium, auf welches hin – und auf sie Bezug nehmend – die im Klangwerden zur Geltung kommende Musik ausgeführt wird.

Für die Seinsweise des im Notentext nicht enthaltenen Ganzen ist in Furtwänglers Auffassung bereits in den dreißiger Jahren ausschlaggebend. dass es uns grundsätzlich jederzeit temporal begegnet, gerade weil seine (an bestimmten Stellen "architektonisch" genannte) Struktur sich im ständigen Werden befindet. Das musikalische Kunstwerk ließe sich dem angemessen "seinem Wesen nach als in der Zeit explizierter Organismus" (Ebd.: 83) definieren. Zugespitzt formuliert würde das heißen, dass für den musikalischen Vortragskünstler im obigen Sinne nicht so sehr der materielle Notentext als erstgegebenes Medium gilt, sondern dass es vielmehr die sich in ihm primär nicht abzeichnende und durch ihn potenzierte - unmittelbar aber nicht zugängliche - Struktur des Ganzen ist, das sozusagen medial gelesen und als etwas Abwesendes verstehend interpretiert werden soll (denn selbst die konkret lesbare materielle Reihenfolge der jeweiligen Zeichen in der Partitur entsprang keiner ungeordneten oder kontingenten Struktur: ihre Textur ordnet sich nach einem primär nicht mehr anwesenden und materiell nicht erfassbaren Entwurf, einfacher gesagt: auch sie geht auf einen Mitteilungsanspruch zurück, der sich auf der Seite der Rezeption nicht mehr erkennen lässt). Auf diesem Wege gelangt Furtwängler zu der Folgerung, "daß es tatsächlich für jedes Werk – unbeschadet belangloser Abweichungen an der Oberfläche – nur eine Auffassung, nur eine Darstellung gibt, nämlich eben die ihm eingeborene, ihm angemessene, die ,richtige'. Es muß dann ebensowenig nötig sein, sich bei der Darstellung der zweifelhaften Führung eines schwankenden "individuellen' Geschmackes anzuvertrauen, wie die begueme Eselsbrücke der notengetreuen Darstellung' zu benutzen. Voraussetzung dazu ist freilich, daß man dies Ganze, diese lebendige Struktur eines Werkes richtig wahrnimmt, daß man es lesen kann. Dies Lesenkönnen nun ist geradezu die eigentliche Aufgabe des Interpreten [...]" (Ebd.).

Dass dabei das Lesenkönnen als hermeneutischer Begriff par excellence hier jedoch nicht die Kompetenzen eines Lesens bezeichnet, das etwa im Gegenüber eines (ästhetischen) Bewusstseins und eines Gegenstandes ausgeführt wird, lässt sich am treffendsten gerade ausgehend von einer der wichtigsten Prämissen der Gadamer'schen Verstehenslehre beleuchten. Denn wo Gadamer den Vollzug des Kunstwerkes durch die Seinsweise des Spiels erläutert, macht er darauf aufmerksam, dass die eigentliche Vollendung der Kunst als eine "Verwandlung ins Gebilde" vonstattengehe, wobei dieses Ereignis in erster Linie – und dem medialen Sinn des Spieles angemessen – als eine "totale Vermittlung" zu denken sei. Im Akt dieser totalen Vermittlung kommt dem Kunstwerk – wie dem Spiel auch – ein grundsätzlicher Primat vor den [es] Ausführenden (Autor, Text und Rezipient) zu. Was auf diese

Weise nicht dem Tun der Ausführenden unterliegt, bleibt jedoch auf sie angewiesen. "Solche Angewiesenheit bedeutet nicht Abhängigkeit in dem Sinne, daß erst durch die jeweiligen Darsteller, d. h. vom Darstellenden bzw. Zuschauenden her, das Spiel seine Sinnbestimmtheit empfinge, ja auch nicht von dem her, der als der Urheber dieses Werkes sein eigentlicher Schöpfer heißt, der Künstler. Ihnen allen gegenüber hat das Spiel vielmehr eine schlechthinnige Autonomie [...]" (Gadamer 1975: 106), die sich dann im Akt der "Verwandlung ins Gebilde" Geltung verschafft. In diesem hermeneutischen Sinne reicht die Richtigkeit der Interpretation immer über die sachliche Genauigkeit des schlichten Buchstaben- oder Notenlesens hinaus (Buchstaben- oder Notenlesen ist ohnehin kein Text- oder Partiturlesen!). Denn das Ereignis einer gelingenden Verwandlung ins Gebilde geht jederzeit über das Wollen und die Subjektivität des Autors und des Rezipienten hinaus.

Dies gilt bei Gadamer selbstverständlich auch für die Musik:

Vielleicht ist der Maßstab, der hier bemißt, daß etwas "richtige Darstellung" ist, ein höchst beweglicher und relativer. Aber die Verbindlichkeit der Darstellung wird dadurch nicht gemindert, daß sie auf einen festen Maßstab verzichten muß. So werden wir gewiß der Interpretation eines Musikwerks oder eines Dramas nicht die Freiheit einräumen, daß sie den fixierten "Text" zum Anlaß der Erzeugung beliebiger Effekte nimmt, und werden doch umgekehrt die Kanonisierung einer bestimmten Interpretation, z. B. durch die Schallplattenaufnahme, die der Komponist dirigiert hat, oder die detaillierten Aufführungsvorschriften, die sich von der kanonisierten Uraufführung herleiten, für eine Verkennung der eigentlichen Interpretationsaufgabe halten. (Ebd.: 114)

Von hier aus betrachtet spricht sich in Furtwänglers These von der einen ("dem Werk eingeborenen" – und ihm nicht mehr von jemandem "eingegebenen") richtigen Darstellung eigentlich dieselbe Stellungnahme für eine Verbindlichkeit der Interpretation aus, die grundsätzlich auch in der Autonomie des sich vollziehenden Kunstwerkes fundiert ist und dessen Gebildecharakter verbunden bleibt. Denn die Fähigkeit des Selbstdarstellens eines Kunstwerkes als eines "in der Zeit explizierten Organismus" ließe sich zwar auch mit der sich – ohne äußeres Zutun – selbst "darstellenden" Natur vergleichen, rührt aber eher von seiner unabhängigen Angewiesenheit auf eine Interaktion her, in welcher es sich als ein funktionelles (hier treffender als "organisch[es]") Ganzes auszuspielen vermag. Im (letztendlich "wirkungsästhetischen") Effekt des Gelingens der Selbstdarstellung geht das "verbindliche" Gegenüber von Produktion und Rezeption insofern auf, als die beiden – am Sich-Ausspielen bzw. am Vollzug des Kunstwerkes – mitbeteiligten Faktoren hier nicht mehr als Hersteller bzw. Nachbildner von etwas in Erscheinung treten, sondern, sich einer Vermittlung fügend, gegenseitig daran mitwirken, dem Werk zum Gebilde-Sein zu verhelfen - über die Potentialität des (Noten)textes hinaus. "Die Varietät der Aufführungen oder Ausführungen eines

solchen Gebildes", schreibt hierzu Gadamer, "mag dabei noch so sehr auf die Auffassung der Spieler zurückgehen – auch sie bleibt nicht in die Subjektivität ihres Meinens verschlossen, sondern ist leibhaft da. Es handelt sich also gar nicht um eine bloße subjektive Varietät von Auffassungen, sondern um eigene Seinsmöglichkeiten des Werks, das sich gleichsam in der Varietät seiner Aspekte selber auslegt" (Ebd.: 112).

Es ist nun gerade dieses Selbst-Auslegen des sich vollziehenden musikalischen Kunstwerkes, welchem in Furtwänglers Betrachtungen eine au-Berordentliche Bedeutung zukommt und auf dem beinahe alle seine weiteren Überlegungen zur Tonkunst fußen. "Die Ausgewogenheit [...] des [...] Bachschen Stückes", schreibt er 1951, "die Stetigkeit des Sich-Ausgliederns aller einzelnen Teile, verbunden mit dem Gefühl eines wie vom Anbeginn ,In-sich-selber-Ruhens⁶³ [...] gibt dieser Musik etwas im eigentlichsten Sinne Überpersönliches" (Furtwängler 1958b: 214). Es mag dieses Potential sein, das hier treffenderweise als "überpersönlich" bezeichnet wurde, und das als Kraft – sozusagen als eine "zwingende" Kraft des Lassens – dafür Sorge zu tragen hat, "ein Ganzes als "wirkliches Geschehen" sich in sich selbst vollenden zu lassen, unabhängig von seinem jeweiligen Schöpfer" (Ebd.: 216). Jedes der Bach'schen Musikstücke, fährt Furtwängler fort, "wird nach dem Gesetz, nach dem es 'angetreten', bis zu seinem letzten Ende geführt, oder besser gesagt: Es geht von sich aus diesen seinen Weg, es führt sich selber zu Ende" (Ebd.: 216f.). Angesichts dieser Auffassung des sich selbst-darstellend sich entfaltenden Kunstwerkes scheint es, dass die berühmte literaturhermeneutische Beobachtung des Zeitgenossen Paul Valéry insbesondere – oder sogar avant la lettre – auf das musikalische Kunstwerk zutraf. Valéry definierte das dichterische Kunstwerk folgendermaßen: "Der Vollzug des Gedichtes im Vortrag ist das Gedicht selbst" (Valéry 1987: 215). Genau darin lässt sich das Wesentliche der ästhetischen Nichtunterscheidung erblicken: "Totale Vermittlung bedeutet, daß das Vermittelnde als Vermittelndes sich selbst aufhebt" (Gadamer 1975: 114).

Dem wirklichen Geschehen also, in welchem das musikalische Kunstwerk als Klangwerden/Ertönen eines "architektonisch" strukturierten (durchkomponierten) Ganzen zum eigentlichen Sein gelangt, ist bei Furtwängler die einzigartige Fähigkeit eigen, den jeweiligen Gebildecharakter des Musikalischen überhaupt in Erfahrung zu bringen. Die Voraussetzung dafür, dass das Musikalische in dieser Weise sozusagen "selbstidentisch" zu sich kommt,

³ Es wundert nicht, wenn Heideggers Werkbegriff hier im Wortlaut beinahe ähnlich ausfällt: "Der Anstoß, daß das Werk als dieses Werk ist und das Nichtaussetzen dieses unscheinbaren Stoßes macht die Beständigkeit des Insichruhens am Werk aus" (Heidegger 1994: 53). Diese Beständigkeit gewinnt bei Gadamer selbst in der Kunst der Rezitation von Gedichten eine nachdrückliche Autonomie. Dieses Ganze "darf nicht eine Reihe von Redeteilen sein, sondern ein ganzes aus Sinn und Klang, das in sich selbst "steht" (Gadamer 1993: 357).

besteht zuallererst darin, dass es – notwendigerweise performativ – zu Gehör gebracht wird. Denn dies macht gerade durch die Nichtunterscheidung der Vermittlung des Werkes vom Werk selbst die Erfahrung eines Kunstwerks als ästhetisches Phänomen erst möglich. Dass dem Furtwängler'schen Gehört-Werden selbst in Gadamers sprachlich fundierter Hermeneutik des sich-ereignenden Gebildes eine außergewöhnliche Seinsvalenz zukommt, geschieht dabei nicht gerade zufällig. Das eigentliche Sein des Kunstwerkes (auch das des sprachlichen) ist nämlich niemals "abstrakt" präsent, denn das Werk "selbst gehört in die Welt hinein, der es sich darstellt. Schauspiel ist eigentlich, wo es gespielt wird, und vollends Musik muß ertönen" (Ebd.: 111). Dies spitzt Gadamer dann in einer Frage zu: "Gehört, anders gesprochen, das Verstehen zum Sinngeschehen eines Textes ebenso dazu wie das Zu-Gehör-Bringen zur Musik?" (Ebd.: 156).

Das "in-sich zusammengehörige Ganze" (Furtwängler 1958b: 225) als ein "in der Zeit explizierter Organismus" (Ebd.: 83) stellt zwar auch für Furtwängler eine Art architektonisches Gebilde dar, das als eine richtig zu verstehende Struktur sozusagen über eine bestimmte Stetigkeit der sich selbst genügenden, "in-sich-ruhenden Größe" (Gadamer 1993: 357) verfügt, ist jedoch – gerade wegen seiner temporalen Seinsweise – kein unbewegtes Phänomen. Ihre Beständigkeit ist ja alles andere als ein erstarrtes Verfestigtsein. Denn wird mit Heidegger davon ausgegangen, dass "die Wirklichkeit des Werkes (...) sich aus dem [bestimmt], was im Werk am Werk ist, aus dem Geschehen der Wahrheit" (Heidegger 1993: 45), dann expliziert sich in dieser Auffassung (auch im Sinne der ästhetischen Nichtunterscheidung) eine klare Stellungnahme dafür, dass selbst die im Werk sich-ereignende Wahrheit es ist, die als eine Art Streit⁴ von Lichtung und Verbergung allen voran als eine *bewegte Ruhe* zu denken ist: "In der gesammelten Bewegnis dieses Bestreitens west die Ruhe. Hier gründet das Insichruhen des Werkes" (Ebd.: 45).

Allein dieses "Insichruhen des Werkes", das "erst und allein" seine rechte Bewahrung "selbst mit(…)schafft und vor(…)zeichnet" (Ebd.: 56) kann nicht ohne die jeweilige Rezeption (auf die jegliche Form der künstlerischen Mitteilung als Werk bezogen ist) bestehen: "Sowenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so wesentlich es die Schaffenden braucht, sowenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden" (Ebd.: 54). Die so entstandene und primär in Wirkungseffekten wahrnehmbare Spannung wird dann für den Interpreten, für den Dirigenten etwa, dessen Arbeit Furtwängler mit dem Wort "Übertragung" bezeichnete, in der musikalischen Praxis nicht sosehr im semantischen Bereich der Auslegung – also nicht sosehr in der "Nachbildung" der zirkulären Bewegung musikalischer Strukturen –

^{4 &}quot;Die Wahrheit ist der Urstreit, in dem je in einer Weise das Offene erstritten wird, in das alles hereinsteht und aus dem alles sich zurückhält, was als Seiendes sich zeigt und entzieht" (Ebd.: 48).

auszutragen sein, sondern in der tönenden Materialität des Orchesterklanges. Gerade dieses sinnliche Medium des zum Ertönen gebrachten "architektonischen Gebildes" Musikwerk ist es, das Furtwängler zunehmend – und insbesondere in Bezug auf den berühmten "Fall Wagner" – zu schaffen machte. Dabei geht es vornehmlich um sinnlich-materielle Formen der (hier: musikalischen) Bewegung, die Gadamer folgendermaßen mit der Wahrnehmung der Klangwirklichkeit des zu interpretierenden künstlerischen Phänomens in Bezug gesetzt hat: Auch beim literarischen Text "redet (...) ständig etwas mit, das wechselnde Sinn- und Klangbezüge *präsent* macht. Es ist die Zeitstruktur der Bewegtheit, die wir das Verweilen nennen, die solche *Präsenz* ausfüllt und in die alle Zwischenrede der Interpretation einzugehen hat" (Gadamer 1993: 359; hervorh.: E. K. Sz.).

Beim genaueren Hinsehen handelt es sich hier offensichtlich um eine schwer auszumachende Wirklichkeit der materiellen Präsenz von etwas, dem - außerhalb der geistigen (semantischen) Substanz liegend - eine temporal-kinetische Seinsweise eignet. Nicht aber im Sinne der Flüchtigkeit, sondern des Andauerns ("Verweilen") von materiellen ("leibhaften") Einwirkungen, die aus eigentlich richtungslosen, diffusen bzw. "ornamental/zirkulären" Bewegungsformen (etwa wie Oszillation, Interferenzen, Konfigurationen, Schwingungen usw.) entspringen und sowohl dem im (Lektüre)Vollzug befindlichen literarischen als auch dem ertönenden musikalischen Werk eigen sind. Dabei ist mit Nachdruck zu betonen, dass diese Formen der materiellen Kinesis sich erst und ausschließlich im Akt des performativen Sich-Ereignens des Kunstwerks in ihrer "leibhaften" Wirklichkeit zeigen, sollten sie – in Form von stummen und unbewegten Zeichen - in der Partitur oder im Schrifttext noch so präzise vor- oder aufgezeichnet sein. Auf die Frage ihrer nur bruchstückhaften Wahrnehmbarkeit bzw. ihrer zweideutigen Zugänglichkeit wird weiter unten noch zurückzukommen sein.

Bereits 1915 hält Furtwängler fest, die generelle Verunsicherung gegenüber der zentralen Frage der musikalischen Moderne (nämlich der des unaufhörlichen Innovationszwanges und seiner Folgen auf die Musik des 20. Jahrhunderts) sei eng damit verknüpft, dass der Fall Wagner noch nicht geschrieben wurde, obwohl "er [...] den Schlüssel zur Erkenntnis der tiefsten und eigentlichsten Probleme unserer Zeit [bietet]" (Furtwängler 1958: 77) 1941 dann, als er auf die Frage erneut – und diesmal detaillierter – eingeht, fügt er mit Nachdruck hinzu: "Der "Fall Wagner" existiert heute noch genau wie zu Nietzsches Zeiten. Wir sind 60 Jahre nach Wagners Tod kaum einen Schritt weitergekommen" (Furtwängler 1958b: 121f.). Nach Furtwänglers Auffassung lässt sich die Verlegenheit angesichts der von Wagner erneuerten und weitergegebenen musikalischen Tradition durch zwei – bislang nicht zufriedenstellend erfasste – wirkungsgeschichtliche Gegebenheiten erklären: Die eine besteht in der von Wagner erwirkten musikhistorischen Erneuerung

– hinsichtlich "des eigentümlichen Zusammenwirkens von Dichtkunst, Musik und Szene" (Ebd.: 122) – die keinen Vorläufer besaß und zunächst wohl auch ohne richtige Fortsetzung blieb. Die beispiellose Einzigartigkeit des Wagner'schen Unternehmens zeigt sich durchaus auch in seiner unbeholfenen Rezeption, denn "Alle, die an dies Gesamtkunstwerk ästhetische Begriffe anlegten, die von gesondert wirkenden Einzel-Künsten herkamen, mußten in Verwirrung geraten" (Ebd.).

Die andere Konsequenz dieser geschichtsträchtigen Wende scheint viel gravierender und wirkungsmächtiger zu sein, sofern sie ganz bis in die damalige Gegenwart der musikalischen Moderne reicht. Denn die neue Form des Ganzen, das sich erst im Wagner'schen Musikdrama durchsetzte, hat für die Musik zahlreiche neue Materialeinheiten erschlossen, die zuvor unter der diskursiven Dominanz der strukturbildenden musikalischen Formen weniger zur Geltung hatten kommen können. Das heißt, der Charakter des Wagner'schen Ganzen – ohne zugleich als Ganzes ins Wanken zu geraten – "erlaubte eine eindringlichere, weil um die Folgerichtigkeit der Teile im rein musikalischen Sinn weniger bekümmerte Ausdeutung des Materials" (Furtwängler 1958: 72). Da die Immaterialität des formbildenden Diskurses, in dem vor Wagner die *Gesetze* des rein musikalischen Materials (etwa die der Harmonie) in Klang umgesetzt wurden, bei Wagner zugunsten der neuen "dramatischen Einheit" ihre traditionelle konsistenzstiftende Kraft einbüßte, ging es mit der Musik von heute – so Furtwängler – soweit, dass

man [...] in jedem Moment alles zu geben [sucht], ohne Beziehung auf das Vorhergehende oder Nachfolgende; so kommt man zu all den einzelnen, isolierten Materialwirkungen, dem Kultus des Stofflichen als solchem, im Harmonischen und Rhythmischen, der Instrumentation als Selbstzweck und so vielen kleinen Teil- und Reizwirkungen. (Ebd.: 73)

In diesen beiden Einsichten von Furtwängler rückt das Phänomen des Sinnlich-Materiellen von Musik offensichtlich in einer Weise in den Vordergrund, die sich für seine Interpretation des 'Falls Wagner' als konstitutiv erweist. Mit den Fragen der Multimedialität des Gesamtkunstwerkes, die – auch wenn ihre Wirkung in der Musik fundiert ist – über die Grenzen eines gewöhnlichen musikalischen Kunstwerkes weit hinausgeht, bzw. mit der Problematik der auf neue Weise geltend gemachten Stofflichkeit der Musik wurde Furtwängler am stärksten in Nietzsches Wagnerschriften konfrontiert. Denn das Sinnlich-Materielle der Musik (und sogar der Kunst selbst) wurde bei Nietzsche – zumindest in Bezug auf Wagner – augenscheinlich ambivalent behandelt. Die Schwierigkeit kommt daher, dass Nietzsche nicht so sehr um die Beantwortung der Frage bemüht war, wie es um die Materialität der Musik überhaupt bestellt sei, sondern vielmehr um die Erschließung ihrer Wirkungsef-

fekte. Sein physiologisch verankerter Diskurs des Ästhetischen⁵ lässt dabei - zu Lasten des Immateriell-Geistigen (d.h. des "Seelischen") - zumeist zwei Formen der sinnlichen Wirkungseffekte in den Vordergrund rücken. Die eine sei die unmittelbare und eigentliche "Materialität" der Musik, die sich – wie etwa das Rhythmische (Ebd.: 419) – sozusagen ohne dazwischen kommende intentionale Akte durchsetzt, die andere hingegen sei immer auf Praktiken angewiesen, welche - wie etwa Klang, Klangfarbe (Ebd.: 31) oder Atmosphäre (Ebd.: 29) – auf die (immer fragliche intentionale) Beeinflussung der Sinne abzielen. Diese letztere, sich der elementaren Sinnlichkeit der Musik bedienende musikalische Rhetorik sei nun schuld daran, dass Wagners Werk - ab dem *Parsifal*, der sowieso einem "Fußfall vorm Kreuz" gleichkomme eher als dekadente Mimenspiele und schauspielerische Tricks und nicht mehr als echtes, organisch gestaltetes Musikdrama gälten: "Wagner rechnet nie als Musiker, von irgend einem Musiker-Gewissen aus [...]." – so Nietzsche in Der Fall Wagner (1888) – "Man ist Schauspieler damit, dass man Eine Einsicht vor dem Rest der Menschen voraus hat: was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein" (KSA Bd. 6: 31). Der "décadent[e]" Wagner werde also in dem Maße zu einem Miniaturisten, wie er durch die Sensibilisierungskraft der "unendlichen Melodie" das rhythmische Gefühl verhöhne und "das Chaos an Stelle des Rhythmus" (Ebd.: 422) rücken lasse.

Furtwängler merkt zwar die selbstwidersprüchliche Wende in Nietzsches später Wagner-Interpretation an, indem er festhält, hier bei Nietzsche werde "dasselbe, was früher bewundert, unter positiven Vorzeichen gedeutet worden war, [...] nun unter negativen gesehen" (Furtwängler 1958: 138), lässt aber in Nietzsches Deutung der Materialität von Kunst gerade die zentrale (und insoweit konstitutive) Inkonsequenz unerwähnt. Denn jener Nietzsche, der in der Materialität der dionysischen "Rauschkunst" 1871 noch die Kraft zum "Zerbrechen des principii individuationis" (Die Geburt der Tragödie, KSA Bd. 1: 28) erblickte und ihren Zauber als den wahren Sieg des ("physiologisch" verstandenen) Ästhetischen über das Gedanklich-Semantische feierte, polemisiert nun 1888 gegen das Elementare des Klanges bei Wagner, das "Schwimmen" und "Schweben" (KSA Bd. 6: 422) sei und das durch seine "Gestaltlosigkeit" jeglicher musikalischen Architektur den Boden entziehe. An die Stelle des einstigen Überdrusses Nietzsche's am klassisch-modernen Subjekt und seiner international wirksamen Kritik dieser selbstgenügsamen Subjektivität tritt hier eine eigenartige Unterscheidung zwischen der "rhetorisierbaren" Sinnlichkeit des elementar-musikalischen Klanges und der der Musik von der Natur sozusagen klangfrei "einbeschriebenen" (materiellen) Bestandteile wie Rhythmus, Takt, Marsch- oder Tanzartigkeit. Es ist dabei kaum zu übersehen, dass in Nietzsches Deutung den letzteren, also den der

^{5 &}quot;Ästhetik ist" – stellte er gerade in Nietzsche contra Wagner (1888) fest – "ja nichts als eine angewandte Physiologie" (KSA Bd. 6: 418).

interpretatorischen Vermittlung weniger ausgelieferten Anteilen die Hauptrolle zukommt. Die Musik soll somit nicht zur Seele, sondern zum Körper sprechen: "mein Fuß [...], er verlangt von der Musik vorerst die Entzückungen, welche in gutem Gehn, Schreiten, Tanzen liegen. [...] Denn es giebt keine Seele..." (KSA Bd. 6: 418f.). Das musikalische Interesse des Rezipienten liegt hier zweifelsohne nicht mehr in der medialen Auflösung der (klassisch-modernen) Subjektivität, sondern vielmehr in einer (vom Körperlich-Physikalischen her fundierten) Reaffirmierung des 1871 noch stark relativierten Subjektes der apollinischen Kunst. Mit scharfem Blick verzeichnet Furtwängler, dass Nietzsche mit diesem Schritt nach hinten (wir nennen es hier so: in Richtung des künstlerisch Immateriellen) zum Teil den

platonischen Sokrates [rehabilitiert], gegen den er in seiner Erstlingsschrift jenen denkwürdigen Kampf zugunsten des Kunstwerkes geführt hat [...]. Wollte er in seiner Jugend das sokratische Element in sich mit Hilfe Wagners zum Stillschweigen bringen, so bekämpfte er später mit Hilfe des Sokrates den "Wagnerianer" in sich. (Furtwängler 1958b: 148)

Viele Gründe und Argumente ließen sich nun dafür ins Feld führen, warum Furtwängler es nicht dabei bewenden lassen konnte. Im musikalischen Umfeld der 1930er Jahre dominierte schon lange eine konzertante Praxis, die die musikalische Gesamtwirkung – nach amerikanischem Muster – auf den *technisch* präzisierten Klang der vervollkommneten Instrumente basierte und damit durchaus dem Furtwängler'schen Konzept vom komplex ausgeglichenen Schönklang entgegenstand. Nicht dass Furtwängler die bereits im späten 18. Jahrhundert emanzipierte Instrumentalmusik etwa als puren Schall oder "leeres Tönen" abgetan hätte, aber er teilte insofern die Auffassung des 19. Jahrhunderts, als er die *Gesang*sstimme als die generelle Instanz aller Instrumentalmusik betrachtete. Er schätzte etwa Arthur Nikisch unter anderem auch dafür sehr, dass dieser große Dirigent das Orchester nicht einfach zum Klingen, sondern "zum Singen bringen konnte" (Furtwängler 1958: 129). Darin mag nun eine der wichtigsten Ursachen dafür liegen, dass Furtwängler Wagner gegen den sonst respektvoll gewürdigten Nietzsche in Schutz nahm.

Denn der für Furtwängler unübersehbare Widerspruch von Nietzsches "materieller" Kritik an Wagner besteht in Folgendem: während Nietzsche den bezaubernden Miniaturismus⁷ und den Hang zum Detail ("lauter kurze Sachen von fünf bis fünfzehn Takten" (Ebd.: 29) auf Wagners "Unfähigkeit zum organischen Gestalten" (Ebd. 28) zurückführt, wobei er das Lohengrin-Vorspiel sogar als musikalische Hypnotisierung verschmäht⁸, plädiert er

⁶ Siehe dazu Dahlhaus 1967: 39.

⁷ An welchem "[sich] seine Kraft [erschöpft]" (KSA Bd. 6: 28).

^{8 &}quot;[...] ich mag alle Musik nicht, deren Ehrgeiz nicht weiter geht als die Nerven zu überreden" (Ebd.: 29).

unvermerkt gerade für das Entgegengesetzte, indem er auf ein Ganzes drängt, dessen Vollkommenheit primär "physiologisch" den Körper erreichen soll: "Meine Schwermuth will ich in den Verstecken und Abgründen der Vollkommenheit ausruhn: dazu brauche ich Musik" (Ebd.: 419). Gerade diese materielle Fundierung der musikalischen Wirkung ist es, mit der sich Furtwängler – insbesondere in Bezug auf das auch von Nietzsche aufrechterhaltene Prinzip der organischen Gestaltung – nicht abfinden kann. Denn für Furtwängler füllt die Präsenz des musikalischen Klanges – der dem Rezipienten sozusagen performativ zuteilwird – weder der pure physikalisch-technische Schall der Instrumente noch die an den Körper gehenden materiellen Effekte von Takt, Marsch und ähnlichem vollends. Kein Zufall daher, dass er in Bezug auf das Wagner'sche Musikdrama Nietzsche Folgendes entgegensetzt:

Über jedes einzelne Werk ist mit Hilfe und durch die Kraft dieser Musik eine nur diesem Werk zugehörige Stimmung gegossen, die vom ersten bis zum letzten Ton einheitlich dieselbe bleibt und so konsequent festgehalten wird, daß den ganzen Abend hindurch keine Harmonie, die nicht unmittelbar in den Komplex eben dieser einen Welt hineingehört, zu vernehmen ist. Diese Einheitlichkeit der Wirkung, die durchaus von der Musik ausgeht, hat großen Anteil an der alles ins Riesenhafte vergrößernden Wirkung, die Wagner eignet. (Furtwängler 1958b: 157)

In Furtwänglers Deutung kann aber das musikalische Kunstwerk diese Einheitlichkeit der Wirkung niemals vom Sinnlich-Materiellen gewinnen. Das Wagner'sche Musikdrama stellt dadurch geradezu eine musikhistorische Epochenschwelle dar, denn die einheitliche Wirkung entspringt hier einer Gesamtform, die in einer vorher unbekannten Einheit der Materialwerte des Musikalischen fundiert ist. [Bis Wagner war die "Leiblichkeit" der materiellen Effekte kaum zum Ausdruck gebracht worden: Morgenröte, Nebelluft oder Nachtschauer hat erst Wagner in Musik setzen können. (Ebd.: 139)]. Denn im Vollzug des Musikwerkes - wo sich das kommunikative Dreiersystem gerade durch den mitwirkenden Dirigenten zu einem Vierersystem erweitert, sofern das Orchester nicht einfach den Notentext liest und umsetzt, sondern sich zugleich nach einer das Ertönen bestimmenden Interpretation richtet – geht jegliche Potentialität der sinnlich-materiellen Vorgaben des Klanges in ein nicht-sinnlich erfolgendes Ereignis über, das grundsätzlich nicht von der puren medialmateriellen Aufnahme von Schallwellen und Schwingungsimpulsen ohne "körperhermeneutische" Entsprechungen gesteuert wird. Furtwängler nennt das ein "seelisches Geschehen", dessen Verlauf immer der Instanz einer dialogischen Entfaltung des künstlerischen Gebildes unterliegt und eben deshalb als solches – hebt er in Bezug auf das wirkliche Musizieren, nämlich auf das Improvisieren hervor – "nicht gewollt, erzwungen, nicht auf logische Weise erdacht, errechnet oder irgendwie zusammengesetzt werden" (Ebd.: 79) kann.

Mag nun der Ausdruck "seelisches Geschehen" heute noch so altmodisch und befremdend erscheinen, darf dabei nicht vergessen werden, dass das damit Gemeinte 1934 vollends auf dem höchsten hermeneutischen Niveau seiner Zeit ist. Insbesondere, wenn man bedenkt, dass der mit ihm bezeichnete Akt einwandfrei den kunsthermeneutischen Wesensbezug von Sinnlichem und Nichtsinnlichem erfasst, zumindest sofern Heideggers Beobachtung von 1956 zutrifft:

Wir hören zwar eine Bachsche Fuge durch die Ohren, allein wenn hier nur dies das Gehörte bliebe, was als Schallwelle das Trommelfell beklopft, dann könnten wir niemals eine Bachsche Fuge hören. Wir hören, nicht das Ohr. Wir hören allerdings durch das Ohr, aber nicht mit dem Ohr, wenn "mit" hier sagt, das Ohr als Sinnesorgan sei das, was uns das Gehörte ermittelt. Wenn daher das menschliche Ohr stumpf wird, d. h. taub, dann kann es sein, daß, wie der Fall Beethovens zeigt, ein Mensch gleichwohl noch hört, vielleicht sogar noch mehr und Größeres hört als zuvor. (...) Das jeweils von uns Gehörte erschöpft sich niemals in dem, was unser Ohr als ein in gewisser Weise abgesondertes Sinnesorgan aufnimmt. Genauer gesprochen: Wenn wir hören, kommt nicht nur etwas zu dem hinzu, was das Ohr aufnimmt, sondern das, was das Ohr vernimmt und wie es vernimmt, wird schon durch das gestimmt und bestimmt, was wir hören, sei dies nur, daß wir die Meise und das Rotkehlchen und die Lerche hören. (Heidegger 1992: 87)

Wenn also Furtwängler in seiner Wagnerschrift zu der Schlussfolgerung gelangt, Nietzsche sei "wie jeder echte "Wagnerianer", im Stofflichen steckengeblieben" (Furtwängler 1958b: 169), markiert er damit nicht einfach seinen Abstand zu Nietzsche und zugleich zum schwärmerischen Wagnerismus, sondern vermisst auch die Koordinaten jener dünnen interpretatorischen Zwischenzone, jenseits deren Grenzen das bis ans Mögliche angespannte Ausdrucksmäßige, nämlich das Pathetische von Wagner, plötzlich ins Lächerliche umkippen kann. Dies alles kommt schließlich auf das eigentliche – so Furtwängler wörtlich – "Innen", d.h. auf den "Sinn des Werkes" an. Indem Furtwängler diesen authentisch äußerst schwierig und unmittelbar sogar niemals überlieferbaren Sinn jedem (äußerlich-materiellen) "Darstellungs-Stil" vorordnet, bezieht er implizit auch für die – angesichts der primären Klangwirklichkeit der Musik ungewöhnlich anmutende – Einsicht Stellung, dass der ausgeglichene Schönklang in der musikalischen Darbietung nicht primär eine Sache des Materiellen sei: "denn die (…) Gesamtform ist der Ausdruck der Vision, und so sehr die Vision ihre Wirklichkeit nur in Beziehung zum Material bekommen, ja, so sehr sie durch dies Material angeregt und geweckt werden kann, so sehr stammt sie doch nicht von ihm ab" (Furtwängler 1958: 73). Damit rückt Furtwängler in die unmittelbare Nähe der berühmten sprachhermeneutischen Folgerung Heideggers⁹ von 1952, die hier umformuliert lauten könnte: Das Nichtsinnliche am Klang ist sein Sinn, nämlich die musikalische Botschaft.

^{9 &}quot;Das Nichtsinnliche an den Wörtern ist ihr Sinn" (Heidegger 1997: 88).

Bibliographie

- Celibidache, S. 1986. "Wie ein Leuchtturm." In: Kraus, G. (Hg.) 1986. Ein Maß, das heute fehlt Wilhelm Furtwängler im Echo der Nachwelt. Salzburg: Otto Müller.
- Dahlhaus, C. 1967. Musikästhetik. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Furtwängler, W. 1958. Vermächtnis. Nachgelassene Schriften. Wiesbaden: Brockhaus.
- _____. 1958b. *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*.Wiesbaden: Brockhaus.
- Gadamer, H.-G. 1993. *Text und Interpretation* = GW Bd. 2. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- _____. 1975. Wahrheit und Methode. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Heidegger, M. 71994. *Holzwege*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann.
- ____. ⁷1992. Der Satz vom Grund. Pfullingen: Neske.
- ____. 51997. Was heisst Denken? Tübingen: Niemeyer.
- Nietzsche, F. 2012. *Der Fall Wagner* (1888) = KSA Bd. 6. (Kritische Studienausgabe, hg. von G. Colli und M. Montinari). Berlin/Boston: Walter de Gruyter. . *Die Geburt der Tragödie* = KSA Bd. 1.
- Schleiermacher, F. 51993. Hermeneutik und Kritik. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Valéry, P. 1987. Zur Theorie der Dichtkunst. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Weingartner, F. 1906. *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

The Reworking of Myth in János Térey's Play *The Nibelung Residence*

Abstract

This paper offers an interpretation of János Térey's 2004 play *The Nibelung Residence*. The analysis focuses on the reworking of the mythic subject matter in contemporary poetic language. Taking Térey's own pronouncement as a starting point, the paper looks at various ways in which poetic form, that is, rhythmic and musical effects, figures of speech and puns create a web of significations that complicate the relationship between the archaic-mythic subject matter and its contemporary rendering. The interpretation argues that one of the main talking points of Térey's work is the role language plays in the creation and reception of myth, and therefore, in the making and remaking of history.

Hans Blumenberg, in his seminal study on the concept of reality and the potentiality of myth, famously argued that every conceivable definition of myth falls under two general categories, *terror* and *poetry*. The first category names a "clear expression of the passivity of demonic paralysis [*Gebanntheit*]," while the second alludes to an "imaginative discharge of the anthropomorphic appropriation of the world, and the theomorphic elevation of humankind" (Blumenberg 2001: 331). This definition is perfectly apt to begin the discussion of a work that is adapted from a mythic subject, confronts terror in both a literal and an abstract sense, and revitalizes poetic modes that may be thought of as outmoded or even archaic.

János Térey's play A Nibelung lakópark (The Nibelung Residences) was published in 2004. The play, identified in the subtitle as a "fantasy following Richard Wagner," is structured in a manner derived from the Wagnerian opera cycle—a foreplay is followed by three separate but interdependent parts, each featuring the same core of characters (Siegfried, Hagen, Brünnhild, Gutrune etc.) as well as a number of replaceable extras, whose names are also taken from Germanic mythology. The relative independence of the parts is exemplified by the fact that the reception has disproportionately highlighted the final part, titled Hagen avagy a gyűlöletbeszéd (Hagen, or, Hate-Speech). The conclusive part has served as the basis for both Kornél Mundruczó's 2009 film version (itself adapted from a previous live theatrical production) and the partial French translation of the play, Hagen, ou l'Hymne á la haine (2008, translated by Marc Martin). The play relates to the dominant mode of the contemporary

¹ For summaries and interpretations of the play in German, see Dácz 2011, Krause 2012.

reception of Germanic mythology in an ambiguous manner—it both underscores the critical-ironic distance customarily taken from the mythical subject while also revitalizes the myth by channeling its energies into poetic language. Contrary to other notable recent literary works based on the Nibelung story cycle, Térey does not translate the "Nibelungenstoff" into prose fiction, does not subject the plot to a pop-psychological interpretation, and his irony is not primarily aimed at a critical examination of the links between the myth and modern German nationalism. In these aspects his work differs not only from Moritz Rinke's celebrated play,² but also from popular retellings such as the one by Michael Köhlmeier, and even the perhaps most "poetic" recasting of Germanic mythology in contemporary prose, A. S. Byatt's *Ragnarok*.

In fact, while the play takes place in a semi-fictional modern German metropolis (Worms), and the main characters are identified as heirs of a distinctly German past (more on this later), the main ideological conflicts in the play have little to do with nationalism, and all the more to do with multinational capitalism. The heroes of the play are entrepreneurs, CEOs and investment bankers, the storyworld more reminiscent of Bret Easton Ellis's fiction than any pseudo-medieval fantasy.³ As a number of critics have already observed, the identification of mythic treasure hoarding with modern capitalism is already inherent in Wagner's modernization of the myth—Térey literalizes and takes to extremes this aspect of the Wagnerian project. Additionally, the world of the gods fades into the background in the reinterpretation, and the relationship between their sphere and that of the human heroes is unclear: gods are prayed to, referred to as deities but also as relatives or business partners of the characters. However, they never appear on stage in Térey's play; when they are scheduled to make an appearance, such as in the planned double wedding, they fail to show up at the airport. (Their absence is only noted by the security officer Heimdall who is sent to pick them up.) The outcome of the wedding is one of the instances where Térey's deviation from any known mythic plot variant is a clear nod to contemporary pop culture: in his version, it is Brünnhilde and Gutrune who end up getting married, mainly to frustrate Hagen's plan. While the first part shows Siegfried dating Brünnhilde, Hagen plots to break them up and marry them to his own half-siblings, Gunther and Gutrune respectively, to bestow Siegfried's magic ring to his own family. The lesbian union (which is celebrated on the Norn TV Network as "the triumph of dif-

² The analogies with Rinke are detailed in Dácz (2011: 81-88), who also emphasizes Térey's separateness from the international (German) developments: "Der Tiefsinn des Nibelungen Wohnparks scheint ihn von den deutschen Adaptationen zu distanzieren" (ibid.: 88).

³ In an interview by Péter Fodor, Térey denies any specific connection between his and Ellis's work, claiming that what they have in common is "merely the Zeitgeist" (2009: 252).

ference," Térey 2004: 2534) undermines Hagen's plan, who is then driven out of the family business and to terrorism. The final part of the play sees Hagen turn into a "terror-dwarf" who conspires to destroy Siegfried and Gunther's business interests. His assassination attempt on his half-brother by anthrax and his bombing of the "Wälsung-tower" are clear references to contemporary events, mainly the 2001 terror attacks in the United States. The play also invokes social and ethnic conflicts as related to terrorism—the failed double wedding, displaying the superhuman wealth of the parties involved, provokes violent protests from "Arabic and Turkish *Gastarbeiter* [vendégmunkás]" and "anarcho-punks" (230). Even though Hagen at this point supports the suppression of the protest, and even makes racist remarks at the participants, the Nibelungs are also shown as an ostracised minority (Hagen's father Alberich has a strong accent he hides in public). Hagen-turned-terrorist repeatedly connects entirely disparate traditions when he refers to his revenge project as "intifada" (405) and as "Nibelung-jihad" (361).

What Térey's transformation accomplishes is not only a reinterpretation of specific aspects of the subject, but a reorientation of the mythic in general. This becomes more evident when checked against tentative definitions of myth such as the following: "(1) myth as a 'timeless' narrative without traceable origins versus time-bound, contingent form of narrative, and (2) myth as a narrativization of a shared communal identity and spirituality versus the fundamental social heterogeneity and alienating materialism of modern culture" (Hunter 2006: 131). When Térey identifies mythical heroes and gods with the "alienating materialism" of contemporary culture, he makes an ambiguous move, which dates back at least to Wagner but is taken to extremes in the Hungarian play. If Wagner's gods stand for modern bourgeoisie, Térey's heroes do not represent but *are* market capitalists. The semiotic relationship between the mythic and the contemporary has been reversed and complicated: what used to be the sign is now the referent and vice versa.

As a consequence, the placement of mythic events and characters into contemporary culture does not simply trivialize or literalize them. Even though the mythical names are now used in reference to brands and products, they still retain some of their mystery. The main characters have a foggy prehistory, the relationship between the human heroes and the gods is not clearly defined (see above), business maneuvers are described in magical terms (is that a metaphor or should it be taken literally?). Perhaps the most interesting tension occurs at the level of language, since the apparent degrading of the mythical also contrasts with a poeticization of business terminology, which results in a constant tension between profanization and grandeur. At the most evident level of style, this is perceptible in the contrast between quotations from modern poetry and references to quotidian culture, but also from the

⁴ Further references to the play are only indicated by page number.

strange mixture of frequent obscenity and the most sophisticated poetic diction. At times, these contrasting tendencies culminate in puns that, precisely because of these tensions, appear to carry more significance than simple jokes. To mention just one random example, the quote "Macbeth öli az álmot (Macbeth doth murder sleep)" is transformed into "Hagen öli az áramot" (367), to indicate that Hagen has infiltrated the electronic mailing system (áram = "electricity") of Siegfried's company. But in the context of the play a pun like this can itself "infiltrate" the system of significations as it also refers back to the foreplay taking place in the TV studio of the Norn Network, where the breaking of the thread of fate is literalized as the breaking of an electrical cable. The interruption of electricity or electronic communication is a disruption in the divine order, comparable to Macbeth's act—in the conclusion of the foreplay, the Director (notably played by the same actor as Hagen) picks up a piece of the broken cable and threateningly walks toward the Norns. Hagen's acts are both literalized as modern acts of terrorism and are firmly embedded in a mythic system of signification. This strategy also corroborates the Blumenbergian notion that myth, terror and poetry are intrinsically linked.

In a short essay on his own play, Térey (2012: 259-263) discusses the dual strategy of "appropriation and distancing" (Mayer 2009: 177-182) vis-á-vis the mythic subject and his immediate nineteenth-century precursors—in addition to Wagner's operas, the author refers to antecedents such as Goethe's Faust, Ibsen's Peer Gynt and the Hungarian Imre Madách's The Tragedy of *Man.* The links to this tradition are obvious not only from the fact that his play is written in verse but also from the scope of the action and the aim to represent universal issues. The universality of "world history," however, has been replaced in Térey's world by a globalized present, in which disparate traditions are allowed to mix—sometimes with combustive results. The stylistic heterogeneity of the play corresponds to the thematic mixture, and can be taken, in Térey's own words, as an antidote to "the stiff seriousness of nineteenth-century ethics" (2012: 259)—a "constructive irony" that is nonetheless more than just "poking fun in a frivolous manner" (260). The inspiration is expressed in musical terms, with the author claiming that in considering "the ideas of the new epoch" his ears were ringing with "the four chords of the waking of Brünnhilde: E minor, E major, E-flat minor, C-flat major." If punning and profanity counteract the high seriousness of the tradition, then the musical inspiration is a second-order counter to the trivializing tendencies of modern popular culture. Térey's argument continues as follows:

What I want to know is whether the profane rituals of business life can be "set to music," and whether the ebbs and flows of the stocks representing multinational companies can be represented in rhymes and in chiming iambic lines. [...] I wanted to mix English renaissance eloquence with the brutality of ghetto

rap and the provocative soap-operatic character of the lives of the extremely affluent. (ibid.)

The approach to representation foregrounds the musical and rhythmic qualities of the language, and the mixed references to Wagnerian music, Shakespearean poetry and ghetto rap certainly complicate any potential identification of the "formalist" approach with an "elitist" cultural position. The play in fact deliberately mixes various forms of poetry and music on both a thematic and a linguistic level—in some scenes, the stage directions precisely identify the type of music ("prepackaged music: ice-cold trance", 105; "hard rave", 196), and one scene even includes a debate between Siegfried and Gunther on Siegfried's favored "totalitarian metal" band (called Sonnenstein, probably as an allusion to the German band Rammstein). The terms of the debate may even be applied to the Wagnerian context, or in a critical debate on the reception history of the Nibelundengenstoff, as Gunther finds the music both ridiculous and threatening ("this primitive / Hammering incites our pyromania; / And every beat inspires us to cause fire; / This is what is called claptrap," 276). Siegfried responds by invoking the term "primal force" [őserő] before admitting that Hagen was also a great fan of Sonnenstein.

The power of music, its primal force, is thus linked to the potentially destructive force of the myth, which is exemplified by Hagen. Because the power of poetry is also closely associated with musicality, it is not surprising that Hagen's monologues have been singled out by some critics as some of the more powerful passages in Térey's play (Márton 2009: 177). In fact, in some speeches Hagen attempts to emulate Shakespeare's greatest villains, and even self-identifies as inspired by poetry. Towards the end of the play, he broadcasts his speech on FM 9.11 (!), accusing his erstwhile employers of short-changing him. "And now we turn to the horrible charges: / The honey of rich poetry has heartened / All of my hard-hammered lines." Apart from the reference to the heavy metal inspiration ("hammering") discussed above, the Hungarian also alliterates with explosive *k*-s ("dús költészet méze átitatta / Minden keményre kalapált sorom."), both highlighting and illustrating the parallels between aggressive music and Hagen's own poetic speech.

But the parallels do not stop here. Térey's own description of the play borrows a characteristic phrase from one of Hagen's set pieces—the author mentions "the profane rituals of business life," the character talks about having been acquainted with "all the profane rites of the stock exchange." This soliloquy, occurring early in the second part, explains Hagen's disillusionment with business life by contrasting the mechanistic order of the market with different, purportedly less self-contained orders.

... S a vérkeringés gyakran kóboráram. A tőzsde minden profán rítusát Ismerem, ideáit körbejártam, Tanultam nüanszait, stílusát. -Már vigaszt lelnék valami kuszább Hálózatban, Fáraszt a rend, Korábban Se láttam azt a pontocskát, ahol Egyetlen ponttá olvadnak össze Forgótőkék formái; [...] S az eredmény, az árva vég Csak elvont érték, merőben költőietlen! Hiába szépművészet a nemes Pénzforgás, ha nincs: metafizikája... [...] ... Elképeszt, hogy soha Nincs kiegyenlítődés: sosem áll le A részvénymozgás, nincsen tisztulás; Láztérképként sosem simul ki már e Parádés görbe: állandó a láz. (179-180)

... The bloodstream is often stray voltage. Every profane ritual of the stock market I have learned, explored its ideas. I have discovered its fine points, its style. – Now I would find comfort in a more chaotic Network. Order tires me. Up till now I have never seen the spot where the forms Of circulating capital merge into A single point; [...] And the result, the orphaned ending Is nothing but abstract value, lacking poetry! The noble circulation of money may be a fine art, but, alas, it has no metaphysics... [...] ... I am astounded by the fact that There is no homeosthasis: the stock movement Never stops, there is no purification; This amazing fever pattern never

Becomes a flat line: the fever is constant

The grounding figure here is that of circulation—the circulation of money is contrasted with the circulation of electricity (again!) and with the circulation of blood. Hagen's complaint is multi-leveled: the stock exchange as a system is self-contained, unorganic and ceaseless, the contrasting systems exemplifying purportedly contrary features. Poetic significance, in this talk, is differentiated from "the bottom line" in that poetry is not reducible to a purely abstract value: it remains tied to material reality—based on the above, probably via its rhythmic, audible or tactile character since poetical lines are "hammered hard" and "rich in honey." Also, the artistic character of stock trading is fleetingly associated with the "nobleness" of the money being handled. This allusion (which requires an agrammatical reading since literally it is not the money but the circulation that is called noble) may serve to remind the reader that in this play, unlike in earlier versions of the myth, there is no actual gold to be handled, that money is itself an abstract number with no sensual pleasures directly derived from it—it cannot be hoarded in the full sense of the term. The treasure is buried not under a stream of water but in a stream of information, virtualized by modern techniques of trading. The passage may bring to mind Walter Benjamin's fragment that associates capitalism with religion, "a purely cultic religion without dogma" (2005: 262), an observation that is dissipated by Térey's Hagen into three related but different claims. First, the circulating forms do not merge into a single point but keep reemerging into ever-newer patterns, a complaint that ties in with the observed lack of homeostasis. Second, that the market has no poetry, with poetry contrasted to the abstract value of virtual capital. And third, that it lacks metaphysics, a remark that may allude to the hiddenness of the original Nibelungian treasure, and to a lack of surface-depth relationship in the virtualized space of modern trading.

The contrast between money and poetry is set up by the would-be terrorist Hagen. This seems to suggest that, at least in the terrorist's own mind, the one-dimensional virtuality of the market and the self-referentiality of capital—its "non-mythical" character, as it were—are to blame for the eventual catastrophe. His description of the fall of the Notung tower recalls the story of the Tower of Babel, and also resembles interpretations of modern terrorist attacks that, as Jonathan Culler remarks (2015: 344), are not acceptable in public discourse but can pass as lines in a poem: "This is what you get when you build toward heaven / On a hellish foundation" (373). In the same speech, he also expresses his sworn allegiance to real, as opposed to counterfeit, gold. The non-poetic and non-metaphysical character of the stock trade is violently opposed by Hagen. There is a disturbing resemblance between Hagen's terroristic project, and Térey's own decision to revitalize ancient myths and poetic modes that seem alien to the fictional world depicted in his play.

This resemblance does not seem accidental, as the play ironically exploits its own "terroristic" undertones. A Wagnerian high seriousness is never allowed to completely dominate in the work, as the mythic and the ironic are constantly fed into each other, both appearing to condition the other. This is all the more obvious in the way the quintessential issue of myth, the problem of origin or roots is treated in the language of the play. On a thematic level, the question of origins already entails a reversal of a major topos in the reception history of the Nibelung subject matter. If the end of the Second World War indeed marks the end of the modern reception of the Nibelung myth (Martin 1992: 152), in Térey that period itself becomes the time of mythic origin—the main characters all work for a concern whose foundations were laid down in the period of Nazi domination. The mixture of the mythic tradition with modern history itself presents interesting problems, one that is also relevant in Byatt's Ragnarök, where the main character, a "thin child in time" attempts to come to grips, during the Second World War, with both her fascination with Germanic lore and her fear of the Germans (Byatt 2012: 81-82). In Térey's play, the war is in the past, itself a half-forgotten memory. Not surprisingly, it is Hagen that reminds the other characters of the history of their mutual business. This is a part of what Hagen says to Gunther:

Apád mérgesgáz ciklonját kavarta szakértelemmel,
Barna kampányt támogatott – mi mást tehetett? – apám;
U-boottá vált vas és acél – a
Wälsung-futószalagról
Egymás után gördültek le roppant
Notung-harckocsik.

Your father expertly stirred up a cyclone of poisonous gas,
My father supported—what else could he do?—the brown campaign.
Iron and steel turned into U-Boots—and the Wälsung production lines
Rolled out a great number of enormous
Notung battle tanks.

The sarcastic allusion to Cyclone-B can be preserved in the English translation, and perhaps some of the thematic features are interesting in themselves: the historical identification of supra-national industry with ultra-nationalist political campaigns has a distinctly Pynchonian feel. This very complexity, however, is bound to draw attention to the problems arising from the original language of the play—the attempt to connect a Germanic myth to global capitalism is carried out in Hungarian, utilizing poetic devices that are not perceptible by an international audience, and require some explanation.

It is clear from Térey's own characterization of his play that the musical and rhythmic features of the language are among his prime interests. For the most part, he utilizes iambic lines, with rhymes also a frequent feature—the few passages that are in pure prose stand out from the rest of the play. In this retrospective narrative, however, a non-Western form of versification becomes dominant, one that is based on a more natural beat of Hungarian speech. In fact, these lines come close to how The Kalevala, the Finnish national epic sounds in Hungarian translation. The only difference is that the odd lines (2 and 4 in the quotation) are one syllable short whereas the Kalevala translation employs lines of equal syllable count throughout. Perhaps this asymmetry also serves to invoke the original "Nibelung line," a form that may be familiar for Hungarian readers of poetry since its adaptation in the 19th and 20th-centuries by major Hungarian poets. In fact, the perhaps best-known example of this form in Hungarian is found in a poem called *Forced March* by Miklós Radnóti, a major Jewish-born poet killed during a forced march during the Second World War. The adaptation of the Germanic line in that poem is of course bitterly ironic. In a play named *The Nibelung Residence*, one that spans over 400 pages and utilizes numerous different rhythmic patterns, the absence of the Nibelung line itself is conspicuous; the quoted passage comes closest to representing it. The precise identification of the form is debatable, but three things are clear: (1) the rhythm utilized here conforms less to European methods of versification than to native speech patterns (invoking the opposition between the national and the supranational, which is also a thematic component); (2) the rhythm alludes to the tradition of epic poetry in its relatively monotonous beat—the form thereby reminds the reader/listener of the literary origins of the play's plot; and (3) this monotonous beat also underscores what Hagen talks about: the rolling of the tanks and that of the unstoppable industrial machine. The rhythmic composition of the text is clearly a constitutive component of the rather complex meanings of the play.

The play also recalls and displaces Germanic cosmology, with Ygdrasil the world ash tree represented on stage. As with the rest of the divine elements of cosmology, the ash tree retains some of its mythic features (it survives an attempt to cut it down by Hagen's associate Dankwart), but at the same time is represented as a mere copy of a divine original. In the prelude, the Norn Network broadcasts a short song sung by the Worms Children's Choir about the tree. The text represents the song in its rhythmic purity (this time in clearly "chiming iambic lines"), which fits the optimistic, hymnic content—the children sing about the indestructible nature of the ash tree, and the futile attempts of worms to destroy it by gnawing at its roots. In addition to the clear borrowing from Wagner, this is also a reference to Hagen's attempt to destroy the world order—although only a second reading, a reading with the foreknowledge of the play's outcome can confirm this reference.

Gyökérzetét a férgek Its roots had been eroded
Falánk kis garmadája Demolished, gnawed and chewed
Roncsolta, fúrta, rágta; By a gluttonous multitude of worms;
Az élősdi sereglet It has survived the attack

Csapását kiheverte: Of the parasitic host

Megújult és egész lett! Has renewed itself, and become whole

The optimistic, hymnic song is displaced in the play—it is sung by children who do not appear on stage but on a screen in a TV studio before the whole broadcast breaks down. The mythical-cosmological image translates the temporal issue of origin into a spatial relationship between the roots and branches of the tree, hinting at a potential reversibility via the specular image, and also alluding to the iterability of the natural cycle of life ("eternal return"?). Related to the displaced origin of the main characters in their ancestors' involvement with the Nazi past, the potential reversibility or iterability of events takes on a sinister meaning. The optimistic overtones of the children's song are, therefore, counterbalanced by the dark suggestions of the broader context.

The children's song also introduces a significant component of the play's imagery: the interrelated images of roots and worms, which recur throughout the play in various ways. Once again, the imagery is borrowed directly from the Germanic myths but it is disseminated in a way that its signifying potential is multiplied, with various meanings activated at various levels of the plot and in several stylistic registers. As I have argued, this stylistic mixture has the double effect of trivializing the high seriousness of the heroic myth and at the same time reintroducing a certain mythic (or magical) character of

⁵ On the role of the ash tree, see Dömötör (2009: 379-386).

poetic language where meaning cannot remain under the control of individual subjects, nor can it be constrained by pragmatic, situational considerations.

It is not surprising that the word "worm" (féreg) is used most frequently in reference to the terrorist Hagen and his acts in the final part of the play. After Hagen's disappearance, Gunther claims that his half-brother must have "turned into a worm, / And to play the avenger, / He will put on the skimask of terror" (323). The transformation into a worm references Fafner's metamorphosis into a dragon in the Wagnerian version of the myth, except Hagen's transformation here is self-imposed. However, in colloquial Hungarian, the word féreg also has connotations that are perhaps closer to those of the English rat, so Gunther's utterance is also readable as a moral judgment on Hagen. Only a couple of pages later, Hagen himself turns up, and delivers a soliloguy on his new-found, perverted pleasure in his own bodily decay. "I allow the tooth of an autumn worm to gnaw on me"—he says, and in the original the alliterating phrase "féreg foga rág[jon]" alludes to a famous poem by Sándor Petőfi, in which a slow death by disease is contrasted to a glorious death on the battlefield. Once again, this can be seen as a foreshadowing of Hagen's own violent (though by no means glorious) death at the end of the play.

In the next scene, Siegfried's homepage is hacked, the attackers damage his emblem: "The dragon-slaying sword blade is now cracked, / The linden leaf has become rusty" (338). The agent of the attack is identified as something different from a computer virus, but a *féreg* ("bug") nonetheless. This is the next phase in Hagen's transformation, changing himself into a virtual worm, and infiltrating Siegfried's electronic communication. This modernization of the mythic subject works in two ways, containing hints that modern technology is always already "mythical" in a certain sense, perhaps in a sense already recognized by Marshall McLuhan (1962). In Térey's play, however, poetic language also encapsulates the mythic aspects of modern technology, as the integration of the computer bug into the series of allusions to mythic worms confirms.

Some pages later, Hagen is shown murdering a homeless person, and he comments on his own actions by quoting a stock phrase "[hadd] hull[jon] a *férges*e," (346) a phrase that literally means "let the maggoty ones fall," used to express a lack of compassion for those perceived too weak to survive in a competitive environment (some dictionaries give the English meaning as "the Devil take the hindmost"). Hagen's language betrays him in more than one way: his cruelty is revealed by his use of the phrase, while the word he chooses connects him with his victim since it has been he that hitherto has embodied all things "wormy/maggoty." It is not clear whether this sentence is meant to show Hagen's premonition of his eventual downfall or the extent to which the play's language, for all the complicity between Hagen's and

Térey's discourses, goes beyond Hagen's individual consciousness. Poetic language cannot be contained by an individual character's mind, and always expresses more than is meant by the speaker. The worm-infestation of the play is consistent with Hagen's intentions, but the carefully orchestrated cross-references also suggest that he is bound to be caught up in the very process he initiates. In Térey's version of the story, Hagen triumphs over his enemies but his own half-sister, Gutrune kills him in the end. Before his death, however, he succeeds in infesting the entire play's language with worms—and Térey's text does not fail to alert the reader (except perhaps the hopelessly monolingual one) that the setting is already full of [W]orms. The word *fêreg* and the name Worms are repeatedly used in close proximity to one another, one time even in the same phrase: "blind-west of the worm-infested Worms [a féregrágta Wormstól vaknyugatra]" (353). The pun is multilingual, confirming the paradoxical ambition of the work to place Germanic myth in a global (English-speaking) environment while translating it into Hungarian poetry.

This serialization of the word *féreg* results in the activation of various levels of meaning, and the recombination of these meanings into patterns that underpin the close proximity of archaic (mythical) connotations and modern historical references or even contemporary colloquial usage. These references include the use of the word to mean "computer bug," as an expletive, or a later reference to the remains of the bombed tower as "the shattered shells of a dragon-lizard's skeleton," (392) which does not merely recall the archaic meaning of the Germanic stem Wurm/Worm ("dragon"), but the Hungarian even uses a rhyme scheme that could include the possessive form of the word féreg, 6 which affirms, once again, the mutual interpenetration between the mythic and the poetic in Térey's work. This activation and recombination of the multiple meanings of the term is somewhat reminiscent of what Derek Attridge says of William Blake's The Sick Rose, in which several of the same meanings are also relevant: "The result of this opening out of meaning is that even a word like 'worm' acquires a density of suggestiveness that moves well beyond its apparent sense [...] to archaic senses ('serpent, snake, dragon') and figurative uses ('one of the pains of Hell,' 'the gnawing of remorse,' the body as 'worm's meat') to myth [...] and phallic suggestiveness" (Attridge 2004: 68-69).

This series of puns culminates in Brünnhilde's admission that she sees Hagen as the culprit for all the evils witnessed in the last part of the play (at this point, Gutrune is still doubtful), including a boxer's leukemia. Hagen is here compared to an infection that causes cancer—"Hagen makes the air / Of Worms miasmatic, a criminal organization / Spreads spores and passes

^{6 &}quot;Borzolt bordái úgy merednek égre, / Mint sárkánygyík vázának csonka kérge"—the second rhyme word's nominative form is kéreg, and the two stems kéreg/féreg behave identically: the possessive of féreg is férge, which would fit the rhyme scheme.

on worms... / He causes trouble, increases problems" (355). Brünnhilde's speech reaffirms the interlingual pun between Worms and worms, while at the same time hinting at Hagen's supernatural (or subnatural) ability to cause disease: identifying him as a kind of curse. At the beginning of Brünnhilde's speech, a further *double-entendre* increases the linguistic complexity. She begins thus:

Már hajlok rá, hogy egyetlen gyökérre Vezessek le minden világi mocskot! (354)

The word "root" (gyökér) is reintroduced in this speech. This word was also essential in the children's song referencing Germanic cosmology, and its treatment in the play would also deserve closer attention. Earlier, in one of Hagen's set pieces, in which he delivers a powerful curse against the reigning world order, he implores Donner to "tear / That ash tree in the center / From its roots" (258). This curse is the one of the strongest indications of Hagens radicalization (the word itself appears close to this speech twice: radikális, radikalizmus, 256). Given the context, it is perhaps possible to read this as another interlingual pun (in Latin radix means "root") that connects political radicalism with the mythical image of the world tree: radicalism aims at uprooting the world tree and inverting the social order. In Brünnhilde's speech, however, the word gyökér takes on two further meanings. First, and perhaps most obviously, she expresses her belief in monocausal explanations. Her words, in this sense, can be translated as follows:

I am tempted to explain all the world's filth From one and the same root cause!

In this interpretation, the word *gyökér* refers to causality, as a spatial metaphor for the process of reasoning. While the metaphor is not entirely conventional, it is not far from everyday usage, and evokes the botanical image of root causes and branching ramifications. Térey-Brünnhilde's words, however, carry another meaning, unmistakable by speakers of contemporary Hungarian. The word *gyökér* is also used as an expletive with phallic connotations: the closest equivalent of English is perhaps "prick." In this sense, Brünnhilde also seems to be saying:

I am tempted to blame one prick For all world's filth!

This doubleness of meaning is significant for several reasons. Moments such as this suggest an intimate relationship between linguistic profanity and a hidden order of meaning. Violating linguistic taboos has an effect similar to using original figures of speech, and Térey's poetic language often combines these two strategies. Moments of spewing profanities and hatred are among

the most poetic passages in the entire play, which creates a number of unresolved tensions between different orders of being (material and transcendent) and different levels of language (profane and sacred, ordinary and poetic).

More specifically, the double reference to Hagen as the root cause of the world's evils and as a prick recombines the two opposing terms of mythic cosmology evoked by the children's song. Most often he is identified as the worm that gnaws on the roots of the world tree, whereas here he is named as the root. The double identification is justified, in part at least, by the shared "phallic suggestiveness" (see Attridge, above) of the two terms. This reversal confuses the cosmological terms and may perhaps confirm an interpretation, already inherent in Wagner, that the relationship between the divine world order and its subterranean enemies is more complicated than it seems at first. In one of his articles on the play, Stephan Krause has pointed to the importance of the final scene, in which the reactivated Norn Network offers commentary on the events. Their interpretation frames Hagen's actions in what can be called a theory or philosophy of history. The ruling metaphor is geographic: Verdandi talks about "fault lines" that run through the world but remain invisible until the actual split happens. Even the Norns cannot make statements about the fault lines, they can only ask questions about them: "Where do the fault lines run, / Along which the world order will crack?" (438). In Krause's interpretation, this connects Térey's play with Wagner's cycle in that both suggest in inherent fallibility of the world order: "by evoking the term 'fault line,' the passage quoted hints at an interpretation of history, according to which the foundational patterns of the world or the world order always contain the (hidden) traces of their own destruction" (Krause 2013: 53).

This interpretation of history is related to the play of the linguistic signifier in Térey's work. The mixing of various stylistic levels and the concomitant release of unexpected meanings creates effects that can be re-inscribed into the interpretive framework of the play. The double identification of Hagen as both a "prick" (gyökér) and a "rat" (féreg), that is, both a root and a worm, underscores the ultimate undecidability of what sustains and what destroys the world order. Equally important is the fact that the puns and double-entendres in the play encourage a reading that focuses on the profanity and its role in Térey's language. As Fernando Pessoa remarked, "The only thing that renders wordiness interesting is profanity and obscenity, for these things are 'in character' therewith" (quoted in Hallberg 2009: 76). In The Nibelung Residence, obscenity is frequent, and it often produces highly "poetic" effects, in the sense that "the richness and physicality of language" is affirmed (ibid.: 43), highlighted by the unusual combination of colloquial expletives and classical poetic forms. We have seen that this notion of poetry as something tangible is contrasted by Hagen with the abstract values of stocks and shares: the poem that releases the obscene (mythic?) energies of language also participates in the very historical process that it represents. The disturbing identifications between the author and his villain, and the ambiguous role of Hagen's language in the composition, suggest that Térey's play also has something to say about the role of (poetic) language in the mythic representation of history. Perhaps the fault lines that crack the foundations of any given world order also run through language.

References

- Attridge, D. 2004. The Singularity of Literature. London: Routledge.
- Benjamin, W. 2005. "Capitalism as Religion." Translated by Chad Kautzer. In: Mendieta, E. (Ed.). The Franfurt School in Religion. London: Routledge: 259-262.
- Blumenberg, H. 2001. "Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos." In: Blumenberg, H. Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt: Suhrkamp: 327-405.
- Byatt, A. S. 2012. Ragnarök. The end of the Gods. Edinburgh London: Canon-gate.
- Culler, J. 2015. Theory of the Lyric. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Dácz. E. 2011. Das Nibelungenlied als Projektionsfläche für die Gegenwart. Das Beispiel von Moritz Rinkes Die Nibelungen und János Téreys A Nibelung-lakópark. Dissertation. University of Szeged. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1311/
- Dömötör, E. 2009. "Kőrisfa a szilíciumvölgyben. Téralakulatok és hatalmi stratégiák a Macbethben, a Kitty Flynnben és A Nibelung-lakóparkban." In: Lapis, J. Sebestyén, A., (Eds.). *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz.* Budapest: L'Harmattan: 355-386.
- Fodor, P. 2009. "A jeremiási hang. Beszélgetés Térey Jánossal." In: Erővonalak: 239-257.
- Hallberg, R. von. 2009. Lyric Powers. Chicago: University of Chicago Press.
- Hunter, J. C. 2006. "The Evidence of Things Not Seen. Critical Mythology and the Lord of the Rings." *Journal of Modern Literature*, 29, 2: 129-147.
- Krause, S. 2012. "'a gyűrű a vándorló keserűség.' Die Zeichenhaftigkeit von 'gyűrű' und 'Ring' in János Téreys Dramentetralogie A Nibelung-lakópark." Berliner Beiträge zur Hungarologie, 17: 153-173.
- 2013. "Az újra felhasznált anyag a lényeg. Térey János Wagner-recepciója a Nibelung-lakópark című tetralógiában." Alföld, 64, 2: 47-56.
- Martin, B. R. 1992. *Nibelungen-Metamorphosen. Die Geschichte eines Mythos.*Munich: Iudicium.
- Márton, L. 2009. "Fekete Péntek, Katasztrófa Kedd. Térey János: A Nibelung-lakópark." In: *Erővonalak*: 167-181.
- Mayer, U. 2009. "Der Mythos, das Eigene und das Fremde Strategien literarischer Mythosrezeption." In: Mattesich, S. Janne, Ch. (Hg.) Die Mythologische Differenz. Studien zur Mythostheorie. Heidelberg: Winter: 151-184.

McLuhan, M. 1959. "Myth and Mass Media." *Daedalus*, 88, 2: 339-348. Térey, J. 2004. *A Nibelung-lakópark*. Budapest: Magvető.

____. 2012. "Siegfried Goes to Valhalla. A Nibelung-lakóparkról." In: Térey, J. *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék 1990-2011*. Budapest: Libri: 259-263.

"Die Insel ist die Erfahrung" – Erinnerung und Trauma in Lutz Seilers *Kruso*

Hier, wo mein Haus steht, wehte einst niedriges Gras: ums Herz Erinnerung weht, wie dereinst ich mit Freunden saß.

Gerhart Hauptmann, Die Insel (1940/1945)

Der nächste metaphorische Schritt ist, daß wir nicht nur immer schon eingeschifft und in See gestochen, sondern auch, als sei dies das Unvermeidliche, Schiffbrüchige sind.

Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer (1979)

Abstract

The article deals with Lutz Seilers first novel *Kruso* published in 2014. The story takes place in summer and autumn 1989 on the isle of Hiddensee, situated West of Rügen in the Baltic Sea in the GDR. The island is depicted as a place of longing because of its rather clandestine, characteristic freedom. The latter is, according to Kruso, one of the protagonists, to be reached by "leaving the country without crossing the border." Ed, the protagonist of the novel and Kruso's close friend, comes here to work in a restaurant during the summer. It is his (narrative) perspective the reader follows to gain an increasing amount of very detailed knowledge about the peculiar society of the seasonal workers, of the so called shipwrecked and of the GDR-refugees attempting to escape swimming across the Baltic Sea to Denmark.

The article points out how the text of the novel works out its proper precious fictionality. The study therefore claims that the diegesis is not intended to tell a but (flatly) historically factually contextualized story, but that the obvious factual allusions, the directly named facts of late GDR-1989-history and the visible and identifiable decay of the socialist project and its reality in Eastern Germany are to strengthen and to underpin an even stronger and even more effective fictional text.

The study concentrates on the analysis of Ed and Kruso's memorial-traumatic practice and the important role of their common traumatic experience, and on Ed's explicitly rich stock of memorized poetry, called 'his holdings' [Bestände]. The extraordinary friendship of Ed and Kruso – chiastically alluding to the Crusoe-Friday-relationship, as well – is in the middle of this fictional

tale, and it is directly related to the Krusoian utopia of the Hiddensee-freedom everybody can become part of for a while to carry its taste and character off the island, and to "infect" the whole country. The paper also reveals how the topography of the island and the island itself become fictionally meaningful. The novel refers to the period 1989-interim. The latter is pointed out as its main fictional content which becomes (only) underlain with factual support. In this context it is finally shown which (intra)diegetic function bears the novel's epilogue containing Ed's account of his research on the victims of the so called Baltic-Sea-escapes [Ostseefluchten].

1. Abenteuer und Erinnerung – Eds Geschichte

Lutz Seilers Romanerstling *Kruso* (2014)¹ erzählt die Geschichte des Sommers und des Herbstes 1989 auf der Insel Hiddensee anhand der neu beginnenden und sich vertiefenden Freundschaft von Edgar Bendler, genannt Ed, und Alexander Krusowitsch, genannt Kruso, Alosha oder Losch. Beide treffen in der Gaststätte 'Zum Klausner' zusammen, wo sie als *Esskaas*, *S*aison-*K*räfte, arbeiten. Ed stößt als neues Mitglied zum Gaststättenpersonal hinzu. Der im Inselhochland auf der Hiddenseer Steilküste hoch über der Ostsee gelegene Klausner wird zum zentralen Ort der Romanhandlung.

Er ist in verschiedener Hinsicht exponiert: narrativ-mnemotechnisch und räumlich, da die Handlung – mit Ausnahme der Hallenser Vorgeschichte – auf den Klausner hin angeordnet ist und etwa Entfernungen und Situierungen je auf die Lage der Gaststätte bezogen sind. Dies gilt noch für die Ostsee, in die sich das Hochland 'hineinschiebt', und die in der Ferne sichtbare dänische Insel Møn; topographisch, da sich die Gaststätte im Norden der Insel an ihrem beinahe höchsten Punkt befindet, gelegen sozusagen am Kopf des Seepferdchens, mit dessen Form der Inselumriss immer wieder verglichen worden ist; nominell, da die "Besatzung des Klausner" (Kruso: 80) zwar eine kleine Gemeinschaft bildet, all ihre Mitglieder jedoch ebenso Züge von Einsiedlern, einsame Eigenheiten tragen; diegetisch-sozial, da der Text die Angehörigen der Klausner-Besatzung anhand ihrer Eigenarten narrativ von den flat characters, etwa den "Schiffbrüchigen" und den Inselbewohnern deutlich abhebt; metaphorisch, da die Gaststätte und die dort Beschäftigten von ihrem Direktor Krombach mit nautischen Bildern belegt werden, in denen erstere als ,Arche' und letztere als ,Matrosen' erscheinen: "Es gefiel Ed, in den maritimen Begriffen Krombachs zu denken" (Kruso: 80); schließlich (extra-) diegetisch-historisch, da zwar die (nur) extradiegetisch zu beglaubigenden historisch-politischen Veränderungen als solche im und am Klausner sichtbar werden, doch gerade seine Exponiertheit nicht infrage stellen.

¹ Der Text wird im Folgenden mit Kruso zitiert.

Diese narrative Anordnung der örtlich-räumlichen Gegebenheiten der diegetischen Welt in *Kruso* bildet das mnemische Gerüst, an das die Geschichte gebunden ist. So führt Eds Weg ohne eine explizit angesprochene, intradiegetische Motivation² geradezu zielgerichtet auf die Insel und zum Klausner, ganz so, als sei dies die unweigerliche Konsequenz seiner vorangegangenen Lebensabschnitte (Literaturstudium und Liebesbeziehung mit G.). Zwar wird Eds Weg bis zu seiner Anstellung im Klausner wie eine Abfolge von Entscheidungen des Protagonisten und Zufällen erzählt, doch bleibt der Eindruck zurück, als sei dieser Weg folgerichtig und als setze er sich etwa bis hin zur Gewinnung eigener Gewohnheiten in eben dieser Weise fort. Mit einem (rhetorischen) Rückgriff auf Defoes *Crusoe*-Geschichte gesprochen, steht diese unter der Bedingung, dass Robinson und Freitag sich begegnen. Seilers Text folgt auch dem Weg jenes "companion" (Defoe 1719: 213): Eds Perspektive bestimmt die Narration. Ed führt den Leser zu Kruso. Ed erwartet Kruso im Klausner. Letzterer wird im Dialog mit Ed später formulieren:

"Das ist nur Defoe, Ed, keine Angst. Für Robinson ist Freitag der Lotse, jedenfalls träumt er ihn so. Ein Lotse, der ihm hilft, herunterzukommen von seiner Insel, von seinem Unglück. Im Traum ist es Freitag, der ihm zeigt, welche Orte er meiden muss, um nicht gefressen zu werden, wohin er sich wagen darf und wohin nicht, oder wie er sich Lebensmittel beschaffen kann…"

"Aber die Geschichte verläuft anders. Das Buch erzählt, wie Crusoe Freitag rettet, sie [sic!] erzählt komplett das Gegenteil".

"Bist du sicher?" (Kruso: 227)

War der Intertext *Robinson Crusoe* paratextuell durch den Romantitel und ein mottohaft eingefügtes Defoe-Zitat aufgerufen, so werden die beiden zentralen Figuren jenes klassischen Abenteuerromans eng mit den Protagonisten am Strand von Hiddensee verknüpft.³ Mehr noch findet eine Integration der zunächst extradiegetischen Berufung auf Defoes Helden innerhalb der Diegesis statt, indem sich Kruso und Ed fiktional ihren vermeintlichen, fiktiven Präzedenten anzuverwandeln suchen. Sie sprechen sich die jeweilige "weltliterarische Rolle" selbst zu, wobei nicht diese Transposition als solche zu problematisieren ist, sondern deren Funktion innerhalb der erzählten Geschichte. Die von den Protagonisten ausgesprochene Parallelisierung

² Als Ed kurz vor seiner Abreise seine Wohnung aufräumt, findet sich folgender Satz, der zwar seinen Entschluss, jedoch keinen Grund hierfür angibt: "Edgar Bendler hatte beschlossen, zu verschwinden, ein Satz wie aus einem Roman". Die nachgeschobene vermeintliche Metaisierung durchbricht die interne Fokalisierung nicht, sondern gehört eher zu den selbstreflexiven "Dinge[n]", die "in Eds Kopf [spukten]" (*Kruso*: 26).

³ Crusoe taucht zitathaft schon in Seilers Gedicht doch gut war (2000) auf, wo diese literarische Figur im Kontext des Uranbergbaus genannt wird und in Verbindung mit einer Vaterfigur steht (vgl. Seiler 2000: 32-33).

zeigt mithin eine Differenz zwischen *Kruso*- und *Crusoe*-Roman an. Diese Benennung der intra-extradiegetischen Verschränkung beider Texte nämlich weist eher eine chiastische Konstellation der Figurenpaare aus. Der Charakter der Defoe'schen Paarung wird hier in der Weise variiert, dass Kruso Ed via Defoe-Referenz zum Lotsen ernennt. Dies lässt eine Grundlage für die emotionale Reziprozität des engen Verhältnisses⁴ der beiden erkennen und ist in Teilen die Basis für die mnemisch-traumatische Verbundenheit der beiden Männer in ihrer Freundschaft. Die Darstellung dieser Freundschaft erhält nach Krusos "Heimholung" (*Kruso*: 415) aus Hiddensee nochmals eine Wendung, die den Defoe-Bezug variiert, indem die existentiell-emotionale Bindung beider Freunde aneinander als Bedingung ihrer Realität betont wird:

Ich habe dich kommen sehen. Das waren Krusos Worte gewesen, am Abend, am Strand [...] – er war nur geträumt, nur der Traum eines anderen gewesen. Ein Freitag wie ihn Crusoe erblickt hatte im Schlaf, in seiner Sehnsucht. [...] Aber jetzt hatten sie den Träumer abtransportiert, und also konnte auch Ed nicht mehr wirklich vorhanden sein. (*Kruso*: 425)

Der Roman setzt mit Eds nächtlicher Abfahrt aus Berlin ein, in die seine studentische Vorgeschichte analeptisch eingefügt ist. Edgar Bendler hätte eine germanistische Dissertation über Georg Trakls Lyrik schreiben sollen, hatte seine Recherche begonnen und die Studie doch nicht realisiert. Er machte sich stattdessen auf den Weg an die Ostsee und nach Hiddensee. Während des Studiums waren Ed und G. – der Name wird nicht aufgelöst – bis zu G.s tödlichem Unfall ein Paar gewesen. Eds Abfahrt geht noch das unerklärliche Verschwinden des Katers Matthew unmittelbar voran, der ihm gewissermaßen als lebendige Erinnerung an seine Freundin geblieben war. Ed bleibt nur das Traum(a)bild von G. und der Tatsache ihres Unfalltodes, das ihn verfolgt und ihm noch in dem Foto von Krusos verstorbener Schwester Sonja und in C. wiederbegegnet, einer Frau, die zu den "Schiffbrüchigen" gezählt wird und in die sich Ed - wider die unausgesprochenen Kruso'schen Regeln der ,Vergabe' - verliebt. Durch die interne Fokalisierung der (heterodiegetischen) Narration auf die Ed-Figur wird nach und nach das durch die Person Krusos und die verzweigten Verbindungen, Bekanntschaften und die Solidarität unter den Esskaas geprägte Inselleben besichtigt. Neben dem Ritual der "Vergabe"

⁴ Dem steht die monodirektionale Beziehung von Crusoe und Freitag gegenüber: "But to return to my new companion. I was greatly delighted with him, and made it my business to teach him everything that was proper to make him useful, handy, and helpful; but especially to make him speak, and understand me when I spoke; and he was the aptest scholar that ever was; and particularly was so merry, so constantly diligent, and so pleased when he could but understand me, or make me understand him, that it was very pleasant for me to talk to him. Now my life began to be so easy that I began to say to myself that could I but have been safe from more savages, I cared not if I was never to remove from the place where I lived" (Defoe 1719: 213).

- von sogenannten Schwarzschlafplätzen an den unterschiedlichsten Orten der Insel – an gestrandete Inselbesucher (jene "Schiffbrüchigen") bildet das von den Esskaas am ,Tag der Insel' gefeierte Fest einen der Höhepunkte der durch Kruso zugleich erträumten und gelebten Freiheitsutopie. Letztere realisiert sich für ihn – in crusoehafter Chromatik – in der Insel selbst⁵ und als eine Art Gegenentwurf zu der Freiheit, die die Flüchtlinge zu dem Entschluss zu ihrer gefahrvollen Flucht bringt. Hieran bindet sich die Gestaltung der Kruso-Figur, auch als Variante des Crusoe: Kruso wird durch das eigene Trauma, das er im Verlust seiner Schwester erfuhr, zum (temporären) Retter der "Schiffbrüchigen", die auf die Insel kommen, da sie "das Land unter den Füßen verloren" haben und bei deren Anblick "seine ganze Erscheinung [...] Zuneigung und Fürsorge aus[drückt]" (Kruso: 125). Dies ist die Regung, aus der sich seine Utopie der Freiheit speist, die Kruso durch sein Tun lebt und verkörpert: "Nur eins vergiss nie: Es gibt sie, die Freiheit. Sie ist nämlich hier, auf der Insel. Denn es gibt diese Insel, oder?" (Kruso: 163). Die rhetorische Frage am Schluss der Bemerkung unterstreicht den vermeintlich tautologischen Hinweis auf die Realität der Existenz der Insel und konterkariert die eher propagandistische Rede vom tatsächlichen Bestehen des politischen Systems, das den historischen Hintergrund des Romans bildet. Über die Saisonarbeiter heißt es in dialektischer Bezugnahme auf die DDR-Flüchtlinge: "Wer hier war, hatte das Land verlassen, ohne die Grenze zu überschreiten" (Kruso: 165). Die Kruso'sche Gesellschaft setzt sich expressiv an die Stelle der Freiheitserwartung jenseits der deutsch-deutschen Grenze, und Kruso benennt im zeitweiligen Bleiben auf der Insel seine "Philosophie der Freiheit" (Kruso: 168)⁶, die er als ausdrückliche Alternative zu den Todesgefahren der Ostseeflucht formuliert:

"Wir schaffen drei oder vier Tage für alle, für jeden, und wir schaffen damit eine große Gemeinde, die Gemeinschaft der Eingeweihten. Und das ist erst der Anfang. Drei Tage hier, und sie können aufs Festland zurück, niemand muss fliehen, Ed! Niemand ertrinken. Denn dann haben sie es: im Kopf, im Herzen, wo auch immer..." Kruso ruderte mit dem Arm durch die Luft und deutete [...] auf verschiedene Stellen seines Körpers. (*Kruso*: 163)

⁵ Bereits bevor Ed Krusos Beschreibung der Insel hört, besitzt er ähnliche Vorstellungen von ihr: "Sicher, er hatte Experten gehört, die behaupteten, dass Hiddensee im Grunde schon außerhalb läge, exterritorial, eine Insel der Seligen, der Träumer und Traumtänzer, der Gescheiterten und Ausgestoßenen. Andere nannten sie das Capri des Nordens, auf Jahrzehnte ausgebucht" (*Kruso*: 33). Wie als Beleg wird an dieser Stelle noch die Schwärmerei eines Hallenser Kellners angeführt, der Hiddensee preist und auch, dass Freiheit darin bestehe, "im Rahmen der existierenden Gesetze eigene Gesetze zu erfinden" (*Kruso*: 33). Hiddensee erscheint wie der insulare Inbegriff jener "Nischengesellschaft", die Günter Gaus mit Blick auf die DDR beschrieben hat (Gaus 1987).

⁶ Sofern nicht anders angegeben entsprechen alle Hervorhebungen dem Original.

Angemerkt wird allerdings – der Abschnitt lässt sich auch als nullfokalisiert lesen – , die "Allermeisten unter den Esskaas" gewännen keinen Begriff von jener Philosophie: "Sie fühlten sich nicht im Widerstand, und wohl kaum einer hätte sich als Teil einer Konspiration gesehen. Ihr Interesse galt der Unternehmung (dem Ruch des Verbotenen) und vor allem den bacchantischen Festen der Vergabe [...]" (*Kruso*: 168-169).⁷

Die Kruso'sche Umdeutung des Schiffbruchs "eines ganzen Landes" (*Kruso*: 234), der nicht hinaus aufs Meer zwingt, wenn sich ein Verweilen auf der Insel ermöglichen lässt, erhebt den Status der Esskaas und für wenige Tage auch den der "Schiffbrüchigen" zum Glücksfall, der sich auf die Dialektik von "ausgestiegen und doch im Land geblieben" gründet.⁸ Indem der Hiddensee-Aufenthalt, jener Schiffbruch, der Crusoe als Unglück von der Zivilisation trennte, durch Kruso zu einer Art Auszeit uminterpretiert wird, soll er wie eine Initiation funktionieren, die im doppelten Sinne lebensrettend ist. Kruso erklärt Ed:

Die Insel ist die Erfahrung. Eine Erfahrung, die es ihnen [den 'Schiffbrüchigen', S.K.] erlaubt, zurückzukehren, als Erleuchtete. Eine Erfahrung, die es ermöglicht, das Leben weiterzuleben, bis zu dem Tag, an dem Quantität in Qualität umschlägt, an dem das Maß der Freiheit in den Herzen die Unfreiheit der Verhältnisse mit einem Schlag übersteigt [...]. (*Kruso*: 175)

Krusos Verständnis des Schiffbruchs in seiner metaphorischen Verwendung kehrt diesen um in sein Gegenteil, die Rettung. Er selbst erscheint dabei als unrettbare Retterfigur, unrettbar in seinem entschlossenen Glauben an eine zu erreichende, zu lebende innere Freiheit und unrettbar in seiner traumatischen Bindung an die im Meer gebliebene, ins Meer gegangene Schwester Sonja. Ein solcher Verlust eines nahen, geliebten Menschen kennzeichnet beide, Ed wie Kruso, und dient ihrer Freundschaft als besondere Basis. So bemerkt Ed gegenüber Kruso:

[...] und das Sprechen begann wie von selbst: "Das Foto deiner Schwester, Losch. Es erinnert mich an G., meine Freundin, die überfahren wurde, von der Straßenbahn, vor einem Jahr. Ich weiß, das ist verrückt, aber manchmal kommt es mir vor, als hätten wir denselben Menschen verloren". (Kruso: 226)

Der gedoppelte Verlust, an den sich beide Männer um des anderen willen halten, aus dem ihre Vertrautheit erwächst – Kruso zu Ed: "Ich weiß, warum du hier bist, Ed." (*Kruso*: 226) – erschafft die Gemeinschaft der beiden durch

⁷ Später noch deutlicher: "Und nein, in diesen Discogesichtern stand nichts oder nichts als Schminke geschrieben, kein Gefühl, kein Rhythmus, der die Verhältnisse zum Tanzen brachte, kein Kampf und null Utopie" (*Kruso*: 275).

⁸ Dieses Verständnis von Schiffbruch findet sich auch in Krombachs Worten bei seiner Ansprache und Vorstellung Eds: "[...] und die Insel hier unsere Rettung war, als uns nicht etwa das Meer oder ein Fisch, sondern das Land ausgespuckt hat [...]" (Kruso: 86).

das jeweils individuelle Trauma, das sich bei Ed durch die energische mnemische Kraft seiner 'Bestände' zeigt, die ihn als *memoria* quasi überfallen. Die Vorstellung der Todesszene von G., die Ed nicht gesehen hatte, mündet in die explizite Benennung von Eds Erinnerung als Trauma:

Die Bestände dröhnten, Trakl trat auf, seine bäurische Gestalt, sein großes, infantiles Gesicht. Ed sackte zurück in den Sand, griff nach dem Notizbuch und schrieb. Zeile für Zeile hämmerte aus dem rauschenden Kompendium in seinem Schädel, Metaphern, die sich verkeilten zu Barrikaden, spanische Reiter und Verse, die wie eine Armee von Besatzern durch die Wüste seines Traumas marschierten, ein einziger Krieg. (*Kruso*: 148)

Eds Geschichte nimmt eine grundlegende Wendung, als er bei einer Prügelei mit dem Eisverkäufer René im Hafen von Kloster schwer verletzt wird, ja Todesangst aussteht. Die örtliche Polizei, in Gestalt des MfS-Mitarbeiters Rebhuhn, interessiert sich für ihn. Rebhuhn zwingt Ed, sich Renés Wasserleiche anzusehen und verdächtigt ihn einer Gewalttat, bis später ein verlassenes Schlauchboot gefunden wird. Auch der Eisverkäufer hatte eine Flucht über die Ostsee versucht. Kruso verschwindet spurlos, da man auch seiner habhaft werden wollte, und kehrt nach Eds Genesung zurück. Bei Eds Erwachen aus einer nebelhaften Bewusstlosigkeit melden sich zuallererst 'seine Bestände':

,Uran, Pechblende, Isotop 235! Weit hinabreichende Neurose! '
,Was war das? Hat das jemand verstanden?'
Seine Bestände hatten gesprochen. (*Kruso*: 283)⁹

Kruso und Ed steuern den Klausner dann eine Zeit lang allein, da außer ihnen kein Personal geblieben ist. Kruso verschwindet erneut und kehrt fiebernd zurück. Ed wendet sich an Rebhuhn um Hilfe. Dieser verständigt Krusos Vater, einen sowjetischen General. Kruso wird von ihm auf einem sowjetischen Militärschiff abgeholt. Erst im Epilog wird sein Tod erwähnt, ohne dass dessen Umstände erläutert würden. De bleibt allein im Klausner zurück, den er am 9. November zum letzten Mal öffnet. Das Vermächtnis seines Freundes mnemotechnisch bewältigend schreibt er dessen Gedichte ab und reinigt das Gaststätteninventar, geistige und physische Arbeit in enger Verbindung und memoriale Fixierung, zu der sich Ed "Für Kruso" (Kruso: 428) in die Pflicht zu nehmen scheint. Bevor er den Klausner "endgültig" verlässt, repariert Ed Viola, das Küchenradio: "Als ich die Tür zur Terrasse hinter mir zuzog, war von drinnen Viola zu hören, Deutschlandfunk." (Kruso: 454). Eine Informa-

⁹ Das Benn-Zitat (*Der Ptolemäer*) aus den "Beständen" ruft auch die Thematik in Gedichten Lutz Seilers auf, etwa im Band *pech&blende* (2000). In seinem Aufsatz "Heimaten" zitiert er diese Verse bei einer Darstellung der eigenen Herkunft aus dem Uranbergbaugebiet der Wismut bei Gera (vgl. Seiler 2004a: 37).

¹⁰ Vgl.: "Von Krusos Tod habe ich im Sommer 1993 erfahren [...]. [...] Damals, als es mit Kruso passierte, hatte ich keinen Einfluss auf den Gang der Dinge" (*Kruso*: 437).

tion aus diesem extradiegetischen Sprachrohr beschließt (vorerst) seine Geschichte: "Alle Grenzen waren offen. Offen seit Tagen" (*Kruso*: 434). Dem folgt noch Edgars epilogischer Berichttext "Abteilung Verschwunden", in dem ein homodiegetischer Erzähler von zwei dem vorherigen Geschehen nachgeordneten Zeitebenen (1993, ca. 2012/2013) seine Nachforschungen zu namenlos verschwundenen DDR-Flüchtlingen darstellt.

2. Schiffbruch in *Utopia*?

Die Erzählung des Schiffbruchs erzeugt den daran Unbeteiligten, den Zuschauer. Seinem Blick und seiner Perspektive erscheint als aufgeführt, was als Widerfahrenes, als Erfahrung von Dasein berichtet werden kann. So kennzeichnet der Schiffbruch – einen weiteren Gedanken Blumenbergs zu Nietzsche aufrufend – am "Utopia-Gestade von Hiddensee" zwar den jähen Schluss eines (vermeintlichen) Seefahrtunternehmens¹², jedoch im gleichen Moment den Beginn der Robinsonade. Eine Transposition oder ein Zitat der folgenden Szene bleibt in *Kruso* (folgerichtig?) aus, Episoden seiner Lebensgeschichte einleitend erwähnt Kruso nur, "[w]ir haben nicht immer hier gelebt" und, dass die "Zeit vor Hiddensee [...] weit entfernt [liegt], wie ein vergessener Kontinent in einem anderen, früheren Jahrhundert [...]" (*Kruso*: 189). Von seiner "safe shore" her betrachtet dürfte der bekanntesten Schiffbrüchigen-Figur der Weltliteratur seine Herkunft ähnlich entfernt vorkommen:

[...] we had row'd, or rather driven, about a league and a half as we reckon'd it, a raging wave, mountain-like, came rowling a-stern of us, and plainly bad us expect the *coup de grâce*. In a word, it took us with such a fury, that it overset the boat at once; and separating us as well from the boat as from one another, gave us not time hardly to say, O God! for we were all swallowed up in a moment. // Nothing can describe the confusion of thought which I felt when I sunk into the water; for tho' I swam very well, yet I could not deliver my self from the

¹¹ Die Überlegung lehnt sich an Hans Blumenbergs treffende Auseinandersetzung mit dem metaphorischen Problem des Schiffbruchs an: "Die Kontraposition von festem Land und unstetem Meer als die für das Paradox der Daseinsmetaphorik leitende Schematik läßt aber erwarten, daß es als Steigerung der Vorstellungen von Meeresstürmen und Untergängen noch die eine, gleichsam pointierende Konfiguration geben müsse, in der dem Schiffbruch auf dem Meere der unbetroffene Zuschauer auf dem festen Lande zugeordnet wird. Die Konvergenz konnte [...] literarisch gar nicht verfehlt werden; und sie konnte auch ihr Ärgernis nicht verfehlen, wenn sie den unbetroffenen Zuschauer als den kulturkritisch oder gar ästhetisch seine Distanz zum Ungemäßen befriedigt oder gar genießend zur Kenntnis nehmenden Typus gelten ließ" (Blumenberg 1979: 13).

¹² Aus nautischer Metaphorik speist sich Christoph Heins Parabel auf 1989/1990 Kein Seeweg nach Indien (1990). Sie erzählt, wie eine vom "Großen Kapitän" angeführte Flotte aufbricht und nach dem Verlust der letzten (moralischen?) Hoffnung und Meuterei umkehrt und zum verlassenen Gestade zurückkehrt. Die dort Gebliebenen reagieren mit schnell schwindender Freude und strenger Quarantäne.

waves as to to draw breath till that wave having driven me, or rather carried me a vast way on towards the shore, and having spent it self, went back, and left me upon the land almost dry, but half-dead with the water I took in. [...] The wave came upon me again [...] but I held my breath, and assisted my self to swim still forward with all my might. I was ready to burst with holding my breath, when, as I felt my self rising up, so to my immediate relief, I found my head and hands shoot out above the surface of the water [...]. I got to the main land [...]. I was now landed and safe on shore [...]. (Defoe 1791: 64-65)

Die Stimme, die den Kampf mit der aufgewühlten See schildert, gehört Daniel Defoes Robinson Crusoe. Das nicht nur für das 18. Jahrhundert traumatische Erlebnis der Schifffahrtskatastrophe und des todesnahen Kampfes mit dem Element nimmt in Defoes Robinson-Roman eine Passage von mehreren Seiten ein. Zahlreiche Details der schweren See und der Ausgeliefertheit an die Wellen geben Zeugnis von dem Schiffbruch, dessen Überlebender allein ihrer Aufzeichnung sich ermächtigen kann. Dem Text ist die Stimme dessen eingeschrieben, der sich aus dem Überlebenskampf herausgewühlt hat und mit dem I die Reflexion des Erlebten bietet, das durch dieses Ich als traumahaftes Vergangenes präsentiert wird. Defoes Robinson-Ich kann das Einbrechen des Traumas selbst nicht wiedergeben, vielmehr weist der Text durch das Ich den Ausgang der Katastrophe quasi a priori auf und lässt obendrein eine rapportative Glättung des Erlebten erkennbar werden. Der Überlebende tritt als sich erinnernder homodiegetischer Erzähler auf und gibt seine Identität mit dem narrativ Überlebenden an. Die Existenz des Berichtes präjudiziert, was der Text als Ergebnis in Szene setzt: das Überleben dessen, der als Sprecher auftritt.

Die zentrale mnemisch-metaphorische Funktion des Schiffbruchs in Seilers *Kruso* knüpft auch hier an. Eines der deutlichsten Symptome der eben untergehenden Gesellschaft sind die zahlreich auf der Insel strandenden 'Schiffbrüchigen', die "das Land ausgespuckt" (*Kruso*: 86) hat,¹³ auch dann noch, wenn Krusos Traum von Hiddensee als Freiheitsutopia in Rechnung gestellt wird.¹⁴ Der Text inszeniert die bohèmeartige Interimsfreiheit der Inselgesellschaft, die Krusos Werk ist. Ed partizipiert an dem unbeirrten Freiheitsideal und arbeitet sich am eigenen Trauma, dem tödlichen Verlust der geliebten G., ab. Er begreift nach und nach, was um ihn herum geschieht, wenngleich sich Ed und Kruso fremd vertraut bleiben. *Kruso* ist kein Abklatsch von Seefahreroder Inselromantik, vielmehr bringt der Roman mit stark lyrischer Prägung die profunde gesellschaftliche Umwälzung zur Sprache, durch die die Kruso'sche

¹³ Vgl. zu Eds Zimmer im Klausner: "[...] langsam nahm sein Zimmer die Gestalt des Schiffbruchs an. Fremder und vertrauter Schiffbruch, Schiffbruch eines ganzen Landes" (*Kruso*: 234).

¹⁴ Vgl.: "[...] die unterirdische Verbindung, vom Klausner bis zu den alten Stellungen der Flak. [...] Wir legen sie frei [...]. Dann bringen wir das halbe Land dort unter [...]. [...] Hiddensee! Hier auf der Insel wird es mehr Freie geben als ..." (*Kruso*: 288-289).

"Philosophie der Freiheit" (Kruso: 168) für einige Tage oder Monate zugleich als obsolet *und* als utopisch erscheint. Das Erreichen innerer Freiheit durch Aufenthalt in der von Kruso inspirierten Gemeinschaft auf Hiddensee oder einer äußeren Freiheit durch eine gefährliche Flucht z. B. über die Ostsee werden als Möglichkeiten und als gegensätzliche Konzepte durch die Ereignisse des 9. November 1989 obsolet. In *Kruso* erhält die Insel Hiddensee zugleich den Status einer Crusoe'schen Zuflucht und eines exterritorialen "utopia', einer letzten Einkehr, eines paradiesartigen Territoriums und eines Verstecks¹⁵.

Der Roman führt vor diesem Hintergrund eine (beinahe vergebliche) Suche nach dem Erinnerbaren vor. Er erzählt von einem Zeitraum, der sich in der fiktionalen Darstellung und im (erinnernden) Rückblick als schwer greifbares Interim zwischen nicht mehr und noch nicht zeigt. Exemplarisch lässt sich hierzu auf Texte wie Ingo Schulzes Roman Adam und Evelyn (2008) oder Andreas Dresens Filmerstling Stilles Land (1992) verweisen. Dabei fällt immer die Beiläufigkeit¹⁶ auf, mit der die Öffnung der deutsch-deutschen Grenze in die diegetische Welt eingespielt ist: Ist es in Kruso das Küchenradio¹⁷ Viola, das Nachrichten – gesendet durch den Deutschlandfunk, ein anderer Sender kann nicht mehr eingestellt werden – in den fiktionalen Raum hineinruft, 18 so erfahren die Schulze'schen Protagonisten Adam und Evelyn in Zürich durch ihren polnischen Freund Marek vom Fall der Mauer, der in Stilles Land dem Stadttheaterensemble durch Fernsehen mit schlechtem Empfang vorgeführt wird. Die Geschichten haben den Umbruch von 1989 nicht zum Thema, sondern dieser muss durch Massenmedien in die Fiktion hineintransportiert werden. Es bedarf einer medialen Instanz innerhalb der fiktionalen Welt, die die extradiegetisch rückbindbare Einspeisung konkreter politisch-historischer Zusammenhänge und deren Erinnerung vornimmt. Ingo

¹⁵ Kruso leitet dies mit einer onomastisch unstimmigen Etymologie aus dem Namen der Insel ab: "Das ist Hiddensee, Ed, verstehst du, hidden – versteckt? [...]" (Kruso: 175).

¹⁶ Darüber hinaus lässt sich an diesem Umstand klar die – ästhetische und literarische – Belanglosigkeit der (in Teilen wohl noch immer) feuilletonistisch geführten Debatte um einen "Wenderoman" ablesen.

¹⁷ Ausgehend vom Küchenradio in *Kruso* lässt sich auf eine Szene verweisen, die in *Heimaten* berichtet wird, wo der Großvater, ein Wismut-Bergmann, den Radioempfang stört, indem er seinen strahlenden Arm über das Gerät hält. Das Motiv findet auch in dem Vers "ein mann mit strahlender hand" im Gedicht *doch gut war* Erwähnung. Krusos Onkel (und Stiefvater) Rommstedt ist zudem Leiter des Strahleninstituts auf Hiddensee und hatte Kruso und seine Schwester als Kinder als Probanden für seine Durchleuchtungsexperimente eingesetzt. Kruso erwähnt eine Szene, die an die "Fähigkeit" des Großvaters erinnert: "Er strich uns dauernd über den Kopf [...]. Ich hatte immer das Gefühl, er löscht mit seiner Hand meine Gedanken" (*Kruso*: 189).

¹⁸ Dem Protagonisten Ed scheint es, als betone der Radioapparat einzelne Schwerpunkte: "Ein neuer Bericht über Flüchtlinge in Ungarn, tägliche Fluchten über die Grenze, bestimmte Worte wiederholten sich in einem fort, oder es waren nur die, die von den Schwankungen Violas besonders hervorgehoben wurden [...]" (Kruso: 229).

Schulze schreibt 2009 in gelassenem Rückblick: "So oder so – die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen" (Schulze 2009: 271). 19 Diese Texte und der Film erzählen je auch das Problem der ästhetischen und fiktionalen Greifbarkeit des Übergangs mit und berühren die Frage nach diesem Umbruch als ästhetische Erfahrung. Diese betrifft das utopische Moment nicht als Realisierung. sondern als Vergehen, als Verschwinden, in dessen in der und als Fiktion Vorübergehendem die unrealisierbare Möglichkeit eines Anderen, Modifizierten aufscheint, wie sie durch die Kruso-Figur in entschlossener Begeisterung explizit benannt wird. Zudem erscheint die Dialektik, die von der Kruso-Figur entwickelt wird, als unmittelbar und untrennbar auf ,das Land' – die (zumal späte) DDR – bezogen. Der Text setzt jener so planvoll-planbaren und nahezu jeder Hoffnung entkleideten Utopie nicht die pure Zurückweisung, sondern Krusos Tun – und seinen "Ton" (Kruso: 188) – entgegen und zeigt, wie der im sozialistischen Experiment abgebrochene – bergmännisch: verbrochene - Weg nicht fortführt, wie hingegen die nicht realisierte und nicht zu realisierende Utopie der DDR und ihrer Gesellschaft zu der Umgebung wird, in der eine ganze andere Utopie gedeiht und – temporär – umgesetzt zu werden scheint. Kruso hält daran bis zuletzt fest. Einige Zeit, nachdem durch Viola die Nachricht vom paneuropäischen Picknick im ungarisch-österreichischen Grenzgebiet eingespielt wird, sagt Kruso verteidigend zu seinen vier verbliebenen Klausner-Kollegen: "Nur die Trugbilder der Freiheit haben einen Preis. Die Freiheit aber ist unbezahlbar" (Kruso: 342). Es ist Kruso, der das Radio in der Klausner-Küche durch einen Bierglaswurf zum Schweigen bringt. Dies verhindert das Einsprechen der politisch-historischen Realität in die im doppelten Sinne – Kruso'sche Fiktion. Die Möglichkeit, die Seilers Text vorführt, besitzt wenig Ähnlichkeit mit Morus' – im Kruso-Text erwähnter²⁰ - inselhafter Fiktion, auch wenn Geist und Vorgaben der Kruso-Figur für fast jede Handlung, für das Funktionieren maßgeblich, ja bindend sind und wie ein nicht niedergelegtes Regelwerk der utopistischen Klausner- und Esskaa-Gesellschaft ihre Wirkungen innerhalb der Diegesis entfalten (können).

Seilers Figuren in *Kruso* bieten keine griffige Repräsentation von Erinnerung. Diese bleibt ihnen eher fremd. Virulent ist weit mehr die Frage nach der Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Erinnertem. Dies bildet nicht erst in *Kruso* ein Kennzeichen der Seiler'schen Poetik. Die Erreichbarkeit

¹⁹ Bedenkenswerter noch Schulzes Fazit: "Über zwanzig Jahre friedliche Revolution zu sprechen und zu streiten heißt auch, über unsere heutige Welt nachzudenken. Vielleicht erweist sich ja meine Sichtweise als falsch. Das wäre zu ertragen. Was ich nicht ertrage, ist die Selbstgewissheit der "Sieger der Geschichte", ihre Arroganz, mit der sie meinen, jenseits der Argumente, jenseits der Diskussion zu stehen, jenseits der Forderung: zu handeln. Der Hochmut gegenüber dem Leben in der DDR ließe sich verschmerzen, wäre nicht sein heutiges Spiegelbild so kriminell. Die Selbstgewissheit, die darin liegt, dass es nur eines besseren Managements bedarf, wird uns nicht retten" (Schulze 2009: 279).

