

Universität Zagreb  
Philosophische Fakultät  
Abteilung für Germanistik  
Studentin: Renata Herman  
Mentorin: dr.sc. Milka Car  
Datum: 13. Dezember 2012

Krieg in der Literatur aus der Kinderperspektive:  
Saša Stanišić *Wie der Soldat das Grammofon repariert* und  
Ivana Simić Bodrožićs Roman *Hotel Nirgendwo*

*„Alles Abgeschlossene und jeder Tod kommen mir unnötig und  
unglücklich und unverdient vor“  
S. Stanišić*

## 1. Einleitung

Der Hintergrund dieser Arbeit ist eng mit dem Interesse am interkulturellen Vergleich von Kriegsdarstellung zweier gegenwärtiger Autoren aus denjenigen Nationalstaaten verknüpft, die nach dem Zerfall Jugoslawiens entstanden sind – Saša Stanišić, ein deutschschreibender, aber aus Bosnien stammender Autor und sein Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* und Ivana Simić Bodrožić, eine kroatische Autorin mit ihrem Debütroman *Hotel Nirgendwo*. Die leitende Frage ist dabei: Inwiefern stellt scheinbar naive Perspektive des Kindes in den Romanen beider Autoren eine besondere Art dar, den Erlebnissen aus Kriegszeiten Sinn zu verleihen, wenn schon der Krieg selbst keinen Sinn zu haben scheint. Zugleich stellt die kindliche Perspektive eine Konsequenz der Unmöglichkeit der Kriegsverarbeitung und steht somit im Mittelpunkt dieser Analyse, da sich beide Romane mit unlöslichen inneren Konflikten und überwältigenden Erlebnissen des Krieges befassen.

Krieg ist ein häufiges Thema in der Literatur, und trotzdem bleibt das Problem des Krieges und seiner Darstellung theoretisch unlösbar. Dementsprechend ist es unmöglich, den Tod als zentrales Ereignis des Krieges authentisch zu erzählen da „der Krieg als Zerstörung jeder Ordnung und Kohärenz performativ, d.h. z.B. auch in der Erzählordnung mit zu vollziehen“<sup>1</sup> unmöglich ist. Literaturtheoretiker Lars Koch sieht den Krieg als einen Imaginationsraum, der eine enorme Herausforderung für die Sinnproduktion darstellt:

Existenzielle Krisenmomente wie Gewalt, Trennung und Tod müssen in ihrer die Subjektvorstellung dezentrierenden Wirkung verarbeitet werden. Auf diese Weise im kommunikativen Spannungsfeld von Krisensymptomatik, Umbruch, Untergang, Neubeginn, aber auch Bestätigung, Fortführung und Konsolidierung platziert, erweist sich der Krieg, oder besser, das Bild vom Kriege, das sich die Zeitgenossen, sei es aufgrund direkter Betroffenheit oder medialer Weitergabe von ihm gemacht haben, als eine gesamtgesellschaftliche Projektionsfläche, auf die aufgetragen, grundsätzliche Erörterungen über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kommuniziert werden können und müssen<sup>2</sup>

Da ein Fundamentalereignis wie der Krieg im Bewusstsein der betroffenen Öffentlichkeit stets präsent ist, ist das Erzählen eine Möglichkeit, Identität zu stiften und Kriegstraumata zu verarbeiten. Weiterhin ist interessant zu beobachten, wie entgegengesetzte Narrative in verschiedenen kulturellen Kontexten, in denen diverse Perspektiven zum Vorschein kommen, entstehen und sich verbreiten. Man kann Kriege als katastrophale Ereignisse oder als einen Neuanfang betrachten. Beispielsweise ist so die Oktoberrevolution im kollektiven Gedächtnis des russischen Volkes oft als ein neuer Anfang

---

<sup>1</sup> Frank. *Einleitung: Kriegsnarrative*. S.12 und 13

<sup>2</sup> Koch. *Krieg als Imaginationsraum*. S.2

im Sinne eines Gründungsmythos verankert, während Europäer ihre Kriege als katastrophales Versagen des Menschen verstehen.

Die Theoretikerin und Literaturwissenschaftlerin Susi K. Frank erörtert Kriegszustände in ihrer Einleitung zum Sammelband *Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts* und glaubt, man solle die Politik der Gegenwart als einen ständigen Ausnahmezustand betrachten, weil er zu einem herrschenden Paradigma des Regierens geworden ist. Frank beruft sich unter anderem auf den Politologen Herfried Münkler, der die Idee der Kriegsführung ohne klare Regeln in der heutigen Welt unter dem Begriff „neue Kriege“<sup>3</sup> einführt und argumentiert, dass die Ziele gegenwärtiger Auseinandersetzungen diffus werden, während im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts militärische Konflikte mehr oder weniger definierte Ziele und Regeln hatten. Münklers Idee der fundamentalen Veränderung der Kriegsführung ist eng mit der Veränderung der Umweltbedingungen verknüpft, da nach Münkler zur klassischen Kriegsführung reguläre Armeen und zwischenstaatliche Konflikte gehören. Dagegen ist es bei der Klassifikation der neuen Kriege schwierig, den Anfang oder das Ende präzise zu bestimmen, wodurch Krieg zu einem Alltagsereignis im Sinne der altbekannten Vorstellungen von Heraklit wird, der den Krieg als Vater aller Dinge sieht und sich weiter an die folgende Definition von Hobbes stützt, in der er behauptet:

dass die Menschen während der Zeit, in der sie ohne eine allgemeine, sie alle in Zaum haltende Macht leben, sich in einem Zustand befinden, der Krieg genannt wird, und zwar in einem Krieg eines jeden gegen jeden. Denn *Krieg* besteht nicht nur in Schlachten oder Kampfhandlungen, sondern in einem Zeitraum, in dem der Will zum Kampf genügend bekannt ist. Und deshalb gehört zum Wesen des Krieges der Begriff *Zeit* wie zum Wesen des Wetters. Denn wie das Wesen des schlechten Wetters nicht in ein oder zwei Regenschauern liegt, sondern in einer Neigung hierzu während mehrere Tage, so besteht das Wesen des Krieges nicht in tatsächlichen Kampfhandlungen, sondern in der bekannten Bereitschaft dazu während der gesamten Zeit, in der man sich des Gegenteils nicht sicher sein kann<sup>4</sup>

Die oben genannten Thesen erscheinen paradoxal, wenn man daran denkt, dass der Alltag eine Art Normalität suggeriert, während für den Krieg ein Zustand des Chaos charakteristisch ist. Immerhin wird mit dem Begriff des Alltags in Bezug auf den Krieg versucht, einen Weg zur Problematik der Erinnerung und des Gedächtnisses in Bezug auf das durchlebte Traumata zu entdecken. Unter den Trauma-Theorien, die ich als Basis für diese Arbeit benutzen werde, wird der Fokus auf Marianne Hirschs Konzept von *Postmemory* gelegt. *Postmemory* oder Nachgedächtnis bezeichnet ein Konzept, bei dem die Traumata einer Generation auf die andere übertragen werden:

---

<sup>3</sup> Münkler. *Über den Krieg*. S.24

<sup>4</sup> Hobbes: *Leviathan*. S.96

„Postmemory bezeichnet die Erfahrung derjenigen, [...] deren eigene verspätete Geschichten ausgehöhlt werden durch die Geschichten der vorangegangenen Generation, durch traumatische Erfahrungen, die weder verstanden noch nachgestellt werden können.“<sup>5</sup> Die zweite Generation wird folglich zu einer lebendigen Verbindung, an die sich das Wissen über die Geschichte so überträgt, indem dieser Generation eine Art Vormundschaft zugeschrieben wird. Trauma, „ein Erlebnis das so unverstündlich, demütigend, schmerzhaft und lebensbedrohend ist, dass sich die Pforten der Wahrnehmung vor dieser Wucht automatisch schließen“<sup>6</sup> wirft den Individuum immer wieder in die Situation, aus der der traumatische Zustand entstanden ist, was mit der ewigen zwanghaften Wiederkehr resultiert.

Weiterhin ist das Konzept des Gedächtnisses von Bedeutung, um. Ich stütze mich auf das Konzept des kulturellen Gedächtnisses von Jan Assmann, da seine Arbeit in diesem Kontext als eine Grundlegung der Kulturwissenschaften anzusehen ist. Das Konzept des kulturellen Gedächtnisses steht bei Assmann als Gegensatz zum kommunikativen Gedächtnis, wobei beide als Formen kollektiver Erinnerung zu betrachten sind. Beim kulturellen Gedächtnis als einer Form kollektiver Erinnerung sind besondere Fixpunkte im geschichtlichen Verlauf wichtig, wie z.B. ausgewählte „feste Objektivierungen von Texten, Bildern oder Tänzen“<sup>7</sup>. Um eine Auswahl zum Zweck einer Kanonisierung zu treffen, ist eine spezifische Gruppe von Personen zuständig, wie Künstler, Schriftsteller, aber auch Priester, Barden und Schamanen, die eine zeitlich fixierbare Vergangenheit selbst verankern und für die zukünftige Generationen bewahren. In anderen Worten wird das Vergangene vergegenwärtigt, indem eine rigide Auswahl von Schriftgelehrten verwaltet und aufbewahrt wird. Dagegen ist das kommunikative Gedächtnis vielmehr auf die verbindenden Strukturen einer Kultur und das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gruppe orientiert. Die soziale Ebene spielt eine entscheidende Rolle, indem das Verbundenheitsgefühl mit früheren Generationen die zentrale Stelle einnimmt, wobei Individuen die Träger kollektiver Erinnerungen bleiben. Diese These wird von manchen Theoretikern wie zum Beispiel Susan Sontag nicht ohne Einwände übernommen, vielmehr abgelehnt. Sontag erläutert, die Gesellschaft sei nicht imstande, sich kollektiv zu erinnern, weswegen kollektives Gedächtnis eine Fiktion ist. Dementsprechend sind es nur Ideen, die zur kollektiven Instruktion gehören, während Gedächtnis immer individuell und unreproduzierbar ist.

---

<sup>5</sup> Hirsch. *The Generation of Postmemory*. S.22.

<sup>6</sup> Assman. *Einführung in die Kulturwissenschaft*. S.188.

<sup>7</sup> Assman. *Das kulturelle Gedächtnis*. S. 56.

Um sich den Kriegstraumata anzunähern, benutzen die analysierten zwei Autoren in ihren Romanen verschiedene Erzählstrategien. Wichtig ist es hier zu bemerken, dass die zwei zu analysierenden Romane – Stanišić' *Wie der Soldat das Grammofon repariert* und Simić-Bodrožić' *Hotel Nirgendwo*– nicht als exemplarisch für die ganze post-jugoslawische Gesellschaft fungieren, sondern aus einem privilegierten Blickwinkel das menschliche Leben in unmenschlichen Situationen zu erzählen versuchen. Die Analyse beginnt mit einer theoretischen Einführung in Kriegsnarrative und danach werden die zwei Romane auf Erzählform, Standort des Erzählers, Sichtweise, Erzählhaltung, Erzählverhalten, Arten der Darbietung und Sprachstil untersucht. Die oben genannten Werke teilen einen scheinbar naiven Blick aus Augen eines Kindes, aber die Art und Weise, wie sie die Realität mit Fiktion verknüpfen, unterscheidet sich auf der stilistischen und formalen Ebene. In meiner Analyse werde ich Wirkungen, Parallelen und Beziehungen zwischen den Erzählstrategien dieser Autoren demonstrieren, wie z.B. unterschiedliche kulturelle Kodierungen, sprachliche Spiele und Poetisierung der Wirklichkeit. Parallel dazu sollen tiefe politische Gründe hinter den Ereignissen in Vukovar und Višegrad, die als lokale Schwerpunkte in Romanen fungieren, untersucht werden. Schließlich wird gezeigt, wie die kindliche Perspektive den Autoren erlaubt hat, politisch und historisch zu erzählen, ohne Politik in den Vordergrund zu stellen.

## 2. Arten der Kriegsdarstellung

Narrative Muster, die den Krieg als ein „Grundereignis menschlicher Erfahrung<sup>8</sup>“ behandeln, sind zentral für den politischen Umgang mit diesem uralten literarischen Thema. Das Erzählen hat sich in diesem Rahmen als unverzichtbar für die kulturelle Kriegsbewältigung erwiesen, besonders nach dem 20. Jahrhundert, das als Kriegsjahrhundert gesehen werden kann. Obwohl der Krieg das Verständnisvermögen einer Person übertrifft sich das Trauma als unbeherrschbar zeigt, versucht man Narrative zu gestalten, um das traumatische Material zu konfrontieren, ungeachtet dessen, dass sich die Beschäftigung mit Kriegstrauma als eine forcierte Rückkehr und damit als Teufelskreis erweist.

In ihrem Artikel über die Kriegsnarrative erklärt S. K. Frank Narrative als Versuche, dem Krieg Sinn zu verleihen, was am folgenden Zitat manifest wird: „Seine Darstellung im Detail, die Darstellung des Einzelschicksals im Krieg gab Anlass, dem Krieg entweder als kollektiver Opferung narrativ Sinn zu verleihen oder in der Darstellung des Kriegstodes als kontingentes Ereignis die Sinnhaftigkeit des

---

<sup>8</sup> Frank. *Einleitung. Kriegsnarrative*. S.10.