²⁰ Vgl. Kruso: 258.

und Unerreichbarkeit von Erinnertem wie der umgekehrte Vorgang, bei dem Figuren von Erinnerungsinhalten erreicht, angegangen, gar heimgesucht werden, sind konsistente Bestandteile von Seilers Poetik. In der Erzählung *Turksib* (2007) gibt es die Begegnung des Erzählersubjekts mit einem Heizer bei einer Zugfahrt durch die kasachische Steppe. Als Letzterer erfährt, sein Gegenüber komme aus Deutschland, salutiert er nicht nur in militärischer Manier, sondern beginnt zu rezitieren. *Turksib* führt vor, wie sich der Erinnerungsvorgang in der Rezitation geradezu verkrampft und gegen den Text sperrt, beziehungsweise, wie sich der Klassiker-Text noch gegen die Erinnerung sperrt:

Erst, als rutsche Kohle nach in seinem Tender, dann mit einer mühselig aus der Tiefe schürfenden, die Vokale überdehnenden Stimme und ohne sich auch nur im geringsten aus seiner angespannten Haltung zu lösen, begann er zu sprechen: Ihrrweiss niehrrt, wahs sohlbe deute,

Dass ihrrsoo trau riehrrtbien.

Eimährre aussallteseite ... (Seiler 2007: 51)

Die phonetisch gebrochene und den Klang des – zumal lyrischen – Originals verfremdende Wiedergabe lässt den Klassiker zwar wiedererkennbar bleiben und weist doch eine Dysfunktionalität nicht des Textes, aber des Erinnerungsvorgangs aus. Die Figur des Heizers bildet so auch ein komplementäres Gegenbeispiel zu Ed, bei dem nicht die Brüchigkeit seiner 'Auswendigbestände' wesentlich ist, sondern deren plötzliches ,involontaires' Summen, Poltern oder Dröhnen in seinem Kopf. Der Heizer in *Turksib* bleibt in seiner Rezitation stecken und er bleibt vorerst auch mit seinem unausgesetzten und doch hilflosen Versuch allein, den fehlenden Vers aufzufinden und auszusprechen. Der Text setzt diesen Moment präzise in Szene, eine "Anspannung [...], die von dem Fehlenden, dem mit ganzer Wucht Vermißten ausging" (Seiler 2007: 51-52) und die andauert, bis der Erzähler den fehlenden Vers beinahe schreiend hervorbringt und bei dem Heizer überschwängliche Freude auslöst, die Strophe vervollständigen zu können: "Koohmt nierrh aus Sienn" (Seiler 2007: 53). Noch im Ablauf der Szene findet sich die wie eine Erklärung angelegte Konzeptionalisierung des Vorgeführten:

Dies war *sein* Lied. Sein eigenstes, auswendig aufbewahrtes; jenes, das der Heizer, nachdem es ihm, woher auch immer, einmal zugeflogen war, zu seinem persönlichsten, posthumen, *seinem* Klagelied erwählt hatte – wie sonst sollte der unerbittliche, beinah verzweifelte und selbst im Stocken nicht nachlassende Ernst seines Auftritts zu verstehen sein? (Seiler 2007: 52)²¹

"Auswendig aufbewahrt" sind auch jene "Bestände" an Gedichten und Versen, die sich bei Ed erinnerungshaft "melden", über ihn und seine Persönlichkeit

²¹ Seiler erläutert diesen Gedanken auch in seinem Wiener Vortrag. Er entwickelt daran eine konzise Poetik des "Gedichte [Schreiben[s]" (vgl. Seiler 2004b: 78-80).

hereinbrechen, sich ihm aufdrängen oder sich ihm wie Ratschläge oder Kommentare zur Seite stellen. In ähnlicher Weise überfällt und paralysiert ihn das Bild vom Unfalltod seiner Freundin G. Erst der Aufenthalt auf Hiddensee und das Vertrauen, das Ed durch Kruso erfährt, sorgen dafür, dass Ed sich von dem obzessiven Bild zu befreien beginnt. Er setzt um, was Kruso für den eigentlichen Zweck des Aufenthalts auf der Insel hält, nämlich die Berührung "der Wurzel [der Freiheit]" (Kruso: 258), die auf Hiddensee möglich sei. Der Text spielt auf die Rolle der Insel an, die ihr in der späten DDR zugeschrieben wurde. Ihr ging der Ruf nach, sie sei ein innerhalb des Landes und doch an seinem Rand gelegener Ort utopischer Freiheit, an dem sich eine Art Bohème-Gemeinschaft zusammenfand. 22 Kruso bildet das legendäre Zentrum dieser Gemeinschaft. Die erzähltechnische Funktion der Ed-Figur ergibt sich aus ihrem Verhältnis zu Kruso, der Ed wie eine Art Lehrmeister und Initiator erscheint, von dem sich Alles erfahren lässt, der dies jedoch nur okkasionell als aktive Unterweisungen ausspricht. So ist über jene "Schiffbrüchigen" zunächst nur durch Andeutung zu erfahren, dass es sich zumindest in einigen Fällen um Menschen handelt, die Hiddensee mit der Intention erreichen, eine Flucht über die Ostsee in Richtung der dänischen Insel Møn zu versuchen. Diese Insel liegt gut 50 km entfernt.

Der Kruso-Text vollzieht Arbeit an mnemischer Reproduktion, in der die Gaststätte, die Topographie der Insel und noch die Ostsee - "Diese Karte, mein Lieber, ist wahr, so wahr wie das Amen in der Kirche, amen." (Kruso: 161) – als ein Bereich des Klandestinen erkennbar werden, nicht also der Mythos Robinson Crusoe. Mit Eds epilogischem Bericht über die Recherche nach Spuren jener Verschwundenen erst wird endgültig klar, auf welche Weise dem von Kruso umfassend – eine Grundeigenschaft des Utopischen – erdachten und ausgestalteten Ort der utopischen Freiheit Hiddensee, die meist tödlich gescheiterten Fluchtgeschichten diametral gegenüber-, ja entgegenstehen. Schon der Versuch, von dem inselhaften Freiheitsort in die versprochen-erträumte Freiheit des Westens zu entkommen, endet im Tod, dessen Phasen Eds Bericht noch pathologisch präzise nachzeichnet. Kruso ignoriert die Verlockung der Freiheit nicht, gegenüber der er vielmehr betont, die Karten würden "nicht genug [lügen]" (Kruso: 162)²³. Jenes Paradoxon produziert auch die Anlegung des Romans. Ed kann es erst im Epilog aussprechen und in Verbindung zu seinem eigenen Trauma bringen, dem Verlust Gs., mit dessen Bildern seine 'Bestände' verknüpft sind. Als der Kopenhagener Archivmit-

²² Dies mag auch für die DDR-Underground-Szene (Feeling B, Aljosha Rompe, dessen Stiefvater sich hinter Krusos Stiefvater Rommstedt zu verbergen scheint) gelten. Anspielungen darauf ließen sich mit dem nötigen Fakteneifer etwa in dem Strandkonzert oder der Schmuckproduktion identifizieren, sind für die hier angebotene Lesart jedoch irrelevant.

²³ Die Bemerkung bezieht sich auf die absichtlich falsche Kartographie in der DDR, durch die die Lage von Orten im Vergleich zu ihrer realen Lage verschoben dargestellt war.

arbeiter Henri Novalis erwähnt, bei dem "die Toten die Guten" seien, stellt Ed eine Verbindung zu seinen Trakl-Beständen her. In der "Abteilung Verschwunden" im Archiv der dänischen Rigspolitiet (Reichspolizei), wo die wenigen Obduktionsunterlagen der von der Ostsee freigegebenen Opfer lagern, gelangt er zur Umwertung seiner Gedächtnisbestände: "Trakl war nicht nur ein Trauma, er war auch eine Sehnsucht gewesen" (*Kruso*: 467). Die funktionale Einordnung der Auswendigbestände und ihres wiederholten Hervorbrechens ist erst spät, ja nachträglich infolge von Eds Suche nach den Spuren jener "Schiffbrüchigen" bzw. der sogenannten Ostseeflüchtlinge möglich.

Der ästhetisch-fiktionale Stellenwert von Erinnerungsprozessen und Gedächtnisinhalten spielt schon in anderen Texten Lutz Seilers eine Rolle. Sie weisen eine dichte Folge von mnemotechnischen und erinnerungstheoretisch entzifferbaren Zusammenhängen auf. Während die Prosa die Funktionalität und Dysfunktionalität von Erinnerungsprozessen und Erinnerungsarbeit oft als plötzliches Hereinbrechen inszeniert oder als ein Überkommen, dem die Figuren oder auch das Individuum ausgesetzt sind und sich selbst aussetzen, entwerfen lyrische Texte Bilder, in denen sich etwa eine Ungewissheit des Zugriffs auf Erinnerungsinhalte zu zeigen scheint, sowie die Tatsache, dass dieser immer schon auf Auswahlprozessen beruht:

```
VIII
am ende, wenn
der blick frei ist für die leeren
hintergründe. jede
erinnerung beginnt mit den retuschen, mit weissen
wackelnden löchern über schultern schmal
[...] (Seiler 2003b: 91)
```

Im Zyklus *gelobtes land* (2003) werden den chiastisch miteinander verbundenen, komplementären Fähigkeiten Erinnern und Vergessen mnemonale Medien gegenübergestellt. Form und dinglich-dokumentarische Ordnung erscheinen als den humanen Mnemokapazitäten überlegen:

```
II vertigo
[...]
durchbrüche: die
dinge hielten still in ihrer form, so dass
vergessen auf erinnern kam und all
die archivare tränen lachten.
(Seiler 2003a: 13)
```

Gerade das Speichermedium Archiv erhält im *Kruso*-Epilog eine beinahe auratische Autorität, die Ed erfährt und wiedergibt als institutionalisierte Überlegenheit des Archivalen, das aufs Überdauern hin geordnet ist. Die mechanische Sperrigkeit der archivalen Ordnung bildet zum einen den Gegensatz

zum erzählten Inselleben mit seinem Freiheitsideal, zum anderen den einzigen Ort, an dem sich Konkretes auffinden lässt, das Erinnerung zwar vorgeblich zu besitzen scheint, doch das sich letztlicher Belegbarkeit (narrativ) entzieht.

Dass der Roman auch eine vollendete, sehr kleinteilige Topographie der Insel beschreibt, insbesondere ihres nördlichen Teils, des Dornbuschs, mag es als möglich erscheinen lassen, jeder einzelne Schauplatz könne durch die Rekonstruktion einer aus dem Text ableitbaren Karte dingfest gemacht werden. Alles wird mit authentischen, ja autochthonen Namen und Bezeichnungen belegt, neben Inselteilen, Erhebungen, Wegen oder einem speziellen Aussichtspunkt, dem "Großen Inselblick" (Kruso: 257), etwa auch Strandabschnitte, einzelne Bäume oder gar Gebüsche. Der Text führt eine Detailtreue vor, die auf nichts weniger verweist als auf die vermeintliche Authentizität des Geschehens oder darauf, dass der Roman sich gar der Möglichkeit des traurigen Nachvollzugs eines so und nicht anders Geschehenen anbiederte, der also aufgrund seiner weitreichenden Kontaminierung mit überprüfbar Gegebenem den Eindruck zeitigen könnte, es handle sich um die textuell gefasste Rekonstruktion eines Erlebten. Politisch-historische Wirklichkeit taucht entweder in gerüchtartigen Gedankenfetzen oder als von Viola ,in den Text hineingerufene' Radionachrichten auf. Diese Elemente aber sanktionieren keine Beglaubigung, sondern fragen nach solcher enigmatisch – "[d]as Ungarische-Grenze-Rätsel" (Kruso: 285) – eher selbst. Das Fiktionale des Kruso-Romans erscheint freilich als dem Wirklichen poetisch abgerungen – der paratextuelle Dank lässt einen Bezug erkennen – und schafft durch diese Arbeit seine eigene Wirklichkeit. Man hat noch den Autor selbst feuilletonistisch herausgefordert, dies zu betonen:

Nichts im Roman ist so, wie's war. Und der Roman ist nicht Rekonstruktion des Sommers '89 auf Hiddensee und auch nicht der DDR oder so etwas. Es ist aus meiner Sicht kein Wenderoman und kein DDR-Roman, sondern eine Abenteuer-Geschichte, eine Robinsonade im klassischen Sinne. (Seiler; Gute 2014)

Der Hinweis auf den Defoe-Helden offenbart, was der sprechende Name des Titelhelden ohnehin erkennen lässt. Er ist *auch* als Basis verwendbar, um jene minutiös genaue, textuell-mnemische Kartierung des fiktionalisierten Schauplatzes Hiddensee einzuordnen. In dessen Topographie als *factum* wird das *fictum* der Ed-Kruso-Geschichte so angeordnet, dass das Robinson'sche Gebaren der beiden Hauptfiguren gerade nicht als genuin regionale Story (mit dem Plural Storys) aufgefasst werden kann. Der *Kruso-*Text verweist in dieser Manier auf den Defoe-Roman und Robinsons dort gezeigte Inbesitznahme der Insel. Er weist zugleich über die erdrückende Kontextualisierung einer historisierenden Lesart hinaus und überwindet das Problem der (faktischen) Richtigkeit des Anekdotischen. Handelt es sich bei *Robinson Crusoe* um die fiktionale Vorführung einer kolonisatorischen Landnahme, die sich auch in

Benennung und Kartierung ausdrückt, so kommt dieser Vorgang in Kruso mit einem Aufrufen aus. Eben dies ist gerade kein Hinweis darauf, dass eine überprüfbare, empirische Kredibilität des erzählten Geschehens nötig wäre. Denn der Romantext stellt die Erzählbarkeit des dargebotenen Geschehens aus, nicht seine vermeintlich tatsachengebundene Reliabilität. Er erweist sich als Schauplatz von Erinnerungsarbeit im doppelten Sinn, und zwar einer Arbeit (an) der Erinnerung und einer Erinnerung als Arbeit. Beide sind konstitutive Elemente des fiktionalen Textes, der die eigentliche Spurlosigkeit des Fluchttraumas²⁴ erzählt, indem er die Insel, Krusos Freiheitstopos und die "Schiffbrüchigen" nicht im Modus eines expliziten Narrativs der Erinnerung der Flucht und ihrer Ursache darbietet, sondern indem er diese (fehlenden) Spuren vorsichtig fingiert und noch die Begründung für diese Fiktion mitliefert. Krusos im Lichte der Informationen aus dem Epilog wohl als inexistent und nicht zeichenbar einzustufende Karte, die die "Wege der Toten" (Kruso: 161) enthält, ist als fiktionale Setzung gegen die Rede von der Spurlosigkeit zu sehen. Indem jene Wege in der Diegesis zumindest imaginierbar sind, gar in eine Karte eingezeichnet werden könnten, verleiht ihnen der fiktionale Text eine Existenz, die die Archive nicht bereithalten (können), selbst wenn ihnen die Aufgabe zukommt, noch das Verschwinden zu dokumentieren und zu protokollieren. Die Fülle an Referenzen, intertextuell-literarischer, historisch-politischer, gesellschaftlicher und auch gegenkulturell-memorativer Art, aus der sich der Text zusammensetzt, erscheint wie das Aufwarten mit für verfügbar gehaltenem, vielleicht gebliebenem Erinnerungsmaterial, dessen faktisch-referentielle Entschlüsselung so wenig der den Text aufschließende Weg sein kann, wie es die Referentialisierung des Geschehens durch eine traurige Bezeichnung wie Wende-Narrativ wäre. Ähnlich wie der Rückübersetzung der Geschichte von Robinson Crusoe in das Schicksal des Alexander Selkirk²⁵ also nicht das Faktische, wohl aber die poetische Autoreferentialität fehlte, entsteht "Krusos Ton" (Kruso: 188), nicht durch die Identifikation von Erinnerungsretuschen, sondern indem der Kruso-Text die Spannung zwischen einer als unwiederbringlich inszenierten Freiheitsutopie und dem Trauma einsamen endgültigen Verschwindens als Narration miteinander verspannt. Dem entspricht noch die Kruso'sche Interpretation von Trakls Sonja, die bei dem Interpreten selbst sein Trauma provoziert: "Krusos Ton, der aus Trakl etwas

²⁴ Das Problem fehlt in Blumenbergs Analytik der Schiffbruchsmetapher nicht. Es wird anhand von Goethes *Dichtung und Wahrheit* (vgl. Goethe 1814: 67) behandelt: "Alles, was auf dem Meere geschieht, ist, als sei es nicht geschehen. Er findet dafür die Metapher der Spurlosigkeit der auf dem Meer gezogenen Bahnen" (Blumenberg 1979: 63).

²⁵ Mit vollem Namen heißt Seilers Romanfigur Alexander Krusowitsch, wobei auch die eingedeutschte Schreibung seines Familiennamens noch die Form des russischen Vatersnamens erkennen lässt, sodass die Figur auch als Sohn des Defoe'schen Protagonisten auffassbar wäre.

Eigenes machte, eigene Worte, eigene Gedanken, eine ungeheure Transformation" (Kruso: 188).

3. Spurensuche und Trauma

Epilogisch meldet sich der Protagonist Ed im eigenen Bericht als homodiegetischer Erzähler zu Wort und setzt zur Dokumentierung einer Recherche an, die mit einem systematisch-archivbasierten Ansatz versuchte, der Spuren derer habhaft zu werden, über die es im selben berichtshaften Textteil heißt, sie hätten die Spurlosigkeit der eigenen Flucht, dann des eigenen Verschwindens detailliert geplant. 'Edgars Bericht', so der Untertitel, folgt dem Kruso beim Foto seiner Schwester Sonja gegebenen Versprechen, sich zu kümmern. 26 Durch diesen Konnex erklärt sich die homodiegetische Funktion des nachgereichten, persönlich gehaltenen Textes. Ed erfüllt sein Versprechen, womit zudem zwei weitere Funktionen erfüllt werden. Zum einen setzt der epilogische Bericht eben dem mnemisch Verdikthaften der Spurlosigkeit zumindest den zweimaligen Versuch entgegen, doch noch Spuren derer zu identifizieren, die in der Dreistufigkeit ihres Verschwindens²⁷ sich unauffindbar zu machen suchten. Zum anderen fügt die berichthafte Sachlichkeit des Textes selbst dem Roman einen faktualen Aspekt des aktiven Erinnerns hinzu, der den fiktionalen Haupttext mit einem Moment der Beglaubigung ausstattet. Letzteres ist freilich nicht zur Ineinssetzung des Fiktionalen mit vermeintlich zur Identifizierung gegebenen Hiddenseer Fakten gemacht, sondern fügt den im Gesamttext verhandelten Themenkomplexen einen zusätzlichen Aspekt ein, in dem das Verhältnis zwischen fictum und factum wiederum in Differenz etwa zur Spannung zwischen Haupttext und paratextuellem Dank gewichtet ist. Ja, die (abenteurerische) Freundschaftserzählung um Ed und Kruso und der fiktionale Entwurf eines utopischen Freiheitsreichs bildet ein komplementäres Gegenteil zur nekrographisch beeinflussten Bericht-Schilderung im Epilog, der zudem die emotional-körperliche Betroffenheit des Protagonisten von den Ergebnissen seiner eigenen Recherche aufweist und die Figur damit ausdrücklich nicht - wie streng berichtshaft geboten - aus ihrer Involviertheit in das Berichtete und zu Berichtende wie das zuvor als erlebt Vorgeführte entlässt. Denn der Erkenntnis über die Konstellation des eigenen Traumas steht noch dessen unerwartetes Wiedereinbrechen gegenüber. Als Zeuge der eigenen Entdeckung - eine Karteikarte dokumentiert den Fund der Wasserleiche

²⁶ Vgl. die Szene im Kapitel "Die Aufgabe des Ostens" (*Kruso*: 411) sowie die wörtliche Wiederholung von Krusos Bitte im Bericht (*Kruso*: 438).

²⁷ Im Epilog heißt es: "Auf gewisse Weise tauchten sie also noch einmal ab, diese Toten, diesmal im Ozean des Anonymen, Vermissten, Unbekannten – Abteilung Verschwunden. [...] Erstens: der Aufbruch. Aus Rücksicht hat der Flüchtling niemandem Bescheid gegeben. [...] Dann das zweite Verschwinden: Das Eintauchen ins Meer, der Fluchtversuch. [...] Dann das dritte Verschwinden" (*Kruso*: 456-458).

von Speiche, Eds Vorgänger im Abwasch des Klausners – im Archivkeller der Kopenhagener Reichspolizei berichtet Ed die eigene Zeugenschaft seiner plötzlichen anakathartischen Reaktion. Die Speiche-Handlung – die an einzelnen Stellen motivisch aufscheint, am deutlichsten durch die Tatsache, dass Ed Speiches ehemaliges Zimmer bewohnt – gehört mit ihrem zunächst nur Vermutbaren später Ent- bzw. Aufgedeckten zu Eds ihn in gewisser Weise begleitendem Trauma. Dass Ed Speiches Spur bei seinen Recherchen in Kopenhagen auffindet, transformiert die zunächst vor allem dingliche Verbindung beider durch den Pullover, die Schuhe und die Brille, die Eds Vorgänger als zur schwimmenden Flucht gänzlich untaugliche Dinge im Zimmer zurückgelassen hatte. Erst die eschatologische Identifikation der Spur in seinen wenigen (letzten) Dingen und der Rückschluss auf das Schicksal des auf der Ostseeflucht gestorbenen Speiche ermöglicht Eds memento mori stellvertretend am Grab von Krusos Mutter auf dem Potsdamer Russischen Friedhof.

Bibliographie

- Blumenberg, H. 1979. (2014⁶). Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Defoe, D. 1719. (1985¹⁰). Robinson Crusoe. London: Penguin.
- Gaus, G. 1987. "Nischengesellschaft." In: Ders. Wo Deutschland liegt. Eine Ortsbestimmung. München: dtv: 115-169.
- v. Goethe, J. W.1814. "Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Dritter Teil, 15. Buch." In: Trunz, E. (Hg.) Goethe Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 10, Autobiographische Schriften II. München: dtv 1988: 41-74.
- Hauptmann, G. 1940/1945. "[Hier wo mein Haus steht]." In: Hass, H.-E. (Hg.) *Hauptmann. Sämtliche Werke XI, Nachgelassene Werke, Fragmente*. [Centenar-Ausgabe zum 100. Geburtstag des Dichters.] Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1974: 708-709.
- Hein, C. 1990. "Kein Seeweg nach Indien." Freitag 49, 30.11.1990: 3.
- Schulze, I. 2009. "Mein Westen." In: Ders. Was wollen wir. Essays, Reden, Skizzen. Berlin: Berlin-Verlag: 270-279.
 - . 2008. Adam und Evelyn. Roman. Berlin: Berlin-Verlag.
- Seiler, L. 2000. "doch gut war." In: Ders. pech & blende. Gedichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 32-33.
- _____. 2003a. "II vertigo." In: Ders. *vierzig kilometer nacht. Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 12-13.
- _____. 2003b. "VIII am ende, wenn." In: Ders. *vierzig kilometer nacht. Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 91.
- _____. 2004a. "Heimaten." In: Ders. Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 31-51.

- _____. 2004b. "Und unter den Füßen liegen die Vergangenheiten... Vortrag im Rahmen der Wiener Vorlesungen zur Literatur [2001]." In: Ders. Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 71-80.
- _____. 2007. "Turksib." In: Ders. *Die Zeitwaage. Erzählungen*. Berlin: Suhrkamp 2009: 41-58.
 - __. 2014. (2014²) Kruso. Roman. Berlin: Suhrkamp.
- Seiler, L., Gute, P. 2014. "[Gespräch.]" In: http://www.rbb-online.de/stilbruch/archiv/20141009_2215/Lutz-Seiler-Deutscher-Buchpreis-2014-Kruso.html (Zugriff: 16. 9. 2015; bereits gelöscht).

Dresen, A. [Regie und Buch] 1992. Stilles Land. [Spielfilm; 98']. Deutschland.

Anno Jugoslawien Bearbeitung und Vermittlung des Traumas des Zerfalls in den Spätwerken von László Végel

Das Schlimmste am Titoismus war, was nach ihm kam.

(Végel 2012: 75)

Prolog 1: Ein Verkehrsunfall

Die Lokalzeitung der Stadt Szeged berichtete am 22. Mai 2015 über einen Unfall (Frontális ütközés 2015). In der Ringstraße hatte eine 83 jährige Fahrerin das Bewusstsein verloren und kollidierte mit einem anderen Wagen, der in die Gegenrichtung fuhr. Sie starb an Folgen des Unfalls, der unschuldige Fahrer wurde schwer verletzt. Die Augenzeugen wurden von diesem Ereignis sichtlich traumatisiert. Die Tragödie kann als Zeitungsbericht auch andere Wirkungen erzielen. Am nächsten Tag, als ich in einem kleinen Lebensmitteladen an der Kasse stand, hörte ich eine Plauderei zweier Verkäuferinnen mit: die eine erzählte von dem Unfall – d.h. über den Zeitungsbericht – wie über eine spannende Filmszene, die andere nahm darauf sofort die Lokalzeitung vom Regal und blätterte darin wie in einem spannenden Lesematerial.

Diese Geschichte führt direkt ins Zentrum der Problematik der kulturwissenschaftlich (und nicht psychiatrisch) konzipierten Traumaforschung mit der Frage: Ist das Trauma vermittelbar und wenn ja, unter welchen Bedingungen und für welche Ziele kann sich ein mediatisiertes Trauma einerseits im individuellen, andererseits im kommunikativen bzw. kollektiven Gedächtnis (Assmann 1992) als eine Erzählung stabilisieren? Mit anderen Worten: wie hängen die Medialisierung (d.h. Vermittlung) und die individuelle bzw. kollektive Behandlung eines Traumas zusammen?

Und damit sind wir beim Thema, das ich anhand des literarischen Werkes László Végels erörtern möchte.

Prolog 2: Photographien

Im neuesten Buch des aus dem jugoslawischen Woiwodina im Laufe der postjugoslawischen Kriege nach Ungarn emigrierten Schriftstellers Ottó Fenyvesi sind Essays und Erinnerungen über seine Zeitgenossen zu lesen (Fenyvesi 2014). Die Texte begleiten alte Schwarz-Weiß-Fotos; von denen ich zwei hervorheben möchte. Im Mittelpunkt der ersten Fotografie ist der Schriftsteller Ottó Tolnai zu sehen, mit dem offenen und milden Lächeln eines jungen Mannes (Ebd.: 10). Die Aufnahme ist vermutlich Ende der 60er, oder Anfang der 70er Jahre entstanden. Unten, in der linken Ecke des Fotos – in der rechten Hand Tolnais – ist ein Exemplar der seitdem legendär gewordenen Zagreber philosophischen Zeitschrift *Praxis* zu sehen. Diagonal – d.h. in der rechten oberen Ecke – hängt ein Portrait Josip Broz Titos.

Dieses Quasi-Triptychon kann den Optimismus der (um 1940 geborenen) Generation Tolnais symbolisieren: freiere Bewegung in den verschiedenen Teilrepubliken und Kulturen in Jugoslawien, freier Einblick in die westlichen Kulturen, mit einem für die ganze Welt gültigen Pass in der Hosentasche, – jedoch unter dem beobachtenden Auge Titos, dem Helden des Partisanenkrieges, der damals einen Mittelweg zwischen dem westlichen Kapitalismus und dem östlichen Sozialismus zu finden schien. Ein Zitat aus dem erstmals auf Deutsch im Jahr 2012 in der Übersetzung von Lacy Kornitzer erschienenen Buch Sühne von László Végel drückt das Lebensgefühl der damaligen Intellektuellen deutlich aus:

Die Kinder der Parteiführer studierten an westlichen Universitäten und konnten es sich leisten, sich nach der neuesten Mode aus Rom oder Paris zu kleiden. Die Literaturwissenschaftler griffen zu Zitaten aus den Werken westlicher Theoretiker, und die Intellektuellen bemühten sich, der westlichen Demokratie ahnungsvoll das Wort zu reden. Mit dieser Demokratie kokettierten wir und freuten uns zugleich über die wachsende Demokratie im eigenen Land. (Végel 2012: 61)

Tito schuf einen relativen Wohlstand auch für die Alltagsmenschen. Ich zitiere wieder die sehr ironisch formulierten Sätze Végels:

Tito liebte Luxus und dachte wahrscheinlich, dass es nicht falsch sei, wenn auch "sein Volk" daran partizipierte. Und sein Volk begeisterte sich auch für ihn – aus Dankbarkeit und Respekt. Auf der Jagd nach der italienischen Mode wurden wir im Triestiner Supermarkt, wo der Sozialismus mit dem Kapitalismus flirtete, allesamt zu Titoisten. (Ebd.: 59)

Das andere Foto, das ich aus dem Buch Fenyvesis vorstellen möchte, ist von László Végel selbst, der aus der gleichen Generation stammt und ein Kampfgefährte Tolnais war. Seine rechte Hand ist mit geballten Fäusten in die Höhe geschwungen, sein Gesicht ist eben nicht mild lächelnd, sondern ernst und entschlossen – im Ganzen zeigt aber dieses Foto wiederum Optimismus (Fenyvesi 2014: 32). Die Dinge sind noch nicht völlig in Ordnung, der Konformismus der ehemaligen Revolutionäre ist bedauernd, aber auch der immerhin präsente Nonkonformismus der jungen Generation von Intellektuellen, die an die westliche Demokratie gebunden sind, ist ein fest verankerter und immer maßgebender Teil der titoistischen Gesellschaft. Diese Problematik wurde damals in der Zeitschrift Új Symposion mehrmals und stark, aber mit einem

grundsätzlich optimistischen Ausklang diskutiert (z. B. Bosnyák 1965, Ladan 1965, Végel 1965, Fehér 1965). Wie Végel rückblickend formulierte: "Wir waren allesamt Snobs und naive Sozialisten, die sich in dem Glauben wiegten, daß beides [d.h. Demokratie und Sozialismus] problemlos koexistieren könne" (Végel 2012: 61).

Prolog 3: Zusammenbruch – das Trauma

Wieder ein Zitat von Végel, diesmal aus dem erstmals auf Ungarisch im Jahr 2000, auf Deutsch (in der Übersetzung von Akos Doma) 2007 erschienen Werk Exterritorium (Végel 2007). In diesem Buch veröffentlichte er – mit dem Untertitel Szenen vom Ende des Jahrtausends – seine Erinnerungen und Reflexionen über die NATO-Luftangriffe auf Serbien im Frühling bzw. Frühsommer 1999. In diesen Monaten lebte er – als Direktor des Lokalbüros der Open Society Foundations von George Soros in Novi Sad – halb-illegal in Serbien und fasste seine Beobachtungen erst später in schriftlicher Form zusammen, d.h. nach dem Ende des Krieges, und zwar in Form einer chronologischen Kette von ausgewählten Ereignissen.

Jugoslawien war ein kühnes europäisches Experiment, aber es artete in balkanische Gewalttätigkeit aus. Das achtungsgebietende europäische Experiment verendete zwischen Illusion und Gewalt. Du warfst ängstlich einen Klumpen Erde in sein Grab, möglich, dass du den letzten Klumpen warfst, und doch trauertest du insgeheim. Niemand sollte erfahren, daß hier ein Heimatloser einer verlorenen Illusion nachtrauerte. [...] die dann doch mehr als eine Illusion war, schließlich hattest du deine menschlichen Erfahrungen in dieser mosaikartigen Welt gemacht, hatte ihre Vielfarbigkeit deine Kultur geprägt, war also nicht spurlos an dir vorübergegangen. Du trugst die Vergangenheit mit dir herum. Jetzt klebte Schuldbewusstsein daran, es gab kein Entkommen, du stecktest bis zum Hals in ihr, konntest sie nicht verleugnen. Der Klumpen Erde schlug im Grab auf, und du trabtest weiter. (Végel 2007: 107)

Theoretischer Rahmen der Traumaforschung. Was leistet die Systemtheorie?

Seitdem das Trauma als Begriff und als Ausgangspunkt einer neuen Theoriebildung aus dem Bereich der Psychiatrie in den kulturwissenschaftlichen Bereich getreten ist, ist das Verhältnis zwischen dem individuellen und kollektiven Trauma eine vielfältig diskutierte Frage geworden (Assmann 2006: 179-190; Gyáni 2011; Takács 2011). Statt Überlegungen zu unterschiedlichen theoretischen Ansatzpunkten zusammenzufassen, möchte ich eher die Frage stellen, wie das Entstehen, wie auch die Verbindung des individuellen bzw. kollektiven Traumas zu klären ist, wenn man als Ausgangspunkt die von Niklas Luhmann ausgearbeitete Systemtheorie wählt. Im Mittelpunkt des

theoretischen Interesses Luhmanns stehen zwar die sozialen Systeme, er beschäftigte sich überhaupt nicht mit der Problematik des Traumas, trotzdem geben seine theoretischen Ansätze über die Individualität psychischer Systeme, die der Umwelt sozialer Systeme gehören, einen klaren theoretischen Rahmen für ein Neuaufgreifen der in der Fachliteratur vielfältig behandelten Traumaproblematik (Luhmann 1999: 346-376). Damit wird auch die Frage nach Vermittlung und Mediatisierung ins neue Licht gerückt.

Schlüsselbegriffe des in diesem Sinn neugedachten theoretischen Reservoirs sind Komplexität und Komplexitätsreduktion, Erwartung, Anspruch und Enttäuschung. Nach Luhmann ist die Psyche ein geschlossen-selbstreferentielles, d.h. autopoietisches System, das Bewusstsein durch Bewusstsein reproduziert. Das sind psychische Systeme, die "dabei auf sich selbst gestellt sind, also weder Bewußtsein von außen erhalten noch Bewußtsein nach außen abgeben" (Ebd.: 355). Anders gesagt, es handelt sich dabei um einen kontinuierlichen Prozess der Neubildung der Vorstellungen aus Vorstellungen. Eine Voraussetzung der Autopoiesis ist aber, dass die neuen Vorstellungen einerseits an die alten anknüpfen, andererseits von ihnen zu unterscheiden sind. Das psychische System beobachtet seine Umwelt unentwegt; nach seinen Beobachtungen werden in seinem eigenen System Irritationen erzeugt, um die Konstruktion nächster Vorstellungen zu ermöglichen. Deswegen sagt Luhmann, dass die Geschlossenheit des Systems Offenheit erzwingt (Ebd.: 359). Offenheit bedeutet aber keinesfalls, dass die Umwelt das System unmittelbar beeinflussen könnte: In der Umwelt gibt es keine Irritationen; dies produziert das System selbst, nach der Beobachtung der Umwelt.

Aber die Umwelt ist in ihrer vollen Komplexität nicht zu beobachten. Die Voraussetzung jeder Beobachtung ist eine Unterscheidung, d.h. eine Reduktion der Komplexität: das eben Beobachtende muss vom eben nicht Beobachtenden unterschieden werden. Die Operationen der Unterscheidung dirigieren die Erwartungen des psychischen Systems. Nach der Beobachtung der Umwelt entstehen immer neue Informationen, was aber die nächste Komplexitätsreduktion (d.h. die Form der nächsten Vorstellung) bestimmt, ist das, was nach den früheren Komplexitätsreduktionen entstandenen Informationen zu erwarten ist. Zum Wesen der Konstruktion einer Erwartung gehört aber auch die mitkalkulierte Enttäuschung. Hinter jeder Erwartung steht also eine Doppelvermutung: entweder trifft sie ein oder sie trifft nicht ein. Von hier aus ist zu sehen, dass hinter jeder Erwartung auch die Vermutung steht, dass es auch hätte anders erfolgen können. "Bezogen auf psychische Systeme verstehen wir unter Erwartung eine Orientierungsform, mit der das System die Kontingenz seiner Umwelt in Beziehung auf sich selbst abtastet und als eigene Ungewissheit in den Prozess autopoietischer Reproduktion übernimmt" (Ebd.: 362). Falls etwas wirklich anders als vorausgesetzt erfolgt, sind die Erwartungen automatisch zu modifizieren; die eingebaute Korrektionsfähigkeit gehört also auch zur Autopoiesis des psychischen Systems.

Die Neugestaltung der Erwartungen machen einerseits die Enttäuschungen, andererseits die Veränderungen der Umwelt nötig. Diese Faktoren spielen zusammen. "Eine Erwartung sondiert ungewisses Terrain mit einer an ihr selbst erfahrbaren Differenz: Sie kann erfüllt oder enttäuscht werden, und dies hängt nicht allein von ihr selber ab" (Ebd.: 363). Die ständige Neugestaltung der Erwartungen beweist die Korrektionsfähigkeit des psychischen Systems. Dank diesem Prozess kann sich das psychische System in der unüberschaubaren Komplexität seiner Umwelt orientieren; d.h. es kann durch die ständig neugestalteten Komplexitätsreduktionen die Unbehandelbarkeit der Komplexität behandeln.

Nach der Argumentation Luhmanns setzt dieser autopoietische Prozess nicht voraus, dass das psychische System seine Umwelt besonders gut kennt oder perspektivisch denkt.

Erwartungen bilden ist eine Primitivtechnik schlechthin. [...] Sie setzt nicht voraus, daß man weiß (oder gar: beschreiben kann), wer man ist, und auch nicht, daß man sich in der Umwelt auskennt. [...] Unerläßlich ist nur, daß die Erwartung autopoietisch verwendbar ist, das heißt den Zugang zu Anschlußvorstellungen hinreichend vorstrukturiert. Sie gibt das Folgeerlebnis dann als Erwartungserfüllung oder als Erwartungsenttäuschung mit einem dadurch wiederum vorstrukturierten Repertoire weiterer Verhaltensmöglichkeiten. Nach einiger Zeit bewußter, durch soziale Erfahrungen angereicherter Lebensführung kommen völlig willkürliche Erwartungen nicht mehr vor. [...] Man orientiert sich zwangsläufig an der eigenen Bewußtseinsgeschichte, wie eigenartig diese auch verlaufen sein mag; und schon die Bestimmtheit des gerade aktuellen Erlebens stellt sicher, daß in Differenz zu ihm nicht beliebige Erwartungen gebildet werden können. (Ebd.)

Dies bedeutet, daß das Individuum sich in einer nach diesem Modus einheimisch gewordenen Welt orientieren kann und sich in Sicherheit fühlt. Falls man nach Ursachen für ein Trauma im hier skizzenhaft vorgestellten systemtheoretischen Rahmen fragt, könnte man eben den plötzlichen Verlust von Orientierung und Sicherheit erwähnen, die die Verwirrung der gewöhnlichen Ordnung im autopoietischen Prozess aus Erwartungen und Enttäuschungen verursacht. Das bisher gültige vorstrukturierte Repertoire der Verhaltensmöglichkeiten hat wegen grundlegenden Veränderungen der Umwelt seine Gültigkeit verloren, die eigene Bewusstseinsgeschichte hilft nicht mehr, die Enttäuschungen können nicht mehr Modifizierungen der Erwartungen folgen, d.h. der gewöhnliche Gang der Autopoiesis des psychischen Systems ist plötzlich lahmgelegt worden. Ich gehe in den Laden in der Erwartung, griechisches Joghurt zu kaufen. Falls ich da viele verschiedene Joghurtsorten finde, aber eben kein griechisches, ist das eine Enttäuschung. Ich kann aber

meine Erwartungen umstellen: entweder kaufe ich eine andere Sorte, oder gehe in einen anderen Laden. Es wäre aber ein schockierendes Erlebnis, wenn es von einem Tag auf den anderen überhaupt kein Joghurt mehr gäbe, sogar alle Regale im Laden fast leer gekauft wären, wie es als Vorgeschichte des Zerfalls in Jugoslawien bereits in den 1980-er Jahren mehrmals passiert war. Das Individuum fühlt sich plötzlich verwirrt, unsicher und ratlos. Kurzgefasst: das Individuum ist traumatisiert.

Bei Intellektuellen kann ein Trauma früher, stärker, und auch emotionaler entstehen. Ihre psychischen Systeme nämlich, die ihre Umgebung bewusst und reflektiert beobachten und perspektivisch denken, können besonders leicht die spontanen Erwartungen zu gründlich durchgedachten *Ansprüchen* verdichten

Das geschieht durch Verstärkung der Selbstbindung und des Betroffenseins, die man in die Differenz Erfüllung/Enttäuschung hineingibt und damit aufs Spiel setzt. Auch dies ist nahezu voraussetzungslos möglich, allerdings nur mit entsprechend gesteigertem Risiko. [...] Im Übergang von Erwartungen zu Ansprüchen erhöht sich die Chance und Gefahr der Gefühlsbildung, so wie man umgekehrt Gefühle abdämpfen kann, wenn man sich auf bloßes Erwarten zurückzieht. (Ebd.: 363-364)

Mit der Anspruchsbildung ist aber die einfache Aufeinanderfolge von Erwartungen und Enttäuschungen, d.h. die allgemeine Korrektionsfähigkeit des Systems zerstört. Die achtsam konstruierten, trotzdem schiefgegangenen Ansprüche lösen dann viel stärkere Emotionen aus als die Enttäuschungen mitkalkulierenden Erwartungen. "Die aus der Wirklichkeit verstoßene Welt war deine Wirklichkeit geworden. Du hattest die Wirklichkeit erfunden, damit es etwas gab, wofür du leben konntest, denn an ihr hieltest du beharrlich fest. Um kein Geld der Welt wolltest du dich von ihr lossagen, eher löste sie sich von dir ab." – formuliert László Végel (2007: 142-143), als er begreift, dass das in seinem früheren Romanen von ihm geschaffene Bild seiner Stadt Novi Sad (Neusatz, Újvidék) mit dem Zerfall Jugoslawiens seine Gültigkeit verloren hat.

Um ein Trauma zu bekämpfen, sollte man ein neues Repertoire an Verhaltensmöglichkeiten ausarbeiten, um die Autopoiesis des psychischen Systems wieder in normalen Gang zu bringen. Allerdings ist es recht kompliziert, und die Mehrheit braucht dazu Hilfe von außen. Es ist schon Hilfe, wenn das traumatisierte Individuum sich nicht allein fühlt. Wenn man erfährt, dass auch andere plötzlich traumatisiert worden sind, d.h. wenn man sich als Miterlebender eines kollektiven Traumas identifizieren kann, wird damit eine neue Umwelt konstituiert, der gegenüber neue Erwartungen hervorgerufen werden können und neue Enttäuschungen miteinkalkuliert werden können. Nach der Normalisierung der äußeren Umstände kann das traumatisierte Individuum

auch mit weiterer Hilfen rechnen: mit psychischer (notfalls mit psychiatrischer) Unterstützung, mit einem neugestalteten, angenehmen kulturellen Klima, usw.

Die Frage ist aber, wie ein kollektives Trauma entstehen kann. Die Tatsache, dass viele traumatisierte psychische Systeme gleichen Ursprungs parallel existieren, begünstigt die Möglichkeit eines kollektiven Traumas.

Traumatikusnak azt a (történelmi) eseményt nevezem, mely egy közösség számára nem integrálható problémátlanul valamilyen már adott identitásképző és –alátámasztó elbeszélésbe, mivel már maga az esemény megtörténte megkérdőjelezi egy ilyen narratívum létjogosultságát. (Kisantal 2009: 35)

Akzeptiert man Tamás Kisantals Definition des kollektiven Traumas, kann man es so formulieren, dass das kollektive Trauma auch einen epischen Charakter hat, und dass es als ein Teil einer völlig neukonstruierten Identitätserzählung einer Gemeinschaft erscheint. Die Frage nach dem Ursprung eines kollektiven Traumas ist also eine Frage nach dem Entstehen einer kollektiven Erzählung.

Die Operationen und Elemente des psychischen Systems sind Gedanken, die Operationen und Elemente des sozialen Systems sind Kommunikationen. Die Erzählung ist eine Form der Kommunikation, also gehört sie zum Bereich des sozialen Systems. Ohne psychische Systeme könnte aber keine Kommunikation, d.h. kein soziales System entstehen. Dieses Verhältnis (und damit ein kollektives Trauma) kann man mit Luhmanns Kommunikationsmodell besser verstehen.

Kommunikation ist ein Konstruktionsprozess. Dieser Prozess ermöglicht, dass soziale und psychische Systeme sogenannte sinnverarbeitende Systeme sind. Sinn ist das Material (nach Luhmanns Terminologie: das Medium) aller möglichen Gedanken (psychische Systeme) oder aller Kommunikationen (soziale Systeme). Sinn ist also ein unüberschaubarer Vorrat, aus dem Gedanken bzw. Kommunikationen aktualisiert werden können (Luhmann 1999: 92-147). Ein aktualisierter Gedanke oder eine aktualisierte Kommunikation eröffnet die Möglichkeit der Konstruktion weiterer Gedanken und Kommunikationen, weil sich im Hintergrund der Aktualisierten immer die potentielle Kontingenz befindet, die im nächsten Schritt aktualisiert werden könnte. Auf diese Anschlussfähigkeit der Elemente basiert die Autopoiesis des psychischen bzw. des sozialen Systems, das eigentlich die ständige Selektion des Potentiellen und die Konstruktion des Aktuellen bedeutet: "Sinn lässt keine andere Wahl als zu wählen" (Ebd.: 194).

^{1 &}quot;Ein (historisches) Ereignis kann insofern als traumatisierend bezeichnet werden, falls es nicht problemlos in die schon existierende, identitätsbildende und unterstützende Erzählung der Gemeinschaft zu integrieren ist, weil bereits das Auftreten des Ereignisses die Daseinsberechtigung fraglich macht" (Übers. von M. Sz.).

Die Kommunikation beschreibt Luhmann als einen Produktionsprozess, der aus einer repetitiven Synthese dreier Selektionen besteht (Ebd.: 193-201). Alle Selektionen sind Selektionen psychischer Systeme. Die erste Selektion ist, aus der Menge der vorproduzierten Gedanken eine Information zu wählen, die man mitteilen will. Die zweite Selektion ist eigentlich die Codierung der selektierten Information für die Mitteilung. Man hat viele Gedanken, wählt aber eine als *Information* aus; man könnte die ausgewählte Information unterschiedlich mitteilen, codiert aber die Information zu einer eben aktualisierten Form der Mitteilung. Kommunikation kommt aber erst durch eine dritte Selektion zustande. Diese Selektion, das Verstehen, spielt sich im psychischen System des Kommunikationspartners ab. Verstehen bedeutet, dass die Differenz zwischen Information und Mitteilung wahrgenommen, also die Mitteilung als Information dekodiert wird. Das Verstehen bedeutet aber nicht, dass die originelle Information richtig erfasst wurde; das Verstehen kann auch ein Missverstehen sein. Das Verstehen sichert aber in jedem Fall die Voraussetzung für weitere Kommunikationen ab. Im Laufe des Kommunikationsprozesses kann eine gemeinsame, von allen Teilnehmern der Kommunikation gerechtfertigte, für kürzere oder längere Zeit respektierte Erzählung (d. h. Verstehen) entstehen – z. B. nach grundlegenden Veränderungen der Umwelt einer Gruppe können sich die psychischen Systeme einer gemeinsam gerechtfertigten und von der ganzen Gemeinschaft als gültig anerkannten Erzählung eines kollektiven Traumas herauskristallisieren.

Die Gedanken, die als Ergebnis der Sinn selektierenden Operationen eines psychischen Systems entstehen, sind also Konstruktionen. Daher folgt, dass auch das Trauma, das nach einer radikalen und ungünstigen Umstrukturierung der Umwelt des psychischen Systems entsteht, ebenfalls eine Konstruktion ist. Durch den Prozess dreier sich wiederholenden Selektionen der Kommunikation kann eine neue Konstruktion, die Konstruktion eines kollektiven Traumas entstehen. Die Wahrnehmungen, die nicht zu Gedanken konstruiert wurden, bzw. konstruierte Gedanken, die nicht kommuniziert wurden, bleiben als Kontingenz, als potenzieller Sinn für spätere Formbildungen zurück. Die psychoanalytischen Begriffe der *Verdrängung*, bzw. *Abwehr* können also als eine Art Kontingenz in den systemtheoretischen Rahmen eingebaut werden. Es gibt Wahrnehmungen, die ein psychisches System nicht in Kenntnis nehmen, d. h. nicht zum Gedanken formen will; und es gibt Gedanken, mit denen sich ein psychisches System nicht mehr beschäftigt, d.h. darüber nicht mehr kommunizieren will.

Für die Bewältigung des Traumas ist es grundlegend, darüber zu sprechen, d.h. Verdrängungs- und Abwehrmechanismen abzubauen. Die Konstruktion eines kollektiven Traumas in der Kommunikation ist eine Art, besser gesagt, ein Ergebnis des Sprechens. Diese gemeinsame, kommunikative Verarbeitung des Traumas ist sehr bedeutend im Heilungsprozess einer größeren

Gruppe, sogar der ganzen Gesellschaft der traumatisierten Individuen. Die Trauma-Erzählung als Teil des sozialen Systems gibt den psychischen Systemen die Möglichkeit, ihre Erwartungen und Ansprüche umzukonstruieren und dadurch den normalen Gang der Autopoiesis des Systems wiederherzustellen. Nach einem Trauma können viele verschiedene Trauma-Narrative – dokumentarische, ästhetische, popularisierte – entstehen, die alle zu organischen Teilen der Kultur einer Gesellschaft werden können.

Wie kann Kultur bei der Verarbeitung eines Traumas mitwirken?

Nach der Meinung Hermann Glasers ist dies auf zweifache Weise möglich. In der mentalen Behandlung der traumatisierten Einzelnen oder Kollektive kann Kultur ein beruhigendes Klima für die therapeutischen Prozesse sichern; in diesem Fall spielt sie jedoch beim Heilungsprozess nur assistierend mit. Die kulturelle (kulturpolitische, kulturgeschichtliche, kulturpädagogische) Reflexion über den "Neubeginn", also über die Trauma-Erzählungen, könnten "demgegenüber mehr als mentale Präventionshoffnung verstanden [werden], als der Versuch, in Aufarbeitung von Geschichte Fehlentwicklungen in Gegenwart und Zukunft zu vermeiden. An die Stelle der Notwendigkeit, Traumata zu heilen, träte dann die Möglichkeit, sie zu verhindern." (Glaser 2004: 125) Ähnliche Meinungen sind in der Fachliteratur mehrmals referiert worden (Erős 2007: 16-17; Gyáni 2011: 14). Diese Bemühungen pflegen den Mythos der Aufklärung "der immer wieder von den Erwartungen auf eine bessere Welt und einen besseren Menschen erzählt, und auch davon, wie diese Erwartungen enttäuscht und durch die Realität zerstört wurden" (Glaser 2004: 126). Die Erzählungen über kollektive Traumata können beiden Zielen dienen, trotzdem sind sie nicht ohne weiteres zu harmonisieren.

Für diejenigen, die durch Mediatisierung die Rückkehr traumatisierender Ereignisse verhindern wollen, sind ausschließlich die dokumentarischen Erzählungen des Traumas berechtigt, die die dargestellten Geschehnisse unmittelbar reflektieren. Damit ist das Trauma jedoch nicht etwa eliminiert, sondern im kollektiven Gedächtnis fixiert. Diejenigen also, die das Trauma in seiner ursprünglichen Ganzheit und Größe im kollektiven Gedächtnis behalten wollen, bezweifeln auch, ob eine ästhetische Darstellung des Traumas in den Rahmen des von Aristoteles aufgestellten Wahrscheinlichkeitsdogmas passt, also in die Konstruktion einer möglichen Welt (Nivelle 1977:15-16). Die kommerzialisierten Bearbeitungen, die die Rezipienten an der Lust des Schauderns beteiligen, halten sie für ausgesprochen schädlich.

Anders gesehen, können die fiktionalen Bearbeitungen des Traumas, die an der Neugestaltung des kulturellen Klimas teilnehmen, den traumatisierten Individuen und Gesellschaften in der Aufarbeitung der schockierenden Erlebnisse behilflich sein. Die Vorstellungen einer Gemeinschaft über ihre Zukunft basieren auf dem kommunikativen bzw. kollektiven Gedächtnis; und nach Aleida Assmann spielen bei der Ausformung der kollektiven Erinnerungskultur die ästhetisch wirkungsvoll verfassten d.h. literarischen Texte eine besondere Rolle (Miguoué 2012: 147). Die Diskussionen, die in den letzten Jahrzehnten über die Darstellungsmöglichkeiten des Holocausts geführt worden sind, zeigen dieses Dilemma, obwohl sie die oben dargestellte Diskrepanz der disparaten Ziele und Wirkungen nicht unbedingt thematisieren (Kansteiner 2005; Kisantal 2009: 45-54).

Bei der psychologischen Behandlung traumatisierter Menschen spielt jedenfalls die Mediatisierung eine wichtige Rolle (Takács 2011: 49). Die schriftliche Festsetzung des persönlichen Traumas ist ein besonderer Weg der Mediatisierung (Menyhért 2008: 5-6, 21). Mit der Veröffentlichung tritt die schriftliche Festsetzung in den öffentlichen Raum und kann im Kollektiv eventuell als Element der Kultur sowie in der Aufarbeitung, als auch in der zukunftsorientierten Vorbeugung mitspielen. In diesem Fall sind also individuelle Heilung und kulturelle Wirkung eng miteinander verbunden. Bei einem in seinem Privatleben traumatisierten Schriftsteller werden diese beiden Prozesse fast automatisch verknüpft. Wie dies in späten Texten László Végels erfolgt, ist in seinen parallel zum Zerfall Jugoslawiens (Bürgerkrieg, NATO-Luftangriffe) entstandenen Texten zu untersuchen.

Exterritorium

Das Buch *Exterritorium* ist kein Tagebuch, sondern literarisch bearbeitete Erinnerungen und Reflexionen. Der Prozess der Niederschreibung war offensichtlich gleich ein Heilprozess. Wenn Végel die Ereignisse in den Kriegstagen beschreibt, macht er mehrmals klar, dass er damals praktisch arbeitsunfähig war. Die Umstände waren für ein ruhiges Arbeiten absolut ungünstig, die wirkliche Ursache lag – zumindest von außen und im Nachhinein gesehen – in der Unvollständigkeit des Traumas. In einer Zeit, als sich das Trauma in seiner wirklichen Größe noch von Tag zu Tag entfaltete, ist die schriftliche Festsetzung unmöglich – auch infolge neurobiologischer Gründe, wie es neuerlich bewiesen wurde (Menyhért 2008: 25-26). In der Entfaltungsphase gibt es keine Bearbeitung des Traumas. Anders war es nach der Unterzeichnung des Friedensabkommens von Kumanovo im Juni 1999, als die normale Ordnung des Alltags zurückkehrte. In den abschließenden Zeilen wurden die Stunden der ersten Friedensnacht und des Neuanfangs der schriftstellerischen Arbeit dargestellt:

Es dämmerte bald, ein wenig Schlaf täte dir gut, wenigstens ein paar Stunden, damit du am Morgen mit dem Rasenmäher den Rasen in Ordnung bringen konntest. Danach würdest du dich sicher an den Schreibtisch setzen und erschaudern: Wie schön du doch den Garten bestellt hättest. (Végel 2007: 244)

In den Kriegstagen ermunterte ihn seine Frau, zumindest Tagebuch zu führen. Er hatte es versucht, notierte die Tagesereignisse eine Woche lang, hörte auf, fing dann nach einigen Tagen Pause wieder an, fand aber die geschriebenen Zeilen, als er sie später überflog, unbedeutend und nichtssagend. Dann fand er auch die Erklärung dafür.

Du kamst zu der Einsicht, daß es beim Tagebuchschreiben nicht auf die äußeren Ereignisse ankam, ja, daß diese nicht einmal wichtig waren. Für ein Tagebuch war die Außenwelt nur störend, betrachtest du die Welt genau, konntest du daran nichts Substanzielles finden. Es kam darauf an, sich über seine eigene Welt klar zu werden und eine Phantasiewelt zu finden, die man so durchdachte, als sei sie nicht imaginär. Du musstest dabei einsehen, daß deine Phantasiewelt zusammengeschrumpft war, daß du keine andere fandest und somit dir über nichts klar werden konntest. (Ebd.: 127)

Diese emotionalen Zeilen rufen die einmaligen Ansprüche und die schweren Enttäuschungen eines Intellektuellen hervor. Man kann die Konstruktion des Buchs *Exterritorium* nicht als eine Realitätsabzeichnung deuten, eher als Schöpfung einer neuen Phantasiewelt, in der der Verfasser sich wieder findet. Die Autopoiesis des psychischen Systems wurde insofern hergestellt, dass an die Stelle der alten Phantasiewelt, deren Verlust das Trauma ausgelöst hatte, eine neue tritt. Im Fall eines Schriftstellers bedeutet dies, eine neue, mögliche Welt der Literatur zu schaffen. Die vorher zitierten Sätze zeigen, wie die Konstruktionsarbeit (Keszei 2012: 12-13) im Laufe der Formgebung (Takács 2011: 49), die unabsehbare Komplexität der traumatisierenden Ereignisse auf eine absehbare Erzählung reduziert, wie die neue mögliche Welt entsteht, in der sich das Ich wieder orientieren kann.

Das Spezielle der Formgebung ist bei Végel die Du-Form der Erzählung, ein Merkmal seiner Erzählkunst seit Anfang der 80-er Jahre, eigentlich ab dem Erscheinen seines zweiten Romans Áttüntetések (1984), der zuerst auf Serbisch im Jahr 1983 mit dem Titel Dupla ekspozicija (Végel 1983) erschien. Die Vorliebe für diese Form könnte die Einsicht erklären, dass sich die Komplexität der eigenen Welterfahrung nie durchdenken und ausdrücken lässt. Die Konstruktion durch Komplexitätsreduktion ist unvermeidlich; diesen Prozess steuert der Erzähler, der immer in der Du-Form bestimmt, was sein Protagonist (eigentlich sein reduziertes Selbst) eben sieht, denkt und macht.

Durchleben, Vermitteln, Mitfühlen

Offensichtlich gibt es grundlegende Unterschiede zwischen Durchleben und Mitfühlen. Um ein Trauma später mitfühlen zu können, braucht man ein Medium, das den Nicht-Dagewesenen die originellen Erlebnisse vermitteln kann. Anders gesagt, falls man es für wichtig hält, ein Trauma im kommunikativen, bzw. im kollektiven Gedächtnis aufzubewahren, um die Reproduktion der Trauma verursachenden Umstände zu verhindern, ist es unvermeidlich, das Trauma zu mediatisieren. Das Problem ist aber, dass es – im Sinne des oben angeführten - keine allein authentische Geschichte gibt, sondern nur authentische oder nicht-authentisch verfasste und anerkannte (Re)konstruktionen. Schon die individuellen Äußerungen der traumatisierten Menschen sind Konstruktionen; (Keszei 2012: 12-13) der Heilprozess basiert gerade darauf, dass ein rekonstruiertes, d.h. begrenztes und rationalisiertes Trauma leichter (oder überhaupt möglich) in die narrative Identität der traumatisierten Menschen integriert und auf diesem Wege bewältigt wird als das komplexe, formlose Originalerlebnis (Takács 2011: 50). Dazu kommen die Probleme der Konstruktionen in zweiter Ordnung, d.h. in den Fällen, wenn der Konstrukteur die rekonstruierten Ereignisse nur aus Quellen erkennt.

Was Végel betrifft, ist er Augenzeuge und Mediator in einem. Das Ergebnis seiner Tätigkeit ist einerseits Mediatisierung im Sinne eines persönlichen Heilprozesses, andererseits ein ästhetisch fundiertes literarisches Werk, das bei dem Heilprozess einer Gemeinschaft mithelfen kann. Anders formuliert, half ihm das Verfassen seiner späten Texte, die erlebten Traumata aufzuarbeiten. Dank der Kraft der ästhetischen Konstruktion können seine Werke auch den außenstehenden (späteren) Rezipienten an einer authentischen und starken Konstruktion der Ereignisse mit einbeziehen; so können diese Texte als feste Elemente im kommunikativen, bzw. kollektiven Gedächtnis eingebaut werden.

Was die Möglichkeit der Verhinderung zukünftiger Traumata im Sinne des aufklärerischen Optimismus betrifft, vermitteln Végels Texte keine optimistische Vision. Végel scheint eher die skeptischen Schlussfolgerungen derjenigen zu teilen, die glauben, wie Hermann Glaser formulierte, "(...) daß man aus der Geschichte nur lerne, daß man aus ihr nichts lerne" (Glaser 2004: 126). Den Skeptizismus Végels verstärkt noch sein individuelles Trauma nach dem Zerfall Jugoslawiens, das nicht mehr aufzuheben ist. Es ist das von Ágnes Heller näher untersuchte Trauma der Scham (Heller 2006: 18-29). Die Scham, die Végel traumatisierte, war (und ist) die Heimatslosigkeit. Er ist nämlich nicht etwa ein ungarischer Schriftsteller, der eben in Jugoslawien lebte, sondern – vereinfachend formuliert – ein jugoslawischer Schriftsteller, der auf Ungarisch schreibt, und dessen Heimatsland plötzlich verschwunden ist. Für andere jugoslawische Schriftsteller, mit denen er in einer Delegation

im Jahre 1985 in Berlin gastierte, sind nach dem Zerfall Jugoslawiens neue Heimaten (Serbien, Kroatien, Slowenien usw.) entstanden. Für Végel konnte Ungarn als neue Heimat nicht einmal in Frage kommen, also ist er in Novi Sad geblieben. Serbien stellt aber keine Heimat für ihn dar (Végel 2012: 54), und in dem wieder einmal neu gestalteten Novi Sad – über dessen früheren historischen Metamorphosen er neuerlich einen erfolgreichen Roman mit dem Titel *Neoplanta* (Végel 2013) veröffentlicht hat – fühlte er sich fremd.

Die drohende Gefahr der Heimatslosigkeit hatte er zuerst als Mitglied der über nationale Zugehörigkeit diskutierenden jugoslawischen Schriftsteller-Delegation im Jahr 1985 in Berlin geahnt.

Die Serben, die Slowenen, die Kroaten, die Mazedonier, die Kollegen aus Montenegro und Bosnien maßen sich mit Blicken, und ich, im Kreuzfeuer dieser feindseligen Blicke, gehörte weder hierhin noch dorthin. Ich konnte nur ahnen, dass ich, wenn Jugoslawien zerfallen sollte, heimatlos werden würde. Die einzelnen Landesteile, jeder für sich, haben mich nicht besonders interessiert, und ein Ganzes konnten sie nicht länger bleiben. (Végel 2012: 54)

Und drei Seite weiter: "Die Absurdität meiner Lage wurde mir in Berlin bewusst. Meine Nationalität und meine Sprache sind ungarisch, meine Lebenserfahrungen, meine persönliche und familiäre Geschichte sind balkanisch" (Ebd.: 57).

Die Scham der Heimatlosigkeit ist bei László Végel seit dem Zerfall Jugoslawiens immer wieder Sujet seiner literarischen Essays geworden. Anders konnte es nicht sein: ein sich in den gegenwärtigen Alltag fixiertes Trauma, dessen Ursache man nicht eliminieren kann, sind immer wieder neu zu bearbeiten, um es erträglich zu machen, d. h. den normalen Gang der Autopoiesis des psychischen Systems zu sichern. So sind die seit dem Zerfall entstandenen und entstehenden Texten Végels – im metaphorischen Sinne – nichts anderes als Klumpen der Erde, die er ins Grab des Mythos Jugoslawiens wirft.

Dann trabte er immer weiter, etwas erleichterter, auf dem Weg seiner Heimatslosigkeit.

Bibliographie

Assmann, A. 2006. Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Assmann, J. 1992. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Verlag C. H. Beck.

Bosnyák, I. 1965. "A bürokratává lett kultúrforradalmár tragédiája." *Új Symposion*, 1965, 1: 31.

Erős, F. 2007. Trauma és történelem. Szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok. Budapest: Jószöveg Műhely Kiadó.

- Fehér, K. 1965. "A konformista erkölcs és az erkölcstelen nonkonformista." Új Symposion, 1965, 16: 5-7.
- Fenyvesi, O. 2014. A szabadság foglyai. Esszék, képek, toldalékok, törlések. Veszprém: Művészetek Háza.
- "Frontális ütközés: 83 éves asszony az áldozat," *Délmagyarország*. http://www.delmagyar.hu/szeged_hirek/frontalis_utkozes_83_eves_asszony_az_aldoz-at/2430589/. Zugriff 1. 8. 2016.
- Glaser, H. 2004. "Kultureller Neubeginn. Ambivalente Reflexionen." In: Y. Robertson-von Trotha, C. (Hgg.) *Konflikt Trauma Neubeginn*. (Problemkreise der Angewandten Kulturwissenschaft. Heft 10). Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe.
- Gyáni, G. 2011. "Kulturális trauma: adott vagy teremtett?" *Studia Litteraria*, 3-4: 5-19.
- Heller, Á. 2006. Trauma. Budapest: Múlt és Jövő Kiadó.
- Kansteiner, W. 2005. "Egy fogalmi tévedés származástörténete." 2000, 1: 23-34.
- Keszei, A. 2012. *Jelentés, törés, identitás*. In: Bögre, Zs., Keszei, A., Ö. Kovács, J. (Hgg.) *Az identitások korlátai: traumák, tabusítások, tapasztalattörténetek a II. világháború kezdetétől.* Budapest: L'Harmattan Kiadó.
- Kisantal, T. 2009. Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Ladan, T. 1965. "Konformizmus és nonkonformizmus." Új Symposion, 1965, 1: 14-15.
- Luhmann, N. 1999. Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag.
- Menyhért, A. 2008. Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom. Budapest: Anonymus-Ració Kiadó.
- Miguoué, J. B. 2012. "Jüdische Vergangenheitsbilder. Erinnerung und Geschichtsschreibung in drei Erzählungen aus Robert Menasses 'Ich kann jeder sagen." In: Knafl, A. (Hrsg.) *Traum und Trauma. Kulturelle Figurationen in der österreichischen Literatur*. Wien: Praesens.
- Nivelle, A. 1977. *Literaturästhetik der europäischen Aufklärung*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Takács, M. 2011. "A kulturális trauma elmélete a bírálatok tükrében." *Studia Litteraria*, 3-4: 36-51.
- Végel, L. 1965. "Beszélgetés a metlikai tölgyfák alatt." *Új Symposion,* 1965, 8: 5-6.
- _____. 1983. *Dupla ekspozicija*. Übersetzt von R. Mirosavljev. Beograd: Narodna knjiga.
- _____. 2007. Exterritorium. Szenen vom Ende des Jahrtausends. Übersetzt von A. Doma. Berlin: Matthes & Seitz.
- . 2012. Sühne. Texte unterwegs. Berlin: Matthias & Seitz.
- ____. 2013. Neoplanta, avagy az Ígéret Földje. Városregény. Budapest: Noran Libro Kiadó.

Pleasure and Pain: Corporeality in Ivan Mažuranić's Smail-aga Čengić's Death

Abstract

The main aim of this essay is to connect the role of bodily practices with collective memory, collective myths and trauma, as well as with the post-revolutionary ideas in Ivan Mažuranić's eponymous epic poem *Smail-aga Čengić's Death* (*Smrt Smail-age Čengića*, 1846). This canonical text marked not only the Croatian 19th century literature and culture, but also redefined various long-lasting national metaphors such as *Antemurale Christianitatis* (*Bulwark of Christianity*) that labeled a frontier defense of Christian Europe from the Ottoman Empire. If we analyze Mažuranić's poem in the framework of the post-revolutionary ideological practices which presume the idea of political freedom as universal right and the final purpose of every society and each governmental system, various direct or indirect references to the French Revolution will be found in the text, and most notably the geopolitical importance of the peripheral "small" nations in the European cultural and ideological landscape.

As an allegory, Smail-aga Čengić's Death reverberates the modernist idea that historical progress inevitably throws down any despotism and shows that fuit tyrannos signifies a diametrical reposition in the roles of a sovereign as a figure who stands above the law. To that end Aga changes his position: from a sovereign he becomes homo sacer (according to G. Agamben), the one who remains outside the law/society/community. In Mažuranić's poem, tormented, colossal body of the voiceless nation is transformed into a strong agent of history, and the former sovereign, as a torturer – a colossal voice with no body (E. Scarry) – becomes "a marvelous marvel," merely a puppet of history, an amusing thing.

1. Introduction

According to E. Hobsbawm, the long nineteenth century¹ extends from the French Revolution to the First World War. Nationalism, as one of the most influential ideological forces produced during that period, emerged in correlation with autonomisation of the cultural field and literary canon formation.²

¹ Following Fernand Braudel's idea of the "long 16th century" (c. 1450–1640), Eric Hobsbawm defined that a long nineteenth century stretches from 1789 (French Revolution) to 1914 (First World War). He laid out his analysis in the trilogy *The Age of Revolution: Europe 1789–1848* (1962), *The Age of Capital: 1848–1875* (1975) and *The Age of Empire: 1875-1914* (1987).

² According to Pierre Bourdieu (1983), nineteenth century is marked by the historical process of autonomisation and differentiation of the literary field as "an economic world

These, and other diverse and mutually connected processes of the time, stimulated various forms of collective imaginary, as well as new identity policies based on the concept of national history, and especially on the restoration of its mythological Golden age. Croatian literature of the time often referred to the great historical events or themes which, according to its authors, reflected on collective historical victimization that, through the processes of national resurrection, lead to the new political, cultural, and social order.

In relation to the abovementioned typical features of Croatian 19th century literature, and yet – at the same time – standing in opposition from other typical 19th century poems, Mažuranić's eponymous poem *Smail-aga Čengić's Death* sets out a traditional theme, i.e. Christian-Muslim conflict, in its, at the time, politically extremely relevant and fruitful concept of natural rights (natural law) and its application on contemporary governmental systems. Theory of natural law stimulated post-revolutionary national conflicts, especially between the, so-called, "small" nations in Eastern and Central Europe, which were, much like the Croatians at the time, typically in the "semi-colonial" position within larger empires. Both, in his literary works, and in his political engagements, Mažuranić was preoccupied with the cultural heritage of the French Revolution, namely, with the ideas of liberty and equality. This heritage is echoed in his major works, and – as my analysis aims to show – especially in *Smail-aga Čengić's Death*.³

Namely, the title character of the poem, Smail-aga Čengić, is often interpreted as a typical oriental despot who misuses his power over the nation, that is, his subordinates. The connection of this text with the actual historical event,⁴ where Smail-aga figures as one of the most prominent Ottoman

reversed." Aesthetic autonomy generated concepts such as "pure" writer, symbolic capital, literary canon, et cetera.

³ As it is evident in his epistle *Hrvati Mađarom* (*Croatians to Hungarians*, 1848) – written shortly after *Smail-aga Čengić's Death*, as well as in his poetry, the Croatian writer was especially concerned with the issue of natural law. As a Ban (effectively prime minister in the Kingdom of Croatia-Slavonia within the Austro-Hungarian Empire) between 1873 and 1880, he reformed educational, medical and legal system. His political and public activities improved liberalization and democratization of the institutional and social spheres. Born as a commoner, Mažuranić was the first Ban who was not hailed by the old nobility and was, therefore, referred to as "Ban pučanin" ("The Commoner-Ban").

⁴ Historical Smail-aga Čengić (1780–1840) was an Ottoman Bosnian lord and general in the Ottoman Army. He was killed by the Montenegrin tribal leader Novica Cerović in revenge for the death of the younger brother of the Prince-Bishop of Montenegro, Petar II Petrović Njegoš. Cerović organized an ambush and murdered Aga in a night attack on his camp. He entered with a group of Christians who killed Smail-aga and then took his severed head to Njegoš. Mažuranić changed historical facts in a number of instances: for example, Smail-aga was historically remembered as a wise and righteous man, while Novica was not a Turk or one of Aga's soldiers. Also, changes were made in plot and in narration. They were made in order for the text to correspond with the political and social events of post-revolutionary Europe. Not all critics of the day praised Mažuranić's

generals (which surely motivated both, aesthetical and ethical layers of the poem) had a great impact on its reception. Although Mažuranić deliberately deflected from the historical context, his poem was interpreted merely as a reflection of Christian moral superiority and of Slavic heroic sacrifice in a geopolitical liminal "in-between" spaces. Later receptions confirmed that the author almost completely changed main characters and a plot. However, the fact that Mažuranić also changed the subject and even the ideological layer of the poem is not so obvious. The plot depicts Smail-aga's rule through brutality and devastation of every form of humanity, which eventually causes specific social resistance: in the middle of the night, a secret group of warriors gathers in order to kill Smail-aga.

At the time, this could have been (as indeed it was) understood as an expected revenge that, sooner or later, befalls all oppressors. However, I would like to offer a converse argument: namely, the narrator deliberately releases the small company of executors of any motivation that could possibly be related to personal revenge. Firstly, they do not gather with the usual public support, but climb out secretly from behind the rocks ("like the secret voice of the spirits," 213⁵; "the cold stone receives life," 218). Next, they walk through the night having no name or any other sign of individualization, as wheels of *justice that* grind *slowly but* grind fine. Undifferentiated "small party" goes on, guided by the eternal Justice,⁶ free from any sorrow or anger, as we are told in the central canto, titled *The Company*, where the old priest ("good elder") – which connects the crowd in a kind of Eucharistic celebration preceded by the confection and absolution of sins – is introduced. The ceremony of the voiceless subjects proceeds, and is described as follows:

They are "full of Almighty God Not like a bloody knife, by which Mortal and severe wounds are given; But like a holly golden quill With which heaven for grandsons to come Notes the heroic deeds of the fathers." (470-475)

accomplishment. For example, German writer and poet Dr. F. S. Kraus claimed that Čengić was different in reality: "Smail-Aga in Mažuranić's poem is described wrongly and unfairly. Our sympathies are with the bold and fearless hero Smail-Aga Čengić, but he was not a burly highwaymen from Montenegro. Čengić was a true Slav and his murderers pathetic, cowardly scum" (Šišić 1908: 179).

⁵ The poem has been translated to English by Charles A. Ward. All quotations are taken from the special edition of the literary journal *The Bridge*, 1969. Quoted verses are noted in the parenthesis.

⁶ The following verses are particularly illuminating: "The company moves, but whiter? / In vain you will ask company / In vain you will ask the quick lightning..." says the narrating voice, adding that echoes beyond the mountain will give a reply: "Not us, not us, but the Thunderer ask, / Whom it is fitting for all to serve" (244-245).

This conclusion explicitly connects the scope of the poem with the main implications of the 19th century national revival, where the quill re-appears as a symbol of a new way of gaining freedom, first and foremost by alluding to the necessity of creating national identity and knowing national (homeland) history. Historical progress is here understood as a direct consequence of plans and actions which the crowd intends to achieve: analogous to the Hegelian concept of history as a movement toward freedom, the voiceless crowd is moving slowly, but is unstoppable. Author's interventions in the body of the actual historical event are to be understood in relation to his attempts to create a character that could represent a figure of any absolute sovereign, including those European emperors directly affected by the 1848 revolutions, and especially those Austro-Hungarian monarchs who decided upon political future of small Slavic nations, such as Croatian.

Consequently, by equating historical progress with freedom that is both, individual and collective, with freedom related to every language, every religion and every nation, Mažuranić identifies absolutist government with backwardness and barbarity.9 To that end, the poem demonstrates that the progressiveness, liberalization and democratization, as (stereo)typically accomplishments and ideological goals of the Western European society, are at stage not only in Vienna, Paris or in London, but at the South- and East-European frontier, as well: among Slavic nations that are fighting for their freedom. Well-known (and often misused) historical metaphor of Antemurale Christianitatis, which has strong mythological connotations in Croatian literature throughout its historical development, and awards this geopolitical space the important role of a dividing line between (the progressivity of) Christian Europe, and (the backwardness of) the Ottoman Empire, is, in Mažuranić's poem, re-contextualized within the framework of the nineteenth-century national revival. In the remainder of the essay I will elaborate my claim that Mažuranić's orientalism in allegoric prefiguration of a historical event is strongly intertwined with the ways the poem's narrator uses bodily language in order to create tripartite body politics, that of corporeality, pain, and pleasure

^{7 &}quot;Boj se bije duševni i tjelesni po čitavoj Europi; narodi se hàrvaju i kolju; jedan drugog hoće da nadjača i nadvlada, a naposlietku čija će biti snaga, vidjet ćemo" ("Danica," XV, 1849, 2: 87-88). Mažuranić follows one of the main political and ideological prepositions of the day: after the heroic times of our forefathers, now is time to fight not with the sword but with the pen.

⁸ I have also described Hegelian roots of Mažuranić's thought in: Protrka 2012, and Protrka 2017.

⁹ Hrvati Mađarom (Croatian to Hungarians) in: Mažuranić 1979b: 182-183.

2. The Muteness of the Vassals, or Can the Subaltern Speak (G. Spivak)?

At the beginning of the poem, the main character acts as a villain; he resembles a figure of a warrior; he is trying to hide his fear before the silence and stamina of its victims. In the fourth canto, *Harač*, readers are again witnessing Aga's torture as he gathers taxes (*harač* in Turkish) from the local Montenegrin residents: "(...) from each head they demand a gold coin / From each hearth a fat ram, / And for the night from each in turn a girl" (493-494). As it soon becomes clear, the taxes are too high for his poor vassals who suffer from hunger and poverty:

"Tax, tax!" Whence tax from the rayah?
Whence gold, from those who have no roof,
A peaceful roof to shelter their own head?
Whence gold, from those who have no fields,
But wet with their own sweat the Turkish ones?
Whence gold, from those who have no cattle,
But labor up the hills behind others'?
Whence gold, from those who have no clothes,
Whence gold, from those who have no bread? (633-640)

Not being able to collect taxes, Aga is dissatisfied and furious, and begins to punish the Christian "rayah," thus being transformed into a persistent torturer. The narrating voice mediates between potential reader's perspectives, most notably between Croatians of all social classes and that of all "European people" of the time, who agonize Slavic people by referring to them as "Barbarians." By doing so, the narrating voice anticipates an emotional response from the "people of the world" (368), but also from the Slavic people of the day who interpreted the allegoric meaning of the poem!1 within the frame-

¹⁰ From the beginning of the poem, Aga's domination (*Agovanje*) was described as a merciless torture. Narrating voice at the time explicates the problem of speaking for somebody else, and of adequate representation of other people's suffering and pain: "But who can truly describe / The awful sufferings undergone? / Who can hear with peaceful heart / The extent of bitter sorrow?" (669-672).

¹¹ In his eponymous essay O Čengijić-agi Ivana Mažuranića (On Ivan Mažuranić 'Čengićaga, "Vienac," VII, 50, 1875, pp. 821–822; 835–839; 849–853), Croatian philosopher and writer Franjo Marković claims that in his poem Mažuranić clearly denounces victorious fuit tyrannus, i.e. the end of all political tyrannies. According to Marković, although he is aestheticizing the "tragic destiny" of the people of the Balkans, Mažuranić, like other canonical writers, such as Shakespeare, Dante or Homer, overcomes historical circumstances of its people, thus creating a transnational and timeless work of art (Marković 1975: 852). "Tyrannicide" is a political strategy well known from the Classical age, and reintroduced in the sixteenth century by French Monarchomachs. They claimed the right of rebellion in cases when the sovereign violated the contract between God and the people. This later affected modern theories of sovereignty and some political

work of the simplified "us / they" binaries, i.e. by adapting "our" glorious history (the fight against the Ottomans) in the contemporary context of the great Austro-Hungarian Empire. Allegoric transference of the meaning becomes more concrete when explained through the bodily pain. Body is here described as an object of torture and as a political agent. Aga's dominion is sadistic; however, he orders torture indirectly, referring to it as gift, dance, or sports instead:

When the mighty aga saw them,
He had husky oxen brought,
And some headsmen, fierce as lynxes,
And presented them with Turkish presents:
To some he gives a sharpened stake,
To some a stake, to some a rope,
To some he assigns a sharp sword.
"Come on, crosses, share the gifts
Which I, a Turk, have prepared for you,
For you, and your rocky Montenegro:
They will get it just as you will." (20-30)

Later, in *Harač*, he acts in a similar manner:

"Mujo, Haso, Omer, Jašar, Come on, bitches, with good horses Make sport on the level field, Let's see how the crosses run!" The aga bellowed like a fierce bull. (545-550)

Aga's sarcastic comments are aimed to humiliate already deprived and tortured "rayah." As Elaine Scarry argues, torture dissolutes the familiarity of the surrounding world: "The room, both its structure and its content, is converted into a weapon, deconverted, undone" (1985: 41). By combining torture and destructive reposition of a common world, the demonic forces of this figure of the enemy (see Dukić 1998) *par excellence* are joined to destruct and re-inscribe familiar order. "Beside the overwhelming fact that a human being is being severely hurt," as Elaine Scarry lucidly observes, "the exact nature of the weapon is miming the deconstruction of civilization is at most secondary" (Scarry 1985: 41). Additionally, torture is Aga's attempt to gain power over his vassals. From the very beginning, he tries to conquer not only physical space, body and freedom, but the emotions of his vassals, as well. Therefore it is not surprising that he is especially concerned when he hears no voice, and sees no fear or any sign of pain or suffering on victims' faces. Even though the

practices, such as assassinations (see Skinner 1978, II: 49). For further explanation of Mažuranić's work in the context of theories of natural law see Protrka 2017.

torture progresses, they do not react, suggesting that the subaltern, ¹² evidently, cannot speak:

The stake crackled several times, The sword whistled several times, The slender gibbet shuddered there, But they made no sound, the Montenegrins, They did not sob nor grind their teeth. Across the meadow dark blood flowed. (34-39)

However, at this moment the narrating voice justifies Smail-aga's feelings, thus complicating poem's affective economy: "Fear that one who is accustomed / To die without much ado." Obviously, Aga has many reasons to start trembling within: "When the aga saw such strength / A chill numbed the depth of his heart, / Like a chilled blade's icy point / Touching his soul with its edge" (64-67). Trying to conquer his own fears, Aga manipulates his servants, i.e. the ones who could also be frightened by seeing the courage of the great Christian "rayah" before them, or the ones that could, as the old man Durak did, advise him not to treat them so severely. It is interesting to note that not hearing any voice from his victims. Aga not only feels that his torture has no efficiency, but his heart remains unsatisfied: "This Turk killed so many warriors, / Slaughtered them, but did not sate his heart, / Since all fell before him without fear" (59-61). Later in the poem, this verse motivates Aga to the limitless exercises of cruelty not only upon "rayah," but upon his own people and servants, as well. Thus the silence of "rayah" in Mažuranić's poem reveals the common situation of victims who not able to verbalize their experience. When in pain, as E. Scarry demonstrate, they are in a state when their bodies and voices no long belong to them, feeling dissoluted in the double experience of agency: internal and external, inside and outside. Destruction of language and the power of verbal objectification, as a major source of human self-extension reveals itself, according to Scarry (1985: 54-55), in the totality of pain. 13

¹² Here we had to put aside the consciousness of the subaltern, "the notion of what the work *cannot* say" (Spivak 1994: 82) and the question of "the real receiver" of "insurgency" (ibid.).

¹³ Scarry claims that "pain begins by being 'not oneself' and ends by having eliminated all that is 'not itself,' eventually occupying "the entire body and spill[ing] out into the realm beyond the body, take[ing] over to all that is inside and the outside, make[ing] two obscenely indistinguishable, and systematically destroy[ing] anything like language or world extension that is alien to itself and threatening to its claims" (1985: 54-55). Pain ends in "the de-objectifying of the objects, the unmaking of the made," it is "a process of externalizing the way in which the person's pain causes his world to disintegrate; and, at the same time, the disintegration of the world is there, in the most literal way possible, made painful, made the direct cause of the pain" (ibid.).

In Smail-aga Čengić's Death, crowd is seemingly lacking the ability to speak or to objectivize their situation, but, at the same time, they are able to use their status to resist the oppressor without showing any signs of suffering. This ability, as Mažuranić suggests, arises as a collective strategy to survive long lasting agony. Montenegrins are, besides that, so deeply devoted to their faith, as much as to "the holy freedom," that they can suffer in muteness, voiceless. To that end, it is important to note that silence in the scenes of torture which disturbed Smail-aga, later becomes a form of rebellion and of Divine (if not personal) revenge (213-224). Aesthetic device of parallelism between the scenes of torture and the slow movements of the voiceless crowd creates specific dramatic atmosphere that finds its final expression in the scene of the final fight and dethronement of the unjust ruler.

This parallelism introduces specific opposition in experiencing tensions between body and voice. In Mažuranić's poem, torturer and his victim are posited on the opposite sides. The meaning and the bodies are, according to Scarry's analysis, in analogue position. The body and its pain are overwhelmingly present for the victim, but the voice, world and self are absent (1985: 47). However, torturer experiences something completely opposite – colossal voice with no body (ibid.: 57). In torturing, as Scarry argues, torture becomes an act of "overcoming" the body present in benign forms of power. In other words,

although the torturer dominates prisoner both in physical acts and verbal acts, ultimate domination requires that the *prisoner's* ground become increasingly physical and the torturer's increasingly verbal, that the prisoner become a colossal body with no voice and the torturer a colossal voice (a voice composed of two voices) with no body, that eventually the prisoner experience himself exclusively in terms of sentience and the torturer exclusively in terms of self-extension. (ibid.: 57)

Victims are, in Mažuranić's poem, mute and unable to speak for themselves, so it is seemingly necessary (although potentially inadequate) to speak for them. Therefore the author engages three narrative instances for the task. First, the narrator asks: "But who can truly describe / The awful sufferings undergone? / Who can hear with peaceful heart / The extent of bitter sorrow?" (669-672). Even though he is completely dedicated to the task and tries to mediate between the oppressed people and the distanced audience of his contemporaries, having described the torture, he takes the liberty of presuming the readers' emotional reaction:

It seems to you first that lion roars, It seems to you next that dog howls; And then you hear the wailing of martyrs, Cries, moans, labored breathing. You hear the clank of flattering iron.
Accompanied by bitter calls for help.
Listen, brother (....)
Listen... listen... oh, that's not seeming,
Because I see how it pains you deeply.
What... you cry... Oh, that's not seeming.
For, I think, from seeming you'd not cry. (705-716)

This dialogical section implies affective economy of the poem and corresponds with similar passages in the third section, entitled *The Company*, when the "good elder," as the second narrative instance which speaks for the oppressed, explicitly addresses "other people of the world" (368). As he claims, they do not know anything about these heroic (Slavic) people tortured for the sake of Holy Cross/Christ/Freedom:

Oh, should the other people of the world From the lowlands, where there is no view, See this famous cross, never defeated, Atop Lovéen which rises to heaven; And should they know how the Turkish beast, Which with giant maw would gladly swallow it, On these cliffs vainly cracks its teeth; While you endure tortures for the cross, Nor would they call you barbarians Because you are dying while they sleep! (368-378)¹⁴

The third narrative instance in the poem is Bauk, who is called to entertain Aga, but who sings a thinly disguised mocking-song to him: about some fictive Rizvan-aga that was clumsy, cowardly, and disgraceful. His allegorical song triggers Aga's anger, his destructive wish for revenge and his final fall. All these narrative instances: the narrator, the good elder, and Bauk-the singer, are authorized to speak for the oppressed. They all give voice to the tortured, offering a perspective and meaning to their struggle. As a torturer, Smail-aga speaks about his power and his anger, but remains quiet about his fear and sorrows. Later, dethroned and expelled, he becomes a mute puppet. His position is thereat additionally complicated because he stands not only for the torturer, but for the ruler as well, a form of sovereignty *par excellence*.

¹⁴ Edward Said's (1978) and Maria Todorova's (1997) groundbreaking cultural and interpretative concepts are here instructive in obvious ways, i.e. in the ways in which Mažuranić questions implicit and explicit orientalism/balkanism from the perspective of the "cultured" European nations. Croatian writer emphasizes that the metaphor *Antemurale Christianitatis* depends on exclusion and separation of periphery/wall against the "oriental" other which is in direct opposition to the main ideas of the French Revolution. In his epistle *Hrvati Mađarom* (*Croatians to Hungarians*), he claims more clearly that there is no freedom, equality or brotherhood if they are reserved only for some nations or individuals.

Thus in Mažuranić's poem the voiceless "rayah" and the colossal body of the sovereign become two opponents in the discussion of the inevitable historical changes implicitly present in the text.

3. Voice Of the Sovereign And a Silent Body of a Nation: What (Is) Beyond Cruelty?

As a sovereign who misuses his legal power, Aga here represents, as Giorgio Agamben claims, "the one with respect to whom all men are potentially homines sacri" (Agamben 1998: 84). In other words, he is able to execute and kill anyone without being punished. Unconditional authority of the sovereign is usually manifested in his right "to decide life and death," as Michel Foucault argues in the first volume of his History of Sexuality (1978). As a legal governor, Aga severely misuses his power, not only over the Christian "rayah" (the lowest and the most powerless of all vassals), but progressively over his own people, as well. In the latter part of Harač, Aga becomes increasingly dissatisfied, even furious: his effort to collect the taxes is just an attempt to gain power over "rayah." Although he misuses his legal authority by torturing his vassals and depriving them of their natural rights, he cannot "sate his heart" (60) or, to be more precise, he does not possess the ability to feel powerful.

Although there is little doubt that Mažuranić's political, and ideological interest has been to pinpoint the main cultural and social implications of the French Revolution in the aesthetic conventions of the epic poem (most notably by stressing the role of European periphery and its small nations), it is important to stress that the main protagonist of the poem is Smail-aga. His intentions, his internal perspective and his feelings drive the events from the beginning to end of the plot. Firstly, he is not able to defeat the "rayah," his torture does not result in obedience, but in their determination to passively resist him. Trying to conquer them, Aga – defeated by his own fear – progressively deteriorates. Meanwhile, in his attempt to overcome his fear and to gain power over his vassals, he becomes furious and cruel. In the context of Bernard Reginster's lucid analysis, 15 his cruelty is logical and expected because cruelty is gratifying "not just because we merely contemplate another suffering but because we make him suffer and, in the process, experience an increase in our feeling of power. The 'pleasure of cruelty' is therefore the feeling of power, or as Nietzsche explicated it: 'to practice cruelty is to enjoy

¹⁵ Reginster explores pleasure-pain dynamics, showing their mutual connectedness and inseparability. Following Schopenhauer and Nietzsche, he argues that the "pursuit of pleasure to be insatiable" leads to pain, suffering and, in some cases, cruelty. The cruel individual, according to Schopenhauer, "seeks indirectly the alleviation of which he is incapable directly, in other words, he tries to mitigate his own suffering by the sight of another's, and at the same time recognizes this as an expression of his power" (2005: 189).

the highest arousal of the feeling of power [den höchsten Kitzel des Macht-gefühls]" (2005: 178). According to Reginster's observations, the cruel individual gets "the effective exercise of his agency – his cruelty is strictly a matter of imposing his will upon his environment and nothing else" (ibid.: 179). On the other hand, cruelty "simply consists in creating, and then overcoming, the resistance" (ibid.). To that end, "the will of others will necessarily oppose to the prospect of suffering" (ibid.). This explanation helps us understand the acts of powerful and cruel individuals (such as Nero, Domitian, or even Smail-aga) who "tend to reach for paroxysms of cruelty: already powerful, they must create ever greater resistance in others by threatening them with ever greater sufferings, in order to derive an increased feeling of power from the infliction of such sufferings" (ibid.). Reginster's account of cruelty becomes analytically applicable after Aga hears the mocking-song which made other members of his camp laugh at him:

(...) his face anguish.
Pain, wrath, anger, frenzy
And a hundred other furies
Which in his haughty heart
At the sound of each disgrace and jeer
With bloody nails burrow a nest. (990-995)

In his "angry heart" blazed up a bloody flame not only against the "rayah" (so-called Vlachs, the curs, the linden Crosses), but against Turks, as well:

Suddenly like impetuous
Lightning cut through his brain:
Not only the rayah witnessed this shame,
Not only rayah has eyes and mouths;
Crush the rayah, crush the Turks as well,
Only preserve a worthy memory. (1017-1022)

Aga's obsession with power, memory and his own reputation culminates in the words that dramatically announce his final fall which comes shortly after, ¹⁶ and is additionally described as a fulfillment of a historical progress that will overthrow the absolute power and secure new collective freedom for the oppressed.

^{16 &}quot;In the dress of black night" (1075), after the Aga fell, "Grimm death walks the field in blood" merging both sides inseparably. The fall of the main oppressor at the end of the canto, in addition to fight, heroism and death on both sides, means that the crowd finally "reached the night longing" (1100). The night longing here symbolizes fulfilled historical progress, and implies dethronization of the absolute sovereign.

4. Fate in the Epilogue: *Homo Sacer* – the Puppet of History

The death of Smail-aga at the end of *Harač* provides a resolution of the main plot in at least two directions: one in which Aga represents an unjust despot, an autocrat that usurps his legal power, and the other, equally important and intertwined with the first, in which Aga is individualized with his fears and destructive desire (if not will) to power that leads him to enjoy cruelty that goes beyond any limit and leads him to his own destruction. Overreaching his own hubris, at the end of the poem Aga encounters his nemesis, i.e. his fate. This second meaning is at the focus of the last canto (*Fate*), which could be read as a sort of epilogue of the complexity of the poem's affective economy:

Mt. Lovéen rises up under the sky,
Nearby it a field spreads out.
In the field is a hermit's hovel,
And in the hovel one small room.
In that room they show a marvelous marvel:
A mad Turk as he prays to a cross. (1101-1106)

At the end of the poem, Aga's dead body becomes merely a puppet that amuses visitors. After a visitor touches the ground with his foot, the death puppet makes funny greeting gestures. In the last canto the affective reader's response reverberates: Why did the narrator have to symbolically humiliate Aga to that extent? Why was not his death enough? Why Novica, who was the only one personally motivated for revenge, did not succeed in decapitating the dead Aga?

As a sovereign who usurped the natural law, Smail-aga could have shared the same fate as the other "sinners of history," which were overthrown in the course of the revolutionary terror. Could we claim that the poem's ending alludes to the author's intention to turn Smail-aga into the puppet of history? Or did Mažuranić, perhaps, aim to suggest that History is – while maintaining its connection with God's mercy – beyond the reach of dictators? By articulating a particular concept of History in his poem, Mažuranić claimed that the natural law justifies every resistance, including revolutionary terror as a form of "divine violence," or "die göttliche Gewalt," as Walter Benjamin (1977) formulates it. In this specific nineteenth century post-revolutionary actualization of monarch theory, he is obviously especially concerned in giving Slavic (Croatian) people a significant role in the reframing of Western history. This task is, from the position of a small, peripheral, and oppressed nation in the nineteenth century, illusory, "a marvelous marvel," about as much as the fate of Smail-aga. To make it viable in his time, Mažuranić moves away from the Eastern, Ottoman elements: his people are Christians, they are dying for the Holly Cross (which equals Freedom), and their oppressor is a typical oriental despot who uses horrible strategies of torture. Thus he criticizes the normativeness of Western exclusivity, the common practice of naming the others "Barbarians" (in speech of "the good elder" in the third canto) and, at the same time, identifies its own community against that imagined oriental Other by producing exemplary "balkanistic" aesthetical discourse. His Smailaga represents a sovereign who stands behind the law, as Giorgio Agamben (1998) argues, and at the beginning – stands symmetrically opposite to *homo sacer*, the one that could possibly be killed without punishment, but also the one without possibility to be sacrificed.

In the light of the presented analysis, it is important to emphasize that these two figures are not only correlated, but also structured in the similar way:

the sovereign is the one with respect to whom all men are potentially *homines sacri*, and *homo sacer* is the one with respect to whom all men act as a sovereigns. (...) The sovereign and *homo sacer* are joined in the figure in an action that, excepting itself from both human and divine law, from both *nomos* and *physis*, nevertheless delimits what is, in a certain sense, the first properly political space of the West distinct from both the religious and the prophane sphere, from both the natural order and the regular juridical order. (ibid.: 84)

In his poem, Mažuranić reveals that the seemingly unconditional authority of the sovereign, or, to be more precise, of his right to decide on life and death, does not override the ultimate right to live freely.

Thus a tormented, colossal body of the voiceless nation is transformed into a strong agent of history. This is an implicitly Hegelian perception of the *history of the world* as the *progress* of the consciousness of *freedom* that leads to the state where everyone should be free. Furthermore, at the very end of the poem, Aga's sovereign body changes his position, as it was indicated before, in a surprising way. If Mažuranić wanted to conceive him as an allegory of a ruler from medieval jurisprudence and theology as having two bodies, he would have to kill him twice or make him change his position in a diametrically and become *homo sacer*. At the end of the poem, Smail-aga loses his double body, i.e. his double lives: natural life and a sacred life. ¹⁸ It seems as

¹⁷ According to M. Todorova (1997), balkanism evolved independently from orientalism: in certain aspects against and despite it.

¹⁸ Le roi est mort, vive le roi! (The king is dead, long live the king!) – this traditional proclamation that usually announced the death of a previous monarch and served to mark a continuation of sovereignty to a figure of a new one, gives us insight into two implicated meanings of sovereign's life. Ernst Kantorowicz in his pivotal study The King's Two Bodies (1957) introduced the notion of a "mystical" or "political body" of the sovereign and showed the mechanism of transferring absolute and perpetual power of sovereignty "which allows the royal dignitas to survive the physical person of its bearer (La roi ne meurt jamais, 'The king never dies')" (Agamben 1998: 92). The poem's end opens up a new perspective in classical understanding of the sovereignty, i.e. in a new context of post-revolutionary political changes.

though Mažuranić was especially eager to expose that Aga's fate was not only in losing his bare life, but in changing his historical position as well: he is deprived of any sovereign power. His implicated "royal dignitas" now does not belongs to him or to any of his company: the real sovereignty is an eternal category and could be transferred only to those who are able to submit their personal will and attitudes to the almighty Justice, as the rebellious crowd did. In opposition to them, as an absolute and unjust ruler, stands Aga, who, paradoxically enough, from a sovereign position that stands above the law, exercises his power over the bare lives of his vassals, at the end becomes the expelled homo sacer, the one that could (and has been) killed, but not scarified. To that end, by losing his dignitas, he stands outside history and society: as the poem claims, he now stands "outside," at the "nearby mountain," "in the field," "in a hermit's hovel."

References

- Agamben, G. 1998. *Homo sacer: Sovereign Power and Bare Life.* Translated by D. Haller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.
- Benjamin, W. 1977. "Zur Kritik der Gewalt." In: Gesammelte Schriften II/1, Frankfurt a/M.: Suhrkamp: 179-203.
- Bourdieu, P. 1983. "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed." *Poetics*, 12, 4–5: 311–356.
- Dukić, D. 1998. Figura protivnika u hrvatskoj povijesnoj epici. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Foucault, M. 1978. *History of Sexuality I. An Introduction*. Translated by Robert Hurley. New York: Random House.
- Gauthier, F. 1992. Triomphe et mort du droit naturel en Révolution, 1789-1795-1802. Paris: PUF.
- Marković, F. 1875. "O *Čengijić-agi* Ivana Mažuranića." *Vienac*, VII, 50: 821–822; 835–839; 849–853.
- Mažuranić, I. 1969. "Smail-Aga Čengić's Death." Translated by Charles A. Ward. *The Bridge*. September-October: 1-33.
- ____. 1979a. *Poezija. Sabrana djela sv. II.* (Ed. by M. Živančević). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, NZMH.
- ____. 1979b. *Proza. Sabrana djela sv. III.* (Ed. by M. Živančević). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, NZMH.
- ____. *Hrvati Mađarom*. In: *Proza. Sabrana djela sv. III.* (Ed. by M. Živančević). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, NZMH: 182-183.
- Mensch, J. R. 2009. *Embodiments. From the Body to the Body Politics*. Evanson, Illinois: Northwestern University Press.
- Protrka, M. 2008. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća. Zagreb: FF Press.

- . 2012. "Pravda iznad osvete i strasti: ideja povijesti u Smrti Smail-age Čengića Ivana Mažuranića." In: Bogdan T. et al. (Eds.). Perivoj od slave. Zbornik Dunje Fališevac. Zagreb: FF Press: 443-452.
- 2017. "Prirodno pravo u Smrti Smail-age Čengića: Mažuranićev fuit tyrannus." In: Čepulo, D.; Rogić Musa, T.; Roksandić, D. (Eds.). Intelektualac, kultura, reforma: Ivan Mažuranić i njegovo vrijeme. Zagreb: Pravni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Leksikografski zavod Miroslav Krleža: 2-17.
- Rapacka, J. 2002. *Leksikon hrvatskih tradicija*. Translated by D. Blažina. Zagreb: Matica hrvatska.
- Reginster, B. 2005. "Nietzsche on Pleasure and Power." *Philosophical Topics*, 33, 2, Nietzsche (Fall 2005): 161-191.
- Said, E. 1978. Orientalism. New York: Pantheon Books.
- Scarry, E. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Spivak, G. Ch. 1994. Can the Subaltern Speak? In: Williams, P.; Chrisman, L. (Eds.). Colonial Discourse / Post-Colonial Theory. A Reader. Columbia University Press: 66-111.
- Skinner, Q. 1978. The Foundations of Modern Political Thought. Volume 2: The Age of Reformation. Cambridge: Cambridge University Press.
- Šišić, F. 1908. "Pogibija Smail-age Čengića." Hrvatsko kolo, IV: 164-181.
- Todorova, M. 1997. Imagining the Balkans. New York: Oxford University Press.

Miroslav Krležas Mehrsprachigkeit*

ABSTRACT

The aim of this paper is to demonstrate how Miroslav Krleža takes advantage of the adaptabilities of multilingualism in a collection of short stories *Hrvatski bog Mars*. Soldiers from different linguistic areas served in the Austrian-Hungarian multilingual army, which needed to acquire the military language as well. However, establishing conversations with officers and soldiers speaking other languages was hindered by misunderstandings and incomprehension, which lead to tragic and tragicomic consequences. The different social dialects created situations for talking at cross purposes, while the voided multilingualism of the upper classes signed cultural decadence, the coming of the end.

Das im Jahre 1917 erschienene *Hrvatska rapsodija* ist nicht nur ein emblematisches, die Gattung betreffend schwer einstufbares Werk des ostmitteleuropäischen Expressionismus. Es ragt auch durch die in der kroatischen Literatur ungewöhnliche Sprachlichkeit heraus und lässt die Kraft der Divergenz des Habsburgerreiches, das seine letzten Tage erleben sollte, spüren: Einerseits durch die Absonderung der Sprachen und andererseits auch durch das Gefühl eines einstmaligen Zusammengehörens. Der scheinbar interessierte Narrator lässt die Figuren jeweils in ihrer eigenen Sprache sprechen. In diesem Wirrwarr der Sprachen kommt im Leser das Gefühl auf, seinen Weg zu verfehlen oder etwas nicht zu verstehen. Die im Kataklysmus des Ersten Weltkrieges ringenden Personen klagen umsonst über ihre Not und ihr Elend, jeder bleibt in seiner eigenen Einsamkeit gefangen. Kaum taucht die Möglichkeit oder Aussicht auf einen Dialog zwischen den einzelnen Sprachen auf. Es scheint, als würden sich auch die Sprachen der Figuren, die einst zu einem Reich gehörten, immer weiter voneinander entfernen.

Der erste Satz des Textes *Hrvatska rapsodija* ist "*Magyar állam vasutak*" (Krleža 1962: 385), der später als Abkürzung "M. A. V." auftaucht. Außer des Schauplatzes der Handlung wird auch ein Zeitpunkt erwähnt: "treća godina međunarodne vojne" (Ebd.) Auch wird im kroatischen Text eine Aufschrift auf Deutsch zitiert "K. u. K. Flugstation" (Ebd.: 389), und ein streitender Passagier kann die von ihm erwähnte Erscheinung erst so benennen, indem er den deutschen Ausdruck auch grammatisch in seine Muttersprache integriert:

^{*} This paper was previousely published in "Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae," vol. 61, issue 1.

"Te njihove germanske "Stilleben'- i "Stubenglück'-dispozicije" (Ebd.: 394). Später wird die literarische Äußerung, welche nur mit Hilfe zweisprachiger Umschreibung definiert werden kann, in einem anderen Kontext wiederholt, was mit dem Stichwort "pseudocivilizacija" zusammengefasst werden kann: "To je baš vaša laž, kao laž onih lirskih jadnika, koji pjevaju u "Stillebenu" i "Stubenglücku"" (Ebd.: 396).² Das Wort Stillleben wird im Weiteren als "mrtva priroda" interpretiert und gedeutet. Die literarische bzw. künstlerische Lüge wird durch Einfügung des deutschen Sprachelementes verdeutlicht.

Mit einem anderen Beispiel möchte ich betonen, dass der Text des Erzählers einerseits durch ungewöhnliche Äußerungen der anderen Personen "zerfällt". Andererseits zerfällt der Text auch durch die kroatisch sprechenden Personen, wie auch durch jene pseudo-kulturellen Erinnerungen, welche die aus anderen Regionen stammende, oberflächlich adaptierte Wort- und Sprachelemente als charakteristisches Merkmal einer verzerrten Mehrsprachigkeit präsentieren. In einer Kneipenszene aus der Rhapsodie (Ebd.: 403) fordert ein aus Syrmien stammender Mann (Srijemac) den "Zigeuner" zum Geigenspiel auf. Der "primaš" spielt zunächst einige Motive aus dem Pester Orfeum ("neki peštanski orfeumski motiv"), dann wünscht sich der Syrmier Folgendes zum Musizieren: "Rágyujtottam a pipára". 3 Zu dieser Zeit verfasste Krleža zusammen mit den im Jahre 1921 publizierten Weltkriegsnovellen auch die Hrvatska rapsodija in einen Band (Lasić 1982) und ergänzte diese schließlich mit einem Wörterbuch,4 in dem die den Lesern unverständlich gewordenen ungarischen, deutschen, lateinischen und französischen Ausdrücke mit Übersetzungen versehen wurden. Dazu werden in diesem Anhang auch einige kajkroatische, d.h. kajkawische Wendungen erklärt. So lenkt Krleža selbst die Aufmerksamkeit auf die sprachliche Mannigfaltigkeit des Bandes Hrvatski bog Mars und erinnert an die in Vergessenheit geratene vielsprachige Armee des ehemaligen multilingualen Reiches, sowie an jene Schichtung, die im Kontakt der Sprachen von Personen aus unterschiedlichen Regionen, Gesellschaftsschichten, Positionen, mit verschiedenen Dialekten zum Vorschein kam, und zwar sowohl für den zeitgenössischen Teilnehmer als auch für jene Leser, die die Geschehnisse des Ersten Weltkrieges bereits als Geschichte und Vergangenheit wahrnehmen.

^{2 &}quot;Bestritten und negiert wird die Ausdruckspotenz der modernistischen und sezessionistischen Literatur und Kunst" (Kroll 1990: 78).

^{3 &}quot;In die Küche trat ich, meine / Pfeife wollt' mit Glut ich laben..." (Schwicker 1889: 626; Petöfi 1973). "Otvorena je kuhinja / Na ognjištu vatra tinja..." (Krleža 1962: 18); "u oblaku prašine i zveketu paloša i konjskom topotu uz Zerkowitz-Petöfijev scherzo: "Befordultam a konyhába'" (Krleža 1973: 197). Nicht B. Zerkovitz (1881-1948) komponierte die Musik, sondern man sang auf die Melodie des Laura-Csardas von I. Frank (1825-?).