Krieges narrativ infrage zu stellen.<sup>9</sup> Im Zusammenhang mit der Darstellung des Krieges steht zuerst die Unvorstellbarkeit der grauenhaften Ereignisse, auch wenn sie persönliche Zeugnisse vom Kriegsgeschehen sind und als solche legitim, beglaubigt und überprüfbar sind. Das im Laboratorium des Erzählens entstandene Zeugnis ist oft in seiner Unmittelbarkeit so grausam, dass es für diejenigen, die sich außerhalb des Geschehens befinden, unbegreiflich wirkt. Gerade diese Unmöglichkeit der Repräsentation und Beschränkung der einzelnen Perspektiven ist eng mit M. Halbwachs' These vom individuellen bzw. kollektiven Gedächtnis verknüpft, in der der Mensch als Teil von Gedächtnisgemeinschaften betrachtet wird und in deren Rahmen gedeutet wird, dass „das gesellschaftliche Denken wesentlich ein Gedächtnis ist, und dass dessen ganzer Inhalt nur aus kollektiven Erinnerungen besteht“.<sup>10</sup> Daraus folgt, dass man gezwungen ist, am Gedächtnis zu arbeiten und die vorhandenen Teile und Fragmente der Vergangenheit aus verschiedenen Quellen semantisch zu verknüpfen. Die Kontextualität und die Kommunalität des Erinnerns als zwei von den fünf Aspekten des Erinnerns Halbwachs' weisen darauf hin, dass das Gedächtnis stark in Erinnerungsgemeinschaften verankert ist und für Halbwachs nur solche Erinnerungen möglich sind, die durch die Weitergabe mittels Lebensgeschichten, Erfahrungen, Bräuchen und Fertigkeiten angeeignet werden. Welche Erinnerungen angeeignet werden, ist eine Frage, die mit der These der Identitätsbildung zusammenhängt, aber auch die Aspekte der Kommunikativität und Kreativität bzw. Rekonstruktivität des Erinnerns angeht. Demgemäß würde man ohne die mündliche Überlieferung der verschiedenen Gesellschaftsgruppen wie z.B. Kriegsveteranen, ihre Familien und andere Opfer des Krieges manchmal nur an die staatlich regulierten Quellen angewiesen sein. In diesem Kontext ist die Frage der Legitimität der offiziellen Deutungen aktuell, da die Vergangenheit immer wieder bewusst konstruiert und rekonstruiert wird, was ein Stein des Anstoßes sein kann. Im Falle der Kriege in Bosnien und Kroatien wäre es ungenau, sie als Bürgerkriege und nicht als Verteidigungskriege infolge der Aggression Serbiens zu betrachten, was W. Müller-Funk in Beziehung mit dem Unterschied zwischen Shoah und Holocaust umschreibt, indem er behauptet, es: „...macht einen dramatischen Unterschied, ob man die Ermordung der europäischen Juden als Shoah oder als Holocaust bezeichnet, obschon sich doch beide Begriffe auf das gleiche Ereignis beziehen. Damit nicht einfach vergleichbar, aber in gewisser Weise verwandt ist der Unterschied, der darin liegt, ob

---

<sup>9</sup> Frank. *Einleitung. Kriegsnarrative*. S.7.

<sup>10</sup> Halbwachs. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* S.360.

man die Kriege auf dem westlichen Balkan Bürgerkriege oder postjugoslawische Kriege nennt.<sup>11</sup> Zwei Fakten, nämlich die Weigerung der offiziellen serbischen Politik, die Genozide in Vukovar und Višegrad als solche anzuerkennen und Verantwortung für die Ermordung zu übernehmen, sind für die heutige Debatte über die Literatur von postjugoslawischen Kriege besonders wichtig. Als Folge des dramatischen Unterschiedes in der Benennung der Kriege auf dem westlichen Balkan kommen die Manipulation der Medien wie auch Massenpropaganda ins Spiel, da „Medien jene Formen von Externalisierungen, die Bedeutung öffentlich machen,<sup>12</sup>“ sind. Daraus geht hervor, dass es sich in dieser Benennung um eine Art kultureller Hegemonie handelt, weil der linguistische Raum nicht machtfrei betrachtet werden kann, sondern als Krieg der Positionen und Erinnerungsparadigmen, was im Fall von hier zu untersuchenden Texten näher erläutert wird.

Beim Überblick des Kriegstatus in den letzten 150 Jahren ist es nützlich darauf hinzuweisen, dass man den Krieg wegen der Problematik seiner Wahrnehmbarkeit als Ereignis nicht in eine kohärente Lebensgeschichte integrieren kann: „Ereignisse sind dadurch gekennzeichnet, dass sie automatische Prozesse oder zur Gewohnheit gewordene Verfahrensweisen unterbrechen“<sup>13</sup>. In anderen Worten, Krieg ist eine überraschende und abnormale Situation, in dem alle gewöhnlichen Vorgehensweisen entfallen. Infolgedessen sind hypothetisch angenommene Konstellationen über einen vereinbarten Krieg im Falle ehemaligen Jugoslawiens zweifelhaft, da das Resultat menschlichen Handels in Kriegszeiten unvorhersehbar ist. Da Konventionen der Friedenszeiten nicht mehr geltend sind, schwellen bei Kriegszuständen die Normen weg und der Krieg stellt „in seinem erfahrungsstürzenden Potenzial gängige Repräsentationsformen des Faktischen in Frage“<sup>14</sup>.

Ähnlicherweise versucht Frank zu demonstrieren, wie der Krieg der Erfahrung und damit auch dem Erzählen entzogen bleibt, obwohl am kollektiven Gedächtnis immer wieder gearbeitet wird, um Verdrängungsmechanismen zu bekämpfen. Aus den psychisch nicht zu bewältigenden Kriegereignissen kommt Frank zum Verlust der Erfahrung und daraus folgende „Nicht-mehr-Mittelbarkeit des Krieges“ als Resultat, obwohl die Autorin betont, „dass narrative Schuld immer wieder nur durch Narrativ aufgedeckt, angeklagt und gesühnt werden kann“<sup>15</sup>. In anderen Worten, die

---

<sup>11</sup> Müller-Funk. *Gedächtnis-Identität-Differenz*. S.5.

<sup>12</sup> Ebda. S.5

<sup>13</sup> Arendt. *Macht und Gewalt*. S.2

<sup>14</sup> Koch. *Krieg als Imaginationsraum*. S.3.

<sup>15</sup> Frank. *Einleitung: Kriegsnarrative*. o.S.

narrative Verarbeitung des Traumas ist der einzige Weg mit den erfahrungstürzenden Erlebnissen zurechtzukommen und sie in die Lebensgeschichte der Einzelnen mit einzubeziehen.

## 2.1. Perspektive des Kindes

Aus Kinderperspektive werden existenzielle, politische und persönliche Fragestellungen kommentiert, ohne dass die Beurteilung aus anderen potenziellen Perspektiven nachvollziehbar sein muss, während das Gefühl der moralischen Standhaltung spürbar bleibt. Als typisches Kennzeichen der Kinderperspektive gilt die Selbstzentriertheit der Hauptfigur ausschließlich auf sich selbst, was auf der narrativen Ebene ersichtlich ist. Eine Bestätigung dieser These kann man am Beispiel der kindlichen Erzähler beobachten, da diese Instanz oft als allwissend erscheint, obwohl es deutlich wird, dass der Zugriff dieser Person eingeschränkt ist. Die damit verknüpften Allmachtphantasien geben dem Ich-Erzähler einen leichten und unbeschwerten Ton, obwohl die Welt, aus den Augen des Kindes betrachtet, an Authentizität und Glaubwürdigkeit gewinnt. Dadurch dass die Protagonisten nicht nur ihre eigene Kindheit aufzuarbeiten versuchen, sondern die ganze umgebende Gesellschaft aus einer privilegierten Position kritisieren, fungieren sie damit oftmals didaktisch. Das bedeutet, dass die Informationen, die die Autoren bieten, politische Stellungen entlarven, genauso wie sie Empörung initiieren und sogar zum sozialen Engagement motivieren können.

Die Grundlage für die Interpretation beider Romanen liefert das von Petersen ausgearbeitete Erzählsystem. Die erste wichtige Kategorie darin ist die dreigliedrige Erzählform, während in Romanen aus der Perspektive des Kindes immer nur die Ich-Form oder Er-Form vorkommt.<sup>16</sup> Im ersten Fall ist der Erzähler mit dem Helden identisch, aber kann auch zusätzliche Information über sich selbst als einem gereiften Ich dem Leser vermitteln. Im zweiten Fall kommt keine Identifizierung zwischen dem Protagonisten und dem Erzähler vor.

Weiterhin bezeichnet Petersen das raumzeitliche Verhältnis zwischen dem Erzähler und dem Geschehnis als Standort des Erzählers, der sich in der Kinderperspektive sehr selten als allwissender Erzähler manifestiert. Häufiger tritt der eingeschränkte Blickwinkel ins Bild, der auf Orientierungslosigkeit und Konfusion hinweist und damit als äußerst wichtig für die Interpretation gilt.

Die nächste Kategorie ist die Sichtweise, die bei den Kindern als Erzählfiguren in Außen- und Innensicht geteilt wird, während beim komplizierten Punkt des Erzählverhaltens Petersens die

---

<sup>16</sup> Petersen. *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. S.53-65.

Klassifikation den auktorialen, personalen und neutralen Erzähler kennt. Bei der Kinderperspektive findet man viele Belege für den Ich- oder Er-Erzähler, der zu den Geschehnissen Stellung nimmt und Kommentare hinzufügt, die von einem schon gereiftem Ich kommen. Dieses Merkmal ist für den auktorialen Erzähler charakteristisch, da er eine „Subjektivität wirksam werden lässt“<sup>17</sup>. Insbesondere aber sind die Werke, die aus den Augen des Kindes geschildert sind, von der personalen Sehweise geprägt, und die Texte von Bodrožić und Stanišić folgen diesem Schema. Dagegen ist das neutrale Erzählverhalten eher selten, und, abgesehen von Teilen, die als reine Dialogwiedergabe ausgeführt sind, existiert diese reine Mimesis bei den Romanen nicht.

Besonders auffallend scheint bei der Kinderperspektive die Erzählhaltung. Klar ist es, dass eine neutrale Haltung hier als unmöglich zu bezeichnen ist, während ausgeprägter Kritizismus und Ironie zum Erzählten gehören. Bei Stanišić und Bodrožić soll vor allem Ausmaß und Dichte der ironischen Teile unterstrichen werden. Direkt an diese Kategorie schließen sich die Darbietungsarten an wie direkte, indirekte und erlebte Rede, die ähnlich wie der Sprachstil als letztes wichtiges Merkmal unzählige Spielarten aufweisen.

Die wesentliche Voraussetzung für die Strukturierung der Kindesperspektive ist vor allem das mentale Konstrukt bzw. die Initiation in einen anderen mentalen Raum, in dem das gewöhnliche Wahrnehmungsmuster dekonstruiert und infrage gestellt wird. Demzufolge taucht man bei der kindlichen Perspektive in eine Welt ein, die scheinbar naiv ist, doch bringt der Autor oft durch diese Perspektive Probleme auf den Punkt und drängt den Leser, sich selbst eine eigene Meinung zu bilden. Im Kontext der zu Analyse gestellten Texten können politische Tabuthemen aus der jugoslawischen Nachkriegszeit sowie die Stellungnahme beim Bosnien- und Kroatienkrieg bzw. die serbische Aggression auf diese zwei Staaten erarbeitet werden, obwohl die fantastische Ebene in diesen Romanen oft die realen Handlungen stark beeinflusst.

### 3. Analyse: Saša Stanišić *Wie der Soldat das Grammofon repariert*

#### 3.1. Inhalt

Der junge Protagonist Aleksandar Krsmanović ist der Ich-Erzähler, der sich selbst of als „Fähigkeitszauberer“ bezeichnet, was schon am Anfang auf seine besondere Liebe für die

---

<sup>17</sup> Petersen. *Erzählsystem. Eine Poetik epischer Texte*. S.68.

Phantasiewelt deutet. Das Motiv der Zauberei und Phantasie ist für den ganzen Roman besonders wichtig, da der Protagonist seine Kindheit vor dem Bosnienkrieg wie auch die Flucht nach Deutschland und die abschließende Wiederkehr in seine Heimat auf diese Weise beobachtet. Obwohl sich das Alter nicht genau feststellen lässt, kann man es auf die Zeitperiode zwischen 8 und 14 Jahren begrenzen. Der Roman fängt mit der näheren Betrachtung einer für die Erzählweise wichtigen Beziehung – die zwischen dem jungen Aleksandar und seinem Opa Slavko, einem ehemaligen Kommunisten. Er fungiert als eine Art Mentor, da er seinem Enkel das phantasievolle Erzählen beigebracht hat. Neben dem Opa werden auch andere wichtige Personen in die Geschichte eingeführt, so z.B. Mutter und Vater, Nena Fatima, Urgroßeltern, Onkel Miki und Bora und Tante „Tajfun“, Freundin Asija, Freunde Edin und Zoran zusammen mit dem Lehrer Herrn Fazlagić und schließlich die Nachbarn Čika Hasan und Sead. Bosnische Namen sind präsenter als die deutschen, genauso wie die Darstellung der Bräuche in Bosnien, die auf eine Vielfalt der Kulturen in diesem Land aufweisen. Einleitend präsentiert Stanišić die kleine Dorfgemeinschaft als idyllisch, so dass die Bilder von wunderschönen Flüssen, Bergen und Brücke hervorgerufen werden. Im Laufe des Handels werden jedoch diese Vorspiegelungen durch die gewaltige Ereignisse demoliert, beginnend mit Opas Tod, der symbolisch den Zerfall Jugoslawiens repräsentiert.

Mit dem Ausbruch des Krieges in Bosnien im Jahre 1992 fängt ein neues Kapitel in Aleksandars Leben an, weil infolge der serbischen Belagerung von Višegrad und danach folgender ethnischen Säuberung, die in Višegrad angesiedelten Nicht-Serben gezwungen waren, entweder aus der Stadt zu fliehen oder sich mit ihrem Tod zu konfrontieren. Die Kriegshandlungen sind von stilistischen Veränderungen begleitet, so dass nicht mehr in Erzählbericht erzählt wird, sondern durch die Briefe aus dem belagerten Stadt und diejenigen, die Aleksandar an das Mädchen Asija richtet. Asija ist ein muslimisches Mädchen, die Aleksandar im Keller von Višegrad von den Soldaten dadurch gerettet hat, indem er behauptet hatte, sie sei seine Schwester Katarina.

Im letzten Teil des Romans wandern Aleksandars Eltern in die USA aus, aber ohne ihn, da er sich dafür entschließt, Schule in Deutschland zu beenden. Die Fragen über die Vergangenheit drängen von selbst an und um die Antworten zu finden, geht er auf die Suche nach ihnen an den Ort, wo das Trauma entstanden ist – nach Bosnien. Bosnien fungiert als der ausschlaggebende Ort für die geschilderte Geschichte, so dass der Großteil der Handlungen da entwickelt wird. Vieles ändert sich am Ende des Romans, nachdem der Krieg physisch vorbei ist, dennoch in der Luft noch spürbar und

im Psyche der Menschen immer noch präsent. Die Sichtweise ist jetzt die eines Erwachsenen und der Stil ändert sich gleichmäßig, da die Handlung nicht mehr mittels Briefen und Erzählungen geschildert wird. Die Sprache des Romans dokumentiert die inhaltliche Veränderung, so dass man die sprachlichen Mittel immer mehr einem Erwachsenen zuschreiben kann. Die Nutzung fachlicher politischer Termini vermehrt sich, und die Suche nach Klarheit aus der Erwachsenenperspektive wird immer deutlicher, da den Protagonisten die Beweggründe serbischer Aggression immer mehr interessieren, wie auch die Versöhnung und oberflächliche Betrachtung des Krieges im Westen.

### 3.2. Erzählform

Der Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* wird in Ich-Form erzählt, was das autobiografische Element betont und die Authentizität des Romans hervorhebt. Die Figur des jungen Protagonisten Aleksandar Krsmanović weist deutliche Parallelen zu dem Autor des Romans auf, da biografische Elemente des Exils nach der Belagerung von Višegrad in den Text eingearbeitet sind. Die Schauplätze im Roman sind keine fiktiven Orte, sondern lassen sich auf der Karte des südosteuropäischen Raums finden, genauso wie sich die historischen Ereignisse in den 1990er Jahren sehr präzise nachvollziehen lassen.

Außerhalb des dokumentarischen Einsatzes, wird viel Wert auf die phantasievolle Kraft der Sprache gelegt. Der spielerische Umgang mit der Sprache wird anhand von den Inhaltsangaben sichtbar, da die Titel wie „Wie süß Dunkelrot ist, wie viele Ochsen man für eine Wand braucht, warum das Pferd von Kraljević Marko mit Superman verwandt ist und wie es sein kann, dass ein Krieg zu einem Fest kommt“<sup>18</sup> oder „Wer gewinnt, wenn Walross pfeift, wonach ein Orchester riecht, ab wann man Nebel nicht mehr schneiden kann und wie eine Geschichte zu einer Abmachung wird“<sup>19</sup> als Überschriften der Kapitelnummer vorkommen, die dem Leser fast genaue Inhaltsangaben des folgenden Kapitels klarmachen. Die bedeutende Rolle der Phantasie des Protagonisten bestätigen die Worte einer wichtigen Figur, des allwissenden Patriarchen Opa Slavko: "Die wertvollste Gabe ist die Erfindung, der größte Reichtum die Phantasie"<sup>20</sup>. Diese Figur wird gelegentlich im Laufe der Handlung zum Leben erweckt, obwohl der Roman mit Opas Tod beginnt, was kein Zufall ist. Tod ist nur einer der Methoden, um das Sterben und Zerfall zu symbolisieren, nicht nur an der Figurenebene, sondern

---

<sup>18</sup> Stanišić. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. S.7.

<sup>19</sup> Ebd. S.7.

<sup>20</sup> Ebd. S.11.

auch an der politischen Eben im Bezug auf Zerfall Jugoslawiens. Als omnipräsentes Motiv „ruft [der Tod] die Erinnerung ans Leben hervor und verdichtet die Situation aufgrund der paradoxen Spannung von Beiläufigkeit und existentieller Dramatik“<sup>21</sup>. Tod und Schweigen erweisen sich in der Familie Krsmanović als untrennbar, weil die Erwachsenen durch eine Grabesstille mit dem Tod umgehen, was am Beispiel Vaters mangelnde Erklärungen der Situation am Tag Opas Begräbnis sichtbar ist. Sein Tod wurde gar nicht sprachlich geäußert, die Vorbereitungen für das Begräbnis wurden nur durch die Frage „Hast du schwarze Sachen?“ zur Sprache gebracht, was Aleksandar auf die folgende Weise erlebt; „Kein: Opa ist tot. Kein: Aleksandar, dein Opa kommt nicht mehr. Kein: so schnell wie ein herzpötzlicher Stillstand kann kein Leben sein. Kein: Opa schläft nur – das würde ich ihm noch mehr verübeln, als dass er [der Vater] jetzt das Fenster öffnet und die Decke zum Lüften hinaushängt.“<sup>22</sup>

Außer der Fabulierkunst des Ich-Erzählers kommen durch das Erzählen wiederkehrende Versuche einer Vergangenheitsbewältigung zum Vorschein. Das Trauma wird verbalisiert, um die Verarbeitung vollzubringen, aber die Suche nach dem Sinn erweist sich als unendlich, was sich aus verschiedenen Andeutungen ableiten lässt, wie z.B.;

„Ich wühle mich durch Suchmaschinen Einträge zu:  
'fußball im krieg sarajevo training beschuss'  
'višegrad genozid handke scham verantwortung'  
'Opfer unschuldig bombardement belgrad'  
'milosevic internationales versagen interessen'<sup>23</sup>

Die oben zitierten Einschübe sind stellvertretend für die Erinnerungen an die durchlebten Geschehnisse, von denen die Hauptfigur besessen ist. Die Suche nach den Antworten auf die mit oben genannten Assoziation verknüpften Fragen sollten dazu dienen, die Vergangenheit im Gedächtnis des Protagonisten zu rekonstruieren, was weiterhin eng mit dem von Marianne Hirsch entwickelten Konzept des Nach-Gedächtnisses oder Postmemory verknüpft ist. Der Begriff Postmemory bezeichnet die Art und Weise, wie diejenigen, die traumatische Ereignisse indirekt erlebt hatten die übernommene Erinnerungen als eigene weiter tragen. Hirsch argumentiert, dass der Begriff ‚postmemory‘ auf eine Struktur der Übermittlung vom traumatischen Ereignisse aufweist, wobei die zweite Generation eine lebendige Verbindung zur Vergangenheit<sup>24</sup> repräsentiert.

<sup>21</sup> Schütte. *Ballistik. Grenzverhältnisse in Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“*.S.228.

<sup>22</sup> Stanišić. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*.S.26.

<sup>23</sup> Ebd. S.215.

<sup>24</sup> Hirsch. *The Generation of Postmemory*.S.106.

Dass die Traumata einer Generation auf die andere übertragen werden, belegen die Brüche im Text: „Es kommt mir vor, als wäre ein Aleksandar in Višegrad und in Veletovo und an der Drina geblieben, und ein Aleksandar lebt in Essen und überlegt sich, doch mal an die Ruhr angeln zu gehen“<sup>25</sup>. Es ist deutlich, dass sich der Ich-Erzähler an einem Ort zwischen zwei Welten befindet. Eine Darstellung dieses Ortes dazwischen bietet sich in Art Spiegelmans *Maus*, einem Comic über die Erfahrungen von Auschwitz Überlebenden, geschildert durch den kreativen Ansatz des Sohnes, der als Mitglied der zweiten Generation fungiert. Auf der Rückseite des Buchs steht ein Bild Polens im Zweiten Weltkrieg zusammen mit dem gegenwärtigen Standort des Erzählers und seinem Vater in New York. Die zwei Figuren sind aber dazwischen dargestellt, was auf eine Art Raum aufweist, in dem sich der Transfer der Erinnerungen ereignet, der abgetrennt von den beiden realen Schauplätzen existiert. Dies schildert den Raum, in dem sich der Ich-Erzähler in Stanišić' Roman befindet und seinen Weg zur Vergangenheit sucht, die einfach nicht mehr da ist, was bei ihm frustrierende Dringlichkeit und Neugier auslöst, da er alles um die vergangenen Geschehnisse wissen will. Die verschiedenen Figuren, die durch multiperspektivisches Erzählen auftauchen, funktionieren daher als Verarbeitung des Traumas auf der innerliterarischen wie auch auf der außerliterarischen Ebene. Ein Beispiel für die innerliterarische Verarbeitung des Traumas ist das zwanghafte Erzählen von Geschichten und Erlebnissen zusammen mit dem Zwang, Listen zu erstellen, und eine fiktive Ordnung in die sonst chaotische Lebensgeschichte zu bringen, während die außerliterarische Ebene die autobiographischen Züge bestätigen.

### 3.3. Standort des Erzählers

Der Abstand zwischen dem Erzähler und dem Erzählten ist kaum bemerkbar, und es scheint, als stehe der Leser an besonderen Stellen selbst mitten im Geschehen.

Um 14.22 Uhr funkten sie den Waffenstillstand in den Schützengräben der Territorialen Verteidigung. Den dritten in diesen Monat. Um 14.28 Uhr schoss vom nördlichen Waldrand, aus dem serbischen Graben, der Ball im hohen Bogen auf die Lichtung, die auf etwa zweihundert Metern die Stellung trennte, setzte zwei Mal auf und rollte zu den beiden zusammengeschossenen Tannen, die schon in den letzten Kriegsauszeiten als Pfosten gedient hatten.<sup>26</sup>

Der oben zitierte Abschnitt gehört zu einer Fußballspiel-Episode, die inmitten des Kriegsgrauens abläuft. Es handelt sich um die Abbildung eines zum Alltag gehörenden Ereignisses, die in dem

---

<sup>25</sup> Stanišić. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. S.140.

<sup>26</sup> Stanišić. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. S.232.

Kontext des Krieges groteske Züge abgibt, da die zwei gegnerischen Seiten serbische Aggressoren und Bosniens Verteidiger sind. Daniela Finzi weist auf die Parallele zwischen dieser Episode und dem Auschwitz-Komplex, um die Frage nach der Repräsentierbarkeit des Krieges näher zu erläutern und „die burlesken Geschichten der bosnischen Kindheit“<sup>27</sup> mit dem Zweiten Weltkrieg und der Erfahrung der Juden im Zusammenhang zu bringen. Die Schwierigkeit der Repräsentation des Horrors überbrückt Stanišić mit grotesken Aussagen wie z.B. „Wenn ich sterbe, möchte ich ein Massengrab“<sup>28</sup>.

Zusätzlich wird der Krieg durch einen Standort außerhalb des Geschehens repräsentiert, was als Folge solch eine Wirkung hat, dass die schauderlichen Szenen weniger direkt dem Leser übermittelt werden: „Die schlimmste Nacht, sagte Radovan und presst die Lippen zusammen, die Hunde haben sie mit Benzin übergossen und an der Leine angezündet. Meine Großmutter, die einen schlechten Schlaf hatte und sich nachts auf der Veranda müde schaukelte, haben sie neben der Schaukel gehenkt“<sup>29</sup>. Der Autor fährt weiter in diesem Ton fort, so dass der Leser vieles über Radovan Bunda, einem Višegrader, erfährt, wie auch von seinem ganz verbranntem Dorf und seinen Hühnern, die er auf dem Dach züchtet, bevor eine Granate am ersten Tag der Gefechte in Višegrad, dem 6. April 1992, einschlug. Die Kriegserfahrungen werden dem Leser in Form tagebuchartiger Chronik vermittelt, wie z.B. die Geschehnisse vom 11. April 1992: „Am fünften Tag der Belagerung schlugen Granaten in den Bergen ein, gleiten nur gelegentlich in die Stadt ab. In der Nacht sind Flüchtlinge in den Keller und das Treppenhaus eingezogen. Alte und Mütter und Babys, wie heiße Brote in Tuch gewickelt.“<sup>30</sup> Der letzte Satz deutet auf die Wichtigkeit der Bilder hin, die keine eigenen Erinnerungen sind, scheinen aber nichtsdestoweniger verinnerlicht zu sein. Weiterhin wird der Krieg in Ost Slawonien, der jeden Tag mehr Opfer nimmt, durch Fernsehbilder dargestellt: „Im Fernsehen kommt Osijek vor, sogar die Drau wird gezeigt. Vielleicht ganz schön, aber wenn um dich herum Häuser brennen, kannst du schlecht schön sein.“<sup>31</sup> Diese Bilder unterbrechen immer wieder die Erfahrung des Exils und werden daher nicht unmittelbar von dem Protagonisten Aleksandar, sondern von einer anderen Instanz erzählt.

#### 3.4. Sichtweise

---

<sup>27</sup> Finzi. *Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird*. S.246.

<sup>28</sup> Stanišić. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. S.25.

<sup>29</sup> ebda. S.272.

<sup>30</sup> Ebda. S.217.

<sup>31</sup> Ebda. S.202.

Im Roman „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ funktioniert die kindliche Figur als ein Beobachter, der meistens an den Handlungen teilnimmt, weswegen die Innensicht charakteristisch ist. Ersichtlich wird am folgenden Beispiel, wie sich die kindliche Figur Gedanken darüber macht, warum die Erwachsenen auf eine für das Kind merkwürdige Weise handeln, die aber in der Welt der Erwachsenen als selbstverständlich gilt:

Čika Hasan und Čika Sead angeln nicht aus Vergnügen, sie angeln nicht aus Lust am Kampf mit dem Fisch, sie angeln nicht, weil sie Ruhe suchen, sie angeln nicht, weil man nichts Schlechtes denken kann, während man in der Drina angelt. Hasan angelt, weil er mehr Fische fangen will als Sead, Sead angelt, weil er mehr Fische fangen will als Hasan. Ich bin es, der aus all den anderen Gründen angelt, und weil mir gebratener Fisch schmeckt, und ich fange trotzdem mehr als die beiden zusammen<sup>32</sup>

Die kindliche Sichtweise scheint hier von einem großen Wissenshorizont geprägt zu sein, was ein Hinweis darauf ist, dass diese Gedanken eigentlich die Gedanken eines jungen Erwachsenen sind, weil die Schilderung eng mit der Bewertung des Ereignisses verbunden ist. Oft entsprechen die Gedanken gar nicht den Gedanken eines Kindes, da der Protagonist, also ein Kind, in einem Moment, der im folgenden Abschnitt geschildert wird, solche Kenntnisse noch gar nicht haben kann: „Višegrad kam gleich im Fernsehen, hier sind diejenigen die Aggressoren, die in unserem Fernsehen die Verteidiger waren, und die Stadt ist nicht gefallen, sondern befreit worden, weil nicht ein Held, sondern ein Verrückter den Staudamm sprengen wollte“<sup>33</sup>. Diese Äußerung über Manipulation der serbischen offiziellen Politik und die Kritik an den Medienlügen überrascht den Leser, falls ihm der außerliterarische Stand der Dinge nicht bekannt ist. Dementsprechend wird ein Modellleser konstruiert, der viele Orte selbst entschlüsseln muss, wie z.B. die Identität der Figur Pokor, der für das deutsche Publikum vermutlich nicht so leicht als serbischer Kriegsverbrecher Sredoje Lukić zu erkennen ist. Sredoje Lukić und Milan Lukić sind serbische Kommandeure, die zwischen 1992 und 1995 Zivilisten folterten und verbrannten, wobei diejenigen Opfer, die zu fliehen versuchten, ebenfalls erschossen wurden: „Augenzeugen berichten, dass Menschen mit Gewalt in Häuser eingesperrt wurden, aus denen später schreckliches Geschrei zu hören war.“<sup>34</sup> Das im Dezember 1995 unterzeichnete Daytoner Friedensabkommen ist jedoch ein Teil des allgemeinen Wissens, so dass die Äußerung des Vaters von Aleksandar sofort verständlich ist, wenn er sagt: „Witzen über Dayton braucht man nicht zu machen, Dayton ist der größte Witz. Ein Friedensabkommen, das die ethische

---

<sup>32</sup> Ebda. S.182.