^{4 &}quot;Tumač domobranskih i stranih riječi i pojmova" (Krleža 1962: 419-466).

Ich möchte ergänzen, dass Krleža zeitlebens in mehreren Sprachen vertraut war: bekannt war ihm die kajkroatische Sprache, die er in seiner Kindheit von der Großmutter gehört hatte, das Ungarische im ungarischen Bildungswesen (Fünfkirchen, Budapest), die deutsche Sprache der k. u. k. Monarchie sowie die an europäische Orientierung anknüpfende französische Sprache (Lasić 1982).

Außerdem kann festgestellt werden, dass in Erzählungen über den Ersten Weltkrieg, in denen das Soldatenleben zitiert wird, das Aufeinandertreffen der verschiedenen Sprachen⁵ ein durchaus effektives Mittel für die Beschreibung der Geschehnisse ist. Diese Szenen sind mal tragisch, mal tragikomisch oder eben auch satirisierend. Um zu dem obigen Zitat zurückzukehren – Krleža erwähnt das "petöfijanski scherzo", die zweite Zeile eines Gedichts von Sándor Petőfi ("Zapalio sam lulu [...]") als ungarisches volkstümliches Lied. Doch singt der Mann aus Syrmien mit Sicherheit nicht alleine, sondern mit anderen zusammen ("a i ostali s njima"), als käme das gemeinsame Gedächtnis einer gemeinsamen populären Kultur im gemeinsamen Elend zum Vorschein. Nicht die ungarische Sprache ist hier das Hindernis für die Verständigung, obwohl es natürlich durchaus möglich ist, dass die Melodie (die in der Tat mit der Volkstümlichkeit verbunden werden kann) die Singenden miteinander verbindet.

Der Titel einer Erzählung des Bandes ist vielversprechend: Magyar királyi honvéd novella (Kraljevska ugarska domobranska novela). Das Paradoxon des Titels besteht im Wesen des Namensgebers: Er stellt solch eine "Institution" dar, die in die ungarische und kroatische Geschichte eingetragen wurde, wenn auch mit gegensätzlichen Vorzeichen, insbesondere, was die Geschehnisse vor und nach der Epochengrenze des Jahres 1868 betrifft. Ein satirischer Zielpunkt der Erzählung ist das, was der Erzähler als den königlich-ungarischen Offiziersjargon bezeichnet, (Krleža 1962: 48) ein solch künstlich verzerrtes Gebilde, das die leer gewordene, gedankenlose Kommunikation repräsentiert. In Wirklichkeit handelt es sich um eine "Nicht-Sprache", die sich nicht bloß aus Gemeinplätzen zusammensetzt, sondern das Abbild einer Lebensform ist, die wiederum auf jenen dummen (kretenska, idiotska), in der Armee eingebürgerten "Drill" und jene übertriebene "Disziplin" hinweist (Ebd.: 56), durch deren Aneignung die Offiziere (oficiri) ihren Status aufrechterhalten konnten. Letztere hatten Ausdrücke aus einem Wörterbuch (rječnik) erlernt, die sie sodann situationsgerecht anwenden konnten und somit kommunikationsfähig wurden, ohne einen eigenen Beitrag oder Meinung zum Gespräch beizusteuern. An einer anderen Stelle wird konkretisiert, wie Individuen in der Armee vernichtet werden: "Junkeri u atilama

⁵ Engelsfeld sammelt die deutschen "Lehnwörter", die in der Novelle *Baraka Pet Be* zu finden sind, z. B. štimung, flaša, špital (...) rigeug, verter, ajnc, kajserjeger, vasistas (usw. Engelsfeld 1964a: 95-98).

i dolomana marionete su iznakažene" (Ebd.: 70): atilla und dolmány sind ungarische Kleidungsstücke, marionete deutet nicht auf ihre Bewegung hin, sondern eher auf ihr Verhalten; im weiteren Verlauf dieses Absatzes werden im Zusammenhang mit den besten Individuen dieser Kaste die Junker erwähnt, die in einem Pferderennen auf dem Lande (na kakvom našom provincijalnom stepplechaseu) gewonnen und eine Kassierfrau (kasafrajla) erobert haben (Ebd.).

Die in den Text eingefügten Ausdrücke beleuchten jene Fremdheit und sprachliche Alterität, die sich im Grunde selbst offenbart. Dies erfolgt mit Hilfe einer Diskrepanz, die vom Erzähler selbst beabsichtigt wird; er verwendet die vom kroatischen Text scharf abweichenden Wörter, die von ihm charakteristisch interpretiert werden und mit sich bedeutende sachliche, gegenständliche Faktoren zum Ausdruck bringen. Es wird jener Offiziersjargon (später wird kadetska škola [Kadettenschule] erwähnt, vielleicht als Krležas persönliche Erinnerung an seine Schulzeit) als exemplarisch dargestellt, der nur in gewissen Kreisen als Idiom sich eingebürgert hat. Als adäquater Ausdruck, der Jargon jenes frivolen, liederlichen (der Erzähler verwendet auch die Ausdrücke degeneriert und pervers-kränklich) Verhaltens, wirkt er wiederum auf das Verhalten der Figuren zurück (Engelsfeld 1964a: 95-98). Um dieses Verhalten zu repräsentieren, verfügt die allgemein bekannte, gängige Sprache keine Möglichkeit. Das in die Erzählung einkomponierte, zum Soziolekt gewordene "Kauderwelsch" der Armee kann sogar grotesk wirken und als eine wie eine pamphletartige Satire erscheinen. Der ungarische Titel der Erzählung führt direkt in die Welt der Armee. Der Ausdruck honvéd muss allerdings erklärt werden: Krleža bringt den Ausdruck mit der Landwehr in Zusammenhang und deutet darauf hin, dass domobran die Übersetzung für honvéd ist. Doch wird in den Erklärungen beim Stichwort domobranstvo (Landwehrwesen, honvédség) auf den Bedeutungswechsel hingewiesen, der zwischen 1848 und 1945 vollzogen wurde. Die Armee der ungarischen Revolution wird erwähnt,6 die die Marseillaise gesungen hatte (in Wirklichkeit war dies nicht der Fall: sie hatten sie nicht gesungen) und das Gedicht Petőfis über einen ungarischen Jakobiner Carmagnole mit dem Titel Akasszátok föl a királyokat (Hängt die Könige!) (Krleža 1962: 424-430) (auch dies wurde nur kolportiert und eigentlich nicht gesungen). Krleža gibt in seiner Erklärung diesem Gedicht Petőfis über die Revolution 1848, das heftige Reaktionen auslöste, einen kroatischen Titel, und deutet somit darauf hin, dass er es von all dem radikal trennt, was nach dem kroatisch-ungarischen Ausgleich aus

^{6 &}quot;Unuci mrtvaca, što su pali na bečkim barikadama četrdesetosme, djeca Garibaldijevih stjegonoša, husiti, božji bojovnici, Jelačićovi graničari, madžarski Kossuthovi honvédi [...]" et cetera (Krleža 1962: 285).

⁷ Kraljeve vešajte, preveo B. Ćiplić im Jahre 1946, die Könige hängt (Petőfi 1938: 23-24). Im Leben des Dichters erschien dieses Gedicht nicht (Babić 1985: 502).

dem Jahr 1868 geschah. Der Ausgleich (Nagodba) erhält einen selbständigen Vermerk im Wörterbuch, und die unglückseligen, ja tragischen Wendungen der kroatischen Geschichte nehmen mit 1918 kein Ende, was einst ein unmarkiertes Zitat hervorhebt: "nama treba jedan Mohač, jedan nova Udbina, jedan novi Solferino i Königgraetz" (Ebd.: 439-440). Krležas Mehrsprachigkeit kann auch als eine Form der "Schicksalswenden"-Lektüre verstanden werden, deren Erlebnisse als Ausgangstext genommen werden, um sie später in anderen eigenen Werken zu verarbeiten. Die oben erwähnte Zeile ist Endre Adys selbstplagende, die sich selbst einkapselnde Mentalität der Ungarn beschreibende, sich gegen jede Änderung wehrende Zeile aus dem Gedicht Nekünk Mohács kell (Wir brauchen Mohács).8 Das Gedicht vergegenwärtigt die für Ungarn vernichtende Schlacht gegen osmanische Militäreinheiten bei Mohács (1526) und gehört zu den ungarischen Trauertagen. Udbina ist ebenfalls ein Ort des Kampfes gegen die osmanische Gefahr, denn 1528 wurde er von Osmanen belagert, danach folgten verheerende Verluste des Habsburgerreiches gegen die Italiener und Preußen (Krleža 1961: 110-111). Die Rolle der Texte Petőfis und Adys in Prosawerken und Essays des jungen Krležas ist wohl bekannt (Vujičić 1959: 197-199; Lasić 1987: 336, 547-548; Lőkös 1982, 1990; Fried 2012). Doch in diesem Textteil wird der Titel von Advs Gedicht mit solcher Natürlichkeit herausgegriffen und zum Argument seiner Beweisführung gemacht, dass er damit, sowie mit der Tatsache, dass die Quelle des Gedichts nicht erwähnt wird und somit nicht als ein Zitat erscheint, praktisch in Krležas Gedankengang integriert wird. Nur die Ortsnamen weisen auf eine eventuelle Übernahme hin. Anhand der historischen Ereignisse und Benennungen lassen die von Krleža konstruierten adeligen Namen ungarischer, österreichischer und italienischer Herkunft auf polyglotte Sprachlichkeit folgern, auf solche Transnationalität, in der die Personennamen und die Sprache von Zagorje (Vuletić 1975: 593-605) der Natürlichkeit der Volkssprache (in mehreren Erzählungen des Hrvatski bog Mars) der kajkroatischen Landschaft gegenübergesetzt werden: jener Mischsprachigkeit, die nicht die

8 Kroatisch in der Nachdichtung Krležas:

Ako ima boga nek se ne smiluje na nas! Mi smo na batine svikli i jučer i danas. U nama se cigansko srce smije, neka nas samo bije, bije, bije!

Ako ima boga, neka nas samo kara, ja sam se rodio sa sudbinom Madžara! Neka mi božji golub ne nosi maslinove grane, nek se obori na me, neka s munjom pane!

I ako ima boga, negdje od zemlja do neba, neka nas samo gazi, jer tako treba!

(Krleža 1961: 111) Vgl. auch Ady 1926: 51, übersetzung von D. Kiš: Wir brauchen Mohács (Ady 1964: 7).

Folge der Polykulturalität ist, sondern dem oben genannten Jargon entstammt. Die Offiziere und die hohen Persönlichkeiten der Österreich-Ungarischen k. u. k., beziehungsweise der ungarischen Armee sind Repräsentanten einer "Anti-Kultur". Diese Personen schöpfen aus dem Exerzierreglement, und zu ihrer karikaturistischen Präsentierung verwendet der Erzähler das Hin- und Her-Schwanken zwischen Sprachen. In der Erzählung Tri domobrana (Drei Honvéds) erklingen bei dem adeligen, eleganten Empfang Trinksprüche. Dem Karpatensieger gebührt ein dreimaliges "hura" (auf Ungarisch: hurrá; Anfeuerung, Siegesruf), und dann geht die Diskussion darum, was im Pester Lloyd und in der Neuen Freien (Presse) gelesen werden kann. Ob die Revolution in Paris ausbricht, während das Orchester die "wunderbaren Akkorde" der Operette Walzertraum von Oscar Straus (1907) spielt: "Leise, ganz leise klingt's durch den Raum [...]". Aus den Ausführungen geht hervor, dass ähnlich zu H. Broch (Broch 1964: 59, 49) auch Krleža die Operetten der Monarchie als Produkte und Verursacher dieses "Wertevakuums" betrachtet,9 auch wenn er das mit anderen Worten formuliert. Den berühmten Walzer der auch heute gespielten Operette von O. Straus zitierend wird die Inhaltslosigkeit und die Leere in den Umgangsformen des (Haupt)Adels veranschaulicht, wie zugleich jene Distanz, die zwischen den in den Krieg gezwungenen, unglückseligen Soldaten und den sorgenfrei und unbekümmert zechenden Herren besteht. Die oben erwähnten beiden Zeitungen erschienen in Budapest und Wien; sie gehörten zu den halb-offiziellen Presseorganen und gaben zugleich auch jenen Monarchie-Kulturraum wieder, den Krleža eindeutig verneinte und zurückwies. Dazu wird die in jener Epoche gefeierte Operette gegeben, und Krleža erwähnt die ersten zwei Zeilen im Refrain jenes Walzers, der zu den Wienerliedern gehörte. Der Text gibt mehrere Hinweise auf die in Operetten popularisierte Lebensform, beziehungsweise auf das popularisierte Lebensgefühl. Zur Veranschaulichung einige Zeilen aus der zweiten Strophe: "Nur fort aus den prunkenden Sälen, / Dorthin wo's uns besser gefällt, / Wo Wiener Walzer erzählen / von unserer heimischen Welt!" (Hein 2002: 52) Der Kriegsschauplatz, das Soldatenschicksal und jene ungezwungene, leichtfertige Operettenwelt, die im Text und der Melodie des Walzertraums die heile Scheinwelt der Jahrhundertwende repräsentiert, könnten kaum besser dargestellt und veranschaulicht werden. Und die Tatsache, dass in Krležas Novelle nicht eine kroatische Variante zu lesen ist, sondern F. Dörmanns Gedicht, ist nicht bloß ein Beitrag zur "Rhetorik" der sprachlichen Grenzüberschreitung, sondern vielmehr die Widerlegung der These, dass die Vielsprachigkeit unbedingt und unreflektiert Werte an sich darstellt. Hier wird gerade das Gegenteil

^{9 &}quot;[...] so wurde die von Strauss begründete Operettenform ein spezifisches Vakuum-Produkt: Als Vakuum-Dekoration hat sie sich nur allzu haltbar erwiesen, und ihr späterer Welterfolg kann geradezu als ein Menetekel für das Versinken der Gesamtwelt in das unaufhaltsam weiterwachsende Wert-Vakuum genommen werden" (Broch 1964: 59).

behauptet. Zugleich behält sich der Erzähler das "Recht" vor, zwischen Sprachen zu vermitteln und konstruiert die Möglichkeit des Aufeinandertreffens zwischen verschiedenen Sprachen, wenn auch etwas einseitig. Zur Geltung kommt doch seine Perspektive: die von ihm gesteuerte Intertextualität und sein Dasein zwischen Sprachen. Die Tatsache, dass der Erzähler mit mehreren Sprachen arbeitet und auch Ort und Zeitpunkt selbst bestimmt, wo und wann eine Sprache dominant wird, beweist, dass die Polykulturalität nicht seitens der teilnehmenden Personen, sondern seinetwegen im Text präsent ist. In einigen Erinnerungen an Krleža wird als Hauptmerkmal erwähnt, mit welcher Sicherheit und Vertrautheit er sich zwischen Sprachen bewegte, wie leicht er aus einer Sprache in die andere umschaltete. M. Sperber schreibt: "Und dieser Krleža, [...] der alles weiß, der mühelos von einer Sprache zu einer zweiten, einer dritten und vierten wechselt; der die Weltliteratur und die Weltgeschichte kennt, über alles auf dem Laufenden ist [...]" (Sperber 1977: 36). Er erkennt die Ähnlichkeit Krležas mit J. Hašek und K. Kraus¹⁰ und hat damit völlig Recht: die Komposition der Erzählsprache, die Vermischung unterschiedlicher Soziolekte in einem Text, die karikaturhaft dargestellte Monarchie ist bei allen drei Autoren in der Darstellung der Armee, bzw. der Offizierskörperschaft vertreten. Die These ist treffend, wenn auch etwas vereinfachend: Krleža beschreibe die Tragik des Krieges, Hašek die Komödie desselben (Lasić 1987: 491). Wir können also akzeptieren, wenn Švejk Anekdoten verwendet, um die Geschichte "von unten" darzustellen und Krleža längere Ausführungen dazu benötigt. In den Betrachtungen der "Honvéden" aus Zagorje ist diese Darstellung eine tragische, insbesondere, wenn es um ihren Kampf mit dem Tod geht. Parallel dazu wird das verzerrte Bild der mit bitterem Spott dargestellten Offizierskörperschaft oft satirisch oder ironisierend dargestellt. In Krležas polyphoner Darstellung erhielt der Sprachwechsel eine äußerst wichtige Rolle. Die eingefügten Textteile (gerade aus dem Grunde, da sie überwiegend in einen längeren kroatischen Text eingeschoben werden) haben eine ungewöhnliche "Rechtschreibung", das heißt das Buchstabenbild ist abweichend, sogar "unverständlich", so dass die Lesbarkeit fragwürdig wird, und dabei hilft auch das am Ende vorzufindende Wörterbuch nicht. Einerseits deshalb, weil nicht alle Fremdwörter, Ausdrücke, Namen, Verweise interpretiert werden, andererseits ist das Hin- und Her-Blättern während des Lesens störend. Doch vielleicht ist gerade diese Ablenkung das Ziel des Erzählers: er will herausfordern, dass sich der Leser nicht der Bequemlichkeit des leichten, sorglosen Blätterns und Lesens übergibt, son-

^{10 &}quot;Karl Kraus, Jaroslav Hašek und Miroslav Krleža enthüllten das Gesicht der Weltkriegsmacher so, dass es einer von Gelächter und Todeskrampf geschüttelten Fratze glich". Vgl. noch: "Mit dem unter dem Titel Kroatischer Gott Mars bald nach dem Krieg erschienenen Erzählungen errang Krleža eine einzigartige Position in der serbokroatischen Literatur" (Sperber 1977: 34).

dern mit der ständigen Suche nach Erklärungen und Übersetzungen sich in das von ihm Gelesene vertieft und somit sich selbst den Text gestaltet. Krležas Band ist nicht vollständig leserfreundlich: er knüpft sehr eng an die präsentierte Zeitepoche an und schöpft auch aus deren Kultur, sei es die ungarische und österreichische Literatur oder österreichische und ungarische populäre Kultur. Zwischen 1917-1921 beherrschte noch ein Teil seiner Leser die ungarische Sprache. Auch die von Krleža zitierten Gedichte, Texte und Melodien waren bekannt. Ein Großteil dieser Kenntnisse ging jedoch verloren, wie auch jene Sprache, die der Bestandteil der Mentalität der kroatischen Mittelschicht war. Die gemeinsamen Institutionen, das Zusammenleben, sowie das "agramerstvo": all dies ist größtenteils schon Vergangenheit. Daher benötigen die ins Kroatische eingesetzten deutschen und ungarischen Ausdrücke Erklärungen. Der oben erwähnte Nachteil kann auch als Vorteil aufgefasst werden: der heutige Leser stößt in eine sprachliche Schicht vor, die ihn auf solch eine kulturelle Epoche aufmerksam macht, deren Mehrsprachigkeit wegen des Schematismus der Denkweise zwar kritisiert werden kann, weil sie in ein städtisches Kauderwelsch mündet. Auf der anderen Seite jedoch entdeckt man die Mehrsprachigkeit zur Zeit der Jahrhundertwende, in der auch die Epigonenliteratur und die spätromantische Leere so erscheinen, als wären sie zur großen Welt hin offen. Und wenn Krleža die provinzielle Denkart kritisiert, nicht nur wegen des Sprachgebrauchs und der makarronischen Sprache, sondern v. a. wegen des in der Sprache zum Ausdruck kommenden "falschen Bewusstseins" dokumentiert Krležas Band, schon wegen der Notizen, Vermerke im Wörterbuch, die gegenseitige Berührung der Sprachen und den gegenseitigen Austausch. Die grotesken Szenen einer Novelle stellen uns Unverständlichkeit und Tragikomik als Folgen der unterschiedlich aufgefassten Sprachen dar. Zuerst werden über ein Wort in einem Gedicht Witze gemacht, obwohl zunächst die deutsche, dann die ungarische und zuletzt die kroatische Variante vorgeführt wird (Hände waschen vor dem Essen, / Nach dem Stuhlgang nicht vergessen; die ungarische Version ist nicht nur kürzer, sondern auch primitiver, und der Rhythmus stockt: Egyél, igyál, de mindig előbb mosdjál; kroatisch: Peri ruke svagda prije jela, / peri poslije ispražnjenja tijela). Daraufhin folgen die Tiroler: "Haha! Ist das aber wirklich dumm! Ist das dumm, dieses ,peri'! Was ist das, du, dieses – peri?" Woraufhin die kroatische Antwort: "—Vasistas! Vasistas! Bedak zalupani. Niks! Niks! Daj mu ti reci, Štef, kaj pita! Ti si bil v Gracu! Kum! Kum! Šnaps!" Italienisches Wort, rumänische Wörter, dann klagt ein Kranker über seine Schmerzen. Die ungarische Reaktion: "—Te! Mi az? Boli? Mindig ez a boli? Mi az a boli?" (Krleža 1962: 282-284).

Unter denen in *Baraka Pet Be (Baracke 5B)* zusammengeschlossenen armen Figuren scheint die sprachliche Verständigung ein Hindernis zu sein, und in dieser aus den Fugen geratenen Welt hilft nicht einmal die non-verba-

le Kommunikation mehr. Über deren erfolgreiche Anwendung erfahren wir nämlich nichts. Die phonetisch fremd klingenden Wörter gehen verloren, und am Ende des Bandes machen die alphabetisch angeordneten Erklärungen das ruhige, entspannte Durchlesen auch nicht möglich.

Dennoch ist dieses Unverständnis etwas ganz anderes als das "Unverständnis" des Grafen Maksimilijan Axelrode, Komtur des Johannitenordens, Malteserordens, der die als Krankenhaus dienende Baracke errichtet hatte. Wir folgen auch nicht seiner Geschichte, sondern die des todkranken Vidović, (Engelsfeld 1964: 87-100), mit dessen Tod diese Ebene der Darstellung, die die Oberschicht und Unterschicht miteinander unmittelbar konfrontiert, zu Ende geht. Es kann gar kein Dialog zu Stande kommen.¹¹ Die armseligen kranken Personen verstehen einander nicht. Manche wollen Stille, manche Gespräche, so dass die Sprache hier trennt, da ihre Sprachen unterschiedlich sind, auch wenn ihre Schicksale ähnlich sind.

Diese Sprachbarrieren verursachen die Missverständnisse, dasselbe wird anders ausgedrückt, die ungewöhnlich erscheinenden Lautgruppen (peri, boli, vasistas) rufen keine Assoziationen hervor. Andere Lautgruppen (Šnaps) können integriert werden, so dass sie Bestandteil der tagtäglich verwendeten Sprache werden. Gegensätze und Parallelitäten, Nichtverstehen und Bestrebungen, sich zu verständigen, können sowohl zu Zersplitterung, zu Zerrissenheit als auch zu Annäherung führen.

Meistens erfolgt der Ausgleich oder die Annäherung in der Sprache des Erzählers. In seiner Interpretation werden sogar die weit entfernten Momente zu Analogien. Im Laufe einer Untersuchung erscheint ein in ein Tuch mit den Farben der ungarischen Flagge eingehülltes Beweisstück (Krleža 1962: 260). darauf die Aufschrift aus Mihály Vörösmartys berühmtem Gedicht Szózat, so wie wir es heute kennen, und danach erfolgen in perfekter ungarischer Rechtschreibung die ersten zwei Zeilen des Gedichtes: "Hazádnak rendületlenül/ Légy hive, oh, magyar!"12 In Klammern wird die kroatische Übersetzung beigefügt. Das nächste Beweisstück ist eine Streichholzschachtel aus Istrien, darauf das Bild der beiden slawischen Apostel: Sankt Kyrill und Sankt Method, doch die Bilder sind mit Wein übergossen. Vörösmartys Ode aus dem Jahr 1836 wurde als hymnisches Gedicht zu feierlichen Ereignissen gesungen; Kyrill und Method, wie auch der Text erwähnt, gehören zu den Heiligen aller slawischen Völker. Das Gedicht und die Heiligen sind als Motive in die Kategorie der Erhabenheit, Herrlichkeit einzuordnen, doch in dieser Szene aus Tri domobrana (Drei Honvéds) werden sie zu einem bloßen Beweisstück

^{11 &}quot;Trdak Vid govori i kajkavski i štokavski" (Engelsfeld 1964b: 109).

^{12 &}quot;Von Lieb und Treu zum Vaterland / bleib, Ungar, stets erfüllt" (Kulcsár Szabó 2013: 162). Vgl. noch: "učio napamet beskrajne heksametre o Moháču, o sigetskome Leonidi Nikoli Šubiću Zrinskome, o Vörösmartyjevom Arpadu s leopardovim krznom" (Krleža 1973: 184).

degradiert und trivialisiert. Das Erhabene rutscht ins Untergebene, verliert somit in seiner materiellen Wirklichkeit die Heiligkeit. Der ungarische Text und die Konfrontation mit slawischen Aposteln rief bei Zeitgenossen Krležas wahrscheinlich ähnliche Assoziationen hervor, nämlich die einer feierlichen Stimmung. Das ungarische und auch das kroatische Erhabene wird materialisiert. Es entfernt sich von seiner wahren Funktion; da es von Anfang an zum Gegenstand erniedrigt wurde, kann es sich nicht mehr vom Erniedrigungsmechanismus des Übergangs zu einem Gebrauchsgegenstand erheben. Im ungarischen Text wird die Bedeutung des Gedichts durch die Fremdheit der Sprache hervorgehoben, doch sei in Klammern vermerkt, dass als Erklärung die Rohübersetzung des ungarischen Gedichts beigefügt wurde. Ich muss jedoch hinzufügen, dass jede Rohübersetzung das dichterische Wesen wegnimmt. Der Text wird wörtlich wiedergegeben und somit seiner poetischen Funktion beraubt; das Gedicht und seine Rohübersetzung sind von vornherein Gegensatz, bzw. Entfremdung. Um daran zu erinnern, wo Vörösmartys beide Gedichtzeilen und das Bild der slawischen Apostel im Text auftauchen, muss an die Ausrüstung des honvéd (domobran) erinnert werden. Diese wurde eigentlich unnötiger Weise geschildert, da sie für die Figur selbst völlig uninteressant zu sein scheint, geschweige denn für seine "nationale" Sakralität. Es muss auch betont werden, dass der Besitzer ein völlig gleichgültiges und sprachlich unbedeutendes Verhältnis zu diesen Gegenständen hat, denn das ungarische und slawische "Symbol" sagen ihm nichts. Das zeigt, dass er nichts mit den offiziellen Sprachen zu tun hat, ob diese in Text- oder Bildform erscheinen. Ich zitiere aus dem letzten Teil eines längeren Absatzes. Der Erzähler lässt nach einem (deutsch-kroatischen) mehrsprachigen Dialog in einer erlebten Rede nachdenken; er lebt sich in die Gedanken einer Person hinein (Krleža 1962: 92), über die Vorteile des Großstadtlebens, die schönen Seiten des Aufenthaltes in einem Krankenhaus. Gewöhnlich formulieren Krležas Erzähler ihre Gedanken in langen Sätzen, doch hier sind die kurzen Sätze, das dichte Hintereinander der Gedankenassoziationen charakteristisch. Doch im Sinne der zitierten Schauplätze stechen die früher nur kurz erwähnten fremdsprachigen Erinnerungen hier durch ihre Mischsprachigkeit hervor: "Pa nekamo u koju lijepu bolnicu! U sanatorij u Beč! Ili Peštu! Lijepe bolničarke, fine gospođe! Opet kakva gospođa Loebl! Ili kakva de feš Peštanka. Gerbeaude. 13 Opera. Hotel Fijume!¹⁴ Little lady!"¹⁵

^{13 &}quot;Gerbeaude(!): Konditorei im fünften Bezirk, gegründet im Jahre 1858, Eigenthümer vom J. 1884: E. Gerbeaude(!)". Vgl. noch: Krleža 1973: 195.

^{14 &}quot;Hotel Fiume und Kaffehaus in Ofen (Buda), im zweiten Bezirk, Lánchíd utca (Kettenbrückegasse) 12" (Ebd.).

¹⁵ Ein populäres Couplet um 1910. Vgl. auch Krleža 1973: 197: "pjevao najnoviji Medgyaszay-kuplet: 'Little lady, o yes, o yes'" Vilma Medgyaszay (1885-1972): Chansonette.

Der Leser findet jedoch nicht jedes Fremdwort in den Erklärungen im Wörterbuch, insbesondere sind keine Verweise auf konkrete Orte oder Plätze zu finden. Doch sowohl der ganze Absatz als auch die wenigen zitierten Zeilen weisen auf den Ausgleich der Bedeutungswidersprüche auf die Lebensauffassung hin, und zwar mit Hilfe der getreulich darstellenden Mehrsprachigkeit. Das deutsche Wort im ungarischen Ausdruck mit kroatischer Rechtschreibung: feš (fesch) ist an sich vielsagend. Dazu kommen noch Pester Schauplätze, wie Gerbeaude(!), französischer Herkunft, bis zum heutigen Tage eine der eleganten Konditoreien der Pester Innenstadt; ein Treffpunkt der "vornehmen" Gesellschaft. Auch das Budapester Opernhaus wird zu solch einem Ort, wo man repräsentieren und Logen besuchen kann, sowie das Hotel Fijume, in ungarischer Rechtschreibung: Fiume. An letzter Stelle der Aufzählung steht Little lady, und damit wird, falls der Leser die Entdeckung noch nicht gemacht haben sollte, auf die leichtere Unterhaltung angedeutet. In der Träumerei erscheinen die schönen Krankenhäuser, die schönen Krankenschwestern, das Wiener Sanatorium. Die Einzelheiten der Träumerei werden durch verschiedene sprachliche Fragmente in Form gesetzt. Was jenseits der Träumereien liegt, schreibt Viežbovnik za kr. ugarsko domobransko pješačtvo¹⁶ vor; auf die Budapester Ausgabe dieses Exiziersbuches von 1912 nehmen die Erklärungen Bezug, die mit großer Wahrscheinlichkeit auch Krleža verwenden musste.

Das relativ lange, über Ironie verfügende Stichwort summiert jenen Verhaltenskodex, wonach der domobran zu dienen hat. Eines der wundervollsten kroatischen Bücher, ein fantastisches Buch, dessen sprachliche Charakteristika wie "lingvistička komedija", oder auch "paranoidni ričet" jenes System regelt, an dem sich jeder in der Armee zu richten hat. Obwohl das Stichwort nicht mit der Möglichkeit der Mehrsprachigkeit spielt, wird im Kauderwelsch der Armee mit Hilfe der sich hinter dem Buch spannenden Faktoren eine Welt- und Landanschauung angedeutet, dass Vježbovnik das sprachliche Werk der am Ausgleich mitwirkenden Unionisten ist. Die aus dem Buch herausgegriffenen Zitate dienen als Beweismaterial zur Charakterisierung der die abstrahierte Ordnung dokumentierenden Reglements, deren Absurditäten sprachlich in den Novellen von Hrvatski bog Mars wiederkehren. Teils daraus, teils aus dem Wörterbuch und Wortschatz der Militärsprache stammen die ins Kroatische eingebürgerten deutschen Ausdrücke, Abkürzungen: A. D. - Ausser Dienst; angrif - Angriff, abtajlunk - Abteilung, A.O.K. - Armee-Oberkommando, was einige als ,Alle ohne Köpfe' verdrehten, befel - Befehl, cimer - Zimmer, cugsfirer - Zugsführer, drot - Draht, was wahrscheinlich auch aus dem ungarischen drót stammen kann – die erste ungarische Aufzeichnung kann auf das 17. Jahrhundert zurückdatiert werden und

¹⁶ Vježbovnik za kr. ug. domobransko pješačtvo, Budapest 1875, treće izdanje, weitere Ausgaben: 1895, 1900, 1901, 1912, 1916.

gehört zu den bayrisch-österreichisches Lehnwörtern. Solch eine Liste können wir auch aus den ungarischen Worten oder Ausdrücken zusammenstellen. (Am Rande vermerkt: einige französische, italienische und lateinische Wörter müssen auch erklärt werden).

Die Reihe der ungarischen Ausdrücke wird mit Fluchwörtern, Schimpfereien eröffnet: *Az apád istennét!* (korrekt: istenit). *Csönd!*: madžarska psovka: Boga ti očina! Kuš!; baka – prost vojnik, redov; betežan, bolestan u kajkavskom. Od madžarskog: beteg (krank); Čaka, čako (...) Od madžarskog: csákó (...) Lagermütze; doboš: bubanj, dobošar, dobošarevica, madjarizmi; *ember*: madžarski, čovjek; dazu kommt noch: Aufschrift der *M. A.V.* (Ung. Staatsbahn): 36 *ember* (Mann), 6 *ló* (Pferde); melin, kajkavski mlin. Mađarizam: *malom* (Mühle); *nemeš (nemes*), madžarski: plemić (Nobel); *Te! Mi az?*: Ti! Što to znači?

Die Liste der Erklärungen ist keinesfalls vollständig, doch so viel wird sicherlich ersichtlich: Einerseits werden im Wortverzeichnis im Anhang die in der damaligen Allgemeinsprache (der Armee) öfter vorkommenden Wörter erklärt, andererseits die in der kroatischen (oder in der kajkroatischen) Sprache eingebürgerten Wörter. Im ersten Fall muss erwähnt werden, dass die Ausdrücke über einen tiefen kulturgeschichtlichen Hintergrund verfügen, für dessen Verständnis der heutige Leser durchaus Erklärungen braucht. Mit ihrer Hilfe wird der Umriss, das Armeebild, und im Allgemeinen die Kultur der Jahrzehnte nach dem Ausgleich nahegelegt. Dem Leser wird somit jene Kultur präsentiert, gegen die dieser Band und die im selben Jahrzehnt publizierte Essay-Reihe von Krleža ihren eindeutigen Standpunkt erklären.

Im Falle von *Gott erhalte* hält Krleža (1962: 432) seine heftige Erregung eigentlich zurück und offenbart, dass die Musik von Haydn als eine Variante von "God save the King" komponiert wurde. Noch heftiger ist die Deutungsstrategie der Erklärung des Ausdrucks *Gassenhauer-civilizacija* (Ebd.: 431-432). Ein Gassenhauer ist ein Lied, das Ende des 19. Jahrhunderts in allen Straßen gesungen wurde, und zwar in trivialisierter Form; es erhielt somit gegenüber dem Wienerlied eine Gattungskategorie von lyrisch-musikalisch geringerem Niveau. In Krležas Erklärung wird der Gassenhauer mit der banalen Operettenarie gleichgesetzt, und somit ist die Gassenhauer-Zivilisation identisch mit der Wiener Operetten-Zivilisation, der Franz-Josefschen Bordell-Zivilisation, dem Prater, der Operette, dem Walzer, dem Zirkus. In diesem Sinne ist für den Ausgleich in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie bestimmend, dass er von Lügen und Falschheit geprägt ist.

In den Jahren zwischen 1917-1921 lebte noch die Perspektive der letzten Jahre, in denen Krleža seine Ansichten mit Hašek und Kraus teilte, die "kulturelle" Erklärung für den Zerfall der Monarchie suchte und Gründe sowie Symptome für die generell gewordene Wertlosigkeit im Band *Hrvatski bog Mars* dargestellte. Krleža war der Ansicht, dass die Geschichte, wie im Titel

des Bandes suggeriert, als Grund für die Paradoxien der Kriegsjahre genauso angeführt werden muss, wie die Sprachkrise, für die es als Beispiel seine verzerte Form der Mehrsprachigkeit heranzog. Er veranschaulicht die Entfremdung, in der sich die zusammenlebenden Nationen voneinander entfernen, mit der sprachlichen Entfremdung, wobei nicht bloß die Erfahrung einer als oberflächlich gedachten Sprachberührung formuliert wird, sondern auch eine tief greifende sprachliche Beziehungsgeschichte.

Als Beweis können wir Erklärungen der ungarischen Lehnwörter in der kroatischen/kajkroatischen Sprache lesen. Mit den Wörtern, Ausdrücken, Fluchwörtern und ironisierenden Kommentaren wird auch jene kulturelle/pseudokulturelle Scheinwelt klar, die in den karikaturhaften Stimmen der Mehrsprachigkeit, in erster Linie in die Sprechweise der Figuren in den Erzählungen eingeschoben wird. Der Erzähler distanziert sich von seiner eigenen Weltanschauung und seiner Sprache. Womit er sich identifizieren kann, ist die Schicksalsgeschichte seiner in die Armee gezwungenen Honvéds aus Zagorje. Der Erzähler ist der Ansicht, dass die kajkroatische Sprache geeignet ist, diese Erkenntnis zum Ausdruck zu bringen. Diese Sprache ist nicht nur in der der einzelnen Figuren in den Erzählungen vertreten, sondern auch vom Erzähler selbst.

Eine Figur in der Erzählung *Bitka kod Bistrice Lesne* (*Die Schlacht bei Bistrica Lesna*) spricht sowohl die štokroatische als auch kajkroatische Sprache, erst mit dem Dialekt beglaubigt sie einerseits ihre Zugehörigkeit (Vuletić 1975) und andererseits ihre Existenz zwischen Sprachen. In derselben Erzählung werden als Quelle ein Brief zweier Dichter der kroatischen Epigonenliteratur des 19. Jahrhunderts angegeben, Harambašić und Badalić, ¹⁷ um anzudeuten, dass die populären Dichter der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch nicht imstande waren, sich selbst von der Gefahr des Sprachverlustes zu distanzieren. Der Erzähler setzt die Illusionen der einmarschierenden Soldaten mit einem eingeschmuggelten Literaturhinweis in die Welt der Träumerei hinüber. Was den entlehnten Begriff betrifft, wird auf die Jahrhundertwende-Thematik von Schein und Sein hingewiesen: "u prve gradske dane takvom Šlarafijom", die in der Stadt verbrachten ersten Tage erscheinen den in die Armee einrückenden jungen Bauern als Schlaraffenland.

An dieser Stelle kann vielleicht H. Manns Roman *Im Schlaraffenland* (1900), beziehungsweise das Vorkommen des Schlaraffenland-Motivs, angefangen mit S. Brant und H. Sachs bis zu den Grimm-Märchen erwähnt werden. Der Erzähler sucht Platz für die in den ersten Tagen des Krieges noch verblüfften Jünglinge in einem ziemlich breiten kulturellen Kontext. Mit Er-

¹⁷ Harambašić A. (1861-1911), Dichter, Rechtsanwalt, Politiker, Badalić H. (1851-1900), Librettist der Oper "Nikola Šubić Zrinski" von Ivan Zajc (1852-1914); "iz ljubavnog listara neke harambašićove-badalićevski izraze...".

wähnung von Ślarafija deutet er sprachlich auf die Naivität und auf die nicht ganz natürliche Art dieser Verwunderung hin.

Die Mehrsprachigkeit in Krležas Hrvatski bog Mars zog auch die Aufmerksamkeit der sprachwissenschaftlichen (Hadrovics 1985) und stilistischen Forschung (Engelsfeld 1964b) auf sich. In der Forschung wurde darauf hingewiesen, über welche Bedeutung ein mit Hilfe der Rechtschreibung eingebürgertes oder gerade mit der ursprünglichen Rechtschreibung veröffentlichtes deutsches oder ungarisches Wort, ein Ausdruck, Name, geschichtliche oder kulturgeschichtliche Hinweise im kroatischen Text verfügen können. Aus den von mir erwähnten Beispielen geht hervor, dass in der Wortwahl in diesem Erzählband von Krleža eher von einem negativen Bezug zu Mehrsprachigkeit und Polykulturalität gesprochen werden sollte als über die verschiedenartig geschichtete Multikulturalität einer mehrsprachigen Gesellschaft oder eines mehrsprachigen Staates (Nyomárkay 2012). Wie der Text gestaltet wird, hängt davon ab, wie der Erzähler oder seine Figuren fremdsprachige Elemente aus der Gemeinsprache oder aus dem Soziolekt in den Text einfügen. Wörter können - wie im Falle der Lehnwörter - dauerhaft in eine Sprache aufgenommen werden und zu ihrer Bereicherung führen. Zahlreiche Elemente der übernommenen, im Wesentlichen aus der Amtssprache stammenden Wörter gehören zu gesellschaftlichen Schichten, daher können sie jedoch leicht in Vergessenheit geraten. Die an die deutsche (österreichische) und ungarische Literatur und Kultur anknüpfenden Texte benötigen ebenfalls eine eingehendere, tiefere Analyse: die Komplexität von Krležas Intellektualität und Bildung ist die Konsequenz der dichten Intertextualität dieses Bandes und anderer Werke des Verfassers.

Bibliografie

Ady, A. 1926. *Auf dem Flamennwagen der Lieder.* Übersetzt von A. Hetényi-Heidelberg. Budapest.

Adi, E. 1964. *Pjesme*. Übersetzt von D. Kiš. Beograd: Matica srpska.

Babić, S. 1985. Kako smo prevodili Petefija. Novi Sad: Matica srpska.

Broch, H. 1964. Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. München: Suhrkamp.

Engelsfeld, M. 1964a. "Miroslav Krleža "Baraka Pet Be' (Primjedbe uz stil)". In: Frangeš, I., Flaker A. (Hgg.) *Krležin zbornik*. Zagreb: Naprijed: 87-100.

_____. 1964b. "Još o stilu Miroslava Krleže". Frangeš, I., Flaker A. (Hgg.) *Krležin zbornik*. Zagreb: Naprijed: 101-114.

Fried, I. 2012. "Überlegungen zu M. Krležas Bezügen zur ungarischen Literatur." Studia Slavica Hung, 57: 429-439.

Hadrovics, L. 1985. *Ungarische Elemente im Serbokroatischen*. Köln, Wien: Böhlau.

Hein, J. (Hg.) 2002. Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler. Stuttgart: Reclam.

- Krleža, M. 1961. Eseji I. Knjiga prva. Zagreb: Zora.
- ____. 1962. Hrvatski bog Mars. Zagreb: Zora.
- . 1973. Glembajevi. Proza. Sarajevo: Oslobođenje.
- Kroll, W. 1990. "Aspekte der Mythos-Rezeption am Beispiel "Hrvatska rapsodija"." In: Lauer R. (Hg.) Künstlerische Dialektik und Identitätssuche. Literaturwissenschaftliche Studien zu Miroslav Krleža. Wiesbaden: Harrasowitz: 249-267.
- Kulcsár Szabó, E. (Hg.) 2013. Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetische Darstellung. Berlin: de Gruyter.
- Lasić, S. 1982. *Krleža kronologija života i rada*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. _____. 1987. *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914-1924)*. Zagreb: Globus.
- Lőkös, I. "Miroslav Krleža szépírói élményvilágának magyar rétegeiről." In: Szeli, I. (Hg.) 1982. *Délszláv-magyar irodalmi kapcsolatok*. Újvidék: 252-258.
- 1990. "Die Frage der Ady-Rezeption in Krležas Werk." In: Lauer, R. (Hg.) 1991. Künstlerische Dialektik und Identitätssuche. Literaturwissenschaftliche Studien zu Miroslav Krleža. Wiesbaden: Harrasowitz: 249-267.
- Nyomárkay, I. 2012. "Die geistige Verwandtschaft der ostmitteleuropäischen Sprachen." *Studia Slavica Hung*, 57: 23-35.
- Petőfi, A. 1914. *Petőfijeve pjesme*. Übersetzt von B. Horváth. Subotica: Tiskara sv. Antuna.
- _____.1938 . *Lyrische und epische Dichtungen*. Übersetzt von L. Landgraf. Budapest: Eötvös.
- _____.1973. *Petefi Sándor: Pesme, izbor*. Übersetzt von J. Jovanović Zmaj. Novi Sad: Matica hrvatska. Beograd: Nolit.
- Schwicker, J. 1889. Geschichte der ungarischen Literatur. Leipzig: Griesbach.
- Sperber, M. 1977. Bis man mir Scherben auf die Augen legt. All das Vergangene.... Wien: Europa 1975.
- Vujičić, D. 1959. "Ady et les écrivains Serbo-croates." *Acta Litteraria Hung*, 2: 185-201.
- Vuletić, B. 1975. "Kajkavski elementi u krležinim štokavskim tekstovima". In: Krolo, I., Matković, M. (Hgg.) Miroslav Krleža 1973. Zagreb: JAZU: 595-605.

Den Zweiten Weltkrieg neu erkämpfen. Zum Bleiburg-Mythos in Norbert Gstreins Roman Die Winter im Süden

ZUSAMMENFASSUNG

Im letzten Jahrzehnt hat der österreichische Schriftsteller Norbert Gstrein einige Erzählwerke zu Themen wie Identitätssuche, Erinnerung und Inszenierung der Historie vorgelegt, deren Handlung zum Teil in Kroatien spielt. Eine Kroatien-Zentrierung ist v. a. in seinem Roman *Die Winter im Süden* (2008) zu finden, in dem die Lebensgeschichten eines alten Ustascha-Emigranten in Argentinien aufgerollt werden, der am Anfang der 1990er Jahre nach Kroatien zurückkehrt, um sich an den Kriegsvorbereitungen zu beteiligen, und seiner Tochter, die den Vater für tot glaubt und im Kriegsherbst 1991 aus ihrer Heimatstadt Wien auch nach Zagreb kommt. Die beiden markanten Zäsuren der neueren europäischen Geschichte, das Kriegsende 1945 sowie der Zerfall des Kommunismus und der Ausbruch der Jugoslawien-Kriege 1989/1991, die den zeitlichen Rahmen des Gstrein'schen Romans bestimmen, werden in der vorliegenden Arbeit vor dem Hintergrund einiger wunder Punkte der neueren kroatischen Geschichte, und namentlich des sog. Bleiburg-Mythos analysiert.

I

Die Lebensgeschichte eines alten Ustascha, der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nach Argentinien flüchtet und Anfang der 1990er Jahre nach Kroatien zurückkehrt, um sich an den Kriegsvorbereitungen zu beteiligen, steht in Norbert Gstreins Roman Die Winter im Süden (2008) im Mittelpunkt. In der komplex gestalteten Verschränkung von Handlung und Narration des für seine raffinierte Erzähltechnik bekannten österreichischen Autors werden auch die Lebensgeschichten einiger anderen Gestalten aus dem engeren oder weiteren Umkreis des "Alten" aufgerollt, wie der eigentümliche Exilkroate durchgehend genannt wird. Sie alle – genauso wie die Protagonisten von Gstreins Erfolgsromanen Die englischen Jahre (1999) und Das Handwerk des Tötens (2003) – sind darum bemüht, ihre Lebensgeschichten zu rekonstruieren und zu einem sinnstiftenden Ende zu führen, scheitern iedoch in der Regel an diesen Bemühungen. So gelingt es zum Beispiel dem Alten in Argentinien, sich der Verfolgung durch die jugoslawische Geheimpolizei zu entziehen und zu einem gewissen ökonomischen Wohlstand zu gelangen, nicht aber eine feste Identität aufzubauen, ein Umstand, der in ihm eine permanente Sinnkrise bewirkt, deren Lösung sich der inzwischen Siebzigjährige von seiner Teilnahme am Krieg in der alten Heimat verspricht.

Der zweite Erzählstrang der *Winter im Süden* kreist um seine Tochter Marija, die mit ihrer Mutter als Kleinkind 1945 nach Wien geraten war und seither über den Verbleib des Vaters nichts mehr erfahren hatte. Zur gleichen Zeit wie ihr Vater, den sie seit langem für tot hält, kommt auch Marija nach Zagreb. Auch sie ist von einer gebrochenen Identität gekennzeichnet, doch die Gründe für ihren Aufenthalt in der von Kriegshandlungen gefährdeten Stadt sind völlig anders geartet: Sie fühlt sich in einer unbestimmbaren Weise mit ihrem Herkunftsland sentimental verbunden, zugleich aber sucht sie sich dadurch aus ihrer gescheiterten Ehe mit einem Wiener Journalisten zu retten.

Während die Lebensgeschichten des Alten und seiner Tochter vor allem mit den beiden markanten Zäsuren der neueren europäischen Geschichte, dem Kriegsende 1945 sowie dem Zerfall des Kommunismus und dem Ausbruch der Jugoslawien-Kriege 1989/1991, zusammenhängen, steht Marijas Mann Albert exemplarisch für das dritte wichtige Datum der neueren europäischen Geschichte – das Jahr 1968. Die Ehe mit dem Wiener 68er-Aktivisten war Marija unter anderem auch deswegen eingegangen, weil sie dadurch die Schande einer "Faschisten-Tochter", wie sie ihr Mann gelegentlich nannte, loszuwerden hoffte. Mit der Figur des ehemaligen Möchtegern-Revolutionärs, der als bekannter linksliberaler Kolumnist zugleich anonyme Kommentare für konservative Blätter schreibt, nimmt Gstrein wieder den journalistischen Betrieb ins Visier, dessen ambivalente Rolle während der Jugoslawien-Kriege er schon im *Handwerk des Tötens* thematisiert hat.

Die thematische Vielfalt der *Winter im Süden* ist damit keineswegs erschöpft: Neben den offenkundigen Parallelen der neueren kroatischen Geschichte zur österreichischen bzw. deutschen erfolgt im Roman auch eine kritische Auseinandersetzung mit den Verhältnissen in Argentinien, dem Exilland des Alten, die wiederum ihrerseits deutliche Verknüpfungslinien zur Geschichte Kroatiens, Österreichs bzw. Deutschlands aufweisen. Dass die österreichischen Zustände im Roman eine wichtige Rolle spielen, wurde schon an der Thematisierung des Opportunismus im Wiener Zeitungswesen gezeigt. Darüber hinaus ist die Österreich-Zentrierung der *Winter im Süden* auch strukturell bestimmt, denn die beiden Reflektorfiguren, aus deren Perspektive die Handlung der *Winter im Süden* erzählerisch vermittelt wird, sind Österreicher: zum einen Marija, zwar ethnische Kroatin, jedoch in Österreich aufgewachsen und sozialisiert, und zum anderen der ehemalige Wiener Polizist Ludwig, aus dessen Perspektive das Geschehen um den Alten in Argentinien und daraufhin in Kroatien erzählt wird.

Ludwig, der sich wie die anderen Protagonisten in einer tiefen Identitätskrise befindet, wurde nach einem Zwischenfall mit tragischen Folgen vom Dienst suspendiert und ist bei seinem Aufenthalt in Argentinien an den Alten geraten, von dem er – nicht zuletzt auch wegen seiner Vorbereitungen für die Rückkehr nach Kroatien – als eine Art Bodyguard engagiert wird. Ludwigs mangelhafte, die des deutschsprachigen Lesepublikums kaum übertreffenden Kenntnisse über die kroatischen Verhältnisse machen ihn einerseits zu einem geeigneten Vermittler von Beobachtungen, die er unter den Auslandskroaten in Argentinien und daraufhin in der unheimlichen Atmosphäre des Kriegsjahres 1991 in Zagreb anstellt. Andererseits ist der Ex-Polizist für gespaltene Existenzen in seinem Umkreis sensibilisiert und zeigt einen bestimmten Grad Anteilnahme an ihren Schicksalen.

Neben der kontrastierenden Gestaltung der Protagonisten trägt insbesondere die symbolische Darstellung der Raum- und Zeitkonzeption zur Verknüpfung des fragmentarisch präsentierten Romangeschehens bei – ein Umstand, der bei den Schauplätzen v. a. aus ihrer hierarchischen Anordnung in Österreich, Kroatien und Argentinien hervorgeht: denn den drei Hauptstädten Wien, Zagreb und Buenos Aires werden jeweils einige Provinzorte zugewiesen, die sowohl für die Romanhandlung als auch für die neuere Geschichte der drei Länder ein symbolisches Potenzial besitzen: in Österreich das südkärntnerische Städtchen Bleiburg, ein Schauplatz der Partisanenmassaker an den Soldaten des Ustascha-Staates 1945; in Argentinien wiederum das Wintersportzentrum Bariloche in den Anden, ein beliebter Treffpunkt faschistischer Emigranten; und schließlich in Kroatien vor allem die vom Krieg 1991 besonders hart getroffenen Orte im Osten (Vukovar) und im Süden (dalmatinisches Hinterland) des Landes.

Die Bewegung im Raum vom Zentrum hin zur Peripherie, die Wolfgang Müller-Funk am Beispiel des Handwerks des Tötens mit dem Bachtin'schen Chronotopos in Verbindung bringt, wird auf eine ähnliche Art und Weise auch in den Wintern im Süden vollzogen: Wie dort die Bewegung im Raum vom medialen Zentrum Hamburg zu den Peripherien in Österreich und Ex-Jugoslawien zu einer Art Bewegung in der Zeit wird, so wird die Rolle des Zentrums im neuen Roman von der österreichischen Metropole besetzt, von der aus die Helden ihre Reisen zu den peripheren Räumen (Argentinien, Kroatien) antreten, um dort von der Zeitdimension, von der unbewältigten Geschichte – jener privaten genauso wie jener politisch-öffentlichen – eingeholt zu werden (Müller-Funk 2008: 12). Die Bewegung in der Zeit umfasst symbolische Stationen aus einem halben Jahrhundert und reicht vom Zerfall des Dritten Reiches und seines kroatischen Vasallen, des Ustascha-Staates, sowie von der Gründung des kommunistischen Jugoslawien über die Flucht vieler faschistischer Regimeanhänger nach Argentinien, ihrer Anpassung an die dortigen Zustände und insbesondere ihrer Beziehung zu dortigen autoritären Staatsstrukturen bis hin zum Zerfall des Kommunismus in Europa und der Auflösung des jugoslawischen Vielvölkerstaates in den Kriegswirren der 1990-er Jahre.

Obwohl Gstrein auf die Darstellung historisch authentischer Figuren oder Ereignisse verzichtet, folgt die Handlung seines Romans den geschichtlichen Tatsachen, welche dem Leser über gezielt eingestreute Daten in Erinnerung gerufen werden. Da die Erzählinstanz im personalen Erzählen, dieser dominanten Form der Narration in Wintern im Süden, nur über das Wissen der fokussierten Figur verfügt, werden relevante historische Informationen assoziativ zusammengefügt, ein Verfahren, welches man nach einer Aussage Ludwigs als eine Art "Hin- und Herkippen der Zeit" bezeichnen könnte: von der Reflektorfigur werden nämlich eben auf diese Weise die bruchstückhaften und emotionsgeladenen Betrachtungen des Alten gegenüber der kroatischen Geschichte wahrgenommen. Trotzdem gelingt es Gstrein, auch mit Aufgabe der Linearität und ohne Verwendung von "Signal-Wörter[n]' wie Hitler oder Tuđman" (Kruzel 2006: 139), auch einem durchschnittlich informierten Leser das Romangeschehen in seinen historischen Dimensionen verständlich zu machen. Die Zuverlässigkeit, die den Roman im historischen Detail auszeichnet, zeigt der Autor auch in der Behandlung übergreifender historischer Zusammenhänge, wovon namentlich die Thematisierung 'wunder' Aspekte der neueren kroatischen Vergangenheit zeugt.

Vor einer genaueren Beschäftigung mit der Inszenierung der Historie in den Wintern im Süden bieten sich daher einige Hinweise auf die wohl bekannteste Debatte um die Vergangenheitsbewältigung in der kroatischen Publizistik und Historiographie an, nicht zuletzt deswegen, weil von ihr auch in Gstreins Roman indirekt die Rede ist.2 Es handelt sich um die sog. Bleiburg-Kontroverse: Bei der Ortschaft in Südkärnten wollten sich im Mai 1945 die Soldaten des gerade zugrunde gegangenen Unabhängigen Staates Kroatien, Angehörige anderer jugoslawischer Quisling-Verbände und ein Teil der deutschen Wehrmacht den westlichen Alliierten ergeben, wurden aber von den in Kärnten stationierten britischen Truppen an die siegreiche Partisanenarmee ausgeliefert; daraufhin wurden zehntausende Gefangene hingerichtet, zahllose andere mussten unter furchtbaren Bedingungen den sog. ,Kreuzweg' in die entfernten Gefangenenlager antreten, auf dem viele den Tod fanden. Diese Vergeltungsaktionen müssen allerdings vor dem Hintergrund der fürchterlichen Verbrechen betrachtet werden, die von Kollaborateuren in den besetzten jugoslawischen Ländern während des Zweiten Weltkriegs, und namentlich im Ustascha-Staat, begangen wurden: Unter Pavelić wurden nicht nur Rassengesetze verabschiedet, zu ihrer Durchführung wurden zudem nach nationalsozialistischem Vorbild auch Massenvernichtungslager wie Jaseno-

¹ Gstrein, N. 2008. Die Winter im Süden. Roman. München: Hanser: 199 (im Text weiter als Gstrein 2008 mit Seitenangabe in Klammern zitiert).

² Zur neueren kroatischen und jugoslawischen Geschichte vgl.: Budak, N. (Hgg.) 1995. Kroatien; Goldstein, I. 2003; Goldstein, I. 1999; Melčić, D. (Hg.) ²2007; Calic, M.-J. 2010; Sundhausen, H. 2012.

vac gegründet, in denen zehntausende Juden, Roma, Serben sowie politische Gegner unter den Kroaten gefoltert und ermordet wurden.

Die mit Bleiburg zusammenhängenden Ereignisse, die in den ersten Nachkriegsjahren mit Massenrepressalien gegen die sog. Klassenfeinde eine Fortsetzung in ganz Jugoslawien fanden, wurden in der jugoslawischen Geschichtsschreibung lange totgeschwiegen. Einen tabuisierten Bereich stellten auch die Kriegsopferzahlen dar, die zur Erreichung ideologischer und politischer Ziele verdoppelt, im Falle des Konzentrationslagers Jasenovac manchmal sogar verzehnfacht wurden. Diese skrupellose Manipulation, die zunächst von der jugoslawisch-kommunistischen, seit den 1980-er Jahren immer mehr auch von der serbisch-nationalistischen Propaganda betrieben wurde, fand ihre Entsprechung in dem vergleichbar manipulativen Umgang der kroatischen Emigration mit den kommunistischen Verbrechen Ende des zweiten Weltkriegs, die alle unter dem Begriff "Bleiburg" zusammengefasst und zu einem regelrechten Mythos aufgebaut wurden. Dieses in der Emigration entwickelte Narrativ, das von nationalistischen Exilkreisen als Sinn stiftendes Moment kultiviert und zur größten Tragödie des kroatischen Volkes stilisiert wurde, traf Anfang der 1990er-Jahre in der kroatischen Öffentlichkeit schlagartig auf seine jahrzehntelange Tabuisierung. Während man dabei die Täterschaft der Ustascha zu externalisieren und das Ausmaß der Jasenovac-Opfer zu minimieren suchte, wurde die Zahl der Toten von "Bleiburg" auf eine halbe Million getrieben.

Es kann daher nicht verwundern, dass der Auflösungsprozess des jugoslawischen Bundesstaates, der bereits Ende der 1980er Jahre mit der Machtergreifung Miloševićs in Serbien begann, in vielerlei Hinsicht auch mit der unbewältigten Geschichte zusammenhing. Im kroatischen Fall zeigten sich Probleme vor allem in der Einschätzung der Rolle des Unabhängigen Staates Kroatien: Während der Großteil der akademischen Historiographie nie am verbrecherischen Charakter des faschistischen Staatsgebildes zweifelte, scheute die nationalistische Politik und Publizistik der 1990er Jahre nicht davor, das Ustascha-Regime als Ausdruck der jahrhundertealten Bestrebungen des kroatischen Volkes nach einem eigenen Staat neu zu interpretieren. Diese und ähnliche pauschale Urteile, die den Kern des spezifisch kroatischen Geschichtsrevisionismus darstellen, haben sich bitter gerächt: denn mit dem Hinweis auf ein Kontinuum mit dem faschistischen kroatischen Staat spielte man der serbischen Propaganda in die Hände, die die demokratische Wende in Kroatien ohnehin als Wiedergeburt des Ustascha-Systems darstellte. Obwohl der antifaschistische Widerstand seine breiteste Basis gerade in vielen kroatischen Regionen hatte, wurde das postjugoslawische Kroatien im Westen häufig in den Kontext der ehemaligen Verbündeten des Dritten Reiches gesetzt.

Die Gedächtnisorte "Jasenovac" und "Bleiburg" haben vor allem die kroatische, aber zum Teil auch die Identitäten anderer ex-jugoslawischen Völker geprägt und sind für sie nach wie vor mit tiefen Emotionen verbunden. Im kommunistischen Jugoslawien stand "Jasenovac" als Symbol für die Verbrechen der Ustascha, für viele Serben gilt es bis heute als Symbol des kroatischen Genozids an der serbischen Bevölkerung; das ehemalige KZ gilt für Kroaten mehrheitlich als Hinrichtungsstätte rassisch und national verfolgter Serben, Juden, Roma und antifaschistischer Kroaten, kroatische Geschichtsrevisionisten sehen es hingegen als ein harmloses Arbeitslager. "Bleiburg" wiederum symbolisiert für viele Kroaten den Verrat durch die westlichen Alliierten bei der Auslieferung von kroatischen Soldaten und Zivilisten an die Partisanenarmee und die anschließenden Massaker und Todesmärsche. Der öffentliche Umgang mit diesen symbolträchtigen Gedächtnisorten und der damit verbundenen Erinnerung trennt heute noch nicht nur Serben und Kroaten, sondern spaltet seit den 1990er Jahren auch die kroatische Bevölkerung in zwei Lager.3

Bei der Thematisierung der jüngeren kroatischen Geschichte in Gstreins Roman *Die Winter im Süden* soll daher vor allem auf die beiden herausragenden Probleme – die Frage nach der Kontinuität zwischen 1945 und 1991 und die Frage nach dem Charakter des Kroatien-Krieges 1991 – näher eingegangen werden. Da diese beiden Aspekte nicht isoliert behandelt werden können, sollen bei der Lektüre nicht nur andere Elemente des im Roman vermittelten Geschichtsbildes, sondern darüber hinaus auch die komplexen Romanstrukturen mit ihren zahlreichen zeitlichen und räumlichen Sprüngen, mit fragmentarischem Aufbau und spezifischen Erzählperspektiven berücksichtigt werden.

П

Für seine Rückreise nach Europa, die er zusammen mit Ludwig im Juni 1991 antritt, nimmt der Alte zwei schwarze Flügelmappen mit der Beschriftung "Bleiburg I" und "Bleiburg II" mit und von denen er sich bis zu seinem Tode einige Monate später in Zagreb nicht mehr trennen wird. Die – wie Ludwig bemerkt – eher zusammenhanglose Ansammlung von Zeitungsausschnitten und schriftlich fixierten Erinnerungen über die Ereignisse im Mai 1945 gibt in der Romanfiktion ein anschauliches Beispiel für die Strategien der Formierung einer neuen erinnernden Identität, um deren Durchsetzung sich in der historischen Realität die extreme kroatische Rechte, und namentlich jene im Exil, damals bemühte. In den Vordergrund gerückt wird dabei die vermeintliche Kontinuität zwischen dem Kriegsende 1945 und dem Neuanfang 1991,

³ Mehr darüber im Themenschwerpunkt Geschichtspolitik in Kroatien der Innsbrucker Zeitschrift zeitgeschichte, 5, 2008: 268–317.

welche die tatsächliche historische Rolle des Ustascha-Staates wenn nicht revidieren, so doch relativieren oder zumindest mit jener der Kommunisten durch die Fokussierung auf die Bleiburg-Verbrechen gleichstellen sollte.

In den Monaten, die Ludwig im Dienst des Alten in Buenos Aires verbringt, konnte er dessen "jugoslawische Geschichte [...] mehr erahnen, als daß der Alte wirklich darüber sprach, mußte sie aus ein paar Andeutungen zusammensetzen" (Gstrein 2008: 66). Überhaupt, auf die vorsichtigen Beobachtungen und Vermutungen der Reflektorfigur angewiesen, kann sich der Leser nur ein unvollständiges Bild vom Alten machen:

Das Bild, das Ludwig von ihm bekommen mußte, war das eines Kauzes, der vielleicht ein bißchen irr war, ein bißchen verstiegen, wenn es um Jugoslawien ging [...], aber harmlos, obwohl er sich sichtlich erregte, sooft er sagte, es würde Krieg geben. [...] Wäre nicht seine Erfahrung als Polizist gewesen, hätte Ludwig ihn für einen Hochstapler gehalten, jemanden, der sich selbst ein interessanteres Leben zuschrieb, als er hatte, und in Ermangelung von tatsächlichen Erfahrungen alles im Vagen ließ, hier einmal eine Andeutung machte oder dort, sich aber sofort wieder zurückzog, wenn er Angst haben mußte, auf etwas festgenagelt zu werden. (Gstrein 2008: 62–63)

Besonders grotesk erscheint Ludwig die Angewohnheit des Alten, "sein persönliches Glück oder Mißgeschick mit der großen Geschichte [...] zusammenzubringen", wobei nicht selten auch "abstruse Verbindungen bis hin zu blankem Unsinn" (Gstrein 2008: 63) herauskommen. So versteigt er sich zu der Behauptung, dass sich "die Welt in Mächte des Lichtes und Mächte der Finsternis" einteile, wobei man – was Ludwig als seinen oft wiederholten "Lieblingsspruch" herausstreicht – "gleich nach dem Krieg alles in einem Aufwaschen" hätte erledigen sollen und "nicht Hiroshima und Nagasaki [...], sondern Belgrad und Moskau" (Gstrein 2008: 67) hätte treffen sollen. Die Komplexitätsreduktion, die der Alte mit seiner Deutung der weltgeschichtlichen Zusammenhänge vornimmt, ist aufs Engste auch mit seinen Aussagen über die jüngere kroatische Geschichte verbunden: Wie er nämlich in Kroatien des Jahres 1991 eine ungebrochene Kontinuität mit jenem vom Jahre 1945 zu erblicken glaubt, so will er in seinem grotesken Wunschdenken sich und sein Kroatien' immer im Lager der Sieger sehen, obwohl es ihm aus eigener Erfahrung bekannt sein müsste, was es heißt, sich auf der Seite der Verlierer zu befinden. Gerade in dieser Diskrepanz lässt sich der Ausgangspunkt der kroatischen Geschichtsrevisionisten, die vom gleichen Schlag wie der Alte sind, bestimmen, die die für sie unangenehmen Tatsachen auszusparen, sich stattdessen auf erfundene Kontinuitäten zu fokussieren und damit den Zweiten Weltkrieg neu zu erkämpfen suchen.

Norbert Gstrein hat wiederholt auf die Bedeutung von solchen Paradoxa für sein Werk hingewiesen, durch welche man – wie er bemerkt – "auch politisch die interessantesten Fragen stellen kann" (Helbig 2006: 23). In einer

solchen Zuspitzung lassen sich die nach wie vor aktuellen Debatten um die Vergangenheitsbewältigung in Kroatien, die – wie bereits erwähnt – trotz aller Spezifika eindeutige Parallelen zu jenen in Deutschland und Österreich zulassen, auch einem internationalen Lesepublikum als interessant präsentieren. Es ist bemerkenswert, wie Gstrein seine fiktionale Erzählung, die sich auf einen real nicht existierenden Referenten bezieht, mit historischen Fakten zu verknüpfen sucht. Als entscheidend zeigt sich dabei sein konstruktiver Zugriff, der den Alten über das Massaker von Bleiburg in der unheilvoll-symbolischen Atmosphäre des Viehmarktes von Buenos Aires erzählen lässt. Dieser Ort, an dem er selbst einmal gearbeitet habe, erinnere ihn – so der Alte – "[...] angesichts der in den Korralen zusammengedrängten Tiere [...] an das Kriegsende [...], das er in einer riesigen Menschenmenge unter freiem Himmel in Südkärnten erlebt habe" (Gstrein 2008: 69). Er habe sich damals, fügt er hinzu, wie "ein Tier, das zur Schlachtbank geführt wird" gefühlt (Gstrein 2008: 69). Ludwig wird nun klar, dass der Alte damit "im Zentrum seiner Lebensgeschichte angelangt war" (Gstrein 2008: 70). Dass die Engländer seine Kameraden damals im Stich ließen, obwohl sie wussten, was nach ihrer Auslieferung an die Partisanen passieren würde, erfüllt den Alten, der sich durch die Flucht in den nahegelegenen Wald retten konnte, immer noch mit einer Mischung von Trauer und Abscheu: "[...] das verzeihe ich den Fisch- und-Chips-Fressern nie, und wenn ich dafür in die Hölle muß" (Gstrein 2008: 71).

Die Trauer um die Bleiburger Opfer schlägt beim Alten jedoch unvermittelt in Geschichtsrevisionismus um: ihm wird zwar retrospektiv bewusst, dass seine damalige Erwartung, die Engländer müssten die flüchtenden Kroaten "als Verbündete ansehen" (Gstrein 2008: 71), naiv war, doch bleibt er nach wie vor bei der Einschätzung, dass man sie am Kriegsende "nicht lange fragen [musste], auf welcher Seite [sie] noch vor einigen Tagen gekämpft hatten, wenn es gegen die wahren Feinde ging" (Gstrein 2008: 71). Hartnäckig hält der Alte an seinen damaligen Illusionen fest, wonach "ein paar Wochen entschiedenen Vorgehens mit allen verfügbaren Kräften [...] gereicht [hätten], wenn die Engländer und Amerikaner die Zeichen der Zeit erkannt hätten" (Gstrein 2008: 72). Bitter fügt er hinzu, dass den Kroaten damit "fünfzig Jahre erspart geblieben" wären und dass sie "damals schon da sein" konnten, wo sie "heute vielleicht hinkommen, wenn alles gutgeht" (Gstrein 2008: 72).

Der abschließende Teil der sich im Kriegsherbst 1991 in Kroatien abspielenden Geschichte über den Alten wird wieder aus der Perspektive Ludwigs vermittelt. Nachdem er den Kroaten beim Umsteigen am Frankfurter Flughafen wortlos verlassen hat, zeigt sich der Österreicher nach einigen Monaten doch bereit, einen neuen Auftrag von ihm anzunehmen: Der Alte erwartet von ihm keinerlei Engagement im heraufziehenden Krieg, sondern nur die Beschattung seiner wieder aufgetauchten Tochter in Zagreb. Nach der Ankunft merkt Ludwig gleich, dass mit dem Alten etwas nicht stimmt: Dessen Plan,

in der Stadt ein Büro für die Rekrutierung von Freiwilligen zu eröffnen, ist offensichtlich misslungen; eine Zeit lang hatte er zwar Zugang zur neuen politischen Elite, inzwischen werde er aber nirgendwo mehr vorgelassen, man habe ihm sogar gesagt, er solle mit seinem patriotischen Schwindel aufhören und endlich das versprochene Geld herausrücken. Je mehr sich seine Hoffnungen verflüchtigten, ihm würde man im neuen Kroatien wie einem Helden begegnen, desto öfter schien er sich der Vergangenheit zuzuwenden.

Die Isoliertheit, in die sich der Alte nur wenige Monate nach seiner Rückkehr hineinmanövrieren ließ, machte seinen ursprünglichen Enthusiasmus völlig zunichte, und er hatte sich – wie Ludwig merkt – "von diesem Krieg längst verabschiedet" (Gstrein 2008: 215). Auch die Berichte des Ex-Polizisten über seine Tochter, deren Zagreber Aktivitäten er jeden Tag heimlich beobachtet, scheinen den Alten immer weniger zu interessieren. Heil sucht er hingegen in der Beschäftigung mit der Vergangenheit und vertieft sich immer mehr ins Studium der "Dokumente" aus seinen Bleiburg-Mappen. Bis ins kleinste Detail ist er um eine Rekonstruktion der Ereignisse in Südkärnten 1945 bemüht, und Ludwig wird noch deutlicher, dass der Alte "blind war für alles davor Geschehene und am liebsten die ganze Geschichte auf den Kopf gestellt hätte" (Gstrein 2008: 216).

Während sich der Krieg in Kroatien immer mehr intensiviert, Vukovar und Dubrovnik zerstört werden, und sogar in Zagreb täglich mehrmals Alarm gegeben wird, scheint der Alte in seiner Isolation davon unberührt zu bleiben. Dieser Regressionsprozess wird insbesondere an seiner immer stärkeren Nostalgie nach Argentinien sichtbar, so dass ihn Ludwig eines Tages findet, wie er mit einem Mädchen Tango tanzt. Bei seiner Tanzpartnerin handelt es sich nicht um eine Prostituierte, wie Ludwig zuerst glaubt, sondern um die Tochter einer Historikerin, die dem Alten bei der Sortierung seiner Dokumente hilft, nachdem sie als Kommunistin ihre Stelle an der Universität verloren hat und nun dringend eine Beschäftigung braucht. Frau Doktor, wie sie der Alte abschätzig tituliert, trägt bei ihrer Arbeit eine "monströse Kittelschürze aus plastifiziertem Stoff [...], als wollte sie damit zeigen, daß sie mit schmutzigem Material hantiere [...], so wenig Hehl machte sie aus ihrer Abneigung [...]" (Gstrein 2008: 230). Der Alte genießt offenbar das erniedrigende Spiel mit der Historikerin, und dazu gehört auch sein Flirten mit ihrer Tochter, das allerdings – wie Ludwig gleich bemerkt – nicht minder konfliktgeladen ist. Der Österreicher wird auch Zeuge einer solchen Szene: denn als sie vom Alten hört, welche Arbeit ihre Mutter für ihn verrichtet, wird sie rasend und wirft den Inhalt der beiden Bleiburg-Mappen auf den Boden.

Das Unbehagen, das Ludwig so oft im Dienst für den Alten empfand, wird noch größer auf der gemeinsamen Reise nach Dalmatien, wo sie seinen ehemaligen Mitkämpfern begegnen: Aus einem bloßen, von vielen Andeutungen begleiteteten Geplänkel entwickelt sich zwischen den Ex-Kameraden

ein heftiger Streit, in dem sie einander ihre angebliche Feigheit im Zweiten Weltkrieg vorwerfen. Obwohl Ludwig dem Alten gegenüber nach wie vor eine Art Seelengemeinschaft empfindet, vor allem wegen "ein[es] diffuse[n] Gefühl[s], das ihn immer schon zur verlorenen Sache hingezogen hatte" (Gstrein 2008: 249), steht für ihn nun endgültig fest, dass er sein Dienstverhältnis auflösen wird. Doch unmittelbar nach ihrer Ankunft im Zagreber Hotel, noch bevor sich Ludwig entfernen kann, dringt die Tochter der Frau Doktor ins Zimmer und erschießt den Alten mit einem Revolver.

Vom Tode des Alten, aus dem vorletzten, aus Ludwigs Perspektive erzählten Kapitel nur erahnbar, erfährt man endgültig erst am Ende des letzten, aus Marijas Perspektive erzählten Kapitels der *Winter im Süden*. In einem Brief, den sie von Ludwig erhält, wird Marija – inzwischen desillusioniert nach Wien in die Ehe mit ihrem Mann zurückgekehrt – über die Todesumstände des Vaters aufgeklärt. Während die Geschichte mit dem Vater, derentwegen sie ihr Leben lang gelitten hat, nun als abgeschlossen, wenngleich nicht als überwunden gilt, kann sie der verlogenen Liberalität ihres Mannes nichts als einige Sticheleien entgegensetzen. Inzwischen hat er auch "seinen Schrecken für sie verloren" und wirkt auf sie nun "wie ein nie wirklich erwachsen gewordenes Kind" (Gstrein 2008: 277); nun kann er "auch für so viele Zeitungen schreiben, wie er nur wollte", ein Problem für sie "wurde es erst, wenn sie es ernst nahm" (Gstrein 2008: 278).

Eine lähmende Müdigkeit befällt Marija insbesondere, wenn sie sich mit den ideologisch geprägten Geschichtsdeutungen ihres Mannes konfrontiert sieht, und nicht anders würde sie wahrscheinlich auch auf die politischen Eskapaden ihres Vaters reagieren, hätte sie ihn treffen können. Wie komplex und ambivalent sich hingegen der Zusammenbruch der jugoslawischen Föderation gestaltet, konnte Marija aus ihren Beobachtungen und Erfahrungen in Zagreb schließen. Sie registriert sehr wohl, wie fragil die Normalität des Stadtlebens ist und wie sie jederzeit in ihr Gegenteil umkippen könnte; sie bemerkt Besorgnis und Angst bei den Menschen, sie ist sich des aggressiven Krieges bewusst, den die jugoslawische Bundesarmee und serbische Aufständische gegen Kroatien führen, bemerkt aber auch, wie martialisch sich viele Kroaten geben und wie Serben unter Druck die Stadt verlassen.

Anders steht es aber mit ihrem Ehemann Albert: Der berühmte Wiener Journalist, den sie nach ihrer Rückkehr noch opportunistischer und zynischer als früher empfindet, präludiert in seinen Zeitungskommentaren über die Jugoslawienkrise immer mehr die These von der "Wiederkehr des Faschismus in Kroatien". Im Hinweis auf die Kontinuität zwischen 1945 und 1991 berühren sich paradoxerweise die Ansichten des Wiener Alt-Achtundsechzigers mit jenen des alten Ustascha-Kämpfers, obwohl beide bei ihrer Argumentation selbstverständlich völlig entgegengesetzte Ausgangspositionen vertreten. Was für den einen das Wiederaufkommen des faschistischen

Systems darstellt, für dessen Zerschlagung jedes Mittel heilig ist, scheint dem anderen die Verwirklichung seiner jahrzehntelangen Träume zu versprechen. Bei ihren ideologischen Standpunkten bleiben sie auch dann, wenn sie von der historischen Realität in vielerlei Hinsicht dementiert werden. Obwohl der Alte schmerzlich einsehen muss, dass man ihn und seinesgleichen in Kroatien nicht wegen ihres Idealismus, sondern des Geldes wegen braucht, klammert er sich trotzdem an seine politischen Illusionen fest, die ihn schließlich auch in den Tod führen.

Alberts Starrheit, in der sich seine vormalige revolutionäre Orthodoxie mit postmoderner Beliebigkeit verbindet, scheint hingegen viel zählebiger zu sein. Statt die Existenz einer vermeintlich absoluten Wahrheit zu postulieren, sie zugleich aber ständig mit dem eigenen Verhalten in Frage zu stellen, ist es viel wichtiger, so Marija und mit ihr auch ihr Autor Gstrein, die Welt in all ihrer Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit, in all ihrer Fragwürdigkeit und Abgründigkeit zur Darstellung zu bringen. Daher kann es auch nicht verwundern, dass Gstrein die Erzählung nicht aus dem Blickwinkel von Figuren wie Marijas Vater oder Mann, die sich im Besitz einer solch absoluten Wahrheit wähnen, vermitteln lässt. Die Perspektive, aus der erzählt wird, gehört stattdessen Figuren, deren Erzählhaltung – wie Gstrein in einem anderen Kontext formuliert - als "mutmaßend" und nicht als "behauptend" bezeichnet werden könnte; die Funktion einer solchen Form des Erzählens wäre es, aus der klassischen, strengen Narration "so etwas wie eine verwackelte Erzähllinie entstehen zu lassen. Eine Erzählhaltung, wo sich der Erzähler dessen, was er erzählt, nie ganz sicher ist" (Helbig 2006: 12). Eindeutige Bekenntnisse, definitive Wahrheiten wären damit ausgeschlossen, womit sich auch "die Grenze zwischen dem Sagbaren und Unsagbaren verschieben" (Ebd.: 13) kann.

In kurzen Dialogen, Erinnerungen, Assoziationen der Winter im Süden vermischen sich Vergangenheit und Gegenwart, wobei die Widersprüche in den Biographien agierender Figuren vom Autor weder bereinigt noch zu einem konsistenten Bild integriert werden. Im Gegenteil: er macht sichtbar, dass seine Erzählwerke als Konstrukte zu betrachten sind, in erster Linie als Konstrukte von Biographien, welche die Sinnstiftung, die am Anfang in Aussicht gestellt wird, schließlich nicht einlösen können. So bewegt sich Gstreins Erzählen "in einer Spirale von absoluter Bestimmtheit über zunehmende Verunsicherung bis zum vollständigen In-Frage-Stellen" (Leiner 2006: 118). Man könnte daher den letzten Satz des Romans als repräsentativ für Gstreins Schreibpraxis lesen: Nach der von Ludwig erhaltenen Nachricht vom Tode ihres Vaters fühlt sich Marija zunächst befreit, "bis ihr klar wurde, es war nicht nur eine von den Geschichten, in die sich für ihren Mann alles verwandelte, und es würde einer größeren Anstrengung bedürfen, wenn sie endlich ganz davon loskommen wollte, größer jedenfalls als die kleine Mühe, ein Buch zuzuklappen, das zu Ende war, und nicht mehr daran zu denken" (Ebd.: 284).

Bibliographie

- Budak, N. et al. (Hgg.) 1995. Kroatien. Landeskunde Geschichte Kultur Politik Wirtschaft. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Calic, M.-J. 2010. *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert.* München: Beck. Goldstein, I. 2003. *Hrvatska povijest.* Zagreb: Novi liber.
- ____. 1999. *Croatia. A History*. London: Hurst.
- Grgić, R.; Radonić, Lj.; Dietrich, S. 2008. Geschichtspolitik in Kroatien. In: zeit-geschichte 5, Innsbruck: 268–317.
- Gstrein, N. 2008. Die Winter im Süden. Roman. München: Hanser.
- Helbig, A. 2006. "Der obszöne Blick. Gespräch mit Norbert Gstrein." In: Bartsch, K.; Fuchs, G. (Hgg.) Norbert Gstrein. Graz, Wien: Droschl (= Dossier, Band 26): 9–29.
- Kruzel, D. 2006. "Die Notwendigkeit des Faktischen. Über die Spuren Gabriel Grüners in Norbert Gstreins Roman Das Handwerk des Tötens." In: Bartsch, K.; Fuchs, G. (Hgg.) Norbert Gstrein. Graz, Wien: Droschl (= Dossier, Band 26): 134–152.
- Leiner, V. 2006. "Fakten und Fiktionen bei der "Herstellung" von Lebensgeschichten." In: Bartsch, K.; Fuchs, G. (Hgg.) Norbert Gstrein. Graz, Wien: Droschl (= Dossier, Band 26): 108–133.
- Melčić, D. (Hg.)²2007. *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Müller-Funk, W. 2008. "Narrative Modellierungen von symbolischen Räumen. Einige grundsätzliche Überlegungen mit Anwendungsbeispiel: Norbert Gstreins Das Handwerk des Tötens." In: Bobinac, M.; Müller-Funk, W. (Hgg.) Gedächtnis Identität Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raumes und ihrem deutschsprachigen Kontext. Tübingen, Basel: Francke: 3–12.
- Sundhausen, H. 2012. *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. Wien Köln Weimar: Böhlau.

Erinnerung an Vukovar: zur Repräsentation von Kriegstraumata in der kroatischen Literatur und Kunst an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert

ZUSAMMENFASSUNG

Im vorliegenden Essay wird ein weitmaschiger Überblick über die jüngste kroatische literarische Produktion geboten, in deren Mittelpunkt das Kriegstrauma Vukovars steht, hier als das tiefste Trauma des Kroatienkrieges in den Jahren 1991 – 1995 betrachtet. Die analysierten Texte werden nach bestimmten chronologischen Wendepunkten kategorisiert, mit der These, nach der es nicht nur möglich ist, die wie in Vukovar erlebten Traumata mithilfe bestimmter ästhetischer Strategien zu repräsentieren, sondern auch damit wirksam zu verarbeiten. In diesem Sinne bietet ein Teil der literarischen Produktion mit dem zentralen Thema des Kriegstraumas eine positive Möglichkeit der kathartischen Erneuerung mittels der Kunst.

1. Erinnerung und Trauma: optimistische und kritische (Nach)kriegsschrift

Obwohl zahlreiche Forscher wiederholt über Unaussprechlichkeit, Unüberwindbarkeit sowie Unendlichkeit des Traumas schrieben (Felman, Laub 1992; Caruth 1995 u. a.), wie auch über die grundsätzliche Unmöglichkeit, das Trauma weder von innen heraus zu bezeugen, da nicht aus der Gaskammer heraus bezeugt werden kann, weil der Zeuge tot ist, noch von außen, da der externe Zeuge, der den Holocaust nicht durchlebt hat, "per definitionem" vom tatsächlichen Ereignis ausgeschlossen ist (Agamben 2008: 25), bezeugen jedoch zahlreiche literarische und künstlerischer Werke eine starke ästhetische und ethische Notwendigkeit, das Trauma zu erinnern und zum Ausdruck zu bringen. In der neueren kroatischen Literatur kommt in diesem Sinne der sogenannten Kriegsliteratur eine besondere Bedeutung zu. In diesem weiten ästhetischen Bereich nimmt das Kriegstrauma von Vukovar einen besonderen Platz ein: Vukovar stellt wahrscheinlich das tiefste Trauma des Heimatkrieges dar. Die Erinnerung an Vukovar ist auch deshalb interessant,

¹ Der Begriff des Heimatkrieges ist sehr verbreitet und wird in der kroatischen Kultur und im politischen Diskurs für den Krieg verwendet, der in der ersten Hälfte der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts auf dem kroatischen geopolitischen Gebiet geführt wurde. Nach der Unabhängigkeitserklärung des kroatischen Staates von der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien im Jahr 1991 wurde die an der östlichen kroatischen geopolitischen Grenze gelegene Front von Vukovar zum Ort der brutalsten kriegerischen

weil das mit ihr verbundene Trauma in dem Maße mythologisiert und symbolisiert wurde, dass Vukovar im Kollektivbewusstsein des modernen Kroatien zu einer Art Katalysator für eine ganze Reihe gesellschaftlicher, politischer und künstlerischer Prozesse in Kunst und Alltag geworden ist.

In diesem Essay wird die künstlerische Erinnerung an Vukovar als ein bedeutendes Phänomen der kroatischen Kriegs- und Nachkriegsliteratur betrachtet, welche die gesamte künstlerische Repräsentation des Kriegsthemas umfasst. Einerseits weist das Kriegsthema in den 90er Jahren sicherlich eine stäkere Dominanz auf, in erster Linie als ein klares Zeichen dafür, dass der Krieg in Kroatien in den 90er Jahren eine der offenen Wunden der neueren kroatischen Geschichte darstellt. Zugleich ist dieses Thema in der Literatur, wie auch Helena Sablić Tomić bemerkt, "in seiner Art [...] ein zweischneidiges Schwert. Zunächst scheint es, man könne mit einem so wichtigen Thema nichts verfehlen, häufig jedoch ist genau dies geschehen [...]. Man schaffte es selten, die Kriegserzählung suggestiv, authentisch und expressiv zu gestalten, auch wenn es dafür glänzende Beispiele gibt. Häufig bleibt diese auf dem Niveau pathetischer Sentimentalität" (Sablić Tomić 2011). Im Folgenden soll ein kleiner, aber repräsentativer Teil der künstlerischen Produktion vorgestellt werden, welches unmittelbar die Kriegsleiden in Vukovar thematisiert. Die Stadt Vukovar wird zum Topos, und letzterer wird hier als kollektiver nationaler Erinnerungsort par excellence angesehen.

In der literarischen Produktion sind zwei wichtige ästhetische Modelle für die Darstellung des Kriegstraumas zu erkennen. Diese zwei Modelle überlappen sich teilweise mit zwei dominanten Medienerzählungen über den Krieg. Im ersten ist die Grenze zwischen Aggressor und Opfer klar definiert, und das andere basiert auf der Prämisse der geteilten Verantwortung der zwei Kriegsparteien. Ersteres kann als optimistische Kriegsschrift bezeichnet werden, letzteres als kritische Nachkriegsschrift. Die heuristisch genannte optimistische Kriegsschrift umfasst die ab Beginn bis zum Ende des Krieges und der friedlichen Reintegration der Donauregion (1991 – 1997) entstandene Kunst und Literatur mit Heimatkriegsthematik. Die kritische Nachkriegsschrift umfasst die nach dem Krieg und in der Nachkriegszeit, also nach 1997 entstandenen Texte mit Kriegsthematik. In diesem Essav sollen die ausgeprägten Merkmale beider historisch-ästhetischer Modelle erläutert werden, wobei nicht die Gesamtheit der kroatischen literarischen Produktion zu diesem Thema dargestellt werden kann, da sie den Rahmen dieser Analyse sprengen wiirde

Zerstörungen mit hohen menschlichen Verlusten. Die Kriegstragödie von Vukovar kulminierte im November 1991 mit der Einkesselung und Besetzung der Stadt durch die feindliche Armee. Im Laufe der friedlichen Reintegration der Donauregion wurde die Stadt in das kroatische geopolitische Territorium wiedereingegliedert.

Dominierende ästhetische Strategien in der Kategorie der optimistischen Kriegsschrift sind unterschiedliche Dokumentarverfahren (Streben nach einer faktisch wahrheitsgetreuen Darstellung des Gesehenen), Autobiografie (Wirklichkeit mit eigenen Augen gesehen) und Emotionalität. Zu den vorherrschenden Genres gehören Kriegsfotografie, Videoaufzeichnungen, patriotische Poesie, Kriegstheater, fragmentarische Aufzeichnungen, Essays und Zeitungskolumnen. Für den Ausdrucksstil des Kriegstraumas ist die emotionale appellative Verbindung der Schrecken des Krieges mit dem Glauben an die absolute Hoffnung kennzeichnend sowie die Verbindung von Frieden und Freiheit. Die dominante Technik im Ausdruck und die Repräsentation des Kriegstraumas ist in der Schilderung der dunklen Realität im hellen Rahmen der Hoffnung zu erkennen. Eines der illustrativen Beispiele in diesem Sinne ist das vom Filmemacher Gordan Lederer verwendete Motiv des Spinnennetzes in den dokumentarischen Filmaufzeichnungen Banijska ratna praskozorja (Kriegsdämmerungen in der Banovina, 1991). Im ersten Bild sind die Soldaten in voller Kampfmontur zu sehen - eine Darstellung der düsteren Kriegsrealität. Schon im nächsten Bild jedoch erscheint das lyrische Motiv des Spinnennetzes mit Tautropfen, das Hoffnung in das Leben und die Schönheit weckt.

In der kritischen Nachkriegsliteratur sind weitere ästhetische Strategien zu verfolgen, die die mimetische Theorie verfolgen und sich der Darstellung der dunklen, negativen Seite der Realität als Ausgangspunkt bedienen. Erkannt wird das Muster der sog. Realitätsprosa in Kunst, Drama und Film. Vermehrt dominieren Vertriebenen- und Flüchtlingsthematik sowie Themen über demobilisierte Soldaten, Verbrechen auf kroatischer Seite, Kriminalität und Mafia. Um Ausmaß des Kriegstraumas darzustellen, wird die bittere Realität in dunklem, hoffnungslosem Licht gezeigt. Darin ist der dunkle Zug traumatischer Kunst zu erkennen, die Texte bleiben ohne Glauben und Hoffnung, das Trauma unbewältigt oder wird sogar vertieft.

Der Kontrast zwischen der ersten, hier als optimistisch bezeichneten Kriegsliteratur und der zweiten, kritischen Form der Nachkriegskunst wird am deutlichsten sichtbar an zwei Filmen des kroatischen Regisseurs Vinko Brešan: ein Beispiel für die optimistische Kriegsliteratur ist *Kako je počeo rat na mom otoku (Wie der Krieg auf meiner Insel begann*, 1996). Eine lokale Schönheit und die kroatischen Kriegsfreiwilligen überreden im Rahmen eines künstlerischen Programms, das Tag und Nacht läuft, den Major der Jugoslawischen Volksarmee, die Waffen niederzulegen. Dabei handelt es sich um eine fröhliche Komödie mit klarer Unterscheidung zwischen Opfer und Aggressor. Der Film bietet Hoffnung und Katharsis: Das Kriegstrauma wird bewältigt; der Zuschauer lacht sowohl über das Opfer als auch über den Aggressor. Vollkommen anders verhält es sich dagegen im Film *Svjedoci (Zeugen*, 2003). Dieser Film, ein Beispiel für die kritische Form, wurde nach

dem Roman von Jurica Pavičić *Ovce od gipsa* (auf Deutsch erschienen als *Nachtbus nach Triest*, 1997) gedreht. Hier wird das Kriegstrauma nicht etwa bewältigt, sondern durch ein Verbrechen auf kroatischer Seite noch vertieft. Es entsteht keine Entspannung, beide Seiten sind im Verbrechen gleich; das Böse ist universell.

Im Jahr 1997 wurden zwei entscheidende, zugleich ästhetische und ethische Übergangs-Kriegsromane veröffentlicht: Kratki izlet (auf Deutsch erschienen als Ein kurzer Ausflug - Aufzeichnungen aus dem Krieg in Kroatien) von Ratko Cvetnić und Ovce od gipsa von Jurica Pavičić. Der Roman von Ratko Cvetnić ist der letzte Roman der Kriegs- und der erste Roman der Nachkriegsdarstellung des Traumas. Er besteht aus drei strukturellen Schichten: Ein vom Autor selbst erlebter bzw. aus Erzählungen Anderer rekonstruierter Dokumentarischer "Schwank" an der Dubrovniker Front, eine harsche Kritik an der damaligen kroatischen Regierung, sowie die Schönheit der dalmatinischen Küste schildernde lyrische Passagen. Diese dienen der Traumabewältigung, und gleichzeitig stellen sie das Motiv für den Autor dar, in den Krieg zu ziehen. Die lyrischen Passagen machen Cvetnićs Roman zu optimistischer Kriegsliteratur, und wegen seiner harschen Kritik an der Regierung wird er gleichzeitig zu der dunklen Nachkriegsliteratur gezählt. Jurica Pavičićs Roman Ovce od gipsa aus dem gleichen Jahr hingegen gilt als der erste Roman der dunklen Realitätsprosa. Dabei handelt es sich um eine schwarze Chronik eines von kroatischer Seite verübten Verbrechens, das nach einem faktischen Ereignis konstruiert wurde, der Ermordung der serbischen Familie Zec.

Zuletzt soll auch der bedeutendste kroatische Kriegsschriftsteller Josip Mlakić mit seinen Romanen *Kad magle stanu (Wenn sich die Nebel lichten*, 2000), *Živi i mrtvi (Lebende und Tote*, 2002) und einer Reihe anderer Romane und Prosa erwähnt werden. Seine Produktion wird als Höhepunkt der schwarzen Welle der realistischen Kriegsprosa bezeichnet. In Mlakićs Werken ist der Krieg das universelle Böse, und das Kriegstrauma ist als allgegenwärtige menschliche Erfahrung unüberwindbar.

2. Kriegsplakate, Film und Drama – eine kurze Übersicht

Anders als in der Literatur verhält es sich mit der künstlerischen und populären Repräsentation des Kriegstraumas von Vukovar: im kroatischen öffentlichen Raum erfolgte in den 1990er Jahren keine Gleichstellung oder Nivellierung der Schuld am Krieg – die Fronten zwischen Opfer und Aggressor waren klar geteilt. Daher kommt es häufiger zu Formen der engagierten Literatur und expliziten ideologischen Äußerungen, vor allem bei der Darstellung des Traumas um Vukovar. Darin überwiegt etwas, das als Merkmal aller künstlerischer medialer Darstellungen mit dem Thema Vukovar bezeichnet werden

kann: die Angst vor Großerzählungen, wie sie aus den ersten Jahren in den Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg bekannt sein dürfte. Fast alle Autoren und Autorinnen, die das Trauma Vukovar thematisieren, meiden die Großerzählung über Freiheit, Unabhängigkeit und Schaffung eines selbstständigen kroatischen Staates. Stattdessen wird die Stadt als Opfer dargestellt und Einzelpersonen treten als Opfer des Geschehens in Vordergrund, ein Zeichen für die in der kroatischen Literatur tief verinnerlichte Erfahrung des Vukovarer Kriegstraumas. Somit spiegeln die Zeugnisse nicht nur die Erfahrungen der Stadt Vukovar wider, sondern auch die der Zeugen selbst.

In ihrer Auseinandersetzung mit dem Kriegstrauma von Vukovar agierten Künstler auf unterschiedlichste Art und Weise, was in gewissem Maße den Gesetzen des jeweilig gewählten Mediums entspricht. So verkörpern die zeitgenössischen Kriegsplakate das Vukovarer Kriegstrauma in der Sprache populärer nationaler Symbole. Auf ihnen ist häufig das Bild der Vučedol-Taube zu finden, eines bei archäologischen Ausgrabungen in Vučedol entdeckten Gefäßes aus Keramik. Diese prähistorische Taube wurde auf Plakaten zum Symbol der Stadt Vukovar sowie Zeichen für den Frieden. Auf dem Plakat VUKOWAR NEPOKORENI GRAD (VUKOWAR UNBEZWUNGENE STADT) eines unbekannten Autors aus dem Jahre 1991 (Kroatisches historisches Museum) sind drei strukturelle Teile zu sehen: ein Wortspiel in Vukovar, elliptische Sätze und auch die Vučedol-Taube. Im Wortspiel wurde die zweite Hälfte des zusammengesetzten Stadtnamens VAR (von, Stadt, Gemeinde an der Vuka) ins Englische WAR (Krieg) umgewandelt, sodass der damalig aktuellen Kriegszustand im elliptischen Satz durch das Subjekt mit dem rot gefärbten Wortspiel VUKOWAR dargestellt wird, während das Prädikat UN-BEZWUNGEN die Freiheit im Frieden, wie auch der dritte strukturelle Teil des Plakats- die Vučedol-Taube repräsentiert. Auf dem zweiten Plakat eines unbekannten Autors aus dem Jahr 1992 (Kroatisches historisches Museum) steht das Bild dieser Taube im Vordergrund, umgeben von roten Flammen; unter ihr bilden verflochtene Buchstaben den Namen der Stadt. So wird die Taube zum mythischen Vogel Phönix, der sich aus der eigenen Asche erneuert; das lateinische Eigenschaftswort für Phönix croatiensis erinnert daran. So entsteht eine doppelte Symbolik: die Flammen stehen für Gegenwart und Kriegsalltag und die Vučedol Taube wird zum kroatischen Phönix der Zukunft und Erneuerung. Mit ihrem zugrunde liegenden Symbol – der Friedenstaube von Vučedol – gehören diese Kriegsplakate aus den Jahren 1991/92 zur optimistischen Kunstform der Vukovarer Kriegsthematik. Mit wenig Wortmaterial und wenig Realitätsbezug, umso mehr jedoch mit ihrer spielerischen Semantik, thematisieren diese Plakate das Kriegstrauma in Form der Hoffnung und des Glaubens an die Freiheit und Erneuerung der Stadt.

Ästhetisch noch komplexer dargestellt wird das Trauma in den auf Erzählprinzipien gründenden künstlerischen Medien: in Film, Drama und künstlerischer Prosa. Bei Kriegsfilmen über Vukovar muss in erster Linie zwischen Dokumentar- und Spielfilm unterschieden werden. Im Dokumentarfilm erfolgt eine direktere Darstellung des Traumas, da in ihm mit unmittelbarem Realitätsbezug gearbeitet wird: mit Kriegsfotografien, Videoaufzeichnungen, Zeugnissen unmittelbarer Zeugen. Am häufigsten präsent sind die Leiterin des Kriegskrankenhauses Doktorin Vesna Bosanac, die Kommandeure der Verteidigung der Stadt, der alte und der junge Kommandeur Mile Dedaković und Branko Borković, Soldaten, Augenzeugen, wie auch Zeugnisse indirekter Zeugen – Zeitzeugen. In der kroatischen Filmindustrie wurden mehrere eindrucksvolle Dokumentarfilme und Serien gedreht, wie etwa Heroji Vukovara (Die Helden von Vukovar) des Regisseurs Eduard Galić (Fernsehserie, 2008), Zaustavljeni glas (Abgeschnürte Stimme) über Siniša Glavašević von Višnja Starešina (2010), Bitka za Vukovar (Die Schlacht um Vukovar) der Regisseure Dominik Susmel und Roman Majetić (Fernsehserie, 2011) sowie Vukovar – Mjesto sjećanja (Vukovar – Ein Ort der Erinnerung) von Veljko Bulajić (2015).

Das Trauma Vukovars wird im Spielfilm ästhetisch noch komplexer und subtiler codiert. Im Jahr 1994 wurde Branko Schmidts Film nach dem Drehbuch von Pavle Pavličić Vukovar se vraća kući (Vukovar kehrt heim, 1994) in Kroatien gedreht. Damit haben Schmidt und Pavličić keine explizite Geschichte mit Opfer-Aggressor-Polarisierung produziert. Die Handlung des Films ist nach dem Fall Vukovars im Exil in einer Waggonsiedlung auf dem Bahnhof Sokolovci situiert. Der Protagonist Vinko, ein nach dem Fall der Stadt an Depressionen leidender Kriegsinvalide, bemerkt, dass Klaus, ein attraktiver Mitarbeiter einer humanitären Organisation, die Aufmerksamkeit seiner Frau Jelka auf sich zieht. Zu seinem einzigen Trost wird das Beobachten des zerstörten Wasserturms von Vukovar - einer Ikone der Stadt, durch ein Fernglas. Sein zwölfjähriger Sohn Darko setzt am Ende des Films symbolisch den Zug mit Flüchtlingen nach Vukovar in Bewegung. Es handelt sich also um eine optimistische Form in der ästhetischen Produktion über Vukovar: Kriegstrauma und Exil werden im Genre des Familiendramas dargestellt und in der Hoffnung auf Rückkehr mit der symbolischen Bewegung des Zuges in Richtung Vukovar bewältigt.

Der zweite kroatische Film, der sich explizit mit besagter Thematik beschäftigt, ist *Zapamtite Vukovar* (*Gedenkt Vukovar*) des Regisseurs Fadil Hadžić (2008). Als Protagonisten wurden reale Charaktere und Ereignisse ausgewählt: die Reporter des Radiosenders *Radio Vukovar*, Siniša Glavašević und Branimir Polovina, beide am Hinrichtungsort, auf dem ehemaligen Betrieb *Ovčara*² nach dem Fall der Stadt getötet. In der Darstellung des Kriegstraumas kommt es in diesem Film zu einem Zusammenstoß von Fiktion und

² Ovčara ist ein Ortsname und bezieht sich hier auf einen landwirtschaftlichen Betrieb in der N\u00e4he von Vukovar, der zum Schauplatz gro\u00dfen Leidens der Soldaten und Zivilisten kroatischer Nationalit\u00e4t wurde

Realität: für die wahren Zeugen des Kriegstraumas war die Kluft zwischen Fiktion und Realität zu groß, sodass sie die authentische Realität gegen ihre Verwandlung in die Fiktion verteidigten. Beide Familien protestierten gegen die Verzerrung der historischen Tatsachen, und in der Öffentlichkeit hörte man Einwände gegen das im Film dargestellte Gras auf *Ovčara*, das Mitte November so grün war wie im Frühherbst, was nicht der Realität entsprach. Hadžićs Fall zeigt, wie schwer es ist, einen Kriegsfilm über ein so tiefes Trauma wie Vukovar zu filmen.

Die Komplexität der Fiktionalisierung des tiefen Kriegstraumas von Vukovar ist auch im bemerkenswerten Fall von Veljko Bulajić zu sehen: der bekannte Autor der Partisanenspektakel Kozara (1962) und Bitka na Neretvi (Die Schlacht an der Neretva, 1969) beabsichtigte die Produktion eines Kriegsspektakels über Vukovar, verfügte bereits über ein fertiges Projekt, musste jedoch aufgeben und drehte anstelle eines Spielfilms den Dokumentarfilm Mjesto sjećanja Vukovar (Ein Ort der Erinnerung: Vukovar, 2015). In diesem Film sind die Erinnerungen unmittelbarer Zeugen der Kriegshölle mit dokumentarischen Videodokumenten verflochten, sowie mit Aufnahmen von Kindern, die die Gedenkstätte von Vukovar besuchen. Neben der Leiterin des Kriegskrankenhauses von Vukovar, der Ärztin Vesna Bosanac, die übrigens das bekannteste Gesicht der Tragödie von Vukovar in der kroatischen Medienlandschaft wurde, legten im Film auch die sog. "kleinen Leute" Zeugnis über die Kriegsgeschehnisse ab, wie etwa der Pfarrer der besetzen Siedlung, zwei Mönche sowie ein Duzend Kämpfer der Heimwehr ("branitelji"), unter ihnen auch einige Frauen. Neben in der kollektiven Erinnerung bekannten Ausschnitten aus einheimischen Fernsehreportagen und Fernsehsendungen wurden zum ersten Mal auch erschütternde Szenen aus einer französischen Reportage sowie anderes ausländisches Fernsehmaterial gezeigt. Hier kann die Frage gestellt werden, warum der große Regisseur nicht einen Spielfilm über Vukovar, sondern anstelle eines Kriegsspektakels einen Dokumentarfilm gedreht hat? Dazu bietet sich folgende Antwort an: Erstens sind authentische Videoaufzeichnungen und Erinnerungen der unmittelbaren Zeugen aussagekräftiger als jede Form von Fiktion. Zweitens ist das Hollywood-Filmspektakel in der postmodernen Kultur ästhetisch und ethisch machtlos geworden. Außerdem kann, wie der Regisseur selbst hervorhebt, das wahrhaftige Bild über die Geschehnisse in Vukovar heute nicht von verbitterten Helden dargestellt werden, sondern gerade von den Zeugen, die über diese Kriegstragödie ruhig sprechen können und ohne Hass, der seinen Ursprung in den scharf abgegrenzten ideologischen Aufteilungen zwischen "uns" und "ihnen" hat. Dieser Film zeigt, dass das Kriegstrauma fast ein viertel Jahrhundert nach Kriegsbeginn, im Jahre 2015, als der Film von Bulajić gedreht wurde, mittels einer essenziellen Anti-Kriegs-E(Äs)th(et)ik wirkungsvoll dargestellt werden kann.

3. Erinnerung an Vukovar in der Literatur (Kunstprosa)

Im Gegensatz zur relativ kleinen Anzahl an Spielfilmen und Kriegsdramen, die dem Kriegstrauma Vukovars gewidmet sind, wendet sich die Literatur häufiger dem Thema des Leidens Vukovars zu. Dies geschieht in erster Linie mithilfe postideologischer ästhetischer Strategien. Allerdings bedeuten letztere nicht, dass die Autoren keine eigenen politischen und weltanschaulichen Überzeugungen haben, vielmehr werden sie in den Hintergrund gestellt, und im Vordergrund stehen der ästhetische Diskurs und die ästhetischen Strategien. In der Auseinandersetzung mit dem Trauma Vukovars sind drei Erinnerungstypen zu finden: Erinnerung unmittelbarer Zeugen, Erinnerung indirekter Zeugen und Zeugnisse über Zeugenaussagen (s. Laub 1995).

3. 1. Erinnerung unmittelbarer Zeugen: surreale Stadt, Humor, Groteske, Dokumentarliteratur und Frauenalltag

Unmittelbare Zeugen sind jene, die Belagerung und Fall der Stadt selbst miterlebt und überlebt haben. Zu diesem Erinnerungstyp gehören die *Priče iz Vukovara* (*Geschichten aus Vukovar*) von Siniša Glavašević (1992), die Memoiren *Vukovarski dobrovoljac* (*Der Freiwillige aus Vukovar*) von Saša Fedorovsky und Željko Kliment (1992), *Vukovarski dnevnik* (*Das Tagebuch von Vukovar*) von Zlatko Šimunović (1995), sowie der Roman *91*, 6 MHZ: *Glasom protiv topova* (*91*,6 MHZ: Mit der Stimme gegen die Kanonen, 1997) von Alenka Mirković.

Die Priče iz Vukovara (Geschichen aus Vukovar) von Siniša Glavašević sind im Laufe der Kriegsoperationen entstanden, parallel zu seinen Zeitungsberichten. Er schrieb sie, wie auch die Radio-Reporterin Alenka Mirković in ihrem Roman 91, 6 MHZ: Glasom protiv topova bezeugt, fast jeden Abend über sein kleines Notizbuch "gebeugt", im Keller des Radiosenders Radio Vukovar. Seine Aufzeichnungen hatte er unmittelbar vor dem Fall der Stadt und vor seinem tragischen Tod nach Zagreb geschickt. Glavašević wurde zusammen mit anderen Verwundeten aus Vukovars Krankenhaus am Tag der Besatzung auf das Gelände Ovčara transportiert und hingerichtet. In Siniša Glavaševićs Geschichten gibt es keine Zerstörungen, keine ausdrücklich genannten Feinde, keine konkreten Leiden, und auch kein erkennbares empirisches Böses. Vukovar ist in seinen Erzählungen eine surreale Stadt, ein Symbol der zerbrechlichen Schönheit und des abstrakten Leidens, ein mythischer Ort des wahrhaftigen Lebens und eines nicht genannten Schmerzes, eine geopferte Stadt ohne Anzeichen dafür, wie und warum sie – diese Stadt – zu einem Opfer wurde: "Jemand hat meine Parks berührt, die Bänke, auf denen noch Ihre Namen eingeritzt sind, den Schatten, in dem Sie den ersten Kuß gegeben und gleichzeitig empfangen haben - jemand hat einfach alles gestohlen, denn wie soll man sonst erklären, daß es nicht einmam mehr den Schatten gibt?" (1994: 23). Als Reporter von *Radio Vukovar* wurde Siniša Glavašević mit seiner Stimme und seinen Berichten zu einem unmittelbaren Kriegszeugen, einer journalistischen Kriegslegende über die heldenhafte Verteidigung Vukovars. Als Autor kurzer, zur gleichen Zeit entstandener surrealer Prosa nahm Glavašević Abstand von Kriegsgeschehnissen und stellte das Kriegstrauma aus der Perspektive universeller menschlicher Werte, wie denen der Kindheit, der Liebe, der Freundschaft, Poesie, des Friedens, der Vergebung, der Hoffnung in die Zukunft und der Ergebenheit der eigenen Stadt dar:

Sie müssen von neuem aufbauen. Zuerst Ihre Vergangenheit, Ihre Wurzeln suchen, dann Ihre Gegenwart, und dann, wenn Sie noch Kraft haben, investieren Sie sie in die Zukunft. Und seien Sie nicht alleine in der Zukunft. Um die Stadt brauchen Sie sich nicht zu sorgen, denn sie war die ganze Zeit in Ihnen. Nur versteckt. Damit sie der Henker nicht Findet. Die Stadt – das sind Sie. (23)

Es ist eine optimistische Kriegsschrift über Vukovar aus der Feder eines unmittelbaren Zeugen – des legendären Journalisten von *Radio Vukovar*.

Als die zweite ästhetische Strategie unmittelbarer Zeugen sind die Strategien von Humor und Groteske im Text Vukovarski dobrovoljac von Saša Fedorovsky und Željko Kliment zu finden. Sind Glavaševićs Geschichten parallel zu seinen Zeitungsberichten entstanden, als ästhetischer Kontrast der Zerstörung, entstand das Mosaik der Lebenserinnerungen Vukovarski dobrovoljac von Saša Fedorovsky und Željko Kliment unmittelbar nach erlebter Kriegserfahrung der Autoren, Ende Oktober und Anfang November 1991. Dabei handelt es sich um eine Chronologie des Kriegsengagements des Protagonisten angefangen vom Zeitpunkt seiner Entscheidung, sich der Verteidigung Vukovars anzuschließen, bis zu seiner Verwundung und dem Rückzug mit dem letzten Konvoi vor dem Fall der Stadt. Geschildert werden die unmittelbaren Erfahrungen des Kriegsalltags und die biografischen Skizzen eines Freiwilligen, der wegen seiner "persönlichen Moral" nach Vukovar kam (1992: 10). Auch wenn der Autor die Einstellung der meisten Bewohner Vukovars vertritt, man hätte die Stadt verteidigen können, wäre sie nicht von der offiziellen Staatspolitik geopfert worden, fallen die politischen Kommentare doch recht selten aus. Vorherrschend sind Humor und Groteske als Strategie der unmittelbaren Zeugenschaft, so werden Ereignisse wie das Schießen auf die kroatische Fahne auf dem Wasserturm beschrieben oder sogar der Mangel an sexuellen Beziehungen während des Krieges thematisiert. Als Beispiel für die Groteske lässt sich die Szene anführen, in der der Protagonist auf der Suche nach Mineralwasser und Bier in das verlassene Gasthaus "Mornar" in Borovo eintritt, aber nur ein für den Grill vorbereitetes, verdorbenes Lamm am Spieß findet:

Im Kühlschrank finde ich ein aufgespießtes Lamm. Noch vor einigen Tagen haben sie es im "Mornar" vorbereitet, gesäubert, das Innere gesalzen. Es schien, als ob abends Gäste kommen würden, und der Grillmeister würde es dann langsam drehen. Das Fett tropft und die Bestellung kommt: zwei Kilo Fleisch für die Gesellschaft in der Ecke. In der allgemeinen Hektik wurde alles verlassen und die Delikatesse blieb roh. Uh, wie habe ich mich im ersten Moment gefreut. Ich sah mich als Helden. In der Stellung ein Lamm grillen und schlemmen. Den Tschetniks zum Trotz es zu drehen und sie schnüffeln lassen, was für Delizien wir essen. Dann nahm ich den Gestank wahr. Das arme Lamm ist im Kühlschrank verfault. Seit Langem gibt es keinen Strom, und nur meine allzu große Freude an der Entdeckung verhinderte, sofort die Beschaffenheit meines Fundes zu erkennen. Seufzer. Wenigstens Bier ist hier. Ich ziehe meine verdiente Kiste fort. (56)

Es ist eine optimistische Kriegsschrift über Vukovar eines unmittelbaren Zeugen – eines Kriegsfreiwilligen: Humor und Groteske bewältigen das Trauma.

Als die dritte ästhetische Strategie sind unterschiedliche Formen der Dokumentarliteratur zu nennen, wie etwa sichtbar im Alltag einer unmittelbaren Zeugin des Krieges, der Reporterin Alenka Mirković. Ihr Buch 91, 6 MHZ: Glasom protiv topova ist eine Kriegschronik, angefangen vom ersten Konflikt bis zum Fall der Stadt. Es wird gleichzeitig als der einzige Kriegsroman über Vukovar gelesen, der als unmittelbares Zeugnis geschrieben wurde. Alenka hat nach der Flucht aus der Stadt kurz vor deren Fall die Kriegshölle von Vukovar überlebt und das gleiche Trauma eines Kriegsberichterstatters wie Siniša Glavašević unmittelbar erlebt, jedoch stellt sie es nicht im statu nascendi dar, während der Belagerung der Stadt, sondern post festum, im Exil. Die Zeugin des Traumas beschreibt die Entwicklung der Ereignisse sowie ihre eigenen Gefühle, vom Erstaunen darüber, wie ehemals friedliche Nachbarn über Nacht zu Feinden wurden bis zur Identifikation mit den kroatischen Soldaten und Gefühlen von Schuld und Scham, weil sie den Krieg im Gegensatz zu ihren Kollegen überlebt hat. Die Zeugin stellt in Form eines autobiografischen Subjektes den Kriegsalltag aus Frauensicht dar. Ihr Interesse liegt weder in der Thematisierung der Kriegsursachen noch der Kriegsoperationen, in erster Linie ist sie an persönlichen Erlebnissen und unmittelbaren Eindrücken interessiert, wie etwa an der Frage, wie man unter starkem Granatenbeschuss Wasser holen soll, wie man sich das Haar waschen und baden soll, wenn es kein Wasser gibt, wie die Wäsche wechseln oder den Geburtstag inmitten des Krieges feiern. Der Roman endet mit dem betonten Gefühl der persönlichen Schuld und bestätigt gleichzeitig, dass die Trauma- Erfahrung kein Ende hat. Implizit wird damit der Zweifel an der kathartischen Funktion der Literatur geäußert: "Für mich ist der Krieg beendet und ich habe ihn verloren" (1997: 326). Das Gefühl von der "Schuld der Überlebenden" begleitete die Autorin lange nach dem Kriegsende und ihrer Rückkehr nach Vukovar, worüber sie ausdrücklich im Interview anlässlich der dritten Auflage ihres Buches schreibt: "Lange dachte ich, dass die Besten gefallen sind, was automatisch die Frage nach sich zog: Warum bin ich am Leben geblieben?" (2011b: 59). Die ethische Schuld, den Krieg überlebt zu haben, hat die Autorin erst im Nachwort der dritten Auflage in einer bitteren politischen Pointe überwunden, in der ihre traumatischen Nachkriegserfahrungen und die Probleme der Koexistenz der Opfer und Täter nach der friedlichen Integration Vukovars eingetragen sind: "Wir sehen uns im nächsten Krieg. Viel Glück…" (2011a: 430). Wie in Albträumen bleibt das Trauma unbewältigt und kehrt immer wieder zurück.

Ähnlich wie Ratko Cvetnićs Roman Kratki izlet kann Alenka Mirkovićs Roman zugleich sowohl der optimistischen als auch der kritischen Nachkriegsschrift zugeordnet werden. Mit der Schilderung der alltäglichen Verteidigung der Stadt und des Glaubens an das Weiterleben gehört Glasom protiv topova zur optimistischen Kriegsschrift. Das ausgeprägte Gefühl der ethischen Schuld in der ersten Auflage jedoch ist zugleich eine Ankündigung einer kritischen Nachkriegsschrift über Vukovar von einer unmittelbaren Zeugin des Krieges, die ihre Erfahrungen als Vertriebene und Rückkehrerin verschriftlicht. Mittels ihrer Kritik am zeitgenössischen Zustand in Vukovar mit den ungelösten Fragen der friedlichen Reintegration wird dieser Status in der dritten Auflage bestätigt. Somit könnte man das Jahr 1997, das Erscheinungsjahr der ersten Auflage der Romane Alenka Mirkovićs und Ratko Cvetnićs, als Periodisierungsgrenze für die zwei Formen der der kroatischen Kriegs- und Nachkriegsschrift postulieren.

3. 2. Erinnerung indirekter Zeugen: Zitierung und Intertextualität, nostalgische Erinnerungen und Autobiografie, kindliche Perspektive

Zu den indirekten Zeugen des Kriegstraumas von Vukovar gehören alle Zeitgenossen, die den Krieg aus den Medien und Erzählungen unmittelbar Beteiligter erlebt haben. Die bekannteste Stimme, welche die direkte Erfahrung der Belagerung Vukovars übertragen hat, war der bereits erwähnte Siniša Glavašević, der mit seinen täglichen Radioberichten die traumatischen Ereignisse direkt bezeugte und Vukovar zu einem Ort kollektiver Erinnerung machte. Die Autorengeneration der indirekten Zeugen fand Strategien für die Repräsentation des Kollektivtraumas, weit weg von Großerzählungen der Historie, Techniken wie etwa Zitat, Intertextualität, nostalgische Erinnerung, Autobiografie und kindliche Perspektive.

Zitattechnik und Intertextualität prägen den ersten kroatischen Roman mit Heimatkriegsthematik, Nedjeljko Fabrios Smrt Vronskog: Deveti dio Ane Karenjine; Romanzetto alla Russa (Vronskijs Tod: neunter Teil von Anna Ka-

renina; Romanzetto alla Russa, 1994), mit dem der Autor gleichzeitig, wie häufig betont wird, die Grenzen der Kriegsliteratur (Sablić Tomić 2011) verschoben hat. Als damaliger Vorsitzender des kroatischen Schriftstellerverbands schrieb Fabrio engagiert gegen die kriegerischen Zerstörungen und unterschied klar zwischen Opfer (Kroatien, Vukovar) und Aggressor (Jugoslawische Volksarmee, Serbien). Als indirekter Zeuge des Krieges konnte er die dokumentarische Methode nicht anwenden, da er den Krieg, wie der Autor selbst betonte, nicht "mit eigenen Augen" gesehen habe. Als Schriftsteller neugeschichtlicher Romane mit Themen multiethnischer Schicksale aus der Geschichte der Stadt Rijeka sei er sich dessen bewusst, dass die schwarz-weiße ideologische Matrix ästhetisch nicht glaubwürdig ist. Darüber hinaus interessiere ihn, wie er selbst sagt, nicht die Geschichte "[...] als Kulisse der Geschehnisse, vielmehr seien die Schicksale vollkommen bedeutungsloser und unwichtiger Menschen der stetige Antrieb, die Tragik der Ankünfte und Abfahrten, des Verstauens von Habseligkeiten, des Einpackens und Zurücklassens persönlicher Erinnerungen in den Gebieten, aus denen aufgrund kriegerischer oder politischer Strömungen ausgewandert werden muss, festhalten zu wollen. Die Grammatik dieser auf den ersten Blick unwichtiger Leben, ist das, was sich bis in die Tiefschichten meiner Haut eingeprägt hat [...]" (zitiert nach Sablić Tomić 2011). Im erwähnten Kontext, in welchem die ästhetische Strategie des Schriftstellers auf "kleine" unbeglaubigte Erzählungen anstatt auf "große" beglaubigte Historien gerichtet ist, erscheint Fabrios Verfahren für die Darstellung des Kriegstraumas von Vukovar aus dem Blickwinkel eines "entliehenen" Charakters noch interessanter. Tolstois Protagonist, der Ende des 19. Jahrhunderts nach Annas Selbstmord in den türkisch-serbischen Krieg geschickt wurde, hat es am Ende des 20. Jahrhunderts auf das Schlachtfeld in Vukovar verschlagen, um auf serbischer Seite zu kämpfen. Im großen Finale des Romans begibt sich Vronski, nachdem er die Natur dieses Krieges verstanden hat, geleitet von Annas Antlitz am Himmel, freiwillig in ein kroatisches Minenfeld und bringt mit seinem Protestselbstmord die Verurteilung der Aggression gegen Vukovar zum Ausdruck. Das ist Katharsis im Roman. Während der Held stirbt, geht am Horizont die Sonne als das Symbol der Hoffnung auf:

und unten, unter ihm, am Waldrand des schrien die Tschetniks: – Zurück, Graf! – Und noch: – Dort sind Minen... Ustascha-Mineeeeeen... aber plötzlich, so schien es, verwandelte sich Annas Gesicht, das hoch oben am Himmel vor ihm schwebte, wie durch ein Wunder in ein Strahlen, das den ganzen Himmel ausfüllte und er sah die majestätische Geburt einer neuen, jungen, alles mit Küssen bedeckenden Sonne, der Sonne der Sühne und Gerechtigkeit, zu der in ihm zusammen alles Wahrhafte strebte, und dann donnerte der Knall. (139)

Es handelt sich um eine optimistische Kriegsschrift über Vukovar eines indirekten Zeugen mit Zitattechnik und Intertextualität.

Der gleichen Strategie bedient sich auch Stjepan Tomaš in seinem Roman mit dem Titel Srpski bog Mars (Der serbische Gott Mars, 1995), in Anspielung auf Miroslav Krležas bekannten Titel der Kriegsnovellen Hrvatski bog Mars (Der kroatische Gott Mars). Der Roman ist aus der "umgekehrten" Perspektive, d.h. aus der Feindesperspektive geschrieben. Verflochten sind zwei Geschichten: die eine begleitet das persönliche Schicksal eines serbischen Hauptmanns, der als einer der Ersten in Vukovar einmarschiert und in der Erzählzeit des Romans in den slawonischen Dörfern das Grab seines Sohnes sucht, es findet und erfährt, dass sein Sohn von seinem eigenen Kommandanten getötet wurde, weil er nicht schießen wollte. Die zweite Geschichte ist eine Groteske über eine gescheiterte Werbereise nach Vukovar anlässlich des dritten Jahrestages der Stadteroberung – Tura opomene (Gedenktour), die in den höchsten Kreisen der Belgrader Regierung für in- und ausländische Journalisten organisiert wurde. Als Zweck der Reise soll die in- und ausländische Öffentlichkeit über ihre "Wahrheit" über Vukovar informiert werden. Dafür wird nach Vorbild der Potemkinschen Dörfer eine Simulation der Stadt mit Kulissen zurechtgemachter Fassaden inszeniert, mit falschen Polizisten auf den Verkehrswegen und glücklichen Menschen auf den Straßen, die von arbeitslosen Schauspielern gespielt werden, mit glänzendem Blech auf dem Glockenturm der katholischen Kirche, mit englischem Rasen und auf den Fensterscheiben aufgemalten Kindergesichtern. Allerdings rechnen die Initiatoren dieser Idee und der Simulation nicht mit dem schlechten Wetter in Vukovar in den Tagen der "Befreiung" der Stadt, und so bläst der Wind die falschen Fassaden, und der Regen vertreibt die Schauspieler und wäscht die aufgemalten Gesichter von den Fenstern ab:

Das Gesicht des Mädchens begann zu verblassen, es bekam unklare Linien, wie die Silhouette eines Clowns. Es verblassten auch die Gesichter der übrigen Mädchen und Jungen, die auf die Fenster aufgemalt waren. Und alle weinten, und über ihre Gesichter tropften blaue, schwarze oder braune Tränen...

Nichtsdestotrotz war das Wunder noch nicht zu Ende. Die Vorderfront des Hauses der Arbeiter begann sich zu verbiegen und zu kräuseln, wie die unmutige Stirn eines alten Mannes. Es schien, als würde sie einstürzen, und es besteht kein Zweifel, dass sie eingestürzt wäre, wenn ein neuer Windstoß, noch stärker als der vorherige, sie nicht wie ein Laken in die Höhe gehoben hätte, und dieses flatterte vor den Augen aller Betrachter über die umliegenden Dächer durch die Luft. (113)

Es ist eine groteske Kriegsschrift über Vukovar eines indirekten Zeugen des Kriegsdramas aus Osijek, dem das Trauma von Vukovar so nah war, dass er sich nicht traute, es mit den eigenen erzählenden Augen zu betrachten.

Als zentrale ästhetische Strategie der Kriegsschrift über Vukovar gilt die nostalgische Erinnerung in Pavle Pavličićs autobiografischen Texten. Der gebürtige Vukovarer Pavličić wurde zu einem der bedeutendsten indirekten Zeugen des Kriegstraumas von Vukovar in der zeitgenössischen kroatischen Literatur. Die Belagerung der Stadt erfuhr er nicht nur als kollektives, sondern auch als tiefes persönliches Trauma, denn seine Eltern waren während der gesamten Belagerungszeit in Vukovar und als Zeitzeugen der Zerstörung der Stadt somit unmittelbar von den dramatischen Kriegsgeschehnissen betroffen.

Vukovar ist eine dauerhafte Obsession in Pavličićs Oeuvre. Zu finden ist sie als Thema und Handlungsort in den Vorkriegsromanen, in seiner lyrischen Prosa *Dunav* (*Donau*), in der novellistischen Trilogie *Nevidljivo pismo* (*Ein unsichtbarer Brief*), *Škola pisanja* (*Schreibschule*) sowie in *Diksilend* (*Dixieland*). Da er die Tragödie seines Geburtsortes in Zagreb erlebt hatte, konnte und wollte Pavličić den Krieg nicht direkt thematisieren. So wurde Vukovar zum zentralen Thema in seinem autobiografischen Zyklus, der vom Kriegsanfang über die Belagerung der Stadt bis zur friedlichen Reintegration der Donauregion in den Jahren 1991–1997 entstand. In der Darstellung des Kriegstraumas wendet Pavličić das Minus-Verfahren an: es gibt keinen Krieg und keine Zerstörung. Vukovar ist ein Ort nostalgischer Erinnerung an eine Stadt, wie sie vor dem Krieg in der Kindheit und Jugend des Autors in den 1950ern und 1960ern gewesen war.

Vier Bücher bilden seinen autobiografischen Kriegszyklus über Vukovar: Dunav. P. S. Vukovarske razglednice (Donau. P.S. Vukovarer Ansichtskarten), 1992 (die damals im Kontext des Kriegstraumas gelesene zweite Auflage lyrischer Prosa Dunav aus dem Jahr 1983, sowie die 1991 in der Zeitschrift "Večernji list" veröffentlichten nostalgischen Essays Vukovarske razglednice), Šapudl, 1995, autobiografische Aufzeichnungen aus der Kindheit in Vukovar in der Gundulićeva Straße, genannt Šapudl, weiterhin Kruh i mast (Brot und Schmalz), 1996, Aufzeichnungen über die Esskultur in Vukovar und Vodič po Vukovaru (Reiseführer durch Vukovar), 1997, unmittelbar vor dem ersten Besuch der Stadt nach siebenjähriger Abwesenheit entstandene Aufzeichnungen über städtische Lokalitäten. Dem Kriegstrauma Vukovars kommt eine geringere Bedeutung zu und ist in sporadischen Anspielungen auf die Kriegsgeschehnisse zu finden. Der Krieg ist schließlich nicht das zentrale Thema Pavličićs, vielmehr ist sein Thema der Kontext, in dem die Erinnerungen des Erzählers herausgelesen werden können, wobei die nostalgischen Erinnerungen an das Vorkriegsvukovar im Vordergrund stehen; es handelt sich um eine Rekonstruktion der individuellen Biografie des Autors, des genius loci, der Identität der Stadt wie auch der Zivilisation der Donauregion in diesem Teil Mitteleuropas. In der nostalgischen autobiografischen Prosa Pavličićs erfolgt die Bewältigung des Kriegstraumas mittels der Erinnerung an die Stadt, wie sie einmal war, und auch mittels der Hoffnung, wie sie in Zukunft sein wird. Die Texte entfalteten eine kathartische Wirkung: die Befreiung vom Trauma im Glauben an die Zukunft.

Pavličić verwendet drei memorative Techniken für seine nostalgischen Erinnerungen: zum Einen bedient er sich der Erinnerung an den Alltag und an die Kultur in Vukovar der 1950er und 1960er Jahre. Alle vier Bücher des autobiografischen Zyklus sind eine Reihe von Lexikoneinträgen über Menschen, Ereignisse und Gegenstände, Straßen und Gebäude, Zubereitungsart und -weise von Speisen, über Jahreszeiten und die Vukovarer Flüsse Donau und Vuka. Eine weitere memorative Technik ist die des eidetischen Bildes mit dem Speichern von Wahrnehmungen, Farben, Formen, Klängen und Gerüchen. Dabei entstehen so starke sensorische Erinnerungen an Dinge und Erscheinungen, dass ihre Farben sichtbar, ihre Formen fühlbar, ihre Klänge hörbar und ihre Gerüche wahrnehmbar werden, und vor dem Leser erhebt sich der gesamte Kosmos Vukovars, wie er einmal in der Realität existierte, die es nicht mehr gibt. Als dritte memorative Technik ist die Bewahrung der sprachlichen Koine Vukovars zu beobachten: die Benennung von Gegenständen mit nicht standardisierten Begriffen, wie sie dort, so der Autor, genannt wurden (beispielsweise "ajnpresupa" [Brennsuppe], "drebank" [Drehbank], "kajasi" [Gürtel] u. ä.). Die sprachliche Koine Vukovars voller Fremdwörter und nicht standardisierter Begriffe ist ein Zeugnis der Offenheit und des Multikulturalismus der Stadt, festgehalten in der Sprache. Gleichzeitig stellt sie eine Botschaft über die Absurdität des Krieges dar, der gerade im Moment der Entstehung eines neuen Europas das europäische utopische Ziel, den beschworenen Multikulturalismus, zerstört.

Der autobiografische Zyklus Pavličićs gilt als Höhepunkt und zugleich als Ende der optimistischen Kriegsschrift über Vukovar: Höhepunkt, da die nostalgische Erinnerung an die Stadt, wie sie vor dem Krieg war, als eine Art Katharsis für die Bewältigung des Kriegstraumas fungiert. Zugleich ist es ihr Ende, da der *Vodič po Vukovaru* den letzten optimistischen Text der kroatischen Kriegsliteratur und der Literaturüber Vukovar darstellt. Damit besiegelt auch das Veröffentlichungsjahr von Pavličićs *Vodič po Vukovaru* – das Jahr 1997 – die Periodisierungsgrenze zwischen der Kriegs- und Nachkriegsschrift.

Zehn Jahre später veröffentlicht Pavličić das monumentale Buch *Vukovarski spomenar* (*Vukovarer Gedenkbuch*), eine Auswahl aus noch im Krieg entstandener, nostalgischer autobiografischer Prosa als ein literarisches Denkmal der optimistischen Kriegsschrift über Vukovar und ein Abschied von der Identität Vukovars, wie sie war und sein sollte: eine Einheit von Vuka und Donau, des Besonderen und Allgemeinen, Kroatiens und der Welt.

Es zeigte sich, dass Vuka und Donau sein sicherster Schutz sind: auch nach allem, was passiert ist, Vukovar blieb Vukovar, und symbolisiert weiterhin, was

die Stadt symbolisiert. Da Donau und Vuka existieren, kann ihre Identität nicht zerstört werden: Vuka verbindet sie mit slawonischer Landschaft, durch welche dieses Flüsschen fließt, und wird immer verbunden bleiben, Donau macht sie zu einem Teil der Welt.

Und das kann niemals geändert werden, wie auch die Läufe von Donau und Vuka nicht geändert werden können. (1992: 188; 2007: 278)

3. 3. Kindliche Perspektive

Unter den indirekten Zeugen des Kriegsdramas von Vukovar sind besonders zwei Autorinnen hervorzuheben, die das Kollektivtrauma mit den Augen eines Kindes darstellen. Im Roman von Maša Kolanović *Sloboština Barbie* (*Underground Barbie*, 2008) wird der Krieg aus der Sicht eines Kinderspiels mit Barbiepuppen in den Schutzräumen der Siedlung Sloboština in Novi Zagreb im Herbst 1991 geschildert. Durch den Zusammenprall zwischen dem fröhlichen Kinderspiel und der Ernsthaftigkeit des Krieges entsteht eine fröhliche Groteske. Am Höhepunkt des Romans wird das Spiel im Zagreber Schutzraum von einem einfachen Satz, zusammengesetzt aus einem Subjekt und einem Prädikat, unterbrochen. Der Satz dringt in die kindliche Welt ein: "Vukovar ist gefallen!" Die Erzählerin bringt das Ausmaß des Kollektivtraumas in mehrfacher Wiederholung dieses einfachen Satzes in einer Reihe infantiler Assoziationen und Bilder zum Ausdruck:

"Vukovar ist gefallen!", rief er, und wir standen wie zur Salzsäule erstarrt da, als ob Gott, gebannt von seinem eigenen Bild und Abbild, die Welt für eine Sekunde angehalten hätte. Vukovar war gefallen, an seiner Stelle war ein mit einer Zigarettenkippe gebranntes Loch auf der Landkarte. Vukovar war gefallen, und für die Kinder dort würde es am nächsten Tag mit Sicherheit keine Schule geben. Vukovar war gefallen, und seine Einwohner waren in den fliegenden Waschmaschinen von Professor Balthazar an einen sicheren Ort gebracht worden. (116)

In derselben infantilen Sichtweise werden auch die Bilder vom Fall der Stadt dargestellt, eingeprägt in das kindliche Bewusstsein durch die Medien: "Kinder weinten, neben ihnen die toten Körper einer alten Frau, eines Mannes ohne Schuhe, eines Mannes ohne Kopf, und daneben Kühe, Hühner und Schweine" (117).

Auf gänzlich andere Weise wird das Kriegstrauma Vukovars im Roman Hotel Zagorje (Hotel Nirgendwo, 2010) von Ivana Simić Bodrožić dargestellt, einer unmittelbaren Zeugin des Vertriebenentraumas von Vukovar: Die Autorin beschreibt die in Zagreb und Hrvatsko Zagorje verbrachten Tage ihres Exils. Auch wenn Simić Bodrožić eine indirekte Zeugin der Zerstörung Vukovars ist, da sie die Kriegsjahre im Exil verbrachte, vertieft sich ihr Trauma bis zur Unüberwindbarkeit vom Verlust des Vaters, dessen Tod auf Ovča-

ra niemals offiziell bestätigt wurde. Die infantile Heiterkeit der kindlichen Perspektive im ruhigen Zagreber Schutzraum in Maša Kolanovićs Roman steht im Kontrast zu Ivana Simić Bodrožićs Bitterkeit und Benachteiligung der Vertriebenen. Das Trauma des Mädchens äußert sich auf allen Ebenen der beschriebenen Realität, von der vergeblichen Wohnungssuche und des Unverständnisses der bürokratischen Strukturen bis zum Gebrauch der nicht standardisierten Koine von Vukovar (die Vertriebenen sagen "kifla" [Brötchen] und "farmerke" [Jeans] und die Zagreber "slanac" i "trapke") und des markierten gesellschaftlichen Status: "In meiner Neu-Zagreber Schule waren alle wahnsinnig modern, sie lernten ab der sechsten Klasse Englisch, trugen jeden Tag andere Kleider und hießen Lana und Borna" (37). Große Teile des Textes können mittels der Theorie der Unbeschreiblichkeit des psychisch nicht verarbeiteten Traumas gelesen werden, beziehungsweise als Ausdruck einer ständigen Wiederkehr vom unterdrückten Gefühl der Benachteiligung wegen des verlorenen Heimes und der verlorenen Stadt aus der Opferperspektive. Am Ende des Romans erhält die Familie endlich eine Wohnung, aber die Heldin fühlt sich, als wäre sie von "irgendeine[r] Krankheit" befallen.

Nachts stehe ich auf, ich kann oft nicht schlafen. Auch ich möchte von hier fortgehen, so weit weg wie nur möglich. An einen anderen Ort, an dem ich nicht das Gefühl habe, ich würde wahnsinnig werden. Ich bin mir sicher, dass ich eine Krankheit habe. (221)

In Ivana Simić Bodrožićs Roman bleibt das Trauma der Vertriebenen unbewältigt. Es ist eine kritische Nachkriegsschrift über Vukovar. Wie auch in Alenka Mirkovićs Text, in dem der letzte Satz ("Für mich ist der Krieg beendet und ich habe ihn verloren.") impliziert, dass die kathartische Wirkung von Artikulation und Repräsentation des Traumas im literarischen Diskurs auf unbestimmte Zeit verschoben wird, wird auch in Ivana Simić Bodrožićs Text die Machtlosigkeit der Literatur suggeriert, das Ich als den Zeugen des Traumas körperlich und geistig zu erneuern.

4. Post scriptum, oder anstelle einer Schlussfolgerung

Ivana Šojat-Kučis Roman *Jom Kipur* (2014) geht vom paradoxen ästhetischen Potenzials des Traumas aus. Als Angehörige der Nationalgarde in Osijek im Jahr 1991 war die Autorin Zeugin des Krieges um Osijek und erlebte die Tragödie von Vukovar aus unmittelbarer Nähe. Nach eigenen Aussagen wollte sie einen Roman schreiben, in dem sie das Stigma der traumatisierten kroatischen Soldaten als Alkoholiker und Selbstmörder als Anlass nehmen würde, um ganz ohne Schwarz-Weiß-Technik zu zeigen, dass das Kriegstrauma bewältigt werden kann. Diese im Titel des Romans als jüdischer Feiertag der Sühne verkörperte Idee wird ästhetisch mit der Technik der beichtenden Erinnerung verwirklicht. Der Vukovarer Kriegsfreiwillige Josip Matijević

beichtet dem Psychotherapeuten Grgur Romić seine durchlebten Kriegsund Nachkriegstraumata, oder wie er sie nennt "Dämonen": Bilder vom Kriegsschauplatz Vukovar, Tod des engsten Freundes, Tod der Großmutter im Schutzraum Vukovars, Folterungen im Lager Stajićevo, Konflikt mit dem Vater, welcher der Meinung ist, dass er mit seinem Verhalten in der Nachkriegszeit die Uniform der kroatischen Armee "entehrt" habe, Überlegungen über die Tiefe des Traumas eines serbischen Mitkämpfers, den "seine Leute" wegen "Verrats" besonders stark gefoltert hatten. Alle Charaktere im Roman sind auf Dauer geprägt von der Trauma-Erfahrung: der Protagonist, Doktor Romić, ein adoptiertes Roma-Kind, das nach Amerika emigriert, der Vater, der stirbt, ohne sich mit seinem Sohn versöhnt zu haben, die Mutter, die das Trauma durch Schweigen heilt, die Freundin Dubravka, die zwanzig Jahre ein imaginäres Bild einer verlorenen Liebe in Vukovar malt. Ihr ursprüngliches Thema über die Ursachen des familiären Verschweigens der wichtigen historischen und persönlichen Tatsachen aus dem Roman Unterstadt wendet die Autorin in diesem Roman auf das Trauma von Vukovar an und gestaltet ein novellistisches Gewebe, in dem der Held auch durch eigenen Willen in die Erinnerung eintaucht. Mit der Belebung dieser Erinnerungen und dem Ausdruck des durchlebten Traumas erlebt er Katharsis und Heilung. Im Dialog mit Doktor Romić bekennt der Held seinen Hass und befreit sich gleichzeitig von ihm:

"[...] Ich habe es ihnen schon gesagt, zehn Jahre habe ich alle Serben gehasst, der Reihe nach. Alle waren schuld. Alle Serben."

"Sie denken nicht mehr so?"

"Nein, am leichtesten ist es, die Leute in einen Waggon zu pferchen und sie Richtung Hass zu schicken. Wegen Spreu das gesamte Weizenfeld abzubrennen". (229)

Am Ende des Romans resümieren der kroatische Soldat Vukovars und seine Freundin, die "Gerechtigkeit sei unergründlich" (366), aber gereinigt durch Erinnerung und Andenken vertreiben sie das Böse und den Hass aus sich und beginnen ein gemeinsames Leben der Vergebung, ohne nach Rache zu suchen. Ivana Šojat-Kučis Roman ist eine neue Form der Kriegsschrift über Vukovar, ein Roman mit der These von der Notwendigkeit der Vergebung und ein Roman der Katharsis durch Erinnerung: das Trauma kann nicht vergessen werden, aber es kann zum Ausdruck gebracht und dadurch bewältigt werden.

Bibliographie

- Agamben, G. 2008. *Ono što ostaje od Auschwitza*. Übersetzt von M. Kopić. Zagreb: Antibarbarus.
- Caruth, C. 1995. Trauma. Explorations in Memory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Cvetnić, R. 1997. Kratki izlet. Zapisi iz Domovinskog rata. Zagreb: Ceres.
- 2000. Ein kurzer Ausflug: Aufzeichnungen aus dem Krieg in Kroatien. Köln: Verlagsbuchhandlung Ulrike Šulek.
- Fabrio, N. 1994. Smrt Vronskog: Deveti dio "Ane Karenjine" Lava Nikolajeviča Tolstoja; romanzetto alla russa. (Vronskijs Tod: neunter Teil von "Anna Karenina" von Lav Nikolajevič Tolstoi romanzetto alla russa). Zagreb: Mladost, Durieux, Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Fedorovsky, S.; Kliment, Ž. 1992. Vukovarski dobrovoljac (Der Freiwillige von Vukovar). Zagreb: Popreklam.
- Felman, Sh.; Laub, D. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Glavašević, S. 1994. *Geschichten aus Vukovar*. Übersetzt aus dem Kroatischen von M. Antonić. Trier: Verlag Kleine Schritte.
- Kolanović, M. 2012. *Underground Barbie*. Übersetzt aus dem Kroatischen von P. Fridrich. Münster, Berlin: Prospero Verlag.
- Laub, D. 1995. "Truth and Testimony: The Process and the Struggle." In: Caruth, C. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press: 61–75.
- Mirković, A. 1997. 91,6 MHz: Glasom protiv topova (91,6 MHZ: Mit der Stimme gegen Kanonen). Zagreb: Algoritam.
- _____. 2011a. 91,6 MHz: Glasom protiv topova. Dritte ergänzte Auflage. Zagreb: Jesenski i Turk.
- _____. 2011b. "Meni je Vukovar emocionalna kategorija" ("Für mich ist Vukovar eine emotionale Kategorie"). G. Cvitan. *Hrvatska revija*, no. 3–4: 56–65.
- Pavičić, J. 1997. Ovce od gipsa. Split: A. B. Gigantic.
 - ____. 2001. Nachtbus nach Trieste. Wetzlar: Nummer&Verlag.
- Pavličić, P. 1992. Dunav. P. S. 1991: Vukovarske razglednice (Vukovarer Ansichtskarten). Zagreb: Znanje.
- ____. 1995. Šapudl. Zagreb: Znanje.
- . 1996. Kruh i mast (Brot und Fett). Zagreb: Znanje.
- ____. 1997. Vodič po Vukovaru (Reiseführer durch Vukovar). Zagreb: Mozaik knjiga.
- _____. 2007. Vukovarski spomenar (Vukovarer Gedenkbuch). Zagreb: Matica hrvatska.
- Sablić Tomić, H. 2011. Tema: Domovinski rat (Thema: Heimatkrieg). http://www. hrvatskiplus.org/article.php?id=989&naslov=tema-domovinski-rat. Zugriff: 29. 10. 2016.
- Simić Bodrožić, I. 2012. Hotel Nirgendwo. Wien: Zsolnay.

- Šimunović, Z. 1955. *Vukovarski dnevnik (Das Tagebuch aus Vukovar)*. Zagreb: Školske novine.
- Šojat-Kuči, I. 2014. Jom Kipur. Zagreb: Fraktura.
- 2015. "Branitelji koje ja znam nasmijani su ljudi koji oko sebe šire pozitivu" ("Die kroatischen Soldaten, die ich kenne, sind lächelnde Menschen, die eine positive Ausstrahlung haben"). *Jutarnji list*, 12: 1.
- Tomaš, S. 1995. *Srpski bog Mars (Der serbische Gott Mars*). Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Entmythisierung der Blockade Leningrads: Fiktionalisierung der Vergangenheit zwischen offizieller und persönlicher Erinnerung

ZUSAMMENFASSUNG

Die Blockade Leningrads durch die deutsche Wehrmacht ist eines der größten Kriegsverbrechen des Zweiten Weltkriegs. Bis heute dominiert in der offiziellen Erinnerungspolitik Russlands ein heroisierter Blockademythos, der nicht nur die individuellen traumatischen Erfahrungen der Blockadezeit, sondern auch die Versäumnisse der sowjetischen Führung überlagert. In meinem Beitrag frage ich nach Erscheinungsformen und Funktionen der literarischen Fiktion in der Spannung von öffentlicher und persönlicher Erinnerung an die Geschichte der Blockade. Mit Andrej Turgenevs (alias Vjačeslav Kuricyns) Roman Spat'i verit' (2007) wird ein postsowjetischer "Blockade"-Roman in den Blick genommen, der die Belagerungszeit ins Zentrum des literarisch fiktionalisierten Geschehens rückt und mit Durchmischungen von Fakten und Fiktionen den heroisierenden Blockademythos demontiert.

Einführung

Die Belagerung Leningrads von 1941 bis 1944 durch die deutsche Wehrmacht und ihre finnischen Verbündeten ist eines der größten Kriegsverbrechen des Zweiten Weltkriegs. Während der 872-tägigen Blockade war die Millionen-Metropole nahezu von allen Versorgungswegen über Land abgeschnitten, es kamen über eine Millionen Menschen ums Leben: Ein Großteil der Bevölkerung verhungerte oder erfror, viele starben an Mangelerkrankungen oder verloren ihr Leben im Bomben- und Artilleriebeschuss.¹ Die deutsche Führung nahm diese Katastrophe nicht nur in Kauf, sondern zielte auf die totale Vernichtung Leningrads durch systematisches Aushungern der Großstadt und Massentod der Leningrader.² Die Stalinsche Regierung setzte der absehbaren Katastrophe keine vorzeitigen Evakuierungs- und Versorgungspläne entgegen und ließ auch im Ausnahmezustand nicht von Repressionen

¹ Die genauen Opferzahlen der Belagerung Leningrads sind bis heute umstritten. Schätzungen aufgrund neuester Quellen gehen von weit über einer Million Toten aus. Unterschiedliche Opferzahlen wurden im Laufe der Nachkriegsgeschichtsschreibung zum ideologisch vereinnahmten Politikum (vgl. dazu Voronina 2011, Cherepenina 2005, Ganzenmüller 2005).

² Zur Kriegs- und Hungerpolitik und zur Belagerungs- als Vernichtungsstrategie der Deutschen Wehrmacht im Rahmen des so genannten "Unternehmens Barbarossa" vgl. Hartmann 2011, Ganzenmüller 2005: 13-82.

gegenüber der Leningrader Bevölkerung ab. Es ist mittlerweile bekannt, dass die politisch-militärische Führung Leningrads und Moskaus 1941 höchst unorganisiert auf den Vormarsch der Wehrmacht reagierte und Stalin in Kauf nahm, die Stadt notfalls aufzugeben und die Leningrader sich selbst zu überlassen (Ganzenmüller 2011, Bidlack; Lomagin 2012). Stalins militärstrategische Notfallplanung sah zwar einen Zerstörungsbefehl für alle strategisch wichtigen Gebäude und Betriebe für den Fall der drohenden Einnahme der Stadt durch die Deutschen vor. Eine Eroberung Leningrads war jedoch nicht Teil des unbedingten Zerstörungsplans Hitlers (Ganzenmüller 2005, Hürter 2001). Während im öffentlichen Bewusstsein Deutschlands und des Westens die Erinnerung an die Blockade kaum in das kollektive Gedächtnis eingegangen ist, stellt die Geschichte der Blockade Leningrads in Russland ein zentrales Narrativ im Gedenken an "den "Großen Vaterländischen Krieg" dar. Sie gilt im öffentlichen Erinnerungsdiskurs bis heute als Beispiel für die aktive heroische Widerstands- und Leidensfähigkeit der russischen Bevölkerung während des zweiten Weltkriegs.

In einer Fülle an Memoiren und Tagebüchern wurde über die individuellen Erfahrungen des (Über)lebens Zeugnis abgelegt, Prosatexten und Gedichten ästhetische Ausdrucksformen für die Unsagbarkeit des Schreckens gefunden. Ein Großteil der Erinnerungsliteratur hat dokumentarischen Charakter, Annäherungen an die traumatischen Erfahrungen über eine Fiktionalisierung der Vergangenheit gibt es in der Kriegs- wie Nachkriegsliteratur, wie auch in der spät- und postsowjetischen Literatur russischen Literatur dagegen relativ selten. Im Folgenden soll nachvollzogen werden, wie sich der Stellenwert der literarischen Fiktion im Umgang mit der Geschichte der Blockade verändert hat und welche Funktion eine Fiktionalisierung der Vergangenheit im heutigen Erinnerungsdiskurs einnimmt.

Der offizielle heroisierende Blockadediskurs

In der Sowjetunion durfte lange nicht öffentlich über das Trauma des individuellen Martyriums in der belagerten Stadt gesprochen werden: das Thema wurde zensiert, monopolisiert und heroisiert. Die Darstellungen des unermesslichen Leids, der sozialen Demoralisierung und des realen Grauens wurden in den offiziellen Blockaderepräsentationen der Kriegs- und Nachkriegszeit ausgeblendet oder stark stilisiert,³ eine kritische Auseinandersetzung mit den militärischen Fehlern und den fortgesetzten Repressionen unter der Führung Stalins, die zahlreiche zusätzliche Leben gekostet hatten, vermieden. Leningrad hatte bereits zum ersten Jahrestag der Befreiung der Stadt, im Januar 1945, den Ehrentitel der *Heldenstadt* (город-герой) verliehen bekommen. Der Helden-Topos wurde zum zentralen Bestandteil des offiziellen Sprachge-

³ Vgl. dazu auch Kirschenbaum 2006: 254, Tippner 2011: 283f.

brauchs über die Blockade, in dem sich Rhetoriken der sowjetischen (Kriegs) Geschichtsschreibung zur heroischen Verteidigung der Stadt und Rhetoriken des zivilen Heldentums überlagerten (Zemskov-Züge 2012).4 Vor allem unter der Parteipropaganda der Brežnev-Ära wurde die Erzählung der Blockade als zentrales Kernstück einem heroisch-pathetischen nationalen Epos über den siegreichen Verteidigungskampf der sowjetischen Armee im "Großen Vaterländischen Krieg" einverleibt und damit die Blockade zum Symbol nationalen Heldentums erklärt. Als mit der Öffnung der russischen Archive in den 1990er Jahren zahlreiche persönliche Zeugnisse über Erfahrungen des Grauens auftauchten und auch historische Dokumente die Versäumnisse der sowjetischen Blockadepolitik offenbarten,⁵ konnten viele Lücken der Aufarbeitung geschlossen und somit ein differenzierteres Bild und Deutungsspektrum der Blockadegeschichte entstehen. Es entstand ein breites Spektrum an unterschiedlichen Erinnerungsdiskursen und Deutungsmustern der Blockade. Dennoch dominiert im offiziellen Erinnerungsdiskurs Russlands bis heute ein ritualisiertes Heldennarrativ, das die heldenhafte Verteidigung Leningrads und die würdevolle Kraft des Überlebens der Zivilbevölkerung, der sowjetischen Geschichtsschreibung in den Mittelpunkt stellt.6 Wie stark auch im postsowietischen Russland, insbesondere seit der Regierungszeit Putins, der Blockademythos als Teil eines stark ideologisierten, heroisierenden Kriegsgedenkens weiter gepflegt wird, zeigen Neuauflagen alter Stereotype, wie bei den aufwändigen Siegesgedenkfeiern zum 70. Jahrestag des Kriegsendes und des Endes der Belagerung, wie auch enorm emotional aufgeladene öffentliche Debatten, wenn es um Erhalt von Tabus im Umgang mit der Erinnerung an die Blockade geht.7

⁴ Zemskov-Züge verweist darauf, dass der Heldentopos erst über eine große Bannbreite der als Helden definierten Personen die Idee des Massenheldentums der Leningrader festigen konnte, so wurden gleichermaßen Männer und Frauen als individuelle Kriegshelden stilisiert. Auch Kindern wurde der Heldenstatus zugesprochen: das bekannteste Beispiel ist das Mädchen Tanja Savičeva, das in seinem Tagebuch den Tod aller Angehörigen verzeichnet hatte (Zemskov-Züge 2011: 135-154).

⁵ Zur Archivsituation und Geschichtsschreibung über die Blockade Leningrads vgl. Bidlack; Lomagin 2012 sowie Lomagin 2011: 23-48.

⁶ Zum Heldenparadigma in der sowjetischen Erinnerungspolitik der Blockade vgl. Ganzenmüller 2005: 315-362, Zemskov-Züge 2011: 135-154 und 2012, Voronina 2011: 155-168, Kirschenbaum 2006.

⁷ Ein bekanntes Beispiel ist die heftige Kontroverse, die der unabhängige TV-Sender "Dožd" ausgelöst hatte, als er im Januar 2014 anlässlich des 70. Jahrestages des Endes der Leningrader Blockade eine Online-Umfrage mit der ebenso umstrittenen wie ungeschickten Frage geschaltet hatte, ob man Leningrad nicht besser hätte aufgeben sollen, um möglicherweise Hunderttausende Leben zu retten.

Öffentliche und Private Erinnerung

Die Erinnerung an die Blockade Leningrads birgt vor diesem Hintergrund bis heute eine aus der Spannung zwischen öffentlicher und privater Erinnerung resultierende Sprengkraft. Das kollektive Gedächtnis integrierte persönliche Erinnerungen nur im Rahmen des sowjetischen Narrativs, während individuelle, innoffizielle Erinnerungen aus dem symbolischen Repräsentationssystem verdrängt wurden (Gudkov 2005). Eine derartige Kontinuität in der Fixierung der Erinnerungsrhetorik auf das Heldennarrativ hatte eine selektierende Sichtweise auf die Kriegshandlungen und eine oftmals stark realitätsverfremdende, beschönigende Sicht auf den Alltag in der belagerten Stadt mit weitreichenden Nachwirkungen zur Folge und beeinflusste auch stark die Formen der Selbstidentifikation vieler Überlebender, der so genannten "Blokadniki",8 und nachfolgender Generationen mit den Ereignissen (Zemskov-Züge 2012: 273-296), für die ein Sprechen über die Erfahrungen lange nicht möglich war. Die Sprache kann jedoch nicht bei der Unsagbarkeit des Desasters, bei ihrem Scheitern an der Realität des Schreckens stehen bleiben, argumentiert Ulrich Schmid mit Maurice Blanchot, sondern muss die Erfahrung ertragbar machende Rhetoriken entwickeln, die sich in einer regelrechten "Blockadefolklore" niedergeschlagen haben (Schmid 2011: 266).9 Dem gehen das kollektive und persönliche Gedächtnis vorstrukturierende Erzähltraditionen und sich wiederholende rhetorische Konventionen im unmittelbaren und rückblickenden Sprechen über die Blockadererfahrung voraus, die eine Kontinuität und Stabilität des kollektiven Blockademythos transportieren. 10 Dieser konstituiert sich neben der Betonung des Sieges der Roten Armee, des Opferheldentums der Leningrader, der Einzigartigkeit dieses Kriegsereignisses und der Hervorhebung des kulturellen Reichtums der Stadt auch über wiederholende rhetorische Konventionen und metaphorisch verwendete Alltagsmotive, die die "Extreme des Horrors" auf "leicht zu verkraftende Symbole - Kälte, Dunkelheit, Kinderschlitten - verkürzt" (Reid 2011: 486).11 Zu zentralen, mündlich und literarisch tradierten Gedächtnismotiven wurden das 125-Gramm Stück Brot Tagesration (als Symbol für das Hungern), der kleine Heizofen (als Symbol für Kälte und Dunkelheit), die

⁸ Zum Begriff und zur Situation der "Blokadniki" vgl. Kirschenbaum 2006, Reid 2011: 484-496.

⁹ Schmid bezieht sich auf Maurice Blanchots Text Die Schrift des Desasters (1980/2005). Der Begriff der "Blockadefolklore" stammt aus Naum Sindalovskijs Untersuchung zur städtischen heroisierenden Kriegs- und Blockadefolklore (Sindalovskij 1999).

¹⁰ So tendieren etwa Autorinnen wie Ol'ga Berggol'c und Vera Inber, zumindest in ihren frühen Erinnerungen, dazu, direkte Schilderungen des Hungerns und seiner desaströsen Folgeerscheinungen auszuklammern und mehr über die heldenhafte Verteidigung der Stadt zu schreiben (vgl. dazu Tippner 2011: 284, Kirschenbaum 2006: 254).

¹¹ Zum Alltag und zu Moralvorstellungen w\u00e4hrend der Blockadezeit vgl. auch Jarov 2012, 2013

Kinderschlitten (als Symbol für mühsame Transporte und den Tod von Familienangehörigen), vereiste Menschenbündel auf der Straße (als Bild des Massensterbens) und das überall in der Stadt hörbare Tacken des Metronoms (als Symbol für die permanente Gefahr durch Luftangriffe), welches durch die in der ganzen Stadt installierten Radiolautsprecher längere Programmpausen anzeigte und für viele Hörer das einzige Lebenszeichen im stagnierten Leben der Stadt anzeigte.⁴ Erinnerungsbilder werden vom kommunikativen Gedächtnis gespeist und können einen literarisch und mündlich vermittelten kollektiv verbindenden Alltagsmythos herstellen, der auch die Erinnerungsformeln selbst am Leben hält. So spielen bei den Erinnerungen vieler, selbstverständlich nicht aller, "blokadniki" bis heute tradierte (Pathos)Formeln des aktiven und passiven Opferheldentums und Formen der Selbstzensur eine die Erinnerung rückwirkend prägende Rolle (Zemskov-Züge 2011:148), die den Erzählenden ermöglicht, die eigenen traumatischen Erfahrungen in das Meta-Narrativ einer übergeordneten Sinnstiftung einzubauen und so die erlittenen Traumata zu lindern und ertragen hilft, selbst wenn das Unsagbare des erlebten Grauens, für das keine Sprache gefunden werden kann oder soll, immer mitschwingt.¹² Im teilweise noch bis heute nachwirkenden sowjetisch-sozrealistisch geprägten Diskurs steht weniger die (Un)Möglichkeit der Verbalisierbarkeit des erlebten Grauens zur Debatte, sondern die "Inszenierung einer Sinnhaftigkeit der Ereignisse, die keine semantischen Leerstellen zulässt" (Nicolosi 2014: 449).13

Literatur über die Blockade – Blockadeliteratur

Bereits während oder unmittelbar nach der Blockadezeit wurden zahlreiche Werke verfasst, ¹⁴ die der Öffentlichkeit ein alltägliches, teilweise heroisierendes Bild des Alltags in der eingeschlossenen Stadt vermittelte. ¹⁵ In den weite-

¹² Sehr aufschlussreich für die höchst heterogenen Erinnerungssituation ist der Dokumentarfilm 900 Tage. Realität und Legende der Leningrader Blockade von Jessica Gorter (Niederlande 2011).

¹³ Riccardo Nicolosi spricht in diesem Zusammenhang, mit Verweis auf sowjetische Autoren wie Vera Inber, Vsevolod Višnevskij, Aleksandr Čakovskij u.a. von einem "kataphatischen Diskurs", der "von der absoluten Sagbarkeit, ja von der Notwendigkeit der Sagbarkeit der Belagerung ausgeht" (Nicolosi 2014: 450).

¹⁴ Die literarische Produktion war während der Blockadezeit enorm hoch, wie auch Dmitrij Lichatschow erinnert: "Das Gehirn starb zuletzt. Wenn die Arme und Beine versagten, die Finger die Knöpfe nicht mehr zubrachten, die Kraft fehlte, den Mund zu schließen […], dann arbeitete das Gehirn noch weiter. Die Menschen schrieben Tagebücher, philosophische Werke, wissenschaftliche Untersuchungen, sie dachten aufrichtig nach […]" (Lichatschow 1997: 283).

¹⁵ Bereits während des Krieges war etwa die Stimme der Dichterin Ol'ga Berggol'c über Radio omnipräsent (vgl. die gesammelten Schriften von Ol'ga Berggol'c: Ol'ga: zapretnyj dnevnik (2010, Ol'ga. Geheimes Tagebuch. Es war in Leningrad). Noch während des Krieges erschienen die Tagebücher Vera Inbers Počti tri goda (1944, Fast

ren Nachkriegsjahren waren in der Sowjetunion neben dem offiziell gepflegten Blockadediskurs realistische, ungeschönte Darstellungen nur in privaten, einem engen Kreis zugänglichen Dokumenten möglich, und über Kriegstagebücher kam nur eine "blockierte Wahrheit" an die Öffentlichkeit (Blum 2011: 297-308). Viele Werke zur Blockade sind wohl weniger als "Blockadeliteratur" zu bezeichnen, sondern vielmehr als "Texte über die Blockade", die "versuchen, etwas Rationales ins Unbegreifliche der Gegenwart zu bringen, Menschen Mut zu machen und Halt zu geben", wie der Petersburger Autor Oleg Jurjew formulierte (Jurjew 2011). Andererseits erschienen ab den 1980er Jahren immer mehr Texte, die gegen den offiziellen Blockademythos anschrieben, das Feld der ästhetischen und intellektuellen Auseinandersetzung mit der Blockade erweiterten und so dem kommunikativen Gedächtnis private und verdrängte Dimensionen der Blockadegeschichte hinzufügten. Eine erster Meilenstein in einer alternativen Bearbeitung der Blockaden ist das ab Ende der 1970er Jahre erschienene berühmte Blockadebuch (1977-1981, Blokadnaja kniga) von Ales Adamovič und Daniil Granin, das in einer Collage von Tagbucheinträgen, Erinnerungen und Interviewaufzeichnungen erstmals ein Panorama individueller Stimmen und "menschlicher Dokumente" (Adamovič, Granin 1987: 5-16) vorstellte und, ohne den heroischen Diskurs ganz aufzugeben, erstmals auch die psychische Versehrtheit der Leningrader thematisierte. Eine Sensation in der ästhetischen Bearbeitung der Blockadeerfahrung sind die dokumentarisch-fiktionalen Aufzeichnungen eines Blockademenschen (1984/2011, Zapiski blokadnogo čeloveka) und die erst in den 2000er Jahren entdeckte Erzählung über Mitleid und Grausamkeit (2011, Rasskaz o žalosti i žestokosti) Lidija Ginzburgs, 16 die das moralische Dilemma des "Blockademenschen" durch präzises sprachliches Sezieren der Extremerfahrung des Hungers als einer "körperlichen, kulturellen und existentiellen Tatsache" aufzeigen (Tippner 2011: 282) und den Text aus der Unmittelbarkeit der eigenen Erfahrung heraus als Fiktion ausgeben. Auch die avantgardistischen Gedichte Pavel Sal'cmans (2011) und die Blockade-Gedichte von Genadij Gor (2007) sind als wichtige Beiträge einer ästhetisch erweiterten Sprache über die Blockade zu nennen. 17

drei Jahre), Vsevolod Višnevskijs Kriegstagebuch Dnevnik voennych let (1956, Tagebuch aus den Kriegsjahren) und Aleksandr Čakovskijs Kriegsreportage Éto bylo v Leningrade (1945, Es war in Leningrad), während und nach dem Krieg die Prosaerzählungen von Ivan Kratt, Zakon žizni (1942, Das Gesetz des Lebens), Truženiki vojny (1944, Krieg der Werktätigen) und Surovyj bereg (1947, Das rauhe Ufer) u.a.m.

¹⁶ Über die Text- und Editionsgeschichte von Ginzburgs Aufzeichnungen und Prosatexten vgl. van Baskirk, Zorin 2011.

¹⁷ Sal'cmans Gedichte, die sich jeglichem Versuch verweigern, die Blockadeerfahrungen zu rationalisieren, und Gors Gedichte, in denen Kannibalismus zum "schaurigen Leitmotiv der Blockade-Existenz" wird (Jurjew 2011), gehören zu den wichtigsten jüngeren Wiederentdeckungen der Blockadeliter: 2011 erschienen im Moskauer Verlag

Fiktionalisierung der Blockade in der postsowjetischen Literatur

Ein großer Teil der Erinnerungsliteratur zur Blockade erschien erst im Laufe der 1990er Jahre, und zahlreiche literarische Texte, wie einige der eben genannten, haben erst in den letzten Jahren den Weg an die Öffentlichkeit gefunden. Obwohl nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion auch im literarischen Feld die Auseinandersetzung mit der von der offiziellen sowjetischen Geschichtsschreibung verdrängten oder marginalisierten privaten, verschwiegenen Geschichte des Zweiten Weltkriegs und der stalinistischen Verbrechen einsetzte, war die fiktionalisierende Annäherung an die Zeit der Blockade eher ein Randaspekt der Literatur. Das symbolische Repräsentationssystem des offiziellen kulturellen Gedächtnisses blieb erstaunlich lange resistent und überlagerte sich auf komplexe Weise mit dem Gebot der authentischen Zeugenschaft, wobei die Repräsentationsformen des kommunikativen Gedächtnisses, der persönlich weitergegeben Erinnerungen, vom offiziellen Repräsentationssystem ausgeschlossen waren. Ähnlich wie bei der Holocaustliteratur ist auch bei der literarischen Bearbeitung der Blockade bis heute ein Authentizitätsgebot wirksam, das mit einem unausgesprochenen Fiktionalisierungsgebot einhergeht, worauf bereits Ulrich Schmid in seinem Aufsatz zum Pathos der Wahrheit in der russischen Blockadeliteratur verwiesen hat (Schmid 2011: 265). Zugleich aber war die Literatur herausgefordert, Erzählverfahren zu finden, die die von der monopolisierten Deutung der Geschichte ausgeklammerten Aspekte der Blockadewirklichkeit zu vermitteln vermögen, deren Träger aber teilweise bereits nicht mehr am Leben waren, und ihre Erfahrung nicht mehr als authentisch bezeugt werden konnten. Der Fiktion kam in der Auseinandersetzung mit der sozialistischen Erinnerungspolitik und den von ihr durchtränkten verkrusteten Erzählkonventionen erst nach und nach eine eigenständige erinnerungsreflektierende Instanz zu. Dabei ist zu unterscheiden zwischen der Vergangenheit vermittelnden Erinnerung, die bei aller außertextlichen Wirklichkeitsreferenz nie unvermittelt, also stets medial geformt ist, und der Vergangenheit erfindenden Fiktion, die sich vom Gebot der Erfahrung löst, Teile der Vergangenheit hinzuerfindet und verändert, vergan-

Vodolej, herausgegeben von Il'ja Kukuj, die gesammelten poetischen Werke Zal'cmans unter dem Titel Signaly strašnogo suda: poėtičeskie proizvedenija (Signale vom Jüngsten Gericht) und 2012 die Prosastücke Ščenki: proza 1930-50-ch godov (Welpen. Prosastücke der 1930er bis 50er Jahre). Die Blockadegedichte Gors wurden erst in den 2000ern wiederentdeckt, von Peter Urban ins Deutsche übersetzt und erstmals 2007 in einer zweisprachigen Ausgabe im Wiener Verlag Edition Korrespondenzen publiziert (2007. Blockade: Gedichte).

gene Begebenheiten frei fingiert oder die Reflexion über vergangene Ereignisse zum Teil des ästhetischen Verfahrens selbst macht.¹⁸

Die ersten Beispiele bekannterer spät- und postsowjetischer Werke, die vehement am Blockademythos kratzten, sind Tatjana Tolstaja Erzählungen Son'ja (1984, Sonja) und Somnambula v tumane (1988, Schlafwandler im Nebel) und Vladimir Sorokins Serdca četyrech (1993, Die Herzen der Vier). Während Tolstaja in Son'ja die Problematik des moralischen Überlebens während der Blockade anreißt, richtet sie in Somnambula v tumane den Blick auf die Leerstellen des öffentlichen Gedächtnisses und die Unzulänglichkeit der Erinnerung. Die Erzählung thematisiert, metaphorisch verdichtet, das Scheitern der Aneignung der Blockadeerfahrungen durch die Nachgeborenen und damit zugleich das Scheitern der ästhetischen Ordnung der Erinnerungen über die Narration. Es bleibt eine Kluft zwischen dem kulturellen Repräsentationssystems öffentlicher Gedenkpolitik und dem nicht mehr zugänglichen kommunikativem Gedächtnis. Sorokin wiederum behandelt in Serdca četyrech das Trauma des Zweiten Weltkriegs und der Täter-Opfer-Problematik in einer radikalen Reihung an Folter- und Mordszenen, zu der die Erinnerung an die Leningrader Blockade hier nur in einer Anfangsepisode den Auftakt gibt: Der Junge Oleg wirft ein Stück Brot weg, woraufhin der alte Rebrov, ein Blockade-Überlebender, ihm moralische Vorwürfe macht, nachdem er ihm vom Hunger in der Blockadezeit erzählt hat. Der reumütige Junge wird vom Alten zu sexuellen Handlungen gedrängt, er schafft durch sein Sprechen, wie Sylvia Sasse betont, "eine Situation, die Oleg zum Täter macht, währenddessen er ihn zum Opfer werden läßt." Der Text selbst erzeugt damit zudem einen Verweis auf "eine allgemeine Situation des Sprechens im Sozialistischen Realismus" (Sasse 2003: 217) und entlarvt die Scheinhaftigkeit der Postulate von sowjetischer Moralauffassung und Heldenepik. Im Sprechakt selbst wird hier im Wechsel von Opfer- und Täterposition die Kluft zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis ad absurdum geführt.

Mit Ausnahme der 1994 erschienenen Prosaerzählung *Blok-ada* des Petersburger Autors Michail Kuraev, in der er sich dem Alltag in der Leningrad Blockade-Hölle widmet¹⁹ und dabei scharfe Kritik an der stalinschen Blockadepolitik und der Vereinnahmung der Blockadeerinnerung durch die sowjetische Nachkriegspropaganda übt, indem er dieser ein überhöhtes Pathos der authentischen "wahren" Zeugenschaft entgegenstellt²⁰, kam es erst

¹⁸ Vgl. dazu auch Aleida Assmanns Überlegungen zur Fiktionalisierung der (autobiographischen) Erinnerung (Assmann 2011: 77-85).

¹⁹ Die Bedeutung ist bereits in der Wortsplittung des Titels enthalten, ad bedeutet auf Russisch Hölle. Zu Kuraevs Blockadetexten vgl. auch Schmid 2011: 277ff.

²⁰ Vgl. die daran anknüpfenden dokumentarisch-fiktionalen Erzählungen Kuraevs Svideteli neizbežnogo (2001, Zeugen des Unausweichlichen) und Blokadnye vesy. Dokumantal'noe povestvovanie (2005, Blockadegewichte. Eine dokumentarische Erzählung).

ab den 2000er Jahren zu einer regelrechten Welle an neuen Blockadetexten, die das fiktionale ästhetische Spektrum des Blockadethemas aus der Perspektive der Nachgeborenen erweiterten: 2007 erschien der provokant tabubrechende "Blockaderoman" Spat'i verit' (Schlafen und Glauben) von Andrej Turgenev (alias Vjačeslav Kuricyn), 2010 veröffentlichte Igor Višnevskij die Erzählung Leningrad, im gleichen Jahr Sergej Zav'jalov das Gedicht Roždestvenskij post (Weihnachtsfasten), 2010 erschien der Gedichtzyklus Spravočnik leningradských pisatelej-frontovikov 1941-1944 (Verzeichnis der Leningrader Schriftsteller-Veteranen 1941-1944), 2012 die Erzählung Za stenami gorod. Dezertir Vedernikov (Jenseits der Stadtmauer) von Boris Ivanov und 2014 das Prosastück Živye kartiny (Lebende Bilder) von Polina Barskova.²¹ Viele dieser in den 2000er Jahren erschienenen Blockadetexte zeigen die Möglichkeiten einer Wiederaneignung der vereinnahmten oder verdrängten Geschichte und die Notwendigkeit der Neuperspektiverweiterung von Erinnerungsmustern durch eine Fiktionalisierung der Vergangenheit aus der historischen Distanz der Nachgeborenen auf. Durch die Dimension des Fiktiven und Imaginativen kann Literatur die Vergangenheit neu erfinden und sie so für die Gegenwart nicht nur affektiv und imaginär attraktiv machen, sondern auch aus dem Bereich der Erfahrung in einen anderen Bereich der Reflexion überführen. "Genau das ist das einmalige Angebot der Literatur (und anderer fiktionaler Genres): die Dehnung des Vorstellungs- und Erlebnishorizonts weit über die Grenzen des Selbsterfahrenen und Selbsterfahrbaren hinaus" (Assmann 2011: 1). Die spezifische erinnerungskulturelle Situation der postsowjetischen Literatur im Allgemeinen und der russischen Erinnerungsliteratur an den Zweiten Weltkrieg im Speziellen ergibt sich aus ihrer zweifachen Nachträglichkeit. Nachträglich ist erstens der postsowjetische Wegfall des staatlichen Monopols auf die Deutung von Geschichte und zweitens das "postmemoriale" (Hirsch 2008) altersbedingte Verschwinden von Zeitzeugen.²² Die postsowjetische Literatur Russlands und anderer postsozialistischer Literaturen unterscheiden sich von den postmemorialen Situationen in westlichen Erinnerungsliteraturen zum Holocaust dadurch, dass viele ihrer Poetiken eine Neuaneignung der Erinnerungsnarrative als ein "posttraumatisches" Verarbeiten der postsozialistisch "verzerrten Trauer" ("warped mourning",

²¹ Zu Blockadetexten der 2000er Jahre vgl. auch Vežljan (Vorob'eva) 2016.

²² Der von Marianne Hirsch eingeführte Begriff der "postmemory" bezieht sich auf das Verhältnis einer Nachfolgegeneration zu den persönlichen, kollektiven und kulturellen Traumata der Vorgängergeneration und der eigenen Prägung durch diese. Der Identifikationsbezug der Kinder und Enkel zu den traumatischen Erfahrungen der Eltern und Großeltern wird durch Erinnerungen, Erzählungen, Legenden vermittelt, ist also sekundär. Hirschs, im Zusammenhang mit der Erinnerung an den Holocaust entwickelte These, betont, dass über die Vermittlung zwischen den Generationen Erinnerungen und Traumata als die Eigenen empfunden werden, also stark auf nachempfindenden Projektionen, Imaginationen und sogar Fiktionen beruhen (Hirsch 2008: 03-128).

Etkind 2013) beschreiben. Sie verweisen oftmals auf einen kulturellen, gesellschaftlichen Aufarbeitungsprozess, an dessen Anfang nicht die familiär übertragene Omnipräsenz der privaten Erinnerung an das Trauma steht, sondern deren Absenz. ²³ Ein Text, der provokativ diese doppelte Nachträglichkeit der postsowjetischen Erinnerungssituation vorführt und eine spielerische postmoderne, mythopoetische Revision der Blockaderzählung vorlegt, ist der bereits erwähnte Roman *Spat'i verit'*. *Blokadnyj roman* (2007, *Schlafen und Glauben. Ein Blockaderoman*) von Andrej Turgenev, auf den im Folgenden ausführlicher eingegangen werden soll.

Spat'i verit' – Ein Blockaderoman als Demontage des Blockademythos

Der Roman *Spat' i verit'* (*Schlafen und Glauben*) von Andrej Turgenev²⁴ ist einer der ersten Romane, in dem die Belagerung Leningrads vom Nebenschauplatz ins Zentrum des fiktionalen Geschehens rückt und dem offiziellen Erinnerungsdiskurs eine systematische Demontage des heroischen Blockademythos entgegen stellt. Hinter dem Autor Andrej Turgenev steckt der russische Literaturkritiker und Postmoderneexperte Vjačeslav Kuricyn, der sich für seine Prosatexte das Pseudonym Andrej Turgenev zugelegt hat. ²⁵ Er unternimmt in *Spat' i verit'* eine Demontage des heroisierenden Blockademythos, indem er panoramatisch die Innenwelten der belagerten Stadt beleuchtet und damit die Aufmerksamkeit gezielt auf tabuisierte Dimensionen der traumatischen Vergangenheit lenkt. Der eigentliche Tabubruch liegt jedoch im intertextuell-parodierenden Spiel zwischen Dokument und Fiktion, in dem die Grenzen zwischen authentischem und fingiertem Material, zwischen Zeugnis

²³ Von den "Ungleichzeitigkeiten des Holocaust-Gedächtnisses" im westlichen und östlichen Europa sprechen auch Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Marszałek; Molisak 2010). Zur Spezifik osteuropäischer Erinnerungsnarrative vgl. auch Blacker u.a. 2013.

²⁴ Quellenangaben aus Roman werden im Folgenden mit dem Kürzel SiV wiedergegeben.

²⁵ Auf die Unterscheidung zwischen der Autorschaft seiner literarischen und literaturwissenschaftlichen Werke legt Kuricyn großen Wert: "Курицын и Тургенев – разные авторы. Курицын для социально близких [...] Тургенев – для всех. Курицын пишет в неклассическом жанре ,текста', Тургенев – в классическом жанре ,романа'. То есть Курицын – это лабораторная литература, а Тургенев – конвенциональная". ("Kuricyn und Turgenev – sind unterschiedliche Autoren. Kuricyn schreibt für die ihm sozial Nahestehenden [...] Turgenev schreibt für alle. Kuricyn schreibt im nichtklassischen "Textgenre', Turgenev im klassischen "Romangenre'. Das heißt, Kuricyn ist für die experimentelle Literatur zuständig und Turgenev für die konventionelle Literatur", Kuricyn 2007). Ebenfalls unter dem Pseudonym Andrej Turgenev erschienen sind die Romane Mesjac Arkašon (2004, Monat Arkašon) und Čtoby Bog tebja razorval iznutri na kuski! (2008, Auf dass Gott dich von Innen in Stücke reiße!).

und Erfindung der Vergangenheit gestört werden. Allein die Tatsache, dass ein Autor, der den Krieg und die Zeit der Blockade nicht selbst erlebt hat und der selbst kein Petersburger ist, der also weder auf die eigenen authentischen Erfahrungen noch auf Erzählungen oder auf "ererbtes Leid" von Familienmitgliedern zurückgreifen kann, sich herausnahm, einen fiktionalen Blockaderoman zu schreiben, wurde als "Blasphemie" betrachtet und löste im russischen Literaturbetrieb heftige Kontroversen aus.²⁶

Fingierte Authentizität – Spiel zwischen Fakt und Fiktion

In zwei ineinander verschränkten Sujetlinien wird aus der Innenperspektive der Leningrader Parteiführungsriege über die inneren Machtkämpfe, die realen und irrealen Handlungsoptionen und dem Versagen der militärisch-politischen Führung bei der Evakuierung und Lebensmittelversorgung Leningrads erzählt. Den Darstellungen der Parteielite, die unter der Führung des Obersts Marat Kirov, eines engen Gefolgsmanns Stalins, unorganisiert und rücksichtslos gegenüber der Bevölkerung agiert, wird der alltägliche Überlebenskampf, das Hungern und Sterben der Leningrader Zivilbevölkerung gegenübergestellt. Turgenevs Roman schreibt sich einerseits in den tradierten Blockadediskurs ein, um andererseits den Kanon tradierter Erinnerungsnarrative und öffentlich gepflegter heroisierter Blockademythen systematisch von innen her aufzubrechen. Nur auf den ersten Blick bleibt er den tradierten Mustern der Erinnerungsliteratur zur Blockade verhaftet, provoziert aber gerade durch seine aus der Durchmischung von historischem und fiktivem Stoff geborene Handlung: Bereits in der ersten Annäherung an das Buch stehen auf der visuellen wie auch auf der paratextuellen Ebenen zahlreiche "Wirklichkeits- und Authentizitätsmarker" bereit, die den wirklichkeitsreferenziellen Bezug zu historischen Quellen und authentischen Zeugnissen hervorheben sollen. So korrespondiert der Untertitel Blokadnyj roman (Blockaderoman) mit dem nahezu authentisch wirkenden, aber doch als fingiert erkennbaren Bild einer "blokadnica", einer mageren, blassen Frau im Kopftuch, die demonstrativ, mit berücktem Blick ein Stück Brot in den Händen hält. Zudem ist der Romanhandlung eine Auflistung mit historischen Quellen und Namen von Personen vorangestellt, auf deren schriftlichen oder mündlichen Zeugenschaft sich der Autor als Grundlage für seinen Roman beruft. 27 Dem entspricht die Information auf dem Klap-

²⁶ Dass ausgerechnet ein Roman auf die Short-List für den nationalen Literaturpreis *National'nyj bestseller* kam, der ein zutiefst antiheroisches, teilweise parodistisch überzeichnetes Bild des Blockadealltags zeigt, wurde stark diskutiert. Zur Debatte um das provokative Potential des Buches vgl. Urickij 2008, Bogdanova 2008, Toporov 2007.

^{27 &}quot;При работе над книгой использованы свидетельства (воспоминания, дневники, письма, устные рассказы) [...]." ("Bei der Arbeit am Buch wurden Zeugnisse (Erinnerungen, Tagebücher, Briefe, Erzählungen) verwendet [...].") – darunter tauchen

pentext der 2007 beim Eksmo-Verlag erschienenen Erstauflage, dass es sich bei dem Buch "fast" um eine dokumentarische Chronik der Blockade handle ("почти документальные блокадные хроники"). Turgenevs "Entmythisierung basiert", wie Ulrich Schmid schreibt, "selbst auf authentischen Dokumenten", während diese "Ausrichtung auf Authentizität" zugleich durch einen eindeutigen Verweis auf das fiktionale Genre – "Ende des Romans" ("Konec Roman") und durch weitere "Fiktionalitätssignale" (Schmid 2011: 208) in Frage gestellt wird. So verweisen etwa autoreigene Orthographie und Punktion in vermeintlich zitierten Texten²⁸ oder auch die Vermischung von historischen und fingierten Figuren ostentativ auf die Fiktionalität des Textes. So erscheint etwa die Romanfigur Marat Kirov als kontrafaktisch-fiktive Verschmelzung der historischen Personen Sergej Kirov – des bekannten Leningrader Staatsund Parteifunktionärs, der 1934 unter ungeklärten Umständen ermordet wurde und Andrej Ždanov – dem Leiter der Verteidigung Leningrads und späteren Kulturkommissar, der für zahlreiche Säuberungen in Leningrad und Umgebung verantwortlich war.²⁹ Der Text spielt mit dem geschichtlichen Leserwissen darüber, dass in den 1940er Jahren Ždanov, Vorošilov und Žukov Leiter der Leningrader Verteidigung waren und der historische Sergej Kirov selbst lange vor der Belagerung Leningrads, 1934 ermordet wurde. Dennoch ist der Namen Kirovs so eng mit der Geschichte und der Sowjetpolitik Leningrads verbunden, dass er im Text Stellvertreterfunktion für die stalinsche Politik in Leningrad übernehmen kann. Die fiktive Figur Kirov erscheint als hybride Personifizierung der Petersburger Regierungsmacht und der Perfidität des Stalinschen Repressionssystems.30

bekannte und unbekannte Namen von Autoren auf, die über die Blockade geschrieben haben, wie Lidija Ginzburg, Ol'ga Berggol'c, Dmitrij Lichačev u.a. Als Zitatquellen wird auf geschichtswissenschaftliche Schriften jüngeren Datums verwiesen, wie *Leningrad v osade* (1995, *Das belagerte Leningrad*), *Neizvestnaja blokada* (2004, *Die unbekannte Blockade*) und *Plan D* (2005), SiV: 5.

²⁸ Vgl. dazu ausführlicher Andrej Urickijs Hinweise auf Turgenevs antagonistisches und anachronistisches Spiel mit der Spezifik von Lexik und Grammatik (wie z.B. bei der Verwendung aktueller Umgangssprache und der für die 1920 Jahre typischen Umgangssprache, sowie bei der Einführung einer individuellen Figurenrede sowie bei einer autor-eigenen Rechtschreibung und Interpunktion, die den nichtauthentischen Charakter der "Zeugnisse" markiert, Urickij 2008).

²⁹ Auch bei der Figurenzeichnung des NKWD-Sonderbevollmächtigen Maksim birgt der Text Anspielungen auf weitere reale Leningrader Funktionäre, wie Aleksej Kosygin, Georgj Žukov, Georgij Malenkov. Zu eindeutigen Referenzen auf die historische personelle Konstellation und Stimmungslage in der Leningrader Parteizentrale vgl. u.a. die Schilderungen der Historikerin Anna Reid darüber, wie Žukov, von Stalin als neuer Befehlshaber in Leningrad berufen, dort eine "Atmosphäre des trunkenen Defätismus" vorfand (Reid 2011: 153).

³⁰ Die Figur Marat Kirovs taucht im Februar 2009 als intertextuelle Replik in einem Gedicht von Vitalij Puchanov auf, das ebenfalls den offiziellen Blockadediskurs kontrovers provoziert (vgl. dazu Schmid 2011: 280).

Fingierter Blockadealltag – überzeichnete Erinnerungsbilder

Tatsächlich geht in den Text ein detailliertes Faktenwissen Turgenevs über reale historische Ereignisse ein, wie auch über Alltag und Versorgungslage der Zivilbevölkerung, über militärstrategische Entscheidungen der Leningrader Regierung und über literarische Motive der sowjetischen Blockadeliteratur. Der Roman reproduziert in vielen Details und Episoden die "Realia des museifizierten belagerten Leningrads" (Bogdanova 2008), er versammelt Schablonen der Blockadeerinnerung und des Blockadewissens (Urickij 2008). Aus der Perspektive unterschiedlicher Figuren wird vom Alltag des Krieges und dem Überlebenskampf der einfachen Bevölkerung erzählt, dazu gehören ebenso sozialistische Heldengeschichten und eine romantische Liebe inmitten der Kriegswirren, wie auch ungeschönte Darstellungen des schrecklichen Blockadealltags. Die fragmentarische Erzählung aus dem Leben der Zivilbevölkerung im vereisten Winter 1941 folgt episodisch den Alltagserfahrungen, Träumen, Ängsten und Verblendungen der jungen Arbeiterin Varja und ihren Nachbarn in einer typischen Kommunalka-Wohnung, mit typisiertem sozrealistisch anmutendem Figurensetting,³¹ an Handlungsorte in Petersburg, die als symbolische Gedächtnisträger der Stadt im kollektiven und symbolischen Gedächtnis Petersburgs verankert sind. 32 Die Kommunalkabewohner – Varja, die ihren Geliebten siegesgewiss von der Front erwartet und ihre kranke Mutter, die Schulfreundin Čižik, ein jüdisches Ärzte-Ehepaar mit ihrem Sohn, eine Lehrerin, eine alleinstehende Alte – sie repräsentieren unterschiedliche Varianten des Verhaltens unter Extrembedingungen – des Mangels, der Kälte, des Sterbens von Angehörigen und des Hungerns: Jegliche soziale und moralische Distinktion weicht letztlich nur noch einer Unterscheidung: der Unterscheidung in Hungrige und Nichthungrige, jeglicher Wissensvorteil misst sich an neuen Varianten der Nahrungsbeschaffung oder -herstellung: von den symbolisch gewordenen 150g Brot, über Leimsuppen und Zubereitung von Haustieren bis hin zum Verzehr von Menschenfleisch. Auf den ersten Blick fallen weder Figuren- noch Themenrepertoire aus dem tradier-

³¹ Die Kritikerin Ol'ga Bogdanova sieht die hierarchische Teilung der Figurengruppen des Romans vor allem auch über unterschiedliche Figurenzeichnungen gegeben: Während die Darstellung der Zivilbevölkerung sozrealistische Heldenmuster aufrufe, seien die Darstellungen der Regierungsvertreter als doppelte gebrochene postmoderne Karikaturen sozialistischer Heldentypiken gezeichnet: So sei die Figur Kirovs reich an Entsprechungen zu Ästhetik des Sozrealismus, womit sich diese Figur zugleich rezipieren ließe als Karikatur eines sowjetischen (Macht)Menschen im postmodernen Stil Vladimir Sorokins oder Erik Bulatovs (Bogdanova 2008).

³² Neben Privaträumen, wie der typischen Petersburg Kommunalka-Wohnung und Räumlichkeiten von bekannten Institutionen, wie die Eremitage, das Smolnyj-Institut, das ehemalige KGB-Hauptquartier ("Großes Haus" am Litejnyj-Prospekt) u.a. bespielt der Text offensiv die in Traditionen und Symboliken des "Peterburgtextes" fest verankerten Plätze, Brücken und Straßenzüge.

ten Rahmen der im kommunikativen Gedächtnis verankerten idealisierenden wie verstörenden Realia der Blockade kaum heraus. Der Text imitiert und collagiert Alltagsschilderungen, rhetorische Konventionen und Motive, die aus der Blockadeliteratur, aus Tagebüchern und Memoiren bekannt sind, inklusive der fortgesetzten Repressionen und der paradoxen Überlagerung von romantisch-revolutionären, antifaschistischen und antisemitischen antisowjetischen und defätistischen Stimmungen in der Bevölkerung.³³ Turgenevs Erzählverfahren lebt nun vor allem durch strategische Ebenenvermischungen und Kippfeffekte: Die Darstellung des Blockadealltags im fiktionalen Setting wird schrittweise, fast unmerklich, auf drastische Bilder einer undenkbaren, unfassbaren Realität des im Ausnahmezustands möglich Gewesenen zugespitzt³⁴ – des Hungerns, der horrenden Zunahme an Dystrophietoten, der steigenden Kriminalität, des Kannibalismus, der moralischen Dilemmata, der sozialen Abstumpfung und des sprachlichen Verfalls. Der Roman beleuchtet schonungslos die verdrängten Details des Grauens, er überzieht tradierte Bilder des moralischen und sozialen Überlebens der Leningrader und sprengt sie mithilfe von Schockeffekten, ohne sie jedoch in ihrer moralischen Integrität gänzlich zu verraten. Ein Beispiel ist die quälenden Zwangsgemeinschaft zwischen dem Mädchen Čižik und ihrer Tante, 35 die im Angesicht des nahenden Hungertodes jegliche Formen sozialer Selbstkontrolle verliert und egoistisch das von der Nichte dargebotene Blut zu sich nimmt:

Я жрать хочу, поняла?! Давай жрать, быстро! Мясо проспала, ворона, тушенку давали, проспала, гадюка! Я тебя сколько лет кормила? Бери, где знаешь! На панель пойдешь! — [...] Откуда кровь, чья, не спросила даже. Сразу: — Чо это? Кровь? Давай! Быстрее, быстрее. ³⁶ (SiV: 168)

³³ Zum antisowjetischen und defätistischen Motiv in Turgenevs Roman vlg. auch Bogdanova 2008 und Urickij 2008.

³⁴ Wie etwa durch Fokussierung auf das Motiv des Kannibalismus, um nur ein Beispiel zu nennen: Auf einem Flugplatt finden Passanten einen Kindervers, der mit den Teilen beginnt: "Шел дистрофик с тусклым взглядом, Нес корзинку с мертвым задом.
— Мне к обеду, людоеду, Хватит этого куска..." ("Ein Dystrophiker ging mit dumpfem Blick, er trug ein Körbchen mit einem toten menschlichen Hintern. – Mir, dem Menschenfresser, reicht zum Mittagessen dieses Stück"; übersetzung von Ulrich Schmid 2011: 279).

³⁵ Ein Motiv, das beispielsweise bekannt ist aus Lidija Ginzburgs *Erzählung von Mitleid und Grausamkeit* (2006, *Rasskaz o žalosti i žestokosti*), worin sie im Drama eines quälenden existentiellen Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Tante und Neffe den Hungertod ihrer eigenen Mutter bearbeitet.

^{36 &}quot;Ich will fressen, verstanden?! Schnell, gib mir was zu fressen! Die Fleischausgabe hast du verschlafen, Du Krähe, Büchsenfleisch haben sie ausgegeben, du hast es verschlafen, du Natter! Wie viele Jahre habe ich dich durchgefüttert? Hol mir was, egal woher. Und wenn Du auf den Strich gehst. – [...] Woher das Blut, wessen Blut es war, fragte sie gar nicht erst. Sofort: – Was'n das? Blut? Her damit! Mach schnell."

Psychopathologische, alternative Dimensionen der Blockadegeschichte

Sehr viel radikaler folgt dagegen die Darstellung der Leningrader Führungselite dem Muster einer grotesken und parodistischen Überziehungen bekannter historischer Narrative der Blockade und zwar dadurch, dass die Erzählung in einer strategischen Mischung von historischen Fakten und alternativer Geschichte in psychopathologische Dimensionen der Blockadevergangenheit überführt wird. Turgenev geht dem im kollektiven Bewusstsein Russlands vorhandenen, aber im offiziellen Erinnerungsdiskurs tendenziell verdrängten, tabuisierten historischen Wissen über Versäumnisse der Regierung bei der Evakuierung und der Lebensmittelversorgung, über Privilegien der Partei-Nomenklatura, um Machtkämpfe der sowjetischen Regierung zwischen Leningrad und Moskau und um Fortsetzung der stalinschen Repressionen während der Blockade nach.³⁷ Er entwirft ein überspitztes Bild der Leningrader Partei-Nomenklatura als zynisch-sadistische Bande von Egomanen, die die Bedürfnisse der Bevölkerung hinter ihr eigenes politisches und privates Überleben stellen. Im Zentrum steht der Bevollmächtigte Stalins in Leningrad, der Stadtdespot Marat Kirov, der sich im Smolnyj-Institut, dem Sitz der örtlichen Parteizentrale, bei Fressgelagen und Besäufnissen seinen militärischen und humanistischen Verantwortlichkeiten und dem langen Arm Stalins und dessen irrationalen Forderungen zu entziehen sucht. Das lässt sich an folgendem Kurzdialog verdeutlichen:

Когда Киров объявил, что в ближайшее время все транспортные возможности придется пустить на удовлетворение аппетитов Москвы, в ущерб эвакуации, кто-то из ближайшего окружения позволил себе лишнее: — Люди ж дохнут, товарищ Киров. Еды в городе на десять дней. — Да и пусть дохнут, товарищ.... [...] Тебе же меньше заботы, меньше кормить. 38 (SiV: 130)

Turgenev konstruiert einen Blockadetext, der sich im Rahmen historisch bekannten Wissens bewegt, historisch belegtes Material benutzt und dieses

³⁷ Womit er auch auf darauf rekurriert, dass die lange gehegte These vom "Großen Vaterländischen Krieg" als einer "Atempause" zwischen den Hochphasen des stalinistischen Terrors, widerlegt ist, wie u.a. auch Ganzenmüller, der betont, dass die Repressionen gegenüber der Leningrader Bevölkerung "ein konstitutiver Bestandteil in der bolschewistischen Verteidigungsstrategie und -praxis" darstellte (Ganzenmüller 2005: 280).

^{38 &}quot;Als Kirov verkündete, dass man in nächster Zeit alle Transportmöglichkeiten zur Befriedigung des Moskauer Appetits anstatt für Evakuierungen in Bewegung setzen lassen müsse, gestattete sich einer der Umstehenden die überflüssige Bemerkung: – Aber die Menschen werden verrecken, Genosse Kirov. In der Stadt gibt es noch Lebensmittel für zehn Tage. – Und wenn schon, sollen sie doch verrecken. ... [...]. Da hast Du doch weniger Sorgen und musst weniger Leute durchfüttern."

in eine alternative Version der Geschichte transformiert, um gängige Deutungsmuster historischer Figuren und Ereignisse aufzubrechen und in Frage zu stellen. Es geht in seinem alternativgeschichtlichen Szenario weniger um das Durchspielen alternativer Ereignisse im Sinne des Ungeschehen-Machens der Vergangenheit oder der Abwandlung historischer Kausalitäten, sondern vielmehr darum, die Teleologie offizieller Geschichtsbilder und die psychopathologischen Dimension der Macht in kontrafaktischen Allegorien zu konterkarieren. So wird das groteske Szenario einer rücksichtslosen und das einfache Volk für "debil" haltenden Parteielite ("народ дебил", SiV: 53) durch die Zusammenführung der Hybris Stalins und Hitlers überspitzt: Stalin drängt zur Durchführung des so genannten "Plan D" – der vorsieht, die Stadt komplett zu vermienen, die deutschen Belagerer hereinzulassen und mitsamt den Leningradern in die Luft zu sprengen.³⁹ Zugleich verfolgt der von Stalin nach Leningrad entsandte NKWD-Oberst Maksim, der heimlich mit den Nazis sympathisiert, den fanatischen Plan, Kirov zu ermorden, die Stadt durch Beseitigung aller Leningrader zu entvölkern und sie Hitler für seine Pläne zur Verfügung zu stellen.

(Zerstörungs)Phantasma Leningrads/Petersburgs

Es kommt nun, wie bereits angedeutet, eine weitere kontrafaktische, in phantasmatische Dimensionen kippende Ebene ins Spiel und zwar durch eine Konfrontation von (Petersburg)Mythos und (Zerstörungs)Phantasma Leningrads in der Figur Maksims: Dieser ist als mehrfache Mittlerfigur in den Roman installiert: Als ambivalenter Mittler zwischen Moskau und Petersburg, als Agent zwischen Partei und Zivilbevölkerung, als Zerstörer und Imaginator eines alten/neuen Petersburgmythos. Nicht nur als Liebhaber Varjas und Bindeglied zwischen Parteielite und einfacher Bevölkerung ist Maksim zentraler handlungsmotivierender Agens des Romans, sondern vor allem als Mittler der wahnsinnigen Zerstörungsvisionen Hitlers und Stalins, und zwar allein dadurch, dass er selbst vom Wahn der Entmenschlichung Leningrads als Rettungs- und Zerstörungsakt zugleich angetrieben ist. Maksim schreibt heimlich Briefe an Hitler, in denen er davon träumt, Petersburg als museale Kulisse, als Erlebnispark ("Park der Attraktionen", SiV: 204) zur Realisierung

³⁹ Die Geheimdokumente aus dem Archiv des KGB zu Stalins "Plan D", der u.a. ein Liste aller Objekte und Gebäude in Leningrad enthielt, die im Falle der Einnahme der Stadt durch die Deutsche Wehrmacht vorzeitig zerstört hätten werden sollen, wurden 2005 veröffentlicht (Plan "D". Tom 1 & 2) und 2010 im Staatlichen Museum zur politischen Geschichte Russland in der Ausstellung Ot plana "D'do snjatija blokady. Leningradskoye upravlenie NKVD i SMERŠ v dokumentach i licach. 1941-1944 gg. (Vom Plan "D' zur Aufhebung der Blockade. Die Leningrader Führung des NKWS und des SMERŠ und Dokumente und Porträts. 1941-1944) gezeigt.

seiner und Hitlers faschistischer Visionen zur Verfügung zu stellen. 40 Grundlage für die phantasmatischen perfiden Visionen eines zerstörten und neugeschaffenen Petersburg sind Maksims realistische Mordabsichten an Kirov. Auf der ideologisch-politischen Ebene ist dieser Antrieb antisowjetisch motiviert: Der geplante Mord an Kirov wäre ein erster Schritt zu Befreiung der Stadt vom sowjetischen Machapparat, die Kollaboration mit den Nazis, die durch Briefe an Hitler unterfüttert werden, ein Auslieferungsakt Leningrads an Hitler. 41 Auf einer mythopoetisch-phantasmatischen Ebene bricht wiederum das Narrativ des Petersburgtextes ein, in welchem die mehreren irrationalen Ebenen paradoxal ineinandergreifen und die Kohärenz der Erzählung brechen: Denn alle Wahnvorstellungen Maksims sind durch eine Hassliebe zu Petersburg/Leningrad motiviert, sie sind gewissermaßen hypertrophierte Repliken auf den ewig tradierten Mythos von Petersburg als einem Ort des Irrealen und Unheimlichen, dessen literarisch tradierte Musealisierung hier ad absurdum geführt wird.⁴² Einerseits muss der Petersburgmythos für Maksim abgewehrt werden, um das Trauma der Blockade nicht zum neuen Narrativ des Petersburgtextes werden zu lassen, andererseits fürchtet Maksim, dass die Leningrader durch Blindheit gegenüber dem "dekorativen Charakter" Petersburgs vom kulturellen Erbe der mythischen Wahrnehmung der Stadt abgeschnitten sind. In diesem Sinne wäre die Beseitigung Kirovs, dessen Name untrennbar mit dem sowjetischen Leningrad verbunden ist, ein Befreiungsakt von einem gestörten Peterburgtext. Zugleich aber wird Maksim nun selbst, in seiner Selbstgenerierung als Retterfigur, 43 zum Schöpfer einer phantasma-

^{40 &}quot;Die Affen-Stadt muss zerstört werden" ("Город-обезьяна должен быть уничтожен!", SiV: 48), "Petersburg ist geschaffen für fantastische Inszenierungen" ("Петербург создан для фантастических зрелищ", SiV: 203). In einem geheimen Brief an Hitler schreibt Maksim "Мой фюрер! [...] этот город не предназначен для обычного человечьего существования. Однако великий Рейх может в дальнейшем использовать его как город-музей, как декорацию для величественных мистерий в исполнении лучших творческих сил Германии, для магических парадов... В конце концов, как парк аттракционов." ("Mein Führer! [...] diese Stadt [ist] nicht für die gewöhnliche Existenz der Menschen bestimmt. Allerdings kann das große Deutsche Reich sie in Zukunft weiterhin als Stadt-Museum nutzen, als Kulisse für majestätische Mysterien, die von den besten schöpferischen Kräften Germaniens ausgeführt werden, für magische Paraden ... Kurz und gut: als Erlebnispark", SiV: 204).

⁴¹ Wobei Maksim als Urheber der Briefe entlarvt wird und seine Geliebte Varja erschießt, um sie vor den Folterungen des Repressionsapparats zu schützen.

⁴² Es finden sich im Text zahlreiche intertextuelle Anspielungen auf die vielfach tradierten mythopoetischen Bilder von Petersburg als der auf Sumpf gebauten Stadt des Unheimlichen, des Irrealen, des kulturellen Schöpfertums. Zur mythopetischen Konzeption Petersburg vgl. auch Burkhart 1987.

⁴³ Seine Funktion als Zerstörer sowie Retter Petersburgs wird auch darin deutlich, dass er in seinen Briefen an Hitler, unterschrieben mit "Joker", mal um Zerstörung der Stadt, mal um deren Erhalt bittet. Vgl. weitere Briefe Maksims an Hitler: SiV: 48f., 105ff., 203ff., 313f.

tisch-faschistoiden und damit "gestörten" Fortschreibung des Petersburgtextes, dessen Fortbestehen jedoch zugleich an ein perfomatives literarisches Bild und an die intertextuelle Konstruiertheit des Stadtmythos Petersburgs gebunden bleibt: Maksim träumt davon, die Lieblingsoper Hitlers, eine Wagner-Oper mit dem Titel "Ewiges Eis" ("Večnyj led") in der von Menschen entleerten, vereisten Stadt als riesiges Spektakel zu inszenieren. Der Titel der fiktiven Wagner-Oper, deren fingiertes Libretto in den Erzähltext integriert ist (SiV: 326-333), stellt, neben vielfach im Text eingelassenen Sorokin-Verweisen, einen direkten Bezug zu Sorokins bekannter "Eistrilogie" (2005, Trilogija) und deren fantastischer Vision einer elitären totalitär-kosmologischen Bruderschaft her, die bei Sorokin mit einem totalitären Schöpfermotiv Wagners assoziiert ist. 44 Maksims Vision der Inszenierung einer Wagneroper im entleerten Leningrad wird als mögliche, fiktive performative Konkretisierung des sorokinschen Textes installiert. Turgenev führt seinen Roman damit nicht nur auf seine eigene postmoderne Textualität zurück, sondern legt damit auch die ideologischen Inanspruchnahmen und ästhetischen Vereinnahmungen des Blockadenarrativ als traumatischen Text frei. Das Bild der Leerung der Stadt zum Zwecke ihrer musealen Zurverfügungstellung ist zudem als Bild des totalitären Antihumanismus in einer weiteren doppelten metaphorischen Schichtung zu lesen: Es verweist auf die Unmöglichkeit der Befreiung des kollektiven (kulturellen) Gedächtnisses von totalitären Einschreibungen, wie auch auf die Langlebigkeit kultureller und kommunikativer Gedächtnisarchive und -narrative.

Schlussüberlegungen

Die Durchmischung von historischem, fiktionalem und kontrafaktischem Stoff ist in Turgenevs Roman Motor für die Erfindung einer "anderen" – verschwiegenen, möglich gewesenen und zugleich unmöglichen, irrealen Geschichte der Blockade und des erinnerungskulturellen Umgangs mit den Traumata der Vergangenheit. Seine Demontage des heroisierenden Blockademythos setzt am postmemorialen Bruch der Blockadeerfahrung und dementsprechend an einer Transformation der Subjektstrukturen und Erzählverfahren an (Vežljan [Vorob'eva] 2016), indem er nicht nur dokumentarisches und fiktives Material sondern auch die Erzählperspektiven von Tätern und Opfern, von Helden und Antihelden, von moralischen und amoralischen Handlungsmotivationen,

⁴⁴ Sorokins Eistrilogie, bestehend aus den drei Romanen *L'ed* (2002, *Das Eis*), *Put' Bro* (2004, *Bro*) und 23 000 (2006) entwirft das fantastische Szenario einer elitären
"Bruderschaft des verlorenen Lichts", die der totalitären Endzeitvision einer
mythologischen Vereinigung der Menschheit und deren Wiedereingliederung in
kosmischen Vorzeiten zustrebt. Beim Verfassen der "Eistrilogie" hörte Sorokin, dem
eigenen Bekunden nach, vor allem Wagner-Opern (vgl. dazu Döring-Smirnov 2013:
310).

von wirklichkeitsreferentiellen und phantasmatischen Petersburgmotiven unentwirrbar ineinander verschaltet. Namensveränderungen historischer Figuren, alternative Ereignisse und andere demonstrativ im Text verankerten kontrafaktischen Fiktionalitätssignale fungieren als Verweis auf und Legitimierung der fiktionalen Verfremdung, die zugleich der Realitätseffekte bedarf, um dem Leser eine Präsenz der Vergangenheit zu suggerieren. Turgenev erzeugt eine Präsenz und Unmittelbarkeit des Geschehens und des Sprechens darüber mit einer multiperspektivischen Erzählweise, die sich letztlich einem kohärenten und sinnstiftenden Metanarrativ verweigert, welches das Geschehen rationalisieren und in die Teleologie des "Großen Vaterländischen Krieges" einschreiben könnte (Glikman 2009). Der Roman verweigert sich durch seine äußerst fragmentierte Form gegenüber einem totalitären Text, der auf das Auffinden einer monolithischen, historischen Wahrheit abzielt: Er ist in 264 Kurzkapitel geteilt, die in episodisch scheinbar willkürlich wechselnden Perspektiven Szenen aus dem belagerten Leningrad aufmachen - häufig sind es nur Dialoge, Träume und Gedanken von wechselnden Personen. Mit jedem Kapitelchen wechseln die Personen und damit einhergehend, Wahrnehmung, Sprachduktus und Denkweise. Es entsteht so ein geradezu labyrinthisches Geflecht an Möglichkeiten, wie unter den Extrembedingungen der eingeschlossenen Stadt möglicherweise geredet, gedacht, fantasiert, halluziniert wurde oder hätte können. Der Roman interveniert damit einerseits gegen historische verzerrte Bilder der Blockadezeit, indem er beschreibt und nachvollzieht, wie sich das individuelle Bewusstsein einer isolierten, von der Außenwelt abgeschnittenen, hungernden Gruppe von Menschen verändert. Zugleich aber kippt die Erzählung, verstärkt in der zweiten Hälfte, von einer weitgehend realistischen Erzählweise in die Darstellung pathologischer Instinkte, grotesker (Alp)Träume, perverser Fantasien, subjektiven Phantasmen oder irrealen Visionen. Genau hier bricht das postmemoriale Moment in die fingierte Unmittelbarkeit der Erzählung ein und zwar insofern, als Turgenev dabei auch mit jenen Fantasien, Gerüchten und Legenden operiert, die noch im heutigen traumatischen Erinnerungsdiskurs der Blockade als Phantasmen des Schreckens wuchern. Die Schablonen des kollektiven (kulturellen und kommunikativen) Blockadegedächtnisses sind selbst Teil der Fiktion und werden als ebenso erschreckende wie notwendige Elemente im Umgang mit der historischen Vergangenheit vorgeführt. Turgenevs postmoderner Roman demontiert die heroisierten Narrative des offiziellen Blockadediskurses, indem er Konventionen der Erinnerung an die Geschichte der Blockade vorführt und die Grenzziehung zwischen authentischem Dokument, Faktizität der historischen Ereignisse und Fiktionalität der persönlichen Erinnerung offensiv als Konstrukt bloßlegt. Der Roman ist Beispiel für eine populärkulturelle, fantastische Neuerfindung der Vergangenheit, der die kulturellen Phantasmen der Blockade Leningrads im Rahmen eines literarischen Experiments freilegt und dabei nicht nur die etablierte Formen der Erinnerung und des Vergessens und die kulturellen Symptome ihrer Repräsentation traktiert, sondern die Aufmerksamkeit auch auf die in der Gegenwart nachwirkenden Ängste der verdrängten traumatischen Vergangenheit lenkt.

Bibliografie

- Assmann, A. 2011. "Die Vergangenheit begehbar machen. Vom Umgang mit Fakten und Fiktionen in der Erinnerungsliteratur." *Die Politische Meinung. Zeitschrift für Politik, Gesellschaft, Religion und Kultur*, 500/501: 77-85. http://www.kas.de/wf/de/33.23346/. Zugriff 28. 9. 2016.
- Barber, J. 2005. "Introduction: Leningrad's Place in the History of Famine." In: Dzeniskcvich, A.; Barber, J. (Hgg.) *Life and Death in Besieged Leningrad*, 1941-1944. London: Houndsmill: 1-12.
- Bidlack, R.; Lomagin, N. 2012. The Leningrad blockade, 1941-1944: a new documentary history from the Soviet archives. New Haven: Yale University Press.
- Bljum, A. 2011. "Blockierte Wahrheit. Blockadeliteratur und Zensur." Osteuropa. Die Leningrader Blockade: der Krieg, die Stadt und der Tod. Berlin: Berliner Wiss.-Verl.: 297-301.
- Bogdanova, O. 2008. "Spat' i verit' Andreja Turgeneva, ili Blokadnyj roman Vjačeslava Kuricyna." Zvezda, 8. http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/8/ bo13.html. Zugriff 28. 9. 2016.
- Burkhart, D. 1999. "Der Mythos von der versunkenen Stadt." In: Richter A.; Muščenko, E. (Hgg.) Das XX. Jahrhundert: Slavische Literaturen im Dialog mit dem Mythos. Hamburg: Kovac: 85–105.
- Cherepenina, N. 2005. "Assessing the Scale of Famine and Death in the Besieged City." In: Barber, J.; Dzeniskevich, A. (Hgg.) *Life and Death in Besieged Leningrad*, 1941-1944. London: Houndsmill: 28-70.
- Döring-Smirnov, R. 2013. Von Puschkin bis Sorokin. Zwanzig russische Autoren im Porträt. Wien u.a.: Böhlau.
- Etkind, A. 2013. Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied. Stanford: Stanford University Press.
- Ganzenmüller, J. 2005. Das belagerte Leningrad 1941-1944: die Stadt in den Strategien von Angreifern und Verteidigern. Paderborn: Schöningh.
- _____. 2011. "Mobilisierungsdiktatur im Krieg. Stalinistische Herrschaft im belagerten Leningrad." Osteuropa. Die Leningrader Blockade: der Krieg, die Stadt und der Tod. Berlin: Berliner Wiss.-Verl.: 117-134.
- _____. 2011. "Nebenkriegsschauplatz der Erinnerung. Die Leningrad-Blockade im deutschen Gedächtnis." Osteuropa. Die Leningrader Blockade: der Krieg, die Stadt und der Tod. Berlin: Berliner Wiss.-Verl.: 7-21.
- Ginzburg, L. 2011. Prochodjačie charaktery: proza voennych let; Zapiski blokadnogo čeloveka. (Hgg. von E. van Baskirk; A. Zorin). Moskva: Novoe izdatel'stvo.