<sup>33</sup> Ebda.S.132.

<sup>34</sup> Zentrum für Forschung und Dokumentation, Sarajevo. <http://www.idc.org.ba/>

Säuberung politisch akkreditiert“<sup>35</sup>. Laut Grundgesetz, das ein Bestandteil dieses Friedensabkommens ist, besteht Bosnien-Herzegowina aus zwei autonomen Entitäten: der Föderation Bosnien-Herzegowina und der Serbischen Republik. Da beide Entitäten einen Sonderstatus genießen, bedeutet das, dass die Serbische Republik als legitim akzeptiert ist, obwohl es ein Staat ist, der auf dem Genozid gegründet wurde.

Von dem Ausmaß der grausamen Geschehnisse in der Stadt erzählt Zoran, Aleksandars Freund, der in belagerten Višegrad geblieben ist, so dass mittels seiner Gedanken und Berichte der Leser Einsicht in die unmenschlichen Bedingungen bekommt:

Ich hasse die Schüsse in der Nacht und die Leichen im Fluss und ich hasse es, dass man Wasser nicht hört, wenn der Körper aufschlägt, ich hasse es, dass ich so weit weg bin von der Macht und von dem Mut; ich hasse mich weil ich mich oben am alten Gymnasium verstecke, und ich hasse meinen Augen, weil sie nicht genau erkennen können, wer die Leute sind, die in die Tiefe gestoßen werden und im Wasser erschossen werden, vielleicht sogar schon im Flug. Andere werden gleich auf der Brücke getötet und am nächsten Morgen knien die Frauen dort und schrubben das Blut ab. Ich hasse den Typen vom Staudamm in Bajina Bašta, der sich beschwert, man solle nicht so viele Leute auf einmal in den Fluss werfen, weil die Abflüsse verstopfen.<sup>36</sup>

D. Finzi meint, dass sich „bei Zorans Hass um eine Konsequenz des Krieges handelt“<sup>37</sup>. Demzufolge bietet die kindliche Perspektive ein Spiegelbild der ungelösten Probleme zwischen Serbien und Kroatien, bzw. zwischen Serbien und Bosnien und Herzegowina. Jene Sichtweise ist gleichzeitig ein Medium dafür, dem Leser einige Kriegereignisse durch ein besonderes Paar Augen zu übermitteln, um so die Oberflächlichkeit der Beurteilung zu vermeiden, wobei immer klarer wird, da noch immer „nirgends ein annehmbares Surrogat für die Willkür der Gewalt als ultima ratio in den Konflikten der Völker zum Vorschein gekommen ist“<sup>38</sup>.

### 3.5. Erzählverhalten

Stanišić hat sich im größten Teil des Romans für einen personalen Erzähler entschieden, jedoch sind auktoriale Einschube und Kommentare überall zu finden, was logisch ist, da der Protagonist ins Exil geht, während die Figuren, die mitten in der Grausamkeit des Krieges geblieben sind, durch ihn zur Stimme kommen. Das für die moderne Literatur kennzeichnende multiperspektivische Erzählen hilft bei der Bezeugung und faktentreuen Schilderung der dokumentierten Zeugenaussagen. Eine der

---

<sup>35</sup> Ebda. S.149.

<sup>36</sup> Ebda. 145

<sup>37</sup> Finzi. *Einleitung. Kriegsnarrative*. S.248.

<sup>38</sup> Arendt. *Macht und Gewalt*. S.9.

vielen Perspektiven ist die des Rabbi Avram, der davon berichtet, wie serbischen Soldaten die Synagoge ausgeplündert, ihn an den Toraschrein gefesselt und nach ihm gerufen haben, als sie junge Frauen in die Synagoge warfen, wo der grausamste Tod auf sie wartete.

... der harte Winter kam; alles gefror, mir in den Adern das Blut und im Gesicht die Tränen, denn die anderen fragten nichts, als sie kamen, sie stießen mich in den Schnee, damit sie in Ruhe arbeiten konnten, alles aus Stemm, rief einer, aber die Bücher können wir, das horten die Popen, sie singen vor den Soldaten auf die Knie, dickbauchige Priester mit Mädchenaugen liebkosten zärtlich die Soldatenstiefel, beteten und flehten um Gnade für das Haus und für die Bruder und für mich, aber die Soldaten hatten längere Bärte als die Popen, gut, sagte der betrunkenste Soldat, brennen wird nichts, schaff alles auf den See...<sup>39</sup>

Die beweiskräftigen Abschnitte wie der oben zitierte zeigen unter anderem, dass der Erzähler das Vorrecht genießt, die Gedanken anderer Personen zu kennen, da hier ein Beobachter „zweiter Ordnung“ erzählt. Weitläufige Exkursionen sind auch an der Ebene der Zeit zu finden, so dass die Spaltung von erzählter Zeit und Erzählzeit thematisiert wird, um sich in der Chronologie zurecht zu finden, was einige Rezensenten ‚erdrückend‘ finden, obwohl sie sich alle darin einig sind, das alles von Stanišić charmant und ‚wunderbar arrangiert‘ sei <sup>40</sup>. Die zeitliche Dimension wird dadurch mehrmals relativiert, als mache sich der Erzähler aus eigener Erfahrung seinen eigenen Zeitbegriff. Über eine kollektive Zeitvorstellung sagt Halbwachs folgendes: „Sie stimmt zweifellos mit den großen astronomischen und erdphysikalischen Vorgängen überein, diese allgemeine Rahmen aber werden von der Gesellschaft mit anderen überdeckt, die vor allem mit den Verhältnissen und Gewohnheiten der konkreten menschlichen Gruppen übereinstimmen.“<sup>41</sup> Im Bezug auf diese Äußerung kann man leicht feststellen, dass sich die Zeit auf der Ebene des Textes nicht in einer einfachen Anzahl von Jahren ausdrücken lässt.

### 3.6. Erzählhaltung

Der Roman ist ganz eindeutig für Erwachsene geschrieben, dennoch erlaubt die Kinderperspektive dem Autor nackte und unpolierte Äußerungen und Haltungen auszudrücken, ohne die Sympathien des Lesepublikums zu verlieren. Ein Beispiel dafür ist "großserbisches Eselsgeschrei"<sup>42</sup>, das als Motiv einer Episode satirisch geschildert wird: "es gibt Onkel Mikis besten Freund Kamenko zu sehen, er steckt seine Pistole in die Trompete und brüllt, dass sich seine Wangen

<sup>39</sup> Stanišić. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. S.100.

<sup>40</sup> Hückstadt, Frankfurter Rundschau. 4.10.2006. <http://www.kuenstlicht.de/rezensionen.html>

<sup>41</sup> Halbwachs. *Das kollektive Gedächtnis*.S.79.

<sup>42</sup> Stanišić. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. S.94.

um zwei wütende Gesichter roter farben und sein Kopf um zwei Köpfe breiter schwillt, was soll das hier? So eine Musik in meinem Dorf! Sind wir hier in Veletovo oder in Istanbul? Sind wir Menschen oder Zigeuner? Unser Könige und Helden sollt ihr besingen, unsere Schlachten und den serbischen Grosstaat!"<sup>43</sup>. Ein Bild wird hier entworfen, das der Charakterisierung von Aleksandars Onkel Miki dienen, obwohl Aleksandars Vater einen starken Widerstand im Roman leistet, als er mit den Kriegsverbrechen seines Bruders konfrontiert wurde. Der Autor zeigt anhand von diesem Beispiel, dass die Familie stumm bleibt, wenn es zu dem Punkt kommt, als sie von den Kriegsverbrechen eines Familienmitglieds erfährt. Die Kritik dieser Haltung ist klar spürbar und geht Hand in Hand mit den Ereignissen, die zur Vorgeschichte des Krieges gehören, wobei sich die ethnische Unverträglichkeit auch unter den Kindern breit macht: „Ein Junge aus der Straße nannte mich einen Bastard. Meine Mutter habe mein serbisches Blut vergiftet“<sup>44</sup>.

Die kritische Haltung des Erzählers gegenüber latenter faschistischen Modellen wird besonders im Bereich der kommunistischen Ideologie bzw. Tito-Mythologie deutlich. Der Kommunismus wird für das Kind zu einem verwirrenden und nicht ganz begreifbaren Konzept, was das Verhalten vieler Erwachsener um Aleksandar herum kompliziert: "über Titos Leben im Geschichtsbuch ärgerte sich einmal ein neuer Lehrer so laut, dass man ihn aus dem Zimmer des Schuldirektors auf dem Flur hören konnte:" Ich bin ein Historiker! schrie er, kein Märchenonkel!"<sup>45</sup> Der Leser erfährt in diesem Abschnitt nur das, was das Kind selbst gehört hatte, aber es wird einem informierten Leser überlassen, daraus selbst Schlüsse zu ziehen. Der Personenkult um Tito, der durch einen Prozess der Charismatisierung innerhalb einer krisenhaften sozialen Situation entstanden ist, wird durch die Kinderaugen satirisch dargestellt: „Sein erster Tod hatte Tito am 4.Mai 1980 um 15.05 Uhr. Da starb aber nur sein Körper, und Jahr um Jahr stehen am 4. Mai um 15.05 Uhr alle Menschen auf der Welt und im All still und gedenken Tito, außer in Amerika und in der Sowjetunion und auf dem Jupiter, weil auf dem Jupiter kein Leben möglich ist“<sup>46</sup>. Der zitierte Abschnitt parodiert die um Tito angehäufte Massenveranstaltung

Gar die Erklärungen der Berufstätigkeiten wie beispielsweise Mutters Stellung als "Fachpolitische Beraterin für das Lokalkomitee des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens!"<sup>47</sup> sind als ironisch zu bezeichnen. Mittels Ironie wird grundsätzlich das traumatische Material so thematisiert, dass der

---

<sup>43</sup> Ebda.S.45.

<sup>44</sup> Ebda. S.133.

<sup>45</sup> Ebda. S.76.

<sup>46</sup> Ebda. S.73.

<sup>47</sup> Ebda. S.74.

krankhafte Zustand von einer Distanz betrachtet wird, was der Demontierung und Relativisierung der Realität dient. Mit anderen Worten, da die Sprache die Wirklichkeit konstruiert und als ein Kohäsionsfaktor wirkt, kann man mittels ironischer Sprachmitteln den Zugang zu Tabu-Themen finden.

### 3.7. Arten der Darbietung

Die Darbietungsformen in diesem Roman sind abwechslungsreich verwendet und variieren von Montagen und Berichten über Briefe, Monologe und Dialoge bis zu fertigen Listen von Gedankenassoziationen. Da narrative Muster und Arten der Darbietung als zentral für den Umgang mit Krieg zu betrachten sind, erweckt Stanišićs irrwitzige, aber im Grunde äußerst tragische Spirale der Bilder und politisch relevanter Symbolik wie auch intertextueller Bezugnahme, eine ungeheure Atmosphäre des Leidens in Kriegs- und Nachkriegssituationen. Das Jetzt und das Vorher überlappen sich immer wieder, so dass die Gewalt der Geschichte durch Montagemittel freigesetzt wird und so ein erneuerter Zugang zum Balkan-Narrativ entsteht, welches als eine Situation präsenter und immer wiederkommender Vergangenheit zu sehen ist. Das Balkan-Narrativ ist eng mit dem Begriff „Balkanismus“<sup>48</sup> verknüpft, den Maria Todorova eingeführt hat, in dem die überspitzte Darstellung von Stereotypen wie Primitivismus und Gewalttätigkeit u.a. auf dem Balkan-Gebiet mit der pejorativen Bedeutung der Balkanidentität verflochten sind. Auch wenn die serbische Nationalgesinnung im Roman diesen stereotypen Darstellungen entspricht, ist die Vereinfachung und Verflachung dieses Narratives ein gefährlicher Versuch, komplexe Geschichte und ethnische Verflechtungen dieses Teils von Europa zu erklären.

Der Strom des Erzählens ist manchmal schneller, dann wiederum langsam und seicht, wobei ihn der Autor selbst mit dem Fluss Drin vergleicht: „nie stilles Rinnsal, sie sickert nicht, sie ist ungestüm und breit, Zuflüsse kommen zu, reichern sie an, sie tritt über die Ufer, brodeln und braust...“<sup>49</sup>. Die Geschwindigkeit, mit der der Autor zahlreiche Abschnitte mit Hilfe von Montage aneinanderreicht, spiegelt Rückerinnerungen wider, wobei der traumatische Ursprung entweder im Text oder im Erleben verortet wird. Das Verschieben des traumatischen Materials in Phantasieleben und die Unterdrückung des Erlebten scheint die erste adäquate Handlung zu sein, wenn spezifische Ereignisse die

---

<sup>48</sup> Todorova, Maria: *Imagining the Balkans*, New York/Oxford: Oxford University Press 1997. In: Scheifinger, Laura: *Kriegstexte-Kindertexte. Eine Lektüre der Romane von Saša Stanišić, Nenad Veličković, Bora Ćosić*, S. 6, online unter <http://www.kakanien.ac.at/static/files/50728/Kriegstexte.pdf>

<sup>49</sup> Ebda.S.311.

Identitätskonstruktion eines Individuums bedrohen und angreifen. Mit Assmanns Worten, das Trauma als Begriff bezieht sich auf „ein Erlebnis, das so unverstndlich, demütigend, schmerzhaft und lebensbedrohend ist, dass sich die Pforten der Wahrnehmung vor dieser Wucht automatisch schließen“<sup>50</sup>. Nichtsdestoweniger ist der literarische Text eine der Weisen, auf welche man das Trauma behandeln kann. Durch Narration versucht man nur Dinge anzuordnen, schafft aber keine Klarheit für sich selbst. Als Konsequenz der Schmerzhaftigkeit und lebensbedrohenden Charakteristika des Traumas sind die Figuren oft unfähig, das Wesentliche zu äußern was das folgende Beispiel beweist: „Ich möchte dir die Geschichte von der Bäckerin erzählen, die in einer Sommernacht '92 dreißig Säcke Mehl über die Viegradr Straßen, über die Brücke und über die Schande ausstreute und sich danach in ihrem kleinen Laden ...-“,<sup>51</sup>. Die Ellipsen in der Sprache deuten darauf hin, dass die grausamsten Ereignisse nur lückenhaft ausgedrückt werden können, wenn überhaupt. Das persönlich Erlebte hat den höchsten affektiven Wert, wenn es in inneren Monologen ausgeführt wird, da die wichtigsten Gedanken und Fragen dann freien Lauf nehmen:

Folgende Fragen stelle ich nicht:

Wer schießt?

Wer schießt auf wen?

Warum?

Wann ist das vorbei?

Werden Dächer in Viegrad wie die Dächer in Osijek brennen?

Wird die Fuballsaison weitergehen?

Wird die Schule weitergehen?

Wer verteidigt uns?

Wann ist das vorbei?

Was, wenn eine Granate Opa Slavkos Grab trifft?

Warum steht Tante Taifun nicht auf, rennt los und entwaffnet alle, bevor sie nachladen können? Wird das Hochhaus auf uns stürzen, wenn eine Enge, Polierte es trifft?<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Assmann. *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. S.192.

<sup>51</sup> Stanii. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. S.224.

<sup>52</sup> Ebd. S.289.

Diese Fragen zeigen zuerst wie unbewusst und verwirrt der kindliche Erzähler ist, was eng damit verknüpft ist, dass seine Identität von den Kriegseignissen traumatisiert wird. Die Fragen bleiben unbeantwortet, dienen aber neben der inhaltlichen Auseinandersetzung mit der konfusen Situation des Krieges auch der Formenvielfalt im Roman. Der formale Rahmen wird immer wieder durch Textbrüche zersprengt, was weitere Beispiele beweisen:

Eines Tages fragte ein vorzüglicher Frager:

Wer ist das, was ist das? Verzeih mir!

Wo liegt es,

Woher kommt es, Wohin geht es,

Dieses Bosnien?

Sag!

Und der Befragte gab darauf eine schnelle Antwort:

Irgendwo gibt es so ein Bosnien, verzeih mir,

Ein Land kalt und karg,

Hungrig und nackt,

Und überdies noch,

Verzeih mir,

Trotzig

Vor Schlaf.<sup>53</sup>

Dieses Gedicht, eine Übersetzung des Gedichts vom bosnischen Schriftsteller Mak Dizdar, ist ähnlich wie andere volkstümliche bosnische Lieder in den Text eingebaut. In dieser Übersetzung stellt sich die Frage der Grenzen und Grenzüberschreitungen des Autors selbst, der zwischen zwei Welten als Erzählmedium dient und die eigene Klassifikation erschwert. Die eine Welt ist die bosnische, kroatische und serbische kulturelle Umgebung und die andere ist Deutschland als Land des Exils. Der Autor äußert sich über die interkulturelle Dimension des Textes wie folgt: „Das Erzählen ist bosnisch, die Dialoge sind bosnisch, aber nein, die Sprache, in der ich das Buch geschrieben habe, ist Deutsch“<sup>54</sup>. Dieser Zwischenraum stellt eine enorme Herausforderung an die Leserschaft dar, da man gezwungen wird, eigene Orientierungspunkte innerhalb der zwei Welten für sich selbst

---

<sup>53</sup> Stanišić. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. S.224.

<sup>54</sup> Binal, Irene: *Highlights. Stanišić, Saša: Wie der Soldat das Grammophon repariert. Kleine Geschichten aus Bosnien*, online unter <http://oe1.orf.at/highlights/67727.html>.

herauszusuchen. Der schnelle Wechsel von Fokalisierungen wird dadurch zugespitzt, dass der Wechsel von Sprachkodierung auch daneben abläuft, was besonders bei der Inklusion von Volksliedern ersichtlich wird.

Die Intertextualität spielt eine große Rolle bei der Formulierung der phantasievollen Geschichten. Im Bereich der bosnischen Kultur wird oft auf den Schriftsteller Ivo Andrić und sein Werk *Die Brücke über die Drina* angespielt, während in Bezug auf die deutsche literarische Geschichte Anspielungen auf die Lyrik Celans und seine *Todesfüge* die stärkste Reaktion provozieren: „Ich lese und liebe das Lesen, der Tod ist ein Meister aus Deutschland, er ist gerade ein Weltmeister aus Bosnien“<sup>55</sup>. Demzufolge wird eine Parallele zwischen den zwei Kriegstraumata entworfen und die danach folgende Ungerechtigkeit und Ablehnung der Verantwortung.

### 3.8. Sprachstil

Die im Roman verwendete Sprache ist keine einfache kindliche Sprache, die auf poetische Mittel verzichtet. Das Kind übernimmt oft einen besonderen Stil, den es in der Sprache der Erwachsenen erkennt, z.B. wenn es um Floskeln aus dem kommunistischen Wortschatz Jugoslawiens geht: "Nein, Genosse Polje, wurde er sagen, ich habe nicht jeden Tag unser Land reformiert, ich habe letzten Freitag nichts dafür getan, um die Inflationsrate zu senken, und am Samstag habe ich lang geschlafen und habe nicht die Erfüllung des Plans in verschiedenen Kollektiven der Region vorangetrieben."<sup>56</sup> Demgemäß spiegelt sich die Bindung an die politische Realität auf der lexikalischen Ebene wider.

Einige Termine versucht der kindliche Protagonist auf einfache Weise sich selbst und dem Leser zu erklären, beispielsweise was „Inkompetenz bedeutet: etwas machen, obwohl man keine Ahnung davon hat, Jugoslawien regieren zum Beispiel“<sup>57</sup>. Wie wichtig die Sprache bei der Erklärung einer Welt ist, für die man keine Worte hat, sieht man am folgenden Abschnitt:

[Vater] neigte dazu - wenn er überhaupt Lust hatte, mit mir zu reden - sich alles Mögliche auszudenken, um sich seine Inkompetenz nicht anmerken zu lassen. Anstatt über Jugoslawien, sprach er von einem namenlosen Königreich, in dem es Wörter für Dinge gibt, die nicht existieren, und Dinge gibt, für die keine Wörter existieren dürfen. Wenn jemand ein Wort für etwas erfindet, das sonst namenlos in der Welt herumsteht, wird er zur Strafe auf eine Insel geschifft, die ebenfalls keinen richtigen Namen trägt und deswegen 'die nackte Insel' genannt wird.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Stanišić. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. S.145.

<sup>56</sup> Ebda S.30.

<sup>57</sup> Stanišić. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. S.134.

<sup>58</sup> Ebda.S.76.

Weiterhin wird die Sprache unter die Lupe genommen und durch Aussagen wie folgende verfremdet: „Als die heisere Radiostimme jetzt Višegrad sagte, und ich mich fragte, wie kann es sein, dass eine Stadt fällt, muss da nicht ein Beben geben?“<sup>59</sup>. Die erzählerische Phantasie unterstreicht das Ernsthafte, wovon man nicht viel sprechen kann, aber das nichtsdestoweniger durch eine Menge Schweigen und Nicht-Erzählen durchbricht.

An Worte, die aus der kommunistischen Parteiideologie stammen, muss sich Aleksandar im Laufe der Handlung gewöhnen und mit ihnen leben, nachdem er sie durch besondere Metapher erklärt: "Ich nahm mir vor, die Bedeutung der Ausdrücke Provokation, familiäre Gehirnwäsche und politische Ideologiewechsel beziehungsweise Umbruch genauer unter die Lupe zu nehmen. Klar geworden ist mir die Bedeutung von Ironie. Ironie ist eine Frage, auf die man keine Antwort, sondern Ärger bekommt."<sup>60</sup> Es gehört zur Natur der Ironie, die Realität so zu verdrehen, dass sie paradox erscheint, wobei der Effekt desto stärker ist, je größer der Kontrast ist. Diese Qualität hilft, das Unausgesprochene zur Sprache zu bringen, ohne direkte Auseinandersetzung mit dem problematischen Material, da man durch Ironie Distanz erzeugt. Dies wird an Aleksandars Umgang mit den Kriegsgefahren sichtbar: „[wäre] ich Fähigkeitszauberer, würden wir alle so schnell sein [...], damit wir jeder Kugel ausweichen können.“<sup>61</sup>

Die Dinge, für die keine Wörter existieren, sind als die gefährlichste geschildert, was eine Anspielung auf politische Gefangene auf Goli otok ist: „Wenn jemand ein Wort für etwas erfindet, das sonst namenlos in der Welt herumsteht, wird er zur Strafe auf eine Insel geschickt, die ebenfalls keinen richtigen Namen trägt und deswegen 'die nackte Insel' genannt wird.“<sup>62</sup> Die appellative Funktion wird nichtsdestoweniger aufgezeigt wobei der Leser mindestens zum Reagieren gezwungen ist, wenn schon nicht zum Protest. Diese Reaktion ist wegen der fehlenden Auseinandersetzung mit der interkulturellen Literatur dieser Art von besonderer Bedeutung, da das Private in der Geschichte Staničićs notwendig politisch ist, was in der Rezeption nicht immer beachtet wurde.

#### 4. Analyse: Ivana Simić Bodrožić *Hotel Nirgendwo*

##### 4.1. Inhalt

---

<sup>59</sup> Ebda. S.108.

<sup>60</sup> Ebda. S.80.

<sup>61</sup> Ebda. S.297.

<sup>62</sup> Ebda. S.76.

Ein weiteres Beispiel innerhalb der interkulturellen Literatur ist Ivana Simić Bodrožićs *Hotel Nirgendwo*. Die Autorin wurde 1982 in Vukovar geboren. Als die Stadt am 25. August 1991 von serbischer Extremisten mit der offenen Unterstützung der so genannten Jugoslawischen Volksarmee angegriffen wurde, musste sie mit ihrer Familie fliehen, während ihr Vater zu einer von mehr als 200 Opfern des Massakers auf dem Gelände des ehemaligen landwirtschaftlichen Betriebes Ovčara neben Vukovar wurde. Diese 87-tägige Schlacht endete mit dem Einzelmord an den 267 Patienten des Krankenhauses, was fest im kollektiven Gedächtnis der kroatischen Bürger verankert ist.

Die Geschichte dieses Romans folgt ein namenloses neunjähriges Mädchen, die mit ihrer Mutter und älterem Bruder aus Vukovar flüchten muss, wo das Inferno hereinbricht, als Serben die Stadt belagern. Ihr Vater ist in diesem Moment noch immer am Leben. Die Erzählerin teilt vieles Biographisches mit der Autorin, etwa der gleichen Namen, Alter, Verlust des Vaters, Flucht nach Zagreb von der Jugoslawischen Volksarmee und serbischen Freischärler, mit vielen anderen Kinder „die man auf vier Busse verteilt“<sup>63</sup> und aus der sterbenden Stadt herausschickt. Von der Küste fährt die Familie nach Zagreb wo sie in die ehemalige Kaderschule bzw. in einen Flüchtlingslager landen.

Bodrožićs Verarbeitung der Thematik des Krieges ist in vielerlei Hinsicht spezifisch, da sie Flüchtling in eigenem Land wird. Obwohl die interkulturelle Dimension enger als bei Stanišić ist, kommen unterschiedliche kulturelle Kodierungen zum Vorschein. Der kulturelle Hintergrund Vukovars bzw. Slawoniens unterscheidet sich von Zagorje, was sich am Beispiel der Feindseligkeit zwischen Kinder in der Schule aufweist. Die ankommende Pubertät kompliziert die Auseinandersetzung mit der Ereignissen in Vukovar, doch die kindliche Erzählerin bleibt bis zum Ende konsistent in ihrer Ausführung der Gedanken über den Krieg, der nie in die Vergangenheit geriet, sondern in der ganzen Geschichte auf eine subtile Art und Weise präsent ist.

#### 4.2. Erzählform

Schon am Beginn des Romas weist der erste Satz auf einen Ich-Erzähler bzw. Ich-Erzählerin auf: "ich erinnere mich an nichts, wie es angefangen ist"<sup>64</sup>. Die Unmöglichkeit sich zu erinnern, ist eine der Merkmale des Trauma-Diskurses und seelisches Leidens. Judith Herman weist auf drei Phasen im Bezug auf die Such nach Erinnerungen in ihrer bahnbrechenden Studie über Trauma und Erholung: zuerst ist Herausfindung eines sicheren Orten, der Verborgenheit bietet, ist notwendig; danach folgt

---

<sup>63</sup> Ebda.S.9.

<sup>64</sup> Simić. *Hotel Nirgendwo*.S.7.

Erinnerung und Trauer, wobei die Endphase mit einer Wiederherstellung der Verbindung zur Gesellschaft den Kreis der Erholung schließt<sup>65</sup>. In gerader Linie folgt auch die Protagonistin des Romans dieses Schema, dadurch, dass sie zuerst weg von dem Ort des traumatischen Erlebnissen fährt und erst nachdem sie alt genug ist, um sich eine Art Verborgenheit auszusuchen, beginnt sie mit der Arbeit an Erinnerungen.