- Glikman, K. 2009. "Bukerovskij roman: iskušenie massovost'ju." *Voprosy literatury*, 3. http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/li3.html. Zugriff 28. 9. 2016.
- Gudkov. L. 2005. "Die Fesseln des Sieges. Rußlands Identität aus der Erinnerung an den Krieg." eurozine. http://www.eurozine.com/articles/article_2005-05-03-gudkov-de.html. Zugriff 28. 9. 2016.
- Hartmann, C. 2011. *Unternehmen Barbarossa. Der deutsche Krieg im Osten* 1941–1945. München: C.H. Beck.
- Hirsch, M. 2008. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, 29: 1: 103-128.
- Hürter, J. 2001. "Wehrmacht vor Leningrad. Krieg und Besatzungspolitik der 18. Armee im Herbst und Winter 1941/42." Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 49: 377-440.
- Jarov, S. 2012. Blokadnaja ėtika. Predstavlenija o morali v Leningrade 1941-1942 gg. Moskva: Centrpoligraf.
- Jarov, S.V. 2013. Povsednevnaja žizn' blokadnogo Leningrada. Moskva: Molodaja gvardija.
- Jurjew, O. 2011. "Im Strudel der erstarrten Zeit." NZZ, http://www.nzz.ch/imstrudel-der-erstarrten-zeit-1.12303355. Zugriff 28. 9. 2016.
- Kirschenbaum, L. 2006. *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941-1995. Myths, Memories, and Monuments.* Cambridge University Press.
- Kukulin. I. 2005. "Schmerzregulierung. Zur Traumaverarbeitung in der sowjetischen Kriegsliteratur." Eurozine. http://www.eurozine.com/articles/article 2005-05-03-kukulin-de.html. Zugriff 28. 9. 2016.
- Kuricyn, V. 2007. "V baške sinij tjaželyj šarik ... " *Vzgljad. Delovaja gazeta*, http://vz.ru/culture/2007/9/26/112277.html. Zugriff 28. 9. 2016.
- Kuraev, M. 1994. *Blok-ada*. Sankt-Peterburg: Russko-Baltijskij informacionnyj centr BLIC.
- Lichatschow, D. 1997. "Die Blockade Leningrads." In: Smirnov, I. P. (Hgg.) Hunger und Terror: mein Leben zwischen Oktoberrevolution und Perestroika. (Übersetzt von Thomas Wiedling). Ostfildern vor Stuttgart: Ed. Tertium: 239-311.
- Lomagin, N. 2011. "Fälschung und Wahrheit. Die Blockade in der russischen Historiographie." *Osteuropa. Die Leningrader Blockade: der Krieg, die Stadt und der Tod.* Berlin: Berliner Wiss.-Verl.: 23-48.
- Marszałek, M.; Molisak, A. (Hgg.) 2010. Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Nicolosi, R. 2014. "Apophatik und Formalismus. Anmerkungen zu Lidija Ginzburgs "Zapiski blokadnogo čeloveka" ("Aufzeichnungen eines Blockademenschen")." Wiener Slawistischer Almanach, 73: 447-463.
- Reid, A. 2011. *Blokada: Die Belagerung von Leningrad, 1941-1944*. Berlin: Berlin Verlag.
- Schmid, U. 2011. "'Sie teilten fluchend und starben teilend'. Das Pathos der Wahrheit in der russischen Blockadeliteratur." *Osteuropa. Die Leningrader Blockade: der Krieg, die Stadt und der Tod.* Berlin: Berliner Wiss.-Verl.: 265-280.

- Sindalovskij, N. 1999. "Geroičeskij fol'klor vojny i blokady." *Neva*, 1: 174-183. Sorokin, V. 1993. *Die Herzen der Vier*. (Übersetzt von Thomas Wiedling). Zürich: Haffmans.
- Tippner, A. 2011. "Die Blockade durchbrechen Hunger, Trauma und Gedächtnis bei L. Ginzburg." *Osteuropa. Die Leningrader Blockade: der Krieg, die Stadt und der Tod.* Berlin: Berliner Wiss.-Verl.: 281-298.
- Tolstaja, T. 1988. "Schlafwandler im Nebel" ("Somnambula v tumane"). *Und es fiel ein Feuer vom Himmel*. Aus dem Russ. von S. List. Berlin: Rowohlt 1992: 21-76.
- Urickij, A. 2008. "Takaja strannaja (strašnaja?) igra..." Novoe literaturnoe obozrenie, 91. http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/ur29.html. Zugriff 28. 9. 2016.
- Vežljan (Vorob'eva), E. 2016. "Prorvat' zagraždenie: blokada Leningrada kak simvol i opyt." Novoe literaturnoe obozrenie, 1. http://magazines.russ.ru/nlo/2016/1/prorvat-zagrazhdenie-blokada-leningrada-kak-simvol-i-opyt. html. Zugriff 28. 9. 2016.
- Voronina, T. 2011. "Heroische Tote. Die Blockade, die Opferzahl und die Erinnerung." Osteuropa. Die Leningrader Blockade Der Krieg, die Stadt und der Tod. 61/8-9: 155-168.
- Zav'jalov, S. 2001. "Roždestvenskij post." Novoe literaturnoe obozrenie, 102. http://magazines.russ.ru/nlo/2010/102/za44.html. Zugriff 28. 9. 2016.
- Zemskov-Züge, A. 2011. "Helden um jeden Preis. Leningrader Kriegsgeschichte(n)." Osteuropa. Die Leningrader Blockade Der Krieg, die Stadt und der Tod, 61/8-9: 135-154.
- 2012. Zwischen politischen Strukturen und Zeitzeugenschaft: Geschichtsbilder zur Belagerung Leningrads in der Sowjetunion 1943-1953. Göttingen: V&R unipress.

Spatial Memories and Spectacularities in Hungarian Turn-of-the-Century Poetry*

Abstract

The so-called "spatial turn" in literature, especially in poetry, usually refers to a new way of interpreting texts. Spatial poetics claims that spatiality is beyond or before meaning, so it can initiate fundamental changes in literary criticism. Space is not a mere function or an addition to verbal or visual composition of the works of art, but has a transgressive potential of articulation. Different arrangements of texts (e.g. space between and after lines), as well as various modes of representation emerged as a result of new issues in spatial studies. Space, however, functions not only as a frame or *a priori* or *chora* (Plato), but a possibility to signify or refer to different worlds, and also makes a counterbalance to signification according to its "outside" quality in Foucauldian sense. The paper gives some examples of how Hungarian memorials and poems made remembering accessible to spatial interests.

Legends discuss images which explain what the world we belong to looks like from a viewpoint we can never choose. They also point out where we really are, how to find our ways to achieve our goals, and which is the easiest or shortest path home (wherever it is or should be). Legends are symbols that help us mark out territories we are not familiar with. Legends belong to maps; they explain to us how to understand signs that enable our orientation in geographical fields. Maps are accurate significations of space but offer no real experience of presence; therefore we regularly have to alter our perspectives between the map and the landscape. Cartography uses legends, scales, and projections to construct a three-dimensional area in a two-dimensional display; hence the representation of space should always be seen as mathematically exact transformation of the world around us, with a lot of inevitable rough estimation. Generally speaking, maps resemble literary media. They are similar in production and pattern, and are exposed to the same threats (the GPS, or some new metaphorical transpositions such as mapping certain phenomena). Both can be translated into visual and electrical environments, arranged by signs, or experienced as a stream of effects, so to speak; both are semiotic, medial, and phenomenological. In order to understand them, one can describe the other. They both have a connection to communication through a

^{*} This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

word which denotes "speaking," "traffic," "travel," or "interchange." Map resembles a medium, according to Sybille Krämer (2015: 209–210), they both have (visual) transparency and traces to be detected owing to their signification. But understanding space in literature could mean more than that. It has to do with avoiding some well-known schemes of meaning in order to make an event, arranged by effects of presence (Gumbrecht 2004: xii), happen. Depicting landscapes in literature is different from cartographic representations because of their readings. Poetics of space points out where we can find a way to non-existent legends, however a legend on a map cannot be read without reference to the environment. Both belong to the worlds that are true, only their signification (or use of their signs) differs.

Nowadays criticism convinces us to take these issues seriously. We are well aware of spaces we belong to and places that should be remembered. The "spatial turn" questions our conventional notions of the time-space continuum and points towards spatialized memory. Time by means of numerous kinds of memorabilia has always been an issue, not just for historians, but for laymen, as well. Dealing with memories through buildings, works of art, public places, or landmarks in the landscape brings about new ways of being related to spatialised past. When spatial considerations are taken phenomenologically the mere place of memory obtains a meaningless character, which cannot be delivered only by signification. Walking by or through memorial sites provides us with an opportunity for physical experience of historical time. Moreover, since at present time topographical ways of thinking made the modern temporal structures suspicious, the application of map-like semiotic codes derived from literary discourse reduced "the space itself to the status of a message, and the inhabiting of it the status of a reading" (Lefebvre 1991: 7). Michel de Certeau also deals with spatial operations. For him, the distinction between space and place is based on practical actions which require the roles of signs:

A place (lieu) is the order (of whatever kind) in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence. It thus excludes the possibility of two things being in the same location (place). [...] space is a practiced place. Thus the street geometrically defined by urban planning is transformed into a space by walkers. In the same way, an act of reading is the space produced by the practice of a particular place: a written text, that is, a place constituted by a system of signs. (1984: 117)

Therefore if experiencing space is phenomenological through actions, one can also maintain that these operational renderings of space are still in connection with the linguistic, so to speak, understandable element. For de Certeau, names and symbols orient everyday practices of experiencing places, so acts and significations do not exclude each other. Memory is a special kind

of handling time, not just in terms of what has to be told, but also in terms of what we remain silent about:

Places are fragmentary and inward-turning histories, pasts that others are not allowed to read, accumulated times that can be unfolded but like stories held in reserve, remaining in an enigmatic state, symbolizations encysted in the pain or pleasure of the body. (ibid.: 108)

Although memory is usually connected with time, spaces and places of remembrance were more important in cultural history, than the time-concepts of the nineteenth century made us believe.

Space has always been an abstract framework for temporal consciousness, the final frontier that cannot be crossed. Many scholars have studied these terms since the last decades of the twentieth century. Aleida Assmann pointed out that recollection is not about preserving the past, but about the need for multiplicating it:

We have witnessed that far from automatically fading and ceding to historical scholarship, memory has been sharpened and reshaped in historically new ways. We are currently facing, reconstructing, and discussing new forms of memory that open up an access to the past that is distinct from and complementary to that which is provided by historical scholarship. Living memory thus gives way to a cultural memory that is underpinned by media – by material carriers such as memorials, monuments, museums, and archives. While individual recollections spontaneously fade and die with their former owners, new forms of memory are reconstructed within a transgenerational framework, and on an institutional level, within a deliberate policy of remembering or forgetting. (2001: 5–6)

Making memory official means connecting it to spaces which regulate time. In order to preserve something so worthy of recalling, lots of external material has to be employed which has nothing to do with active or individual memories. As for Pierre Nora, the real environments of memory (*les milieux de mémoire*) had to be replaced by sites of memory (*les lieux de mémoire*), that is, by the tension between history and memory arisen (1989: 7–9). If history provides, but does not build on temporal perspectives, memory unties its time-related aspects. What remains are the hardly communicable sites of memory that are material and perfomative, those which belong to the realm of the production of presence, and not of inventing the past.

According to the theory of the sites of memory, the "spatial turn," as one of the paradigm shifting elements of the cultural turn, makes us reconsider our notion of time-space relation. Historians, who were interested in the theory of history, claimed that metaphors usually arrange historical recollection. Therefore literary criticism also has to take this issue seriously. Literary history is well set in metaphorical or metonymical constructions, such as before and after, beginning and end. "Spatial turn" tries to convince us that

these constructions can be overcome (cf. Döring, Thielmann 2008: 23). Additionally, literary recollection has already used spatial experiences. Literary celebrations always happen in actual locations. We have a lot of memorials, museums, and thus the temporally oriented, that is, intellectual literature, demands its spatial, material carriers, as well. In addition to closed locations, open structures offer the possibility of emerging literary spaces, as well; for instance, the Ulysses tours of Dublin or Imagine Budapest thematic sightseeing programs through the Hungarian capital revealing its hidden or forgotten memories. In the digital era, moreover, it is possible to use the augmented reality in order to load real places with additional meanings to enhance spatial experience and expand historical knowledge.

In the nineteenth century historical sites and memorials became places of memory intertwined with national identity. Spectacular displays of places serve the goal of strengthening the patriotic character of a nation. Places were given special importance through new construction, cutting out routes from the bodies of cities, or giving new life to old sites: the meaning of belonging to people who not only inhabited these places, but who gained their identity by residing in them. National belonging of Hungarians is, among other elements, the result of their affinity with Hungarian place formed in the everyday usage. It is also connected with linguistic signification. Thus actual places turn out to be symbolic spaces that could be easily accessible for communicative approaches, and thus also, for literary portrayal.

Monuments to victories, statues of historical persons or depictions of events are general characterisations of collective identity. As our identities are bound up with particular places or localities, these specific memorial sites had to develop a common relation to the past. But these specific places where nobody has ever lived turned out to be places of collective recollection of a past that could be as fictitious as literature itself. A special kind of such historical monuments is a public sculpture of a literary figure. Thus for example, the statue of the famous nineteenth century poet János Arany in the garden of the Hungarian National Museum erected in 1893 portrays not only the sitting figure of the writer, but two protagonists of his narrative poem *Toldi's* Love, as well. The figure of Miklós Toldi, a well-built man who became (due to Arany's epic trilogy) a national hero, was modelled on a sportsman owing to his athletic built.² The female figure is the heroine of the same epic, but her portrayal is rather symbolic: she was formed as a Hungarian maid who is simultaneously noble and simple. Such monuments construct collective memories by evoking literary texts, by appraising their author, and through memories that are as much fictional as they are bound to actual historic episodes or legend-forming tales.

² Gyula Pekár was a sportsman, and a later unsuccessful writer, and successful politician, member of the Hungarian Academy of Sciences (cf. Ablonczy 2016: 89–90).

János Arany was a poet who became a central figure of Hungarian Romanticism and, at the end of the nineteenth century, the chief bard whose works were paradigmatic in Hungarian literature. His epic works were praised as role models of national poetry, while his lyrical poetry remained rather unacknowledged. One of the lyrical poems, ironically, juxtaposes the romantic view of nature and the city life that threatens this view. The "wilderness" (sic) of City Park satisfies the need to re-connect with nature in an artificial environment. Arany's poem, *The Song of the Park in Pest* (1877), is an emblematic piece of work of art of making a connection between people and nature based on the symptom they share:³

I went to the park again
After a long absence
To see: how its grass, bushes, road
could affect me.
I found it as it really is
(Have looked it up for ages, and a lot),
We form a pair together:
Worn-out man, worn-out park.

Arany, however, liked to visit the City Park for recreational reasons, and honouring his attitude toward this piece of landscape inside the city, in 1932, fifty years after his death, Budapest authorities decided to erect a stone memorial bench (destroyed during the Second World War). The poem and the legend, connected to both, the poet and the thematic self of the poem, come together as one memorial site where nature is accessible through human practice; and yet people seek the lost wilderness in the park as a recollection of countryside within the city:

And, yet, the park is attractive to me, It somehow touches my soul When I wander away, far From the bustle of the *masses*.

[...]

Freedom – as I touch land Safely, it affects me, for from this little Park (although it makes me exhausted) I can go to the Tisza!...

To East like the wind between bushes That finds its way through the boughs, To East like the cloud

³ All prosaic translations of this poem herein are mine.

^{4 &}quot;Kimentem a ligetbe újra / Hosszacska távollét után, / Hogy lássam: fűve, berke, útja / Minő hatással lesz reám. / Annak találtam most is, ami, / (Régóta búvom, s eleget), Úgy összeillünk mi: / Kopott ember, kopott liget."

That settles down on a nice grave.5

The park, as a place which invokes the romantic image of the Hungarian countryside (according to its representative river, Tisza) provides a feeling of freedom by connecting the artificial landscape to the poetically arranged picture of desired nature. Although the City Park belongs to Budapest with all its downsides, Arany makes it admirable through the personal and symbolic connection to the lyrical self. This connection becomes more intense with the development of park formation. The park as a piece of nature not only reminds us how landscape in its wilderness shows connections with the romantic appraisal of the countryside in Hungarian poetry, it also presents its becoming which never ceases:

The sky is not just a few square yards: It is easy to forecast confidently
The weather for tomorrow
(I remember, it once succeeded).
There are reeds, mounds, swamp, —
That is why I like it
As it becomes prettier, by wiping,
I have been following it for 20 years.

Because it was not built instantly
Like that island over there,
I have been watching how it became neater,
With all of its changes.
And a trimmed or wiped
Path, cultivated fallow
Was all new joy for me —
But it took time to happen.⁶

There are historical monuments which have acquired their cultural value by representing events from the past, while also functioning as parts of a city, namely, forming collective spaces. The Heroes' Square in Budapest was constructed to commemorate the millennial anniversary of the foundation of the

^{5 &}quot;És mégis, a liget nekem szép, / Valahogy a lelkemhe' szól, / Ha elbolyongok félre, messzébb / A köznép tolongásitól; [...] Szabadság – és hogy biztos szárazt / Érzek, hat így rám; hogy e kis / Ligetből (bár maga kifáraszt) / Mehetnék a Tiszáig is!... / Keletre, mint a berki szellő, / Mely a lombok közt rést talál... / Keletre, mint az égi felhő, / Mely ott egy kedves sírra száll."

^{6 &}quot;Az ég itt nem pár négyszeg ölnyi: / Holnapra könnyű az időt / Nagy-biztosan megjövendölni, / (Emlékszem, egyszer már betölt). / Van nádas itt, van bucka, posvány, – / S talán azért is szeretem, / Hogy amint csínosul, / kimosdván: / Húsz éve már, hogy követem. // Mert nem varázs-ütésre épült, / Mint túl ama pompás sziget: / Ott lestem, amint lassan szépült, / A változást mindeniket; / S egy megnyesett, vagy megporondolt / Ösvény, beültetett ugar, / Nekem az mind új-új öröm volt – / De ez nem történt oly hamar."

Hungarian state at the turn of the nineteenth to the twentieth century. The construction of the statues and the colonnades began a few years after the National Millennium Exhibition in 1898, and was finished only in 1906. As a memorial it is an appraisal of history by means of symbols of the Settlement of Magyars in Hungary and the main characters of Hungarian history (for example, the Seven chieftains or Hungarian kings). However, being located on a square it becomes more significant. The Heroes' Square is a transportation hub with a station of the first underground train on the European continent. Additionally, it is situated at the far end of the Budapest Boulevard, in the Andrássy Street with a column of Gabriel visible from the beginning of the street. Two museums frame the square; the Hall of Art (built in 1895) and the Museum of Fine Arts. And, for us here and now, the most important thing to mention is that there is also the monumental entrance to the City Park which lived to see many spectacular moments at the turn of century. These different functions come together as an alloy for the senses: walking, remembering, learning, speaking, observing, relaxing, entertaining both, in built environment and in the recreational area, make this place unique. History, arts, sports, and recreation are bound together.

Before the years of the millennial celebration, a National Exhibition took place in the City Park in 1885. The Exhibition was an industrial-agricultural-economic show and a cultural display. It was rather spectacular, a kind of diorama or circus with artificial and real buildings. After the decision the organizers made, the City Park needed to be landscaped and reorganized. New buildings were erected, but only three of them have remained functional. It is worth mentioning that for two well-known critics of spectacular culture in the nineteenth century it was the viewpoint of decadence that "kill[ed] existing capacities for action, for living, but at the same time it was an essential precondition for the emergence of new forms of life and invention" (Crary 1999: 124). The second event in the Park was the Millennial Exhibition which was much more cultural than the previously mentioned one. Transient buildings, pavilions assembled for different purposes all served a single goal: to show off and entertain. In the Exhibition Village, for example, the visitors could see ethnographical displays of the life of Hungarians and people of other nationalities. Such exhibitions emerged as Potemkin villages without any hope of remaining. Transition was the main component of this spectacular culture. The contemporary City Park (with its controversies about the new functions and buildings) does not recall those exhibitions, but provides new forms of city life with relation to culture, history and urban development. Skateboard-

⁷ The most unusual show was the African village with 250 black people who lived in their huts and could be visited for 50 Hungarian coins. There was also the Ancient Castle of Buda from the Ottoman era with a mosque: its muezzin accidentally died after drinking medicine for his leg pains.

ers, tourists, travellers are like visitors of the turn-of-century exhibitions, they all consume the space through their actions, they discover it as they invent it.

The question is whether literature reacted to these ephemeral events or not. Understanding poetry on behalf of establishing a new structure of reading is not self-evidently related to spatial terminology. There are numerous media that use this terminology in dissimilar meanings or for different purposes. Symbolic, rhetorical, or scientific approaches see the representational efforts of spatially oriented poetry in their own ways, but mapping is usually a common concept which describes such geographical, sociological, psychological, and literary endeavours. One can, of course, refute this approach according to de Certeau's distinction between the map and the tour. The tour is a social practice, the everyday narration of movement, whereas the map is a scientific representation which erases the itineraries that produced it (cf. de Certeau 1984: 116). Modern memorials and modern literature share this character of inhabitance: they are phenomenological and hermeneutical at once. Hence, spatial notions are not obviously applicable to literary fields; they can help us, however, to make the signification in literature more accessible. In semiotics, signs are understood according to their verbal affiliations. Spatial perspective can overwrite this verbal connection by means of different signs which keep their material aspects, too.

Baudelaire was not only the poet of the modern metropolis, but also provided a keen example of how to connect memory and topography. In the second Spleen poem of *Les Fleur du Mal*, the recollection is really a collection of objects and their containers, however, it is so metaphorically, not by means of mimesis or representation: "I have more memories than if I'd lived a thousand years." Lyrical self contains more memories than there are places mentioned in the poem: the chest of drawers or even the room is not enough to keep items from the past, therefore the self has to transform into strange memorials: pyramid, burial vault, old boudoir, cemetery, or sphinx: "It is a pyramid, a vast burial vault / Which contains more corpses than potter's field. // — I am a cemetery abhorred by the moon, / In which long worms crawl like remorse / And constantly harass my dearest dead. / I am an old boudoir full of withered roses."

Spatial areas connected with the past and passing away do not strive for remembrance as a mere recollection, but also lead to forgetfulness. Although the sphinx as a memorial is a strange place of memory (because of the enigmatic secrets it keeps), it becomes forgotten and obsolete: the lyrical subject according to the identifying mechanism of similes which produces allegories loses gradually his identity, until he turns out to be an allegory of forgetfulness (cf. Jauss 1991: 846): "An old sphinx ignored by a heedless world, / Omitted from the map, whose savage nature." And just as in the map, the

⁸ English translation by William Aggeler.

self (identified with the sphinx – or its absence) cannot be found in its topographically adequate semiotic space. Furthermore, this self by means of poetic arrangement is inscribed to paper as a legible, but undecipherable subject, whose only task is – instead of keeping secrets and memories – to proclaim its own meaningless monumentality: "He is the grammatical subject cut off from its consciousness, the poetic analysis cut off from its hermeneutic function" (de Man 1986: 70).

The first book of the modernist Hungarian poet, Dezső Kosztolányi's *Among Four Walls* (1906) includes a cycle of poems dedicated to Budapest. The writer had not been not born in the city, but had lived there since his university years. According to these poems, Budapest has to be worshipped and adored because of its social practices. In the *Trees of Üllői Road* Kosztolányi shows the possibilities of reclaiming elements of nature into city life:

May the heavens be with you, trees of Üllői Road.
May they cover your leaf-crowned heads scented, flowery tempest.
one thousand blooms white.
You gave me pleasure, mettle, in you youth was embodied, trees of Üllői Road.

To others thus too open, trees of Üllői Road.
Let them breathe the sweet perfume, the sleep-inducing balsam swoon across the evening hours.
Let them not see the sad cypress, believing youth forever lasts, trees of Üllői Road.9

The trees mentioned in the poem do not exist anymore, but the literary signification makes them accessible to commemoration. This collective memory is constructed via Kosztolányi's text, as the road leads not only to the city centre, but to the feelings conjured up by the nature of these trees. That is why the poem makes a connection (much as at the end of Arany's poem which mentions an enigmatic tombstone with the inscription "Fuit" from the City Park) between natural elements and aging (or even death), so the refraining

^{9 &}quot;Az ég legyen tivéletek, / Üllői-úti fák. / Borítsa lombos fejetek / szagos, virágos fergeteg, / ezer fehér virág. / Ti adtatok kedvet, tusát, / ti voltatok az ifjuság, / Üllői-úti fák. // Másoknak is így nyíljatok, / Üllői-úti fák. / Szívják az édes illatot, / a balzsamost, az altatót / az est óráin át. / Ne lássák a bú ciprusát, / higgyék, örök az ifjuság, / Üllői-úti fák." (Translated by Ottilie Mulzet).

invocation of the trees not only reiterates and evokes non-existent past but, as an incantation, makes this past accessible even to the reader's practical life:

The yellowed confines are dying, trees of Üllői Road,
The day of my pleasure is at rest, the breeze murmurs its sad distress, whilst every seedling slaying.
Whither is Youth flying?
Answer me, o gloom-leaved trees, trees of Üllői Road.¹⁰

Poetry not only represents environmental moods, but makes them comprehensible for the senses by means of poetical competence. Kosztolányi's poem has of long been used as a model of remembrance of things past. The trees have vanished much like youth, but they have a common experience, both are accessible to understanding and practice of walking in the nowadays Üllői Street remembering and missing the natural environment.

Cultural memories through memorials and places form historical recollection of the people. The love towards the city evolves through interactions and empirical contacts. Crucially, it can be identified through language. The interplay between spatial memories and verbal understanding is not shaped by discrepancy of experience and meaning. Remembering to spaces is available through remembering spaces: literary signification can be modeled by the fenomenality that is set by poetry. Space and time are revealed as a potential of poetics, rather than its boundaries. If we would like to interpret time through space, we should not forget that these interpretations are exposed to the diversity of time. Literature can be a great area to test these theoretical methods, because it is always the language itself that comes into play, and not meanings or arguments – or even battles of interpretations.

References

Ablonczy, B. 2016. *Keletre, Magyar! A magyar turanizmus története* [To East, Magyar! The History of Hungarian Turanism]. Budapest: Jaffa.

Assmann, A. 2011. *Cultural Memory and Western Civilization: Arts of Memory.* Cambridge: Cambridge University Press.

Crary, J. 1999. Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture. MIT: Cambridge.

de Certeau, M. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Translated by S. Rendall. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

^{10 &}quot;Haldoklik a sárgult határ, / Üllői-úti fák. / Nyugszik a kedvem napja már, / a szél busan dúdolva jár, / s megöl minden csirát. / Hova repül az ifjuság? / Feleljetek, bús lombu fák, / Üllői-úti fák"

- de Man, P. 1986. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: Univerity of Minnesota Press.
- Döring, J.; Thielmann, T. 2008. "Was lesen wir im Raum? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographe." In: Döring, J.; Thielmann, T. (Eds.). *Spatial Turn. Raumparadigma das Kultur- und in den Sozialwissenchaften.* Bielefed: Transcript: 7–45.
- Gumbrecht, H. U. 2004. *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey.* Stanford: Stanford University Press.
- Jauss, H. R. 1991. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt: Suhrkamp.
- Krämer, S. 2015. *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy*. Tranlated by A. Enns. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lefebvre, H. 1991. *The Production of Space*. Translated by D. Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
- Nora, P. 1989. "Between Memory and History." Translated by M. Roudeboush. *Representations*, 26, Spring: 7–24.

PART 2

Trauma Discourse(s): Language, Subject, Emotion

TEIL 2

Trauma-Diskurs(e): Sprache, Subjekt, Emotion

The Psychopolitics of Socialism in Central and Eastern Europe (With Notes on Walter Defends Sarajevo)

1.

I propose to begin with a set of questions. First, can we understand Central and Eastern Europe without understanding socialism? Secondly, can we access the subject of socialism without engaging a critical theory of trauma, in view of the fact that the history of socialism is being increasingly translated into a history of totalitarianism, which is perceived to be concomitant with trauma?

As for the first question: one cannot properly analyze Central and Eastern Europe in the previous century, even today, without taking socialism into account, the most obvious reason being that the four decades of socialism during the Cold War affected the intellectual constitution of Central and Eastern Europe. It is equally important that the socialist Central and Eastern Europe was definitive to the imaginary of the Cold War, when the Cold War was decisive to thinking the world of the twentieth century modernity, so that the intellectual character of the socialist Central and Eastern Europe was symptomatic in fact of political modernity in the twentieth century.

Equally important is a detail which caught the attention of Ernesto Laclau and Chantal Mouffe in *Hegemony and Socialist Strategy*: that socialism in Austria-Hungary at the end of the Second International was taken up more comprehensively than elsewhere, affecting all spheres of life in a capillary fashion. It is doubtful, therefore, whether one can engage with the legacy of Austria-Hungary without taking socialism as its organon. To this I would add an image dear to Danilo Kiš (1991: 263): that Central European revolutionaries were pilgrims to the Soviet Moscow as their Third Rome, where they were then executed, so that socialism in Central and Eastern Europe acquires the structure of near-religious sacrifice.

It is for this reason that one should perhaps entertain the following proposition: that the long nineteenth century in Central and Eastern Europe, with its Austro-Hungarian legacy, shares its intellectual constitution with the Cold War. There are psychopolitical configurations that seem to persist in modern Central and Eastern Europe, with socialism as their common denominator,

¹ See Laclau and Mouffe 2001: ix, 27-28.

suggesting that socialism is definitive to the idea of Central and Eastern Europe from the 1880s to the 1980s and, very likely, beyond.²

2

This is why my second question (can one think socialism without a theory of trauma?) is laden with unsuspected adjustments. Even so, the answer would be a *no*: one can hardly understand socialism without a theory of trauma.

That, however, is not to be done by reducing socialism to trauma from within an ethnography of sorts, or from within microhistory, or the history of everyday life, which has been done all too frequently in the past decades, especially in postsocialist cultures. As a result, much of the processing of socialism boils down to collecting testimonies (of those who claim to have been its political victims) and organizing these testimonies into an ethnography of sorts or microhistory or a history of everyday life, so that testimony or confession becomes ground zero for assessing or analyzing socialism.

This line of analysis seldom takes into account that socialism itself was traumatized to begin with—that trauma is inherent to the constitution of socialism. In order to argue this point, let me return to socialism in Austria-Hungary and to the Second International: because much of the Second International was about an attempt to invent a socialism which would shed the idea of revolution, suggesting that revolution was the trauma of socialism—that revolution to socialism is what trauma is to subjectivity, even or precisely when it is constituent to it.

On the one hand, this means that socialism is not to be confused with revolution—that revolution is the event which exposes the constitution of socialism to radical critique, also that revolution is a challenge to socialism, just as trauma is a challenge to subjectivity. On the other hand, this means that the constitution of socialism is comparable to the constitution of subjectivity in the position where subjectivity is cultivated around a number of defense mechanisms, as Freud has explained this process, especially in his works in the 1920s and after.

Tellingly, just as Freud uses defense mechanisms in order to introduce a comprehensive psychoanalytic theory of authority, the same is true of socialism: socialism confronts revolution by reenacting the state, indeed, by reclaiming *raison d'État* as the idea of authority necessary for the maintenance of structures (of subjectivity). Indeed, state in socialism is premised on a kind of empty, ideal repetition, and repetition reduced to its ideal form is precisely how Freud explains the concurrence of authority and the death drive in *Beyond the Pleasure Principle*. It is in socialism that the idea of state—or *raison d'État*—is bared to a Freudian understanding of repetition: socialism,

² Psychopolitics is the term I borrow from Peter Sloterdijk (2010).

compared to revolution, enacts the idea of state as repetition in its Freudian function

3

It seems to follow that revolution could or should be analyzed as trauma, which jerks socialism into being. Yet, even if revolution does unfold as trauma to the constitution of socialism, its own makeup or logic is different. In fact, revolutions would implode were their logic to comply with the logic of trauma.

Trauma generates its subjects by playing to their defense mechanisms; as a result, trauma relates to subjectivity in the position where collectives come second—where subjectivity is gathered around shielding itself from that which it perceives as critical exteriority. (Freud uses "shield" to describe this process. In his presentation of the death drive, in *Beyond the Pleasure Principle*—which, incidentally, is also where he discusses trauma in relation to shield and defense—Freud imagines authority as a function or an apparatus to which collectives are not a given, even as they feed on it; this in many ways explains Freud's subsequent ideation of masochism and the superego.)

Revolutionary collectives, on the other hand, depend on a deconstruction equally of subjectivity and of authority, which implies also a dismantling of defense. This is why revolutionary collectives invoke melancholia for their formation, insofar as melancholia entails an extreme libidinal investment, which results in the ego so impoverished that it can no longer sustain itself. Subjectivity is thereby exposed to an irreducible outside, or to an outside that it perceives as irreducible; put otherwise, subjectivity is implicated, wholesale, in the relations of exteriority. This is how revolutionary collectives find their coherence: they cohere around the relations similar to those that Gilles Deleuze attributes to empiricism, when he says that, in empiricism, "the relations are heterogeneous and exterior to their terms, impressions, or ideas" (2004: 163). The empiricist world, says Deleuze, is "a world where thought itself is in a fundamental relation to the Outside... where the conjunction 'and' dethrones the interiority of the verb 'is'" (163). Symptomatically, while Freud insists on describing trauma in relation to a shield (in Beyond the Pleasure Principle), he insists on describing melancholia in terms of a gaping wound (in "Mourning and Melancholia").3

It is equally symptomatic that Freud defines both trauma and melancholia in terms of economy. Yet, compared to the radical impoverishment of the ego in melancholia, trauma actually shows as good economy. In *Beyond the Pleasure Principle* this surfaces in a remark where Freud implies that melan-

³ See Freud 1957: 253, 258 and 1961: 23.

cholia may be too radical an impoverishment to be considered in the context where defense is analyzed.⁴

As a result, socialism, traumatized with revolutions and their melancholy collectives, shows in fact as good libidinal economy compared to revolution, just as it gives grounds to assessing trauma as good economy compared to the melancholia of revolutions. Put crudely: if you think socialism is bad for you, wait till you have experienced a revolution.⁵

4

In many ways, this reflects political modernity as it was understood by Walter Benjamin, or by Carl Schmitt. Both Benjamin and Schmitt work with the proposition that mourning and melancholia contribute an intellectual interval or an intellectual situation from which to analyze political modernity and the crisis of authorization that it entails. There is a suggestion that the concept of a tragic event is thereby reconfigured, just as tragedy gives way to new literary formats, with literature (not theology or philosophy) as the apparatus critical to negotiating the rationale of authority in modernity. To Benjamin, the most interesting literary format in this sense is *Trauerspiel*, the mourning play, typical of the German Baroque; to Schmitt, Shakespeare's *Hamlet* is exemplary, in the position where Shakespeare translates the terms of the

⁴ I am alluding to a paragraph in *Beyond the Pleasure Principle* where Freud describes the "cathectic energy" which is "summoned from all sides" to localize the "breach in the protective shield against stimuli" and thus reduce the traumatic effect (1961: 24), in contradistinction to his description of melancholia in terms of a wound, where cathectic energy is similarly summoned from all sides, but now failing to regulate or reduce the breach (1957: 253, 257). This may have to do with the fact that, as Freud notes, trauma is a response to the stimuli from the outside, whereas "the excitations coming from within" fail to mobilize a corresponding shield and are "more commensurate with the system's method of working than the stimuli which stream in from the external world" (1961: 23). While this seems to suggest that melancholia is confined to an imaginary inside, Freud's description of the melancholy undoing of the ego suggests that the inside in such cases is untenable—that the inside succumbs to the conditions of a gaping wound—to an exteriority perceived as irreducible crisis.

⁵ I argue elsewhere that masochism—as discussed by Gilles Deleuze in *Coldness and Cruelty* and then replayed against Freud's perspective on masochism—may be the script which explains how the logic of revolution is ultimately couched in the socialism of the postrevolutionary state. See Jukić 2015.

⁶ My reference here is to Benjamin's The Origin of German Tragic Drama (Ursprung des deutschen Trauerspiels) and Schmitt's Hamlet or Hecuba: The Irruption of Time into Play (Hamlet oder Hekuba: Der Einbruch der Zeit in das Spiel). Benjamin and Schmitt associate the birth of modern Europe with the spirit of Protestantism, when the uniform theological platform was compromised and, with it, the legitimizing procedures; Schmitt especially insists that revolution constitutes a response to this crisis.

Trauerspiel into "the first stage of the English revolution" (2006: 54), the implication being that revolution depends, for its rationale, on literature.⁷

While literature is thus promoted into a critical instrument essential to understanding revolutions, the above argument entails that film could easily form an assemblage with literature and prove to be equally instrumental to understanding political modernity. Moreover, film appears to have ousted literature from its privileged position, assuming in the twentieth century many of the critical functions that used be the domain of literature before the invention of cinema.

The twentieth century may be explained around this particular coming together of film and literature, especially those assemblages that came to profile its singular political logic. One such assemblage is the alignment of world war, revolution and socialism, the three converging in the imaginary of the Cold War. This is how Central and Eastern Europe is again targeted, in the position where Central and Eastern Europe was decisive to the imaginary of the Cold War and, by extension, to the vision of the world for the twentieth century. After all, it was in Central and Eastern Europe that both world wars broke out, to then mobilize the rest of the world as battleground, just as it was in Central and Eastern Europe that the event of revolution and the making of socialist states first aligned, to then metonymize across the world.

5

Walter Defends Sarajevo (Valter brani Sarajevo), a film directed by Hajrudin Krvavac in 1972, brings these different concerns together and invites their further elaboration.

Walter is a so called partisan film, the genre prominent in the cinema of socialist Yugoslavia, if not definitive to it. The partisan films processed and refined the narrative logic implicit to the history of the partisan movement in Yugoslavia in the Second World War, when the country was carved up between the Axis states and their puppet regimes, while its statehood was acutely compromised. Because the antifascist resistance in Yugoslavia coincided with the socialist revolution, both finding their hub in the partisan movement, the Second World War and the revolution are presented in the partisan films as metonyms, demanding to be addressed together. Put otherwise, what determines the partisan films is the concept of world war brought into line with revolution cum socialism—an alignment essential to an operative

⁷ Schmitt finds it important that during the revolution, which "lasted a hundred years, from 1588 to 1688," England did not "set up a state police, justice, finance or standing army in the way Continental Europe did"; he also points out that England is "the country of origin of the industrial revolution, without having to pass through the straights of Continental statehood" (2006: 55-56, emphasis added).

understanding of the world in the twentieth century, especially in the Cold War. That this alignment was significant far beyond Yugoslavia is corroborated by the fact still advertised by the popular press: *Walter Defends Sarajevo* was among the most popular films in China just after the Cultural Revolution, claiming a truly massive audience and informing Chinese cultural memory.⁸

Krvavac's Sarajevo is decisive to this particular configuration of world war, revolution and socialism. The story revolves around Walter (Velimir Bata Živojinović), a brave underground agent of the partisan movement, whose mission is to defend the city equally from the Nazis and from the elusive members of the resistance turned traitors. It turns out, however, that Walter depends on Sarajevo more than Sarajevo depends on him, so that Sarajevo, not Walter, claims the function of defense—a reversal most conspicuous in one of the climactic episodes, when Sead (Rade Marković), a respected local watchmaker, sacrifices his life to save Walter's, very publicly, in view of the city's most impressive mosque. That this indeed is the moral of the story can be evinced from the emphatic, much quoted ending: the Nazi commander, now facing defeat, asserts that for a year he strove in vain to identify and capture Walter, only to realize that Walter is none other than Sarajevo itself. "This is Walter," he says, pointing at Sarajevo, as the camera shifts to a panoramic shot of the city.9

While Sarajevo is thereby promoted into a revolutionary collective, defense is presented as a logical error or an autoimmune disorder, as if to suggest that revolutionary collectives cannot aspire to functional defense mechanisms. To be sure, defense here entails also Freudian defense: revolutionary collectives in Krvavac's film rely on deconstructing the functional ego, with a suggestion that the functional ego is at odds with the logic of a revolutionary collective.

The visual and the narrative profile of Sarajevo serves to emphasize this point. As noted, the film ends with the epiphany that Walter is none other than Sarajevo itself. This relates to the beginning, when Sarajevo is introduced as the city crucial to pulling out German troops from the Balkans in 1944

⁸ Rada Šešić reports that "Walter Defends Sarajevo was sold to sixty countries and seen (according to the statistics of Yugoslavia Film) by hundreds of millions of people across the world. Today, three decades after Krvavac's films were made, they are still fanatically adored in China, and are so popular that, reportedly, children were named after their characters, songs from the films were sung by common folk and in the city of Szechuan, some streets were named after actors from Krvavac's movies. Together with Bridge, it is one of the most popular films of all time" (2006: 115). Šešić points out that Velimir Bata Živojinović, the actor cast in the role of Walter, was "according to some Chinese newspapers, … the second most popular person in the country after Mao Zedong" (115).

⁹ Peter Stanković quotes this scene as the most famous example of there always being a moment in the partisan films "when one of the German commanders explicitly expresses his admiration for the Partisan heroism, determination and fighting skills" (2015: 261).

and to thus changing the course of the war on a global scale—a proposition consistent with Sarajevo having changed the course of modern history before, as the place where the First World war broke out, in 1914. The implication is that Sarajevo is essential to grasping the logic of world wars, now as the place where the logic of world wars meets the intellectual situation of the socialist revolution. The implication is also that world wars relate to defense similarly as do revolutions: they entail a vision of the world where war affects all the available positions, so that defense, while necessary, is untenable.

6.

There are two narrative hubs in *Walter*. One is structured around the Germans attempting to secure the transport of fuel through Bosnia as the only means of their regrouping across the continent; this demands that the resistance groups in Sarajevo be distracted and eventually destroyed by an undercover Nazi agent assuming the identity of the famously elusive Walter. The other is structured around the efforts of the true Walter to identify the cunning impostor, as well as the traitor who made the infiltration possible—a task premised on Walter scrupulously safeguarding the information that he is Walter. It is only after the impostor and the traitor have been identified and eliminated that Walter can attend to the task of blowing up the Nazi fuel; it is only after blowing up the fuel that he discloses his identity as that of Walter, only to be replaced as Walter by Sarajevo.

The two narrative clusters work with two distinct regimes of representation. The first cluster, about the German fuel and the German Walter, relies on intensifying the identity shifts to such an extent that identity is finally reduced to a frantic exchange, based in an unstoppable repetition and an obsessive fort-da, in what amounts to an open appeal to psychoanalysis. The Nazis keep assuming the identities of the members of the resistance, over and over, in order to disrupt their ranks, while the members of the resistance keep cross-dressing as German soldiers, to do the same to the Nazis. The circulation culminates with the Nazi Walter assuming the identity of the eponymous communist guerilla fighter, while the true Walter assumes repeatedly the identity of German officers (or German soldiers, or German machinists...). Nobody is who they say they are and, by extension, nobody can say who they are without provoking doubt, interrogation, even elimination. Krvavac cleverly cast Živojinović as Walter and Dragomir Bojanić Gidra as the impostor, because the two actors are remarkably similar and thus keep feeding the cinematic effect tantamount to the Freudian uncanny.¹⁰

¹⁰ Krvavac's strategy compares in many ways to the visual and the narrative strategy of Martin Scorsese in *The Departed* (2006): the two Walters foreshadow, almost to the letter, the narrative and the visual likeness of Scorsese's good Leonardo DiCaprio and

This ultimately affects the overall semiotic character of the film. Just as nobody is who they say they are, hardly anything is said in the film that does not entail a busy exchange of secret codes and passwords; passwords are circulated so obsessively that no message is left unaffected. What finally emerges is a language in which all words are passwords and, by extension, in which no words are truly passwords, so that a maze is being created which is semiotic as much as it is psychoanalytical. Of course, the world in which all/no words are passwords is the world without functional defense.

There is another symptomatic aspect to repetition and *fort-da* in *Walter*: the effortless circulation of codes and identities is premised on the assumption that everybody in Krvavac's Sarajevo is fluent, if not bilingual, in German and Bosnian/Croatian/Serbian. The languages circulate freely in the film; indeed, the film is framed by the sequences delivered entirely in German, as if echoing the fact that Walter is originally a German name. The sweeping German aspect, however, should not be attributed only to the fact that Sarajevo was occupied by the Germans in the Second World War. Rather, it signals that Sarajevo of 1944, as imagined by Krvavac, was still very much an Austro-Hungarian city, and that the Austro-Hungarian cultural and political legacy, including the legacy of Austro-Marxism, impacted the city's response to Nazism. Significantly, the production was designed around the Austro-Hungarian architecture of the city, and relied heavily on the visual and the intellectual profile shaped by the City Museum, the City Hospital and, above all, by the network of railways traversing the city and the film.

7.

The second narrative cluster explores the psychopolitical profile of the resistance in Sarajevo. It takes for its point of departure the Nazi ploys whereby the resistance is tested; what the test brings to light is the peculiar logic of the resistance's coherence.

The coherence does not depend on Walter: Walter enters the Sarajevo guerilla groups from the outside, in order to explore their different nooks and crannies, similarly to a detective or a psychoanalyst. What his investigation reveals is, first, that the resistance is not reducible to tight, well-organized groups, but entails a collectivity which is metonymic to these groups and, second, that the functional ego is toxic to the resistance, which is why not even Walter can aspire to a self.

bad Matt Damon. While this may be a coincidence, another fact is far more symptomatic: *The Departed* is a remake of *Infernal Affairs* (2002), a Hong Kong film directed by Andrew Lau and Alan Mak, which brings into play the fascination of modern Chinese culture with the structure of Krvavac's partisan film.

The two insights are based in two psychoanalyses as it were. The first involves the case of Sead the watchmaker, and the second Mirna (Neda Spasojević), a seamstress; like Sead, Mirna too is a member of a resistance group.

Sead's story climaxes when he sacrifices his life to save Walter's. Crucial to understanding his death is the fact that he participates in the resistance without knowing with certainty that his daughter, Azra, is also involved. When Azra is killed by the Germans, his grief leads him to exchange his life for Walter's. Yet, Sead's de facto suicide is not consistent with the raison of sacrifice, because he fails to advertise the symbolic profit to be made from dying or from the psychic economy associated with masochism; instead, his death is consistent with consummate melancholia. In turn, melancholia is shown to involve a collectivity disruptive equally to symbolic profit and to the ego: in an earlier scene, when Sead, along with other grieving parents, comes to claim Azra's body in one of the city squares (which the Germans plan to exploit for further elimination, of the victims' families), he is joined by a swarming mass of the anonymous citizens of Sarajevo—there are so many people that the Germans, in the event, cannot kill them all. For all the melodramatic appeal of the sequence, this is how the script of sacrifice is in fact discontinued and delimited, just as Sead's melancholia is dismantled from an Oedipal affair into a political one. The film registers this shift when Sead's grieved close-up gives way to a crane shot capturing the swarming mass and the city beyond.11

Sead's melancholia is thereby presented as an intellectual situation from which to understand the revolutionary conditions and the peculiar coherence of revolutionary collectives—a coherence that relies on metonymic ties, like the ones established between the grieving parents and the swarming mass in the city square. There is a count to this coherence which is always "a false count, a double count, or a miscount," to use the words of Jacques Rancière, who identifies this miscount of "community 'parts'" as the place from which "politics arises" (1999: 6). This implies that a tie which is established around paternity, law, metaphor and *raison d'État* fails to capture the logic of revo-

¹¹ There is a Deleuzian aspect to Sead's melancholia, insofar as Sead's paternity, to borrow Deleuze's words, shifts from "an individual or particular affair" into "a collective one, the affair of a people, or rather, of all peoples"—from "an Oedipal phantasm" into "a political program" (1998: 85). Mladen Dolar argues that already in Freud paternity means precisely that: "It was not that any father or ruler or god could no longer measure up to his function, but rather the symbolic function itself lost the power of measure. There are many ways and vocabularies to describe the ascent of modernity, and this could be one economical proposal: the dead father, the reference point of symbolic authority, has met his demise" (2008: 24).

lutionary collectives, what is more, that revolutionary collectives depend on the metonymic imperative. 12

By contrast, Mirna is a threat to the revolutionary collective. Walter's investigation reveals that she is the traitor who eased the infiltration of the Nazi agent; it is also revealed that she succumbed to betraying her comrades after her arrest by the Nazis, when she could no longer endure the torture to which she was exposed. There is an emphasis on the fact that she betrayed the collective in order to save herself, which is how defense is again profiled as counter-revolutionary. This is also how trauma is revealed to be counter-revolutionary, in the very position where it invokes defense, with Mirna's trauma counteracting Sead's revolutionary melancholia.

That Mirna and Sead make sense together, as a syndrome against which revolution can be analyzed, is suggested also by the fact that everything they do is eventually symptomatic of their respective psychopolitics. Sead is emphatically profiled as a watchmaker, with a massive collection of wall clocks in his shop, all of them ticking away together, so that the time which he brings into the narrative is the time in folds, time never at one with itself, in what amounts to a Nietzschean con-temporaneity. While this dovetails with the time out of joint of revolutions, it is also the time of the melancholy impasse. Sead's last words leave no place for doubt: "As long as there are people," he says, "time will be measured"—suggesting that time cannot be measured, at least not to any lasting satisfaction, so that dissatisfaction is exposed as the measure of his trade.¹³

8

Mirna is profiled with the same precision and emphasis. Just as her participation in the resistance serves to conceal her betrayal, her job as a seamstress is, literally, a cover: she communicates with the Germans by the radio hidden inside her sewing mannequin—the mannequin as hollow as is Mirna's own traumatized interior. (Symptomatically, Sead is hiding a gun behind one of his wall clocks.)¹⁴

¹² Šešić rightly points out that the memorable score composed by Bojan Adamič contributes to the preeminence of this scene (2006: 113). I would like to add that the same musical phrase is used repeatedly in the film, which is how different narrative sequences are assembled into a metonymic collective, as if to recreate the structure of a revolutionary collective.

¹³ I am alluding again to Schmitt (2006), who argues that melancholia attributable to the world in the wake of the Reformation cannot be divorced from modern revolutions. When Jacques Derrida describes the time implicit to Marx's writings (also the time implicit to Marx's understanding of revolution), he calls it the time out of joint, using a quote from *Hamlet*—the text crucial to Schmitt. See Derrida 1994: 20.

¹⁴ The syndrome configured around Sead and Mirna could be labeled melancholia cum trauma, in analogy with melancholia cum paranoia, the term proposed by Viktor Tausk

Tellingly, Mirna is the only female lead in Walter. She comes close to claiming the narrative function of a femme fatale, only to reveal that she is fatal to her men through political betrayal. In fact, her Oedipal eroticism is redirected into politics before the fact as it were—again, similarly to the de-Oedipalization of Sead. Krvavac cleverly uses Mirna's exclusive and secretive femininity, even her slight resemblance to Alida Valli, to promote a subtle parallel with the visual and the cinematic properties of Carol Reed's The Third Man (1949). Mirna's vacillation between the true Walter and the false one resembles the vacillation of Valli, as Anna Schmidt, between the upright Holly Martins (Joseph Cotten) and his devious double, Harry Lime (Orson Welles), in the Vienna scarred by the Second World War—the Vienna whose Austro-Hungarian architecture is as important to Reed as the Austro-Hungarian architecture of Sarajevo is important to Krvavac. One scene in particular serves to advance the correspondence with *The Third Man*: framed in a tracking shot, Mirna is taking a pensive stroll in the city cemetery with Walter, about to betray him, as she is about to be betrayed by the false Walter-similarly to Anna Schmidt, who is caught in an impressive tracking shot while leaving the city cemetery, and Holly, having realized that she had been cruelly betrayed by Harry. In both cases, the woman turns out to be the third man, who serves to accentuate the relation of doubling, as well as the betrayal inherent to this relation.¹⁵

Reed's film is important here for yet another reason: it mobilizes the narrative logic of the spy thriller and film noir around Vienna perceived to be a synecdoche of the world caught between the Second World War and the Cold War. Carved up by the Allies into occupation zones, or sectors, Reed's Vienna is exemplary of the world of the twentieth century, which is how its Austro-Hungarian profile is once again brought into play, especially the role that Austria-Hungary played in the ideation of world war. There is another striking aspect to Reed's Vienna: the Allied Armies in charge of Vienna are the armies of the post-revolutionary nations (the British, the French, the American, the Soviet), as if to suggest that revolution in modernity is essential to the ideation of world war and, vice versa, that the concept of world war is possible only in the world familiar with revolutions.

With its overload of secret agents, spy plots and action-packed sequences, Krvavac's *Walter* invites also a comparison with the James Bond films. One

⁽¹⁹⁹¹⁾ in his discussion of the psychopolitical response to the First World War among the soldiers in the Austro-Hungarian Army.

¹⁵ The paralles abound. Cotten is a new arrival in Vienna, to then assume the role of an investigator, in order to chase out his elusive criminal double; Walter is a new arrival in Sarajevo, to then assume the role of an investigator, in order to chase out his elusive criminal double. In Reed's film, Welles is killed off in the city sewer system after a spectacular chase scene; in Krvavac's film, the false Walter is killed off among the heaps of debris, after a spectacular chase scene.

detail in particular is evocative of the James Bond series: the future of the world war and, consequently, the future of the world, depends on how oil is managed—a biopolitical concern typical of the James Bond films and of the Cold War imaginary. (The final sequences, which focus on how the Nazi fuel is redirected away from a secret underground storage and then destroyed, could have been copied from any number of the James Bond films.)¹⁶

On the other hand, the partisan films have been insistently compared to the Westerns, so much so that they have been labeled the red Westerns; red implies that American ideology has been replaced with socialism while the narrative structure of the Westerns has been retained. ¹⁷ Again, *Walter* could be described as a red Western, with its hero and his criminal double engaged in a conflict whose stake is the survival of the community and, by extension, the meaning of the world. According to Rada Šešić, "Walter Defends Sarajevo's success is due, to a large extent, to the director's skill in creating a formulaic dramaturgy which mimics American westerns while remaining faithful to many socialist creeds" (2006: 112). While this may be true, I contend that no substantial ideological replacement has taken place, insofar as both the American Westerns and the red ones focus on negotiating the terms of a post-revolutionary culture. Indeed, the generic logic of the American Westerns relies largely on reconciling a metonymic, Jeffersonian idea of America with the demands of raison d'État, just as the generic logic of the partisan films relies on reconciling the memory of the revolution with the demands of socialist statehood. 18 As a result, no discontinuity can be posited between their respective ideologies and their narrative structure.

In fact, *Walter* brings together the psychopolitics structural to the James Bond films and the psychopolitics structural to the Westerns. While the James Bond template is essential in the sequences where an understanding of world war is articulated (with the Bondian Cold War and the Second World War perceived in terms of an overdetermined continuum), the Western intervenes in the sequences crucial to negotiating the memory of the revolution for socialist statehood. If that is how *Walter* canvasses the rationale of socialism in Yugoslavia, against the complicated profile of socialism in Central and Eastern

^{16 &}quot;Walter is comparable to the invincible James Bond," says Šešić (2006: 112). Drawing on Umberto Eco, Peter Stanković argues that the partisan films in general dovetail with the narrative structure of the James Bond films. In both cases, an "opposition between planning and improvisation" is cultivated: the bad guys stick to "a detailed master plan," while James Bond/the partisans counter them consistently "with a series of improvisations" (2015: 260).

¹⁷ See Stanković 2015 and Jovanović 2015: 293. See also Šešić 2006: 110, with references to essays by Hrvoje Turković and Nevena Daković.

¹⁸ According to Hannah Arendt (1963), the American Revolution was an unequaled blueprint for subsequent revolutions; Arendt hails Jefferson's idea of America as crucial to understanding the American Revolution.

Europe in the twentieth century, that is also how it contributes an important insight into film as (post)revolutionary art.¹⁹

References

- Arendt, H. 1963. On Revolution. London: Penguin.
- Deleuze, G. 1998. *Essays Critical and Clinical*. Translated by D. W. Smith and M. A. Greco. London, New York: Verso.
- _____. 2004. *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*. Ed. by D. Lapoujade. Translated by M. Taormina. Los Angeles, New York: Semiotext(e).
- Derrida, J. 1994. Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International. Translated by P. Kamuf. New York: Routledge.
- Dolar, M. 2008. "Freud and the Political." Unbound, vol. 4: 15. 15-29.
- Freud, S. 1957. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Vol. XIV. Ed. by J. Strachey. London: The Hogarth Press.
- _____. 1961. *Beyond the Pleasure Principle*. Translated by J. Strachey. New York, London: Norton & Company.
- Jovanović, N. 2015. "We Need to Talk about Valter. Partisan Film and the Anti-Leftist Odium." In: Jakiša, M.; Gilić, N. (Eds.). *Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: Transcript Verlag: 283-313.
- Jukić, T. 2015. "Austrougarska konstitucija Krležine politike." In: Pišković, T.; Vuković, T. (Eds.). Jezične, književne i kulturne politike. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola: 109-126.
- Kiš, D. 1991. *Gorki talog iskustva*. Ed. by M. Miočinović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Laclau, E.; Mouffe, Ch. 2001. Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics. London, New York: Verso.
- Rancière, J. 1999. *Dis-agreement. Politics and Philosophy*. Translated by J. Rose. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Schmitt, C. 2006. *Hamlet or Hecuba. The Irruption of Time into Play*. Translated by S. Draghici. Corvallis: Plutarch Press.
- Sloterdijk, P. 2010. *Rage and Time. A Psychopolitical Investigation*. Translated by M. Wenning. New York: Columbia University Press.
- Stanković, P. 2015. "1970s Partisan Epics as Western Films. The Question of Genre and Myth in Yugoslav Partisan Film." In: Jakiša, M.; Gilić, N. (Eds.). *Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: Transcript Verlag: 245-264.
- Šešić, R. 2006. "Valter brani Sarajevo. Walter Defends Sarajevo." *The Cinema of the Balkans*. Ed. by D. Iordanova. London, New York: Wallflower Press: 107-115.
- Tausk, V. 1991. Sexuality, War and Schizophrenia. Collected Psychoanalytic Papers. Ed. by P. Roazen. New Brunswick, London: Transaction Publishers.
- 19 The research for this essay was supported by funding from the Croatian Science Foundation (project no. 1543).

Traumatisierte Grammatik bei Szilárd Borbély (A Testhez)

ZUSAMMENFASSUNG

Im Beitrag wird die Gedichtsammlung *A Testhez* (2010; *An den Körper*) des ungarischen Dichters Szilárd Borbély untersucht, deren Komposition auf einem komplizierten Wechselspiel zweier prämodernen Texttypen gründet, die im Band "Oden" bzw. "Legenden" genannt werden. Mit Hilfe dieser Gattungskonventionen werden die Möglichkeit und Grenzen des poetischen Unternehmens erforscht, in dessen Fokus die Beziehung von Sprache und Körperlichkeit, genauer formuliert die Frage steht, ob und inwiefern lyrische Sprache imstande ist, ihre eigene Leistung zum Aufbau eines Diskurses des Körpers, zur Versprachlichung extremer (weiblicher) Körpererfahrungen beizutragen und diesen Beitrag kritisch zu analysieren. Borbélys sprachkritische "Oden" bzw. die außerliterarische Traumaerzählungen bearbeitenden "Legenden" zeugen von einer seltsam scharfen Auseinandersetzung mit der Körperlichkeit poetischer Grammatik. In diesem Aufsatz wird die Aufmerksamkeit u. a. auf Borbélys kritischen Umgang mit den Möglichkeiten ästhetischer Traumaverarbeitung gerichtet bzw. auf die dichtungsgeschichtlichen Aspekte seines Unternehmens.

In seinem letzten Gedichtband *A Testhez* (2010; *An den Körper*¹) greift der 2014 verstorbene Szilárd Borbély auf zwei gleichermaßen dominante, jedoch äußerst verschiedene Aspekte seiner Poesie zurück, um diese in einem komplizierten Verweissystem zu kombinieren. Einerseits werden hier Thematik, Symbolik, sowie die vielfältige kulturgeschichtliche Orientierung des 2004 erschienenen und einstimmig als den eigentlichen Höhepunkt des ganzen Oeuvres rezipierten Bandes *Halotti pompa* (2004/2006, *Trauerpomp*) weitergeführt, andererseits wird die in einer Art grammatischer Selbstreflexion wurzelnde sprachkritische Geste der früheren Schaffensphase der 90er erneuert, aus der insbesondere der Band *Mint.minden.alkalom* (1995, *Wie.jedes. Mal* bzw. *Wie.jede.Angelegenheit*) hervorzuheben wäre.² In den Gedichten des Bandes *A Testhez* bedient sich Borbély – wie bereits während der intensiven Beschäftigung mit der Tradition der mittelalterlichen bzw. der barocken Poesie in *Halotti Pompa* (Fazakas 2004; Száz 2014) – betont prämodernen Gattungskonventionen der Poesie, was in den Selbstbezeichnungen zweier

¹ Eine kleine Auswahl aus diesem Gedichtband erschien bereits 2009 zusammen mit den deutschen Übersetzungen von István Orbán unter dem Titel *Transzhumán* (*Transhuman*) als Teilband einer weiteren zweisprachigen Ausgabe: Donhauser, Borbély 2009: 13-81.

² S. dazu die gründliche Analyse von Halász 2013: 105-116.

Texttypen im Band als "Oden" bzw. "Legenden" angedeutet wird. Die beiden Gattungen sollen hier sozusagen aus zwei verschiedenen Richtungen die Möglichkeit und Grenzen des poetischen Unternehmens aufklären, in dessen Fokus das Verhältnis von Sprache und Körperlichkeit, oder noch genauer formuliert, die Frage steht, ob und inwiefern lyrische Sprache imstande ist, ihre eigene Leistung zum Aufbau eines Diskurses des Körpers, zur Versprachlichung extremer Körpererfahrungen beizutragen und diesen Beitrag kritisch oder zuweilen auch selbstkritisch zu analysieren. Eines der zentralen Anliegen des Bandes wäre also, anders formuliert, einen Diskurs des Körpers als eine Art Alternative zu den philosophischen, politischen oder wissenschaftlichen Diskursen *über* den Körper heranzuziehen³ und damit zugleich einen spezifischen Aspekt der lyrischen Sensibilität für die Materialität, also Körperlichkeit der Sprache zu erkundigen.

Die philosophierenden "Oden" des Bandes, die sich statt an Personen an Körperteile, geometrische Formen, Begriffe usw. richten, und die Charakteristik vorromantischer Lehrgedichte mit theoretisierenden und sprachanalytischen Gesten einer konkreten Poesie und ab und zu sogar mit dem liedhaften Klang einer jambisch gefärbten rhythmischen Monotonie vermengen, verorten dieses poetische Unternehmen innerhalb der Gattungskonventionen der Lyrik (die zumindest nach Paul de Man im Begriff der "Ode" paradigmatisch repräsentiert sind, 1998: 407). Allein schon die in diesen Texten herrschende Sprachsituation der lyrischen Anrede kann den Eindruck bestätigen, dass es sich dabei um die Frage handelt, ob durch die Tendenz der in der hier zentralen Figur der Apostrophe⁴ zur Schau gestellten anthropomorphisierenden oder personifizierenden Belebung der biologischen Materialität des menschlichen Daseins Zugang verschafft bzw. diese verstimmlicht oder versprachlicht werden kann. Die "Legenden", zwar durch zahlreichen Motive, Querverweise und Zitate mit den Oden tief verflochten, stellen einen eher narrativen Gegenpol dar. Statt hagiographischer Erzählungen (die allerdings durch Übernahmen aus der Sammlung Legenda aurea und die Geschichten moderner Heiligen, wie z. B. Mutter Teresa oder Padre Pio vertreten sind) stellen diese Texte (die meisten darunter der Form nach Prosagedichte) Zeugnisse verschiedener Frauenschicksale dar, die Borbély aus außerliterarischen Quellen (zwei Anthologien, in denen ungarische Frauen ihre Abtreibungen und Fehlgeburten bzw. Holocausterfahrungen erzählen⁵) zitiert und bearbeitet hat: Formen mystischer Zeugenschaft werden hier also mit Traumaerzählungen, die Leben der Heiligen mit der schwer definierbaren Heiligkeit ungeborenen, gefolterten oder getöteten Lebens, mit dem bloßen Leben des

³ Dieser Unterscheidung kam in der literaturkritischen Rezeption des Bandes eine wichtige Rolle zu, vgl. Herczeg 2011: 104.

⁴ Zu den rhetorischen Funktionen dieser Figur s. Culler 1981.

⁵ Singer 2006; Pécsi 2007, 2009.

homo sacer im Sinne Giorgio Agambens konfrontiert. Diese Legenden durchleuchten die begrifflichen Randbereiche des menschlichen Lebens aus zwei, einander formell gesehen am weitesten entfernten Blickwinkeln, die beide auf schärfste Weise die Notdürftigkeit einer Sprache bezeugen, die sich Zugang zu denjenigen Formen oder Äußerungen des Lebens zu schaffen hat, die sich kaum unter die Kategorie einer redenden oder ansprechbaren "Person", einer persona subsumieren lassen. An der doppelten Gattungskonfiguration des Bandes lassen sich die Auswirkungen dieser poetischen Herausforderung ablesen, zuallererst die Rationalität der Entscheidung, dass den "an den Körper" gerichteten Oden eine narrative Form beigefügt wird, in der die Figur der Anrede und die dieser innewohnende Tendenz der Personifikation eher nur beschränkte Geltung haben: In der Übernahme der ausgewählten Frauenerzählungen geht es zumeist am wenigsten darum, dem Nicht-Personifizierten (den Ungeborenen oder Ermordeten) durch Anrede eine Stimme zu verleihen, sondern vielmehr um die Einbettung des Zeugen-, Überlebenden-, Verlust-, Leidens- und Schulddiskurses in einen Kontext. In diesem fallen diese fremden, oft namenlosen Stimmen (die übrigens, wie darauf später noch zurückzukommen ist, von Borbély nicht völlig unvermittelt herangeführt werden) zuallererst durch ihre Weigerung auf, sich die Position eines souverän erzählenden Ichs anzueignen und dadurch die körperlichen Erfahrungen als Gegenstand einer Erzählung zu stabilisieren.

Borbély selbst erklärte die Komposition seines Gedichtbandes als eine Art zweispuriges kritisches Unterfangen in dem einerseits die ästhetischen Konventionen der Ode durch Ironisierung, andererseits die kulturelle Herrschaft der patriarchalischen Diskurse in Bezug auf den Körperdiskurs durch "eine andere Sprache" unterminiert werden sollten:

Oden sind die Sprachräume der diktatorischen Machtsprache der dominanten Kulturmacher. Oden haben Jahrhunderte lang den Raum der Sprache terrorisiert. Das war echter Terror, Oden waren Schauplätze der Machtsprache. [...] Die Oden von *A Testhez* sind hingegen ironische Oden. Unter den ironischen Oden strömt in den aufgerufenen Frauenstimmen eine andere Eschatologie, eine andere Evangeliengeschichte, eine andere Sprache, eine stets unterdrückte, zum Schweigen gebrachte, abgestrittene Rede, das mitleidende Murmeln der Sprache. (Demeter 2011: 5)

In der Umgebung dieses Murmelns oder Rauschens der Sprache findet das Vorhaben der Oden, die hier sowohl auf ihren gattungsspezifisch hohen Stil und ihre Erhabenheit, als auch auf ihre metrischen Konventionen verzichten müssen, einerseits den Weg zur vermeintlichen Sprache des Körpers, stößt aber andererseits auf seine eigene Grenzen: (denn) diese Körpersprache, die das referentielle Grundverhältnis zwischen Sprache und Körper, Bezeichnung und Bezeichnetem außer Geltung zu setzen hat, um nicht weiterhin über den Körper zu reden, scheint sich ständig der Strategien poetischer Anrede zu

entziehen. In dieser Hinsicht ist die Dominanz der Selbstreferentialität, die ständige Beschäftigung mit der eigenen grammatischen Ausstattung durchaus bezeichnend. Körperlichkeit erscheint in diesen sprachkritischen Analysen immer wieder als grammatische Materialität, in mehreren Gedichten werden Körper und Grammatik explizit gleichgesetzt. Die Konsequenzen dieser Erkenntnis werden in den Oden in endlosen Versionen lehrgedichtmäßig festgehalten. Körper verfügen über Materie erst dadurch, dass sie bezeichnet werden ("A testem csupán költött / alak, amelyben vándorol / a Jelek jelentése. / Az anyaghoz van kötve, mint / a Jelöletnek léte", Az Alakhoz – "Mein Körper ist bloß erdichtete Gestalt / in der die Bedeutung der Zeichen herumwandert. / Er ist an die Materie gebunden / wie das Sein der Bezeichnung", An die Gestalt). In einer "an die Brustwarze" gerichteten und durch diesen Titel auf Mihály Vitéz Csokonais Gedicht A rózsabimbóhoz (1803, An die Rosenknospe, Übersetzung von Arthur Perleberg) alludierenden Ode, übrigens einer Kontrafaktur⁶ zu William Blakes *The Tyger* (oder eher der ungarischen Nachdichtung von Lőrinc Szabó), liegt das – hier geometrische – Rätsel der "fearful symmetry" der Warzen darin, dass diese braunen Punkte eigentlich als Zeichen auf dem Körper erscheinen ("Mit üzen e barna pont, / miféle jel a testen?", A mellbimbóhoz – "Was berichtet dieser braune Punkt, / was für ein Zeichen am Körper?") und sich als Doppelpunkt, als eine Figur der graphischen Symmetrie lesen lassen, die dann im Text auch gleich eingefügt und als Rätsel bezeichnet werden, um dann noch im selben Vers gerade durch ein Semikolon konterkariert zu werden ("Mért e kettős pont: talány; / s hiú szimmetriája?" – "Wozu dieser doppelte Punkt: ein Rätsel; / und seine eitle Symmetrie?").

Der Möglichkeit, in sprachlichen Operationen die Materialität der Wortform der grammatischen oder syntaktischen Funktionalität des Textes entgegen zu steuern, kam übrigens bereits in der frühen Dichtung Borbélys eine besondere Rolle zu, was u. a. am folgenden Ausschnitt aus dem Stück [a magány az a des Bandes Mint.minden.alkalom veranschaulicht werden kann. In den Schlussversen dieses Textes ("[...] azt hogy nincsen semmi / a félelem helyén maradt hiány / a hiányát attól ha nincs magány" – "[...] dass es nichts gibt / an der Stelle der Angst hinter gebliebenes Fehlen, / das Fehlen davor, wenn es keine Einsamkeit gibt") ist zunächst über das Fehlen einer Angst (einer Angst vor Einsamkeit?) bzw. über das bloße Nichts, das dieses Fehlen letztendlich bedeuten könnte, die Rede. Dies hängt davon ab, wie der Leser die Zweideutigkeit der Syntax auflöst, bzw. die aufgehobene Interpunktion rekonstruiert: "nincsen semmi a félelem helyén" ("es gibt nichts an der Stelle der Angst") oder "a félelem helyén maradt hiány" ("an der Stelle der Angst hinter gebliebenes Fehlen"). Im letzten Vers tritt dann das Fehlen in einem unerwarteten Sinn, nämlich als Wortform an die Stelle der Angst: das Wort

⁶ Zum Begriff s. Verweyen, Witting 1987.

übernimmt, ziemlich agrammatisch, die syntaktische Einbettung des Wortes "félelem" (aus etwa "félelem attól" – "Angst davor" wird "hiányát attól" – "das Fehlen davor"). Hält man sich die syntaktische Doppeldeutigkeit der vorigen Verse (und damit die Lesart "nincs semmi a félelem helyén") bzw. die wiederholte Geste der Negation am Schluss ("nincs magány") vor Augen, könnte die Folgerung nahe liegen, das Fehlen schaffe hier nicht nur die Angst (etwa im Sinne vom Vergehen von Angst) ab, sondern auch sich selbst gewissermaßen. Das Fehlen, genauer das Wort Fehlen, das an die Stelle von "Angst" tritt, gibt es – wenn man die beiden Lesarten der unbestimmten Syntax verbindet – in Wahrheit gar nicht, denn diese Stelle bleibt unbesetzt, leer. Das Wort und seine negative Bedeutung fallen zusammen, und zwar in der Form eines Konfliktes: das Wort "hiány" scheint in seiner Materialität die von der Angst geräumte Stelle einzunehmen, es ist also in diesem Sinne durchaus da, dieses Dasein wird aber von der implizierten Aussage "nincs semmi a félelem helyén" negiert (es gibt nichts an dieser Stelle), und zwar von einer Aussage, die eigentlich gerade die Bedeutung des Wortes "hiány" angibt.

Borbélys Oden nehmen die Materialität der Sprache bzw. der Zeichen auch aus dem entgegensetzten Blickwinkel unter die Lupe: wenn Körper über eine materielle Dimension der Sprache verfügen, so stellt sich auch die Frage nach der umgekehrten Relation, nämlich nach der körperhaften Materialität, etwa nach der sogar im biologischen Sinne verstandenen Lebendigkeit der Sprache. In der an den grammatischen Artikel gerichteten Ode A Névelőhöz wird, wie so oft in Borbélys Lyrik, wieder einmal eine Art Ontologie der Grammatik vorgeführt, nun mit derjenigen Leistung der Sprache im Vordergrund, dass sie, noch bevor sie das Sein der bezeichneten Objekte aussagt oder bestätigt, in gewissem Sinne bereits da zu sein hat, ein Dasein sozusagen vor der Benennung, vor dem Namen angeführt - diese Überlegung ergibt sich aus Borbélys segmentierender Analyse des ungarischen Terminus "névelő" ("név-elő", der Artikel, der vor dem Namen steht, und nun, wie es scheint, auch im temporalen Sinne dem Namen vorausgeht): "Mint a beszéd, egy puszta hang, / a grammatika ott van / a név előtt [...]" – "Wie die Rede, eine bloße Stimme / ist Grammatik da vor / dem Namen [...]". Borbély vergleicht diesen Seinsmodus des Artikels mit dem des menschlichen Fötus, der gerade deshalb als die zentrale Figur des Bandes auftritt (vor allem in den Legenden), weil er das begriffliche Spannungsverhältnis zwischen Menschsein und Leben am deutlichsten vor Augen führt, in dem das bloße (d. h. hier: noch nicht personalisierte) Körpersein sich anmeldet. Der Fötus ist da noch bevor menschliches Dasein und Personen sich in der Sprache einrichten können. Letztere Bedingung taucht im Band immer wieder als die eigentliche Voraussetzung für einen Diskurs über menschliche Körper auf: Dasein ist erst menschlich, wenn es sprachlich erfasst wird: "Egy névelő, ahogy ragyog, / mint a lét előtti magzat, / úgy mondja ki a semmiség, / hogy ott a van dadog

csak? / Egy nyelvbe tartó *jel* vagy, / a puszta névelőtlen ottlét, / amelyet léte elhagy, / hisz a magzati lét konkrét?" ("Ein Artikel, wie er glänzt, wie der Fötus vor dem Sein, so sagt das Nicht aus, dass *sein* dort bloß stottern kann? Du bist ein Zeichen, das auf die Sprache zuhält, das bloße *artikel*lose Dortsein, das sein Sein verlässt, denn *das* Fötussein ist konkret".)

Statt einer, vielleicht gar nicht durchführbaren kohärenten Interpretation dieser (vielleicht eher pseudophilosophischen) Fragen, mit denen das Gedicht schließt, sollen im Folgenden bloß einige Bemerkungen zum Text hinzugefügt werden. Erstens bezeichnet Borbély das embryonale Sein (den Fötus vor dem Sein) und damit die bloße Grammatikalität der Sprache, für die hier der Artikel (vor dem Namen) steht, als konkret, wodurch das genannte grammatische Instrument mit der deiktischen Referentialität solcher situationsgebundenen sprachlichen Funktionen ausgestattet wird (Roman Jakobson bezeichnete diese Funktionen als "shifters", Jakobson 1971), die dem universalisierenden oder abstrakten Aspekt derselben ausgesagt grammatischen Maschinerie Widerstand leisten. Sprache (wie auch Grammatik) ist jedoch, um ihre Operationalität aufrecht zu erhalten, dazu verdammt, auf diese Konkretheit zu verzichten. Das Sein, das ausgesagt werden kann, wird in diesem Sinne um den Artikel gebracht ("a puszta névelőtlen ottlét"), und verliert eben deshalb das Sein im konkreten Sinne. Das wäre der Vorgang, den jedes Dasein durchmachen muss, um in der Sprache anzukommen - eine Geburt in die Sprache. Dieser Vorgang wird in der Ode an den Fötus detaillierter beschrieben: "mert főként abból adódik, / mit életnek neveznek, / hogy jelek közé tolódik / önérzékelésednek / határa, melyben ott lebeg, / a tér nélküli magzat, s a nyelv előtti szerkezet: / a ribonukleinsav", A Magzathoz – "denn das, was Leben heißt, / kommt vor allem davon, / dass die Grenzen deiner Selbstwahrnehmung / zwischen Zeichen geschoben werden, / dort schwebt der raumlose Fötus und die vorsprachliche Struktur: die Ribonukleinsäure".

Das Gedicht nennt, zweitens, dieses Ereignis den Weg eines Zeichens in die Sprache ("nyelvbe tartó <code>jel</code>"), denn Zeichen entstehen in gewissem Sinne ja gerade dadurch, dass sie ihre deiktische Bestimmung tilgen. Ferner legt Borbélys Formulierung nahe, dass es gerade die Zeichen sind, die das Dasein in der Sprache <code>halten</code>: zwischen grammatischen Strukturen mit Allativsuffix ("nyelvbe tartó" – "auf die Sprache zuhaltende") und mit Lokativsuffix ("nyelvben tartó" – "in der Sprache haltend") macht ein einziges Phonem den Unterschied, der in der alltäglichen Aussprache obendrein äußerst verwischt ist. Dieser verschwommene Unterschied gewinnt – wie später zu sehen sein wird – in einigen Legenden, in denen Borbély Abschriften von mündlich vorgetragenen Erzählungen bearbeitet hat, eine besondere Bedeutung, und zwar mit einem besonderen Augenmerk für grammatische Unregelmäßigkeiten oder Fehler. Deshalb ist die Oszillation zwischen den beiden Formulierungen im Kontext des Gedichtbandes auch in dem Falle signifikant, wenn sich

die Ode an den Artikel graphisch gesehen schon für eine bestimmte Variante entschieden hat. Die Zeichen, die das Sein in der Sprache (fest)halten, sind ihrerseits instabil, sind potentiellen Fehlern oder Defekten der Grammatik ausgesetzt. Borbélys Poetik setzt in der Tat enormen Wert darauf, diese fehlerhafte Grammatik dichterisch zu verwerten. Bemerkenswert ist weiterhin, dass hin und wieder gerade der Artikel zu den wichtigsten Mitteln der Legenden auftritt, die für die Beschädigung oder Zertrümmerung der grammatischen Strukturen des Textes verantwortlich sind, d. h. in gewissem Sinne für eine Art Aufhebung ihrer Endgültigkeit, für die Veranschaulichung ihrer schriftlich per se nicht darstellbaren Gestaltungs- oder Formungsphase, wie auch ihrer Prozessualität, bzw. für den Eindruck der fehlerhaften Mündlichkeit ungeübter, nachlässiger oder traumatisierter Sprecher: ob aufgrund seines Fehlens, ob dadurch, dass er durch unnötige Häufung die Aussagen der Sprecherin zerbröckelt – als ob hier diejenige vor- oder paragrammatische Deiktik des Artikels im Diskurs auftauchen würde, welche die Ode an den Artikel ins Visier genommen hat und hier durch die wiederholten "a"-s das konstante Fehlen oder die Verdrängung eines Substantivs zur Darstellung eines vermeintlich traumatisierten Diskurses beiträgt. Repräsentativ dafür ist das Gedicht A tizezer (Die Zehntausend), das auf die so genannte Zsanett-Affäre Bezug nimmt, in der Budapester Verkehrspolizisten sexuellen Missbrauchs beschuldigt wurden und die 2007 in der ungarischen Öffentlichkeit für großes Aufsehen sorgte.

In dieser Hinsicht ist es, drittens, durchaus konsequent, dass das Sein (das Verb "sein", "a van"), zumindest in der Ode an den Artikel, lediglich stottern kann. Damit stellt der Text auch einen Bezug auf eines der großen Gedichte der ungarischen Moderne her, ein Gedicht von Attila József von 1933, das ausgerechnet den Titel Óda (Ode) trägt und das u. a. für eine der radikalsten poetischen Auseinandersetzungen mit biologischer Körperlichkeit in der ungarischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht. Der Schlussteil dieses Gedichtes fängt mit einer eigenartigen Selbstbezeichnung des zuvor Gesagten an: "Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullnak eléd / ezek a szavak. / A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd. / De szorgos szerveim, kik újjászülnek / napról napra, már fölkészülnek, / hogy elnémuljanak" (in der Übersetzung Franz Fühmanns "Brocken geronnenes Blut / fällt Wort um Wort / rot vor dich hin. / Das Leben [wortwörtlich: das Sein] stottert im trunkenen Mut. / Das Gesetz aber spricht mit nüchternem Sinn. / Meine Zellen, die rastlos sich mehren, / mich alltäglich neu zu gebären, sind bald verdorrt [wortwörtlich: verstummt]".). Der Prozess poetischer Rede, in dem das Erklingen und Verstummen der Worte ihre erstarrte (und zugleich tote) Materialität zur Schau stellen, wird hier als eine Beschädigung des Lebens, genauer gesehen ("alvadt vérdarabok", "újjászülnek") als Fehlgeburt dargestellt. Was aus diesem Subtext, auf den an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden

kann, zumindest mit Hinblick auf Borbélys Ode und auf ihre Umgebung mit Legenden über Abtreibung und Fehlgeburt, folgt, ist, dass die Sprache des Seins ("seins") vielleicht gerade deshalb zum Stottern, zum Verderben, zum Absterben verdammt ist, weil in ihr, in der Sprache des Körpers, die leibhafte Materialität der Sprache zum Vorschein kommt. (Dies ist übrigens eine häufig wiederkehrende Szenerie der Oden, z. B. in einer der Oden An den Körper: "A hangszalag két kötegét / a gégefőből hallod / ahogy rezeg a levegő / a nyálkás hús csinálja / ahogy hangokat csal elő / a testnek rothadása / a szavakat is kitörli / ahogy a test lebomlik", 37. A testhez – "Die beiden Bündel des Stimmbandes / hörst du vom Kehlkopf / wie die Luft schwingt / das kommt vom schleimigen Fleisch / wie die Fäulnis des Körpers / Töne hervorlockt / auch die Wörter werden weggewischt / wenn der Körper zerfällt"). Wird die Sprache der Materialität des lebendigen Körpers teilhaftig, so kann sie sich auch denjenigen Folgen der biologischen Endlichkeit oder Verderblichkeit nicht mehr entziehen, denen sie in ihrem Selbstverständnis als abstraktes System von Zeichen nicht auszusetzen braucht.⁷ Einige dieser Folgen werden auf eine freilich beschränkte, weil immer noch in das grammatische System eingebundene Art zur Schau gestellt, auch dadurch, dass Borbély sich auch in diesem Gedichtband reichlich der Möglichkeiten der fehlerhaften oder beschädigten Grammatik bedient.

Die Anspielung an Blakes Gedicht mit seiner Serie von philosophischen und theologischen Fragen im obigen Beispiel macht dabei deutlich, dass die Entdeckung dieser Sprache (oder Semiologie) des Körpers zugleich Gefahr läuft, das Humane am Körper aus der Sicht zu verlieren: sobald sich Körper zur Sprache melden, scheint die Unterscheidung zwischen Menschlichem und bloß Tierhaftem in den Hintergrund zu treten. Dies lässt sich auch am Schluss einer Legende beobachten, in der Borbély eine von den Holocaustmemoiren aus der Anthologie Salziger Kaffee bearbeitete. Hier berichtet die Zeugin darüber, dass die Häftlinge nach der Ankunft im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau kahl geschoren wurden, demzufolge sie die bekannten Gesichter nicht mehr erkennen konnte. Diese Körper, so könnte die auf der Hand liegende Folgerung lauten, verlieren mit dem Verlust ihrer eigenen Zeichensysteme auch die Bande, die sie an eine menschliche Person binden, die sie mithin personifizieren – die Kehrseite dieses Prozesses wird übrigens in denjenigen Oden dargestellt, die die Körper sozusagen durch extreme Nahaufnahmen, durch das Observieren und Besingen einzelner Körperteile (Brustwarzen, Hände, sogar Hornschwielen) entstellen oder fragmentieren.8 In Borbélys Legende werden allerdings noch zwei weitere Sätze hinzugefügt, die in der Originalerzählung fehlen (Sommer 2007: 38; 2009: 47): "[...] Visszafordulva többiek / már kopaszra nyírva. Meg sem ismertem senkit. /

⁷ S. ferner eine ähnliche These zu Borbélys Gedichtband bei Vári 2010.

⁸ S. dazu Nagy 2015: 60.

Álltak ott, mint a birka. Testükre libabőr volt írva", *A matyóhímzés* – in Orbáns Übersetzung: "[...] Im / Umwenden die anderen kahlgeschoren. Ich hab niemanden mehr erkannt. / Wie Schafe standen sie unbewegt. Auf ihre Haut war Gänsehaut geprägt [wortwörtlich: geschrieben]", *Die Matyó-Stickerei*. Der Text bedient sich hier – mit einem Sprichwort und einer toten Metapher – in schneller Folge zweier Tiervergleiche (Schafe, Gänsehaut), wobei besonders die Tatsache auffällt, dass diese animalischen Menschenkörper dennoch weiterhin über eine Art Zeichensprache verfügen: die unwillkürliche Selbstäußerung des Körpers (Gänsehaut) erscheint hier als Schrift oder genauer als eine Art aufgezwungene, willkürliche Beschriftung fremder Herkunft, über die, wie es die passive Formulierung verdeutlicht, diese Körper nun in einem äußerst bedrohlichen Sinne keine Macht haben. Was als Manifestation des körperlichen Daseins, ja des bloßen Lebens, als eine Art Körpersprache oder biologisches Zeichen erscheint, wird in der Traumaerzählung der Legende zu einer gewaltsamen Bezeichnung – zur Sprache des Anderen.

Die Oden setzen sich und in ihnen natürlich auch den Körper, dessen Sprache sie erkundigen, mit ihren fragenden und dozierenden Gesten auch im allgemeinen Sinne immer wieder solchen Sprache des Anderen aus. Das Fragen nach dem eigentlichen Wesen und den Grenzen bzw. nach der eigenen Sprache des menschlichen Lebens läuft ständig Gefahr, sich in den Gesetzen und Diskursen der Anatomie, der Grammatik, der Theologie, der verschiedenen Körpertheorien, der Geometrie, der Material- oder Maschinenkunde9 und vor allem in den Automatismen eines in den deformierten grammatischen-logischen Kontext dieser Poesie gestellten und hin und wieder auch leer laufenden Philosophierens zu verlieren. Diesem poetischen-philosophischen Unternehmen der Oden sind, eigentlich als die Kehrseite desselben Projektes, die von Frauenstimmen vorgetragenen Geschichten der Legenden zur Seite gestellt, die sozusagen die Instanz einer eigenen Sprache, oder, genauer, der Sprache der persönlichen, subjektiven und/oder leiblichen Erfahrung auf die Probe stellen, ihre Fähigkeit näher betrachten, die intimen Zonen der (traumatischen) Begegnung mit der Erscheinung des bloßen, bloß körperlichen oder vorindividuellen Lebens bzw. die biologischen Randbereiche menschlichen Lebens zur Sprache zu bringen. Die von Borbély ausgewählten und bearbeiteten Zeugnisse sind freilich ebenfalls von Erfahrung der Fremdheit oder Andersheit der Sprache geprägt, und ferner natürlich von einer Spannung einerseits zwischen den Erfahrungen, deren narrative Repräsentation und (also) Verarbeitung im Akt des Erzählens in Aussicht gestellt wird, und andererseits den Ausdrucksmitteln solchen persönlichen Erzählens. Laut gängigen Thesen verschiedener Traumatheorien liegt diese Spannung zuallererst schlicht im Widerstand gegen Verbalisierung, wie z. B. in der umstrittenen, zum Teil neurologisch begründeten Konzeption von Bessel van der Kolk vorausge-

⁹ S. dazu Szűcs 2010: 94; Nagy 2015: 55-56.

setzt (vgl. z. B. van der Kolk, van der Hart 1995: 172). Aus der Sicht eher sprachtheoretisch orientierter Ansätze wird, vielleicht nur formal gesehen, umgekehrt gerade der Widerstand der Sprache gegen die Erfahrung betont, die sie markiert und auf die sie referentiell gerichtet ist: in diesem Zusammenhang wird u. a. von der Trennung zwischen Registrierung und Kognition innerhalb der Sprache oder aber vom Zusammenbruch der "phänomenalen, formalisierbaren Opposition zwischen empirischem und konzeptuellem Wissen" gesprochen.¹⁰

Da die Dysfunktionen traumatischer Erinnerung (die sich, wie man seit Freud weiß, in gewissem Sinne ja durch Wiederholungen einer gelöschten oder mental nicht wahrgenommenen Erfahrung stiftet) sich aus traumatheoretischer Sicht oft in der Unmöglichkeit des Subjektes zeigen, seinen Selbstbezug auf der Unterscheidung zwischen Bewusstsein und Körper zu begründen (vgl. Brison 1999: 42), liegt es nahe, dass dieser Widerstand gegen Verbalisierung mit einem spezifisch körperhaften Umgang mit Sprache im Zusammenhang stehen dürfte - was auch einen Grund dafür liefern könnte, weshalb sich Borbélys poetische Erkundungen zur Körperlichkeit von Sprache von traumatischen Erzählungen durchaus Auskünfte erhoffen können. In den Legenden werden oft diejenige Merkmale dieser Sprachlichkeit erneut zur Schau gestellt, die oben an den Beispielen aus den Oden diskutiert worden sind, nun aber in einer deutlich anderen Umgebung, die von der Erzählsituation der Frauenstimmen bestimmt ist. Die beschädigten oder zertrümmerten Sprachstrukturen tragen hier weniger dazu bei, die fragilen Möglichkeiten der an unpersönliche Instanzen gerichteten Anredesituation abzutasten oder die Reichweite des poetischen Vorhabens zu ermessen, die alternative "Grammatik" des Körpers sichtbar zu machen; sie signalisieren hier vielmehr die sprachliche Not der traumatisierten Begegnung mit dem körperlichen-biologischen Ausgeliefert-Sein, den Grenzen der Personalisierbarkeit bzw. überhaupt den Randzonen menschlichen Lebens: Eine Problematik, mit der sich Borbély in seinem ersten und einzigen Roman Nincstelenek (2013; Die Mittellosen, Übersetzung von H. Flemming und L. Kornitzer), der auch international beachtliche Erfolge verbuchen konnte, ebenso in einem streng narrativen Gattungsrahmen auseinandersetzte. Der Oszillation zwischen Allativ- und Lokativsuffixen und damit dem permanenten Wechselspiel zwischen Agrammatikalität und realphonetischer Alphabetisierung, der satzfragmentierenden Häufung oder dem regelwidrigen Weglassen von bestimmten oder unbestimmten Artikeln kommt in diesem Kontext eine ebenso wichtige, von der stilistischen Markierung her jedoch zum Teil differente Funktion zu, u. a. könnte darauf hingewiesen werden, dass dieselben grammatischen Entstellungen in den Legenden, die in den meisten von Borbélys Umschriften übrigens vermehrt und viel zugespitzter auftreten als in den Originaltexten (vgl.

¹⁰ S. z. B. Caruth 1996: 88-90. (Zitat auf S. 88) und Newmark 1995: 254.

Krupp 2011: 338; Barna 2012: 20), kaum zu jener Abstraktion der Sprache führen, die in den Oden häufig beobachtet werden kann. Die Texte der Legenden stellen sich als Schauplätze des Ringens um eine eigene Sprache, um eine zur Verbalisierung der traumatischen Erfahrungen geeignete Sprache dar, und zwar vor allem in dem Sinne, dass bestimmte Effekte der Textgestaltung die ständige Bedrohung signalisieren, dass die Sprachsituation auch hier fremden Stimmen oder Diskursen, auch hier einer Art Sprache des Anderen ausgeliefert wird, was übrigens oft als ein typisches Merkmal von Traumatexten angesehen wird. 11 Dies beginnt bereits damit, dass Borbélys Eingriffe immer wieder zur Oszillation zwischen Gattungen führen: Einige Erzählungen werden in Verszeilen wiedergegeben, aber auch die typographisch gesehen prosaischen Stücke werden oft in Binnenreimen strukturiert, in den meisten Fällen auch dies als Folge von Borbélys Eingriffen. Die – auch in den Strophen der Oden dominierende - Monotonie der Suffixreime, sowie einige Wortfolgemanipulationen erwecken den Eindruck einer befremdlichen, schleppenden Diktion, einer Art Nachsprechens, als ob – wie dies auch von der Kritik häufig beobachtet wurde - "die Geschichten sich sowohl von der erzählenden, als auch der abschreibenden Person losgelöst und verfremdet" erscheinen, als ob sie "die unwidersprechlichen, unabänderlichen, alles überschreibenden und bestimmenden Urteile einer höheren Macht" darstellen würden (Szücs 2010: 94; Barna 2012: 18).

Die Folgen dieser sprachlichen Selbstverfremdung der Legenden, die an vielen Stellen auch auf einer rein grammatischen Ebene markiert wird, wie etwa durch die unregelmäßige oder syntaktisch inkonsequente Konjugation, sind vor allem in Bezug auf das Verhältnis zwischen Sprecher und Erzählung bedeutungsvoll. An zahlreichen Stellen lässt sich beobachten, dass sich die Frauenstimmen oft in entscheidenden Zusammenhängen sprachlicher Formen bedienen, in denen eine gewisse Distanz zwischen den eigenen Zeugnissen über traumatische Erfahrungen und den diskursiven Mitteln zum Vorschein tritt, die diese artikulieren, u. a. dadurch, dass das Gesagte nicht eindeutig der sprechenden Stimme zugeschrieben werden kann. Am Schluss des Textes A kőtáblára (An die Steintafel) etwa, in dem eine Frau die Geschichte ihrer Entscheidung für den Schwangerschaftsabbruch erzählt und dabei ein Gespräch mit einer verwandten Ärztin heraufbeschwört, lässt sich – im Gegensatz zu dem in dieser Hinsicht klareren Kontext der Vorlage¹² – der Satz "[...] Nincs nagyobb / bűn, mint az élet kioltása" – "es gibt keine größere Sünde, als das Leben auszulöschen" - sowohl der Sprecherin (in der Form einer Selbstbeschuldigung), als auch der indirekt zitierten Ärztin zurechnen. Ein anderes, in den Legenden oft zu beobachtendes Verfahren in dieser Hinsicht besteht in

¹¹ S. dazu Caruths Kommentar zu Freud über die Stimme des "Anderen" (Caruth 1996: 8).

¹² Vgl. "Mondd, mi történik velünk?" (in: Singer 2006: 19). Der zitierte Satz ist Borbélys Einfügung.

der syntaktisch widersprüchlichen Verwendung der Verbalsuffixe, die nicht nur das Verhältnis der Sprecherin zum Gesagten, sondern stellenweise auch ihre Rolle in den erzählten Ereignissen in einer mehrdeutigen Konstellation darstellen. In der Legende mit dem Titel A szemeteskosár (Der Mülleimer) verstellt Borbély die besagte grammatische Ebene durch die Ersetzung der im Falle einer personalen Sprechsituation sozusagen antizipierten Konjugation mit einer transitiven Form der dritten Person durch die Unterbindung der Endsuffixe -k oder -m oder genauer - da hier zur selben Zeit wieder der Eindruck der phonetisch treuen Wiedergabe des oralen Diskurses erweckt wird - durch die Überführung in eine grammatische Oszillation. Deshalb agiert nicht ausschließlich das Ich in der Erzählung, an manchen Stellen ist es sogar gerade das Ich, das sich im eigens vorgetragenen Text in einer passiven Beziehung zu seiner Lebensgeschichte wieder findet. Dies produziert dann vielsagende Mehrdeutigkeiten, wie z. B. in der Aussage "[...] döntöttünk végre, / hogy gyereket szeretne", wo der Abbruch der pluralen Formulierung gleich mehrere Lesarten bzw. Korrektionen aktiviert: "wir entschieden uns endlich, dass wir Kinder haben möchten" bzw. - in der wortwörtlichen Variante -"dass er bzw. sie Kinder haben möchte", wobei die erste Möglichkeit das Ich, die zweite den Mann aus der Entscheidung ausschließt; oder aber "wir entschieden uns, dass ich Kinder haben möchte" - in diesem Falle wäre die Grammatik der Schauplatz der Verinnerlichung eines von außen aufgenötigten Kinderwunsches.

Das in den Legenden über traumatische Erlebnisse berichtende Ich wird im Laufe der Verbalisierung immer wieder in ein kompliziertes Verhältnis zu diesen gestellt, was die Identifikation des erzählenden Ichs mit dem erzählten Ich beträchtlich erschwert. Diese Tendenz zur Unpersönlichkeit oder zur sprachlichen Distanzierung von der eigenen Geschichte, die vielleicht einen wichtigen Aspekt des für den Aufbau von Zeugenschaftsdiskursen notwendigen Momentes einer "re-externalization" sichtbar macht¹³, spiegelt sich auch in den Darstellungsstrategien der Legenden vielfältig wieder. Die erzählenden Frauen bedienen sich häufig Tiervergleichen. Kreißsäle beispielsweise erinnern das Ich des Textes A Margitszigeten (Auf der Margareteninsel) an Pferdeställe, in Az inkubátor (Der Inkubator) ersetzt Borbély den Originaltext, in dem die Erzählerin ihre damalige Einstellung zur ersten Abtreibung kurzerhand mit dem Satz "Szívfájdalom nélkül vetettem el" - "Ich ließ es ohne Herzweh abtreiben" zusammenfasst¹⁴, mit dem Vergleich "[...] Mint / a hal, csúszott ki belőlem egy / gondolat [...]" – "[...] Wie der Fisch, rutschte aus mir ein Gedanke heraus [...]". Bemerkenswert am letzteren Vergleich sind einerseits die Verdrängung des Hinweises auf den Fötus bzw. das Baby, andererseits ein weiteres Verdrängungsmoment, das darin besteht, dass erst

¹³ Zum Begriff s. Felman, Laub 1992: 69.

^{14 &}quot;Elmegyek, ha itt senki nem vår engem" (in: Singer 2006: 26).

im Kontext des ganzen Gedichtes klar wird, dass es hier um Abtreibung, statt um Geburt geht. Darüber hinaus baut dieser Vergleich eine Parallele zwischen dem eigentlichen Akt und dem ihm vorausgehenden Entscheidungsprozess auf, anders formuliert, zwischen der körperhaft dargestellten Geburt des Gedankens und dem Tod des Embryos, wobei, wie dies aus den vorangehenden Versen hervorgeht ("nem is gondolkodtam rajta" – "ich habe mir gar keine Gedanken darüber gemacht"), diese Geburt des Gedankens in Wahrheit durchaus gedankenlos erfolgt und also genau mit der Absenz, mit dem Fehlen oder Fernhalten davon zusammenfällt, was hier (nämlich das Leben) angeblich (und lediglich) eine echte Chance gehabt hätte, zur Welt zu kommen. An vielen Stellen berichten die Frauen über einen Bruch in der Selbstwahrnehmung in den Krisenmomenten, demzufolge sie sich gleichsam aus einer äußeren Perspektive, als fremde, fast schon vergegenständlichte und - auf ähnliche Weise, wie in den Oden - fragmentierte Körper erblickt und beobachtet haben: "[...] Minden személytelen / volt. A testek, akár a fahasábok, feküdtek / saját fájdalmától kicsit távolabbra. Amikor e kettő / egymásba úszott, kiáltozni kezdtek. Egyszer / csak én is" – "Alles war unpersönlich. / Die Körper lagen, wie Holzscheite, / ein wenig entfernt vom eigenen Schmerz. Als die zwei / ineinander verschwammen, fangen sie an zu schreien. Auf einmal / auch ich")¹⁵; "[...] Láttam magam / kívülről, mint aki halott [...]", Az oxigénhiány – in Orbáns Übersetzung: "[...] Ich sah mich / von außen, wie eine Tote", Der Sauerstoffmangel¹⁶; "[...] Élő koporsója voltam / egy halottnak. [...] / [...] Kívülről szemléltem / a testem, elhagytam a szobát. [...]", A *lavór* − in Orbáns Übersetzung: "[…] Ich war der lebende Sarg / eines Toten. [...] / [...] Betrachtete meinen Körper von außen, / entschlüpfte dem Raum. [...]", Die Waschschüssel)¹⁷ usw. Die Erzählerin von Az autólámpa (Die Autolampe), die in Embryostellung auf dem Bett liegend ihre Entscheidung für Abtreibung trifft, sagt später von dem Brief, der sie über eine andere Beziehung des Mannes aufklärt, dass "szemem olvasni kezdte" – "meine Augen begannen zu lesen"¹⁸ usw.

Diese Betonung der blockierten Selbstidentifikation der Sprecherinnen der Legenden ist nicht allein deshalb wichtig, weil – laut einem Gemeinplatz in Traumatheorien – die Unfähigkeit, ein eigenständiges Selbst zu bewahren, zu den auffälligsten Symptomen des Traumas gehört.¹⁹ Sie rührt auch an den gesellschaftskritischen bzw. ideologischen-politischen Kontexten des Körperbegriffs. In einer vom argumentativen Rahmen der feministischen

¹⁵ Vgl. "Kerti traktor" (Ebd.: 172).

¹⁶ Vgl. "A gyűlölet fogságából szabadulva" (Ebd.: 34).

¹⁷ Vgl. "Asszonyok álmában síró babák" (Ebd.: 50).

¹⁸ Diese Formulierung stammt von Borbély, im Original steht "olvasni kezdtem" – "ich fing an zu lesen" ("Harmincévnyi boldogtalanság", Ebd.: 117).

¹⁹ S. dazu z. B. Herman 2003: 79.

Literaturtheorie stark geprägten Studie wurden z. B. Borbélys Legenden, die übrigens, wie auch in der Kritik beobachtet, das Männerbild der Originaltexte sogar erheblich verdüstern (Krupp 2011: ebd.), trotz ihrer Sensibilität für die Machtverhältnisse in den Körperpolitiken moderner Gesellschaften leicht kritisiert. Der Grund dafür sei, dass sie die Sprachsituation des Bekenntnisses oder Geständnisses nicht hinterfragen und deshalb die Problematik des Schuldbewusstseins ausschließlich auf die erzählenden Frauen beziehen, statt diese in einem breiteren gesellschaftlichen Kontext darzustellen, der z. B. die Frage der Freiheitseinschränkung von Frauen mit einschließt (S. Zsadányi 2009: 23; bzw. 2013: 41-42). Wie dies aus den vorhin angeführten Beispielen sichtbar werden konnte, wird ein geschlossener Rahmen der Schuldzuweisung in diesen Texten jedoch bereits dadurch gesprengt, dass Borbélys Versionen gerade die sprachliche Identifikation des erzählenden Ichs mit dem handelnden (bzw. erleidenden) nicht als gegeben betrachten. 20 Das beeinflusst selbstverständlich auch die Konstellation bzw. die ganze Struktur der Zeugenschaft in diesen Texten. Während die von Borbély bearbeiteten Originalvorlagen im Rahmen einer oralen Kommunikation entstanden – in den Anthologien abgedruckte schriftliche Versionen mündlicher Erzählungen bzw. Gespräche - und deshalb Anwesenheit bzw. Aufmerksamkeit einer zuhörenden und also die Traumaerzählungen oder eher den Akt der Verbalisierung bezeugenden Instanz implizieren, ist in Borbélys Texten, die, wie vorher expliziert, sich einerseits zwar bewusst auf diese orale Ebene der Erzählsituation beziehen, diese Struktur andererseits durch die Relation zwischen Text und Umschrift, durch Abschrift, Wiederholung und Zitieren ersetzt oder zumindest verdoppelt, als ob mithin die Zeugenschaft in der Form der Wiederholung und der (inter)textuellen Bezugnahme zustande kommen würde. Die Zeugen in Traumaerzählungen sind, wie auch von Laub hervorgehoben, aufgrund der eigenartigen, von Nachträglichkeit geprägten temporalen Struktur traumatischer Erfahrung in einer spezifischen Situation, indem sie gegebenenfalls anstelle von Aussagen das Schweigen des Erzählenden, eine Resistenz gegen Verbalisierung zu bezeugen haben (Felman, Laub 1992: 58; vgl. auch Caruth 1996: 4-5): In dieser Hinsicht dürfte die Funktion der sprachlichen Blockierungen bzw. der grammatischen Zerstückelung in Borbélys Umschriften, die hier sozusagen die Funktion der Zeugenschaft der Zuhörer einer oralen Performanz übernehmen, darin liegen, auf diese vor- oder paraverbale und vielleicht gerade deshalb körperhaft-materielle Dimension der Traumaverarbeitung oder -darstellung hinzuweisen.

Dadurch, dass sie diese Zeugnisse traumatischer Erfahrung als Schrift lesbar macht und, wichtiger noch, die Materialität des Verarbeitungsvorgangs sozusagen veräußerlicht und dadurch distanziert, impliziert die Textualisierung die Leistung einer "re-externalization" und im Prinzip die Möglichkeit

²⁰ S. dazu auch Lapis 2014: 211-212.

eines psychischen Genesungs- oder Heilungsprozesses, der u. a. die Rückgewinnung der Identität des traumatisierten Ichs zur Folge haben kann; etwa durch den Beitrag einer zum Teil ästhetischen Einstellung zum Erzählten - übrigens eine der zentralen Voraussetzungen der Anthologie Asszonyok álmában síró babák, deren Herausgeberin über eine Art "heilende Lektüre" berichtet, die auf die Interviews folgte und die eine Distanzierung von den eigenen Geschichten ermöglicht habe, wodurch, d. h. durch diese Selbstlektüre, das eigene Leben der Erzählenden "in das Reich der Schönheit übergegangen" sei (Singer 2006a: 8). Borbélys Umschriften scheinen sich aber zu weigern, die Originaltexte in den Dienst einer solchen ästhetischen Kompensation zu stellen. Sie verzichten z. B. auf die Möglichkeit einer ästhetischen (Wieder-)Belebung bzw. Personalisierung der toten oder ungeborenen Kinder durch Verleihung der Stimme und poetische Anrede, auf ein Mittel folglich, dessen widersprüchliche Leistung, wie Barbara Johnson am Beispiel eines Gedichtes von Gwendolyn Brooks überzeugend zeigte (Johnson 1987: bes. 190-192), u. a. auch die Vermischung der sprechenden und der angeredeten Instanz, die Mortifizierung des sprachlosen Anderen und die zugleich willkürliche und unwillkürliche Entscheidung über die Grenzen menschlichen Lebens impliziert. Wo diese Mittel dennoch in Anspruch genommen werden, sind sie durch und in literarischen Zitaten isoliert – wie in der Legende A szüzesség (Die Jungfernschaft), die längere Passagen aus Imre Kertész' Roman Kaddis a meg nem született gyermekért (Kaddisch für ein nicht geborenes Kind, übersetzung von Gy. Buda und K. Schwamm) übernimmt und als Zitate markiert. Im Allgemeinen wird aber eher – z. B. in der Bearbeitung der Geschichte einer Frau, die die Budapester Judenverfolgungen überlebt hat (A Nefelejcs, in Orbáns Übersetzung: Vergissmeinnicht) – die fiktive Möglichkeit der erzählerischen Bezeugung des eigenen Todes erwogen (s. dazu Krupp 2011: 339) oder die Aufmerksamkeit wiederholt auf die Gesten der posthumen Namengebung in den Erzählungen gerichtet. Die Sprecherin des Gedichtes A szemeteskosár, die eine Totgeburt schildert, beschränkt diese Geste durch die Bedingungsform auf den Bereich biologischen Lebens und distanziert sich gleich von ihr durch Weglassen des Personalsuffixes bzw. die damit entstehende unpersönliche Formel ("[...] Ha élne, Nórának hív..." – "würde sie leben, würde ich sie Nóra nennen/würde...Nóra nennen"): Körpern, die sozusagen in den Mülleimer eines Krankenhauses geboren werden, können keine Namen gegeben werden. Die Geschichte einer Abtreibung in der Legende mit dem Titel A probléma (Das Problem) schließt – in Form einer als Geständnis vollzogenen Trauerarbeit – hingegen performativ gerade mit dem Benennen des Ungeborenen: "[...] És akkor elmondtam, / hogy volt egy kisfiam, akit megöltem. Itt állna / a képen a három lánnyal. Róbertnek nevezem" ("Und dann erzählte ich, / dass ich einen kleinen Sohn hatte, den ich

getötet habe. Hier würde / er stehen auf diesem Bild mit den drei Mädchen. Ich nenne ihn Róbert").