Die neunjährige namenlose Protagonistin flieht mit ihrer Mutter und älterem Bruder zuerst nach Meer, wobei schon an den ersten beschriebenen Eindrücken die Naivität des Kindes offenbart wird:

Ich frage lieber erst gar nicht nach Papa, ich will Mama nicht traurig machen, obwohl ich gerne wüsste, wann er eigentlich zu uns kommen wird. Wir sind schon einen ganzen Monat am Meer, das neue Schuljahr hat inzwischen begonnen, und bis wir wieder nach Hause dürfen, müssen wir uns in einer anderen Schule einschreiben, es heißt, das erste Halbjahr dürfe nicht versäumt werden<sup>66</sup>

Unmittelbar und direkt berichtet ein kindischer Ich-Erzähler aus einem winzigen Zimmer, das ihr Zuhause für die danach folgenden sechs Jahre bleibt. Ein eingeschränkter Zugriff auf die erzählte Welt wird leitmotivisch im Laufe der erzählten Zeit ersichtlich, da die Protagonistin über ihr Vater nichts weiß und ständig eine Nachricht über ihn erwartet. Ein Riss zwischen den seelischen Eindrücken und der realen Umgebung ist im Roman an vielen Abschnitten offenbar. Das folgende Beispiel zeigt wie die Familie in einem Ort zwischen Vukovar und Zagreb lebt, seelisch an eine und physisch an die andere Stadt gebunden: „Ich kam nach der zweiten Pause nach Hause. Mama saß im Dunkeln und war auf dem Stuhl zusammengesunken. In den Abendnachrichten sagten sie nichts, aber nach der Wetterprognose ließen sie das Lied *Meine Rose* von Prljavo Kazalište laufen. Sie wusste sofort, was das bedeutete. Die Stadt war gefallen.“<sup>67</sup> Der letzte Satz dieses Zitats bezieht sich auf den 18. November 1991, den Tag als Vukovar und die 2000 Menschen die in der Stadt während der Belagerung geblieben sind, nach fast 3-monatigen Beschuss in die Hände von der serbischen Freischärler fiel. In den Tagen, die dazu führten, wurden neben dem Dauerbeschuss von Maschinengewehren und Granaten auch Transportwagen der kroatischen Post weggenommen, in kroatischer Stadt Topusko wurden Bomben auf das Haus eines Lehrers geworfen, der Dialog mit der kroatischen wie auch der internationalen Repräsentativen war von Seite Serbiens nicht gewünscht, so dass die außerordentliche Situation zum regelmäßigen Stand der Dinge wurde<sup>68</sup>. Obwohl der

---

<sup>65</sup> Herman. *Trauma and Recovery: The aftermath of violence—from domestic abuse to political terror*. S.110.

<sup>66</sup> Simić. *Hotel Nirgendwo*. S.12.

<sup>67</sup> Ebda.S.16.

<sup>68</sup> <http://www.centardomovinskograta.hr/>

Hintergrund des Krieges im Vordergrund ist, wird der Horizont des Ich-Erzählers nie überstiegen. Dass heißt, dass die Erinnerungen zu keiner Versöhnung führen. Dementsprechend gibt es kein spürbares Entkommen oder Vorankommen in der Entwicklung des Kindes, da die Trauer kein Ende hat. Die posttraumatische kompulsive Wiederholung der traumatischen Szenen lässt das Erzählen nur Zeugnis bleiben und Trauma nur Symptom der narrativen Struktur sein.

#### 4.3. Standort des Erzählers

Obwohl der traumatische Ursprung angesichts der Geschichte vom Massaker nach der Schlacht um Vukovar sehr präsent ist, befindet sich die Ich-Erzählerin räumlich von der Ort des Verbrechens entfernt. Der Krieg aber spiegelt sich ständig im Bewusstsein des Mädchens. Vom Grauen besonders stark geprägt sind die Szenen, von denen im Nachhinein berichtet wurde, wie z.B. die von dem Verlauf des Massakers:

'Hinlegen, sofort hinlegen, habe ich gesagt! Verfickte Scheiße, ich verfluche eure verfickten Ustaša-Mutter!' Mein Vater befindet sich irgendwo in der Mitte des Raumes, sein Kopf ist im Schlamm vergraben. Er hat noch keine Angst. Er weiß nur, dass etwas zu Ende geht. (...) Er hob den Kopf aus dem Schlamm und sah in das Gesicht seines ehemaligen Arbeitskollegen, dessen hochschwängere Frau er damals mitten in der Nacht ins Krankenhaus gefahren hatte. Jetzt steht der Kollege irgendeinem Offizier und tut so, als habe er ihn nie zuvor gesehen. Mein Vater ist nun ein Fremder für ihn. Dann haute man ihm mit dem Gewehrkolben auf den Kopf. Man redet auf ihn ein: 'Leg dich wieder hin, du elendes Stück Ustaša-Scheiße!'<sup>69</sup>

Der oben zitierte Abschnitt bezieht sich auf die Konfrontation der Protagonistin mit dem Trauma, das für sie von der Gesellschaft gesteuert wird. Die kollektive Schuld hinsichtlich des Ustaša-Staates wird ohne Legitimität auf die 90er Jahren übertragen, um die „ethnische Kampf zu inszenieren“<sup>70</sup>, weswegen die gesellschaftliche Einstellung im Kontext der persönlichen Geschichte von Bedeutung ist. Auf die Gesellschaft wird das Individuum angewiesen, wenn es die eigene Vergangenheit in Erinnerungen umwandelt, weswegen man sagen kann, dass die Gesellschaft unsere Erinnerungsprozesse steuert. Auf die Tatsache, dass wir immer auf das Gedächtnis der anderen angewiesen sind, wenn wir unsere Erinnerungen aufbauen, hat schon M. Halbwachs in seiner wegweisenden Studie des kollektiven Gedächtnisses hingewiesen. Obwohl es auf eine einsame Art und Weise immer wieder durchlebt wurde, ist das Trauma nie ein individuelles Ereignis: „...unsere Erinnerungen bleiben kollektiv und werden uns von anderen Menschen ins Gedächtnis zurückgerufen

<sup>69</sup> Simić. *Hotel Nirgendwo*. S.185.

<sup>70</sup> Internationales Symposium am Osteuropa Institut der Freien Universität. Berlin *Versöhnung auf dem Balkan – rechtliche und politische Fragen*. 27.01.2012.

– selbst dann, wenn es sich um Ereignisse handelt, die allein wir durchlebt und um Gegenstände, die allein wir gesehen habe. Das bedeutet, dass wir in Wirklichkeit niemals allein sind<sup>71</sup>. Demzufolge ist die individuelle Vergangenheit von der kollektiven untrennbar und verpflichtet einen, persönliche Erlebnisse zu teilen. Der Autorin gelingt es dabei, nicht nur über den Krieg zu schreiben, sondern durch unreproduzierbare Erinnerungen die aus den Kriegstraumata resultierende Identitätsstiftung in den Vordergrund zu stellen.

#### 4.4. Sichtweise

Die Distanz zum Krieg wird durch die Außensicht verwirklicht, während die persönlichen Erlebnisse der Protagonistin nur im Hinblick auf die anbrechende Pubertät durch Innensicht dargestellt werden. Demgemäß bleibt die düsterste Zeit gewissermaßen ungreifbar, als ob sich die ganze Handlung um eine Leere Stelle dreht. Auf diese Vorgangsweise hat schon M. Hirsch in ihrem Artikel über die *postmemory-Generation* angewiesen, wo sie hervorhebt, dass die Beziehung zur Geschichte durch Projektion und Kreativität dem Individuum ermöglicht, erschütternde Erinnerungen zu ertragen. Indirekt und fragmentarisch werden diese Erinnerungen verarbeitet, da „sie sich noch immer narrativer Rekonstruktion weigern und das Verständnisvermögen übertreffen“<sup>72</sup>.

Das Innenleben des Kindes wird nicht detailliert biographisch datiert, vielmehr wird in den meisten Situationen eine leicht ironische Geschichte als rettende Lösung konstruiert, als wolle man Gefühle und innere Bewegungen absichtlich außer Acht lassen:

In diesem Herbst fanden die letzten Dienstwechsel in Vukovar statt, ihr [der Freundin] Vater wurde entlassen und kam nach Zagreb. Wir hockten den ganzen Vormittag vor ihrer Tür und warteten darauf, dass sie endlich herauskam und uns erzählte, was genau passiert war. Als wir schließlich unverrichteter Dinge zum Mittagessen aufbrechen wollten, machte sie die Tür auf und schenkte uns zwei riesige Tüten Bonbons. Sie hatte rote Wangen, lächelte und sagte, ihr Vater habe eine Stunde lang in der Dusche gebraucht, um die erste Dreckschicht abzuwaschen. Ich erkündigte mich nach meinem Vater, wollte wissen, ob er denn etwas über ihn gesagt habe. Sie hatte vergessen, ihn zu fragen<sup>73</sup>.

In diesem Abschnitt schildert Bodrožić die Realität des Krieges mit Witz und Leichtigkeit, während eine Situation wilder Verzweiflung nach langer Zeit stummen Wartens zu erwarten wäre. Genau wegen einer sanften Haltung der Protagonistin gewinnt die geschilderte Episode an Authentizität, und es gelingt der Autorin, das Publikum für ihre Geschichte zu sensibilisieren. Einige Rezensenten finden es

---

<sup>72</sup> Hirsch. *The Generation of Postmemory*. S.107.

<sup>73</sup> Simić. *Hotel Nirgendwo*.S.42.

Deleted: □

beeindruckend, wie Bodrožić keine strengen Werturteile oder Kritik forciert, so dass der Leser leicht und unbeschwert den Standpunkt des Kindes annimmt.

#### 4.5. Erzählverhalten

Da sich der Leser in die kindliche Figur versetzen kann, ist das Erzählverhalten personal, denn alles was im Roman erzählt wird, geht durch den Kopf einer relativ naiven und unwissenden Figur. Der folgende Abschnitt illustriert, wie Informationen dem Kinde vermittelt werden und es sich Dinge mit Hilfe von fremden Meinungen klar zu machen versucht:

Wir nahmen an, dass Papa in Vinkovci war, dachten, dass dort Chaos und Unordnung ausgebrochen waren, vielleicht, so spekulierten wir, mussten alle durchsucht und irgendwie kategorisiert werden, möglicherweise musste man Fahrgelegenheiten finden und all solche Dinge. Schließlich gingen wir drei nach oben, Mama machte am Fenster eine Kerze an und blieb noch lange auf. Am nächsten Tag mussten wir zur Schule. Lidija, die mit mir in einer Klasse war, erzählte, ihr Vater hätte sich erst vorgestern herausgekämpft. Sie sagte, mein Vater sei bestimmt gefangen genommen worden.<sup>74</sup>

Der Leser bekommt einen subjektiven Ausschnitt aus der Welt der Protagonistin und verschmilzt fast mit ihrer Identität. Obwohl die Autorin im Allgemeinen auf auktoriale Kommentare verzichtet, gibt es doch Stellen, wo sie von Ereignissen, bei denen die Protagonistin nicht anwesend ist, erzählt, beispielsweise von den Autobussen, die ihren Vater und Onkel zum Landwirtschaftsgut Vupik in Ovčara:

ganz in der Nähe von Vukovar, wo Ackerbau und Schweinezucht betrieben werden. Große Hallentüren sind zu sehen, mit Metallschiebetüren, an denen landwirtschaftliche Geräte hängen, und in den großen Türen sind kleine eingelassen, für kleine Menschen, gewöhnliche Menschen, Menschen wie du und ich. Sie holen sie aus dem Autobus, und die ganze Prozedur geht von vorne los. ‚Los, und noch mal vorne!‘ Sie werden auf verschiedenen Hallen verteilt, ein Autobus nach dem anderen, doch einigen bleiben übrig. Sie holen an die zehn Männer heraus, um sie wird man sich persönlich kümmern. Handarbeit, gewissermaßen.<sup>75</sup>

An diesem Beispiel ist das personale Verhalten durchbrochen, da es nirgendwo erklärt wird, wie die Protagonistin von dieser Situation Bescheid weiß, so dass der Leser vermutet, sie berichtet rückgängig als schon erwachsene Person über in der Zwischenzeit bekannten Vorläufe. Zusammenfassend kann man sagen, dass sich Bodrožić für ein personales Erzählverhalten entschieden hat, aber sie durchbricht gelegentlich dieses Erzählverhalten durch auktoriale Einschube, um den Verständnis der Geschichte zu erleichtern.

---

<sup>74</sup> Ebda.S.17.

<sup>75</sup> Ebda.S.185.

#### 4.7. Erzählhaltung

Wie schon gesagt, kann man bei Bodrožićs Erzählhaltung keine strengen Werturteile eindeutig feststellen, doch ist eine kritische Grundhaltung vorauszusetzen. Obwohl der kritische Ton nicht explizit vorkommt, ist er immerhin spürbar, und genau aus dem Grund, dass er dem Leser nicht aufgedrängt wird, wirkt er authentisch. Das beweist die folgende Szene, die die Suche nach dem Namen des Vaters in offiziellen Dokumenten bei dem Ministerium darzustellen versucht:

Der Computer ordnete ihn schließlich den zivilen Verteidigern zu, und mit diesem Dokument schickte man uns unverrichteter Dinge wieder nach Hause. Mir kam das ganz in Ordnung vor, aber Mama war unzufrieden und wiederholte den ganzen Weg über, dass Papa seine eigene Frau aus der umzingelten Stadt nicht herausschaffen wollte, und das nur, damit andere Leute nicht auf den Gedanken kamen, er habe flüchten und wie ein Feigling seine Stadt verlassen wollen, und jetzt, sagte Mama wütend, was hat er jetzt davon, jetzt ist er einer von den zivilen Verteidigern. Er wird zusammen mit den ganzen Großmutterchen, die einfach nur im Keller herumgesessen sind, in einer Liste geführt. Das war neu für mich, ich hatte keine Ahnung, dass die ganzen Omas ebenso Vukovars zivile Verteidigerinnen waren.<sup>76</sup>

Mittels ironischer Leichtigkeit wird Kritik an der Skrupellosigkeit der Kriegsgewinnler einerseits und der Ungerechtigkeit der Staatsmaschinerie in Bezug auf die wahren Verteidiger geübt, da für die chaotische Nachkriegszeit in Bosnien und Herzegowina viele unregelmäßige Fälle der Kriegsschädigungen symptomatisch sind. Weiterhin kritisiert die Autorin die Gefühllosigkeit der Menschen, die die Flüchtlinge nur als lästige Eindringlinge sahen. So schildert die Protagonistin Dialogfragmente aus der Straßenbahn, in denen eine feine Zagreber Dame wegen des Gedränges jammert und die Flüchtlinge dafür verantwortlich macht. Es ist wichtig zu betonen, dass die Sentimentalität nicht in den Vordergrund rückt, was vielfache positive Rezensionen wie die der Tageszeitung begründen: "Bodrožić stellt die Protagonistin nicht als bemitleidenswertes junges Opfer dar, ihr Schmerz wegen des in Vukovar gebliebenen und verschwundenen Vaters ist kein mit Ethnokitsch aufgeladener Erinnerungsballast"<sup>77</sup>.

□

#### 4.8. Arten der Darbietung

Der Erzählerbericht gilt als das häufigste erzähltechnische Mittel in diesem Roman. Berichte von den Zimmern in der Politikschule in Kumrovec dienen dazu, die Lebensumstände der dort

---

<sup>76</sup> Simić. *Hotel Nirgendwo*. S.26.

<sup>77</sup> Akrap. *Interview in der Tageszeitung*. 10.04.2012

wohnenden Familien zu erklären, indem gezeigt wird, wie sie jeden Tag in einem zehn Quadratmeter großen Zimmer leben, ohne sich das Essen aufwärmen zu können, weil niemand einen Herd besitzt. Weiterhin erfährt der Leser durch den Erzählerbericht über die Fahrt des Kindes zu einer wohlhabenden italienischen Gastfamilie in der Vorstadt von Mantua, wo sie *bambina jugoslawa* von Menschen genannt wurde, die Zadars Schönheit nicht als Touristen, sondern als Teil einstiger Besetzungsmächte kennen: „Ich nahm an, dass sie irgendwo in Kroatien Ferien gemacht hatten, als er ein kleiner Junge gewesen war, also nickte ich eifrig und wiederholte: ‚Zadar, bello!‘ Später fand ich heraus, dass sein alter Vater Guiseppe einst in Zadar gewesen war, aber nicht in Kroatien, sondern als die Stadt noch zu Italien gehört hatte. Und er war dort nicht als Urlauber, sondern als irgendwelchen anderen Gründen“<sup>78</sup>. Für die Kinderperspektive sind diese politischen und historischen Fakten über der Beziehung zwischen benachbarten Nationen wichtig, da hier die Naivität des Kindes provozierend wirken will. Auf ähnliche Weise bekommt der Leser Einsicht in die persönlichen Gedanken anderer Personen, indem die Protagonistin aus ihren Beobachtungen logische Schlussfolgerungen zieht. So spricht sie von den selten Momenten, in denen sie und ihr Bruder ihre Mutter zum Lächeln bringen, und den Gefühlen, die solchen Momenten folgten, im Gegensatz zum Alltagsleben dieser Kinder, wenn ihre Mutter immer wieder schweigend, aber mit geschwellenen Augen aus dem Badezimmer herauskommt.

Einige Beobachtungen bleiben ohne zusätzliche Erklärungen der Ich-Erzählerin, trotzdem wird die Situation der Figur dem Leser verständlich gemacht. Ein Beispiel dafür ist das laute Schweigen, die sich zwischen zwei besten Freundinnen, die noch nicht genau wissen, ob sie Kriegswitwen sind oder es erst werden, eingewurzelt hat, so dass sie beim Kaffee nicht miteinander reden, als „würden sie sich gegenseitig langweilen, andererseits verbrachten sie viel Zeit zusammen, hatten nichts allzu viel andere Freundschaften und besuchten nie jemanden in den anderen Zimmern“<sup>79</sup>.

Von den Kritikern oft erwähnt sind die Briefe Ivanas Bruder u.a. an den damaligen kroatischen Präsidenten Franjo Tuđman, an das Verteidigungsministerium Kroatiens, Abteilung Soziale Fürsorge und an den Minister Gojko Šušak. Im ersten Brief vom 12. Juni 1995 meldet sich Ivanas Bruder aus dem Sammelunterkunft in Kumrovec und berichtet vom Schmerz wegen der Profitgier der Kriegsgewinnler, wobei er die Redensart „die einen bekommen den Krieg, die anderen

---

<sup>78</sup> Simić. *Hotel Nirgendwo*.S.72.

<sup>79</sup> Simić. *Hotel Nirgendwo*.S.76.

den Bruder<sup>80</sup> als Mittel der Repräsentation benutzt. Noch immer vertrauensvoll und voll Hoffnung, wendet sich der Bruder an den Präsident, an dessen Güte er glaubt, und dient als Sprachrohr anderer junger Menschen, die ihrer Kindheit beraubt worden sind. Das Dokumentarische im Roman untergräbt die kindliche Perspektive, da ans Licht z.B. gesetzliche Versäumnisse kommen, die der Junge erwähnt und daher altklug erscheint:

Ich möchte sie auf eine Unart aufmerksam machen, die den Familienmitgliedern der verschollenen Vukovar-Verteidiger nach dem Fall der Stadt in aller Regelmäßigkeit widerfahren ist: Man entfernte sie im Verteidigungsministerium von der Liste der Sozialhilfeempfänger. Acht Monate standen wir da ohne einen einzigen Dinar. Wir hatten nur das Taschengeld für Flüchtlinge, das heute nicht einmal hundert Kuna pro Person beträgt, damals aber noch niedriger angesetzt war.<sup>81</sup>

Der erste und der ehrlichste Brief ist der Beginn einer sich stets wiederholenden Bitte, die am Ende mit sehr wenig Erfolg resultiert. Eine Parallele zu der Verarbeitung des Trauma kann festgestellt werden, indem die Wiederholung der Handlung schon bei Freuds „Jenseits des Lustprinzips“ als wichtiges Markenzeichen erscheint: „Die Äußerung eines Wiederholungszwanges, die wir an den frühen Tätigkeiten des kindlichen Seelenlebens wie an den Erlebnissen der psychoanalytischen Kur beschrieben haben, zeigen im hohen Grade den triebhaften, und wo sich im Gegensatz zum Lustprinzip befinden, den dämonischen Charakter.“<sup>82</sup> Genau den zwanghaften Wiederholungstrieb erkennt D. Beganović in seinem Artikel *Das Trauma des Kriegers* in der Literatur als Markenzeichen der Traumanarrative. Da aber die Kinder der verschollenen Krieger nicht in derselben Situation sind wie die Krieger, werden sie als Zeugen des Nachwirkens der Trauma betrachtet.

Der Prozess der Trauma-Vermittlung hat mit dem Symbolischen zu tun, was auf dem Bereich von internalisierten Bildern am klarsten zum Ausdruck kommt, da Hirsch solche photographieähnliche Sequenzen als „inhärent für *postmemory*<sup>83</sup>“ betrachtet. Als Beispiel für den Zugang zum Ereignis selbst durch internalisierte Bilder steht folgende Episode, die die Hauptfigur selbst detailliert beschreibt, obwohl sie an der Tag der Exekution überhaupt nicht am Ort des Verbrechens präsent war:

Zehn Männer stehen vor der Halle. Zehn Menschen denken gleichzeitig, es sollte bloß ganz schnell gehen. Einer von ihnen denkt an mich. Er denkt an meine Mama, an meinen Bruder. Wieder an mich. Das sind kleine Gedanken, es ist schwer, dem Gedankenstrom zu folgen, überall sind Schreie. Sie schlagen, sie hacken Finger ab, sie schießen, sie stechen zu, uns geht es gut, wir sind in Zagreb, wir

---

<sup>80</sup> Ebda. S.95.

<sup>81</sup> Ebda. S.97.

<sup>82</sup> Freud. *Jenseits des Lustprinzips*. S.36.

<sup>83</sup> Hirsch. *Postmemory in Exile*. S.108.

sind weit weg. Sie schneiden ihnen die Kehlen durch. Handarbeit. Fertig. Zum Glück. Am schlimmsten ist es für den, der als letzter übrig bleibt. Sie haben neun Stunden vor sich, in denen sie morden werden. Das ist keine leichte Arbeit, sie werden zwischendurch auch etwas essen und trinken müssen, das sie hoffentlich stärken wird, damit sie so effektiv wie möglich sind.<sup>84</sup>

Deutlich wird an diesem Beispiel, dass Erinnerungsfragmente im Kopf der Protagonistin aufblitzen, obwohl die Erfahrung nicht ihr eigenes ist, sondern ein auf ihr übertragenes Erkenntnis. In anderen Worten, das Kind erlebt das Traumatische durch indirekte Übertragung des Materials an sich selbst. Genau dieses Aufblitzen nennt Hirsch „Stoffe der Nach-Gedächtnis“<sup>85</sup>, was eng mit M. Halbwachs *kollektivem Gedächtnis* und weiterhin mit J. Assmanns *kulturellem Gedächtnis* verknüpft ist. In engem Zusammenhang miteinander stehen sie dadurch, dass sie zuerst die Familie als die ausschlaggebende Einheit für Erinnerungen betrachten. Weiterhin finden Hirsch, Halbwachs und Assmann, dass die Erinnerungen durch Bücher, Rituale oder Gedenkfeier institutionalisiert werden, was ohnehin auf der Ebene der literarischen Tätigkeit problemlos Bestätigung findet.

#### 4.9. Sprachstil

In gewissem Grade war es das Ziel der Autorin, die Sprache des Kindes realistisch nachzuahmen. Sie versetzt sich in die Rolle des Kindes und schildert genauso treu die Hilflosigkeit und Befangenheit während der Umzüge aus Vukovar an die Küste, nach Kumrovec und schließlich nach Zagreb, wie auch die ganz andersartige Verwirrung infolge der anbrechenden Pubertät. Eine allgemein gültige Alltagssprache wird verwendet, um die kindliche Perspektive zu simulieren, wobei in erster Linie kurze Hauptsätze und einfache grammatikalische Formen überwiegen. Auf der inhaltlichen Ebene schimmert oft unter Vorwand von Ironie die objektiv richtige Schätzung des Geschehens durch, so wie es bei einem Exkurs zur Marschall Titos Ethno-Stadt beschrieben wird, als das Mädchen ihre Eintragung ins Gästebuch des Museums so formuliert: „Genosse Tito, ich danke Dir für das wunderschöne kleine Zimmerchen, das Du Mama, mir und meinem Bruder geschenkt hast“<sup>86</sup>. Die Protagonistin erklärt mit einer authentischen kindlichen Sprache, dass diese Eintragung eine Art Rache an Serben und Kommunisten war und fügt dabei, das Buch sei sogar im Fernsehen „als besonders eindrückliches Beispiel für die Zerstörung des kroatischen Kulturerbes“<sup>87</sup> gezeigt worden.

<sup>84</sup> Simić. *Hotel Nirgendwo*.S.185.

<sup>85</sup> Hirsch. *The Generation of Postmemory*.S.110.

<sup>86</sup> Simić. *Hotel Nirgendwo*.S.120.

<sup>87</sup> Ebda.S.120.

Wenn die Erzähler-Figur schon als erwachsenes Ich spricht, kommen karge Erinnerungen zum Vorschein, die vor dem Hintergrund der bisher benutzten kindlichen Sprache, ihre wahre Kraft entfalten, wie es das folgende Zitat beweist: *Es wird Fleisch geben, es wird schöner Braten, wir werden sie grillen, ach, wir essen sie bald, die köstlichen Kroaten*<sup>88</sup>. Diese Worte wurden tatsächlich von den serbischen paramilitärischen Truppen bzw. von „betrunkenen Horden des Bösen, schmutzigen, bärtigen Erscheinungen“<sup>89</sup> gesungen, so dass hier keine stilistische Umwandlung nötig ist, um die entsetzlichen Vorbereitungen für das Massaker zu schildern. Dies ist der Ort eines der schlimmsten Verbrechen des Jugoslawienkriegs, wo 800 leicht bewaffnete kroatische Soldaten und Polizisten, dazu 1000 Freiwillige, Vukovar gegen eine „mit Panzern, Artillerie und Flugzeugen ausgestattete Übermacht der Jugoslawischen Volksarmee sowie serbischer Freischärler“<sup>90</sup> verteidigten. Wegen der passiven Rolle der UN-Streitkräfte war dieses Massaker genauso wie das in Srebrenica nie als ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit offiziell sanktioniert.

##### 5. Schlussfolgerung: Vergleich der Kinderperspektive in analysierten Romanen

Beide Autoren weisen gemeinsame Schnittstellen in den pathologischen Auswirkungen des Krieges aus, was auffällig ist, wenn man sich auf das Innenleben der Figuren konzentriert. Die Autoren können sich nicht von den eigenen Erfahrungen beziehungsweise von den eigenen Erinnerungen freikämpfen. Demzufolge stellen Kriegsnarrative eine therapeutische Strategie der Traumabewältigung dar, was nicht zu bestreiten ist, obwohl der Versuch, vom Trauma wegzufiegen, immer wieder scheitert. Anhand der zwei analysierten Werke bekommt der Leser Einblick in unterschiedliche interkulturelle Zusammenhänge. Während für Bodrožić der Ort des Exils die gleiche kulturelle Umgebung bleibt, ist es bei Stanišić nicht so, was ihn einerseits durch ein anderes kulturelles System bereichert, aber auch seine Identität vielmehr kompliziert. Demzufolge wird bei Stanišić die kulturelle Begegnung stärker thematisiert als bei Bodrožić. Genau bei den Themen, mit denen Erwachsene eher relativierend umzugehen versuchen, bietet die kindliche Sehweise eine scharfe und manchmal bedrohliche Sicht. Obwohl explizite Beurteilungen beiden Autoren zu vermeiden versuchen, bleibt die Kritik spürbar, was in der Entlarvung sprachlicher Wendungen bei Stanišić sehr unterhaltsam

---

<sup>88</sup> Ebda. S.182.