Auffallend ist ferner, wie viel Aufmerksamkeit die Legenden den verschiedenen Operationen sprachlicher Verdrängung schenken, darunter elliptischen Figuren, in den Originaltexten eigentlich weniger betont, wie z. B. im vorhin zitierten Stück A szemeteskosár, in dem auf die ärztliche Entscheidung für den Schwangerschaftsabbruch zunächst der Satz "Hat hónaposan tőlem el" ("mit sechs Monaten mir weg") reagiert. In A lavór drängen sich die Verben "vesz" ("nehmen"), "vetél" (u. a. "abortieren") und "elveszít" ("verlieren") aneinander, die im etymologischen Sinne zwar nicht verwandt sind, in bestimmten Konjugationen aber fast vollkommene Homonymien aufweisen. In gewissem Sinne verdrängen sie einander förmlich, vor allem an der Stelle, an der das lyrische Ich von der ersten Abtreibung seiner Mutter erzählt und sich dem agrammatischen Satzteil "azt a gyereket vettették el tőle elsőre" bedient, der eigentlich aus der Kombination zweier grammatisch gleichfalls korrekten, semantisch aber deutlich unterschiedlichen Formeln entstanden ist ("vették el tőle" bzw. "vettették el vele"; "nahmen ihr weg" oder "ließen sie abtreiben/wegmachen"; Orbáns Übersetzung entscheidet sich für die zweite Variante: "[...] Das war das Kind, / das man ihr als erster hat wegmachen lassen [...]"). ²¹ Diese und viele ähnliche syntaktische Verfahren deuten darauf hin, dass Borbélys Legenden in diesem Zusammenhang mit der Kollision verschiedener Textvarianten und vielleicht auch verschiedener Möglichkeiten der Verbalisierung, mit den daraus folgenden, oft entscheidenden semantischen Konsequenzen und auf diese Weise mit der Fragilität der Versprachlichung und der Materialisierung traumatischer Erfahrungen konfrontieren.

In dieser Hinsicht kommt schließlich der Frage nach der Rolle der literarischen Zitate in den Legenden eine besondere Bedeutung zu. Das Gedicht A félreértés (Das Missverständnis), das Texte und Selbstkommentare bzw. Selbstzitate von Dezső Tandori rezykliert (vgl. v. a. Tandori 2005), zeugt davon, dass Borbély mit literarischen Vorlagen in diesem Gedichtband ähnlich verfährt wie mit den Texten der beiden Frauenanthologien. Man könnte freilich die literaturtheoretisch gesehen kaum ausreichend zu beantwortende Frage stellen, ob sich die Erzählerin der Legende A Dunába (in der Übersetzung von Orbáns: In die Donau) darüber bewusst ist, dass sie – im kaum überraschenden Gegensatz zur Vorlage – hin und wieder Attila Józsefs Klassiker A Dunánál (in der Übersetzung von Daniel Muth: An der Donau) zitiert. Die Präsenz dieser Zitate konfrontiert den Leser aber auch davon unabhängig mit der Herausforderung, vor die er mit dieser literaturgeschichtlich signifikanten Doppelstimmigkeit gestellt wird, und die das intertextuelle Grundverhältnis zwischen der außerliterarischen Vorlage und Borbélys Umschrift überlagert.

²¹ Im Originaltext steht "Először vetette el a babáját", d. h. eine Formulierung, in der grammatisch die eigene Entscheidung betont wird (Singer 2006: 46).

Zuerst könnte selbstverständlich darauf hingewiesen werden, dass durch ihre Überführung der anonymen Erzählung in den kanonischen literarischen Kontext der ungarischen Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts Borbélys Version hier die Möglichkeiten und Grenzen der ästhetischen Traumakompensation unter die Lupe nimmt, über die vorhin die Rede war, darunter etwa die Frage, inwiefern hohe Dichtkunst dazu beitragen kann, die Erinnerung an kaum personifizierte, ja gedächtnislose Leben zu artikulieren. Ferner lenkt Borbélys Text die Aufmerksamkeit auf die Denkfigur der Kontinuität, die in der Rezeptionsgeschichte von A Dunánál, das üblicherweise als philosophisches und z. T. zeitkritisches Gedicht behandelt wird, sich vor allem im geschichtlichen Sinne als einer der Kernpunkte der Deutungsmöglichkeiten erwiesen hat²²: Im Kontext von A Dunába treten vor allem die generationsbedingten oder sogar biologischen Aspekte von Kontinuität in den Vordergrund, die übrigens in der Tat in einem der wichtigsten semantischen Feldern von A Dunánál erfasst wurden. Drittens stellt sich die Frage nach einem weiteren Aspekt der Kontinuität: nach der literaturgeschichtlichen Kontinuität, d. h. die Frage, wie sich Borbélys Text in Bezug auf die Tradition der modernen Lyrikgeschichte positioniert bzw. ob es spezifische (darunter vielleicht fehlende oder unterdrückte) Aspekte dieser Tradition gibt, deren vielleicht nur latente Präsenz im Bedeutungskomplex von A Dunánál gerade im intertextuellen Kontakt mit Borbélys Legende sichtbar wird.

Abgesehen von denjenigen textuellen Übernahmen, die im prosaischen Kontext von *A Dunába* weniger auffallen oder eher schlicht auf die Präsenz des zitierten Textes aufmerksam machen (wie z. B. der Vers "És elkezdett az eső csöpörészni" – in der Übersetzung von Muth: "Sprühregen kam dann plötzlich, schlank [...]"; bei Orbán: "[...] Und der Regen begann zu tröpfeln [...]" – oder die Einleitungsformel "Én úgy vagyok"²³), konzentrieren

²² In seiner Rezension über einige Auswahlbände, die aus dem Anlass des 100. Geburtstages von Attila József publiziert wurden, rechtfertigte Borbély das Fehlen von *A Dunánál* in einer vom Dichter János Marno zusammengestellten Anthologie mit dem Hinweis darauf, dass dieses "Podiumsstück" unter diejenigen Gedichte gehört, "die wegen den manierierten Schauspielerdeklamationen und des Schwärmens, das diese Gedichte umgibt [...] über die Dichtung von Attila József hinüber gewachsen sind: durch ihre Kanonisierung sind fremde Bedeutungen in die Dichtung von Attila József eingedrungen, die nur durch eine längere Stille abgewehrt werden können" (Borbély 2005: 1198).

²³ A Dunánál: "Én úgy vagyok, hogy már száz ezer éve / nézem, amit meglátok hirtelen" ("Mir scheint, ich schau seit hunderttausend Jahren / bereits, was plötzlich in mein Blickfeld schneit"); A Dunába: "Én úgy vagyok, hogy súlyos betegségekkel küzdök" ("Mir geht es so, dass ich mit schweren Krankheiten zu kämpfen habe"). Setzt man die Betonung auf die Kopula ("vagyok") – wozu die Veränderung des Kontextes im Zitat und damit die Schwächung oder Desautomatisierung der phrasenhaften Bedeutung der Formel motivieren –, wird deutlich, dass diese bei Borbély ein biologisches Bedeutungsfeld aktiviert und damit den Leser vor die Aufgabe stellt, dem Originalsatz auch in diesem Zusammenhang einen Sinn zu geben.

sich die Zitate aus A Dunánál, in denen der Kontextwechsel auch semantisch signifikant ist, in der Legende auf die Darstellung von Mutterschaft, auf die Reflexionen auf Zeitlichkeit im Diskurs der erzählenden Mutter bzw. auf die sprachliche Artikulierung der Beziehung zwischen Mutter und Kind. Die Donau funktioniert im Gedicht von Attila József nicht nur als ein Schauplatz bzw. als eine Metapher für die ewig fließende geschichtliche Zeit; vielmehr wird der Strom- mittels personifizierender Vergleiche, die auf wichtige Vorlagen der ungarischen Dichtungsgeschichte zurückgehen - fortlaufend als Mutter beschrieben: "s mint édesanyám, ringatott, mesélt / s mosta város szennyesét" ("Sie hat wie Mutter einst erzählt, gelallt, / und wusch die Schmutzwäsche der ganzen Stadt"); "A Duna csak folyt. És mint a termékeny, / másra gondoló anyának ölén / a kisgyermekek úgy játszadoztak szépen / és nevetgéltek a habok felém. / Az idő árján úgy remegtek ők, / mint sírköves, dülöngő temetők" ("Die Donau floß dahin. Und wie im Schoß der / fruchtbaren Mutter, die anderswohin / horcht, das Kind, so herrlich spielte und lachte / mir helle zu der weiße Wellenschaum. / Gischte zitterten in der Flut der Zeit. / taumelnd Friedhöfe, ein Grabsteinfeld"). Auf diese zuletzt zitierte vierte Strophe von A Dunánál nimmt der Text Borbélys offen Bezug, an der Stelle, wo die Mutter über ihre scheinbar problemlos abgelaufenen Schwangerschaften erzählt ("Terhességeimet gond nélkül kihordtam, mint a termékeny, másra gondoló anyák, és a babák egészségesnek tűntek. Virgonckodtak, rugdostak a hasba" – "Meine Schwangerschaften habe ich sorgenfrei ausgetragen, wie die fruchtbaren Mütter, die an anderes Denken, und die Babys schienen gesund, sie strampelten munter im Bauch"), diese Babys aber werden nicht viel Zeit zum Spielen und Lachen haben, denn sie sterben wenige Tage nach bzw. vor der Geburt infolge einer Virusinfektion – fünf nacheinander. Das befremdliche Bild der vorbeifließenden Friedhöfe am Schluss der zitierten Strophe von A Dunánál, das – im Anschluss an den berühmten Auftakt ("A rakodópart alsó kövén ültem, / néztem, hogy úszik el a dinnyehéj" – "Ich saß am Kai, auf der unteren Stufe, / sah vorbeirücken den Melonentrumm") – u. a. daran erinnern kann, dass dieser (Zeit-)Strom, in dem sich Leben und Tod, Gegenwärtiges und Vergangenes vereinen, unausweichlich das Vergehen von Präsenz antizipiert, wird in Borbélys Text gleichsam konkretisiert, und zwar auf zwei verschiedenen Ebenen: die Mutter bringt nämlich die zum Tode verurteilten Kinder zur Welt, für die später gerade die Donau als Erinnerungsstätte fungiert, die als Ort eines Rituals das Fehlen der Gräber kompensiert und somit zu einer Art Friedhof im wörtlichen Sinne deklariert wird, in dem statt Melonenschalen Blumen fließen: "Sok év után elvégeztem egy rítust halott gyerekeim emlékére. Egy hídról öt szál rózsát dobtam a Dunába. Egyet mindegyik emlékére. Tudod, kórházban maradtak. Nincs sírjuk. Méltó búcsúztatásuk sem volt. Nincs az emlékezésnek helye. Enyém a múlt és övék a jelen" ("Nach vielen Jahren vollzog ich einen Ritus zum Gedenken an meine

toten Kinder. Von einer Brücke warf ich fünf Rosen in die Donau. Eins für das Andenken eines jeden. Weißt du, sie sind ja im Krankenhaus geblieben. Haben kein Grab. Und hatten auch keine würdige Verabschiedung. Für die Erinnerung gibt's kein Ort. Mir gehört die Vergangenheit, die Gegenwart ihnen").

Das Paradox im letzten Satz des Zitates lässt sich gleich in drei unterschiedlichen Zusammenhängen auflösen. Zunächst könnte einfach auf die wieder belebende Leistung der Erinnerungsarbeit hingewiesen werden, die imstande ist, die Vergangenheit gegenwärtig zu machen und in diesem Sinne auch über sie zu verfügen, bzw. die Toten in die Gegenwart zurückzuholen. Zweitens könnte mit einigem Recht eher in umgekehrter Richtung argumentiert werden: der Satz "Nincs az emlékezésnek helye" (der auch im etwaigen Sinne von "es gibt keinen Platz für die Erinnerung" oder "Erinnerung ist nicht angebracht" verstanden werden kann) leugnet, ganz im Gegenteil, deshalb die Möglichkeit der Erinnerung, da sonst die in der Erinnerung implizierte Tendenz einer Art Mortifizierung anerkannt werden müsste, in der Vergangenheit oder Abwesenheit von der Präsenz abgetrennt werden müsste, gerade damit an sie erinnert werden kann: wo es Erinnerung gibt, muss es auch solche geben, denen keine Gegenwart gehört. Drittens handelt es sich hier wieder um ein Zitat aus A Dunánál, wo der Satz im Mittelpunkt einer langen Reflexion über Vergangenheit und Gegenwart, über Sohn und verstorbenen Eltern steht, die sich gleichsam im körperlichen Dasein ihres Nachfahrens überleben: sie halten den Bleistift in der Hand, mit dem das Gedicht geschrieben wird ("Tudunk egymásról, mint öröm és bánat. / Enyém a múlt és övék a jelen. / Verset irunk – ők fogják ceruzámat / s én érzem őket és emlékezem" – "Wie Freud und Leid wissen wir voneinander. / Das Einst schafft mir, das Jetzt schafft ihnen Grund. / Wir dichten – wach führen sie meine Hand, und / ich spüre sie in der Erinnerung"), umschlingen sich (übrigens genau wie die Wellen des Flusses bzw. die verschiedenen Zeitschichten zum Schluss des Gedichts: "A Dunának, mely mult, jelen s jövendő, / egymást ölelik lágy hullámai" – "Es umarmen sich froh die linden Wellen, / Einst, Jetzt und Zukunft jagen sich im Fluß") in jeder Bewegung des Sohnes und reden ihn im Laufe dieser körperlichen Verschmelzung an, welche dann wie eine rückwärtsgewandte Fortpflanzung detaillierter dargestellt wird: "Mikor mozdulok, ők ölelik egymást, / Elszomorodom néha emiatt – / ez az elmulás. Ebből vagyok. "Meglásd, / ha majd nem leszünk!...' – megszólítanak. / Megszólítanak, mert ők én vagyok már; / gyenge létemre így vagyok erős, / ki emlékszem, hogy több vagyok a soknál, / mert az őssejtig vagyok minden ős – / az Ős vagyok, mely sokasodni foszlik: / apám- s anyámmá válok boldogon, / s apám, anyám maga is kettéoszlik, / s én lelkes Eggyé így szaporodom!" ("Sie umschlingen sich, wenn ich mich mal rege. / Deshalb befällt mich zuweilen der Gram - / so vergeht man. Aus dem bin ich. "Erlebst noch, / dass wir nicht mehr sind!... – sie sprechen mich an. / Sprechen mich an, weil sie, das bin ich nunmehr; / ich bin

zwar schwach, und doch ein starker Stamm, / der sich entsinnt, dass er mehr als die Vielheit / ist – bis hin zur Urzelle bin ich jeder Ahn. / Der Ahn selbst bin ich, der sich zerfasernd mehrt: / Verwandle mich glücklich in Vater, Mutter, / und sie selber, sie spalten sich dann wieder: / so werde ich zum Einen vielfältig bestellt"). In diesem Gedankengang scheinen Vergehen und Geburt endgültig zusammenzufallen ("ez az elmulás. Ebből vagyok"), noch wichtiger erscheint es aber, dass die Anrede, die sprachliche Präsenz zwischen Sohn und Eltern unter der Bedingung der körperlichen Verschmelzung zustande kommt ("Megszólítanak, mert ők én vagyok már;"): Die Toten reden, weil sie im Körper des Sohnes auferstehen oder weiterleben, d. h. sie reden zur gleichen Zeit durch ihn und zu ihm. Diese Kontinuität oder dieses Bedingungsverhältnis zwischen sprachlicher und körperlicher Präsenz scheint in Borbélys Gedichtband, in dem gerade die Sprachresistenz körperlicher Krisenerfahrungen zur Schau gestellt ist, nicht gegeben zu sein.

Borbély verwendet bloß einige, kürzere Ausschnitte aus den zitierten Passagen von A Dunánál verstreut in seiner Legende. Der Vers "Tudunk egymásról, mint öröm és bánat" wird, abgetrennt von dem an anderer Stelle eingefügten Folgevers, über den weiter oben die Rede war, am Schluss der Legende angeführt, wo er auf das einzige Kind bezogen ist, das, zwar schwer behindert, doch am Leben blieb: "Nem beszél ő, de mégis. Tudunk egymásról, mint öröm és bánat" ("Er spricht nicht, aber dennoch. Wir wissen voneinander, wie Freud und Leid"). Die Formel "Elszomorodom néha emiatt" taucht an einer früheren Stelle auch in diesem Zusammenhang auf, jedoch hier statt auf die Vergangenheit eher auf eine ungewisse Zukunft bezogen ("Sose lesz szobatiszta, nem fog járni, beszélni se" – "der Arme, wird nie sauber werden, wird nicht gehen können und auch nicht sprechen. Traurigkeit überkommt mich manchmal deswegen"), wie übrigens auch die Worte der toten Eltern aus A Dunánál, die hier von der lebenden Mutter ausgesprochen werden: "Marci révén megismertem sérültek szülői aggodalmát, hogy mi lesz, ha majd nem leszünk?"²⁴ ("Durch Marci hab ich die Sorgen der Eltern Behinderter kennengelernt, was sein wird, wenn wir nicht mehr sind?").

Während also in *A Dunánál* den toten Eltern die Sprache des Sohnes Körperlichkeit und Stimme verleiht, geht es in Borbélys Legende, genau umgekehrt, darum, wie die Mutter den Verlust oder Sprachverlust der Kinder zur Sprache bringen kann. Bedenkt man, dass der in einer Reihe von denkwürdigen Gedichten²⁵ bearbeitete Verlust der Mutter in den Kreis der Grun-

²⁴ Diese Formel, viel zu alltäglich, um darin statt einfacher Koinzidenz eine bewusste Anspielung auf Attila Józsefs Gedicht zu sehen, ist – im Gegensatz zu Borbélys anderen Zitaten – auch im Originaltext zu finden, vgl. "Fiammal közös életművünk" (in: Singer 2006: 127, 130).

²⁵ Um nur wenige, voneinander deutlich verschiedene Beispiele anzuführen, könnte hier auf berühmte Gedichte hingewiesen werden wie etwa *Eszmélet* ("Az meglett ember, akinek / szívében nincs se apja, anyja" – "ein Mann ist reif erst, wenn nicht Rücksicht

derfahrungen gehört, die die wichtigste Phase der Dichtung Attila Józsefs nachhaltig geprägt haben, liegt die Folgerung nahe, dass Borbélys Versuch, das umgekehrte Trauma, die traumatisierte mütterliche Stimme gerade in die Sprache dieser Dichtung zu verpflanzen, sich zugleich einer dichtungsgeschichtlichen Herausforderung stellt. Zwar fehlt dieser umgekehrte Blickwinkel nicht gänzlich im Gesichtskreis der Dichtung Attila Józsefs (man denke etwa an die Fluchgesten von Nagyon fäj oder Magány²6), jedoch scheint Borbélys Bearbeitung auf das Fehlen oder Verdrängen eines (weiblichen oder hier als weiblich inszenierten) Aspektes traumatischer Sprachlichkeit im Zentrum der modernen ungarischen Lyrik aufmerksam zu machen und damit an die Latenz einer abortierten Dimension der poetischen Sprache zu erinnern, die nicht spricht, aber dennoch spricht.

Bibliographie

- Barna, P. 2012. "Női narráció, szolecizmus, prózaversnyelv, transzhumán: Retorikai és grammatikai eszközök A Testhez című kötetben." *Zempléni Múzsa*, 12, 1: 16-22.
- Borbély, Sz. 2005. "Például három József Attila-válogatott." *Jelenkor*, 48, 12: 1193-1200.
- Brison, S. J. 1999. "Trauma Narratives and the Remaking of the Self." In: Bal, M.; Crewe, J.; Spitzer, L. (Eds.). *Acts of Memory*. Hanover: New England University Press: 39-54.
- Caruth, C. (Ed.). 1995. Trauma. Explorations in Memory. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- _____. 1996. *Unclaimed Experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

[/] auf Vater ihn und Mutter quält" – *Besinnung*, Fühmanns Übersetzung; wortwörtlich: "der in seinem Herzen keinen Vater, keine Mutter trägt"), *Mama (Mama*, Übersetzung von Muth), *Kései sirató (Verspätetes Klagelied*, Übersetzung von Günther Deicke) oder, aus dem Kreis den letzten Gedichten, auf *Majd...* ("Majd eljön értem a halott, / ki szült, ki dajkált énekelve. / [....] / Széthull a testem, mint a kelme, / mit összerágtak a molyok. / S majd összeszedi a halott, / ki élt, ki dajkált énekelve" – "Bald kommt und holt mich mild die Tote, / die mich gebar und singend wiegte. / [....] / Mein Leib wie Geweb zerfällt, / Mottenzernagt, rasch abgespult. / Sie sammelt ihn dann ein, die Tote, / die lebte und mich singend wiegte" – *Bald...*, Übersetzung von Muth).

^{26 &}quot;Nök, terhetek / viselök, elvetéljetek / és sirjátok neki: Nagyon fáj" (Nagyon fáj; "Ihr Frauen, erschwert, / bringt lauter Tote zur Welt – / und weint abortierend: Es schmerzt mich"– Es schmerzt, Übersetzung von Muth); "[...] S ha cirógatnál nagyon, / mert öled helyén a tiszta űrt tartod: / dolgos ujjad kösse le a gyom. [...] Ha szülsz, a fiadnak / öröme az lesz, hogy körbe forog, / te meg rápislogsz, míg körülhasalnak / telibendőjű aligátorok" (Magány; "[...] Würdest du mich entspannt / streicheln, weil in deinem Schoß rein die Leere / haust, so sei von Kraut geschürt deine Hand. [...] Solltest du gebären, / so wird sich dein Sohn froh drehen im Kreis, / wirst ihn dann anblinzeln, und wirst von schweren / satten Alligatoren angestupst am Steiß" – Alleinsein, Übersetzung von Muth).

- Culler, J. 1981. "Apostrophe." In: Ders. *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell University Press: 135-154.
- de Man, P. 1998. "Hypogramm und Inschrift." Übersetzt von A. Kern. In: Haverkamp, A. (Hg.) *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt: Suhrkamp: 375-413.
- Demeter, Zs. 2011. "A költészet: alapkutatás: Beszélgetés Borbély Szilárd költővel, irodalomtörténésszel." *Helikon*, 22, 24: 5-6. (Interview mit Borbély).
- Donhauser, M.; Borbély. 2009. *Gedichte zweisprachig*. Übersetzt von I. Orbán, F. Szijj. Budapest/Wien: Kortina.
- Fazakas, G. T. 2004. "Elbeszélhetetlenségében elbeszélhető beszélgetés: Olvasási javaslatok Borbély Szilárd Halotti Pompa című kötetének és a régiség irodalmának metszéspontján." *Disputa*, 4, 11-12: 102-107.
- Felman, Sh.; Laub, D. 1992. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. New York, London: Routledge.
- Halász, H. 2013. "Die Wiederholung kehrt zurück: Zu den Aspekten der Wiederholung in der ungarischen Lyrik nach 1970." In: Lengyel, V. (Hg.) Konturen der Subjektivität. Hildesheim, Zürich, New York: Olms: 95-118.
- Herczeg, Á. 2011. "A test grammatikája: Borbély Szilárd: A testhez. Ódák & legendák." *Alföld*, 62, 9: 102-105.
- Herman, J. 2003. *Die Narben der Gewalt*. Übersetzt von Th. Kierdorf, V. Koch, R. Weitbrecht. Paderborn: Junfermann.
- Jakobson, R. 1971. "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb." In: Ders. Selected Writings, Bd. II. Den Haag: Mouton: 130-147.
- Johnson, B. 1987. A World of Difference. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Krupp, J. 2011. "Testben élni. Borbély Szilárd: A testhez. Ódák & Legendák." Jelenkor, 54, 3: 334-340.
- Lapis, J. 2014. *Lira 2.0*. Budapest: JAK Prae.
- Nagy, Cs. 2015. "A tekintet kudarca: Test, kép és halál az Ódákban." *Irodalmi Szemle*, 58, 2: 54-62.
- Newmark, K. 1995. "Traumatic Poetry: Charles Baudelaire and the Shock of Laughter." In: Caruth, C. (Ed.). *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press: 236-255.
- Pécsi, K. (Hg.) 2007. Sós kávé. Budapest: Novella.
- _____. (Hg.) 2009. Salziger Kaffee. Übersetzt von K. Kovács. Berlin: Gedenkstätte Deutscher Widerstand Novella.
- Singer, M. (Hg.) 2006. Asszonyok álmában síró babák. Budapest: Jaffa.
 - ____. 2006a. "Bevezető." In: Singer 2006: 7-9.
- Sommer, M. 2007. "Állomások (részletek)." In: Pécsi, K. (Hg.) 2007. Sós kávé. Budapest: Novella: 21-38.
- ____. 2009. "Stationen (Auszüge)." In: Pécsi, K. (Hg.) 2007. *Sós kávé*. Budapest: Novella: 39-47.
- Száz, P. 2014. "Örökké Valóság. Időkoncepciók a Tintinnabulum Tripudiantiumban és Borbély Szilárd Halotti Pompa című kötetében." In: Csehy, Z., Polgár,

- A. (Hgg.) *Trópusok, facebook, költészet*. Dunajská Streda: Media Nova M: 57-68.
- Szűcs, T. 2010. "Antianyag gyilkosoknak. Borbély Szilárd: A Testhez. Ódák & legendák." *Kalligram*, 19, 10: 93-96.
- Tandori, D. 2005. "Utószó." In: Ders.: A Honlap Utáni. Szeged: Tiszatáj: 52-54.
- van der Kolk, B. A., van der Hart, O. 1995. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma." In: Caruth, C. (Ed.). *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press: 158-182.
- Vári, Gy. 2010. "'Idő kerül a Szóba': Borbély Szilárd: A Testhez." Magyar Narancs, 22, 30: 31-32.
- Verweyen, Th.; Witting, G. 1987. Die Kontrafaktur. Konstanz: UvK.
- Zsadányi, E. 2009. "'Hogyha eljár a szám': Női élettörténet Borbély Szilárd verseiben." *Parnasszus*, 15, 4: 17-23.
- ______. "Együtt érző narratívákkal együtt érezve?: Gondolatok Borbély Szilárd *A Testhez* és Németh Gábor *Zsidó vagy?* című írásáról." *TNTeF*, 3, 2: 35-51.

Speech and Trauma in Andric's Devil's Yard

ABSTRACT

Freud traces the origins of the first trauma in the early bodily events between the infant and the mother. Experiencing the mother in some type of imaginary space, the infant lives in a world of plenty, which enables unlimited fulfillment of his natural needs for self-preservation. The imaginary plenitude of the mother-infant dyad stops only with the obtrusive intrusion of reality (Father/Law) into the pleasure principle, which, according to Freud, is the basis of all further traumatic experiences of the individual. Hence, a (dis)balance between the desire for the lost idealistic unity between Id, Ego and Superego becomes not only a matrix for the constitution of selfhood but also a model for subsequent traumatic experiences of the individual. Freud argues that the primary traumatic experience, as well as the subsequent ones, can be surpassed, if not erased entirely, through the workings of fantasy, by transforming the experienced pain into new forms, which is achieved with identification, sublimation and creation.

Traumatic experiences of the individual, those remaining, unprocessed experiences, those leftovers of the real as well as the stories about it can be identified as one of the central thematic backbones of Andrić's overall poetics. Using the stated difference between "empty" and "full" speech, this paper shall focus on Andrić's novel *Devil's Yard (Prokleta avlija*, 1954). The purpose of this analysis is to close-read traumatizing mechanisms and the possibilities of resolving traumatic experiences with speech, story and narration about them.

Introduction

Relying directly on Freud's theory, Lacan also talks about the stated loss of unity, using the terms such as the "real," the "imaginary," and the "symbolic" (see Lacan *Book III*, *Book III*, *Book XI*, *Écrits*). Unlike Freud, Lacan insists on the insuperability and continuous presence of traumatic experiences. Constructing the "ego" (*moi*) as an alienating fancy or fiction, as a medium of incorrect recognition, which hides the divided and broken nature of the unconscious pleasure, Lacan's complete theoretical oeuvre is based on the initial presumption that the insatiable force of desire is impossible to overcome completely. However, both Freud and Lacan believe, which is at the same time the assumption of the majority of key psychoanalytical and narratological theories, that painfully rejected need for desire may be at least balanced, if not totally erased, with discourse.

Accordingly, Freud establishes psychoanalysis as a new treatment method on talk (the so-called "talking cure"). He introduced the talk therapy, often

called the theory of catharsis, to the academy when he described the successful treatment of hysteria of the patient Bertha Pappenheim, referred to as "Anna O." Inducing Anna O. to a state of hypnosis, the therapist used the techniques of association to make her remember the tiniest of details which had caused her hysteria. Activating detailed memory, in other words, verbalizing painful experiences became the very cure. Verbalization helped the patient to ease her mind and become cured.

Emphasizing conversation as a crucial method for healing trauma, Lacan carries forward Freud's approach by deconstructing in detail the notion of speech and language. In his famous 1953 Rome Discourse known as The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis, Lacan radically rejects the then standard psychiatric methods of treatment, calling for the method of conversation (speech) which he elaborates in detail. Emphasizing speech as a crucial method for healing trauma, Lacan carries forward Freud's approach by elaborately deconstructing the notion of speech and language. As he argues, "Whether it wishes to be an agent of healing, training, or sounding the depths, psychoanalysis has but one medium: the patient's speech" (Écrits 248). Lacan builds on some of the fundamental theses introduced in his earlier works, which, very simply put, can be reduced to the famous statement "the unconscious is structured like a language" (Book XI 20), or, in other words, "the unconscious is the discourse of the Other" (Book XI 131), in which "I is the Other". In The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis Lacan elaborates on the "language of desire." He argues that trauma buried in the unconscious can be reached and detected if specific utterances are analyzed even though such utterances are temporary and appear as specific "flashes." Defining, among others, the real as all that will necessarily get transformed into the symbolic, Lacan discusses trauma as one of the aspects of the real, or more precisely, as something which stands between language and the real. According to Lacan, language can never completely transform the real; it never achieves to transform everything real into the symbolic order, which, as a consequence, leaves behind a specific residue. For Lacan, trauma is that residual experience which becomes an obstacle for the subject, a leftover of the real, a specific "regression of the real" (Écrits 252). Hence, trauma, according to Lacan, implies fixation or blockage which always includes something which has not yet been transformed into the symbolic. In order to explain the ways and possibilities of the symbolization of the residual real which constitutes trauma, and mechanisms of functioning and understanding of the "language of desire," Lacan in the same essay dis-

¹ It is a known fact that Lacan's oeuvre is very comprehensive and multifaceted since the author's ideas developed through time by relying on different theoretical undercurrents. Discussing these complexities goes beyond the scope of this paper. Arguments build therein rely on a selection of Lacan's works indicated in the works cited section.

tinguishes between so-called "empty" (Écrits 249) and "full speech" (Écrits 245) (parole vide/parole pleine)², i.e. true and false speech. In this respect, he points out that the role of the psychiatrist is to penetrate into the "regression of the real," the unconscious level of the subject (*je*), which Lacan distinguishes from the conscious ego (*moi*), and to motivate the patient to talk from and about the unconscious.

Hence, according to Lacan, the practical task of psychoanalysis would be to position the subject into a specific "speech scene," to unblock, set free, become aware and accept the subject, to reach full speech behind the mask of empty speech. Lacan calls this task a specific "psychoanalytic anamnesis" which does not seek to reconstruct "the reality" but "truth" by activating "full speech" which "restructures" and "imagines" the past anew. As Lacan argues, "in psychoanalitic anamnesis, what is at stake is not reality, but truth because the effect of full speech is to reorder past contingencies by conferring on them the sense of necessities to come, such as they are constituted by the scant freedom through which the subject makes them present" (*Écrits* 257). Only in this "speech scene" does it become possible to reach the truth, to realize "full speech," "the speech of desire," the utterance of the unconscious.

Lacan discusses another feature of "full speech" that can be defined and comprehended only in relation to "other" subject. True speech is possible only in a dialogue, in a meeting between subjects; the unconscious can be experienced in a dialogue, in a contact point with the other, and not in the imperative of solitary reflexivity. Full discourse requires a word which can be two things at the same time, or, as Lacan argues, only a word received through mutual acceptance can quench desire. So, one of the characteristics of full discourse is that speech of the one is at the same time speech of the other, that a word which one emits to the other comes across an echo and thus penetrates into the unconscious. This in turn reveals and brings to mind the truth, the self, albeit only temporarily and in "flashes." When a spoken word creates another word, language flashes with truth—the truth which does not belong to either of the parties but exists between them. As Lacan argues, it is "a truth that does not say its last word" (Écrits 270).

The locus of the other, this emission of a word and how it is received by the other is extremely complex and multilayered. Lacan identifies a series of mechanisms necessary for an individual to experience the locus where full discourse can materialize in order to quench desire. Some of those mechanisms may seem paradoxical at first glance. I will mention only those which form the basis of my proposed analysis. Lacan, among others, mentions incorrect utterances, silence and "linguistic symptoms" as the fundamental

² Later in the essay, Lacan further discusses full speech as "the *primary language*" in which [...] [the subject] is already speaking to us unbeknown to himself, first and foremost, in the symbols of his symptom" (Écrits 294).

ways for the functioning of full discourse and for achieving the language of desire. Referring to the Gospels, Lacan at one point argues that for the analyst it is important "having ears *in order not to hear [entendre]*, in other words, in order to detect what is to be understood [entendu] (Écrits 254), since the analyst has "no other hears, no third or fourth ear designed for what some have tried to describe as a direct transaudition of the unconscious by the unconscious" (Écrits 254).

Obviously this concept of language brings about quenching of desire but also the basic form of alienation. Language which balances perpetually between the truth and lies, between "full and empty speech," allows perfidy, affectation, lies and deceits. So it simultaneously traumatizes and heals, causes and quenches desire. In this context language and interpersonal communication become no more than necessary excuses, façades to hide the impossibility to quench desire, while communication alone is experienced as a process of splitting, in which the subject continuously perpetuates his/her endless search for an absent object or absent desire.

Traumatic experiences of the individual, in other words, those remaining, unprocessed experiences, those leftovers of the real as well as the stories about it can be identified as one of the central thematic backbones of Andrić's overall poetics. Using the stated difference between "empty" and "full" speech, the rest of this essay shall focus on Andrić's novel *Devil's Yard (Prokleta avlija*, 1954). The purpose is to close-read traumatizing mechanisms and the possibilities of resolving traumatic experiences with speech, story and narration about them.

Trauma

Andrić's novel *Devil's Yard* is a story about a notorious Istanbul detention center. In short, the novel is about a Bosnian Franciscan, Brother Petar, who, having committed no crime spends two months behind bars. On his deathbed, Brother Petar tells Brother Rastislav stories about prison experiences, stories about other prisoners. The unnamed narrator (only known as the young man) conveys them to the reader. The central narrative concerns a "real" historical event, an episode from the Turkish past, about two brothers, Bajazet the Second and Djem Sultan, which is being studied by one of the prisoners, Djamil, due to which Djamil ends up in prison in the first place. The authorities connect Djamil's intensive research of the Turkish past with current political events which is why they proclaim him mad and incarcerate him. The story about Djem Sultan in the novel is told from several perspectives. Apart from Djamil, the mentioned unnamed narrator and Brother Petar, the story is also narrated in detail to Brother Petar by Haim, a person who is also imprisoned due to some not quite clear reasons.

This is already enough to notice that there is hardly any character in the novel that has not experienced or is not experiencing certain traumatic state. The atmosphere of pain, madness and hopelessness is often explicitly stated in the text. To exemplify briefly, there are characters which are described as "the weak-witted and the betrayed" (Andrić 1962: 2)³, as "people with all kinds of warped impulses and habits" (12), as "dangerously contagious cases who must be quarantined from the world of the healthy (26), as "degenerates of every kind" (36), "mad individuals" (42), or as "deranged men" (114).

Even though the reasons and causes of trauma and the levels of being traumatized are different⁴, almost all characters are constructed in relation to a very specific contemporary trauma—the trauma of losing one's freedom based on proven/unproven culpability. This trauma can be identified as one of the central semantic underpinnings of the novel, already visible in the title, *Devil's Yard*, and can be regarded as the point in which all other narratological levels intersect. This will be the starting point of my interpretation. Moreover, this trauma will be designated as arguably the central trauma in the novel.

Unlike any other painful event implied by the text, the distinctive feature of this trauma is that it is represented in its evolving form, however, not in the period that follows, but in the period that is, i.e. not in the period of traumatic consequences but at the moment when the causes of trauma start to appear. The stated evolution is emphasized with the spatiotemporal structure of the novel's fictive universe. The architectonic location and the spatial structure of the prison function as a specific interstitial space existing inter-temporally, while its inhabitants are referred to as the "transients" (13). Due to isolation and self-containment, the Yard is "as if calculated to inflict the greatest possible torment and suffering on the prisoners" (20). Indeed, the Yard is not a prison but a detention center. Prisoners are only charged with a crime, while the final guilty verdict still has to be reached. Guilty or innocent, they are all troubled and tormented by a long wait for their final verdict. Hence, one of the greatest pains suffered by all inmates is uncertainty of their fate, which is further emphasized by their insufficient knowledge about a possible outcome of their case. Fear of court hearing, in other words, fear of not knowing when they will stand before the court, is one of the main causes of traumatic states of all inmates. Obviously, what is at stake here is verbal trauma, or in Lacanian terms, a trauma not caused by corporal punishment or abuse, but rather by the subject's inability to interpret the world symbolically.

³ All further references are from this edition, with page numbers in parentheses.

⁴ A detailed restructuring of various types of trauma of individual characters and a detailed analysis of causes goes beyond the scope of this essay. As aforementioned, by defining trauma as a specific "residue of the real" in Lacanian sense, this essay focuses on the speech act as a cause and possible treatment of traumatic conditions.

Story

Beside the traumatic states of the characters, narrating and telling stories about such states is another key thematic backbone of *Devil's Yard*. The act of telling is the foundation of the macro-narrative structure of Andrić's text as well as of the individual micro-narratives and semantic strands. Here are some of the examples:

- 1. Heteroglossia and multiple perceptions. The novel has a circular story-line with each story leading to another. Stories interact, clash, and intertwine; they are narrated by multiple characters and with multiple focalisers. Almost all protagonists-actants are at the same time the narrators: Brother Petar, Haim, Djamil, Djem Djemshid.
- 2. Characters are defined by how they talk/narrate. All characters are defined by how they talk about themselves and how they listen to others. For example, Brother Petar tells stories "in snatches" (9), as a man "for whom time no longer has much meaning" (10); "His narrative might break off, go on, repeat itself, leap ahead, turn back, and he might add details after he had concluded it, explain and expand without regard to place or time or the actual irrevocable sequence of events" (10). Haim's speech is "disjointed and incoherent recital, with important details missing and others repeated three times over but all colorful and lively, though not always clear, and cluttered with details" (55-6). Djamil talks "[w]ithout preface, with no perceptible immediate relevance, and observing no sequence of time" (102); he "would start with an episode from the middle or the end" (102), speaking "in a low voice, with his eyes on the ground, oblivious of whether his companion was listening or could follow him" (102), etc. Brother Petar differs from other characters because he is constructed as a very confidential, patient and emphatic listener. Speech and narration are additionally semantically relevant because all other aspects of the characters are either subdued or absent.
- 3. Conversation and narration as one of the key thematic backbones. (Non)authenticity of speech and (in)ability to communicate is not only visible on the general narrative level and in the development of characters, but is also often explicitly present in the individual utterances of characters/narrators. For instance, Brother Petar at one point in the novel places desire to talk before his biological needs by saying "I could manage to get along without bread; but without conversation, no, brother, that I couldn't" (54).

Empty speech

It is not even necessary to apply close reading to notice that "empty speech" or "empty conversations" dominate Andrié's text. It is possible to identify three procedures which signal "empty speech" in the novel: the topic of con-

versation (what conversation is about); the "speech scene" (circumstances in which one talks), and so-called linguistic marginalia (the way one talks).

Almost all Andric's characters talk about indicates a specific trauma. In Lacanian terms, the content of speech almost always implies fixation or impediment. Some characters are hindered by silence; they never talk about themselves, about their conditions or about others, as is the case with the two Bulgarian merchants and Diem Sultan. The characters' impediment is reflected in the fact that they never discuss their apparent pain and suffering but always project pain and suffering of others. For example, Djamil talks primarily about Djem Sultan's fate; Brother Petar talks about Djamil's fate, the unnamed young man talks about Brother Petar, etc. Unlike them, Zaim is self-absorbed and cannot stop talking about his personal and business failures, while Haim who talks about "anything to anybody" (103) in his unrestrained verbal outpours is engulfed in pain and suffering⁵. Speech as an indication of unprocessed painful experience is emphasized in Brother Petar's comments about how Djamil expresses himself: "What was not, could not and should not be proved stronger than what was and what clearly remained; the only possible and tangible reality" (104). This Lacanian "regressions of the real" implied by traumatic states are also present in the characterization of so-called side characters. For example, "inmate conversations" which are at first glance short narrative episodes inserted into the main storyline, bring together "a ring of gamblers, [...] a ring of wags" (15), where "a man alone sing[s]" (15-6) or "a simpleton bare[s] his life story" (16), or a "daft fanatic" (16) narrates while others listen passively to stories which were "always on the same subject and he [daft fanatic] so magnified and multiplied his adventures that he would have had to have lived a hundred and fifty years to have got through them all" (16). Sometime all one could hear were "sounds of enraged arguments" (42), or "the laughter, the curses, the confused babble" (123).

Raw verbal utterances without a content, so-called "residues of the real", which mirror traumatic states, climax during nights in the prison, in those unbearable moments when the southern wind blows. This is when "[i]nvisible bodies wrangled for room to lie down; victims of thieves cried for help. Some ground their teeth and moaned in their sleep, others gasped and gurgled as if they had just had their throats cut" (14-5). This is a time when "a big cell lived by sound alone, like a jungle at night. Sometimes a peculiar drumming note could be heard; sometimes a moan; sometimes two or three long drawn-out phrases of a song, the melancholy and futile expression of some longing of the flesh; sometimes unintelligible voices, low and guttural" (15). Those were

⁵ It is interesting to note that in this context, Džadžić describes Haim as a "babbling neurotic" and Brother Petar as a man suffering from "verbophobia" (1975: 188), which we shall refer to in the closing paragraphs of this essay.

the hours when it seemed that "everything in the Yard possessed of a voice was shrieking at full blast, in the delirious hope that at some point, at the climax of this din, everything might explode and disintegrate and somehow finish once and for all" (23).

Empty speech is indicated with *conditions* in which the speakers speak, with the so-called speech scene. In Andric's fictive universe, the position of the speaker and listener is almost always "reduced to a fantasmatic relation in which 'two abysses brush up against each other' without touching" (Écrits 254) because the interlocutors do not exchange roles or fill in the gaps in the dynamics of the speech scene; rather, their utterances intertwine and blend, making it impossible to tell them apart. Who is talking to whom and who is listening is not based on the usual communicative situation in which the subject starts as the speaker, then changes into the listener and vice-versa—which is the precondition for the speech of the one to become the speech of the other, and for the word uttered by the one to find its response in the other—but it functions as a chain of a series of speakers/listeners. For example, in a conversation between Haim and Brother Petar, Haim is primarily the speaker whereas Brother Petar is the listener. On the other hand, in a conversation between Brother Petar and the unnamed narrator, the former is primarily the speaker and the latter is the listener. This "one-sided" communication is often referred to directly in the text. For example, Haim's and Djamil's conversations with Brother Petar are often indicated as their "commands" to Brother Petar, whereas Brother Petar's utterances to the unnamed narrator are indicated as his "confessions" to "the young man." The impossibility to realize "full" speech is further suggested in frequent speech acts where characters utter soliloquies by talking to themselves or to an imaginary character. For example, Brother Petar frequently talks to himself and tends to interpret his soliloquies metatextually ("I must have been talking to myself!," 130). He also talks paradoxically "without words" (52) to Djamil following his mysterious departure from the Yard, etc.

Communication which cancels a direct and dynamic exchange between the speaker and listener and is instead carried out in segments, in predefined and unchanged roles, which does not only define the global narration in the novel (as aforementioned, the protagonists function as the narrators), but dominates the communication among and the characterization of the "side" characters. For example, the aforementioned narrative configuration of "inmate conversations" makes it impossible for the reader to discern who speaks what and when. Hence the reader often cannot tell who among the characters functions as the speaker and who is supposed to be the listener. Moreover, their uniformity is underlined with the same words they utter, which is indicated textually as "some ask from the circle," "voices on the side," "some voices" et cetera. The flow of the narration is not constructed in a spatiotem-

poral continuity with a beginning and an end since there are often listeners arriving and leaving randomly, with some of them "jump[ing] in" (19) or "doggedly awaiting [their] chance" (19) to butt in.

The "truthful" speech which "revives" the words of the one through the reception of the other is impossible because there are no physical conditions for unobstructed personal communication. All meetings and conversations are carried out in the open space of the Yard, under the gaze of Karadjos who "knew every breath the Yard took" (27), and among imposters of all kinds and inmates who have supernatural powers, who retell conversations they have not heard and could not have heard. For example, Haim "[i]n his passion for narrating and explaining everything, for exposing all the errors and follies of mankind, for denouncing evil and acclaiming the good, [...] went far beyond what any normal person might ever see or find out" (56). He could give the most elaborate accounts of people he has never met or could tell in detail secret conversations carried out without the presence of witnesses. Hence, almost all characters in *Devil's Yard* are in search of a free space where they could speak freely or protect themselves from "unwanted" conversations. The most tenacious among them are the Bulgarian prisoners who cannot settle anywhere in the yard and keep looking for a private corner. Even though seemingly most friendly, Brother Petar is not only restrained and remains quiet in most conversations, but he is very careful when to speak. Before Haim starts talking about Djamil, Brother Petar generally avoids talking to him. On the other hand, Haim talks only to Brother Petar because he is trying hard to avoid danger since he does not know who is listening or who can hear him. This is why he starts talking only after he performs his "precautionary measures" (109). Accordingly, before talking to Brother Petar, he inspects the space around Brother Petar "with dark looks and head held down" (108), pacing around him "in ever narrowing circles and ellipses, shooting glances around him from under his eyebrows [...] obviously trying to give his conversation the appearance of a chance encounter" (108). At other times, he would pass Brother Petar "as if he did not know him; at other times he would greet him only with a slight nod, and a meaningful wink; and at still other times he would stop and talk freely until he suddenly remembered something and moved on" (122-3).

Preconditions for "full" speech are impossible to fulfill since there is no "authentic" meeting between the speaker/listener that can be realized in such a spatial configuration of the prison, where there is a danger that the utterance meant for one specific listener unwillingly reaches someone else. However, more importantly, "full" speech cannot be realized due to the "instability" of interlocutors. Non-distinctive utterances, specific "merging" of the subjects

⁶ Critics often point to the *Doppelgänger* effect of characters in *Devil's Yard*. For instance, Stojanović evokes the "existential doubling, triplication and multiplication" (5-6). Džadžić

is suggested with the narrative polyphony in which individual voices are so convergent and interwoven that it is impossible to tell them apart. Accordingly, the non-authenticity of the speaking subject that seems to swarm with multiple voices is also visible on the level of the construction of characters. For instance, one of Haim's most distinctive features is his ability to identify with others. He "entered into their thoughts and wishes, often thoughts and wishes of which they themselves were unaware, but which he disclosed. He spoke from inside them" (56). Moreover, he had "a real gift for reproducing, by subtle changes in tone and inflection, the speech of the person about whom he was talking, so that now he was the Governor, now a beggar, now a Greek beauty; and by hardly perceptible movements of his body or merely of his facial muscles he could demonstrate a person's gait and bearing, or the motion of animals or even the aspect of an inanimate object" (56-7). On the other hand, Djamil observes Djem Sultan with such passion and dedication that he blends with him completely. Djamil's identification is the reason why he gets arrested. His identification with Djem Sultan is so impeccable that the authorities, other inmates, and finally the reader cannot be sure whether it is the result of his madness or transgression. Ultimately, the backbone of the storyline lies in answering the question why Djamil is so fascinated by Diem Sultan to totally identify with him, which begs another question: who is Djamil and who is Djem Sultan. In this respect it is important to note a moment when Djamil switches from third to first person singular in a conversation with Brother Petar, speaking "in a voice that was not Djamil's but some other man's" (102). The identity switch which builds up narrative suspense and confuses the reader becomes further entangled when Brother Petar and other characters (especially Djamil's mates from Smyrna) start addressing Djamil as "Djem Sultan". To that end, Brother Petar's perception of Djamil and Djem Sultan becomes indicative. In the aforementioned imagined conversation with Djamil, Brother Petar, who prior to the mysterious vanishing of the "young Turk" from the Yard functions as the only character/narrator who defies the maddening effect of the identity switch, starts identifying Djamil with Djem Sultan, referring to him as "Djem-Djamil" (129) and a bit later as "poor Djem" (130).

If Andrić's narration is analyzed from the aspect of Genette's "distance" (1980: 162-4), "empty" speech is suggested by the way in which the narrator mediates speech scenes. "Narrated speech" (ibid.: 171) seems to prevail in the author's overall oeuvre, whereas "immediate speech" (ibid.: 173) is rarely used. Due to its sporadic use and different, frequently clashing semantic contents, immediate speech seems to have a distinctive semantic load in Andrić's

characterises Djamil and Djem Sultan as "two faces of the same person" (1975: 29). Moreover, he discusses a "Christ-like Djamil" who, as a stock character, stands for Djem Sultan and any other character that suffers irrespective of time and space" (ibid.: 68).

oeuvre⁷. This is also visible in *Devil's Yard*. Due to the novel's paradoxical narrative configuration the reader receives mixed signals. Even though there is a simultaneous presence of several independent narrative voices, they are construed in a way to intertwine and blend making it impossible for the reader to tell them apart. This is important for conveying Brother Petar's speech which takes up a considerable part of the narrative and functions s a "reliable" narratorial instance, especially in comparison to other narrators. This also explains why his speech constitutes the central narratorial voice in the novel. As aforesaid, the narrative of *Devil's Yard* has s circular structure, with the introduction and conclusion voiced by the unnamed narrator ("the young man"). This narrator introduces and almost entirely conveys the narratorial voice of Brother Petar.

Diegetic realities underlie this narrative configuration. Namely, the narrator retells verbatim Brother Petar's story after his death and occasionally obstructs his narrative to comment on the content and the way the story is told. This signals a simultaneous existence of two different narrative voices. However, since the two voices are distributed in a way that they interchange following longer passages, the reader submerged into the story can easily lose track of who is narrating what and when. Moreover, the reader can no longer be certain who or how many characters are speaking because the narrative signals do not allow for certainty. This heterogeneous focalization is also caused by the fact that Brother Petar's narrative appears in direct speech, which means that, paradoxically, his speech should appear as "authentic." Another confusing aspect, which, as a consequence, brims with semantics, is Brother Petar's direct voice which appears relatively rarely and is for the most part conveyed with different narratological formal procedures. According to Brother Petar's interlocutors and the size and manner of utterances, it is possible to identify five different types of speech scenes in which Brother Petar's voice speaks directly: 1. shorter dialogues with Haim and Djamil marked with the usual narrative signals for this type of speech: em dashes and increase indent; 2. Brother Petar speaking directly in first person singular in a longer textual segment indicated with inverted commas, which are the usual signals for this type of speech, but still this speech differs from previous utterances; 3. Brother Petar speaking in first person singular in a somewhat longer passage, but this time the speech is not marked with inverted commas, but with an em dash only in the first line which means that pursuant to formal indicators it remains unclear when his speech stops; 4. the aforementioned imagined conversation with Djamil. This time Brother Petar speaks in first

⁷ Minde offers a detailed analysis of Andrić's narrative style and concludes that his characters rarely use direct speech, and when they do, they are empty and as such loaded with meaning (Minde 1962: 126-127, 128, 171). Košćak concludes the same in his analysis of the "dialogical" nature of *Devil's Yard* (2015: 330).

person singular, but apart from verb form, the reader receives no other formal indicators when the stated conversation starts and finishes; and 5. Brother Petar's interior monologue which can be interpreted as one of the most condensed formal and semantic points of reference of the entire novel ("Brother Petar thought to himself: 'I'm rather like my uncle, the late Brother Rafa, who could listen to anybody and tolerate everybody. He always used to say in jest, 'I could manage to get along without bread; but without conversation, no, brother, that I couldn't'", 54).

Traumatized states are often suggested by so-called linguistic marginalia. Freud claims that there is no utterance without a meaning. As Freud argues in *The Psychopathology of Everyday Life*, linguistic marginalia, slip of the tongue, linguistic errors uttered unintentionally and blurted out, mumbled or mixed up words are the best way to reach the unconscious: it is a *via regia* towards the unconscious (see Freud Ch. 5). Referring directly to Freud, Lacan discusses the stated linguistic marginalia as specific linguistic "symptoms," emphasizing that each "slip," each *lapsus linguae* is organized as a structured linguistic discourse. It is erroneous speech and mixing up of words, and not necessarily correctly articulated sentences, which draws us closer to the "structure" of language. Accordingly, linguistic marginalia function as bridges between the symbolic and the real, and as such can constitute the subject far better than other words (see *Écrits*).

Almost all actants in Andrić's novel use linguistic marginalia in their speech and are characterized by them. Here are some of the examples: Haim; "Eh? Ah!"; Brother Petar: "Eh, you see, you see"; Djamil: "Yes, yes"; Karadjos: "Phee, phee, phee, phee-e-e-e." in different variations. In the scenes marked by so-called "conversational circles," i.e. the scenes where prisoners, marginal and often unnamed characters are having a conversation, in which Brother Petar often participates passively, linguistic marginalia are frequently uttered by the characters. Again, here are some of the examples: Haim: "Eh, brother, that was a shame!" (17), "Eh? Ah!" (65); "Eh, good!" (77), "the talkative gentleman of athletic build" (79)", "Eh, eh, what a fellow" (121), "the hoarse bass voice" (120) et cetera.

I will illustrate how Andrić uses the stated linguistic marginalia to signal a traumatic state by briefly analyzing possible meanings of Haim's "Eh? Ah!." Those are just two letters in each interjection, something like a sigh, a verbal crutch, which in the written form becomes totally redundant and seems, at least at first glance, to convey no specific meaning. Haim's "Eh? Ah!" in the text appears several times. This verbal marginalia is not just saturated with meaning but also with a narrative logic, because the same interjection is used in several different contexts in the novel and provokes different reactions from the part of the narrator. When they appear for the first time, the narrator explains explicitly what they may signify in Heim's discourse:

"Echs" and 'Achs,' signifying roughly 'Well, that's the sort they are. And what are my poor life and my case compared with their's and their complicated destinies?" (57). If we take into consideration that this interpretation of Haim's words comes from Brother Petar, whose words are then conveyed to the reader by the unnamed "young man," and that the already mentioned heteroglossia and polyphony constitute the most dominant techniques of Andrić's text, the stated interpretation loses its relevance. When "Eh? Ah!" appears for the second time (65), there is no comment. This silence makes the previous interpretation even more redundant while at the same time loads Heim's interjection with additional meanings. When the interjection appears for the third time, it is not uttered by Heim; rather, it is conveyed to the reader by the narrator who explains that Heim tends to use interjections very frequently which adds to the importance of their meaning: "Such was Djamil Effendi's history, as known and told by Haim. It has been given here in summary, without Haim's repetitions and comments and without his incessant 'Ehs' and 'Ahs.'" (73).

Traumatizing speech

So far I have analyzed communication among characters/narrators who are prisoners and direct victims of trauma, which I have arguably identified as the central trauma of the novel. If I analyze utterances coming from the other side, from those who cause trauma, traumatic states caused by verbal utterances become even more uncanny.

The content of Karadjos' speech is always unpredictable. The prisoners never know what he will say to them or how he will react to their words. This is, for example, how one such conversation finishes: "If only you'd say you're guilty, I might still let you go" (31). High unpredictability is suggested by the very "speech scene." A mere choice of words with which Karadjos addresses the prisoners is evocative. Words such as "game," "stage," "acting" and "mask" are used frequently to describe his utterances. Moreover, he "worked from the inside" (28), on the principle of "unexpected shifts and tricks" (28); his words are "a continuous lottery, with chances for the prisoner" (37). Moreover, no one could tell how the conversation would develop. Karadjos could stand in front of any prisoner at any given moment, and not necessarily in front of the prisoner he started a conversation with, but in front of somebody else, with whom he would "continue a conversation about his or someone else's crime" (27-8). Karadjos is the dominant speaker in each and every conversation. His interlocutors have no chance to verbalize themselves in any way. For example, in one scene before addressing a prisoner, Karadjos literally pushes him with his massive body "against the wall" (41), making it physically impossible for the prisoner to say anything, but breathe and survive

Full speech

From the above discussion it is evident that "empty speech" resonates Andrić's novel. A question that comes to mind is whether it is at all possible to realize "full" speech in this world, i.e. whether any conversation in the Yard could be regarded as authentic. Detailed analysis of narrative markers reveals that the only "full speech" occurs in the conversations between Brother Petar and Djamil. The text makes it clear that such conversations are indeed distinctive in comparison to others, and that they have a different meaning for the two men. For example, Brother Petar "was glad to have found this companion" (50); he finds his talks with Djamil "agreeable [...] like unexpected gifts" (50). At several points in the narrative Brother Petar reiterates that such conversations make him happy and that he "was glad to have found this companion" (50). Moreover, he even divides his time spent in prison as a time with and without Djamil, stating that the time without him was saddening: "Now began the ordeal of the days without Djamil" (119). As he points out, while was able to talk to Djamil, he would stop thinking about himself and his own misfortune. However, fear of investigation and of going mad appears after Djamil's mysterious disappearance (104). Such conversations were equally pleasant and dear to Djamil since he did not talk to anyone in the Yard but Brother Petar, and this is explicitly mentioned in the novel. There is another distinctive feature of the conversations between the two men which adds to their importance: their talks take up a considerable amount of space in the novel.

However, these conversations also do not quench desire. They also function as mere "flashes" of truth. This is not simply because they end abruptly but, more importantly, because of the unpredictability of Djamil's fate. Namely, neither Brother Petar nor other prisoners, including the reader, know what happened to Djamil. No one knows whether Djamil was killed or sent to the psychiatric ward. This remains elliptical. Furthermore, as aforementioned, the speech scene in the exterior, in the very space and atmosphere of *Devil's Yard* renders the realization of "full speech" impossible. Even when a dialogue or an interaction does occur, and when it would be logical to expect "full speech," words become ephemeral "flashes." So, for example, at one point the narrator explicitly states that Brother Peter "was glad to have found this companion but he also remembered, 'I am talking to a sick man."" (50), or when the narrator refers the relationship between the two men, "Apart from this neither of them said a word about himself or about what had brought him

here. The whole exchange moved in a closed circle and among the superficialities of life" (49).

Conclusion

Since Andrić's *Devil's Yard* has been analyzed extensively through the lens of various theoretical protocols, a detailed analysis and comparison of such approaches would go beyond the scope of this contribution. However, in order to position my own analysis, I will refer henceforth to some of them. Generally speaking, such protocols or interpretative paradigms can be divided into two groups: structural-formal, and semantic.

The *structural-formal* interpretations usually find their starting point in the "story" and "narration," in the aesthetic devices that the author himself emphasized as important for auto-poetic reading of his aesthetic universe (see Andrić 1984; Andrić 1985). In this context Devil's Yard is often interpreted as a text where this poetics shines most brightly and consistently, as a specific "stem cell" (Džadžić 1993: 61) of the author's entire oeuvre. Generally speaking, this aspect of *Devil's Yard* has been analyzed in three different ways. The first reading interprets "story" and "narration" as the most elementary and the most ancient human activity, and, accordingly, attributes a high ethical dimension thereto. Glorifying skillfulness of narration in the novel as a "thematic," "theological" and even an "axiological center" (see Brajović 2011: 84; Vidan 1970: 95), i.e. as the novel's "magical" power, scholars appropriating this approach interpret different modes of Andrić's narration as a "form of surpassing ephemeral human fate and existentialist absurdity" (Visković 1988: 39, 41-42), as an answer to the tragedy of human existence (Frangeš 2005: 313; Zima 2000: 14), as a story about a possibility to "overcome one's mortality" (Visković 1988: 28).

The second type of reading focuses on the way in which "story" and "narration" are structured, on their "specific combinations" (Deretić 1981: 349), with special emphasis on the ways in which individual stories are interconnected, embedded and cyclically structured (see, for instance, Visković 1988: 5; Brajović 2011: 84; Nemec 2014: 179; Stojanović: 3). Scholars argue that "those are not stories structured side-by-side" but "stories which follow in a sequence," where "one story causes, explains and simply cannot exist without another story" (Frangeš 2005: 328), where stories "touch, clash, reconcile" (ibid.: 320), where one story comes out of another like "a set of matryoshka dolls" (Zima 2000: 16). This "omniscient story"; as Džadžić argues, is formed according to the principle of the "nested monological structure" where a story "is passed like a torch to those going forward or backward in time, to the present and to the past and even more distant past" (1993: 49).

Finally, scholars analyze and interpret "story" and "narration" from the point of view of different narrators/characters, which has raised a series of issues: the way in which "diegetic levels interfere, generate and condition one another" and the extent to which or whether "each preceding level is superior to the subsequent one" (Nemec 2014: 179), i.e. the way in which "the plurality of the knowledge of individual characters" is constructed, whether the novel is structured "monologically and, consequently, ideologically, or dialogically without a narrative instance which defines and guides all other remaining narrative instances and thematic sequences" (Dukić 2015: 232). It is interesting to note a plethora of different answers to these questions. Some interpret Andric's text by leveling the author with the narrator, while the authorship is ascribed to different narrating voices, for example, to Brother Rastislav (Vidan 1970: 52; Visković 1988: 43), Brother Petar (Leovac 1979: 29-30), or the anonymous "young man" (Rizvić 1995: 442). Another group of scholars interprets the stated problems by identifying "the implied author's spokesperson." However, even this narrative instance is attributed to different voices in the novel: to the unnamed young man/narrator (Džažić 1975: 25-26; Nemec 2014) or to the "internal witness" whose "utterance is enmeshed with truths and general conclusions" (Lujanović 2015: 111). Drawing on postcolonial theory of culture, Škvorc interprets the clash among different voices as a resistance of the subaltern other to colonizing voices in order to subvert their right to tell a story. Relying on the same theoretical apparatus Kazaz argues that the polyphony in the novel functions as ethnophobia whose purpose is to deconstruct different ethnicities (2012: 182).

The *semantic* backbone of Andrić's novel is interpreted mostly from historical or existentialist perspective. In this respect, scholars interpret the novel as an allegory of Turkish society, as "a symbol of Turkish power, Turkish evilness and violence" (Rizvić 1995: 449), or as a metaphor for other real totalitarian regimes, such as the Austro-Hungarian Monarchy, the fascist regime (Vučković 1974: 419), the communist regime (Wermuth-Atikson 2005: 302), atrocities of a very specific concentration camp of Goli otok and every state institution founded on anarchy, autocracy, and violence (Kermanuer 1979: 610; Visković 1988: 22; Brajović 2011: 195; Nemec 2014: 194). Existentialist readings go a step further. Drawing on Camus' philosophy, such interpretations connect *Devil's Yard* with man's absurdity and predestination to eternal suffering in "a world without god" (Korać 1989).

The meaning of speech and communication as a cause and effect of traumatic experiences of the characters, discussed herein, has also been noted by scholars (Frangeš 2005: 314; Visković 1988: 43; Brajović 2011: 92; Coha 2015: 181). However, currently the most detailed interpretation of *Devil's Yard* in the context of speech and trauma comes from Džadžić's aforementioned study *O Prokletoj avliji* (1975). In his more recent study *Ivo Andrić*:

čovek, delo (1993), Džadžić reiterates this nexus and sums up some of the fundamental principles of Andrić's poetics. The author points out that "thoughtless speech" is one of the main features of Andrić's aesthetics and exemplifies this primarily by drawing on Devil's Yard. Džadžić argues that there are no dialogues in the novel since there are no "realistic" preconditions for the development of any dialogue. As he goes further, the diegetic universe of Devil's Yard is determined by extremely "dire circumstances," "suffering and misery" the "inhabitants" cannot avoid. "It is anxiety no one is spared from in the world of Devil's Yard." In this micro-system "everything is tailored and re-tailored to suit unrealistic and exaggerated fears which deform the individual and society" (Džadžić 1993: 33). Every sentence uttered in these circumstances constitutes "thoughtless speech" which causes unexpected and uncontrollable consequences for the characters. Hence, Džadžić stresses silence as the only way of survival, as advocated, according the scholar, by the character of Brother Petar in Devil's Yard, and by Andrić in his overall oeuvre. As Džadžić maintains, "the plague of 'thoughtless speech' is one of the most widespread realities of Andrić's oeuvre, and it constitutes the cause of suffering of the innocent" (ibid.). Hence, "on the opposite pole there lies silence which is an Archimedean point of wisdom" (ibid.).

Taking Lacan's concept of "full" and "empty" speech as the starting point, this paper argues for a different meaning of silence. According to Lacan, the subject reduced to silence continuously stumbles over "residues of the real." Unable to fit into the "symbolic order," the subject is incapable of creating the self. In this context, the provided analysis of Andrić's text illustrates that silence and "thoughtless" speech do not define the subject's place in the "symbolic order" in relation to the other as language and law, and in relation to the self; rather, it is "full" speech that does so. Accordingly, traumatic states of the subject open up as residues of the real, which appear at points of contact where language and networks used for symbolical framing of the world collide.

References

- Andrić, I. 1962. *Devil's Yard*. Translated by K. Johnstone. New York: Grove Press, Inc.
- ____. 1984. (1961). "O priči i pričanju." In: Andrić, I. *Istorija i legenda*. Sarajevo: Svjetlost.
- ____. 1985. (1925). "Razgovor s Gojom." In: Andrić, I. *Istorija i legenda*. Sarajevo: Svjetlost.
- Brajović, T. 2011. Fikcija i moć: Ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića. Beograd: Arhipelag.
- Coha, S. 2015. "Strah, trauma, vjera u *Prokletoj avliji* Ive Andrića." In: Tošović, B. (Ed.). *Andrićeva Avlija*. Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Uni-

- versität Graz / Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske: 181-199.
- Deretić, J. 1981. Srpski roman 1800-1950. Beograd: Nolit.
- Džadžić, P. 1975. O Prokletoj avliji. Beograd: Prosveta.
- . 1993. Ivo Andrić: čovek, delo. Niš: Prosveta.
- Dukić, D. 2015. "Der verdammte Hof: Auf der Suche nach ästhetischer Unvollkommenheit und semantischer Unbestimmtheit." In: Tošović, B. (Ed.). Andrićs Hof / Andrićeva Avlija, vol. 8. Graz / Beograd / Banja Luka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske Svet knjige nmlibris: 231-241.
- Frangeš, I. 2005. "U avliji, u prokletoj. Priča i egzistencija u Andrićevoj umjetnosti (1978)." In: Fališevac, D.; Nemec, K. (Eds.). *Riječ što traje. Književne studije i rasprave*. Zagreb: Školska knjiga.
- Freud, S. 2003. (1904). *The Psychopathology of Everyday Life*. Translated by A. A. Brill. Mineola and New York: Dover Publications, Inc.
- Genette, G. 1983. (1980). Narrative Discourse: An Essay in Method. Translated by J. E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kazaz, E. 2012. Subverzivne poetike (tranzicija, književnost, kultura, ideologija). Zagreb / Sarajevo: Synopsis.
- Kermauner, T. 1979. "Otvorenost, zatvor, ludilo." Translated by D. Poznanović. In: Isaković, A. (Ed.). Zbornik radova o Ivi Andriću. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti: 601-635.
- Korać, S. 1989. (1970). Andrićevi romani ili svijet bez boga. Zagreb: Prosvjeta.
- Košćak, N. 2015. "Heteroglosija i dijalogičnost u romanu *Prokleta avlija*." In: Tošović, B. (Ed.). *Andrićs Hof / Andrićeva Avlija*, Vol. 8. Graz / Beograd / Banja Luka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske Svet knjige nmlibris: 329-337.
- Lacan, J. 1988. *Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*. 1954-1955. Translated by S. Tomaselli. New York / Cambridge: Cambridge University Press.
- ____. 1993. Book III. The Psychoses. The Seminar of Jacques Lacan. 1955–1956.

 Translated by R. Grigg. London: Routledge.
- ____. 1998. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Translated by A. Sheridan. New York and London: W. W. Norton & Company.
- ____. 1996. *Écrits*. Translated by B. Fink. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Leovac, S. 1979. Pripovjedač Ivo Andrić. Novi Sad: Matica srpska.
- Lujanović, N. 2015. "Ironijsko poigravanje pripovjedačkom 'istinom' i implicitni autor u Andrićevoj *Prokletoj avliji*." *Umjetnost riječi*, LIX, 1/2: 111-133.
- Minde, R. 1962. Ivo Andrić: Studien über seine Erzahlkunst. München: Otto Sagner.
- Nemec, K. 2014. "Andrićeva *Prokleta avlija* kao *mundus inversus*." *Croatica*, vol. 38, no. 58: 175-196.

- Rizvić, M. 1995. Bosanski muslimani u Andrićevu svijetu. Sarajevo: Ljiljan.
- Stojanović, D. "Bog zar tako hoće. *Prokleta avlija* Ive Andrića," http://www.rast-ko.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/andric/dstojanovic-avlija.html. Accessed July 18, 2016.
- Škvorc, B. 2012. "Okcident i Orijent: Osmajnlije i islam prema kršćanstvu. Ili: Andrićevi franjevci u pričanju (kolonijalne) priče." In: Tošović, B. (Ed.). Ivo Andrić Literat und Diplomat im Schatten zweier Weltkriege (1925–1941) / Ivo Andrić književnik i diplomata u sjeni dvaju svjetskih ratova (1925-1941), vol. 5. Graz / Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz Beogradska knjiga: 311-341.
- Vidan, I. 1970. Nepouzdani pripovjedač: postupak i vizija u djelima triju modernih generacija. Zagreb: Matica hrvatska.
- Visković, V. 1988. "Predgovor." In: Andrić, I. *Prokleta avlija*. Zagreb: Konzor: 5-44.
- Vučković, R. 1974. Velika sinteza. Sarajevo: Svjetlost.
- Wermuth-Atikson, J. 2005. "Between Orient and Occident: *Damned Yard* in the Context of European Aesthetics." *Serbian Studies*, no. 2: 295-304.
- Zima, Z. 2000. "Ivo Andrić: Povijest i pripovijest." In: Zima, Z. *Porok pisanja: književni portreti*. Zagreb: Sysprint: 13-20.

Touched by Disaster: Writing and the Political

ABSTRACT

In her book *The Culture of Disaster*, Marie-Hélène Huet approaches disaster not as a fundamental rupture but as the premise of modern thought. She argues that the state of emergency that characterizes current Western culture has its origins in the anxiety about catastrophic events. Designating destruction, despair and chaos resulting from distant power of cosmic agencies, the word disaster is directly related to disorders of uncommon magnitude. According to James Berger, apocalypse and trauma are congruent ideas, but there is a temporal difference: apocalypse is preceded by signs and portents, while trauma produces symptoms after the event. In both cases it is a shattering experience, fundamentally unreadable, ungraspable, unthinkable, overwhelming limit event—a disaster. Maurice Blanchot's *The Writing of the Diaster* is a book about living in a world without a star to guide us and without redemption. In his view, disaster is a break with the star, break with every form of totality, utter collapse of every possibility of experience. As such, it is the limit of writing.

The question is, how are we to write, engage, and critically come to terms with the problematic of disaster? How is disaster seen and unseen, remembered and unrremembered? What kind of violence lies behind it? What does it mean to be touched by disaster?

This essay aims to examine the concept of disaster in relation to present debates about trauma and apocalypse and thereby address the problem of politics of writing (of the disaster).

"When all is said, what remains to be said is the disaster. Ruin of words, demise writing, faintness faintly murmuring: what remains without remains (the fragmentary)."

(Blanchot 1995a: 33)

Maurice Blanchot is right to wonder what remains after the disaster. It may be a text, a testimony, a narrative, a representation; a piece of writing? What kind of text does Blanchot have in mind? What kind of representation? He gives a simple answer—the fragmentary. Precisely this fragmented piece appears as a symptom, a trace, an impossible representation of an extreme experience: catastrophe, disaster, apocalypse. According to James Berger, the apocalypse "is The End, or resembles the end, or explains the end" (1999: 5). But there is a paradox in his view: "The apocalyptic text announces and describes the end of the world, but then the text does not end, nor does the world represented in the text, and neither does the world itself" (ibid.). In other words, it

is not a real end, but a rupture, a break, a divide that separates two different states. In order to be a true apocalypse, this break "must in its destructive moment clarify and illuminate the true nature of what has been brought to an end" (ibid.). Post-apocalyptic writing is, therefore, a remainder, a symptom of trauma, an aftermath of a disaster, an effect of a shattering experience. For Berger, the apocalypse is a semantic alchemical process: "it burns and distills signs and referents into new precipitates" (ibid.: 7). This is why the study of post-apocalypse is a study of traces, remainders, leftovers. For Berger, the apocalypse and trauma are congruent ideas: "both refer to shatterings of existing structures of identity and language, and both effect their own erasures from memory and must be reconstructed by means of their traces, remains, survivors, and ghosts" (ibid.: 19). However, there is a temporal difference: apocalypse is preceded by signs and portents, while trauma produces symptoms in its wake, after the event. In both cases there is a shattering experience, fundamentally unreadable, ungraspable, unthinkable, overwhelming-a disaster being acted out.

Thanks to the research on traumatic memory of extreme events by scholars like Dominick LaCapra, Ruth Leys, Shoshana Felman, Cathy Caruth, James Berger, Hal Foster, Michael Rothberg and many others in different fields of humanities and social sciences, during the 1990s a subdiscipline known as trauma studies emerged. Since then, it has played a key role in the analysis of testimonies of survivors, mainly Holocaust survivors but also victims of other shattering events. Even though testimonies and witnesses existed in other times and places, as Dominick LaCapra notes, "the extent and intensity of traumatic events and experiences, notably including genocides and other forms of violence, abuse, and victimization (as well as 'natural' disasters), seem to mark our time in a distinctive manner and to lend credibility to its prevalent figuration as the era or age of the witness who gives testimony" (2009: 60). A similar claim has been made by Shoshana Felman, who defined testimony as "a crucial mode of our relation to events of our time" (1992: 5). Apocalypse or trauma, whether we agree with Berger or LaCapra and others; either way our world is a world of signs and symptoms, post-apocalyptic and traumatized world. According to Berger, post-apocalyptic representations often respond to extreme historical events. The problem is, however, the impossibility of identification: "If apocalypse in its most radical form were to actually occur, we would have no way even to recognize it, much less to record it" (ibid.: 13). Its radical otherness disables every conventional form of representation. Post-apocalyptic discourses, Berger argues, "say what cannot

¹ Berger uses the term apocalypse in three senses: as the *eschaton* or "the actual imagined end of the world," as catastrophe that resembles The End but is, actually, the end of something (way of life or thinking), and as a destructive moment with an explanatory function (1999: 5).

be said" (epistemologically speaking) "and what *must not* be said (what is interdicted by ethical, religious, or other social sanctions)" (ibid.: 14). This means that every attempt of writing *after the end* is a challenge to writing, narrating, imagining, or grasping the unthinkable. It is a matter of stepping beyond boundaries, of questioning the limits of thought.

Whatever term we choose to use, on one thing we can surely agree: disaster is very much the register of our contemporary condition. In her book *The* Culture of Disaster, Marie-Hélène Huet approaches the concept of disaster not as one would expect, as a fundamental rupture of our time, but as the very premise of modern thought. According to her, our culture thinks by departing from disasters and through disasters. Implicitly or explicitly, she adds, they "mediate philosophical inquiry and shape our creative imagination" (2012: 2). Huet argues that the state of emergency that characterizes current Western culture has its origins in "a pervasive anxiety about catastrophic events" (ibid.) that gathered force in the eighteenth century. Disaster, she explains, "has its own, distinctive origin, associating misfortune with the loss of a protective star, with being abandoned by the stars and left to one's miserable fate among countless perils and calamities" (ibid.: 6). Namely, the French form désastré literally means disastered and it was, according to Huet, derived from the Italian form dis-astrato "which designated the state of having been disowned by the stars that ensure the safe passage through life" (ibid.). Designating destruction, despair and chaos as results of the distant power of cosmic agencies, "the word disaster is directly related to disorders of uncommon magnitude" (ibid.). Attempting to think about natural disasters, "the Enlightenment battled a legacy of beliefs that attributed floods, earthquakes, and epidemics to the sins of men and the opposition to the stars" (ibid.: 77). Huet examines two major disasters of the 18th century: the Marseille plague in 1720 and the Lisbon earthquake in 1755.2 The latter is usually considered as the first modern disaster.3 In seeking "among humans alone the cause of human ills and in nature alone the cause of physical chaos," eighteenth-century thinkers not only attempted to reject the theological explanation, but, in Huet's words: "the resulting interpretation of disasters made the disorder they caused more profound and their burden at the same time more personal and more political" (ibid.: 7). Berger admits: "if I spoke of a post-apocalyptic, post-Holocaust world as traumatized, a world of symptoms, then I too must be traumatized, and my language must also be symptomatic" (1999: XIV).

² The plague in Marseille and the Provence region caused aproximately 50 000 deaths, while the earthquake in Lisbon killed around 30 000 people.

³ Huet refers to Susan Neiman, who claims (in her book *Evil in Modern Thought: An Alternative History of Philosophy*, 2002): "taking intellectual reactions to Lisbon and Auschwitz as central poles of inquiry is a way of locating the beginning and the end of the modern" (2012: 5).

In view of that, the question is how are we to write, engage and critically come to terms with the problem of disaster? How is disaster seen and unseen, remembered and unremembered? What kind of violence lies behind it? What does it mean to be touched by disaster?

Maurice Blanchot's *The Writing of the Disaster* (1980) is a book about our present situation, about life in a world without a star to guide us and without redemption. Blanchot has, as has been noticed by Kevin Hart, replaced the four horsemen of the Apocalypse (Pestilence, War, Famine and Death) with "the four winds of spirit's absence":

These names, areas of dislocation, the four winds of spirit's absence, break from nowhere—the names of thought, when it lets itself come undone and, by writing, fragment. Outside. Neutral. Disaster. Return. Surely these names form no system. In their abruptness, like proper names designating no one, they slide outside all possible meaning without this slide's meaning anything—it leaves only a sliding half-gleam that clarifies nothing, not even the outside, whose frontier is nowhere indicated. (1995a: 57)

No fifth horseman will come, according to Blanchot. The coming of the messiah does not correspond to any presence at all. For Blanchot, it is a way of evoking an absolute future which never installs itself in a present moment. Hence, the concept of messiah would imply the future if, in Blanchot's view, "the disaster were not that which does not come, that which has put a stop to every arrival" (ibid.: 1). This is why messianic speech expresses disaster instead of redemption. It means, according to Gerald L. Bruns, that the disaster is non-apocalyptic: "It is what keeps history from ending, or from forming or being formed by any period of unity" (1997: 207). Our relation to the disaster cannot be mediated by the perspective of terminated history, hence disaster is a break with every form of totality. "No more narratives, no more Messiahs," writes Bruns in his book on Blanchot, "unless messianism is understood not as coming (a coming yet to come) but as waiting, that is, an infinite patience that no longer grasps the future" (ibid.: 212).

Disaster, as "the advent of what does not happen, of what would come without arriving" (Blanchot 1995a: 5), remains unknown, without name. We are not contemporaries of the disaster: "Before it is there, no one awaits it; when it is there, no one recognizes it: for it is not there – the disaster" (ibid.: 36). In other words, it is both a haunting and a premonition, "something already past and always to come, something without definition that hovers and looms, holding us in thrall, saturating us with a fascination of horror that sets us apart" (Bruns 1997: 209). Blanchot begins his fragmentary reflection (the book is composed of numerous fragments) with this observation:

The disaster ruins everything, all the while leaving everything intact. It does not touch anyone in particular, "I" am not threatened by it, but spared, left aside. It

is in this way that I am threatened; it is in this way that the disaster threatens in me that which is exterior to me—an other then I who passively became other. There is no reaching the disaster. Out of reach is he whom it threatens, whether from afar or close up, it is impossible to say: the infiniteness of the threat has in some way broken every limit. We are on the edge of disaster without being able to situate it in the future—that which is yet to come—if disaster were not that which does not come, that has put stop to every arrival. To think the disaster (...) is to have no longer any future in which to think it. (Blanchot 1995a: 1)

Being out of reach, as the unthreatening threat, the disaster does not touch anyone and this is why the experience of disaster is not a real subjective possibility, but a limit. Even if we think of it as the ultimate experience, "it impoverishes all experience, withdraws from experience all authenticity," writes Blanchot (ibid.: 51). How could it be? The temporality of the disaster is that of anonymous, neutral, inauthentic *il y a (there is)* close to Heideggerian *es gibt*.

Namely, the concept of *il y a* is the site of encounter between the works of Blanchot and his long-standing friend and interlocutor, Emmanuel Levinas. Shortly after the Second World War, Levinas introduced the concept⁴ as a critique of Heidegger's notion of *es gibt* (elaborated in *Sein und Zeit*, 1927), but even more to his philosophy of Being (or fundamental ontology) and in direct reference to Blanchot's first novel, *Thomas the Obscure*. For Levinas and Blanchot, contrary to the Heideggerian understanding of being related to the fear of death (*Sein zum Tode*), the concept of *il y a* designates "the simple facticity of being riveted to existence without an exit" (Critchley 2004: 36). As Levinas describes it:

Like the third person pronoun in the impersonal form of a verb, it designates not the uncertainly known author of the action, but the characteristic of this action itself which somehow has no author. This impersonal, anonymous, yet inextinguishable "consummation" of being, which murmurs in the depths of nothingness itself we shall designate by the term *there is*. The *there is*, inasmuch as it resists a personal form is "being in general." (1989: 30)

It means that the no one can escape this anonymous current of being. Night is the very experience of the $il\ y\ a$, night that Blanchot's Thomas faces in the woods, night that "was more somber and more painful than he could have expected" and in which "there was no hope of passing through its shadows, but one penetrated its reality in a relationship of overwhelming intimacy" (Blanchot 1973: 14). In the night, according to Levinas, we are not dealing with something, or with an intimidating nothingness, but with a universal absence which is, paradoxically, "absolutely unavoidable presence" (1989:

⁴ Originally appearing in *Deucalion: Cahiers de Philosophie* in 1946, *Il y a* was subsequently included in *De l'existence à l'existant*, published in 1947.

30). There is the huge insecurity which does not come from the things of the day world that are being concealed by the night; on the contrary—darkness reduces those things "to undetermined, anonymous being, which sweats in them" (ibid.: 31). Therefore, when Levinas equals il y a to horror he thinks about Heidegger's Angst (anxiety) about death, elaborated in his analysis of Sein zum Tode (being-towards-death). The horror, according to him, is not related to danger of death, or a danger of pain: "There is horror of being and not anxiety over nothingness, fear of being and not fear for being" (ibid.: 34). What Levinas has in mind is horror of immortality, of impossibility to die, to come to an end. William Large relates Levinas's and Blanchot's il y a to Heidegger's description of moods (die Stimmung). While for Heidegger, a mood is something deeply personal, "in that it reveals Dasein's being to itself and thereby allows it to escape the anonymity of the 'they'," for Blanchot and Levinas, "there is something deeply impersonal about moods, especially as they are revealed through the experience of the 'there is'" (Large 2002: 131). According to Large, this difference between the personal and impersonal disclosure of the meaning of being through moods is, in fact, the first step of their common journey away from Heidegger's ontology, although they might come to different conclusions. What interests them is the possibility of experience of the impersonal that does not necessarily lead back to the authentic self. This is what is at stake, claims Large, in Levinas' phenomenological and Blanchot's literary descriptions of the il y a. As they understand it, "there is only an experience of what is insubstantial and belongs to no one, in which every thing and person, including myself, dissolves and decomposes" (ibid.: 138). Therefore, Blanchot describes disaster as "a trance, motionless transgression, the passiveness of the passage beyond" (1995a: 40). Referring to Derrida, he defines the disappearance of the proper name as a disaster and disaster as improper, without a proper name, being neither a verb nor noun, "but a remainder which would bar with invisibility and illegibility all that shows and is said" (ibid.: 40).

Passivity is the ontology of disaster, of subjectivity without any subject, of existence without being, of time without present. Passivity is measureless, claims Blanchot, for it exceeds being. In order to designate its content, he coins a new word for the absolute passiveness of total abjection—le subissement (a variation of subitement, which means suddenly, but includes the verb subir, which means to undergo), in order to "name the inert immobility of certain states said to be psychotic" (Blanchot 1995a: 15). Blanchot very clearly evokes situations of passivity: affliction, concentration camps, slavery. In all these cases he recognizes these common traits: "anonymity, loss of self; loss of all sovereignty but also of all subordination; utter uprootedness, exile, the impossibility of presence, dispersion (separation)" (ibid.: 18). Muselmann is, for Blanchot, the figure of radical passivity: "A wasted man, bent head,

bowed shoulders, unthinking, gaze extinguished" (ibid.: 81). According to Primo Levi, these men were: "the backbone of the camp, an anonymous mass, continually renewed and always identical, of non-men who march and labour in silence, the divine spark dead within them, already too empty to really suffer" (1959: 103). They were stuck between life and death, one hesitated to call them living, their death was not a proper death. They had no fear of death, because they were too exhausted to think, to understand anything. They all had the same story, "or more exactly, have no story," writes Levi (ibid.). According to Bruns, affliction is a form of suffering for Blanchot—the horror of suffering without end. As Adriana Cavarero explains, horror confirmed as a peculiar form of violence "reveals itself, in the case of Lagers, as a violence deliberately intended to produce helpless beings paradoxically no longer vulnerable" (2009: 34). Following Arendt's analysis from The Origins of Totalitarianism, Cavarero claims that the extreme horror has to do "precisely with the killing of uniqueness (...) it consists in an attack on the ontological material that, transforming unique beings into a mass of superfluous beings (...) also takes away from them their own death" (ibid.: 43). Giorgio Agamben reminds us that this serial, or unproper, death was described as "fabrication of corpses" for the first time by Heidegger who, just like Levi, claimed "that it is not possible to speak of death in the case of extermination victims, that they did not truly die, but were rather only pieces produced in a process of an assembly line production" (Agamben 1999: 73).

Although it may seem rather simple, Brun argues that for Blanchot the Holocaust and the disaster are not reciprocal, nor is the Holocaust a species or an example of the disaster. Let us keep in mind that the disaster, in Blanchot's view, is a break with the star, a break with every form of totality, an utter collapse of every possibility of experience. As such, it is the limit of writing: disaster de-scribes, claims Blanchot (1995a: 7). As Thomas Carl Wall understands Blanchot, to write is to be possessed by anonymity, "to lose oneself in this region where there is nothing to be revealed, expressed, meant, or shown, because nothing is even hidden" (1999: 116). To write, to experience the il y a, to pass from I to il, to enter the neutralizing space of literature does not mean to be possessed by an other ego, explains Wall. It means to be possessed by no one in particular, by Heideggerian das Man or the they. For Blanchot le Neutre (neutral narrative voice) is spectral, even though it does not come from beyond the grave and it is not a representation of some essential absence. According to him,

it is thus neutral in the decisive sense that it cannot be central, does not create a center, does not speak from out of a center, but, on the contrary, at the limit, would prevent the work from having one; withdrawing from it every privileged point of interest (even afocal), and also not allowing it to exist as a completed whole, once and forever achieved. (1993: 386)

Writing presupposes bringing to the surface something like absent meaning, "to welcome the passive pressure which is not yet what we call thought, for it is already the disastrous ruin of thought" (Blanchot 1995a: 41). This is why the fragment is so important to Blanchot. Their incompletion, insufficiency, the disappointment at work in them is an indication that they accommodate marks "with which thought (in decline and declining itself) represents the furtive groupings that fictively open and close the absence of totality" (ibid.: 58). However, Blanchot emphasizes, fragmentation is the pulling to pieces of that which has never been whole. In his famous essay on Kafka (*Kafka and Literature*, published as a part of the collection entitled *La Part du feu*, 1949) Blanchot writes:

It seems that literature consists of trying to speak at the moment when speaking becomes most difficult, turning toward those moments when confusion excludes all language and consequently necessitates a recourse to a language that is the most precise, the most aware, the furthest removed from vagueness and confusion—to literary language. (1995b: 17)

In this way, literature becomes the privileged site of visibility, just as, according to Blanchot, concentration camps make visible all the distinctive features of a civilization (work liberates, rehabilitation through work) (1995a: 81). What becomes manifest is the complex relation between writing and passivity: "both presuppose the effacement, the extenuation the subject: both presuppose a change in time, and that between being and non-being, something which never yet takes place happens nonetheless" (ibid.: 14). In other words, it makes visible what cannot be seen or experienced, it demonstrates that something has always already happened. In Bruns's view, disaster should be regarded as internal to Holocaust, a fragment of it "an endless array of fragments—not the whole story (...) perhaps not even a story within a story, but an event whose temporality is of a different order altogether from the one (...) that tries to grasp the enormity of the Holocaust by appropriating it as history" (1997: 221).

According to Jacques Rancière, "literature 'does' politics as literature" (and nothing else but literature) (2004b: 10). By defining politics as *partage du sensible* (partition or distribution of the sensible), he proposes a radically different approach to the question of its essence. The proposed concept of politics simultaneously refers to the conditions for sharing that establish the contours of collectivity and to the sources of disruption of that same order. Instead of defining politics as a practice of power or embodiment of one's wills and interests, Rancière describes it as a specific sphere of experience, "a cluster of perceptions and practices that shape this common world" (ibid.: 10). This ambiguous concept of partition of the sensible simultaneously establishes "something common that is shared and exclusive parts," which means that

This apportionment of parts and positions is based on a distribution of spaces, times, and forms of activity that determines the very manner in which something in common lends itself to participation and in what way various individuals have a part in this distribution. (2004a: 12)

Being involved in the partition of the sensible, literature has its own politics, he claims. As a specific link between system of meaning of words and a system of visibility of things, literature is political. In other words, it has the ability to make visible what was previously been excluded from the public realm; what was considered insignificant and banal becomes perceptible and worthy of aesthetic experience, those deprived of the right to participate are addressed as a reader. The core of his political conception of literature is his description of literature as a historical mode of visibility of writing. As Allison Ross understands Rancière, "Literature earns its link to politics on account of its participation in the ontological partition of the sensible" (2010: 150). Politics is, for Rancière, a part of the wider politics of aesthetics, a metapolitics of aesthetics. As he has explained in Disagreement, "metapolitics views 'political' matters as appearances covering the real mechanisms of social life and true forms of community; it proposes therefore to shift from the stage of appearances and conflicts of appearance to the 'true' stage where the forms of collective life are produced and can be transformed" (1999: 18). Political activity, Rancière argues, is always directed towards change, it "makes visible what had no business being seen, and makes heard a discourse where once there was only place for noise" (ibid.: 30). Politics begins with a dispute, a disagreement, with an interruption, when the existing order of domination is being challenged.

Rancière links politics to aesthetics, not to claim that there has been an aesthetization of politics in modern times, but to demonstrate that *politics is*, in principle, *aesthetics*.⁵ It is well known that, for him, politics is not a project of extraordinary individuals. It exists exclusively in situations when those who are excluded from the established order leave their assigned positions (and roles) in order to become political subjects. This means that political subjectification does not happen *ex nihilo*. Political subjects are created by transformation of previously established identities "into instances of

^{5 &}quot;There is thus an 'aesthetics' at the core of politics that has nothing to do with Benjamin's discussion of the 'aestheticization of politics' specific to the 'age of the masses.' This aesthetics should not be understood as the perverse commandeering of politics by a will to art, by a consideration of the people qua work of art. If the reader is fond of analogy, aesthetic can be understood in a Kantian sense (...) as the system of *a priori* determining what presents itself to sense experience. It is a delimitation of spaces and times, of the visible and the invisible, of speech and noise, that simultaneously determines the place and the stakes of politics as a form of experience. Politics revolves around what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and the talent to speak, around the properties of spaces and the possibilites of times" (Rancière 2004a: 13).

experience of a dispute" (Rancière 1999: 36). In other words, any political subjectification is a disidentification, desubjectification, "removal from the naturalness of a place" (ibid.: 36). Therefore, Rancière adds, "the modern political animal is first a literary animal, caught in the circuit of literariness that undoes the relationships between the order of words and the order of bodies that determine the place of each" (ibid.: 37). Literature is, in fact, a special regime of writing that enables anyone to assume the position of reader as well as the position of writer. Since it neutralizes differences between speech and noise, between the included and the excluded, at its core Rancière sets "the democratic disorder of literariness" (2004b: 15). Modern literature rejects old representational systems and their hierarchies; its aesthetic features are inherently political "because its use of words points in particularly powerful fashion to the possibility of setting up new relations to things that promise to reconfigure the sense data of experience" (Ross 2010: 133). In other words, modern literature establishes what Rancière calls "the aesthetic regime of arts" with its specific sensibility and understanding of equality between different genres and aesthetic styles. This sensibility shapes a new partition of the perceptible and accordingly a new regime of writing.

For Rancière, writing presupposes "a certain kind of disordering of the ways in which 'the sensible' is distributed, affecting what is for him the principal notion relating the aesthetic to the political" (1999: 82). Writing challenges the established order of thing and words, questions the relationship between ways of doing, speaking and being. This kind of disordering of the existing partition of the sensible is, in Rancière's view, literariness (littératité). Politics of writing, as he understands it, is not directed against metaphysics of presence or logocentrism, as Derrida claims. Instead, the effect of writing or literariness functions as precondition for democracy; democracy is, according to Rancière, the same thing as politics: "This equality destroys all of the hierarchies of representation and also establishes a community of readers as a community without legitimacy, a community formed only by the random circulation of the written word" (2004a: 14). This community without legitimacy, as Hector Kollias explains, is "the basic kernel of a democratic community" (2007: 83). Literature as "the art of writing that specifically addresses those who should not read" (Rancière 2004b: 15) is democratic, but is still not democracy.

The question is what becomes visible in Blanchot's *The Writing of the Disaster*? What is the politics of fragmentary writing? How to the define politics of post-apocalyptic or traumatized writing? Is political subjectivization even a possibility? What becomes visible in Blanchot's case is, in the first place, writing which enables us to see the invisible, unthinkable disaster. In this way, the only experience of disaster is the one we get through fragmentary writing. What becomes also visible is the movement of the neuter (elabo-

rated in The Step Not Beyond), the he/it (le il); taking the place of the subject in writing, it detaches it from any relation to unity. "The neuter is a threat and a scandal for thought," claims Blanchot (1997: 221). It frees the "thought of the fascination with unity" (ibid.: 221), it is a rejection of all attempts at unification and totality and it should not be thought of as the singular. It turns us toward what disperses, what disjoins, toward idleness. The movement of the neuter means "to write as if in the direction of the unknown" (ibid.: 221). One should not attempt to capture the il of the neuter since in the most simple sentence, according to Blanchot, it "is somewhat apart from the sentence" (1992: 20). Namely, the il "doubles itself in redoubling itself indefinitely" which means that the subject il "that has this function in launching the sentence, is like the alibi of another he/it, which would not play any role, would fill no function, except that of putting itself out of work in repeating itself invisibly in an infinite series that analysis tries to catch and to take hold of again, after the fact, each time" (ibid.: 20). In other words, writing requires self-sacrifice, rejection of authority, "extreme passivity, where the powers of the self are undone" (Haase and Large 2001: 71). This anonymity should not be confused with striving for objectivity, it is a matter of distance or "isolation of the text from both the reader and the writer" (ibid.: 71). What Blanchot has in mind is the anonymity of literature. His idea of passivity should be understood as subordination of the subject who is being exposed to language, to its own exteriority, and this exteriority is being experienced "as the resistance of literature to comprehension" (ibid.: 82).

The impersonality of disaster is a disaster of writing, ruins of thought, in the name of no one and everyone. If we live in an era of testimony, the question is what and who is being disclosed by the fragmentary? Who, or what, resides within *il y a*? As a relation to events, the testimony

seems to be composed of bits and pieces of a memory that has been overwhelmed by occurrences that have not settled into understanding or remembrance, acts that cannot be constructed as knowledge nor assimilated into full cognition, events in excess of our frames of reference. (Felman and Laub 1992: 5)

This is why it cannot be seen as a totalizable, full account of past events. But, according to Dominick LaCapra, the importance of testimonies becomes more apparent when they are related to the way they provide something other than purely documentary knowledge. More than anything, testimonies disclose those who tell them, or, as LaCapra explains it in Heideggerian terms:

Traumatic *Dasein* haunts or possesses the self, is acted out or compulsively repeated, and may not be adequately symbolized or accessible in language, at least in any critically mediated, controlled, self-reflexive manner. Words may be uttered but seem to repeat what was said then and function as speech acts where-

in speech itself is possessed or haunted by the past and acts as re-enactment or an acting out. (LaCapra 2001: 89)

While I was wondering in one of my earlier essays about the person who testifies, 6 after these considerations the main question should be rephrased: who or what is being disclosed by the fragmentary and who or what resides within the il y a? According to Agamben: "The 'true' witnesses, the 'complete witnesses,' are those who did not bear witness and could not bear witness" (1999: 34). This complete witness, the one that cannot testify, the drowned one, is in the jargon of the camp called der Muselmann. These Muselmänner have also been described as faceless presences, or shadows; they became invisible presences-figures that no one wants to see, even their comrades who have survived. Since their destiny was inevitable, paradoxically, they were the only one who could really testify. Shoshana Felman notices "how the Holocaust occurs as the unprecedented, inconceivable historical advent of an event without witness, an event which historically consists in the scheme of the literal erasure of all witnesses" (1992: 211). According to Primo Levi's testimony, the Muselmann is the only complete witness, but one who is mute, unable to testify, the impossible witness. Instead of wondering about the ethical obligation of survivor to testify in the name of those who were silenced, the question should be reformulated in political terms: what is the politics of Blanchot's neuter? If literature, as writing, makes visible what had no business being seen, makes heard discourse that was previously perceived as noise and if politics starts with a disagreement, the question is—what is the politics of *The Writing of the Disaster*? If, according to Rancière, political subjectivization starts with desubjectivization, how should we understand the movement of the neuter, the impersonality of writing, decentring and fragmentation in Blanchot? What kind of politics does The Writing of the Disaster promote? After dissolution of the subject, there should be an alternative, a possibility of political subjectivization. Instead, Blanchot describes a world without a possibility of redemption: disaster is what happens after the disaster, it becomes our permanent state. In such circumstances, any possibility of emancipatory politics as Rancière understands it is being in advance denied. However, literature has the ability to establish a new regime of partition of the sensible and thereby reveal the new positions of speech, even if instead of the ego there is the il, the impersonal, no one and every one, the infinite replaceability. In this way, disaster may be understood as the loss of authenticity. The era after the disaster in many ways resembles to Heideggerian inauthentic everydayness. "It could be that the 'who' of everyday Dasein just is not the 'I myself'," writes Heidegger in Being and Time (2006: 150). A few pages later he explains: "The 'who' is not this one, not that one, not oneself

⁶ Božić Blanuša, Z. 2010. "Etika svjedočenja: preživjeli kao drugi tubitka." Nova Croatica, 4, 4: 1-23.

[man selbst], not some people [einige], and not the sum of them all" (ibid.: 164). This "who" is what Heidegger calls das Man, or the they; in other words, the neuter. The main characteristics of das Man are averageness, levelling down, inauthenticity: "Everyone is other, and no one is himself" (ibid.: 165). It should not be confused with some universal subject. In fact, the "who" of everyday Dasein is the they-self and, according to Heidegger, "This dispersal characterizes the 'subject' of that kind of Being which we know as concernful absorption in the world we encounter as closest to us" (ibid.: 167). While Heidegger believes that there is a way out of this state, via authentic Being-towards-death⁷, Blanchot insists that it is our permanent state and, as such, a disaster. If we think about that in relation to Rancière, the main problem (and maybe an obstacle), to emancipatory politics would be to free oneself from inauthentic, everyday averageness. When Blanchot claims that the books stemming from the experience of extermination camps "have kept their dark radiance: not read and consumed in the same way as other books" (1997: 110), he probably thinks of the horror they make visible. They exist, he adds, "as nocturnal signals, as silent warnings" (ibid.: 110). What becomes visible is that writing after the disaster is a disaster, not only ethically but politically as well.

References

- Agamben, G. 1999. Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive. Translated by D. Heller-Roazen. New York: Zone Books.
- Berger, J. 1999. *After the End. Representations of the Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Blanchot, M. 1973. *Thomas the Obscure*. Translated by R. Lamberton. New York: Station Hill Press.
- _____. 1992. *The Step Not Beyond*. Translated by L. Nelson. New York: State University of New York Press.
- _____. 1993. *The Infinite Conversation*. Translated by S. Hanson. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- _____. 1995a. *The Writing of the Disaster*: Translated by A. Smock. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- _____. 1995b. *The Work of Fire.* Translated by C. Mandell. Stanford: Stanford University Press.

⁷ Heidegger explains: "In Being-towards-death, Dasein comports itself *towards itself* as a distinctive potentiality-for-Being. But the Self of everydayness is the 'they.' The 'they' is constituted by the way things have been publicly interpreted, which expresses itself in idle talk. Idle talk must accordingly make manifest the way in which everyday Dasein interprets for itself its Being-towards-death" (2006: 296). Death, in this everyday and public context, just happens, according to him. It is "a mishap which is constantly occuring-as a 'case of death'" (ibid.). This is why death is seen as an indefinite something which will eventually occur. In other words, *one dies (man stirbt)*, "but right now it has nothing to do with us" (ibid.: 297).

- _____. 1997. Friendship. Translated by E. Rottenberg. Stanford: Stanford University Press.
- Bruns, G. L. 1997. Maurice Blanchot. The Refusal of Philosophy. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Cavarero, A. 2009. Horrorism. Naming Contemporary Violence. Translated by W. McCuaig. New York: Columbia University Press.
- Cools, A. 2005. "Revisiting the *Il y a*: Maurice Blanchot and Emmanuel Levinas on the question of Subjectivity." *Paragraph*, 28, 3: 54-71.
- Critchley, S. 2004. Very Little... Almost Nothing. London, New York: Routledge. Felman S.: Laub D. 1992. Testimony Crises of Witnessing in Literature. Psycho-
- Felman, S.; Laub, D. 1992. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psycho-analysis, and History.* New York, London: Routledge.
- Hart, K. 2007. "From the Star to the Disaster." Paragraph, 30, 3: 84-103.
- Haase, U.; Large, W. 2001. Maurice Blanchot. London, New York: Routledge.
- Heidegger, M. 2006. *Being and Time*. Translated by J. Macquarrie, E. Robinson. Malden, Oxford: Blackwell Publishing.
- Huet, M. 2012. The Culture of Disaster. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Kollias, H. 2007. "Taking Sides: Jacques Rancière." Paragraph, 30, 2: 82-97.
- LaCapra, D. 2001. Writing History, Writing Trauma. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- _____. 2009. *History and its Limits: Human, Animal, Violence*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Large, W. 2002. "Impersonal Existence: a Conceptual Genealogy of the 'there is' from Heidegger to Blanchot." Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities, 7, 3: 131-142.
- Levi, P. 1959. *If this is a Man*. Translated by S. Woolf. New York: The Orion Press.
- Levinas, E. 1989. "There is: Existence without Existents." In: Hand, S. (Ed.). *The Levinas Reader*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Rancière, J. 1999. *Disagreement*. Translated by J. Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____. 2004a. *The Politics of Aesthetics*. Translated by G. Rockhill. London, New York: Continuum.
 - ___. 2004b. "The Politics of Literature." *SubStance*, 33, 1, 103: 10 24.
- Ross, A. 2010. "Expressivity, literarity, mute speech." In: Deranty, J. (Ed.). *Jacques Rancière. Key Concepts*. Durham: Acumen.
- Wall, T. C. 1999. Radical Passivity. Levinas, Blanchot, and Agamben. New York: State University of New York Press.

Die Passion des Zeugnisses zwischen Leben und Tod (Péter Nádas: Der eigene Tod)

ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Beitrag wird das Buch *Der eigene Tod* von Péter Nádas analysiert, das sowohl Text als auch Fotografien enthält. Die Analyse richtet sich auf den Akt und Bedingungen der Zeugenschaft, die in Nádas' Werk evidenterweise im Vordergrund stehen. Es wird der Frage nachgegangen, inwiefern das Zeugnisgeben eine Oszillationsbewegung zwischen Leben und Tod sprachlich und intermedial im Sinne einer genuinen Biopoetik nachzeichnet bzw. erst inszeniert.