<sup>89</sup> Ebda. S.182.

<sup>90</sup> Breitenstein. *Schwimmen lernen. „Hotel Nirgendwo“ – die Kroatin Ivana Bodrožić zeichnet das Drama des Exils im eigenen Land.* In: Neue Zürcher Zeitung. 12. Juni 2012.

herauskommt. Seine Tendenz zur Poetisierung der dargestellten Wirklichkeit wurde selbst von manchen Rezensenten kritisiert, während die meisten „überraschende Perspektiven, zerfurchte Hänge, schwindelnde Höhen, überbordende Schussfahrten, verschüttete Ebenen, harte Grenzen und liebevolle Grenzerweiterungen“<sup>91</sup> als klug, bestaunenswert und akrobatisch bezeichnen. Die Vorwürfe, die an Stanišić gerichtet sind, weisen schließlich nur auf „eine mangelnde Bereitschaft, sich auf den Text und dessen Verfahren, den unhintergehbaren Kontext hinter der mit Fantasie und Liebe zum Detail erzählten Geschichte des Aleksandar Kršmanović aufzurufen, einzulassen“<sup>92</sup>.

Andererseits wird Bodrožićs *Hotel Nirgendwo* als „normal grausam“ und „unaufdringlich eindringlich“<sup>93</sup> bezeichnet, was den Text schon auf der stilistischen Ebene von Stanišić unterscheidet. Die beiden Texte unterscheiden sich von dem strikt dokumentarischen Stil eines Augenzeugen und Überlebenden, was zur Verfremdung und damit besserem Zugang zur Kriegsrealität führt. Stanišićs stark ausgeprägter fantastischer Ansatz steht im krassen Gegensatz zu den banalen Reproduktionen des Krieges im Bosnien, die ihre Wirksamkeit infolge der Medialisierung verloren haben: „Durch seine Medialisierung in der europäischen Kultur wird der Ausnahmezustand in Bosnien von der Ausnahme zur Regel und der Krieg verliert die Kontur, wird entgrenzt und damit allgegenwärtig und zugleich ungreifbar“<sup>94</sup>. Neben der verlorenen Wirksamkeit ist auch die Manipulation ein wichtiger Begriff, den schon Enzensberger korrekt erläutert, wenn er feststellt, dass jeder Gebrauch der Medien Manipulation voraussetzt: „Die Frage ist daher nicht, ob die Medien manipuliert werden oder nicht, sondern wer sie manipuliert“<sup>95</sup>.

Weiterhin geht es in Stanišićs Roman um die Suche nach einer entsprechenden Form, wodurch versucht wird, das Problem der Kriegsrepräsentation zu lösen, damit die literarische Verfahrensweise verfremdet wird. Das Denken in Bildern und die Verfremdung alltäglicher Begriffe gehören zu Stanišićs Stil, so dass er mit narrativen Mitteln das Wirkungspotential des Textes erhöht und dadurch die automatisierte Wahrnehmung des Krieges kräftiger als Bodrožić-Text durchbricht. Indem in Stanišićs Text Zitate aus dem bosnischen Alltagsleben dem deutschen kulturellen Bereich entgegengestellt werden, wird das Durchbrechen der gewohnten Wahrnehmungsmuster stärker als bei Bodrožićs Text, der sich im größten Teil auf dem Gebiet eines kulturellen Systems entfaltet. Der

---

<sup>91</sup> Hückstädt. *Frankfurter Rundschau*. 10.4.2006.

<sup>92</sup> Finzi. *Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird* S.254.

<sup>93</sup> Dehoust. *Der Spiegel*. 27.02.2012.

<sup>94</sup> Frank, Susi K. *Einleitung: Kriegsnarrative*. o.N.

<sup>95</sup> Enzensberger, Hans Magnus: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*.

Grund dafür, ist das nötige Wissen, das man sich aneignen muss, und das Bewusstsein von einem ganz anderen kulturellen Kode, einer spezifischen Überlieferung und Tradierung, im Sinne Halbwegs, für den kein individuelles Gedächtnis existiert.

Eine weitere Parallele zwischen den beiden analysierten Texten ist der Verzicht auf Beurteilungen der Geschichte und klare Distanz von strikter Stellungnahme, da die Protagonisten niemanden in Schutz nehmen, sondern sich durch individuelle und kollektive Erinnerungen einen eigenen Weg zu finden versuchen. Die Auseinandersetzung mit den traumatischen Inhalten des Bewusstseins ist eng mit der Identitätssuche verbunden, wobei durch die Rekonstruktion der Erinnerung, das Zertrümmern des Gedächtnisses angehalten werden soll. Nicht nur die fragmentarische Natur der Erinnerung, sondern auch das Entfallen des Zeitgefühls weisen auf die enorme Kraft, die die traumatischen Ereignisse besitzen.

Da individuelle Vergangenheit fest mit der kollektiven zusammengebunden ist, sind die historischen Bedingungen der Entstehung der zwei Romane ein wichtiger Punkt, wenn der Zusammenhang zwischen den politischen, historischen und anderen kontextuellen Phänomenen beschrieben wird. Da es jedoch hier nicht um wissenschaftliche Texte geht, steht vor ihnen nicht die Aufgabe, Eindeutigkeiten herzustellen, sondern sie fungieren vielmehr mit dem Zweck, Unbestimmtheiten auszuführen, um den Leser auf die eigene Suche nach Wahrheit zu motivieren.

#### 6. Schlussfolgerung:

Ziel meiner Arbeit war es, zuerst eine Einführung in die Problematik des Krieges aus der Kinderperspektive zu entfalten, um dann eine genaue Analyse und Darstellung der Werke zweier gegenwärtiger Autoren aus den post-jugoslawischen Ländern, die zur interkulturellen Literatur gehören, durchzuführen. Die Gegenstände meiner Untersuchung waren zwei Romane - *Wie der Soldat das Grammophon repariert* von Saša Stanišić und *Hotel Nirgendwo* von Ivana Simić Bodrožić. Die Aspekte, die für meine Arbeit wichtig erscheinen, sind die Verarbeitung der Kriegserlebnisse und dazugehöriger Traumata aus den Augen des Kindes. Historiker sind sich darüber einig, dass bestimmte Gruppen jeweils eine eigene Vergangenheit schaffen, so dass das jeweilige Bild der Vergangenheit für die zeitgenössischen Forscher ein interessantes Gebiet repräsentiert.

Jede Kultur erzeugt ausschlaggebende Debatten um die wichtigsten Ideen, die sie in Anspruch nimmt, während sie den Weg zu Reife schlägt. In Kroatien und Bosnien hängt der Identität der Kultur

von der Debatte über die Kriegsentwicklungen nach dem Zerfall Jugoslawiens ab, was sich in der Literatur deutlich spiegelt. Da sich die Beschäftigung mit dem Kriegstrauma als eine forcierte und oft unerwünschte Rückkehr in die Vergangenheit erweist, bietet die kindliche Perspektive eine alternative Sicht und eine besondere Art, mit dem Krieg als Ereignis zurechtzukommen, obwohl die Verarbeitung nicht zu einem endgültigen Schluss oder Lösung führt.

Der Vergleich von Saša Stanišićs und Ivana Simić Bodrožićs autobiographisch geprägten Romanen sollte aufzeigen, dass die beiden Autoren durch die Augen ihrer Protagonisten eine Erfahrung des ungewollten Exils als Folge des Kriegs beschreiben, wobei die unterschiedliche sprachliche Annäherung an das Thema des menschlichen Lebens in unmenschlichen Situationen auf eine unabschließbare Arbeit des Gedächtnisses deutet. Stanišić mischt zwei sehr andersartige kulturelle Codes – den bosnischen und den deutschen in seinen Text und macht eine Melange aus den beiden. Die Erzähler berichten von Anfang an als überlegene Medien, die eigene Überblicke besitzen und oft die Gedanken aller Figuren kennen, was dem Leser die Vergangenheitsbilder durch individuelle Geschichten näher bringt.

Ein weiterer Punkt, der die zwei analysierten Geschichten verknüpft, ist die ambivalente Beziehung der Protagonisten zu den Heimatorten zusammen mit der Isolation und Ausgrenzung, die sie im Exil spüren. Da sich aber der Erzähler nicht nur an der Oberfläche der Erscheinungen orientiert, gibt er sich ironisierend und distanziert, so dass die These Halbwachs' von Erinnerung als nur einer Vergangenheitsversion hiermit ihre Bestätigung findet. Die sprachliche Organisation des Gedächtnisses innerhalb der Gesellschaft zeigt ihre Abhängigkeit von externen Quellen und gegenwärtigen Kommunikationsmittel, die einen starken Einfluss auf die kollektive Identität ausüben. Immer wieder kommt es zu ideologisch motivierten Versuchen, eine bestimmte offizielle Lesart der Vergangenheit durchzusetzen. Aus diesem Grund kann man die Romanen über den Krieg aus der Perspektive des Kindes als eine Widerstandskraft zur etablierten Version der Vergangenheit betrachten.

Die Rekonstruktivität des Gedächtnisses, die aus dem Blickwechsel des Erzählers hervorkommt, bietet eine weitere Basis für den entsprechenden Vergleich der zwei Romanen. Der Leser wird ständig in einem „Zustand der Schweben“<sup>96</sup> gehalten, da Geschichte und Gedächtnis in beiden Romanen wechselseitig fungieren. Historische, distanzierte Erinnerungen bleiben öfter im Hintergrund,

---

<sup>96</sup> Petersen. *Erzählssysteme*. S.103.

während involvierte, personelle Erinnerungen in den Vordergrund stehen, wodurch sichtbar wird, dass Individuen Träger kollektiver Erinnerungen sind. Weiterhin wird das Verbundenheitsgefühl unter Opfern des Traumas deutlicher ausgelegt als bei Stanišić, obwohl die beiden Autoren bzw. ihre Protagonisten erst durch die Auseinandersetzung mit anderen Kulturen und Schriften ihre eigene Tradition bzw. Vergangenheit auslegen können.

Stimmen der zwei hier untersuchten gegenwärtigen Autoren, die zur interkulturellen Literatur gehören, brechen auf eine dramatische Weise durch, weil sie einige lang vernachlässigte Aspekte der Kriegsgeschehen im westlichen Balkan bieten. Solche Stimmen und ihre Geschichten dürfen im Prozess der Entstehung und Entwicklung einer kulturellen Identität und nationalen Bewusstseins nicht ignoriert werden, da die kindliche Perspektive eine wichtige Einsicht in den Terror einer Aggression und die damit verknüpfte Traumata ermöglicht. Demzufolge wurde durch die Suche der Einzelnen nach Erklärung der Kriegsgeschehnisse in Bosnien und Kroatien eine ganze Generation zur Stimme gebracht, was mit einer Neudefinierung der kollektiven Gedächtnisses auf einer interkulturellen Ebene resultiert.

## Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*. Piper Verlag, München 1970.
- Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. Krupp-Vorlesungen zu Politik und Geschichte am Kulturwissenschaftlichen Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen; Band 6. C.H. Beck, München, 2007.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1997.
- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt*. Das Archiv und der Zeuge, Frankfurt/Main 2003.
- Binal, Irene: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. Kleine Geschichten aus Bosnien, auf: <http://oe1.orf.at/highlights/67727.html>
- Breitenstein. *Schwimmen lernen*. „Hotel Nirgendwo“ – die Kroatin Ivana Bodrožić zeichnet das Drama des Exils im eigenen Land. In: Neue Zürcher Zeitung. 12.Juni 2012.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit, hg. von Peter Glotz, München 1997.
- Finzi, Daniela: *Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird*. In: Bobinac, Marijan/ Müller-Funk, Wolfgang (Hg.): *Gedächtnis – Identität – Differenz*. Zur kulturellen Konstruktion des südeuropäischen Raumes und ihrem deutschsprachigen Kontext. A. Francke Verlag, Tübingen/Basel 2008.
- Frank, Susi K. *Einleitung: Kriegsnarrative*. In: N. Borissova et al.(Hg.): *Zwischen Apokalypse und Alltag*. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts. ARAUSCRIPT: Bielefeld 2009.
- Halbwachs, Maurice: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns*. UVK, Konstanz 2002.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Suhrkamp, Frankfurt 1985.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart 1967.
- Herman, Judith: *Trauma and recovery: The aftermath of violence—from domestic abuse to political terror*. Basic Books, New York 1992.
- Hirsch, Marianne: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge 1997
- Hirsch, Marianne. *Postmemory in Exile*. Poetics Today, 17/4, 1996.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Poetics Today, 29/1, 2006.

Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Oxford, New York 1996.

Hückstadt, Frankfurter Rundschau. 4.10.2006. <http://www.kuenstlicht.de/rezensionen.html> zuletzt eingesehen am 13.8.2012.

Internationales Symposium am Osteuropa Institut der Freien Universität. Berlin *Versöhnung auf dem Balkan – rechtliche und politische Fragen*. 27.01.2012.

Koch, Lars: *Krieg als Imaginationsraum*. In: Lars Koch/Marianne Vogel (Hg): *Imaginäre Welten*. K&N, Würzburg 2007.

Münkler, Herfried: *Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexionen*. Velbrück Wissenschaft 2002.

Petersen, Jürgen H. *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Metzler, Stuttgart 1993.

Simić-Bodrožić, Ivana. *Hotel Nirgendwo*. Zsolnay/Hanser, München 2012.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Strauss & Giroux, New York 2003.

Spiegelman, Art. *Maus*. Pantheon, New York 1987.

Schütte, Andrea: *Ballistik. Grenzverhältnisse in Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert*. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2011.

Schlöndorff, Volker. In: *Interview mit Volker Schlöndorff: Ich war ein Kofferträger*. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/interview-mit-volker-schloendorff-ich-war-ein-koffertraeger-1.630817-2> (zuletzt eingesehen am 17. Juli 2012).

Stanišić, Saša. *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. Luchterhand, München 2006.

The International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia. Case No. IT-98-32-I. The prosecutor of the tribunal against Milan Lukić, Sredoje Lukić, Mitar Vasiljević. auf: <http://www.un.org/icty/indictment/english/vas-ii000125e.htm>