Es überrascht kaum jemanden, wenn man feststellt, dass der Komplex der Zeugenschaft zu einem Thema ersten Ranges in den Kulturwissenschaften der letzten beiden Jahrzehnte avanciert ist. Um die Gründe für diese Entwicklung zu ermitteln, können verschiedene Aspekte genannt werden, historische wie systematische, deren Ertrag für die Erhellung der (verborgenen) Motivationen dieser Entwicklung freilich auch variiert. Bereits die empirische Angabe, die Zeugenschaft wäre deswegen stark in den Fokus gerückt, da die Überlebenden der Shoah allmählich aussterben, kann tiefergehend, über das Empirische hinausgehend, verstanden werden: als eine Art Index vom Ende der Geschichte (einer Zäsur) im Sinne der Singularität als Chance. Mit der Erschöpfung der "Meistererzählungen" der Moderne tritt das Problem der Einzigartigkeit oder Singularität intensiver – zugleich auch in veränderter Form – in den Vordergrund und induziert verschiedene Impulse, z.B. den Komplex eines quasi-autobiographischen Aspektes mit der unersetzlichen Gestalt des Zeugen. Und zwar grundsätzlich im Spiegel der Erfahrung einer Ausgesetztheit gegenüber der Geschichte (z.B. Trauma), zugleich im Zusammenhang mit den performativen Effekten der Sprache, ihrer Unbeobachtbarkeit, ihrer Stärke wie auch ihrer Schwäche.

Auch die immer weiter voranschreitende Mediatisierung und technische Reproduzierbarkeit des Weltverhältnisses erzwingen die prinzipielle Frage nach der spezifischen Potenz, der Tragweite und der Wahrheitsdimension der Zeugenschaft. Dieses Feld wird nachhaltig von verschiedenen ethisch-politischen Indizes imprägniert: In diesem Sinne kann das Zeugnis grundlegend als Medium der stets eine Rechtsordunung implizierende *Gerechtigkeit* aufgefasst werden, jedoch im Gegensatz zur Voraussetzung des Beweises. Das Politische am Zeugnis kann sich sogar auf die historisch-anthropologische Befragung des Begriffs des "Menschen" selbst, der diesem Begriff imple-

mentierten Meistererzählungen ausweiten – darauf, wie denn der "Mensch" in den Kreuzungen von Natur, Kultur (Sprache) und Geschichte zu seinem eigenen nicht-souveränen Zeugen wird. Es ist also verständlich, dass der Problemkomplex der Zeugenschaft am Horizont der aktuellen Kulturwissenschaften in markanter Weise präsent ist. Auf tiefergehende Weise hat sich die Philosophie mit dem Thema befasst (Heidegger, Derrida, Agamben, letzterer allerdings nur teilweise überzeugend). Die Literaturwissenschaft hat sich das Problem – für die eigenen Methodologien, Begriffe und Lektürestrategien – bislang nur in Ansätzen objektiviert, wirklich plausible systematische Arbeiten wurden bislang nicht publiziert.¹

Die genannten Umwälzungen schlagen sich im Sprachbegriff, allgemeiner: in sprachlichen Erfahrungen, in Erfahrungen in und mit der Sprache, nieder: vor allem in dem Sachverhalt, dass die rein konstative Sprache eine Unmöglichkeit darstellt, dass jede Sprache oder jeder Text immer schon Verantwortung für etwas (etwa für einen anderen Text) übernimmt, eine (wenn auch implizite) Zeugenschaft von diesem auf sich nimmt und dass aus der genannten Unmöglichkeit unscheinbare performative Effekte resultieren, die jene aber auch verursachen. Gerade im Falle der Zeugenschaft gilt, "dass es keine Metasprache gibt und dass immer eine Sprache von der Sprache sprechen wird" (Derrida 1995: 40).

Das Performative geht jedem Konstativ immer schon voraus oder kontaminiert oder durchkreuzt dieses zumindest auf latente Weise. Damit wird man jedoch keiner reinen Performativität der Zeugenschaft das Wort reden können, denn genau dieser unumgängliche - indes ambivalente, nicht objektivierbare – performative Charakter des Zeugnisgebens führt zu seiner gewissen Unmöglichkeit. Gerade der Sachverhalt, dass das dem Zeugnis immer ein performativer Aspekt anhaftet, führt zu dessen "Einsprachigkeit", also zu einer Nichtautorisierbarkeit des singulären Zeugen, folglich zur Nichtbeherrschbarkeit des Zeugnisses von einer konstativen Sprache her, auch und sogar für den Zeugen selbst. Diese Einsprachigkeit stellt die nachträgliche Seinsweise des Zeugnisgebens dar, das immer schon ein "zweites" Zeugnis ist, wo das "erste", sprich: das originäre, authentische, autonome, souveräne Zeugnis fehlt. In gewissem Sinne wird dieses erste Zeugnis vom aktuellen, also vom zweiten Zeugnis, von seinen performativen Effekten ausgelöscht und somit bezeugt das Zeugnis in der Tat die Unmöglichkeit der Zeugenschaft.

Diese unbeherrschbare Performativität des Zeugnisses kann am besten an seinen medialen Aspekten, an seiner medialen Fixierung betrachtet werden. Diese Fixierung, die Protokollierung, das Aufzeichnen des Zeugnisses entspricht dessen struktureller Nachträglichkeit, sie konstituiert diese Nachträglichkeit mit. Aus diesem Blickwinkel fällt es schwer, einen sinnvollen

¹ Zu diesen Komplexen vgl. meine Monographie Lőrincz 2016.

Unterschied zwischen "Schrift" und "Zeugen" festzustellen, im Gegensatz zu dem, was Agamben suggeriert. Seiner These zufolge widerspricht die Auffassung der Dekonstruktion, die den "Nicht-Ort der Artikulation" bevorzugt und diesen mit der "Spur" bzw. der différance korrelieren lässt, dem Ereignis des Zeugnisses: "Das Zeugnis findet statt im Nicht-Ort der Artikulation. Am Nicht-Ort der Stimme steht nicht die Schrift, sondern der Zeuge" (vgl. Agamben 2003b: 113-114, hervorh, vom Autor).² Diese polemische Gegenüberstellung kann indes schwerlich überzeugen: Die testimoniale Differenz (z.B. die Bewegung, die gerade den Nicht-Ort der Stimme offenbart, diesen in das Zeugnis – in seine Leerstelle – verlegt) impliziert eine potentielle Schriftlichkeit, insbesondere in Abhängigkeit von der Iterabilität, der Wiederholbarkeit des Zeugnisses. Aber auch das – gleichsam sekundär-supplementäre – auf das Fehlen des Zeugnisses Weisende, das Fehlen des Zeugnisses Bezeugende des Zeugnisses kann schon seinen vorgängigen schriftlichen, inskriptionalen Charakter hervorheben. Mit Derrida gesprochen, die "Spur des Erlöschens der Spur". Dieses Moment ergibt sich im Grunde daraus, dass die Potenzialität des falschen Zeugnisses, die im Kredit (im Borgen) verborgen ist (geben - und bezeugen - kann dem über Falschgeld nachdenkenden Derrida zufolge nur, wer das Kalkulieren suspendiert) sozusagen die in der Stimme liegende Schrift (als das Korrelat des Vergessens) offenbart, da sie das Fehlen des "ersten" Zeugnisgebens impliziert, gleichsam dessen Schrift-Sein.

Die potentielle schriftliche Seinsweise des Zeugnisses bedeutet andererseits dessen Festlegung oder Festschreibung auf den Modus der "Information" und des "Zeichens". Da die Wiederholbarkeit immer Aufzeichenbarkeit impliziert, kann sich diese aufgrund bestimmter technischer Parameter als Fixierung zur "Information", zum "Beweis", allgemein sprachtheoretisch gesprochen: zum "Zeichen" (zum Bericht oder zur Beschreibung) realisieren. Diese technische Reproduzierbarkeit verkürzt das Zeugnis auf das, was in ihm das Reproduzierbare (z.B. bestimmte technische Effekte) darstellt oder (für bestimmte Techniken) reproduzierbar ist. So kann gerade die technische Reproduzierbarkeit die testimoniale Potentialität des Zeugnisses reduzieren, einseitig machen, genauer: sie instrumentalisieren und auf – technisch diktierte – Referenzen begrenzen.

Bereits die grundlegende Referenz oder Berufung jeglichen Zeugnisgebens, das Moment des "irgendjemand an meiner Stelle hätte dasselbe bezeugt" (der inhärente öffentliche Zug der Bezeugung), verhält sich von vornherein ambivalent. Diese Voraussetzung kann sowohl als Referenz auf bestimmte,

² Derrida hat dagegen nicht versäumt hervorzuheben, dass die "différance", "die weder der Stimme noch der Schrift im gewöhnlichen Sinne angehört und sich als seltsamer Raum [...] zwischen Sprechakt und Schrift ansiedelt, auch jenseits der beruhigenden Vertrautheit, die uns dieser und jenem verbindet und uns manchmal in der Illusion bestärkt, sie seien zwei" (Derrida 1988: 31).

sich noch so sehr verbergende moralische, politische, juridische etc. Instanzen als auch als Schwur verstanden werden - die grundlegende Geste der unvermeidlichen rhetorischen Verfasstheit einer jeden Zeugenschaft. Sie kann z.B. als adressierendes Kalkül, als Kalkül der Adressierung fungieren oder als die Herstellung des "Beweises". Diese "als-ob"-Berufung, diese virtuelle Anrufung als Satz, als Aussage zu setzen, reduziert das Zeugnis auf das Beweisstück, die Information, das Wissen, d. h. auf die Elemente, die auch technische Indizes haben können. Damit kann der Ersetzbarkeit des Zeugen das Wort geredet, der Zeuge als "Bote" determiniert (S. Krämer), seine konstitutive Singularität ausgelöscht, zu einem falschen Zeugen gemacht werden. Zugleich impliziert der Schwur freilich immer schon Wiederholbarkeit, ist also immer schon potentiell von Technik imprägniert. Wie kann jedoch das Zeugnisgeben in einem gewissen Abstand zu seiner eigenen Technisierung, zur technischen Determinierung der Zeugenschaft verstanden werden? Diese Frage könnte die Literatur reflektieren, um dem Wahrheitsanspruch des Zeugnisses bzw. ihrer eigenen Zeugenschaft zu entsprechen.

Eine in diesem Sinne "schriftkritische" Tendenz wäre also der Literatur inhärent, um die Singularität der Zeugenschaft zu wahren, diese als Chance eines Wahrheitsanspruchs (z.B. im Sinne der Gerechtigkeit) zu artikulieren, wenn auch im Modus des Schweigens. "Fiktion" wäre hier der Name für die der Autorität (etwa einer Grammatik oder einem Code) der Schrift(lichkeit) nicht restlos zu unterziehenden testimonialen Dimension. Nur durch eine nicht-intentionale, nicht-konstative und nicht-reflexive fiktive Gegenzeichnung wird das Zeugnis seiner eigenen Herausforderung gerecht werden, nämlich dass es von Grenzen der Sprache bzw. der Versprachlichung bedingt und markiert wird, dass es diese Grenzen (auch die der Reflexivität) anzeigt - wohlgemerkt im Zeugnis selbst. Jedes Zeugnis führt eine testimoniale Differenz,3 einen inneren Bruch in sich, den etwa als Unterschied zwischen einer "Grammatik" und "Pragmatik" der Zeugenschaft zu missverstehen fatal wäre. 4 Irgendeine "Grammatik" dem Testimonium zu unterstellen – und zwar als ursprünglichere Entität –, ist nur durch Gewalt möglich, die sich letztlich gegen die Singularität der Zeugenschaft richtet und ihren Vollzugscharakter aufhebt. Eine solche Grammatik wird hervorgebracht, gesetzt, juridisch implementiert, sie stellt keine neutrale Vorgabe dar. Der genannte innere Bruch des Zeugnisses ist somit mitnichten grammatisierend-technisierend oder referentialisierend (und letztlich instrumentalisierend) zu begreifen, sondern auf performative Weise, etwa als Spannung zwischen dem Versprechen des Zeugnisses und seiner Gegenzeichnung von anderen virtuellen Zeugen, letztendlich zwischen dem wahren und dem falschen Zeugnis, Zeugnis und Fiktion.

³ Zu diesem Begriff vgl. Lőrincz 2016: 9-57.

⁴ Diesen Weg geht Sybille Krämer und verwickelt sich dabei in unaufhebbare Widersprüche, s. Krämer 2008: 223-260.

Im Zeugnisgeben geht es also vielmehr um die Grenzen der Sprache oder der Versprachlichung, jedes Zeugnis verhandelt diese Grenzen neu, schreibt sie anders ein und öffnet sich in je anderer Weise auf das Ungesagte oder gar Unsagbare. Das Fehlen des "ursprünglichen", motivierten, organischen Zeugnisses ist als diese Dimension des Ungesagten im immer schon nachträglichen, sekundären Zeugnis zu verstehen. Das Zeugnis bezeugt letztlich dieses Ungesagte, aber nicht auf eine souveräne Weise, sondern im Modus einer "Gelassenheit", um nicht das Zeugnis, sondern dieses Ungesagte selbst bezeugen zu lassen. "Anstelle" des Zeugen oder des Zeugnisses bezeugt also dieses Ungesagte – keine Aussage, aber auch keine "Performanz" und keinen Sprechakt. In diesem Komplex des *Ungesagten* beziehen sich die *Ereignishaftigkeit* und der *Wahrheitsanspruch* der Zeugenschaft aufeinander, letztlich wird hierin ihre profunde Zusammengehörigkeit offenbar (viele Theoreme zum Problem berühren höchstens allenfalls einen dieser Aspekte).

Ein solches Ungesagtes kann z.B. von anthropologischen Grenzsituationen und -erfahrungen herrühren, etwa vom Tod, von exzessiven wie ekstatischen (sowohl in positiver wie in negativer Hinsicht) Ausnahmezuständen des Körpers, der leiblich-somatischen Erfahrung, des ("nackten") Lebens in physiologischem Sinne. Das Zeugnis scheint irgendwie konstitutiv mit dem Grenzbereich zwischen Leben und Tod zusammenzuhängen, was vor allem aus der Tatsache resultiert, dass der Zeuge immer schon ein Überlebender ist, auch seines eigenen Zeugnisses. Vielleicht könnte die Zeugenschaft in der gegenwärtigen geschichtlichen Situation ein aktuelles Paradigma des "Tiers, das versprechen darf" (Nietzsche) darstellen. Und zwar in dem Sinne, dass das Traumatische als "Mnemotechnik" funktioniert, um versprechen und zugleich sich erinnern, besser: sich ein Gedächtnis machen zu können (wie dies von Nietzsche ausgeführt wird, 1980: 291-298). Das Versprechen des Zeugen könnte hier die Unterschrift, die Signatur darstellen, mit der der Zeuge sein Zeugnis beglaubigt, authentifiziert und somit die Rolle des "souverainen Individuums" (Ebd.: 293) allgemeiner: des "Gewissens" der Kultur erlangt. Man kann schwer bestreiten, dass heute – mit wirksamer Unterstützung der Medien - eine solche Kulturalisierung, sogar Ideologisierung der Zeugenschaft stattgefunden hat.⁵ Hierbei wird vergessen, dass der Zeuge eigentlich nie einfach unterschreibt, sondern vielmehr gegenzeichnet. Zwischen Unterschrift und Gegensignatur - so sehr sie aufeinander angewiesen sind - besteht jedoch eine Spannung, letztendlich wird sogar die Gegensignatur selbst vom Ereignis gegengezeichnet, die Signatur – und die Souveränität des "ich

⁵ Deren Tragweite kann man daran ermessen, dass Sybille Krämer die Leistung der Zeugenschaft letztendlich nur in einer epistemischen und sozialen "Orientierung" sieht, vgl. Krämer 2008: 258. Zur medialen Genese und Inszenierung der Figur des Zeugen vgl. den Band Frei, Sabrow 2012.

kann", "ich darf" – "suizidal" von ihm überbordet und mit einem "vielleicht", "als ob" markiert (Derrida 2004: 39).

Das Zeugnis wird vom Überleben markiert, also gewissermaßen von einem Zustand zwischen Leben und Tod, zumindest aber von einem Leben nach dem Leben. Das impliziert auch, dass der Zeuge keiner Selbstaffektion - als eines Wesensmerkmals des Lebendigen - anhängt, sondern vielmehr von einer Ex-sistenz affiziert wird, die nicht vom Bezeugen selbst zu trennen ist, das den Zeugen folglich sowohl subjektiviert wie desubjektiviert. Man darf sich den Zeugen als Überlebenden nämlich nicht nur empirisch vorstellen, sondern grundlegender, er muss vom Zeugnis her gedacht werden. Der Zeuge ist nicht bloß der Überlebende dieses oder jenes Falles, er ist viel eher der Überlebende des eigenen Zeugnisgebens, wobei das Zeugnis zugleich auch als das Testament des Zeugen lesbar wird. Diese Testamentarität ist eine Funktion der Iterabilität: die Wiederholbarkeit des Zeugnisses entpersonalisiert gleichsam den Zeugen (was nicht im Widerspruch zur Exemplarität des Zeugen steht, da die Wiederholbarkeit – im Sinne der Aus-Nahme, des "eximen" – nur in der Absonderung von vorangegangenen Kontexten funktionieren kann), sie macht sein Zeugnisgeben gleichsam von Anfang an zu einem zweiten Zeugnis (zweiter Ordnung).

Diese Nachträglichkeit oder dieses Überleben ist nicht einfach eine Kategorie der Zeit, sondern sie bzw. es entspricht der Singularität des Ereignisses, insofern dieses in identischer Form nicht reproduzierbar ist; es bedeutet viel eher eine untilgbare Zäsur, der gegenüber jedes Leben, jede Existenz, jede Erfahrung sich nur als Nachträglichkeit, als Nachleben manifestieren kann. Ja, die Erfahrung des Bezeugten wird nur *von* dieser Nachträglichkeit *her* zu dem, was sie ist, also zum Ereignis, zur Erfahrung, zur Affektion, welche bezeugt werden sollen (auch die Nachträglichkeit affiziert gleichsam den Zeugen). Dem kann das Überleben als Bewegung, als eine Art Transgression entsprechen, d.h. es ist nicht einfach die Rede von einem zeitlichen Zustand, einem "danach", sondern von einer Bewegung, die über identifizierbare Gegebenheiten, Umstände hinausgeht, ja von der Bewegung des "hinaus" und von der jenseitigen, nicht zu bezeichnenden Seite dieser Bewegung als entstehende Zeichenhaftigkeit (Unmotiviert-Werden), als différance.⁶

⁶ Dieser Chiasmus der Bewegung des "Jenseits" und des "Jenseits" der Bewegung lässt sich im Grunde gerade mit der von Émile Benvéniste vorgelegten Beschreibung des medialen Verbs verbinden, wird sogar durch sie ergänzt: Das Subjekt existiert nach der Struktur des medialen Verbs in dem Vorgang (es führt ihn nicht einfach aus), der die Handlung bedeutet, aber es geht über dessen transitiven Charakter noch hinaus. Benvénistes Beispiele stammen überwiegend aus dem semantischen Kontext und dem lexikalischen Bestand der Gaben: "[E]r trägt Gaben, die ihn selbst betreffen" (Benvéniste 1974: 195). Zugleich wirkt sich auch die andere Seite des Vorgangs im oben erwähnten Sinn auf das Subjekt aus (sie überschreibt die Vorstellung des Subjekts – nicht nur die

Im Folgenden sollen diese testimonialen Zusammenhänge in Bezug auf das Buch Der eigene Tod von Péter Nádas näher betrachtet werden. In diesem Buch, 2002 zuerst auf Deutsch erschienen, geht es um den Herzinfarkt des Autors, um eine Nahtoderfahrung, die den Tod mit der (Erinnerung an die) Geburt verbindet und auf spezifische Weise nicht-bezeugbar erscheint, also um eine kardinale Herausforderung, die sogar eine Grenze für die Zeugenschaft darstellt. Die Relevanz des "Todes"-Moments ist aber schon von Anfang an nachdrücklich, denn es handelt sich um einen anthropologischen Fakt, genauer: um eine Grenze, die par excellence nur erlitten werden kann, die Passivität voraussetzt und im selben Moment den Namen eines Ereignisses (der "eigene Tod") beansprucht, das singulärer nicht sein könnte. Der Tod ruft das Unmögliche hervor, die letzte Grenze, die Heideggers existenziale Analytik in Verbindung mit dem "Sein zum Tode" bekanntlich als die "eigenste Seinsmöglichkeit" des Daseins (Sein und Zeit) verhandelt hat. Dieses Unmögliche⁷ erlaubt keinen Zeugen für den Zeugen, es markiert die Grenze der Bezeugbarkeit, sowohl des Todes des Anderen als des "eigenen Todes",8 der nur als "Schwellenerlebnis",9 nicht aber als solcher und nur unter der Voraussetzung des Überlebens, des Zeugen als Überlebenden, bezeugt werden kann. Die Nichterlebbarkeit des eigenen Todes, die Unmöglichkeit, ihn mit einem Sinn auszustatten, geht im Zeugnis damit einher, dass der Zeuge seinen eigenen Tod als den Tod eines anderen bezeugt. Nun offenbart sich der Titel "Der eigene Tod" als Katachrese, sowohl was den "Tod" angeht als auch das "eigen", da das Zeugnis, das als sprachlicher Akt und "auto-thanatographisches"10 Artefakt von ihm abgelegt wurde, aus zahlreichen Gründen nicht mehr als das "eigene" betrachtet werden kann, es besteht ein Unter-

der Handlung – von einer anderen potenziellen Dimension, die sich von der Transitivität entfernt).

⁷ Vgl. Derridas Problematisierung in Verbindung mit diesem zentralen Gedanken Heideggers (Derrida 1998), dessen diskursiv-gedanklich-denkgeschichtliche Konstellation eventuell auch für die Deutung von *Der eigene Tod* einen Kontext bildet, der mit kardinalen Implikationen aufwartet.

^{8 &}quot;Wenn es denn einen Ort oder eine Instanz gibt, wo es keinen Zeugen für den Zeugen gibt oder niemand Zeuge für den Zeugen ist, so wäre das wohl der Tod. Man kann nicht für den Zeugen zeugen, der Zeugnis ablegt von seinem Tod, aber auch umgekehrt kann ich nicht von meinem eigenen Tod Zeugnis ablegen, sollte ich nicht von ihm Zeugnis ablegen können, außer und allein vom unmittelbaren Bevorstehen meines Todes, von seiner Augenblicklichkeit/ seinem An-/Ausstehen (instance) als aufgeschobenem unmittelbaren Bevorstehen" (Derrida 2003: 50). Derridas Analyse einer Blanchot-Erzählung hat an zahlreichen Stellen eine erhellende Kraft, die auch hinsichtlich des Nådas-Werkes gespenstisch ist.

⁹ Ein Ausdruck Nádas' aus einem Interview mit Csaba Károlyi, vgl. Élet és Irodalom, 4. November 2005. Vgl. mit den Sätzen Heideggers: "Das Ende steht dem Dasein bevor. Der Tod ist kein noch nicht Vorhandenes, nicht der auf ein Minimum reduzierte letzte Aus-stand, sondern eher ein Bevorstand" (Heidegger 1967: 250).

¹⁰ Ein wiederkehrender Ausdruck Derridas, vgl. Derrida 2003: 62.

schied zwischen ihm als dem Testament dennoch *dieses* bezeugenden Subjekts, als das es sich manifestiert, und dem referentiellen Hintergrund eben dieses Subjekts. Denn die Nahtoderfahrung erscheint (dem Erzähler von) Nádas nachträglich in der Vision des Geborenwerdens – in der anderen par excellence nicht bezeugbaren Grenze (als Beginn) des eigenen Lebens. Schon der Erfahrung selbst ist eine Art Virtualität zu eigen, da von einer "unempfundenen [nicht abschließend stattgefundenen] Erfahrung" (Nádas überlebt den klinischen Tod) die Rede ist,¹¹ die der Autor auf paradox-ironische Weise so formuliert: "[D]er Tod war das schönste Erlebnis meines Lebens."¹²

Der Komplex der "unempfundenen Erfahrung" stellt das Paradigma der Zeugenschaft dar als Erfahrung einer Art "Präsenz" oder "Evidenz", diese aber genauer und differenzierter zu verstehen gebend. Denn eine solche Erfahrung öffnet sich von vornherein auf das Ineinander von Zeugnis und Fiktion und besitzt also auch einen methodologischen Vorteil für die Literaturwissenschaft. Und sie schreibt auch die Spannung, sogar die Unentscheidbarkeit von Leben und Tod, aber wohlgemerkt auf der Seite des Lebens, ein. Die Zeugenschaft als Dimension des Überlebens wird somit zu einem spektralen Medium.

Im Buch steht "der letzte Moment des Lebens" (wohlgemerkt von "man", "des Menschen" im Original) im Mittelpunkt.¹³ Dieser Augenblick steht im Zeichen der maßlosen Intensität des Schmerzes, die die Trennung vom Ich und seinem Körper bewirkt, der Schmerz dieser Trennung ist. Diese Disjunktion breitet sich auch auf die Ebene der Wahrnehmung aus, wo sie "Empfindung" und "Sehen", "körperliche Empfindung" und "Anblick", dann die "Realität physischer Gefühle" und "das Bewußtsein", ferner die sinnlich-kognitive Wahrnehmung und die Beobachtung des "von einem höheren Punkt aus [F]otografieren[s]" maschineller Art voneinander trennt (ET 67, 73, 231). Dies führt zum Bruch im Kulturellen, zum "eiskalten Versagen meiner Erziehung" (ET 65). Diese Unterbrechung des Kulturellen zeigt sich in verschiedener Hinsicht, an prominenter Stelle in Bezug auf die Zeiterfahrung des erlebenden Subjekts, für das "die üblichen Begriffe der Zeit" ihre Geltung verlieren bzw. ihren nachträglichen Charakter im Angesicht der nicht-sukzessiven Zeit offenbaren.¹⁴ Diese Zeiterfahrung wird von einer Synchronie, besser: Anachronie, gar einer Zeitlosigkeit oder Außerzeitlichkeit geprägt:

¹¹ Vgl. zu dem Begriff wieder Derrida 2003: 52. Im Zentrum der autobiographischen Erzählung Blanchots steht eine nicht vollstreckte Hinrichtung, der der autobiographische Zeuge beinahe zum Opfer gefallen wäre.

¹² Im Interview mit Thomas David, CICERO, 19. Februar 2012.

^{13 &}quot;Man ist natürlich erfreut, mit welchen zweifelhaften Überraschungen der Körper aufwartet, bewundert sich auch gleich selbst, zu welchen Sensationen man im letzten Moment des Lebens doch imstande ist" (Nádas 2002: 37). (Im Weiteren mit der Sigle ET und Seitenzahl zitiert.)

¹⁴ Eisterer übersetzt da sehr vereinfachend mit "die üblichen Begriffe der Zeit": im Original steht etwa "die vereinbarte Zeitordnung des Bewusstseins", "a tudat egyezményes

Im Universum herrscht Zeitlosigkeit. Man könnte es Allerlebnis nennen. Das wird vom Bewußtsein mit solcher Bereitwilligkeit akzeptiert, als hätte es nicht erst eine vorläufige Kenntnis davon, sondern wäre durch ein früheres Erlebnis damit vertraut. Durch dieses neue Wissen werden die kleineren Zeiteinheiten und -strukturen unterscheidbar, die irgendwann Zeitspuren im Bewußtsein hinterlassen haben, einer Zeit zugeordnet waren und es im All der Zeitlosigkeit schwebend noch immer sind. Deine einstigen Erlebnisse schweben als Schatten von Planeten mit dir. (ET 127)

Sie wird jedoch in der Form eines "déjà-vu" manifest ("ein früheres Erlebnis"), welchem gegenüber dem Bewusstsein nur die Rolle des Konstatierens übrig bleibt. Gerade dieses Gefühl der Leere stellt nun eine nicht-sinnliche, "unempfundene Erfahrung" dar, die für das testimoniale Subjekt als bereits Gewusstes erscheint. Genau diese Erfahrung fordert die sprachliche Benennung heraus, die ganze Sequenz hat nämlich mit der Feststellung begonnen: "Es läuft etwas ab, das äußerst schwer in Worte zu fassen ist …" Die Virtualität der Benennung wird weiter reflektiert: "Man könnte es Allerlebnis nennen (...) In der gleichmäßigen Dunkelheit herrscht eine seltsame, gewissermaßen abstrakte Dämmerung" (ET 127). Es geht hier aber nicht einfach um eine Angemessenheit der Benennung eines referentiellen Sachverhalts, sondern um das Sagen selbst als das Sprechen eines "verbum interius", eines inneren (scheinbar bereits gewussten, jedoch erst in der Nachträglichkeit erkannten) Wortes: "Also deswegen habe ich so krampfhaft nach der Position der Einzelheiten in der ganzen Geschichte gesucht, sagte ich mir" (ET 129). Dieses Sich-Sagen vollzieht das Bezeugen auf performative Weise, es ist wie ein Diktat der Zeugenschaft selber, da in ihm Sprechen und Hören nicht zu trennen sind, insofern hier letztlich "auf der Hand liegende Dinge" (ET 129-131) gesagt bzw. eingeschrieben werden. Nicht per Zufall wird ein Zitat aufgerufen: "Mir war, als würde ich plötzlich begreifen, was Rilke mit den stummen Engeln wollte, die uns über die Schulter schauen", überhaupt soll das Erhabene vom Banalen des Märchens her erkannt werden (ET 131, 197). 15 Wie man jedoch sieht, bleibt dies alles zugleich gewissermaßen im Modus eines "als ob", das bereits früher angedeutet wurde: "Das wird vom Bewußtsein mit solcher Bereitwilligkeit akzeptiert, als hätte es nicht erst eine vorläufige Kenntnis davon, sondern wäre durch ein früheres Erlebnis damit vertraut." Dieses "als-ob" ist nun aber keine unverbindliche Fiktionalität, sondern ist selbst

időrendje" (Nádas 2004: 123, später mit der Sigle SH und Seitenzahl zitiert). "Es läuft etwas ab, das äußerst schwer in Worte zu fassen ist, denn in dem Zustand, der dem Tod vorausgeht, verliert die herkömmliche Zeitrechnung nahezu ihre Gültigkeit. Ein großer Lichtschalter wird betätigt, der Hauptschalter. Womit Sehen, Wahrnehmen und Denken keineswegs aufhören. Jedoch knüpfen diese parallel ablaufenden Funktionen die neuerworbenen Eindrücke nicht an die üblichen Begriffe von Zeit" (ET 121-123).

^{15 &}quot;Es machte mich glücklich, daß die erhabenen Dinge demnach tatsächlich so banal wie im Märchen sind"

aktiv-performativer Natur, es markiert erstens den sprachgebundenen Aspekt des "déjà-vu", zweitens damit zusammenhängend die Unentscheidbarkeit des Zeugnisses selbst: Das "ich habe mir gesagt" bleibt zeitlich unbestimmt, insofern es sowohl zur bezeugten Erfahrung als auch zum nachträglichen Zeugnis gehören kann. Eine Frage könnte hier lauten: Wer ist denn dieses "Selbst", dem das Ich diese Einsichten sagt, das damalige oder das spätere Selbst? Zugleich wird klar, dass dieses Selbst gewissermaßen vom Zeugnisgeben selbst, aber auch als ein Anderer, hervorgebracht wird. Genau diese Ambivalenz zeigt die nicht-reflexive Unbeherrschbarkeit der testimonialen Situation an, den genuinen Diktatcharakter, gar Beschwörungseffekt der Zeugenschaft (das "ich sagte mir" ist wie ein Diktieren für sich selbst, das das Gesagte hervorbringt, zumindest auf es schwört, das Diktat stellt also eine Art Passion der Zeugenschaft dar). Letztlich fallen also der Akt des Erinnerns an das zu sagende innere Wort und das Sich-Sagen als Vollzug der Bezeugung zusammen. Der Zeuge wird zum Überlebenden des eigenen Zeugnisgebens, der eigenen Worte, die keine vermeintliche "Präsenz" heraufbeschwören – eher entkörperlichen sie das Subjekt im Zeichen der "unempfundenen Erfahrung".

Die Instanz dieses Sagens ist also nicht das Subjekt selbst, sondern etwa die von ihm losgelöste, entsinnlichte oder entkörperlichte Wahrnehmung, "das rein sinnliche Erfassen" (ET 131). ¹⁶ Das Subjekt hat keinen Körper mehr, über den es individualistisch-operativ verfügen könnte: das ist der Effekt des Nahtodes als "Ganzheitserlebnis". ¹⁷ Das genannte Begreifen, die "neutrale Anschauung" – und das wird wichtig – "begleitet" laut dem Text das physische Subjekt, "durchschaut die Struktur" seines "Bewusstseins" (ET 137).

¹⁶ Das Verb "felfogni" bedeutet im Ungarischen sowohl "erfassen" wie "begreifen" (s. SH 131)

^{17 &}quot;Dir wird ein Ganzheitserlebnis zuteil, wie es in dieser jämmerlichen Schattenwelt höchstens mit religiöser Verzückung oder den Ekstasen der Liebe vergleichbar ist. Und bei den Frauen wahrscheinlich mit dem Gebären. Die mutigeren von ihnen bekennen, daß während der Geburt Freude und Schmerz ineinanderfließen, wodurch ein erotisches Abenteuer von kosmischen Dimensionen daraus entsteht. Ich bewegte mich hinaus, nicht infolge irgendeiner Anziehung oder eines Versprechens, sondern weil die Kraft der Schöpfung mich wahrnahm. Die Ganzheit realisiert sich selbst in dir. Sie nahm mich mit. Nicht aus meinem Bewußtsein heraus, wie die Ohnmacht, sondern in mein Bewußtsein hinein. Eine immense Kraft trug mich mit sich, sie wirkt innen und außen zugleich, deswegen wird eine solche Unterscheidung auch für das Bewußtsein überflüssig. Wir waren über alles Persönliche und Leidenschaftliche hinaus. [...] Die Kraft wirkt außerhalb von mir und in mir, sie bläst mich fort und saugt mich in sich auf, ich bin nicht mehr Körper und deshalb auch nicht länger weder an das verstandesmäßige noch an das emotionale Erfassen gebunden. Irgend so etwas. Ich weiß, ich sterbe jetzt. Was mir weder Freude noch Schmerzen bereitet. Keinerlei Gefühl, das mir bekannt ist. Doch ich vergesse auch nicht. Am ehesten ließe sich noch sagen, daß sich die Wahrnehmung der Zeit öffnet, aber zugleich nach vor und zurück. Die Gegenwart des Todes kennt weder räumliche noch zeitliche Grenzen. Ich weiß, was geschehen wird. Wenn ich will, kann ich sehen, was geschieht, und ich weiß genau, was geschehen ist" (ET 201-203).

Diese Exteriorisierung des Subjekts bedeutet seine Subjektivierung im Sinne des Testimoniums, letztlich aber eine Depersonalisierung, eine Beispielhaftigkeit, die vom Individuum, seiner (dadurch) durchgestrichenen Souveränität gewissermaßen auch ablösbar und damit für es auch traumatisch wird. Diese Struktur des Begleitens stellt vor allem auf der sprachlichen Ebene die der eigentlichen Zeugenschaft dar: das äußere Wort (etwa das Rilke-Zitat) begleitet, also bezeugt das innere Wort im (Sich-)Sagen, steht damit zugleich auch in einem differentiellen, sich entziehenden Verhältnis (Sprechen und Hören können somit auch veräußerlicht werden). Das genannte Begreifen wird auch als "der Blick eines Außenstehenden" (im Original: "mein außenstehender Blick") bestimmt, der dem Subjekt sein "ganzes Leben lang eigen war [- im Original: "begleitet hat", also ihm gewissermaßen gerade nicht "eigen war"] und [es] jetzt weiter begleiten wird" – und entpuppt sich als "Seele", die nichts anderes als der Zeuge der "Schöpfungskraft" ist (ET 235). Im Vergleich zur "Seele" in dieser Funktion kommt dem Bewusstsein, dem reflexiven Moment, nur die Fähigkeit einer nachträglichen Konstatierung zu.

Dies alles erlebt also Nádas' Erzähler in seiner Nahtoderfahrung, also wohlgemerkt vom Tod als von der "am wenigsten eigenen" Seinsmöglichkeit als "Unmöglichkeit" her (Derrida 1998: 116). Das spektakulärste "déjà-vu"-Erlebnis stellt indes ohne Zweifel die halluzinatorische Erinnerung an die eigene Geburt dar, welche Erinnerung in betonter Weise erst im Nachhinein bewusst wird, auf indirekte Weise mithilfe eines "Vergleichs". Zum "eigenen Tod" gesellt sich die "eigene" Geburt, aber wohlgemerkt nicht als Anfang zum Ende (das wird vom Text ausdrücklich verneint), 18 eher sollte man das als die Singularität eines Lebens auffassen, welcher Eindruck ja von einem Körpergedächtnis diktiert, als Engramm eingeschrieben, keineswegs vom (selbst)reflexiven Bewusstsein realisiert wird. Das wird nun aber im Zeugnisgeben selbst erkannt, im Sinne eines doppelten "déjà-vu". 19 Genau die Nachträglichkeit der Zeugenschaft zielt somit auf eine Latenz des Lebens oder des Lebendigen, auf eine weder objektivierbare noch subjektivierbare, d.h. singuläre und ereignishafte Dimension des nackten Lebens. ²⁰ Die Pathosformel der "unempfundenen Erfahrung" zielt bei Nádas im Ausnahmezustand

^{18 &}quot;Das Leben des Einzelnen beginnt tatsächlich nicht mit der Geburt und endet nicht mit dem Tod, wie soll es da ein aus Einzelheiten aufgebautes Ganzes sein" (ET 129).

^{19 &}quot;Mir ging es wie einem, der dank eines anschaulichen Vergleichs den wirklichen Ort des Geschehens erkennt. Die ovale Öffnung waren die auseinandergezogenen großen Schamlippen meiner Mutter, die ich aus der Perspektive des Geburtskanals kenne, die großen Schamlippen meiner vor Jahrzehnten verstorbenen Mutter, wie sie auseinandergezogen wurden oder sich dadurch, daß ich näher kam, um geboren zu werden, immer mehr dehnten" (ET 277-279).

²⁰ Hier sogar wortwörtlich: "Einzig mit meinem glühenden Körper, mit meinem bloßen Atem hätte ich mich ausweisen können" (ET 45). Zur Problematik allgemein-theoretisch vgl. Kulcsár-Szabó 2014.

des Nahtodes auf diese, sich einer körperlichen Vitalität auch entziehende, da vom (Nah)Tode markierte, Dimension.

(Damit gewinnen auch die Fotos vom Wildbirnenbaum eine Bedeutung: Das ist ja ein Einzelbaum, unverwechselbar an einen Ort und in seinen Erscheinungsweisen an je einzelne Tages- und Jahreszeiten bzw. Lichtverhältnisse gebunden. Es geht um die physis, wie sie vom Licht durchdrungen, bearbeitet wird²¹ und in ihrem "Aufgehen" als Manifestation der *Entbergung* dargestellt wird [vgl. Heidegger 1976: 300-301]. Auch als ein anderer Zugang zur physis, im Kontrast zu den bio- und psychopolitischen Strategien, die eine Kolonisierung der Zeit des Lebens, des Körpers betreiben, und die im Band auch reflektiert werden.)

Diese Zusammenhänge schlagen sich im Zeugnis selbst nieder. Das Zeugnis hat sich als Diktat und zugleich als Unmöglichkeit der sprachlichen Benennung, als die Spannung zwischen Beispielhaftigkeit und Singularität manifestiert. Dieses Ineinander verschiebt letztlich die Universalie "Mensch" als einen generalisierenden Code für eine Art Leben im Sinne des "bios". Auf die Loswerdung des Körperlichen (Fühlen, Wahrnehmen) folgt die Befreiung vom "mit der Sprache verbundenen begrifflichen Denken"²² und das Subjekt erkennt den Ursprung der verschiedenen Bewusstseinsinhalte in der "Heimat der Schöpfungskraft". Das wird wohlgemerkt im am dichtesten begrifflich-diskursiven Abschnitt des Textes, auf der Ebene des nachträglichen Zeugnisses, dargelegt:

Das bedeutet, daß sich mit dem Tod abtrennt, was schon zuvor nicht zu dir gehört hat, wahrscheinlich nichts anderes als das begriffliche Denken. Damit bist du mit den anderen verknüpft gewesen. Frei werden, zuerst von den ewigen Körperempfindungen, dann vom Denken, das man für so wichtig gehalten hat. Rückkehr zu einem Urzustand, wo es kein begriffliches Denken gibt, weil der Unterschied zwischen Anschauung und Empfindung aufgehoben ist. Das Denken fällt ab, die Wechselbeziehungen zwischen den mentalen und kognitiven, sinnlichen und emotionalen Inhalten des Bewußtseins bestehen nicht mehr, und damit wird gleichzeitig bildhaft, im Hirnstamm, erfaßbar, wie diese Bewußtseinsinhalte unabhängig von der gewöhnlichen Geschichte meiner Persönlichkeit mit der Heimat der Schöpfungskraft verbunden sind, mit jener universellen Struktur, die auch für die reine Anschauung nicht einsehbar ist. (ET 209)

²¹ Nádas charakterisiert das in *Etwas Licht* folgendermaßen: "Es ging mir nicht um die Gegenstände, die das Bild einfängt, sondern um das Licht, wie es die Gegenstände berührt, zeichnet, aus dem Raum heraushebt. Es interessierte mich weniger der Gegenstand selbst als der Lichtstrahl, das Lichtbündel, das den Gegenstand charakterisiert. Das brechende Licht, das Zusammentreffen von Hell und Dunkel, die gleißenden Kanten" (Nádas 1999: 14).

²² Eisterer vereinfacht die Wendung "a nyelvhez kötött fogalmi gondolkodás" (das an die Sprache gebundene begriffliche Denken) mit: "das begriffliche Denken".

Prompt nach der Betonung dieser Beispielhaftigkeit für die "universale Struktur" stößt jedoch das schreibende Subjekt an eine interlinguale Übersetzungsfrage: In der ungarischen Sprache gibt es leider kein Verb, das auf dieses schicksalhafte Geschehen passen würde. Es handelt sich um eine einzige, kurze Schwenkbewegung. Sich von irgendwo herüberdrehen und dadurch irgendwo hingeraten. Das Deutsche hat dafür ein anschauliches Verb. Umkippen. Im Französischen läßt sich ebenfalls ein geeignetes Wort finden, basculer. Herauskippen, aus dem dunkel dämmernden All, wo alles beisammen ist, Geborgenheit, Kraft, hinüberstürzen. Sich aus der Geborgenheit, dem Kosmos der Kraft herausbewegen, überwechseln, sich ablösen vom einzig möglichen Urzustand.

Der "universalen Struktur" scheint man sich nur in einer Übersetzbarkeit zwischen verschiedenen Idiomen, aber auch innerhalb der synonymischen Verhältnisse des Ungarischen (die Reihe der bedeutungsverwandten Infinitiva) annähern zu können. Das Diktat des "ich sagte mir" geht in einen Übersetzungsvorgang über, wo der vom Zeugnis nicht erfassbare Rest des Bezeugten nicht einfach außerhalb der Sprache, sondern in ihr selbst, in den Differenzen zwischen den Synonyma, im Sinne eines Rauschens geistert. Das Gebot des "alles sagen", für das man die Sprache gewissermaßen (neu) zu erfinden hat, wird von der Synonymie, von der sprachlichen Differenz heimgesucht (man könnte von einer Passion der Synonyma reden).²³ Man kann also diesen Rest nicht formal-polemisch gegen die Sprache ausspielen, er wird dem Zeugnis selbst implementiert, gewissermaßen von ihm hervorgebracht. Die Grenzen der Sprache oder der Versprachlichung, des in die Sprache Übersetzens werden in ebendieser Sprache selbst manifest (etwa in einem Bruch zwischen innerem und äußerem Wort), nicht einfach außerhalb ihrer. Damit wird auch ein prinzipieller Aspekt des Testimoniums klarer: das Versprechen einer jeden Zeugenschaft, das "irgendjemand an meiner Stelle hätte auch so bezeugt" (vgl. Derrida 2003: 43) meint nicht einfach eine allgemeine Struktur (aber auch etwa die Unterstellung eines bestimmten moralischen oder juridischen Musters), sondern einen "Ruf nach Übersetzung" (Ebd.: 45). Das Zeugnisgeben mündet in der Passion der Übersetzung als einer Erfahrung der Nichtgeneralisierbarkeit des Über-lebens, seiner Loslösung vom Begrifflichen, nicht aber von "der Erfahrung des Abstrahierens", die vielleicht gerade auf die Differenzen zwischen den Synonyma zielt.²⁴

²³ Der Aufsatz von Szilárd Borbély hat sich bereits in seinem Titel darauf konzentriert: Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni... [Umkippen, umstürzen, umwandeln, abtrennen ...] (Borbély 2007: 40-64).

^{24 &}quot;Verglichen mit dem Urzustand ist es auf jeden Fall fremd. Das ist so zu verstehen, daß das Universum sinnlich mit jedem seiner Partikel bekannt, aber begrifflich vollkommen unbekannt ist. Die Kraft gibt meiner Bewegung eine Richtung. Sie hat mich aus dem bekannten Kosmos der Unendlichkeit hinausbefördert. Das Hinüberwechseln, das Hinausbefördern, die Bewegung, die Veränderung des Raums geschieht zum ersten Mal,

Das Versprechen des "irgendjemand an meiner Stelle hätte auch so bezeugt" ist jedoch nicht gefeit gegen verschiedene Meistererzählungen oder übergeordnete Codes bzw. Normen (etwa gegen eine präformierte Öffentlichkeit), die in ihm mitverstanden werden könnten – ein weiteres Symptom von der Untrennbarkeit von wahrem und falschem Zeugnis. Ein solcher Code könnte als ein bestimmter Begriff des "Menschen" oder des "Menschlichen" auftreten, im Sinne von "jeder andere Mensch hätte sein Zeugnis ebenso abgelegt". Es gibt aber keinen neutralen Menschenbegriff, er zielt(e) ja immer auf verschiedene politisch-anthropologische Abgrenzungen (des Menschen etwa vom Tier, vom Nicht-Menschen, vom Unmenschen usw.). Diese humane Codierung, gar Humanisierung des Zeugnisses wird bereits von der generalisierenden Grammatik der Sprache impliziert, vom Pronomen "man", im Ungarischen wohlgemerkt dem "Menschen". Die Grammatik steht also kraft ihrer verallgemeinernden, "vergemeinernden" (Nietzsche) Leistung in einer Spannung zum singulären Anspruch der Zeugenschaft. Genau diese Problematik wird in Der eigene Tod impliziert: der Text operiert öfters in seinen diskursiven Abschnitten mit dem Indefinitpronomen "man" (auf Ungarisch mit dem Subjekt "der Mensch"), reflektiert dies auf eine textuelle Weise und setzt es im Endeffekt in Anführungszeichen. Angefangen hat es mit folgenden Sätzen: "Man ist natürlich erfreut, mit welchen zweifelhaften Überraschungen der Körper aufwartet, bewundert sich auch gleich selbst, zu welchen Sensationen man im letzten Moment des Lebens doch imstande ist" (ET 37). Das wäre eine gleichsam narzisstische Selbststilisierung oder Selbstbespiegelung des Menschen, seiner souveränen Fähigkeiten im Zeichen einer (freilich illusorischen) Integration des Körperlichen, des (nackten) Lebens im Zeichen der "zoe" unter das Affektive und Kognitive. Diese vermeintliche anthropologische Potenz hängt jedoch auch stark von bestimmten kulturellen, erzieherischen und im Grunde sprachlichen Habitus ab, die gerade eine Nichtsouveränität des Individuums kundgeben:

Man hat keine blasse Ahnung, was im eigenen Organismus vor sich geht. Wieso kann ich nicht weitergehen, ich verstehe das nicht, ich bin doch nicht ohnmächtig. Man muß sich damit abfinden, es ist einfach nicht zu erklären. Am besten so tun, als wäre alles in schönster Ordnung. Anerzogenen Handlungsmustern

zum ersten Mal sehe ich, daß die Bewegung eine bestimmte Richtung hat. Trotzdem hat vieles einen Namen. Nicht alles. Mit der Erfahrung eines an begrifflichem Denken reichen Lebens blicke ich auf das zurück, woran ich mangels Begriffen nicht denken kann, denn es geschieht ja zum ersten Mal. Nicht mit meinen Begriffen fasse ich auf, was ich erstmals erlebe, sondern lasse die Erfahrung des Abstrahierens arbeiten. Worüber sich in der diesseitigen Sprache sagen ließe, daß es mich kosmisch überrascht hat. Denn folglich gibt es abstraktes Denken auch jenseits der Ebene des begrifflichen Denkens" (ET 211). Es ist besonders signifikant, dass Nådas' Erzähler nicht etwa von einer "Tätigkeit", "Operation" o. dgl., sondern von der "*Erfahrung* des Abstrahierens" spricht.

folgen und die Realität des eigenen Zustandes leidenschaftlich leugnen. Unterdessen kritisch unter den möglichen Ursachen wählen. Alles ist zu komplex. Das Problem ist, daß mir heiß ist und ich schwitze. Daß ich unfähig bin, äußere und innere Komplikationen zu entwirren. Es gibt Ursachen, die so peinigend sind, dass man sie nach den Regeln des inneren Monologs nicht einmal vor sich selbst anzudeuten wagt, darum sind auch die ursächlichen Zusammenhänge nicht durchschaubar. In letzter Zeit habe ich zu viel gearbeitet, sagt man, ich bin angespannt, sagt man, ich bin erschöpft. Oder schwitzt man nicht deshalb, fragt man sich, weil man wieder von allem und allen angeekelt ist. Man flüchtet sich hinter Ausdrücke, die auch andere gebrauchen und die einem schon zum Hals heraushängen. (ET 31)²⁵

Die Verwendung des Indefinitpronomens "man" ("Mensch") kehrt am Ende des Textes wieder, in einer merklich anderen Modalität und Sprachverwendungsweise. Dieser "Mensch" ist der überlebende Zeuge, eine Art Dritter auch sich selbst gegenüber, manifestiert von einer medialen Stimme jenseits der Opposition Aktivität und Passivität:

Als man mich einige Tage später nach einem kleineren chirurgischen Eingriff entließ, versuchte ich in jene Umwelt zurückzukehren, die der Mensch unter großen Zweifeln das diesseitige Leben nennt. Ich bemühte mich, zu den einfachsten, grundlegenden Verrichtungen zurückzukehren, neu zu lernen, was ich vom Jammertal wußte. Ich staubsaugte. Staub, Teppich, Polster, ich bemühte mich, sie in ihrem realen Sein ernst zu nehmen. All das war ziemlich seltsam. Nachdem jemand gewaltsam zurückgeholt worden ist, geht ihn nichts mehr etwas an. Weder die Gegenstände noch die anderen Menschen, weder das eigene Wissen, noch die eigene Lebensgeschichte, nichts. Gefühle gibt es, wenn man sich in den Finger sticht, tut es weh, aber es geht einen nichts an. (ET 267)

Der Signifikant "man/Mensch" kommt hier nicht mehr einfach als allgemeines Subjekt, als das Subjekt des "Man" vor, sondern er verdoppelt sich. Die erste Nennung kann freilich damit in Verbindung gebracht werden: was "man/der Mensch unter großen Zweifeln das diesseitige Leben nennt". Offenbar geht es hier um die Reflexion weiterer konventioneller Ausdrücke, um ein Anakoluth (die Brechung der Rolle des Sprachbenutzers). Es kann nicht eindeutig entschieden werden, ob dieses/dieser "man/Mensch" das allgemeine, unpersönliche Subjekt ist oder aber die "großen Zweifel" den überlebenden Zeugen in Verbindung mit der Benutzbarkeit, der Trefflichkeit oder Verlässlichkeit des Ausdrucks plagen. Als syntaktisches Subjekt bezieht sich das/der "man/Mensch" ein paar Sätze später nämlich eher auf den Zeugen als Überlebenden: "Nachdem jemand gewaltsam zurückgeholt worden ist, geht ihn nichts mehr etwas an." Dieses Subjekt ist der Zeuge selbst als singulä-

²⁵ Das Original spielt mit der Doppeldeutigkeit des ungarischen "ember". Die deutsche Übersetzung kann das nur entweder als "Mensch" oder als "man" wiedergeben. Zur Deutung dieser Passage vgl. Lőrincz 2016: 356-358.

res Subjekt, doch gleichzeitig zielt "man/Mensch" als kolloquialer Ausdruck auf es ab. Jedoch kann dieses/dieser "man/Mensch" nicht mehr identisch mit dem "man/Mensch" sein, das/der die Dinge benennt, z.B. das "diesseitige Leben", auch seine Benennungspotenz (nicht nur die von ihm vergebenen Namen) erscheint gleichsam in Anführungszeichen. Aus narrativer Sicht bildet diese Stelle die "Stimme ohne Person", das Beispiel des "Neutrums", den Mangel der "narratierenden Stimme, als die das "ich" sich setzt und mit der es sich selbst identifiziert" (Derrida 2003: 24). Diese Stimme kennzeichnet eine Art Intentionalität ohne Bewusstsein. So gesehen wird der Zeuge radikal unpersönlich, intensiviert sich die seiner Gestalt inhärente Unpersönlichkeit, da er sich den Instanzen, die seine Identität bestimmen, eingrenzen, den referenziellen ("die Gegenstände"), den intersubjektiven ("die Anderen"), den kognitiven ("sein Wissen") und narrativ-autobiographischen ("seine Lebensgeschichte") Mustern entzieht. Insofern ist er wirklich nur noch ein "Mensch" (ein Man), und doch auch ein exemplarisches, unersetzbares Subjekt, da keinerlei partikuläre Referenz, aber auch keine allgemeine, generalisierbare Instanz seine zeugenschaftliche Exemplarität, sein "ich-Sagen" überschreibt. So berühren die "großen Zweifel" potentiell auch den Begriff des "Menschen" bzw. seine Benennbarkeit, die Zweifel des "man/Mensch" richten sich auch auf ihn selbst bzw. auf seinen Namen, seine Bestimmbarkeit. Die Identität des Zeugen ist die Gestalt des Dritten (gerade auch für ihn selbst!), die äußerlich gewordene, testamentarische Identität, das/der "man/Mensch" bedeutet hier eher diese Exteriorität als irgendeine Gattungsidentität. Das heißt auch im Zuge dieses selbstdestruktiven Verhaltens des Signifikanten "Mensch", dass es kein von vornherein menschliches "nacktes" Leben geben kann, ²⁶ auch das nackte Leben wird zu einem menschlichen infolge bestimmter kultureller und politischer Dispositive bzw. Effekte. Was Nádas' Text vor allem interessiert, ist die paradoxe Perspektive der Zeugenschaft, die gerade in ihrem Grundmodus des "Sich-preisgebens"²⁷ immer schon Figurationen des (zugleich exponierten, seiner Immunität beraubten, dadurch erst kundgemachten, freilich auch nicht mehr einfach) nackten Lebens aufruft. Eine Perspektive, die sich

²⁶ Das ist ja die Unmöglichkeit des Begriffes vom nackten Leben: Bereits beim "Ursprung" dieses Konzeptes kann man nicht umhin, es entweder als ein menschlich-anthropologisches oder als ein animalisches zu definieren. Vgl. hierzu Agamben 2003a.

^{27 &}quot;Das Wesen des Zeugnisses reduziert sich nicht notwendig auf die Narration, das heißt auf deskriptive, informative Bezüge, auf das Wissen oder auf die Erzählung; es ist als erstes ein gegenwärtiger Akt. Wenn der Märtyrer Zeugnis ablegt, erzählt er keine Geschichte, sondern gibt sich preis. Er zeugt von seinem Glauben, indem er sich preisgibt oder indem er sein Leben oder seinen Körper preisgibt, und dieser Zeugnisakt ist nicht nur eine Verpflichtung, sondern seine Passion verweist auf nichts anderes als auf seinen gegenwärtigen Moment" (Derrida 2003: 39-40). Man versteht also, warum die Problematiken des nackten Lebens bzw. der Zeugenschaft in der letzten Zeit zu besonders insistierenden politisch-anthropologischen Indizes geworden sind.

zum genannten Sachverhalt der unumgänglichen Politisiertheit des nackten Lebens auch konträr verhält, zumindest zu ihm in Spannung steht – wie also der Mensch dem nackten Leben, seinem singulären Gedächtnis von einer indes nicht restlos vitalisierbaren oder verkörperlichten bzw. präsenzbezogenen Dimension des Lebens in der äußersten Ausnahme oder Unmöglichkeit vom Leben, also im ("eigenen") Tod näherkommt. Das bricht zugleich auch die Tragweite des Mensch(lich)en, seiner angeblich auf dem eigenen, genuin nackten Leben begründeten Potenz auf. In der Tat: "Der Tod war das schönste Erlebnis meines Lebens."

Bibliographie

- Agamben, G. 2003a. *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- _____. 2003b. Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benvéniste, É. 1974. "Aktiv und Medium im Verb." In: Benvéniste, É. *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft.* München: List: 189-198.
- Borbély, Sz. 2007. "Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni ... Leírás Nádas Péter Saját halál című könyvéről." [Umkippen, umstürzen, umwandeln, abtrennen ... Beschreibung von Péter Nádas' Buch Der eigene Tod]. In: Rácz, P. (Hg.) Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről. [Körpergeschneidertes Leben. Zu Der eigene Tod und den Parallelgeschichten von Péter Nádas]. Budapest: Kijárat.
- Derrida, J. 1988. "Die différance." In: Derrida, J. *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen.
- _____. 1997. "Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese."
 In: Haverkamp, A. (Hg.) *Die Sprachen des Anderen. Übersetzbarkeit zwischen den Kulturen.* Frankfurt a.M.: Fischer: 15-42.
- _____. 1998. Aporien. Sterben Auf die "Grenzen der Wahrheit" gefasst sein. München: Fink.
- . 2003. Bleibe. Maurice Blanchot. Wien: Passagen.
- . 2004. "Countersignature." *Paragraph*, 27, 2: 7-42.
- Frei, N.; Sabrow, M. 2012. Die Geburt des Zeitzeugen. Göttingen: Wallstein.
- Heidegger, M. 1967. Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer.
- _____. 1976. "Vom Wesen und Begriff der Physis. Aristoteles, Physik B, 1." In: Heidegger, M. *Wegmarken*. GA 9. Frankfurt a.M.: Klostermann: 239-301.
- Krämer, S. 2008. *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kulcsár-Szabó, Z. 2014. *A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből.* [Kriege des Denkens. Fragmente aus der Geschichte der Gewaltdiskurse im 20. Jh.]. Budapest: Ráció.
- Lörincz, Cs. 2016. Zeugnisgaben der Literatur. Zeugenschaft und Fiktion als sprachliche Ereignisse. Bielefeld: transcript.

- Nádas, P. 1999. Etwas Licht. Übersetzt von Zs. Gahse. Göttingen: Steidl.

 2002. Der eigene Tod. Übersetzt von H. Eisterer. Göttingen: Steidl.

 2004. Saját halál. Pécs: Jelenkor.
- Nietzsche, F. 1980. "Zur Genealogie der Moral." In: Nietzsche, F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 5. Berlin/New York: Walter de Gruyter: 245-412.

Traumakörper. Narration von Trauma und Tod in Jean Amérys *Die Tortur* und in Péter Nádas' Parallelgeschichten

ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz vergleicht Jean Amérys Essay *Die Tortur* und das Kapitel *Jüngstes Gericht* aus Péter Nádas' Großroman *Parallelgeschichten*. Beide Texte berichten von einem singulären, traumatischen Ereignis, in dem die Sprache der Berichterstattung an ihre Grenzen zu gelangen scheint. Die nähere Analyse der narrativen und rhetorischen Strukturen beider Beschreibungen weist auf ihre Ähnlichkeiten hin: Eine Art notwendige Divergenz der Erzählstimme, eine Spaltung des erzählenden Subjekts taucht in beiden Texten auf und lässt sich als ein möglicher textueller Kern schriftlicher Traumabeschreibungen identifizieren.

Jean Amérys vielleicht bekanntester Text, Die Tortur, der seine Bekanntheit größtenteils der Authentizität eines unmittelbaren Opferberichtes verdankt, enthüllt sich bei näherer Betrachtung als eine Trauma-Schrift, die eine mit unterschiedlichsten rhetorischen Mitteln operierende Umschreibung oder Vermeidung der Berichterstattung, der Beschreibung der tatsächlich erlebten Folter, zeitigt. Améry entschuldigt sich, spricht über Schwierigkeiten, mobilisiert verschiedene stilistische Formeln und Umwege wie Verallgemeinerung,² Verkleinerung,³ Dialogisierung,⁴ unterschiedliche Kontextualisierungen usw., um die Erzählung über das Gefoltertsein einzurahmen. In diesem Sinne wäre etwa auch das "Hauptargument" oder die These des Essays, die Folter sei "die Essenz des Nationalsozialismus" (Améry 1966: 54), (im Übrigen eine weder evidente noch allzu überzeugend begründete Behauptung) als ein Ausweichmanöver auszulegen, das das persönlich-punktuelle Erlebnis in einem allgemeinen Konzept als Begründung auflöst. Man rede eher von einer "Essenz", von Ideen und Politik, um die Auseinandersetzung mit dem individuellen Ereignis, genauer mit der Individualität des Ereignis-

¹ S. dazu jüngst mit einem anderen Fokus (Poetini 2014: 60).

^{2 &}quot;Es wird aber dergleichen in sehr vielen Menschen aufgehoben, und das Fürchterliche hat keinen Anspruch auf Einzigartigkeit", "Die halbe französische Nation stand auf gegen die Tortur in Algerien", usw. (Améry 1966: 40-71, 42, 43).

^{3 &}quot;Was mir in dem unsäglichen Gewölbe in Breendonk zugefügt wurde, war bei weitem nicht die schlimmste Form der Folter" (Ebd.: 41).

⁴ S. die zahlreichen Hinweise und Bezugnahmen im Text, darunter Graham Greene, Henri Alleg, Hannah Arendt, Proust, Thomas Mann und viele andere Autoren und Publizisten.

ses zu verhindern, oder besser: sie sprachlich zugänglich zu machen. Gleich nach der "Begründung" der These nähert sich der Text seinem eigentlichen Sujet, der Beschreibung der Folter - dabei inszeniert der Erzähler diese Annäherung wie eine räumliche Angelegenheit, eine konkrete Reise zum Fort Breendonk.⁵ Der Text wechselt den Grundton der Erzählung von stilistischen Ausschweifungen zu einer lakonischen, genauen Beschreibung der Ereignisse, deren traumatischer Charakter mehrere textuelle Operationen verdeutlichen: Der Erzähler deutet auf den Erinnerungsprozess explizit hin ("Rufe ich mir die Ereignisse von damals zurück..." (Ebd.: 56), entschuldigt sich bei dem Leser, scheinbar ohne Grund ("dann kann ich dem Leser leider die sachliche Beschreibung dessen, was sich nun ereignete, nicht ersparen, kann nur versuchen, es knapp zu machen" (Ebd.: 57) und, als eine Art dramatischer Höhepunkt, nennt er seinen Folterer bei Namen. Dieser Eigenname "P-R-A-U-S-T" (Ebd.) soll die nachfolgende Bezeugung beglaubigen, er verlässt gleichsam den kulturellen Kontext, der die Szene einleitete, nicht endgültig; die Ähnlichkeit des Namen des SS- Leutnants mit dem früher zitierten Proust (Ebd.: 46) scheint, wenn auch auf ironische Weise, eine Verbindung zwischen der Sprache des Zeugnisses und der des gehobenen Feuilletons herzustellen. Durch diese Verbindung der Unfassbarkeit des einmaligen Erlebnisses und der rationalen Erklärung öffnet sich eine Kluft, die Amérys Text zu einer Umschreibung, zu einem Experiment mit der "Grenze des menschlichen Mitteilungsvermögens" führt, das eben seiner Grenzen, seinem unausweichlichen Fiasko bewusst ist. Im Text wird nach etymologischen Erklärungen (Tortur-torquere) gesucht, das "Karussell der Gleichnisrede" kritisiert, die Tautologie ausprobiert ("Der Schmerz war, der er war"), auch wird über den Schmerz "spekuliert" (Ebd.: 58). In diesem sprachlich verunsicherten Kontext wird das Trauma zu einem ausdrücklich körperlichen (d. h. durch Sprache nicht vermittelbaren) Erlebnis:

Was mich betrifft, so mußte ich ziemlich schnell aufgeben. Und nun gab es ein von meinem Körper bis zu dieser Stunde nicht vergessenes Krachen und Splittern in den Schultern. Die Kugeln sprangen aus den Pfannen. Das eigene Körpergewicht bewirkte Luxation, ich fiel ins Leere und hing nun an den ausgerenkten, von hinten hochgerissenen und über dem Kopf nunmehr verdreht geschlossenen Armen. Tortur, vom lateinischen *torquere*, verrenken: Welch ein etymologischer Anschauungsunterricht! Dazu prasselten die Hiebe mit dem Ochsenziemer auf meinen Körper, und mancher von ihnen schnitt glatt die dünne Sommerhose durch, die ich an diesem 23. Juli 1943 trug. (Ebd.)

⁵ S. den Anfangssatz "Wer als Tourist Belgien besucht..." (Ebd.: 40). Am Anfang seines Romans Austerlitz wiederholt oder "verwirklicht" W. G. Sebald eben diese inszenierte Reise, als sein Erzähler die Festung aufsucht, um dort die Spuren der Geschichte, die Geschichte von Jean Améry aufzusuchen. An dieser Stelle ist Sebalds ausschweifende Schreibweise auch als eine Nachahmung von Amérys Essaystil aufzufassen. S. (Sebald 2003: 32f).

Diese Sequenz, die die Nennung des genauen Datums als eine Art Unterschrift der Einmaligkeit abrundet, greift nach einem erzähltechnischen Mittel, um das unbeschreibliche körperliche Erlebnis zu beschreiben. Der Körper wird dadurch vom erzählenden Geist, von der Erzählstimme abgetrennt: Das "Ich" der Erzählung verdoppelt sich dadurch und wird gleichsam objektiviert. Er ist zwar immer noch "mein" Körper, der Erzähler ist allerdings fähig, ihn von außen zu betrachten und über die Ereignisse zu berichten, die der Körper gerade durchmacht; eine vielleicht winzige Geste der Narration, die aber den Text gerade vor der selbst inszenierten Unmöglichkeit der Beschreibung rettet. So entsteht die Trauma-Struktur des Erlebnisses: Der Körper erinnert sich, und zwar unauslöschlich (die Folter schreibt sich in den Körper ein), das traumatisierte Subjekt der Erzählung kehrt immer wieder zu dieser Erinnerung zurück, ohne sie vollständig erfassen, "ins Auge fassen", bearbeiten, überwinden zu können. Anders formuliert, das Ereignis ist gleich im Moment seiner Einschreibung nur als eine "Erinnerung" zugänglich, d. h. als ein Zeichen für etwas früher Dagewesenes. Der traumatische Charakter des Ereignisses ermöglicht einerseits den Weg zu einer existentiellen Interpretation "Körper=Schmerz=Tod" (Ebd.: 59), andererseits macht er auf dem Niveau der Erzählbarkeit die Bedeutung der Differenz zwischen Subjekt und Körper sichtbar: das traumatische Ereignis kann demgemäß nur so erzählt werden, dass der Körper objektiviert, zu einem Anderen des Ichs gemacht wird.

An diesem Punkt konturieren sich einige Verknüpfungspunkte zwischen Amérys Essay und Péter Nádas' zweitem Großroman, *Parallelgeschichten* (2004). Die aus der kurzen Analyse *Der Tortur* gewonnenen Einsichten mögen vielleicht einige Merkmale des in der ersten Welle der Kritik ambivalent rezipierten Erzähltons im Roman erhellen, oder genauer: die spezifische Erzählweise der *Parallelgeschichten* könnte als eine mögliche Weiterführung oder gar als eine Antwort auf die von Améry exemplifizierte Paradoxie der traumatisierten Selbstbezeugung und der Unbeschreiblichkeit der körperlichen Erinnerung gelesen werden.

Dazu möchte ich ein bestimmtes Kapitel aus dem Großroman näher betrachten. Es handelt sich um das Kapitel Jüngstes Gericht aus dem zweiten Band des dreibändigen Werks, das den Leser in ein fiktives Konzentrationslager bei Pfeilen an der Niers führt, das übrigens auch in der in früheren Teilen des Romans entfaltete Familiengeschichte Dörings eine zentrale Rolle spielt. Dieses Kapitel hat eine gewisse Sonderstellung in der Romanstruktur, ähnlich wie die beiden abschließenden Kapitel Ein reich tragender Apfelbaum und Liebhaber seiner Schönheit. Diese Texte weisen zwar mehrere Verbindungspunkte mit dem Haupttext, mit den Hauptsträngen der Erzählung auf, erzählen jedoch eine relativ autonome Geschichte, mit Personen, die sonst im Roman nicht in Erscheinung treten. Diese Autonomie des Kapitels hebt

es also vom Haupttext der Erzählung ab und lässt es als eine Art Emblem den zweiten Band abschließen.

In diesem relativ kurzen Kapitel wird über die letzten Tage des Konzentrationslagers erzählt. Im Zentrum der Erzählung steht ein privilegierter Häftling, Walter Kramer (in der deutschen Übersetzung Kammer), bzw. sein Verhältnis zu einem anderen, jüngeren Häftling, seinem Schützling, Gregor Peix – die beiden werden unmittelbar vor der Auflösung des Lagers hingerichtet.

Kramer/Kammer, der – vielleicht nicht zufällig – auch die körperlichen Spuren einer ähnlichen Folterung, wie wir es bei Améry kennen gelernt haben, an sich trägt,6 ist ein "einfacher Kupferschmied", "ein sanfter, entschlossener Kommunist", erfindungsreich und unbarmherzig, im Widerstand tätig, '39 von der Gestapo gefangengenommen. "Einer wie du und ich oder sonst jemand" (Nádas 2012: 915), wird im Text über ihn gesagt, was eine besonders nachdrückliche Formulierung einer Erzählinstanz darstellt, die sonst im Roman keine menschliche Gestalt annimmt bzw. nirgends den Leser anredet oder überhaupt zwischen Ich und Du unterscheidet. Dieser Mensch hat es im Lager "weit gebracht", dank "seiner wahnsinnigen Vorsicht" und seines "unerschütterlichen Temperaments" (Ebd.: 917).

An dieser Stelle möchte ich auf das Charakteristikum des Erzähltons hinweisen: Auf die schlichte, sachliche, alltägliche, idiomatische Wortwahl, wie z. B. im Lager "weit gebracht", die alles mit Weisheiten eines kleinbürgerlichen Ethos beschreibt und erklärt. Der Erzähler spricht die Sprache der Figur Walter Kramer, mit dem er sich allerdings nicht identifiziert. Die für den ganzen Romantext kennzeichnende, unmarkierte erlebte Rede lässt allerdings diese – bei weitem nicht nebensächliche Frage – der Fokalisation im Text offen. Die Frage also, inwiefern der Erzähler die Perspektive Walter Kramers, dessen Sprache er offensichtlich spricht, übernimmt oder übernehmen kann. In dieser Hinsicht kann der Text als eine Auseinandersetzung mit Grenzen, mit der allgemeinen Tauglichkeit und mit dem notwendigen Untergang dieser Sprachwahl aufgefasst werden, die genauso wenig über Kramers intime Beziehung zu "dem" Peix, wie über die wahre conditio humana im Lager zu vermitteln fähig ist. So gesteht etwa der Erzähler während des Berichts über die freundlich-kollegiale Arbeitsbeziehung zwischen Abteilung für Pathologie im Lager und dem berühmten Kaiser-Wilhelms-Institut, das mit präparierten Körperteilen als Untersuchungsmaterial aus dem Lager versorgt wird, dass diese "kollegial und herzlich zu nennende Beziehung [zwischen der Lagerpa-

^{6 &}quot;Vier Monate lang war er an die Wand seiner Zelle gekettet gewesen, mit den Händen nach hinten. [...] In seinen offenen Wunden schlüpften Maden aus, und bis sich der Lagerarzt bereit zeigte, ihn zu untersuchen, hatten sie aus seiner Schulter und seinen Schenkeln ein großes Stück herausgefressen. Er hinkte kaum merklich, den linken Arm konnte er nicht mehr richtig heben" (Nádas 2012: 916). Die nachfolgenden, in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

thologie und dem Berliner Institut]" "der Situation und Aufgabe nicht im Geringsten entsprach" (Ebd.: 919). Diese ironische Färbung der Erzählstimme schafft eine Distanz zu Kramers Perspektive und markiert damit die Grenzen der Beschreibung, die das Lager als Teil, und zwar als einen unbarmherzigen und tödlichen, aber doch als einen Teil der menschlichen Zivilisation darstellt. Kramers Ethos, stark von kommunistischer Ideologie geprägt, wird von einer strikten Neigung zur Gerechtigkeit regiert, denn er gibt seine Komplizen nicht auf, obwohl er grausam gefoltert wird; er ist entschlossen, überzeugt, für ihn herrscht im Lager ein politischer Kampf zwischen Kommunisten – die "Rücksicht auf andere nahmen" – und den Berufsverbrechern, unter denen man selbstverständlich Partei ergreift, agitiert, mitwirkt. Das "Chaos" der letzten Tage vor der Auflösung stellt sich für ihn als eine Aufgabe oder als eine Erschwerung der Arbeitsbedingungen dar. Kramer weiß, woher er kommt und wohin er geht; er findet sich in der Welt zurecht, auch wenn diese Welt eine Welt des Konzentrationslagers ist.

Die angesprochene erzähltechnische Distanz zu Kramers Perspektive wird in gewisser Hinsicht in der Figur von Peix maximalisiert. Er ist Kramers Gegenfigur oder Doppelgänger; klein, jung, ein skrupelloser Verbrecher, Sadist, unzuverlässig und unberechenbar,7 der im Lager deshalb gefürchtet wird, denn – wie an dieser Stelle der Lagerjargon zitiert wird, "er sei pervers" (Ebd.: 922), d.h. er "gebraucht" seine Opfer nicht, "obwohl er es hätte tun können". In dieser Hinsicht ist Kramers Beziehung zu Peix augenfällig und darum geht es eigentlich in diesem Kapitel: Es ist mehr als eine Liebesbeziehung; sie hängen vielmehr voneinander ab, so als würden die beiden zusammen Teile eines Ganzen bilden. Peix ist die dunkle, stumme Seite des sich als gerechtes, humanes Wesen definierenden Menschen, der genauso oder viel mehr zum 'Geist' oder zur Struktur, zur conditio humana des Lagers gehört als Kramer: die beiden zusammen überstehen Buchenwald und "brachen weit" in Pfeilen, sie brauchen einander. Ihr Verhältnis wird, wie öfters im Roman, in einem suggestiven Bild eines misslungenen Liebesakts dargestellt: In Buchenwald versuchen sie nämlich insgeheim einander mit der Hand zu befriedigen. Es ist, wie so oft im Roman, keine ("romantische") Vereinigung, sondern ein Öffnen für das Andere "nicht für sich, für den anderen wollten sie das wenige Gute"), eine Mischung von Abhängigkeit und Distanz, die Notwendigkeit und gleichzeitig die nicht zu enteignende Andersheit des Anderen.

Die Spaltung in Kramers Selbstbewusstsein ereignet sich jedoch nicht nur durch sein Verhältnis zu Peix, denn das Kapitel erzählt seinen Gang von der Kundgabe des Todesurteils bis zur Hinrichtung, und evoziert somit eine beträchtliche literarisch-philosophische Tradition (des "Weges zum Tode") der

⁷ Das ungarische Wortspiel "kiszámíthatatlan" vs. "beszámíthatatlan" ("unberechenbar" vs. "unzuverlässig", der gleiche Stamm "rechen-" mit jeweils unterschiedlichen Präfixen) geht in der deutschen Übersetzung verloren.

abendländischen Moderne. Kramers Gedanken über den eigenen Tod münden in eine Spaltung in innere und äußere Perspektive, nachdem er, nicht zufällig, Peix' Überlebenschancen, also die des Anderen, durchgedacht hat:

Er empfand nicht das sinnlose, persönliche Streben als lächerlich, nicht den eifrigen Überlebenstrieb, nein, das nicht, am Leben bleiben, koste es, was es wolle, das verstand er, auch nicht die im Namen der Bewegung unternommene Bemühung, die Herrschaft der Berufsverbrecher umzustoßen, oder wenigstens die vielen unwissenden und in einen animalischen Zustand gehetzten Menschen ihrer Übermacht zu entziehen, das alles waren ja vernünftige Überlegungen, auf die er manchmal sogar richtig stolz war, sondern er empfand den Menschen lächerlich, der mit ihm identisch war und das Jüngste Gericht weder zu erfassen noch zu umgehen vermochte. (Ebd.: 914, hervorgehoben von T. L.)

Kramers existentielles Dilemma, das das Versagen der Rationalität und eines Pragmatismus ("weder zu erfassen noch zu umgehen") dem Tod gegenüber konstatiert, bringt Kramers eigene Gedanken auf relative Entfernung von sich, was bisher ein Privileg der Erzählstimme zu sein schien. Die Unmöglichkeit des eigenen Todes, wie Kramer es sieht, ist also eine Unmöglichkeit, über diesen Tod zu berichten, ähnlich wie Giorgio Agamben in seinem Auschwitz-Text von der Unmöglichkeit, von dem grundsätzlichen Gespaltensein des Zeugnisses in "Pseudo-" bzw. "vollständige" Zeugnisse Mensch vs. Muselmann) ausgeht. Agamben schreibt, aufgrund eines Zeugnisses von Robert Antelme, über das Schamgefühl vor dem Tod, das er später als konstituierendes Strukturmoment des abendländischen Subjektbegriffs interpretiert: "In der Scham hat das Subjekt einzig seine Entsubjektivierung zum Inhalt, wird es Zeuge des eigenen Untergangs, erlebt mit, wie es als Subjekt verlorengeht. Diese zweifache Bewegung, Subjektivierung und Entsubjektivierung zugleich, ist die Scham. [...] Sie ist nicht weniger als das fundamentale Gefühl, Subjekt zu sein, und zwar in den beiden - zumindest scheinbar - entgegengesetzten Bedeutungen dieses Wortes: Souverän und sub-iectum: Unter-worfenes" (Agamben 2003: 91).

Vor diesem existentiellen, im Raum der Erzählstimme reflektierten Hintergrund entfaltet sich die Tragödie des Kapitels *Jüngstes Gericht*, die diese subjekttheoretische Überlegung in einer brutalen, man könnte sagen, veräußerlichten Weise vorführt: Peix wird hingerichtet, und Kramer wird gezwungen, noch bevor er selbst getötet wird, zuzusehen. Es ist nicht, oder nicht nur der physische Schmerz, sondern das Zusehen-müssen, der direkte Anblick des Todes des Anderen, was die Unerträglichkeit – oder: die Unmöglichkeit – der Hinrichtung verursacht. Kramer wird als Person, als Mensch überwältigt, aufgewühlt in einem äußerst konkreten Sinn. Eine besonders intensive Beschreibung, die auf mehrere Ebenen der Erzählung (Handlung, Fokalisierung, Artikulation, Motivik) eine permanente Bewegung, ein Hin und Her zwischen dem Inneren und dem Äußeren strukturiert, bis sie letztendlich in

ein schwer definierbares Nichts mündet (ähnlich zu "Leere", in die der gefolterte Körper von Jean Améry in *Die Tortur* fällt), das weder zum Inneren, noch zum Äußeren, weder zur Natur, noch zum Bewusstsein gehört:

Er schaute nicht hin.

Kein Laut kam aus seiner Kehle, er würgte stumm.

So viel konnte er noch tun, während er innerlich brüllend für Gregor flehte, vielleicht sogar Gott anrief, Gott erwähnte.

Sie konnten ihn noch so schlagen, noch so brüllen, er solle die Augen aufmachen. Er kotzte vor Schmerz. Da mussten sie einen Augenblick aufhören. Sie ließen ihn sogar los. Und er musste die Augen öffnen, sehen, was sie mit Gregors Körper machten. Sie sprangen beiseite, damit er sie nicht ankotzte, Galle absondernd zuckte sein Kopf in ihrer Hand, er würgte, und der Schmerz um Gregor war, als würde ihm sein eigenes physisches Wesen mitsamt den inneren Organen durch seine eigene Kehle und seinen eigenen Mund herausgestülpt, weder Atmung noch Töne kamen mehr durch. Er ging zu Boden. Die Schläge spürte er kaum, sie stießen ihm das Gesicht in die Kotze, aber mehr als alles spürte er den feuchten, reichen Duft der gefrorenen Erde und des Grases. Eine Zeitlang sah er noch das Grün, nur Grün, starkes Grün, sonst nichts, ein so lebhaftes Grün, wie er es noch nie hatte sehen können, schon gar nicht sehen konnte in diesem Augenblick. (Nádas 2012: 931-932)

Liest man die naturalistische Beschreibung der Agonie Kramers zusammen mit der angesprochenen Unbestimmbarkeit der Erzählposition, ergibt sich ein komplexes, paradoxes System von Parallelitäten. Die Szene ereignet sich "stumm", Kramer brüllt jedoch innerlich, er ruft Gott an, seine innere Rede richtet sich also ausdrücklich nach außen, nach einer transzendentalen Instanz. Gleichzeitig richtet sich sein Blick auch nach außen, er sieht jedoch nicht mehr Peix, nur seinen Körper; nicht die Person, sondern nur seinen Tod. Daraufhin muss er sich übergeben, "als würde ihm sein eigenes physisches Wesen mitsamt den inneren Organen durch [...] seinen eigenen Mund herausgestülpt": scheinbar eine emphatische Beschreibung des Übergebens. Grammatisch handelt es sich allerdings um ein Gleichnis, das "den Schmerz um Gregor" zu beschreiben, zu begreifen versucht: Der Text ist nicht mehr, oder nicht nur referenziell, er zeigt sich vielmehr als eine Grenze zum Unbeschreiblichen, zu Kramers unbeschreiblichem Schmerz. Die Szene, in der das Innere zum Äußeren wird, erstarrt dementsprechend in einem Augenblick des Verstummens, der Mund wird verstopft, keine "Töne kamen mehr durch". Dieser Augenblick des Todes ist zugleich der Augenblick der notwendigen und endgültigen Divergenz der Erzählperspektiven: Die Erzählung geht scheinbar nach dem Tod von Kramer weiter, und berichtet von einem "starken" (das ungarische Original "harsogó" heißt wortwörtlich etwa "schallend"), "lebhaften" Grün, also von Farbe, Ton und Leben, die Kramer "nie

hatte sehen können". Der Erzähler definiert sich damit in einem paradoxen Dazwischen: Er sieht zwar mehr als der Protagonist, kann seinen Schmerz doch nicht vermitteln; stattdessen inszeniert er den Tod als sein eigenes Fiasko, d. h. als eine Unmöglichkeit der Veräußerlichung des Inneren. Denn der Tod von Walter Kramer, des sanften Kommunisten, "einer wie du und ich oder sonst jemand", der sich in dem Moment vollzieht, als er den Mord an Peix erblickt, zeichnet auch die Grenzen oder eben die Gefahren und Konsequenzen des objektiven, objektivierten Berichts ab und lässt sich somit als eine Selbstbehauptung der Erzählinstanz, bzw. als eine Artikulation der narrativen Möglichkeiten des Berichts lesen. Die letzten Zeilen sind in diesem Sinne keine narrativ strukturierte Erzählung mehr, sie übermitteln eine ausdrücklich areferenzielle Vision: das Todesmoment wird in Form einer schwer identifizierbaren, "subjektlosen" Prophezeiung artikuliert.

Erst durch diese einmalige Erzählweise, die eine "körperliche" Nähe mit einer deutlich artikulierten Distanz vermischt und für die spürbar "ahumane" Stimmung des gesamten Textes sorgt, macht sich erst das Anti-Theodizee-Motiv des Kapitels *Jüngstes Gericht* lesbar, in dem das Konzentrationslager als apokalyptische Vision der Gesellschaft dargestellt wird. Es fügt sich somit dem vormals angedeuteten Gedankengang Agambens, der im Zusammenhang mit der Shoah den Fall der "modernen" Biomacht (wo Mordfälle noch als Folge eines Urteils passierten) in Erwägung zieht (Agamben 2003: 118).

Beide Texte, von Améry und Nádas, erzählen ein singuläres Ereignis vor dem Hintergrund des Massenmordes. Eben vor diesem Hintergrund lassen sich jedoch die Erzählungen von traumatischen Ereignissen als textuelle Figurationen lesen, die die Singularität gleichzeitig bezeugen und relativieren, gar untergraben, unmöglich machen können (Derrida 1998: 54f). Amérys rhetorisches Manöver, das in eine perspektivische Spaltung auf der Erzählebene mündet, bezeugt in diesem Sinne weniger die "Essenz" der Folter als die eigene Unfähigkeit, glaubwürdig über die vergangene Erfahrung zu berichten. Die Perspektive dieses Fiaskos einer Ich-Erzählung macht die Eigenartigkeit der scheinbar unkomplizierten Erzählweise der Parallelgeschichten besonders sichtbar: Nádas' Erzählstimme, eine seltsam kühle Mischung aus Transparenz und Distanz, verwischt die narrative Identität seiner Personen durch das Ineinanderspielen der Handlungs- und diskursiven Ebenen der Erzählung, um über eine Welt berichten zu können, oder so eine Welt zu prophezeien, in der die Möglichkeit des singulären Ereignisses schlechthin, des "eigenen Todes" eliminiert wird

Bibliografie

Agamben, G. 2003. Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Améry, J. 1966. Die Tortur. In: Améry, J. Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. München: Szczesny: 40-71.

Derrida, J. 1998. Demeure. Maurice Blanchot. Paris: Galilée.

Nádas, P. 2012. Parallelgeschichten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Poetini, C. 2014. Weiterüberleben. Jean Améry und Imre Kertész. Bielefeld: Aisthesis.

Sebald, W. G. 2003. Austerlitz. Frankfurt a. M.: Fischer.

Trauma und (A)Phonie. Die Philomela-Episode in Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*

ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Beitrag soll eine Lektüre der Philomela-Episode von Christoph Ransmayrs Roman Die letzte Welt als eine Trauma-Geschichte vorgeschlagen werden, d.h. als Geschichte einer Reihe verschiedener Traumata, die das Verhältnis des Protagonisten Cottas zu Text und Wirklichkeit, sowie zu Text und Interpretation tiefgreifend verändern. In der Untersuchung wird sowohl eine psychologische als auch eine sich auf die sinnlich-medialen Textkomponente konzentrierende literaturwissenschaftliche Perspektive funktionalisiert. Auf diese Weise werden die Zusammenhänge zwischen Trauma und (A)Phonie, Traumatisiertheit und (Un)Stimmlichkeit in den Vordergrund gestellt. Nach der Darstellung der "Verwandlung" Cottas und der weiten Zusammenhänge von Trauma und Aphonie soll in dieser Arbeit auch auf die gewaltsame Tabuisierung als eine Art soziale "Aphonie" und die Tendenz zur "Naturalisierung" der Kultur in Ransmayrs Roman aufgrund von zwei kurzen Beispielen eingegangen werden. Danach erfolgt eine Veranschaulichung der Verhältnisse der wichtigsten Protagonisten der Philomela-Episode als Spiegelungen oder Rückprall im Medium des Lautes sowie eine Deutung der eigentlichen Verwandlungsszene durch die Verwandlung von Procnes Laut vom Flüstern durch Stimme und Klang hin zum Gesang. Im letzten Teil des Aufsatzes wird kurz das Verhältnis von Text und klingender Artikulation als eine Art Verwandlung im imaginären und medialen Raum des Lesens skizziert

I.

Die Philomela-Episode, eine der schrecklichsten Geschichten in Ovids *Metamorphosen*, spielt in Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* eine entscheidende Rolle.¹ Philomelas unerwartetes Auftauchen in Tomi, der eisernen Stadt, und die vergangenen und gegenwärtigen, gleichermaßen schrecklichen Horror-Ereignisse, die sich um sie abspielten, führen nicht nur zur "Zerstörung des Himmels im Seilerhaus", sondern auch zum "Einsturz von Cottas Welt" (Ransmayr 2007: 241).²

¹ Die Arbeit an diesem Beitrag wurde vom Ungarischen Förderungsfond der Wissenschaftlichen Forschung (OTKA K 112253) finanziell gefördert.

² Zur Bedeutung dieser Verwandlung siehe Gallagher 2007: 22; über den Kontrast dieser gegenüber anderen Verwandlungen: Cieślak 2007: 118, 121, 127, 128-131. Dass Cotta in dieser Verwandlungsszene Augenzeuge wird, spielt eine wichtige Rolle in seiner eigenen "Verwandlung": "Da Cotta Augenzeuge der Metamorphosen [von Philomela, Procne

In der Philomela-Episode, in Kapitel XIV und XV des Romans, fallen die klassischen Funktionen der Anagnorisis und Peripetie zusammen. Bevor wir auf das eigentliche Thema eingehen, möchte ich im ersten Teil meines Aufsatzes jene Zusammenhänge vorstellen, die den Rahmen für die Verhältnisse von Trauma und (A)Phonie bilden. Wie ist der Übergang von Unkenntnis in Kenntnis, und worin besteht die Wendung, die Philomelas Auftauchen veranlasst? In der Beantwortung dieser Frage fokussiere ich mich auf die Umwandlung der Interpretationsmethode Cottas, also auf das Problem des im Roman inszenierten "Lesens", außerdem werden kurz die Motive des Verhältnisses zwischen Natur und Kultur, Menschlichem und Unmenschlichem dargelegt, die für Zusammenhang von Laut und Trauma von Bedeutung sind. Im zweiten Teil werden die weiten Zusammenhänge zwischen Trauma und Aphonie skizzenhaft dargestellt, bzw. die Arbeit geht auf die gewaltsame Tabuisierung als eine Art soziale "Aphonie" und die Tendenz zur "Naturalisierung" der Kultur in Ransmayrs Roman aufgrund von zwei kurzen Beispielen ein. Im dritten Teil werden die Verhältnisse der wichtigsten Protagonisten in der Philomela-Episode als Spiegelungen oder Rückprall im Medium des Lautes präsentiert, im vierten Teil wird die eigentliche Verwandlungsszene durch die Verwandlung von Procnes Laut von Flüstern durch Stimme und Klang zum Gesang gedeutet. Im fünften, letzten Teil des Aufsatzes wird kurz das Verhältnis von Text und klingender Artikulation als eine Art Verwandlung in dem imaginären und medialen Raum des Lesens behandelt.

Cotta wird in die grausame Geschichte verstrickt, die unter anderem Vergewaltigung, Verstümmelung und Kindermord (bei Ovid auch Kannibalismus) enthält. Infolge des Schocks der traumatischen Ereignisse gibt Cotta den Versuch auf, die Lumpen und Fähnchen, die Textfragmente der *Metamorphosen* enthalten, zu sammeln und die Fragmente zu rekonstruieren. Nasos Text, der als Substrat der "dystopian, apocalyptic visions" (Osborne 2013: 18) der erzählten Welt gilt, bedroht letzten Endes auch Cotta in sich zu absorbieren. Mit einer metafiktiven Geste, die die Beziehung zwischen Text, Lesen und Wirklichkeit reflektiert, sagt sich der Römer endlich von seiner früheren – der philologischen Rekonstruktion des Textes gewidmeten (Gehlhoff 1999: 37-38; Fitz 1998: 237-238) – Interpretationsmethode los. Am Ende des Romans nimmt Cotta von Nasos Text Abschied (Ransmayr 2007: 252), und zwar "befreit" wie die Vögel aus Arachnes "Webbildern" (Ebd.: 253). Er tritt aus (der Rekonstruktion) der Dichtung Nasos aus und geht ins Gebirge, in die

und Tereus] ist, sind sie für ihn erstmals vollständig bewiesen, "was den Einsturz von Cottas Welt zur Folge haben sollte"" (Vollsted 1998: 63).

³ Arachnes Tapisserien können als eine innere Spiegelung von Textur des Romans gesehen werden (Wilhelmy 2004: 316); die Bilder von Arachnes Wandteppichen, so wie die von Cyparis projizierten Filme spielen für die Stadtbewohner eine ähnliche Rolle, wie Nasos Werke für Cotta (Epple 1992: 64-65).

"Wirklichkeit", wo aber nichts anderes auf ihn wartet als der Widerhall seiner eigenen Stimme, wenn er die zweisilbige Inschrift "eines schmalen Fähnchens" – also seinen eigenen, aber im Text der aus Nasos Werk stammenden Fragmente gelesenen Namen –, zu den Felsen gegenüber seine Schreie richtet (Ebd.: 254). Der "Abschluß" des im Roman gesuchten, aber immer nur in Fragmenten gefundenen Textes fällt mit der "Eröffnung" – mit dem Verständnis – der Welt (d.h. der Wirklichkeitsebene des Romans) für Cotta zusammen. Diese Welt aber, eben als eine "Verwirklichung" von Nasos Text, nimmt Cotta endgültig in sich auf: Er muss "als Literaturforscher und zugleich selbst Teil von Literatur sich in erfundene Wirklichkeit auflösen" (Vollstedt 1998: 96). Demgemäß lässt sich der Roman als eine radikale "Allegorie des Lesens" interpretieren (Bombitz 2011: 80).

Die Kontextualisierung des Textes und die Textualisierung des Kontextes, oder anders gesagt, die Verschmelzung von Text und Wirklichkeit erscheint *im Text* parallel zu den natürlichen Prozessen bzw. als deren materieller Niederschlag. In den letzten beiden Kapiteln des Romans beschleunigt sich dieser Prozess, dem zufolge die lebendige und unlebendige Naturwelt allmählich die menschliche Kulturwelt überwältigt (Ransmayr 2007: 238, 240), was auch "dem Verwandlungsprinzip [entspricht]" (Epple 1992: 50), und "die Rückkehr der Zivilisation zu Natur" bedeutet (Ziolkowski 2008: 155; vgl. Mosebach 2003: 153-155, 157-162, 182).

Die oben zitierten Formulierungen ("die Zerstörung des Himmels im Seilerhaus" und "de[r] Einsturz von Cottas Welt") weisen auf ein besonderes Gebilde hin, das als Ergebnis des Prozesses der Verflechtung von Kultur und Natur, Text und Wirklichkeit erscheint.⁵ Das Endergebnis dieses Prozesses ist, ähnlich wie im Fall der Vernichtung der Gebäude in Tomi, einer Kultur, das Verschwinden (Verbrennen, Einsturz oder Auflösen) des auf verschiedenen materiellen Trägern fixierten Textes (Ransmayr 2007: 254). Dieser Prozess vollzieht sich aber nach der Vor-Schrift aus Nasos Werk (also einem Text), in Form von verschiedenen Verwandlungen.

⁴ Zu dieser Interpretation des Abschlusses des Romans siehe noch Kiel 1996: 189-190; Kennedy 2002: 326; Gildenhart, Zissos 2007: 2; Mosebach 2003: 193-196, im Zusammenhang mit dem "Tod des Autors" (also Nasos als der Instanz der Interpretation seines Textes): 202-205; Cieślak 2007: 112.

^{5 &}quot;Anfang Jänner kroch eine Pflanze tief ins Innere der Seilerei – eine blaue Winde, die sich unbehelligt um Cottas Lumpengirlanden zu ranken begann. Als ob sie die Fetzen aus Trachila schmücken wollte, führte sie die Locken ihrer Triebe die Wäscheleinen entlang, steckte hier einer zerrissenen Hemdbrust Broschen und Orden aus Trichterblüten an, faßte dort ein Stück Futterseide in einen Kranz aus Blättern und verband und verwob die Girlanden allmählich zu einem einzigen Baldachin, einem schwankenden Himmel, den Cotta so gleichmütig hinnahm wie den Efeu der Mauern, wie das Moos auf den Treppen" (Ransmayr 2007: 240-241).

Die Verflechtung von Text und Wirklichkeit (als eine Art Verwandlung) gestaltet sich in Textmetaphern als Gewebe: Die blaue Winde "verband und verwob die Girlanden allmählich zu einem einzigen Baldachin", in dem die Girlanden aus den Lumpen bestehen, die an Seilen aufgehängt sind, und die die Fragmente von Nasos Text enthalten. Der Prozess selbst, im Laufe dessen sich die Spuren von Nasos Text in Verwandlungsprozessen der unüberwindlichen Kräfte der Natur auflösen, wird durch den Text der von Naso geschriebenen Verwandlungen gesteuert: "Was nun geschah, war nur die Erfüllung dessen, was längst auf den Fetzen und Wimpeln von Trachila geschrieben stand" (Ebd.: 251).6

Als Cotta, nachdem er den "Weg" Nasos, d.h. die "wirklichen", nicht (im materiellen Sinne) textuellen Spuren des Autors gefunden hatte – welche sich doch endlich wieder als Text, genauer gesagt als Verwirklichungen eines Textes zeigten (Ebd.: 253-254; Fitz 1998: 244) -, in Richtung seiner neuen "Wirklichkeit" aufbrach, "trug er ein Geflecht aus Ranken, Fetzen und Schnüren und schleifte Lumpengirlanden wie papierene Drachenschwänze hinter sich her" (Ebd.: 253). Man dürfte also die Behauptung des Erzählers – "[d] ie Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr" (Ebd.: 254) – nicht als selbstverständlich oder gar zuverlässig gelten lassen. Schon darum nicht, weil die temporal, historisch und räumlich – durch die komplexe, oft in Form der erlebten Rede verunsichernde Erzählweise – vervielfältigte, mehrfach relativierte, vermischte und diffuse Referenzebene⁷ für den ganzen Roman ein anderer Text bildet, nämlich die (nicht ohne weiteres mit dem Original identifizierbaren: Fitz 1998: 239) Metamorphosen von Ovid. In solcher Weise sind aber, zweitens, "die Übergänge zwischen dem Bezugstext und der neuen Fiktion nicht klar zu ziehen [...] und beide Texte, als Palimpsest verbunden, [gehen] permanent ineinander über" (Epple 1992: 96; ähnlich Kulcsár-Szabó 2005: 186, 191-194, der die Derridasche Metapher von "Hymen" für diese Art von intertextueller Beziehung heranzieht). Genauer gesagt, bedürfte "erfinden" im Sinne von "etwas neues hervorbringen" hier eben darum

⁶ Siehe noch: "Daß Tereus der Wiedehopf war und Procne die Nachtigall, stand auf diesen Fetzen, Echo der Widerhall und Lycaon ein Wolf... Nicht nur die vergangenen, auch die zukünftigen Schicksale der eisernen Stadt flatterten an den Steinmalen von Trachila im Wind oder glitten nun enträtselt durch Cottas Hände" (Ransmayr 2007: 252). "[Cotta] hatte allein die Bilder vor Augen, die ihm die Inschriften auf seinen Lumpen verhießen" (Ransmayr 2007: 253).

⁷ Dazu siehe z.B. Wilhelmy 2004: 278-280; Cieślak 2007: 107, 108-109; zu den Anachronismen vor allem: Mosebach 2003: 146-148; zu der Erzähltechnik: Fitz 1998: 257-260. Nach Fitz 1998: 220-231 bezieht sich dasselbe auf den von den verschiedenen Protagonisten als Rezipienten (Echo, Arachne und Pythagoras) immer anders referierten Text von Naso (und nicht von Ovid!). Das hängt eng auch mit der im Roman inszenierten Art und Weise von Cottas Lesen zusammen, der "Nasos "Metamorphosen" nicht in den Erzählungen der anderen Figuren findet, sondern sich diese in einem Wechselspiel von Erzähltem und Hineingedeutetem erst erzeugt" (Fitz 1998: 235).

keiner Aufzeichnungen, also keines textuellen Grundes mehr, weil dies eine ganz und gar textualisierte Wirklichkeit erfindet (Fitz 1998: 256), in der Cotta sich immer "verrückter" zu sein scheint: "Phineus, der Holzasche auf ein Rübenbeet streute, tippte sich an die Stirn, als er den Römer durch die Gassen gehen sah: Der war verrückt: der mußte verrückt geworden sein: in ein murmelndes Selbstgespräch versunken schritt er dahin; um den Hals trug er ein Geflecht aus Ranken, Fetzen und Schnüren und schleifte Lumpengirlanden wie papierene Drachenschwänze hinter sich her" (Ransmayr 2007: 253, wo es sich nicht eindeutig entscheiden lässt, ob durch die Formulierung "Der war verrückt; der mußte verrückt geworden sein" Phineus' Meinung oder die Annahme [also nicht einmal in diesem Fall eine zuverlässige Information] des auktorialen Erzählers übermittelt wird. In der Formulierung des Erzählers: "Unsinnig heiter wie ein Kind saß Cotta allein in der Seilerei" [Ebd.: 252]. Die chaotische Menge der Bruchstücke des Textes bedroht Cotta bereits vor dem Philomelas Ankunft wahnsinnig oder mindestens in den Text absorbiert zu werden: "[D]ie bekritzelten, verblichenen Fähnchen aus Trachila [schaukelten] an kreuz und quer gespannten Schnüren. Cotta versuchte die Fechten zu ordnen [...] Das Spiel (...) ließ ihn manchmal tagelang nicht los" [Ebd.: 221]. In dieser Tendenz könnte man – psychoanalytisch gesprochen – auch "eine Realisierung des Todestriebes" erblicken [Epple 1992: 95]. Das Losreißen vom Wirklichkeitsprinzip bedeutet aber hier, paradoxerweise und in Form der im Roman nicht seltenen chiastischen Umkehrung, eben den Weg in die Wirklichkeit.) Unter Verrücktheit kann hier der Verlust der Unterscheidungsfähigkeit zwischen Fiktion (Text) und Wirklichkeit verstanden werden – gleichzeitig ein Prinzip, dem Ransmayrs Text zugrunde liegt (Epple 1992: 84). In diesem Sinne bedeutet Cottas "Verrücktheit" nicht nur einen Verlust, sondern auch eine neue Erkenntnis, nämlich über die untrennbare Verflechtung von Wirklichkeit und Literatur. Am Ende des Romans werden Text und Wirklichkeit, "Fiktion und Realität innerhalb seiner Fiktion nun identisch" (Vollstedt 1998: 63: 95), was in Hinsicht auf den Protagonisten nichts anderes bedeutet als die Bewusstwerdung darüber, dass er, "Augenzeuge irrealer Ereignisse, zuletzt der Metamorphose von Tereus, Procne und Philomela, [...] selbst nur ein Phantasieprodukt [ist]: Er sucht seinen eigenen Namen auf den Stoffähnchen mit Nasos Dichtung" (Ebd.: 118), weil es ihm klar wurde, "daß er der ist, der jene Wirklichkeit verkörpert bzw. in ihr lebt, die er zuvor in den Aufzeichnungen Ovids gesucht hat" (Kiel 1996: 192).8

⁸ Vgl. Wilhelmy 2004: 319, und zu dieses Verfahren von Ransmayr als eine Art "Mythisierung" der Wirklichkeit siehe noch 302 ("Für die Bewohner Tomis gilt: sie sind Mythen, aber sie haben keine"), 309-312, 321; Kiel 1996: 186; Fitz 1998: 241-243; Gehlhoff 1999: 124-125. Beachtlich erkennt Cotta in den Bewohnern Tomis die mythischen Gestalten früher nicht. In dieser Hinsicht sind die Perspektive von Cotta und dem Leser des Romans bis diesen Punkt auseinandergegangen: "Im Gegensatz zu dem Leser vermag es Cotta nicht – obwohl er nicht nur ein Freund Ovids, sondern

Cotta, der rekonstruierende Philologe, wird in dieser Krisensituation verwandelt, und damit ändert sich nicht nur seine Interpretationsmethode und Auffassung von Textualität, sondern auch seine Lebensauffassung und Verhaltensweise (Fitz 1998: 296-297): in dem Moment, als er sich dessen bewusst wird, dass er sich selbst in Nasos Text begegnet, und "die "Metamorphosen" [...] in dem Moment [findet], als er nicht mehr nach einem fixierten, verdinglichten Text sucht, sondern erkennt, daß Geschichten 'leben", d.h. nicht fertiges Produkt sind, sondern vom Rezipienten immer neu erschaffen, also konstruiert werden müssen" (Ebd.: 243). So wird die Welt von und für Cotta lesbar.

II

Was also Cottas Abwendung von der philologischen Rekonstruktion der Textfragmente Nasos und seine Einkehr in die durch Interpretation erschaffene
Textwelt als Wirklichkeit auslöst, ist die Erscheinung von Philomela, Procnes
jüngerer Schwester in Tomi. Diese erschütternde Erfahrung ist es, die nicht
nur den Wandel in der Lektüre- und Verhaltensweise Cottas bewirkt, sondern alles hervorruft, was dieser unerwarteten Erscheinung folgt: Die eher
nur zeichen- oder spurenartige Offenlegung der traumatischen Geschichte der
tragischen Frauenfigur, die Rache der Schwester, dann das Trauma des Tereus
und am Ende die einen neueren Mord (oder gar neuere Morde) verhindernde
Verwandlung der drei Personen in Vögel – die erste Verwandlung, die sich auf
der Wirklichkeitsebene des Romans vor den Augen des vor Schreck erstarrt
kauernden Cottas vollzieht.

Im Folgenden wird eine Lektüre der Philomela-Geschichte des Romans als Geschichte einer Reihe verschiedener Traumata vorgeschlagen. "Trauma" sollte im allgemeinsten Sinne als "wound of the mind", "the breach in the mind's experience of time, self, and the world" (Caruth 1996: 4) verstanden werden, mit "symptoms from each of three groups: intrusive recollections of the trauma event, avoidance of reminders of the event and emotional numbing, and hyperarousal" (Kirmayer, Lemelson, Barad 2007: 1).

Nicht einmal für eine solche Lektüre wäre es aber zweckmäßig, die psychoanalytische Perspektive zu verabsolutieren, denn es ist recht auffallend, wie der Text des Romans den psychischen oder psychologisch-psychoanalytischen Kode mit anderen Kodes vermengt. Als textueller Beleg dieser Beobachtung kann gleich das Auftauchen Philomelas angeführt werden, in dessen Darstellung der natürliche Kode (z.B. das Wuchern) sich mit dem psychologischen Kode vermischt. Philomela tritt aus den Wolken als eine Art natürliche Erscheinung hervor (Ransmayr 2007: 241); sie vermag nicht zwischen der

auch ein Kenner seiner Werke ist – in den Einwohnern Tomis die Figuren des Epos wiederzuerkennen" (Cieślak 2007: 114; vgl. 130-131, und Fitz 1998: 218-219).

zivilisiert-urbanen und der natürlichen Umgebung zu unterscheiden (ebd.); die Geschwüre ihrer Wangen können als physisch-körperliche Spuren des Traumas, aber auch als die der alles überwuchernden, verzehrenden Natur gelesen werden (man denke hier etwa an Schimmel, Rost, Moos usw.); ihre Sprachlosigkeit (sie kann weder sprechen noch das Sprechen verstehen) lässt sich ebenfalls als ein posttraumatisches Symptom interpretieren, gleichzeitig aber auch als ein Beispiel für die Verschmelzung des Natürlichen oder Animalischen und des Menschlichen (siehe u.a. die zahlreichen Beispiele animalischer Bewegungen und Laute der Menschen in den beiden letzten Kapiteln). Endlich soll in diesem Kontext auch Philomelas Amnesie erwähnt werden (von einer ähnlichen Amnesie ist übrigens auch Cotta bedroht), die sich nicht nur als ein wirkliches, "realistisches" Symptom einer posttraumatischen Neurose auffassen lässt, sondern auch als eine Variante der pluralen Thematisierung der Erinnerung wie auch des Gedächtnisses, der Spur, des Archivs, der Rekonstruktion und der Überlieferung im Roman.9 Dabei kann die psychoanalytische Perspektive nur eine Perspektive der Lektüre sein, und wenn man sie als einzige geltend machen würde, führte es zu einer Verarmung der Interpretationsmöglichkeiten dieser Episode.¹⁰

Im Folgenden wird auf die Vermengung der verschiedenen Kodes hingewiesen, und insbesondere auf den Kode der imaginären oder halluzinatorischen, aber in der phonischen Schicht des Textes mehrmals stark versinnlichten Stimme und Stimmlosigkeit (d.h. der menschlichen und nicht-menschlichen Laute), also den Kode der (A)Phonie, der in den beiden letzten Kapiteln des Romans sehr stark präsent ist. Hierbei sollen die Zusammenhänge von Laut/Stimmlosigkeit und Trauma, von (Un)Stimmlichkeit und Traumatisiertheit in den Vordergrund gestellt werden. Auf diese Weise wird eine sich auf die sinnlich-medialen Textkomponente konzentrierende literaturwissenschaftliche Perspektive neben der psychologischen die Interpretation leiten.

Philomelas brutale Verstümmelung, d.h. die Zerstörung ihrer Sprechorgane, ist die Ursache ihrer Aphonie. (Demgemäß sei dieses Wort hier nicht im engeren, strikt begrifflichen Sinne der psychogenen Aphonie oder dissoziati-

⁹ Zu der zweitens erwähnten Thematik bieten zahlreiche Beispiele Epple 1992: 66-68, 79-80; Godel 2014: 464-466; im Kontext der Geschichtskonzeption und der Auffassung des Lesens im Roman: Kennedy 2002: 325-326; im Zusammenhang mit der mythisierenden Tendenz des Textes: Wilhelmy 2004: 306-307; zum "oralen" Charakter dieses Verfahrens: Anz 1997: 122; zur Frage des Archivierens im Roman: Mitterbauer 2015. Selbstverständlich bilden die Probleme der temporalen Struktur der Traumatisiertheit, des Erzählens, des Gedächtnisses und der Zeugenschaft ebenso den Kern des Traumaverständnisses überhaupt (Lemelson, Kirmayer, Barad 2007: 463-466, 468-470).

¹⁰ Auf diese Gefahr wird schon von Walde (2007: 330) hingewiesen, sowohl im Kontext der zeitgenössischen (nach Ransmayrs Roman entstandenen), meist anglophonen "New-Metamorphosis-Literatur" als auch deren Interpretationen.

ven Dysphonie zu verstehen, sondern überhaupt als Verlust der Stimme, der Fähigkeit des artikulierten Sprechens.) Die Aphonie, auch ohne eine physische Verletzung der Sprechorgane, gilt als ein typisches Symptom der posttraumatischen Neurose. In diesem Sinne lässt sich Philomelas Verstümmelung nicht nur als bloße Ursache seiner Stummheit, sondern umgekehrt auch als eine Art Materialisation der – nicht durch Verstümmelung selbst, sondern durch Vergewaltigung verursachten – psychischen Verletzung interpretieren. Weiterhin fügen sich die imaginär-halluzinatorischen Laut-Effekte (beziehungsweise die Stille oder das Verstummen als charakteristischer Mangel von Lauten) nicht nur in den Diskurs der realistischen Darstellung psychisch traumatisierten Zustands ein, sondern lassen sich von der sich im Roman auflösenden Opposition des Menschlichen und Tierischen, Kulturellen und Natürlichen, Erlernten und Triebhaften her lesen. Außerdem wird den imaginären Lauten in einigen besonders schönen und innerlichen (im scharfen Kontrast zu der Brutalität der erzählten Ereignisse und dem Schreck bei ihrem Erleben stehenden) Beschreibungen des XV. Kapitels metapoetische und metafiktive Bedeutsamkeit zuteil. Wie erwähnt lenkt eben die phonetische, rhythmische und metrische Konstitution von Ransmayrs äußerst artistischem, poetischem Text die Aufmerksamkeit des Lesers darauf, dass das Moment des Klanges sowohl auf mimetischen als auch auf der textuellen (besser gesagt der artikulatorischen) Ebene des Romans eine bedeutende Rolle spielt. Und zwar nicht nur durch die lautnachahmenden (und auf den Akt der Lautbildung und -gebung verweisenden) Wörter, wie z. B. brüllen, über- und zubrüllen, flüstern, grölen usw., sondern auch durch die Klangeffekte der Alliteration, und durch die – in mehreren Analysen hervorgehobenen – rhetorischen und rhythmischen/metrischen Eigenschaften des Textes. 11 Ransmayrs Roman folgt offensichtlich der antiken rhetorischen Tradition der Prosa, und zwar nicht nur hinsichtlich des Prosarhythmus oder der Redeartigkeit, der aufgeweckten "Illusion von gesprochener Sprache" (Wernitzer 2015: 306-307), sondern überhaupt der Klanglichkeit, der Stärke der akustischen Effekte. Demgemäß sollte der Roman laut gelesen werden – wie in der Antike es die vorherrschende Lesepraxis war.¹²

Sigmund Freud unterscheidet die Eigenschaften der traumatischen Neurose im Vergleich zur Hysterie folgendermaßen: sie übertreffe "in der Regel durch die stark ausgebildeten Anzeichen subjektiven Leidens, etwa wie

¹¹ Zur Funktionsreiche der syntaktischen Figuren (Anaphern, Parallelismen, Klimaxe, Polysyndeta, Anadiplosen, Perioden, Ellipsen) siehe z.B. Epple 1992: 80-83; Gehlhoff 1999: 125-130; Mosebach 2003: 212-214 (mit Hinweis auf die frühere Literatur); zu den lautmalerischen Effekten: Vollstedt 1998: 61; zum Effekt der oft erkennbaren daktylischen Klauseln: Koch 1999: 1115, zusammen mit Lautmalerei: 1119.

¹² Zu einem (nicht ganz erfolgreichen) Experiment Ransmayrs mit dem Hörbuch siehe Katschthaler 2015, vor allem 233-236; zum lauten Lesen in der Antike siehe Simon 2007.

bei einer Hypochondrie oder Melancholie, und durch die Beweise einer weit umfassenderen allgemeinen Schwächung und Zerrüttung der seelischen Leistungen" die Hysterie (Freud 1920: 9). Im Fall eines Traumas wird nach Freud "eine großartige "Gegenbesetzung" hergestellt, zu deren Gunsten alle anderen psychischen Systeme verarmen, so daß eine ausgedehnte Lähmung oder Herabsetzung der sonstigen psychischen Leistung erfolgt" (Ebd.: 30). Im Verhalten Philomelas sind die Symptome der traumatischen Neurose wohl bemerkbar (eingeengtes Bewusstsein, Phobien, Wiederholungszwang usw.), und auch die Geschwüre auf ihrem Gesicht, wie schon erwähnt, lassen sich auf der tropologischen Ebene des Textes als körperliche Symptome, sichtbare Zeichen ihrer psychischen Verletzung, verstehen.

Die Störung der Sprachfähigkeit ist eine von Freud (bereits im 'Fall Dora') und z.B. von Juliet Mitchell beschriebene, nicht rare Begleiterscheinung der traumatischen Neurose (Freud 1905; Mitchell 1998: 122, 126–127). Auch in Ovids *Metamorphosen* leiden die verwandelten Personen, die in einigen Fällen früher vergewaltigt wurden, oft an Sprachverlust: "Philomela's mutilation has much in common with the metamorphoses suffered by many victims in the poem (mostly female); for example, Daphne into laurel, Io into a cow, Callisto into a bear, Actaeon into a stag, Arachne into a spider, and many into trees (Phaethon's sisters, Dryope, Myrrha), pools (Cyane, Arethusa, Byblis), and statues (Phineus's men, Niobe). All lose the ability to speak with a human voice; if they have been turned into animals, their efforts to speak, resulting in grunts, and their horror at this, are recounted" (Richlin 1992: 165).

Wenn man dies in Betracht zieht, scheint es kein bloßer Zufall zu sein, dass Ransmayr in seinem "Ovidischen Repertoire" in der Darstellung Philomelas Geschichte in den Metamorphosen eben das Moment der Verstümmelung, des Mundtotmachens des Mädchens hervorhebt. In Ovid steht Sprachlosigkeit, die als Ergebnis der brutalen, doch mimetisch kaum nachvollziehbaren Tat des Tereus eintritt (Ebd.: 175), in scharfem Kontrast zur eloquenten Rede, in der das Mädchen nach ihrer Vergewaltigung und vor ihrer Verstümmelung den Tyrannen anschuldigt (Met. VI. 533-548). Aus der ovidischen Beschreibung der Verstümmelung lohnt es sich in diesem Zusammenhang das Moment zu erwähnen, in dem Philomelas Stimme, nachdem ihre Zunge herausgeschnitten wurde, zu einem unartikulierten, tierischen, entsetzten Laut wird (den doch diese schon abgeschnittene und auf dem Boden sich schlangenartig windende Zunge von sich gibt), der ebenso sehr den Schmerz als die wilde Wut ausdrückt (letztere wird erst später bei der grausamen Rache der Schwester offensichtlich): "Der Rest der Zungenwurzel zuckt noch, die Zunge liegt am Boden, und zitternd murmelt sie etwas in die blutgeschwärzte Erde" (VI. 557-558, übers. von Michael von Albrecht). Der lateinische Text (wie auch die deutsche Übersetzung, vor allem mit den -r und -z Lauten), hauptsächlich mit der reichen Alliteration der -r, -m/-n und -t Laute, versinnlicht in seiner Materialität auch akustisch diese grausame Verwandlung der Stimme: *radix micat ultima linguae, / ipsa iacet terraeque tremens inmurmurat atrae* etc. Wie wir sehen werden, korrespondiert diese morbide und erschreckende Beschreibung, die den Leser an die Verstümmelungen in Homers Kampfszenen erinnert (vgl. z.B. Ilias V. 292–293) in mancherlei Hinsicht mit Aspekten, die in Ransmayrs Roman mit dem Verlust der Stimme Philomelas verbunden sind. ¹³

In Ransmayrs Roman (wie auch bei Ovid) steht Philomelas Aphonie einerseits mit der Zerstörung ihrer Sprechorgane im unmittelbaren Bezug, und (über die erwähnten allgemeinen psychologischen Beobachtungen hinaus) lässt sich allein aus ihrer allgemeinen Kommunikationsunfähigkeit darauf schließen, dass ihre Stummheit nicht nur die Folge einer physischen, sondern auch einer psychischen Ursache sein könnte. Tatsächlich ist Philomela nicht imstande zu sprechen, darüber hinaus scheint sie weder das Sprechen noch die gebärdensprachliche Kommunikation zu verstehen (Ransmayr 2007: 244; siehe auch 242 über die erfolglosen Versuche der Bewohner Tomis durch Hand- und Fingerzeichen mit Philomela zu kommunizieren).

Andererseits erhält die Aphonie, und zwar nicht nur im Fall von Philomela, sondern auch von anderen Figuren, eine reichere Bedeutung, indem sie sich sowohl ins Paradigma der Machtgewalt¹⁴ als auch in das der Überwindung des Künstlichen oder Kulturellen durch das Natürliche einfügt.

Die Geschichte, die Tereus über Philomelas Unfall vortrug, galt für die Bewohner der Stadt von Anfang an als unglaublich oder zumindest verdächtig. Die "Gerüchte" aber, "die damals an der Küste erzählt wurden", waren "unter den Drohungen des Schlachters" "verstummt", und "was blieb, was bleiben durfte, war nur die Chronik eines Unglücks", die nämlich Tereus selbst erzählte. ¹⁵ Diese Zensur kann bei den ost- und mitteleuropäischen Lesern die Erinnerung an die Tabuisierung des Themas der von der sowjetischen Roten Armee begangenen Massenvergewaltigung (als eines kollek-

¹³ Zu Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen den Darstellungen der Philomela-Geschichte bei Ovid und bei Ransmayr siehe vor allem Cieślak 2007: 129. Der grundlegende Unterschied zwischen Ovid und Ransmayr besteht in der Gestaltung der Philomela-Episode: "[t]he bitterness of the tale is stark and unmediated, and nowhere offers a consolatory suggestion of benign divinities overseeing human affairs" in Ovids *Metamorphosen*, in Ransmayrs Roman dagegen lässt sich eine Art "Erlösung" als Kontrast finden: "the transformation of the three human beings into birds provides reconciling closure to the sociopathic violence" (Gildenhart, Zissos 2007: 7 und 16 [n. 43]).

¹⁴ Als ein früheres Beispiel aus dem Roman siehe dazu den Fall des (mutmaßlich aus Rache) brutal geschlagenen Leibwächters des in Ovids Theaterstück verspotteten Senators (Ransmayr 2007: 50-51).

¹⁵ Ransmayr 2007: 243; vgl. 27, über Tereus' "schlecht gehütetes Geheimnis, daß er Procne (...) mit irgendeiner namenlosen Hure, die nur ein Schäfer einmal hatte schreien hören, oben in den Bergen betrog." Diese namenlose Hure kann wohl Philomela sein.

tiven Traumas) am Ende des zweiten Weltkriegs in den eroberten Ländern des späteren Ost-Blocks hervorrufen. Dass diese historische, in Anlehnung an den von Marianne Hirsch eingeleiteten Begriff post-memory vorgeschlagene Interpretation nicht unberechtigt ist, kann einerseits durch die Erinnerung an die Tatsache, dass Tereus mindestens bei Ovid ein tyrannus ist (und auch bei Ransmayr "Herrschsucht [...] Tereus vorzuwerfen [ist]" [Mosebach 2003: 176]), gerechtfertigt werden. Andererseits und vor allem sprechen dafür das Auftreten von Thies, dem deutschen Kriegsveteranen in Tomi, der ruinösen, von Flüchtlingen erfüllten, und aus einem zweijährigen Winter erwachenden Stadt, wie auch die zahlreichen Anspielungen auf die NS-Zeit und die verschiedenen totalitären Regime des 20. Jahrhunderts in der Darstellung von Augustus' Rom. 16 Außerdem spielt Thies, kaum zufällig, auch in der Philomela-Episode eine wichtige Rolle: er zerrt den "tobenden" Phineus von Philomela weg, und er ist der Liebhaber von Procne (Ransmayr 2007: 245; 77-78; Gehlhoff 1999: 102-105). Bemerkenswert ist auch, dass das Diktum, "der Mensch ist dem Menschen ein Wolf" im Roman gerade von Thies stammt (Ransmayr 2007: 235).

In Ransmayrs Roman wird die Aphonie (als Verlust der artikulierten menschlichen Stimme) mit dem Verlust des Auffassungsvermögens der artikulierten menschlichen Stimme verbunden, der in der Psychologie dissoziative Sensibilitäts- und Empfindungsstörung genannt wird. Dies deutet auch auf die Loslösung von der menschlichen Welt und auf die Annäherung der natürlichen Welt an. Die Wendung vom Kulturellen zum Natürlichen zeigt bei Cotta die Abwendung von Nasos Text und die Hinwendung zur (paradoxen, weil von einem Text begründeten) "Wirklichkeit". Ransmayrs Text lenkt die Aufmerksamkeit darauf nicht durch erzählerische Reflexion, sondern durch eine (fast wörtliche) textuelle Parallelität, die sich in den Beschreibungen der Beziehung Philomelas und Cottas zur Sprache offenbart: "Philomela (...) schien menschliche Stimmen nicht anders wahrzunehmen als das Gezeter der Möwen, das Tosen der Brandung" (Ebd.: 245); "Cotta hörte die Worte nicht, die man ihm zurief, (...) hörte wohl das Gezeter der Lachmöwen, die Brandung, auch Vogelsang und das Rascheln von Palmfächern im Wind – aber keine menschliche Stimme mehr" (Ebd.: 253).

¹⁶ Gehlhoff 1999: 57-58; Mosebach 2003: 190, 192, 208-210; Spitz 2004: 143; Wilhelmy 2004: 284-285; Osborne 2013: 75. Nach Ziolkowski (2008: 154, mit Hinweis auf Williams 2003) erinnert das im Roman geschilderte diktatorische Rom "an die kommunistische Regierung Rumäniens"; ebenso Cieślak 2007: 109-111 (mit Erwähnung der ehemaligen DDR und Rumänien).

III.

Als wären die letzten beiden Kapitel des Romans von Philomelas verlorener Stimme und dem sie ersetzenden Laut durchdrungen, bilden diese Laute eine dicht verwobene Textur des Abschlusses in Ransmayrs Roman. In den letzten Kapiteln geraten nämlich die imaginären oder halluzinatorischen Lauteffekte in den Vordergrund, welche ohnehin im ganzen Roman eine wichtige Rolle spielen (man denke da z.B. an die Gestalt von Echo). Obwohl Philomela nicht sprechen kann, spricht ihr Trauma, oder mindestens "stöhnt" es, "gibt Schreckenslaute", "stößt rohe unverständliche Laute aus" usw., gibt also seiner selbst Laut: "trauma (...) is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available" (Caruth 1996: 4).

Nachdem Philomela in der Stadt angekommen war, ging sie an die Mole, "stand [...] an ein kieloben liegendes Boot gelehnt und starrte wie erleichtert ins Leere" (Ransmayr 2007: 242). Dort stößt sie "rohe unverständliche Laute" aus, gibt "Schreckenslaute von sich" (Ebd.) und stöhnt (Ebd.: 243). Der Erzähler benennt und charakterisiert Philomela oft mit solchen Ausdrücken, die auf den Verlust ihrer Stimme, auf ihre Stummheit und Verstümmelung hinweisen (die Stummheit, die Verstümmelte, stumm, die mangelnde Zunge usw.). Die Bewohner der eisernen Stadt versuchten hoffnungslos mit der stummen Frau mit Hilfe von Fingerzeichen zu kommunizieren, "bis ein gellender Schrei dieses Gewirr sinnloser Zeichen zum Erstarren brachte" (Ebd.: 242). Die nach dem Schrei von Procne, "[dieser] dicke[n], atemlose[n] Schlachterin", eingetretene "entsetzte Stille" zeigt ebenfalls die Bedeutung der Lauteffekte (hier eben die des Mangels von artikulierten Lauten, also von Stimmen) an, indem diese Stille eine Wende im Verhalten der Stadtbewohner gegenüber Philomela aufzeigt: "Als habe dieser Schrei die Aufmerksamkeit der ganzen Stadt auf ein einziges Schicksal gelenkt, wandte Tomi sich nun dieser schrecklichen Fremden zu; (...) Dem Schrei der Schlachterin folgte eine entsetzte Stille, der Stille das Getrommel der Laufschritte" (Ebd.: 243).

Ein spiegelartiges, durch Lauteffekte übermitteltes Verhältnis zwischen Philomela und ihrer Schwester kommt in der Szene zum Vorschein – auch diese ganze Szene ist, wie im vierten Teil gezeigt werden wird, von fiktiven, halluzinatorischen Tönen überfüllt –, in der sich Cotta, vor Tereus' Zorn zitternd, im Haus des Seilers versteckt: "Er [Cotta] wagte weder Licht zu machen noch seinen Ort zu verlassen, als er an der Tür zur Werkstatt eine erstickte Stimme hörte, einen zornigen, wie durch einen Knebel hervorgestoßenen Laut. (...) sie [Procne] flüsterte beruhigend auf Philomela ein, legte ihr die Hand auf den Mund" (Ebd.: 250). Hier hören Cotta und/oder der Erzähler Philomelas Laut als emotionsvoll ("zornig"; obwohl dies die Folge dessen

sein kann, dass Procne ihre Hand auf den Mund ihrer Schwester legt), und Procne "flüstert" in Philomelas Ohr, als ob sie ihre Rede verstehen könnte.

Nicht nur Procnes Schrei und Flüstern zeigen jene Spiegelung, oder besser, das widerhallartige Hin- und Zurückprallen von nicht oder nur unzureichend artikulierten Lauten, welches Philomelas Auftauchen auslöst. Phineus, der Branntweiner, als er Philomela brutal an ihr Trauma erinnert (und ihm es endlich gelingt, ihr auf diese grausame Weise das Trauma nicht nur in Erinnerung zu rufen, sondern sie auch zum Handeln zu veranlassen, bis sie anklagend auf Tereus' Haus zeigt), also im Laufe dieses Erinnerns – und hier wird sogar Phineus' Verhalten als "tobend" beschrieben – wiederholt das traumatische Ereignis, und endlich schreit und brüllt er mehrmals in Philomelas Gesicht ein einfaches Wort:

Erst als (...)[Phineus] seinen Mund aufriß, die Zunge heraussteckte, mit seiner hohlen Faust umschloß und der Verstümmelten den schrecklisten Augenblick ihres Lebens mit einer schrecklichen Geste in die Erinnerung zu reißen versuchte und wer? schrie, wer?, schien Philomela für einige Herzschläge aus ihrer Ferne in die Welt der Vernunft und Grausamkeit zurückzukehren und zu erkennen, daß sie unter Menschen war, starrte mit einem Ausdruck des Entsetzens in ihre Gesichter; (...) Phineus (...) brüllte ihr die Frage nach ihrem Peiniger wie einer Schwerhörigen immer wieder vor, bis Thies den Tobenden von den beiden Frauen wegzuzerren versuchte. (Ebd.: 245)

Und als Philomela auf ihres Peinigers, also auf Tereus' Haus zeigt, "verstummt" der Branntweiner plötzlich (Ebd.: 246).

Die Parallelität zwischen Philomela und Tereus ist jedoch noch interessanter als die zwischen Philomela und Procne oder als die zwischen Philomela und Phineus. Psychologisch gesehen sind Tereus und Philomela mit dem Moment des Traumas verbunden. Tereus verliert seinen Sohn, Itys, das einzige Lebewesen, demgegenüber er (zumindest nach dessen Tod) sich gefühlsvoll und fast zart zeigt. Diese Gemeinsamkeit im Trauma, die im Übrigen die beiden Protagonisten (obwohl Philomela mit Procne zusammen) einander – d.h. gewissermaßen spiegelartig – verursacht haben, wird in erster Linie durch die Gemeinsamkeit der (Unfähigkeit zur) Stimmgebung, also durch den unartikulierten, stöhnenden Laut wahrnehmbar gemacht. Ferner wird im folgenden Abschnitt auch der frühere, seine Brutalität versinnlichende Laut von Tereus wachgerufen, der ebenso ein unmenschlicher, ein über- oder untermenschlicher Laut ist¹⁷:

¹⁷ Vgl. Ransmayr 2007: 11, 26. Tereus' schaurige, animalische Stimme ist tendenziell mit seiner Brutalität verknüpft (Mosebach 2003: 163-165), der Schrei und das Gebrüll charakterisieren aber im Allgemeinen die Kommunikation(sunfähigkeit) der Bewohner der eisernen Stadt (Ebd.: 168), und bilden Teil der Auffassung von Menschen als Homo homini lupus. Darüber hinaus ist es bemerkenswert, dass in Tomi Tereus als Schlachter

Tereus schrie nicht; weinte nicht. Tereus, der selbst das Schlachtvieh zu überbrüllen vermochte, wenn es sich in Todesangst gegen den Zerrstrick stemmte; (...) Erst als er dem Toten das Hemd abstreifte und aus einer klaffenden Stichwunde Blut und Wasser lief, hörten alle, die nahe genug und wie gebannt im Verborgen standen, daß der Schlachter stöhnte, hörten eine vom Schmerz verwandelte Stimme, die so fremd und ungeheuerlich war wie die Klage der Verstümmelten. (Ebd.: 248-249)

Wenn Itys' Wunde sich als "eine klaffende Stichwunde", aus der "Blut und Wasser" läuft, erschließt (Ebd.: 249; vgl. 29 über Itys' frühere Verletzung und die "Verteilung" seines Blutes, was seinen Tod vorzeichnet), dann klafft im Gedächtnis des Lesers nicht nur der Abgrund auf, in den Philomela heruntergefallen sein soll ("Philomela, hieß es damals, mußte wohl durch einen dieser schwarz aufklaffenden Risse am Grund der Schlucht in unerreichbare Tiefen hinabgestürzt sein" (Ebd.: 244), sondern auch der schreckliche Riss wird hervorgerufen, der an der Stelle von ihrem Mund gähnt ("[Philomela] öffnete den Mund zu einem Stöhnen, und jetzt sahen die Neugierigen; daß die Stummheit dieser Frau ganz anderer Art war als das Schweigen der Weberin. Die Fremde hatte an der Stelle des Mundes nur eine nässende, schwarz vernarbte Wunde; ihre Lippen waren zerrissen, Zähne ausgebrochen, die Kiefer zerschlagen. Diese stöhnende Frau, die sich nun von Procne in die Arme nehmen ließ, hatte keine Zunge mehr" [Ebd.: 243]18). Überdies weist der oben zitierte Textabschnitt auf eine Verwandlung ("eine vom Schmerz verwandelte Stimme") hin, auf die Metamorphose (der Stimme) der drei Personen: Procne, Philomela und Tereus, insofern fügt er auch die Stimme in die Reihe der Verwandlungen ein, die nicht nur Motive, sondern auch tragende und bewegende Gründe der Welt des Romans sind.

IV.

Zum Schluss möchte ich einen der vielen virtuellen Lauteffekten hervorheben, in dem der ästhetische Charakter des gesangartigen Tons, das Thema des (posttraumatischen) Gedächtnisses, und das Motiv der Verwandlung verschränkt sind. All das geschieht im Rahmen einer Inszenierung, die die Antithesis, die antithetische Komposition, eine der häufigsten Verfahren Ransmayrs (Gehlhoff 1999: 128), in ihrer vollen Stärke enfaltet.

arbeitet, und diese Tätigkeit lässt sich mit seiner schrecklichen Tat, dem Herausschneiden von Philomelas Zunge, in Zusammenhang bringen (Gallagher 2007: 20).

¹⁸ Dabei sollte man auch die -r und -z Laute in Philomelas Mund und Kiefer beschreibenden Satz als die schrecklichen Laute des ehemaligen brutalen Täters hören: "Die Fremde hatte an der Stelle des Mundes nur eine nässende, schwarz vernarbte Wunde; ihre Lippen waren zerrissen, Zähne ausgebrochen, die Kiefer zerschlagen." Vgl. bei der Fußnote 13 im Haupttext zitierten Verse aus den Metamorphosen (VI. 557–558), die die Laute der herausgeschnittenen Zunge Philomelas versinnlichen.

Als Tereus in der Stadt mit Rachedurst den Mörder seines Kindes sucht, und ihn bzw. sie endlich im Seilerhaus, im Versteck Cottas findet, wird in den visuellen Komponenten der Erzählung das Horrorhafte und Gespenstige vorherrschend: "Wer ihn sah, wie er mit dieser Axt blind in Nischen und Gestrüpp schlug, wie er den Schein seiner Lampe langsam über die Schuttböden von Ruinen gleiten ließ und an den Feuern der Flüchtlinge die Decken von den Kauernden riß und dann stumm und achtlos über die Glut hinwegstieg - der wusste, daß der Schlachter Procne suchte, um sie zu töten" (Ransmayr 2007: 249). In der bluterstarrenden Szene kann man aus Cottas Gesichtspunkt der unruhig hin- und her schaukelnden, schaurige und gespenstige Glut des Windlichtes folgen ("Allein von der Finsternis geschützt hockte Cotta in einer Fensternische des Seilerhauses und verfolgte den Schein von Tereus Windlicht, eine flackernde Unruhe, die durch die Gassen sprang, in der Schwärze eines Schuppens, einer Höhle verschwand, wiederkehrte, durch das Dickicht eines Gartens brach und wirre Schatten über Mauern und Fassaden trieb" [Ebd.: 249-250]), bis zum Höhepunkt, in dem Tereus an der Tür des Hauses erscheint, und ein psychotriller- oder horrorfilmartiger Effekt entsteht: "[Cotta] sah den matten Glanz der Axt in der Tür" (Ebd.: 251).

Diese wirksamen Effekte der Schaudererregung rahmen die innerliche und versöhnende Szene im Haus, die sich vor allem im erzählten und inszenierten Medium der Stimm- und Klanglichkeit oder gar des Wohlklingens formt. Procne flüstert "unaufhörlich auf sie [Philomela] ein" (Ebd.: 250), aber dieses Flüstern ist nicht mehr ein unartikulierter Laut, sondern eine artikulierte, und zwar "eine leise", aber doch "seltsam wohlklingende Stimme" (Ebd.: 251). Diese Stimme "verbindet" und "nimmt" die drei Personen als eine Art Medium "gefangen", das Philomela und Cotta betrifft, und ihnen "Besänftigung" bringt. Gleichzeitig wirkt aber dieser Ton oder Klang als phonisches ästhetisches Medium vor allem nicht als verständliche Rede, sondern als ein "reiner Klang". Dieser Klang, mit seinen sinnlich-materiellen, nicht-semantischen Effekten, macht die Personen die unmittelbar drohende Gefahr vergessen, und zieht Cotta gleichsam in die Melodie, in die bezaubernde sinnliche Schönheit eines Märchens (gleichsam aus *Tausendundeine Nacht*):

Cotta wurde so müde, daß er Procne manchmal nur noch aus einer großen Ferne hörte, eine leise, seltsam wohlklingende Stimme. So kauerten sie zu dritt in der Nacht, verbunden allein durch diese unaufhörliche Stimme, die in die Träume der Verstümmelten und in die Müdigkeit des Römers hinabklang, eine wunderbare Besänftigung, die Cotta so gefangen nahm, daß er schließlich nicht mehr auf Worte und Sätze achtete, sondern nur noch auf diesen melodischen Klang, und darüber Tereus und jede Bedrohung vergaß. So verging Stunde um Stunde der Nacht. (Ebd.: 250-251)

Der ästhetische Effekt des Klanges ist in der Passage auch materiell intensiv präsent: *höre* z.B. die Alliterationen (-ei, -l, -s, -ng/nd) in dem kurzen Syntag-

ma: "eine leise, seltsam wohlklingende Stimme", zusammen mit dem selbstreferentiellen oder selbstpräsentierenden Effekt des Wortes "wohlklingende", und mit dem Rhythmus der Spondeen; oder die akustisch intensive Präsenz der *figura etymologica* des "Klanges": "wohlklingende", "hinabklang", "melodischen Klang"; und das langsame, tatsächlich "besänftigende" Tempo der Periode mitten der zitierten Passage. Dieser Effekt des Klanges geht letztendlich in einen "Gesang" über, der Zauberkraft hat, und trostbringend die ehemalige (visuelle) Schönheit von Procne in eine auditive Schönheit verwandelt: "[...] als [...] das Seilerhaus erfüllt schien von dieser sanften Stimme, einem *Gesang* von solchem Zauber, als wäre die Schönheit Procnes, ihre Jugend und ihr verlorenes Glück in reinen Klang verwandelt wiedergekehrt" (Ebd.: 251).

Der elementare ästhetische Effekt des Klanges verknüpft sich in dieser Szene mit der Empfindung der Wärme des Körpers, in der innerlichen Berührung der dicht aneinander geschmiegten Schwestern. Im Medium der elementaren Empfindungen vermittelt diese Verknüpfung die Inhalte, die Philomelas (durch das Trauma) leer gewordene Gedächtnis wieder erfüllen sollten. Procnes Schwester hört diese nicht mehr – wenigstens nicht mit bewussten, verstehenden Hören (wie auch Cotta "schließlich nicht mehr auf Worte und Sätze achtete, sondern nur noch auf diesen melodischen Klang") –, weil sie schon in den Schlaf gesunken ist. Deshalb braucht sie nicht einmal die von diesen "Inhalten" angebotene Besänftigung (als verständliche, oder gar rhetorische Versöhnung). Diese Besänftigung wird für sie durch die bloß körperlich-sinnliche Berührung und den erwähnten, aus dem Flüstern entstehenden reinen Klang vermittelt:

Obwohl die Verstümmelte nun an den großen, warmen Leib ihrer Schwester gelehnt saß und schlief und nicht länger besänftigt zu werden brauchte, flüsterte Procne unaufhörlich auf sie ein, als müßte nun, da ein jahrelanges Schweigen endlich gebrochen war, jeder verlorene Tag noch einmal heraufbeschworen werden, um das erloschene Gedächtnis Philomelas mit einer neuen Geschichte zu erfüllen. (Ebd.: 250)

Einerseits könnte an dieser Stelle die Procne–Philomela Beziehung mit einer Mutter–Kind Beziehung verglichen werden, in der Philomela den Platz des (von ihr und seiner Mutter) ermordeten Itys' übernimmt, während Procne ihr ein Schlaflied singt. Wie Friedrich Kittler zur leiblichen Wirkung der mütterlichen Stimme (mit Erwähnung der Nachtigall!) formuliert: "Zunächst wirkt die mütterliche Stimme (...) auf den Körper des Kindes. Sie ist Natur und geht auf Natur. Einzig darum kann die Nachtigall für sie der Maßstab und sie das Modell aller Vogelstimmen sein" (Kittler 2013: 49).¹⁹

¹⁹ Siehe noch zur Verknüpfung, welche für diese Passage ebenso relevant ist, von der mütterlichen Stimme, dem Einschlafen, und der Erinnerung des Kindes: "Dort [in Der Spinnerin Lied, in Brentanos Chronika eines fahrenden Schülers] singt es eine Mutter ihrem Sohn vor, um das sprachlose Wiegenkind zum Einschlafen zu bringen und eben

Andererseits kündigt die Sequenz der Verwandlungen von Lauten – aus Flüstern zu Stimme, dann zu Klang und letztendlich zu Gesang – die Verwandlung an, in die die ganze Szene und die Reihe der soziopathischen Gewalttaten als den befreienden Schluss mündet (Cieślak 2007: 130). Zuerst verwandeln sich die Schwester in Vögel ("Aber nicht zwei Frauen hoben abwehrend die Arme, sondern zwei aufgeschreckte Vögel breiteten die Flügel aus; ihre Namen waren im Archiv von Trachila verzeichnet: Schwalbe und Nachtigall" [Ransmayr 2007: 251]), der nun Tereus' Verwandlung folgt. Der zu Wiedehopf verwandelte Schlachter verlässt die Szene gleichsam gleitend auf der Procnes materialisierten Stimme, und visualisiert durch seinen Flug die Wellennatur des Lautes: "Ein Wiedehopf folgte den beiden Geretteten in einem geschwungenen, wellenförmigen Flug, als gleite er auf dem Nachhall von Procnes Stimme dahin" (Ebd.: 252).

V.

Als ob dieser Schall, der Widerhall der Laute der Flucht der in Singvögel verwandelten Schwestern auch in dem letzten Abschnitt des Romans widerhallen würde, als Cotta ins Gebirge losging und Atem schöpfte und "gegen den Stein" die zwei Silben seines eigenen Namens schleuderte und "antwortete hier!, wenn ihn der Widerhall des Schreies erreichte" (Ebd.: 254; da klingt eigentlich Echos Stimme). Aber bevor man am Schluss des Romans den Triumph des Klanges oder der Ästhetik des Lautes über die Textualität im Sinne einer ästhetischen Ideologie feiern könnte, sollte man sich an Folgendes erinnern: das, was Cotta unmittelbar ins Gebirge lockt, ist eine "Inschrift", die der Römer "auf einem im Silberglanz Trachilas begrabenen Fähnchen [...] oder im Schutt der Flanken des neuen Berges" zu finden hofft; "gewiß aber würde es ein schmales Fähnchen sein – hatte es doch nur zwei Silben zu tragen" (Ebd.). Und man muss auch daran erinnert werden, dass selbst die Philomela-Episode, die Cottas Wende vorbereitet (die Vogelnamen der Schwester: "Schwalbe und Nachtigall"), und – wie schon erwähnt – auch die anderen Verwandlungsgeschichten des Romans schon "im Archiv von Trachila verzeichnet" waren (Ebd.: 251).²⁰

Zum Schluss konnte sich das alles nur deshalb ereignen, weil Naso (wie auch Ovid) "jede Geschichte bis an ihr Ende erzählte" (Ebd.: 254). Die materiellen Träger der Schrift, von der und in die diese Geschichten aufgezeichnet wurden, wurden von der alles verzehrenden und einverleibenden Wirkung der schonungslosen Natur vernichtet ("Bücher verschimmelten, verbrannten, zerfielen zu Asche und Staub; Steinmale kippten als formloser Schutt in die Halden zurück, und selbst in Basalt gemeißelte Zeichen verschwanden unter

dadurch eine ebenso frühe wie unvergeßliche Kindheitserinnerung zu stiften" (Kittler 2013: 56).

²⁰ Siehe die bei der Fußnote 6 im Haupttext und in der Fußnote selbst zitierten Textstellen.

der Geduld von Schnecken" [Ebd.]). Doch jenes "schwankende" imaginäre und immer eine Interpretation heraufbeschwörende Archiv (Mittelbauer 2015: 101) als die Text-Welt, die in Ransmayrs Ovid-*rewriting* und in (und aus) der Lektüre von Ovids und Ransmayrs Texten entstand und quasi "Wirklichkeit", eine "virtuelle Welt" (Kulcsár Szabó 1996: 199) wurde, überlebte und wird ihren Autoren und Leser überleben. Sie könnte sogar nach der Vernichtung ihrer fixierten, textuellen Gestalt als "virtuelles Objekt", als "Neuschöpfung" im Weitererzählen existieren (Fitz 1998: 241-242). Eben weil ihre Seinsweise in dem steckt, was Ovid und Ransmayr in so vielen thematischen Registern und Tonarten erzählten: in der unaufhörlichen Verwandlung.

Bibliografie

- Anz, T. 1997. "Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs Die letzte Welt." In: Wittstock, U. (Hg.) Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag: 120-132.
- Bombitz, A. 2011. "Spielformen des Erzählens oder vom *Strahlenden Untergang* bis zum *Fliegenden Berg*. Zum Werk von Christoph Ransmayr." In: Ders. *Spielformen des Erzählens. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. Wien: Praesens: 76-88.
- _____. (Hg.) 2015. Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr. Wien: Praesens.
- Caruth, C. 1996. Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Cieślak, R. 2007. Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs. Frankfurt am Main usw.: Peter Lang.
- Epple, T. 1992. Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. Interpretation. München: Oldenbourg.
- Fitz, A. 1998. "Wir blicken in ein ersonnenes Sehen." Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen. Sten Nadolny – Christoph Ransmayr – Ulrich Woelk. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Freud, S. 1991-2008. Gesammelte Werke. Band I-XVIII. (GW). London: Imago.
- ____. 1920. Jenseits des Lustprinzips = GW XIII: 1-69.
- ____. 1905. Bruchstück einer Hysterie-Analyse = GW V: 161-286.
- Gallagher, D. 2007. "Ovid's Metamorphoses and the transformation of metamorphosis in Christoph Ransmayr's novel Die letzte Welt." University of Minnesota, Center for Austrian Studies. Retrieved from the University of Minnesota Digital Conservancy, http://hdl.handle.net/11299/90515. Zugriff 24. 6, 2016.

^{21 &}quot;[Die blaue Winde] verband und verwob die Girlanden allmählich zu einem einzigen Baldachin, einem schwankenden Himmel" (Ransmayr 2007: 241).

- Gehlhoff, E. F. 1999. Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort. Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans Die letzte Welt von Christoph Ransmayr. Paderborn usw.: Ferdinand Schöningh.
- Gildenhard, I., Zissos, A. 2007. "Barbarian variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (*Met.* 6. 412–674) and Beyond." *Dictynna [En ligne]*, 4: 1-19; mis en ligne le novembre 2010. http://dictynna.revues.org/150. Zugriff 20. 5. 2015.
- Godel, R. 2014. "Ovid's Biography. Novels of Ovid's Exile." In: Miller, J. F., Newlands, C. E. (Hgg.) *A Handbook to the Reception of Ovid.* Malden (MA) et. al.: Wiley Blackwell: 454-468.
- Katschthaler, K. 2015: "Musik als Supplement der Narration? Zum Verhältnis von Literatur und experimenteller Musik am Beispiel von *Damen & Herren unter Wasser* von Christoph Ransmayr und Franz Hautzinger." In: Bombitz, A. (Hg.) *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr.* Wien: Praesens: 231-240.
- Kennedy, D. F. 2002. "Recent receptions of Ovid." In: Hardie, Ph. (Ed.). The Cambridge Companion to Ovid. Cambridge usw.: Cambridge University Press: 320-335.
- Kiel, M. 1996. Nexus. Postmoderne Mythenbilder Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis. Mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs Die letzte Welt. Frankfurt am Main usw.: Peter Lang.
- Kirmayer, L. J., Lemelson, R., Barad, M. 2007. "Introduction: Inscribing Trauma in Culture, Brain, and Body." In: Dies. (Hgg.) *Understanding Trauma. Integrating Biological, Clinical and Cultural Perspectives.* Cambridge usw.: Cambridge University Press: 1-20.
- Kittler, F. A. 2013. "Lullaby of Birdland." In: Ders. *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart.* Berlin: Suhrkamp: 41-59.
- Koch, H-A. 1999. "Die autistische Psyche im Spiegel der Landschaft. Zu Christoph Ransmayrs Romanen Die Schrecken des Eises und der Finsternis und Die letzte Welt." In: Schubert, W. (Hg.) Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Teil II. Frankfurt am Main usw.: Peter Lang: 1107-1121.
- Kulcsár Szabó, E. 1996. Esterházy Péter. Pressburg: Kalligram.
- Kulcsár-Szabó, Z. 2005. "Kommentár helyett ,hymen'? A metatextualitás felszámolása Chritoph Ransmayr *Die letzte Welt* című művében." In: Ders. *Hermeneutikai szakadékok*. Debrecen: Csokonai: 175-197.
- Lemelson, R., Kirmayer, L. J., Barad, M. 2007. "Trauma in Context: Integrating Biological, Clinical, and Cultural Perspectives." In: Dies. (Hgg.) *Understanding Trauma*. *Integrating Biological, Clinical and Cultural Perspectives*. Cambridge usw.: Cambridge University Press: 451-474.
- Mitchell, J. 1998. "Trauma, Recognition, and the Place of Language." *Diacritics*, 28, 4 (Winter): 121-133.
- Mittelbauer, H. 2015: "Der Weg ins Archiv. Narrative des kulturellen Gedächtnisses in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt.*" In: Bombitz, A. (Hg.) *Bis zum*

- Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr. Wien: Praesens: 98-106.
- Mosebach, H. 2003. Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs. München: Martin Meidenbauer.
- Osborne, D. 2013. Traces of Trauma in W. G. Sebald and Christoph Ransmayr. London: Legenda.
- Ransmayr, C. 2007. (1988). *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Richlin, A. 1992. "Reading Ovid's Rapes." In: Dies. (Hg.) Pornography and Representation in Greece and Rome. Oxford, New York: Oxford University Press: 158-179.
- Simon, A. 2007. "Lesen und Bekenntnis. József Baloghs Interpretation des Heiligen Augustins." In: Kulcsár Szabó, E., Oraić Tolić, D. (Hgg.) Kultur in Reflexion. Beiträge zur Geschichte der mitteleuropäischen Literaturwissenschaften. Wien: Braumüller: 219-234.
- Spitz, M. O. 2004. *Erfundene Welten Modelle der Wirklichkeit. Zum Werk von Christoph Ransmayr.* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Vollstedt, B. 1998. Ovids "Metamorphoses", "Tristia" und "Epistulae ex Ponto" in Christoph Ransmayrs Roman "Die letzte Welt." Paderborn et al.: Ferdinand Schöningh.
- Walde, C. 2007. "Auferstehungen Literarische Ovidrezeption an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert." In: Janka, M., Schmitzer, U., Seng, H. (Hgg.) Ovid. Werk Kultur Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 317-348.
- Wernitzer, J. 2015. "Lauernde Welten. Christoph Ransmayr und die ungarische Gegenwartsprosa. Atlas einer ängstlichen Wissenschaftlerin." In: Bombitz, A. (Hg.) Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr. Wien: Praesens: 300-313.
- Wilhelmy, Th. 2004. Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Williams, S. G. 2003. "The Deucalion and Pyrrha Myth in Paul Celan and Christoph Ransmayr." German Life and Letters 56, 2: 142-155.
- Ziolkowski, T. 2008. Mythologisierte Gegenwart. Deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand. München: Fink.

Rewritten Fates. Traces of Remembering and Reticence in *Two Half Times in Hell* (1961)

Abstract

The labor service was introduced in 1939 in Hungary, and over 100 000 people were forced to enter this unarmed service during the Second World War. Zoltán Fábri's *Two Half Times in Hell* (1961) memorializes them. My research aims, on the one hand, to demonstrate why this film played a key role in Hungarian memory politics on war topics; on the other hand, through an analysis of the lives represented in the film, I wish to trace the processes that rewrite and realign the fates of (sometimes real life) people, with which the film is able to conform to the antifascist ideology of socialism.

Introduction

Since the second half of the nineteenth century, sport has had a significant role in western modernity's social practices of identity representation and creation. The ever-changing discourse of sport, which relies on linguistic, as well as visual modes of representation, comprises a rich archive of ethnic, local, social, gender, national, and even transnational role models. From the twentieth century onwards, the depiction of the human body in regulated physical competition has increasingly relied on the interpretive-demonstrative presence of technical means of mediation. We can even state that the modernization of sport and the evolution of modern media industry went hand in hand throughout history. Photography, and then, in the first half of the twentieth century, the cinematic image, appeared to be the most suitable means for representing the non-conceptual, primarily non-linguistic ability, which is inseparable from the athlete's body, and which we could call practical knowledge. The medium of the film is able to record movement in a non-symbolical, non-literal way, and thus it could be regarded as the acoustic-optical imprint of the real, and it can act as a dimedial narrative instrument that strives to find and produce meaning where there probably was none. This latter aspect needs to be emphasized, because, except for training videos aimed for practical use, sport in its documentary or fictional approach, is never only self-referential, as is the case with representations of sport in visual art and literary texts. During the last two decades, critical cultural studies usually argued for the island-like specificity of sport, as its reality obeys its own rules, stands by itself, yet it wants to be displayed (Gumbrecht 1999). Among such approaches we find another, almost global tendency, which regards different branches of sport, teams, and athletes as the embodiment of socio-cultural roles and patterns, which continuously motivate political debates about identity (Brabazon 2006; Hadas, Karády 1995; Inthorn 2006). The international canon of sport movies—for example *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962) adapted from the novel of the same title, *Chariots of Fire* (1981), which is based on a true story, *Bend It Like Beckham* (2002) that takes place in a multicultural London, or Clint Eastwood's *Invictus* (2010), a biographical drama centered on a post-apartheid South Africa winning the 1995 rugby world championship, et cetera—depict sport events as narrations of identity (Babington 2014: 1-3). The procedures of recording, representing and dramatization, and the interpretations brought about by these processes, are also affected by notions of remembering.

This essay is part of a wider research project, whose aim is to determine which identity patterns and mnemopolitical strategies appear in Hungarian documentaries and movies giving a significant thematic role to sport. My research in this volume offers the analysis of this topic through the lens of the Hungarian film, *Two Half Times in Hell (Két félidő a pokolban*, 1961), which presents sport within the Hungarian historical events of the Second World War.

Football in the Second World War

Even though football clubs founded and sponsored by factories played an important role in establishing the institutions of Hungarian football in the first decade of the twentieth century, their number significantly grew only in the interwar period. The statute about physical education passed in 1921 required every large factory to build sports facilities for their workers. Debrecen's "two biggest factories, the railway carriage and the tobacco factory, or even the railways hardly hired or did not admit Jews" (Tímár 1994: 32). The only significant industry open to Jewish workers was the Zerkowitz Textile Factory, and the factory's sports organization, named the Textiles, had a considerable Jewish background; its honorary president was the leader of the Jewish synagogue (Szegedi 2014: 187). In a photograph made in 1933, factory worker Sándor Schwarcz wears the apparel of the team. Schwarcz was not a professional player; he only played in the county league as an amateur, after work. Because of his Jewish origin, from 1940 on he was often sent to perform labor service, and in June 1944 he was deported from Debrecen to Auschwitz-Birkenau, where he was admitted to one of the concentration camp's football teams comprising Jews from Budapest and young Roma men. Being a footballer was an advantage for the prisoner: he had to participate in daily training, he was exempt from hard physical work, and he got more food. He played four matches in this team, and the opponents were his fellow

prisoners, but he could not tell their nationalities. The team was disbanded in 1944 when the inhabitants of the Romani quarters were killed. After that he played one more time in the camp, in the "international prisoners' team" (Schwarcz 2005: 106) against the German personnel of the camp. Whereas in the previous cases only some SS officers paid attention to the outcome of the football matches, this time their fellow prisoners could see the unequal struggle. After the evacuation of Auschwitz-Birkenau, Sándor Schwarcz was put into a wagon in the concentration camp of Gross-Rosen and transported to Dachau, where, he later remembered, there was a football pitch, but nobody used it anymore. According to Schwarcz, football in Auschwitz-Birkenau carried the hope of staying alive for the prisoners, but the motivation of the SS officers remains obscure, and the survivor attributed it to some evil whims.

In 1961 one of the most important directors in the history of modern Hungarian cinema, Zoltán Fábri, presented his film titled Two Half Times in Hell. The main idea of the film was brought up by the script writer Péter Bacsó: Bacsó referred to an unknown historical document when he approached Fábri. The source was about an event in the Second World War that took place somewhere in the Ukrainian Carpathians. Encouraged by their jailors, some members of a Hungarian labor service corps formed a football team to play a match against the German soldiers on Hitler's birthday (Marx 2003: 120). This historical document remains unknown and none of the critical pieces refer to it. Therefore we could only assume that the creators of the film were inspired by the story of a Ukrainian football-association called FC Start, which featured in the Soviet press in 1958. The team, recruited from the players of Dinamo and Lokomotiv Kiev, played many matches against the soldiers of the occupying armies (Germans, Romanians, Hungarians) in the summer of 1942. The last match took place in August after which one of the players of the team was executed, and the rest of them were sent to a labor camp, but not all of them made it there alive.1

¹ Even though it focuses on allied prisoners of war, and it has a rather Hollywood-style happy ending, John Huston's Escape to Victory (1981), which was mostly filmed in Hungary (for example in the MTK field on Hungária Boulevard), bears some resemblance to the story of the FC Start. Andrey Malyukov's The Match (2012) used a version of the Ukrainian team's story fashionable in the Soviet period. The authorities did not permit the film to be shown in cinemas in Ukraine in the spring of 2012, just before the UEFA European Championship. "Yaroslav Pidhora-Gvyazdovskiy, a member of the expert commission reviewing The Match, says he recommended banning the film because it promotes ethnic strife. Most of the characters who collaborate with the Nazis speak Ukrainian while the admirable characters in it speak Russian and fearlessly oppose the invaders, he said" (AP 2012).

The Film's Mnemopolitical Context

Wherever Péter Bacsó's inspiration came from, one thing is certain: football was present in the concentration camps, as well as in the lands occupied by the German army. Sándor Schwarcz's book about his life between 1940 and 1945 (published only in 2005) relates, through the suffering of a Hungarian Jew from Debrecen, the daily life in the concentration camps. The reader is fairly certain whose story it is. However, the question of whose story was put onto the screen by Zoltán Fábri and Péter Bacsó, is less obvious. Following the 1961 premiere of the film, a Hungarian critic welcomed its historical theme and praised the film as an important, and much needed gesture in the mnemopolitics (Bárány 1961: 8). We must add that between 1948² and 1958 no Hungarian historical books or journal articles talked about labor service; historical sources started to appear only after 1958 (Benoschofsky, Karsai 1958; Karsai 1962). It is also important to note that the film appeared in Hungary a few months after the beginning of the Eichmann Trial—that is, when social memory became politically and ideologically acceptable. In the following parts of this essay, I will examine the characterization procedures of Two Half Times in Hell in order to establish what narratives of identity they create, and which mnemopolitical strategy we can discern from the film.

But first, it would be useful to explain the mnemopolitical context the film's historical theme arrived into. When writing the most thorough discussion about the so-called coalition period immediately following the war, István Bibó states that

the case of the Jews was rarely mentioned in isolation, it appeared together with the universal struggle against fascism, as if the Jews were only one of the many victims of fascism, as if their suffering was only one kind of unique, but equivalent suffering. That was the wish of the whole public life, which wanted to dispense with handling Jews differently; the Left thought that the case would avert attention from the only important thing, the struggle against fascism and other social classes that interfered with development; the Right did not want to bring up the case, because they thought that Jews needed no more claims for reparation. [Thus Jews learnt that] if they step up for recompense especially for themselves, they have to face many kinds of obstacles and dejection, whereas if they accommodate their demands within the phraseology of making fascists accountable for their deeds, they would not meet such heavy resistance. (Bibó 1986: 763-764)³

The American historian Randolph L. Braham emphasizes another aspect of the behavior of the Left:

² The journalist Oszkár Zsadányi's memoir of the labor service workers ordered to the Eastern Front appeared in the last year of the war (Zsadányi 1945).

³ This and all subsequent translations in this text were made by the author.

To acquire the support of those Christian masses who remained intoxicated with anti-Semitism, and with many of those in possession of stolen and /or "legally" allocated Jewish-owned property, leftist leaders were among the first to use the method of "generalization" in their attack on the facticity and specificity of the Holocaust. Claiming that the events that had befallen the Jews were part and parcel of the catastrophe that had engulfed most Europeans during the Second World War, they called upon the survivors to give up any particularist claims and participate instead in the building of a new "egalitarian" society. (Braham 2016: 261-262)

That program of forgetfulness⁴ could have found support among the survivors of Jewish persecution, even if this phenomenon should not be attributed to survivors.⁵

When [my father] arrived home from labor service in the winter of 1945, he wanted to be free and it seemed that the spirit of the age and his desires coincided. The silent indifference of the liberation offered him a way to get rid of his definiteness. He could be free of what happened to him up to that point, his former self, and what they made him to be, what he became in the eyes of the world. He could gain autonomy, which was not possible beforehand. [...] The catastrophe brought a chance for a tabula rasa, a radical leftist utopia where a person was not restricted in his existential decisions about himself, and this was brought about by the spirit of the age, which was so utterly indifferent to recent historical events. (György 2011: 10)

Furthermore, although several of the leaders of the communist party, which in 1948 introduced a Stalinist dictatorship in Hungary, had Jewish background, they did not want to create the appearance that their political acts were driven by vindictiveness. During the Kádár era that followed the Revolution of 1956, the program of egalitarian cultural emancipation (especially in the early years of the regime) did not allow any identity patterns of religious, ethnic, or cultural minorities to enter the public sphere. However, in the 1960s, many Hungarian films presented Jewish fates by contextualizing them in the period of persecution, or using the motif of remembering within the movie, and *Two Half Times in Hell* was one of the first films to use this technique. Aesthetic

⁴ István Bibó writes in his 1948 study of the workers movement that "of all greater assimilating platforms, only this remained effective and functioning" (Bibó 1986: 755). He found the solution not in this, but in "the simultaneous serious *acknowledgement* of the reality and possibility of *assimilation* as well as a *separate Jewish identity* within the community, by creating the clear criteria and a sympathetic context for both" (ibid.: 793). The latter, that is, "a separate Jewish identity" could not be realized during the years of communism and socialism.

^{5 &}quot;The number of those, whose assimilation remained intact, became restored, or made whole, is greater than what we would have thought under the years of persecution, still, this is not the majority" (Bibó 1986: 755).

⁶ Many of these films are directed by Zoltán Fábri: Nappali sötétség (Darkness in Daytime, 1963), Húsz óra (Twenty Hours, 1965), Utószezon (Late Season, 1966), but István

communication⁷ outpaced Hungarian historiography, which, except for publishing sources alluded to above, hardly dealt with the topic (Gyáni 2016: 215-220).

Narratives of Identity: Real Models and Ideology

Two Half Times in Hell begins with a reference to time: according to the inscription, it is the "Spring of 1944." Two lines of Attila József's poem from 1927 are written over the men sleeping in civilian clothes next to each other ("oh Europe how many borders / and in every border murderers..."), and we can make out a pack of cards—referred to in Hungary as "Hungarian cards"—in one of the sleeper's bags. Next the camera shows wood cutting tools, and then a soldier dressed in Hungarian military uniform appears in the barracks, and orders wakening. Judging from the sum of linguistic units and objects in the first scene, we can conclude that these people are Hungarian labor servicemen.

To properly interpret the scene, we have to keep in mind that a law was passed in Hungary in 1939, which prohibited armed military service for certain groups of people, at the same time condemning them to labor service. This time could be served in the country, as well as on the front lines. Mostly Jewish men were sent to labor service, they ended up in the "auxiliary" company, and they had to wear a special armband: "The Jewish labor service was established with the aim of preventing the Jews from gaining military excellence, while at the same time making them suffer the losses of the war. In other words, the institution of the labor service itself was legally injurious and was prone to abuse" (Ungváry 2013). Another, smaller group in the labor service were people who did not come under the effect of the Jewish laws but were deemed politically unreliable (social democrats, communists); they joined the "special" companies (Ungváry 2004: 116-122).

The scene following the awakening, tells us that these men are building a defense line, and they were ordered back from the front lines where they were looking for mines. The setup of the opposition of the labor service workers and the frame only takes five minutes from the film, and we learn that we witness the 306/2 special workers company—which, we could add, means that people end up here not because of their lineage (as opposed to the "auxiliary" companies), thus they wear no white or yellow armbands.

Szabó's Álmodozások kora (Age of Illusion, 1965) and Apa (Father, 1966), Frigyes Mamcserov's Az orvos halála (The Death of the Doctor, 1966), and Miklós Jancsó's Jelenlét I (Presence I, a short documentary shot in 1965, but which could not have been presented at theatres) also belongs to this category (Varga 2001; K. Horváth 2001).

⁷ This includes film and literature where the 1970s proved to be a turning point: see for example Imre Kertész's *Sorstalanság (Fateless*, 1975), or Mária Ember's *Hajtűkanyar (Hairpin Bend*, 1974), which joins fiction with a documentary style.

Having learnt this, the first identity pattern belonging to a certain person appears in connection with a character called Rácz, who was tortured because he calls himself a communist. It is no wonder that he becomes the representative of active (that is, anti-fascist) resistance. Rácz was personified by a Hungarian actor (Tibor Molnár), who also played in the most important film in the 1950s from a mnemopolitical point of view, Budapesti tavasz (Spring in Budapest). The film, directed by Félix Máriássy, was made in 1955 and Molnár played a Hungarian military deserter (Gozsó), who, in the winter of 1945, during the siege of Budapest, joined the anti-fascist resistance allied with the Soviets. A sideline of the story is the love of a non-Jewish Hungarian man (Pintér) and a Jewish girl, which comes to a tragic end when the girl is shot into the Duna by the Arrow Cross members. Pintér follows Gozsó's example and from a hiding deserter he becomes "an antifascist resistance member joining the communists, very much due to his emotional drama. The representation of the Holocaust is subordinated to the theme of the resistance movement, yet it influences the political motivation of the protagonist" (Gelencsér 2014: 3). Spring in Budapest was the second Hungarian film which thematized the persecution of Jews. The first such film, Fel a fejjel (Heads up), was made a year earlier, and it was directed by Márton Keleti.

It is interesting to note that these two films employ similar strategies to narrate the story of the persecution of Jews in Hungary. Both take place in the last months of the war, after the Arrow Cross Party took power in October 1944. In these films the anti-Semitic acts appear only in connection with the far-right wing police force allied with Nazi Germany. None of the films refer to the fact that the disenfranchisement of the Jewish population in Hungary started before the country entered the war in 1941, nor do they admit that the majority of the Hungarian victims of the Holocaust were deported before the rule of the Arrow Cross, that is, between May and June 1944. The depor-

⁸ Even though statute XXV from 1920, known as the numerus clausus, was passed to reduce the number of Jewish students at the universities, the law did not contain the word "Jew." The first statute that referred to them expressis verbis was statute XV from 1938, which limited the maximum number of Jewish people working in journalism, the press, film industry and theaters to 20 percent. It introduced a similar quota with respect to lawyers, engineers and doctors, as well as companies employing at least 10 white collar workers. The year after the second Jewish law was passed that reduced this number to 6 percent, and forbade Jewish persons to become magistrates and civil servants, and dismissed them if they were working at courts, in prosecution, or secondary schools. After Hungary entered the war, but years before the Arrow Cross came to power, additional steps were taken to disenfranchise the Jews: statute XV from 1941 prohibited the marriage of Jews and non-Jews, and threatened Jewish men with prison sentence, loss of office, and the suspension of political rights if they entered into a sexual relationship with a non-Jewish woman. Statute XV from 1942 prohibited Jews from gaining agricultural property, and compelled them to surrender such properties to the state for a compensation.

tations in the spring of 1944 were conducted by a German group comprising 80 members, however, altogether 200 000 Hungarian officers assisted in the preparation and the execution of the event, and many hundred thousands of people profited from it. Historical sources reveal that

according to the original plans, Eichmann calculated with one transport a day and 3000 Jews, but this number was significantly raised [...] because of the demands of the Hungarian Ministry for Home Affairs. [...] This over-fulfillment had fatal consequences because if they stuck to the original plan, 'only' 170 000 people could have been deported until 9 July 1944 when the deportations stopped, instead of 437 000, thus around 267 000 Jews could have been spared from the selection which meant the gas chambers of Auschwitz for 70-80% of them. (Ungváry 2012: 543-544)

The mnemopolitical gestures of communist Hungary simplified the robbing and the destruction of Jews, as if only an extremist party was responsible for it. It is quite revealing that the Arrow Cross leader in the *Heads up* has a German name: Müller

The second personal story in *Two Half Times in Hell* appears with the central character of the movie. A man called Ónodi is being interrogated by military officers, who order him to organize a football team out of the labor service workers, and, as the labor servicemen no longer had a military uniform, he appears in a shabby sports attire, on his sweatshirt we can see the abbreviation of the Workers Physical Education Club (MTE), a club that really existed. Ónodi plays football in the Hungarian national team, and his story evokes the international successes of Hungarian football, but the narrative undergoes a socialist reformulation. The club whose insignia the protagonist is wearing was not successful in football, but in wrestling and athletics. No sportsman appeared in the Hungarian national team from this club. The interrogating officer asks whether he is a Jew, and we learn that he is neither a Jew, or a communist, but that he worked in a factory (that is, he is from a working class background), where he assaulted a military officer who talked to him disrespectfully, and he ended up here.

Later on, we learn the reason why two other labor servicemen were drafted: one of them was politically active in a trade union, the other one

⁹ Sport and football featured in the schematic, propagandistic Hungarian films of the first half of the 1950s, but these films never referred to the sport successes before the communist era. A typical example of the schematic style was Civil a pályán (Civilian on the Field, 1951) by Márton Keleti, which used classical comedy elements to bring together the world of the factory and the world of the football field. The aim of Keleti's film was to popularize a centralized mass sports movement of Soviet origins called "Ready to work and fight" and to communicate the party's message to those professional sportsmen who were considering emigration. Én és a nagyapám (Me and my Grandfather, 1954), a film by Viktor Gertler, employed the sports motif in the first cinematographic representation of the one-party state's pioneer movement.

spread anti-German propaganda. That makes four stories so far: a communist, a factory worker, a trade union member, and an anti-German agitator. The ideological background of these choices is unmistakable, but this proved to be insufficient even in 1961. The film also had to address the fact that, although special workers' companies existed, the statute of 1939 creating the legal background of labor service, which was modified many times during the war, was primarily aimed at prohibiting military service for Jews, and their enlistment into labor camps, so these people could not be left out of the movie altogether.

Before the Jewish workers' company could enter into the space of the film, the theme of national identity surfaces during the funeral of one of the labor servicemen. Partly anachronistically Ónodi talks about the fact that he could have gone to Switzerland or Spain to play for "big money." Indeed, there was a big interest in Hungarian players before the war in Switzerland, but the same could not be said about Spain, thus this remark refers to the Spanish career of the players from the Golden Team who emigrated in 1956, the year of the Hungarian Revolution. In the year of the film's premiere, Ferenc Puskás played in Real Madrid, while Zoltán Czibor and Sándor Kocsis played in FC Barcelona. Ónodi, who renounces big Spanish money is juxtaposed with the "dissident" footballers who were regarded as traitors by the Kádár regime; he decides to stay at home in spite of the enticing offers from abroad. Ónodi also confesses that he is not "interested in what Hungarian is. Just a flag sewn together from different color cloths, that's all." Géza Karácsony, the intellectual, calls this conclusion "nonsense," and he is the one who refers to the fact their mother country brought them where they have to live or die now. The exemplarity of the dialogue rests on the separation of national-cultural identity and actual Hungarian politics—the former is the political system, the latter is the *Ode* quoted from Attila József by Karácsony in one of the scenes. Meanwhile Hungary also represents the home and the family which they left behind, a milieu that they anxiously recall again and again, a world whose present is excluded from the microcosm of the movie. The characters' family story dates from before the drafting, mail is late, letters are not handed over. The film does not talk about the events taking place in Hungary in the spring of 1944.

Creating closed worlds is a well-known technique in the various media of parabolic narratives, novels as well as films. Organizing the football match against the German sappers, playing the game and its conclusion becomes the motivating structure behind the film. On the one hand it creates conflicts between the labor service workers, allows them to get relieved; on the other hand it generates a dramatic potential for leaving the closed space of the 306/2 worker's company to present a wider picture of labor service.

The fate of Kovács, the "eighteen times selected goalkeeper" crippled by frostbite, fits the lives of the four characters mentioned above: he is here because—in Ónodi's words—"he was an ass, he educated the youngsters, he gave them books." However, the Jewish labor servicemen with armbands out of whom Ónodi has to select two (because there are not enough useful players), in this way disobeying the indirect order from the lieutenant ("Do not select Jewish player, unless you have to!"), 10 are at odds with the previous characters. 11 The creators of the film used different sources and patterns when formulating the personalities of the two men. One of them, the world champion athlete, Kornél Ferenczi is much taller and stouter than the others, and he is wearing a white uniform without any military rank. In his character we find traces of István Örkény, the writer, and Attila Petschauer, the Olympic champion fencer.¹² In 1942 István Örkény entered labor service in a white officer's uniform, 13 while Petschauer tried, in vain, to seek refuge in the Olympic champions' immunity. The soldier overseeing the labor service workers sarcastically calls Ferenczi "mister ensign," and we know that Örkény had the very same rank in the Hungarian Royal Army before the labor service. Örkény and Petschauer were assimilated Jewish intellectuals living in Budapest, and who, just like the world champion in the film, were excluded from Hungarian society to which they wanted to belong. The externality and violent nature of such identity is represented in the film by the repeated speech acts of the Hungarian soldier overseeing the Jewish company: he addresses the company as "Jews," and the individuals in it as "Jew." In sharp contrast to this film, Heads up and Spring in Budapest evoke the emblematic events of the Second World War without using the word "Jew" even once. This sergeant is the only Hungarian soldier, who is a committed anti-Semite, yet—and this has a key role in the film's view of history—as opposed to the life story of Örkény és Petschauer, the film gives no reference to the fact that the sergeant would physically harm Ferenczi; he appears sympathetic when he orders him

¹⁰ As the issuing of the order is omitted from the film, we only hear it from the corporal, we cannot decide whether it originates from the Hungarian lieutenant, or the German captain organizing the match.

¹¹ There were athletes of Jewish origin among the golden medalists of the 1936 Berlin Olympics, but after the second Jewish law of 1939, they were expelled from Hungarian sport. They had to abandon their posts as leaders of clubs and organizations, they could not act as referees, and a ministry decree in January 1942 forbade them to enter sports associations, thus they could not become professional athletes. After May 1944, when they had to wear yellow badges, Jewish spectators were locked out of sports events, as well (Szegedi 2016: 457-472).

¹² He was a member of the winning Hungarian fencing team in the Olympic Games of 1928 and 1932.

¹³ Even though Örkény's entry into service in Nagykáta appeared much later in print than the premiere of *Two Half Times in Hell*, I suppose that Bacsó, who was in working contact with Örkény, could have known the story.

to join the labor servicemen's football team, because in this way he could be exempt from the dangerous and hard work of explosive stone quarrying.

Nearly all the critics of *Two Half Times in Hell* objected to the personality of the other player from the Jewish company, Steiner, saying that he was too stereotypical. The film's use of models was effective in the sense that all the critics of the film agree that he is "the only Jew" in the film (Hámos 1961: 4) or the team (Almási 1961: 16). Basically the movie presents differences between the identities of Ferenczi and Steiner—and this decision elicits ambivalent feelings in present-day viewers. The former bookshop owner, Steiner's "Jewishness" is represented in the film by the bespectacled actor's clumsy body and gestures. We learn nothing about what Steiner thinks of himself, yet we are informed that he gave ancient Hungarian names (Árpád and Csaba) to his sons, thus starting the process of assimilation. When he admits his decision to his fellows, they laugh at him. The Jewish Steiner ends up among non-Jewish Hungarians, who are, on the one hand, sympathetic to him once they see that he cannot play football, and on the other hand, many scenes in the film emphasize the habitual differences between them.

Two Half Times in Hell stages the narrative of the labor servicemen in a way that the story of the Jews could only be represented as a special minority. This difference was emphasized by contemporary reviewers:

Péter Bacsó's writerly concept was right. He chose as a frame the life a Hungarian labor company under German supervision in Ukraine, where we encounter not only the victims of racial persecution, but anyone who came into collision with the rulers of the antipopular regime. [...] The frame is good, because it is realistic, and it goes against the belief that Hitler's fascism only destroyed Jews and its political opposition. The film proves that this regime attacked honest humaneness. (Bóka 1961: 3-4)

We only see two workers' companies, a "special" one and an "auxiliary" one, which distorts how many people were involved in this type of service. In this view people's racially defined origins (which, as I referred to it earlier, were defined by laws), and the anti-fascist background made up of stereotypical references seem to be of equal importance. As Ungváry claimed, "We have no precise data about how numerous the labor service could have been, but estimations reveal it could have had 120 000 to 150 000 members" (2013), most of them were Jewish. Just an example: more than 90 percent of the 6 000 labor service workers transported to Bor, to the little Serbian village, were Jewish (Csapody 2011: 14-17). The cinematic distortion of the institution of labor service can also be perceived in how a peculiar figure of bar life in Budapest, the famous musician Jenő Beamter's life changed under the hands of the filmmakers. Because of his Jewish origin, Beamter was drafted to labor service from 1942 on; he worked at the Eastern front, and became a

Soviet prisoner of war. The film stages a jazz drummer among the non-Jewish group of workers, who played in the most prestigious bars in Budapest. Even if the inspiration is not that obvious, it might be worth pondering how certain characters in the film are modeled on real life persons: behind Géza Karácsony's figure, who reads books even in bed, and who is, according to Ónodi, "well versed [...] in literature and aesthetics," and can quote the classics of Hungarian poetry, we may notice the poet Miklós Radnóti, the writer and literary historian Antal Szerb, or the critic Gábor Halász—all of whom were condemned to labor service because of their origins, and got killed there. The film does not say anything about why Karácsony had to enter labor service, as he is one of the non-Jewish workers.

Fábri's work activates cultural memory in a way that owes much to the poetics of silence in the socialist era, and the interplay of remembering and silence creates a peculiar identity pattern in the conclusion of the film. We encounter here the cliché of sport films: the team that appeared to have no chance against the Wehrmacht soldiers turns the match around, which creates a-rather fake-enthusiasm and a feeling of "national unity," which enthralls the labor service spectators, the guards, as well as the Hungarian woman accompanying the Wehrmacht general in the box seats. The formers begin to chant a "Go, Hungarians" rhyme, while the latter start to have more and more sympathy for the labor service team. The spectators entering the field and the celebrating players are then decimated by the volley of the German soldiers. Such conclusion presents the match not as the struggle of labor service workers and soldiers, but as a Hungarian versus German contest, and this is reinforced by the fact that one of the Hungarian soldiers overseeing the workers also gets into the team. These shifts in emphasis recalibrate the historic context as well: we see the narrative scheme in which the Hungarians were cast as victims.¹⁴ What is more, the only "personal" shot is received by Steiner who is killed by the German general: the Germans are responsible for the deaths of the Hungarian and Jewish labor service workers.

The last frames of the film represent still bodies, which harken back to the beginning of the film. The last scene depicts the non-Jewish, non-communist Ónodi lying dead next to Steiner's corpse; above their dead bodies the swastika flag is blowing in the wind above the German general's box seats. This setting suggests that the suffering of these different people symbolizes the Hungarian history of suffering, and reinterprets the things that happened

¹⁴ This interpretation that relativizes Hungarian historic responsibility also returns in present day official Hungarian memory politics, in an even more blatant and distorting way than in Fábri's film: on 20 July 2014 the Memorial to the Victims of the German Invasion was inaugurated in the city center of Budapest (Szabadság square), which composition features Archangel Gabriel as Hungary and an imperial eagle striking at him from above.

to many thousands of labor servicemen during the war in the context of anti-fascist ideology. The fact that not even Zoltán Fábri was satisfied with this mnemopolitical strategy, is illustrated by his later films, especially *Late Season*, which evokes the story of the deportation of the Jews not through his preferred realistic film language, but through an absurd-grotesque gesture. In this film he also tried to keep a distance from the antifascist "grand narrative," which was not interested in emphasizing the differences between the victims. He thus raised the question of the responsibility of the individual and Hungarian society as a whole.

References

- Almási, M. 1961. "Két félidő a pokolban." Népszabadság, 19, 272: 8.
- AP. 2012. "Ukraine blocks football film over Nazi 'death match'." *Independent*. http://www.independent.co.uk/news/world/europe/ukraine-blocks-football-film-over-nazi-death-match-7636851.html. Accessed June 20, 2016.
- Babington, B. 2014. *The Sports Film. Game People Play*. New York: Columbia University Press.
- Bárány, T. 1961. "Két félidő a pokolban." Élet és Irodalom, 5, 45: 8.
- Benoschofsky, I., Karsai E. (Eds.). 1958. Vádirat a nácizmus ellen. Dokumentumok a magyarországi zsidóüldözés történetéhez 1. Budapest: Magyar Izraeliták Országos Képviselete.
- Bibó, I. 1986. "Zsidókérdés Magyarországon." In: Bibó, I. Válogatott tanulmányok II. Budapest: Magyető: 621-797.
- Bóka, L. 1961. "Két félidő a pokolban." Filmvilág, 4, 21: 3-5.
- Brabazon, T. 2006. *Playing on the Periphery. Sport, Identity, Memory.* London, New York: Routledge.
- Braham, R. L. 2016. "Hungary: The Assault on the Historical Memory of the Holocaust." In: Braham, R. L., Kovács, A. (Eds.). *The Holocaust in Hungary. Seventy Years Later.* Budapest: Central European University Press: 261-310.
- Csapody, T. 2011. Bori munkaszolgálatosok. Budapest: Vince.
- Gelencsér, G. 2014. "Magyar film és a holokauszt. Láthatatlan történet." *Filmvilág*, 57, 10: 4-9.
- Gumbrecht, H. U. 1999. "Epiphany of Form. On the Beauty of Team Sports." *New Literary History*, 30, 2: 351–372.
- Gyáni, G. 2016. "Hungarian Memory of the Holocaust in Hungary." In: Braham, R. L., Kovács, A. (Eds.). *The Holocaust in Hungary. Seventy Years Later.* Budapest: Central European University Press. 215-230.
- György, P. 2011. Apám helyett. Budapest: Magvető.
- Hadas, M.; Karády, V. 1995. "Futball és társadalmi identitás." *Replika*, 6, 17-18: 89–120.
- Hámos, Gy. 1961. "Két félidő a pokolban." Magyar Nemzet, 17, 267: 4.

- Inthorn, S. 2006. "A game of nations? Football and national identities." In: Tomlinson, A.; Young, C. (Eds.). German Football. History, Culture, Society. London, New York: Routledge: 155–167.
- Karsai, E. 1962. Fegyvertelenül álltak az aknamezőkön. Dokumentumok a munkaszolgálat történetéhez Magyarországon. Budapest: Magyar Izraeliták Országos Képviselete.
- K. Horváth, Zs. 2001. "Az emlékezés nulla fokán. A képi jelentéstulajdonítás etikai/történeti többlete Jancsó Miklós 'zsidó témájú' dokumentumfilmjeiben." Metropolis, 5, 3: 50-60.
- Litván, D. 2014. "Győztek, és ez az életükbe került." *Index.* http://index.hu/tudomany/tortenelem/2012/06/19/gyoztek_es_ez_az_eletukbe_kerult. Accessed February 10, 2016.
- Marx, J. 2004. Fábri Zoltán. Budapest: Vince.
- Schwarcz, S. 2005. *A halál árnyékának völgyében*. Budapest: Oliver Games International.
- Szegedi, P. 2014. Riválisok. Debrecen futballtársadalma a 20. század első felében. Budapest: Korall.
- _____. 2016. Az első aranykor. A magyar foci 1945-ig. Budapest: Akadémiai.
- Tímár, L. 1994. "Asszimiláció vagy cionizmus? A debreceni zsidóság társadalma a két világháború között." *Múlt és Jövő*, 6, 1: 31–42.
- Ungváry, K. 2004. A magyar honvédség a második világháborúban. Budapest: Osiris.
- _____. 2012. A Horthy-rendszer mérlege. Pécs, Budapest: Jelenkor, OszK.
- _____. 2013. "A munkaszolgálat embertelen, de túlzó mozgó vesztőhelynek nevezni." *Index.* http://index.hu/velemeny/olvir/2013/01/23/a_munkaszolgalat_embertelen_de_tulzo_mozgo_vesztohelynek_nevezni. Accessed May 20, 2016.
- Varga, B. 2001. "Hiányjel. Zsidó sorsok magyar filmen 1945 után." In: Surányi, V. (Ed.). Minarik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmen. Budapest: Magyar Zsidó Kulturális Egyesület, Szombat: 24–35.
- Zsadányi, O. 1945. Mindenki szolgája. Feljegyzések az oroszországi és ukrajnai munkaszolgálatosok kálváriájáról. Budapest: Magyar Téka.

About the Contributors

Gábor Bednanics is a professor at Eszterházy University, Eger, Hungary. He was born in 1976, Budapest, received his PhD at the Eötvös Loránd University, Budapest, 2007, and habilitated at the University of Debrecen, 2013. He is interested in turn-of-the-century poetry, modernism, connections between literature and philosophy, and mediality of literature. He published four books: *Between Speech Forms* (2003), *Detours and Dead-Ends* (2009), *Interrogating the Dubious* (2012), *Modern Myth and the Possibilities of Rewriting* (2016) and numerous articles.

Marijan Bobinac ist an der Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät Zagreb seit 1989 tätig. Ab 2002 ist er ordentlicher Professor für deutsche Literatur, seit 1999 Vorsteher des Lehrstuhl für deutsche Literatur, seit 2008 Leiter des Diplomstudiums kulturwissenschaftliche Germanistik. Leiter der vom kroatischen Wissenschaftsministerium geförderten Forschungsprojekte "Kroatisch-deutschsprachige Literaturbeziehungen" (2000–06) sowie "Deutsch-kroatischer Kulturtransfer" (2007-13), Leiter von drei bilateralen Forschungsprojekten (mit Prof. Dr. Walter Pape/Köln und Prof. Dr. Wolfgang Müller-Funk/Wien) und Herausgeber des Jahrbuchs "Zagreber Germanistische Beiträge" (1992-2012) und der kroatischen literaturwissenschaftlichen Zeitschrift "Umjetnost riječi" (2005-2012). Seine Forschungsinteressen sind die deutschsprachige Literatur vom 19. bis zum 21. Jahrhundert, komparatistische Fragestellungen und Probleme des Kulturtransfers; historische Dichtung; deutschsprachiges und kroatisches Volkstheater. Autor zahlreicher Publikationen, zuletzt erschienen: Zwischen Übernahme und Ablehnung. Aufsätze zur Rezeption deutschsprachiger Dramatiker im kroatischen Theater (2008); *Uvod u romantizam* (2012).

Zrinka Božić Blanuša is Assistant Professor of literary theory and history at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. Her research interests include poststructuralism, deconstruction, narrative theory, intersections between literature and philosophy, the position of literature and literary theory in relation to politics, theories of representation and problems of testimony. She is the author of *Iz perspektive smrti: Heidegger i drugi* (*From the Perspective of Death: Heidegger and Others*, 2012), a genealogical study of contemporary discussion of Heidegger's concept of "Sein zum Tode" in relation to literature, ethics, and politics.

Milka Car ist seit 2000 am Lehrstuhl für Literaturwissenschaft der Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät Zagreb tätig, ab 2014 als ao. Professorin. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Untersuchung der deutschsprachigen Dramatik in Kroatien, rezeptionsästhetische und kulturwissenschaftliche Aspekte; Dokumentarroman in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts wie auch die Kulturtransferprozesse. Rezensentin deutschsprachiger Neuerscheinungen für das Dritte Programm des Kroatischen Rundfunks. Autorin zweier Monographien in kroatischer Sprache: Odrazi i sjene. Njemački dramski repertoar u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu do 1939. godine (2011) i Uvod u dokumentarnu književnost (2016).

Péter Fodor is a senior lecturer at the Department of Communication and Media Studies at Debrecen University. He is the editor of the *Alföld* literary journal. He completed doctoral studies at the Institute of Literary and Cultural Studies at Debrecen University in 2007. Fodor's recent research interests include the study of MediaSport and the mnemopolitical strategies in the films about sport and interrelated topics. He published two monographs in Hungarian: a book on the thematization of sport in late modern and postmodern Hungarian prose, and a critical study with Péter L. Varga on Bret Easton Ellis.

István Fried, prof. emeritus at the Philosophical Faculty of the University Szeged at the Department of Comparative Literature and World Literature Studies. He published books and studies in ten languages. He also wrote an Introduction to Comparative Literature (Budapest 2014, in Hungarian). Other books include Ostmitteleuropäische Studien (Szeged, 1994), East-Central European Studies (Szeged, 1997), Gibt es ein literarisches (Ost-)Mitteleuropa? (Leipzig, 2007). He edited Österreichisch-ungarisch-mitteleuropäische literarisch/kulturelle Begegnungen (Szeged, 2003).

Tatjana Jukić is Professor of English Literature in the Department of English at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. She also teaches in the doctoral programs of Comparative Literature and of Croatian Language and Literature. In addition to two books – *Revolution and Melancholia. Limits of Literary Memory* (Zagreb, 2011), and *Liking, Dislike, Supervision. Literature and the Visual in Victorian Britain* (Zagreb, 2002) – she has published articles on nineteenth- and twentieth-century literature, psychoanalysis, film and philosophy. Jukić is currently the Principal Investigator on the research project "A Cultural History of Capitalism: Britain, America, Croatia," and is completing a book provisionally titled *The Invention of Masochism*.

Bernarda Katušić is the author of monographs Slast kratkih spojeva (2000) and Das literarische Pendel (2012), as well as numerous essays in Croa-

tian and German languages. She co-edited (with Vladimir Biti) the volume *Märchen in den südslawischen Literaturen* (2010). She has been reading courses on south-Slavic literatures at universities in Salzburg, Innsbruck, and Vienna. Her main fields of interest are intermediality, genre transformations and emotions formation in literary discourse.

Stephan Krause wurde 1975 in Berlin geboren. 1995–2003 Lehramtsstudium Deutsch und Französisch. 2006–2011 DAAD-Lektor an der Universität Szczecin. Promotion 2008 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit der Arbeit "Topographien des Unvollendbaren. Franz Fühmanns Schreiben und das Bergwerk". 2011/2012 DAAD-Stipendiat am GWZO, seit 2012 dort Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Projektgruppe Spielplätze der Verweigerung, seit 2014 in der Projektgruppe Kulturelle Ikonen. Jüngste Veröffentlichungen: Leibesvisitationen. Der Körper als mediales Politikum in den (post) sozialistischen Kulturen und Literaturen. Hg. gemeinsam mit Torsten Erdbrügger. 2014. Heidelberg: Winter; Boden. In: Was immer wird, es wühlt im Hier und Jetzt. Im Zwiegespräch mit Volker Braun. Hg. von Michael Opitz u. Erdmut Wizisla. 2014. Leipzig: Lehmstedt: 215–224.

Ernő Kulcsár Szabó, geb. 1950 in Debrecen (Ungarn), Studium der Hungarologie und Germanistik an der Debrecener Universität; 1978 Promotion (Weltsicht und epische Gestaltung in den Romanen von László Németh); 1995 Habilitation an der Loránd-Eötvös-Universität Budapest (Paradigmen der ästhetischen Erfahrung in der ungarischen Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts); 1979-1990 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften; 1984-1988 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Bayreuth; 1995 Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Loránd-Eötvös-Universität Budapest; 1996-2005 Professor für Hungarologie an der Humboldt-Universität zu Berlin; 2006-2015 Direktor des Instituts für Ungarische Literatur- und Kulturwissenschaft der Loránd-Eötvös-Universität Budapest; 2006 Herausgeber der literaturwissenschaftlichen Vierteljahrsschrift "Irodalomtörténet" ("Literaturgeschichte"), 2012: Erhalt des Széchenyi-Preises (höchste staatliche Anerkennung des wissenschaftlichen Wirkens). Wichtigste deutschsprachige Publikation: E. Kulcsár Szabó (Hg.) 2013. Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung. Berlin – Boston: Walter de Gruyter.

Zoltán Kulcsár-Szabó ist Professor und Leiter des Lehrstuhls für Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft der Eötvös-Loránd-Universität in Budapest. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Theorie und Ge-

schichte der modernen Lyrik, sowie Literatur- und Kulturtheorie. Publikationen: *Tükörszínjátéka agyadnak* (Budapest 2010; über das lyrische Werk des ungarischen Dichters Lőrinc Szabó), *A gondolkodás háborúi* (Budapest 2014; Gewaltdiskurse in Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts), *Transfer and Translation* (Budapest 2002, Hg.), *Signaturen des Geschehens* (Bielefeld 2014, Hg.).

Tamás Lénárt, geb. 1981, studierte Germanistik und Hungarologie an der Budapester Eötvös-Loránd-Universität. Promovierung ebendort 2012. Dissertation unter dem Titel *Licht-Schreiben und der festgehaltene Augenblick: Kollisionen der Fotografie und Literatur in der ungarischen Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, die 2013 in Buchform erschienen ist. Seit 2009 unterrichtet am Institut für Ungarische Literatur- und Kulturwissenschaft der Budapester Eötvös-Loránd-Universität Literatur- und Medientheorie, neuere ungarische Literatur und Literaturdidaktik. Die Forschungsschwerpunkte bilden die Zusammenhänge neuerer Medientheorie, Visual Studies und Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, mit einem Fokus auf Lyrik und Prosa der ungarischen und deutschen Nachkriegsliteratur. Mehrmals Gastvorträge abgehalten wie an Workshops und Forschungsprojekten in Wien (Universität Wien) und Berlin (Humboldt-Universität bzw. Freie Universität Berlin) teilgenommen.

Csongor Lőrincz ist Professor für Ungarische Literatur und Kultur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Wichtigste deutschsprachige Publikation: *Zeugnisgaben der Literatur. Zeugenschaft und Fiktion als sprachliche Ereignisse* (Bielefeld 2016).

Danijela Lugarić is Assistant Professor at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb and Director of the Institute of Literary Studies. She teaches courses on the history of Russian literature, the culture of late Soviet socialism, and Russian critical theory. She is the author of one book in Croatian, and of numerous scholarly articles in Croatian, Russian, and English. She is the editor of *Biblioteka L* series of monographs in literary criticism. She recently edited the following volumes: *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia: (Post)Socialism and Its Other* (with D. Jelača & M. Kolanović, Palgrave Macmillan) and *The Future of Post-Socialism* (with J. F. Bailyn & D. Jelača).

Dubravka Oraić Tolić, professor emeritus, writer and translator. She is the full member of the Croatian Academy of Sciences and Arts. She teaches courses on cultural theory, history of literature, intertextuality, academic writing, and Russian avant-garde at the Department of East-Slavic Languages and Literatures at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. She has published twelve books of criticism, three books of poetry,

numerous translations, and more than a hundred essays in literary theory. She received numerous rewards for her work, and her books have been translated into Russian, German, and English.

Gábor Tamás Molnár (b. 1975) is Assistant Professor at Eötvös Loránd University, and a lecturer at McDaniel College, Budapest. His research interests include: theories of interpretation, literary pedagogy, modern and postmodern prose fiction. He is the author of four books in Hungarian, and a co-editor of *Hungarian Perspectives on the Western Canon: Post-Comparative Readings*, Cambridge Scholars, 2016.

Marina Protrka Štimec is Assistant Professor at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. She teaches modern and contemporary Croatian literature. Her research interests include canon formation, theories of authorship, culture, memory and identity, modernism, discourse and postcolonial theory. She is the author of monograph *Stvaranje književne nacije*. *Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. st.* (*Inventing the Literary Nation. Canon Formation in 19th Century Croatian Literary Periodicals*, 2008). She edited Ivana Brlić Mažuranić's *Articles* (2013) and coedited a volume of conference proceedings *The Great Healer – A Century of Grigor Vitez* (2013, with D. Zalar & D. Zima).

Attila Simon ist als Dozent an der Universität ELTE, am Lehrstuhl für Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft tätig. 1990-1995 Studium der klassischen Philologie und der Philosophie an der Universität Debrecen; 1999 Promotion in der Philosophie (Eine rezeptionsästhetische Lektüre der Poetik des Aristoteles); 2008 Habilitation in der Sprachwissenschaft (Kulturtechniken der Vermittlung in der griechischen Literatur und Philosophie). 2014 Gastprofessur am Peter Szondi Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Freie Universität, Berlin. Mehrere Forschungsaufenthalte in Wien, Wolfenbüttel und Berlin. Forschungsschwerpunkte: praktische Philosophie in der Antike, antike Rhetorik und Literaturtheorie; griechisches Drama

Mihály Szajbély, geboren 1952, ist derzeit Professor am Lehrstuhl für Kommunikations- und Medienwissenschaften der Philologischen Fakultät der Universität Szeged. Er war als Gastdozent am Institut für Finno-Ugristik an der Universität Wien (1988-1992), als Gastprofessor im Institut für Slawistik, Fachgebiet Ungarische Literatur und Kultur an der Humboldt-Universität zu Berlin (1998, 2005-2007) tätig. Forschungsschwerpunkte: Mediengeschichte der ungarischen Literatur und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts; ungarische Literatur im ehemaligen Jugoslawien. Publikationen u.a.: Csáth Géza, Budapest, 1989; Álmok álmodói. Budapest, 1997; "Idzadnak a' magyar tollak". Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század

közepétől Csokonai haláláig, Budapest, 2001; A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után, Budapest, 2005; Intermediális randevúk a 19. században. Arany, Kemény, Jókai & Co., Pécs, 2008; Jókai Mór, Pozsony, 2010; A homokvárépítés öröme, Szeged, 2016.

Nina Weller studied German and Russian literature at Humboldt Universität Berlin. She holds a Ph.D. in comparative literature from the Free University Berlin. Currently she is a postdoctoral fellow at the Graduate School for East and Southeast European Studies at Munich Ludwig-Maximilians-University. Her research interests include contemporary literature in Russia, Belorussia, Ukraine, memory studies and alternate history, Russian and Soviet cultural history, fantastic literature and popular culture, literary images of province and village, and Leningrad siege in literature.

Index

A	Benjamin, W. 20, 46, 102, 194, 257		
Ablonczy, B. 180	Benoschofsky, I. 314		
Adamič, B. 200	Benvéniste, É. 268		
Adamovič, A. 160	Berger, J. 249, 250, 251		
Adorno, T. W. 19	Berggol'c, O. 158, 159, 166		
Ady, A. 111	Bhabha, H. 13		
Agamben, G. 11, 14, 16, 18, 19, 91,			
100, 103, 135, 207, 255, 260,	Bibó, I. 314, 315		
264–265, 278, 286, 288	Bidlack, R. 156, 157 Blake, W. 51, 208, 212		
	Blanchot, M. 18, 158, 249, 252–256,		
Akhmatova, A. 7, 8, 10 Alleg, H. 281	258–261, 269, 270		
Almási, M. 321	Blumenberg, H. 14, 41, 44, 57, 64, 72		
Améry, J. 18, 281–284, 287–288	Bogdanova, O. 165, 167, 168		
Andrić, I. 18, 229, 231–236, 238–245	Bojanić, D. (Gidra) 197		
Anz, T. 297	Bóka, L. 321		
Arany, J. 16, 180-182, 185	Bombitz, A. 293		
Arendt, H. 11, 202, 255, 281	Borbély, Sz. 17, 18, 205–222, 224–225		
Assmann, A. 79, 86, 162, 163, 179	Bosnyák, I. 79		
Assmann, J. 77	Bourdieu, P. 91		
Attridge, D. 51, 53	Božić Blanuša, Z. 260		
	Brabazon, T. 312		
В	Braham, R. L. 314, 315		
Babić, S. 110	Brajović, T. 243, 244		
Babington, B. 312	Brešan, V. 137		
Bach, J. S. 31, 38,	Brežnev, L. 157		
Bacsó, P. 313, 314, 320, 321	Brison, S. J. 214		
Badalić, J. 119	Broch, H. 112		
Barad, M. 296, 297	Broz, J. (Tito) 8, 78		
Bárány, T. 314	Bruns, G. L. 252, 255, 256		
Bardot, B. 26	Budak, N. 126		
Barna, P. 215	Bulajić, V. 140, 141		
Barskova, P. 163	Bulatov, E. 167		
Barthes, R. 9, 11	Burkhart, D. 171		
Baudelaire, Ch. 184	Byatt, A. S. 42, 47		
Beamter, J. 321			
Beckett, S. 7, 20	C		
Beethoven, L. van 14, 27, 28, 38	Calic, MJ. 126		

Camus, A. 17, 244	Dukić, D. 96, 244
Caruth, C. 11, 16, 17, 135, 214, 215,	Džadžić, P. 235, 237, 243, 244, 245
218, 250, 296, 302	E
Cavarero, A. 255	
Celibidache, S. 26	Eastwood, C. 312
Cherepenina, N. 155	Eco, U. 202
Cieślak, R. 291, 293, 294, 296, 300,	Eichmann, A. 19, 314, 318
301, 307 Coha, S. 244	Ellis, B. E. 42 Ember M. 316
Cotten, J. 201	Ember, M. 316, Engelsfeld, M. 109, 110, 115, 120
Crary, J. 183	Epple, T. 292, 293, 294, 295, 297, 298
Critchley, S. 253	Erős, F. 85
Csapody, T. 321	Etkind, A. 8, 20, 164
Csokonai Vitéz, M. 208	Etkiliu, 71. 0, 20, 104
Culler, J. 47, 206	F
Cvetnić, R. 138, 145	Fábri, Z. 19, 311, 313–315, 322, 323
Czibor, Z. 319	Fabrio, N. 145, 146
	Fazakas, G. T. 205
Č	Fedorovsky, S. 142, 143
Čakovskij, A. 159, 160	Fehér, K. 79
	Felman, Sh. 11, 17, 20, 135, 216, 218,
D	250, 259, 260
Dácz, E. 41, 42	Fenyvesi, O. 77, 78
Dahlhaus, C. 36	Fitz, A. 292, 294, 295, 296, 308
Daković, N. 202	Fodor, P. 19, 42
Damon, M. 198	Foster, H. 250
Dante Alighieri 95	Foucault, M. 16, 100, 177
de Certeau, M. 178, 184	Frangeš, I. 243, 244
de Man, P. 185, 206	Frank, I. 108
Defoe, D. 14, 59, 60, 65, 71, 72	Frei, N. 267
Demeter, Zs. 207 Deretić, J. 243	Freud, S. 192–194, 196–197, 199, 214,
Derrida, J. 18, 200, 254, 258, 264, 265,	215, 229, 230, 240, 298, 299 Fried, I. 111
268, 269, 270, 273, 275, 278, 288,	Friedlander, S. 11
294	Furtwängler, W. 13, 14, 25–38
DiCaprio, L. 197	1 ditwaiigiei, w. 13, 11, 25 30
Dolar, M. 199	G
Dömötör, E. 49	Gadamer, HG. 14, 25, 29–33
Donhauser, M. 205	Galić, E. 140
Döring, J. 180	Gallagher, D. 291, 304
Döring-Smirnov, R. 172	Ganzenmüller, J. 155–157, 169
Dresen, A. 66	Gaus, G. 11, 61

Gehlhoff, E. F. 292, 295, 298, 301, 304 Hein, J. 112 Gelencsér, G. 317 Helbig, A. 129, 133 Heller, A. 88 Genette, G. 238 Herczeg, A. 206 Gertler, V. 318 Herman, J. 217 Gildenhart, I. 293, 300 Ginzburg, L. 160, 166, 168 Hirsch, M. 163, 301 Glaser, H. 85, 88 Hitler, A. 126, 156, 170–172, Glavašević, S. 140, 142-145 313, 321 Glikman, J. 173 Hobsbawm, E. 91 Godel, R. 297 Homer 95, 300 Goethe, J. W. von 44, 72 Horváth, K. 316 Gogol', N. V. 20 Huet, M.-H. 18, 249, 251 Goldstein, I. 126 Hunter, J. C. 43 Gor, G. 160, 161 Hürter, J. 156 Gorter, J. 159 Huston, J. 313 Gospodinov, G. 20, 21 I Granin, D. 160 Greene, G. 281 Ibsen, H. 44 Gstrein, N. 15, 123–124, 126, 128–133 Inber, V. 158, 159 Gumbrecht, H. U. 178, 311, Inthorn, S. 312 Gyáni, G. 79, 85, 316 Ivanov, B. 163 György, P. 315 J Н Jakobson, R. 210 Haase, U. 259 Jameson, F. 10 Hadas, M. 312 Jancsó, M. 316 Hadrovics, L. 120 Jarov, S. (Jarov S. V.) 158 Hadžić, F. 140–141 Jauss, H. R. 184 Halász, G. 205 Jefferson, Th. 202 Halász, H. 322 Johnson, B. 219 Hallberg, R. von 53 Jolles, A. 13 Hámos, Gy. 321 Jones, P. 7 Harambašić, A. 119 Jovanović, N. 202 Hart, K. 252 József, A. 211, 220, 221, 222, 224, 225, Hart, O. van den 214 316, 319 Hartmann, C. 155 Jukić, T. 194 Hašek, J. 113, 118 Jurjew, O. 160 Hauptmann, G. 57, 147 K Hegel, G. W. F. 94, 103 Heidegger, M. 10, 13, 18, 31, 32, 38, Kádár, J. 315, 319 253–255, 259–261, 264, 269, 274 Kafka, F. 256 Hein, Ch. 64 Kansteiner, W. 86

Kant, I. 257 Kuricyn, V. (Turgenev, A.) 15, 155, Kantorowicz, E. 103 163–169, 172–173 Karácsony, G. 319, 322 \mathbf{L} Karády, V. 312 Karsai, E. 314 Lacan, J. 10, 18, 229-233, 235, 240, Katschthaler, K. 298 245 Kazaz, E. 244 LaCapra, D. 11, 250, 259–260 Keleti, M. 317, 318 Laclau, E. 191 Kennedy, D. F. 293, 297 Ladan, T. 79 Kertész, I. 219, 316 Lanzmann, C. 9 Keszei, A. 87, 88 Lapis, J. 218 Khrushchev, N. 7, 19 Large, W. 254, 259 Kiel, M. 293, 295 Lasić, S. 108–109, 111, 113 Kirmayer, L. J. 296, 297 Latković, I. 20 Kirov, S. 166 Lau, A. 198 Kirschenbaum, L. 156-158 Laub, D. 11, 16–17, 135, 142, 216, Kisantal, T. 83, 86 218, 259 Kiš, D. 111, 191 Lederer, G. 137 Kliment, Ž. 142-143 Lefebvre, H. 178 Koch, H.-A. 298 Leiner, V. 133 Lemelson, R. 296-297 Kocsis, S. 319 Köhlmeier, M. 42 Leovac, S. 244 Kolanović, M. 150 Levi, P. 11, 16, 255, 260 Kolk, B. A. van der 213 Levi-Strauss, C. 12 Kollias, H. 258 Levinas, E. 253–254 Korać, S. 244 Leys, R. 11, 250 Kosztolányi, D. 185 Lichačev, D. (Lichatschow, D.) 159, Kosygin, A. 166 166 Košćak, N. 239 Lőkös, I. 111 Krämer, S. 178, 266, 267 Lomagin, N. 156-157 Kratt, I. 160 Lőrincz, Cs. 264, 266, 277 Kraus, K. 113, 118 Losev, L. 12 Krause, S. 21, 41, 53 Luhmann, N. 14, 79–80, 83–84 Krleža, M. 15, 107–118, 120, 147 Lujanović, N. 244 Kroll, W. 108 M Krupp, J. 215, 218, 219 Kruzel, D. 126 Madách, I. 44 Krvavac, H. 195–198, 201 Majetić, R. 140 Kukuj, I. 161 Mak, A. 198 Kulcsár Szabó, E. 21, 115, 308 Malyukov, A. 313 Kulcsár-Szabó, Z. 273, 279, 294 Mamcserov, F. 316 Kuraev, M. 162 Mandel'shtam, O. 7

Mann, H. 119	Nora, P. 179
Mann, T. 281	Nyomárkay, I. 120
Máriássy, F. 317	0
Marković, F. 95	0
Marković, R. 196	Oraić Tolić, D. 21
Marszałek, M. 164	Örkény, I. 320
Martin, B. R. 47	Osborne, D. 292, 301
Márton, L. 45	Ovid (Publius Ovidius Naso) 19,
Marx, J. 313	291–292, 294–295, 299–301,
Marx, K. 200	307–308
Mayer, U. 44	n.
Mažuranić, I. 14, 91–104	P
McLuhan, M. 50	Pasternak, B. 19
Melčić, D. 126	Pavičić, J. 138
Menyhért, A. 86	Pavličić, P. 140, 148–149
Miguoué, J. B. 86	Pécsi, K. 206
Milošević, S. 127	Pekár, Gy. 108
Minde, R. 239	Pessoa, F. 53
Mirković, A. 142, 144–145, 151	Petőfi, S. 50, 108–111
Mitchell, J. 299	Petschauer, A. 320
Mittelbauer, H. 308	Pikkov, Ü. 9
Mlakić, J. 138	Plato 36, 177
Molisak, A. 164	Poetini, C. 281
Molnár, T. 317	Protrka, M. 94, 96
Mosebach, H. 293–294, 298, 301, 303	Proust, M. 281, 282
Mouffe, Ch. 191	Puskás, F. 319
Müller-Funk, W. 125	Putin, V. 157
Mundruczó, K. 41	R
N	Radnóti, M. 48, 322
Nádas, P. 18–19, 263, 269–271,	Rahimi, S. 10
273–274, 276, 278, 281, 283–284,	Rancière, J. 18, 199, 256–258,
287–288	260–261
Nagy, Cs. 212–213	Ransmayr, Ch. 19, 291–305, 307–308
Neiman, S. 215	Reed, C. 201
Nemec, K. 243–244	Reginster, B. 100–101
Newmark, K. 214	Reid, A. 158, 166
Nicolosi, R. 159	Resnais, A. 9
Nietzsche, F. 13–14, 25, 33–38, 64,	Richlin, A. 299
100, 200, 267, 276	Rinke, M. 42
Nikisch, A. 36	Rizvić, M. 244
Nivelle, A. 85	Ross, A. 257–258

Rothberg, M. 250	Stanković, P. 196, 202
Rudnev, V. 11–12	Stojanović, D. 237, 243 Sundhausen, H. 126
S	Susmel, D. 140
Sablić Tomić, H. 136, 146	Szabó, L. 208, 328
Sabrow, M. 267	Száz, P. 205
Said, E. W. 99	Szegedi, P. 312, 320
Sal'cman, P. 160	Szerb, A. 322
Scarry, E. 14, 91, 96–98	Szűcs, T. 213, 215
Schleiermacher, F. 14, 28	
Schmid, U. 158, 161–162, 166, 168	Š
Schmidt, B. 140	Šešić, R. 196, 200, 202
Schmitt, C. 194-195, 200	Šimunović, Z. 142
Schopenhauer, A. 100	Šišić, F. 93
Schulze, I. 66–67	Škvorc, B. 244
Schwarcz, S. 312–314	Šojat-Kuči, I. 151–152
Schwicker, J. 108	
Scorsese, M. 197	T
Sebald, W. G. 282	Takács, M. 79, 86–88
Seiler, L. 14, 57–59, 63, 65, 67–68,	Tandori, D. 220
70–72	Tausk, V. 200
Shakespeare, W. 45, 95, 194	Térey, J. 14, 41–48, 50–54
Shalamov, V. 19–20	Thielmann, T. 180
Simić Bodrožić, I. 150–151	Tímár, L. 312
Simon, A. 298	Tippner, A. 156, 158, 160
Sindalovskij, N. 158	Tito (Broz, J.) 8, 14, 77–78
Singer, M. 206, 215–216, 219–220,	Todorova, M. 99, 103
224	Toldi, M. 180
Skinner, Q. 96	Tolnai, O. 78
Sloterdijk, P. 192	Tolstaja, T. 162
Sokrates 36	Tolstoy (Tolstoj), L. N. 19
Sommer, M. 63, 212	Tomaš, S. 147
Sorokin, V. 162, 167, 172	Turgenev, A. (Kuricyn, V.) 15, 155,
Soros, G. 79	163–169, 172, 172–173
Spasojević, N. 199	Turković, H. 202
Sperber, M. 113	U
Spiegelman, A. 9	
Spitz, M. O. 301 Spivak, G. C. 95, 97	Ungváry, K. 316, 318, 321
Stalin, J. 155–156, 161–162, 165–166,	Urickij, A. 165–168
169–170, 315	V
Starešina, V. 140	Valéry, P. 31
Sureding, v. 110	14101 3, 1. 31

Varga, B. 316 Vári, Gy. 212 Végel, L. 14, 77–79, 82, 86–89 Verweyen, Th. 208 Vežljan (Vorob'eva), E. 163, 172 Vidan, I. 243–244 Višković, V. 243–244 Višnevskij, I. 163 Višnevskij, Vs. 159–160 Vollstedt, B. 293, 295, 298 Voronina, T. 155, 157 Vorošilov, V. Ja. 166 Vučković, R. 244 Vujičić, D. 111 Vuletić, B. 111, 119

W

Wagner, R. 13–14, 25–28, 33–38, 41–45, 47, 49–50, 53, 172 Walde, C. 297 Wall, T. C. 255 Weingartner, F. 25 Welles, O. 201 Wermuth-Atikson, J. 244 Wernitzer, J. 298 Wilhelmy, Th. 292, 294–295, 297, 301 Williams, S. G. 301 Witting, G. 208

\mathbf{Z}

Zajc, I. 119
Zav'jalov, S. 163
Zedong, M. 196
Zemskov-Züge, A. 157–159
Zerkovitz, B. 108
Zima, Z. 243
Ziolkowski, T. 293, 301
Zissos, A. 293, 300
Zsadányi, O. 218, 314

Ž

Ždanov, A. 166 Živojinović, V. B. 196–197 Žukov, G. 166