

Davor Beganović

**FAKTEN, VERSCHWÖRUNGEN, DYSTOPIE.
SAŠA ILIĆ'S *BERLINSKO OKNO* UND *PAD KOLUMBIJE* UND MILOŠ
ŽIVANOVIĆ'S *RAZBIJANJE***

In den jugoslawischen Literaturen wird seit den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts bis heute eine ununterbrochene Auseinandersetzung zwischen zwei entgegengesetzten Diskursen des Realistischen und des im weitesten Sinne Nichtrealistischen¹ exerziert. Während der Realismus mehr oder weniger kompakt gewirkt hat, hat sich der „Nichtrealismus“ in verschiedensten Prägungen geäußert, die sich von der klassischen Variante des Modernismus am Anfang des 20. Jahrhunderts bis zum hoch elaborierten Postmodernismus Ende des 20., Anfang des 21. Jahrhunderts erstrecken. Diese Auseinandersetzungen wurden begleitet durch intensive Polemiken, die manchmal für die Austragenden auch politische Konsequenzen beinhalteten. Drei dieser Polemiken erscheinen am wichtigsten, weil sie weit über ihre Zeit hinaus gewirkt haben. Die erste wurde zwischen 1930 und 1941 in linken Zeitschriften und Zeitungen geführt. Die zweite wurde zwischen sog. Realisten und Modernisten in den Fünfziger ausgetragen und die letzte schließlich fand in den Siebziger statt. Ihre Protagonisten waren auf einer Seite Danilo Kiš und auf den anderen die Vertreter von der sog. „Wirklichkeitsprosa“.

Die erste Debatte ist in die Literaturgeschichte unter dem Namen „Sukob na književnoj ljevici“ („Auseinandersetzung an der literarischen Linken“) eingegangen.² Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sie von außen (aus der Sowjetunion) importiert wurde, um die in Charkov (1929) und Moskau (1934) postulierte Poetik des Sozialistischen Realismus auch in Jugoslawien als normativ zu positionieren. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch ersichtlich, dass neben der sozialen Problematik das Thema der optimalen Darstellung der Wirklichkeit in dieser Auseinandersetzung eine zentrale Position einnimmt. Die Verfechter der „sozialen Literatur“ haben den Anhängern des Modernismus bzw. Avantgardisten die Entfernung vom Menschen und seinen Problemen. Letztere wiesen

¹ Unter „Nichtrealismus“ verstehe ich eine breite Koalition von verschiedenen nichtmimetischen Diskursen, die vom linguistischen Hermetismus der Moderne bis zur literarischen Phantastik reicht.

² Noch heute sind die zuverlässigsten Informationen darüber in Lasić 1972 zu finden.

ihrerseits darauf hin, dass die soziale Literatur, erstens, die ästhetischen Kriterien nicht erfüllt und, zweitens, eben deshalb nicht fähig ist, ein „wahres“ Bild von der Wirklichkeit zu entwerfen. Schon die Namen der Beteiligten lassen sich als ein Ausschnitt aus dem Kanon der jugoslawischen Zwischenkriegsliteratur deuten. Die Sozrealisten, vertreten durch Milovan Đilas, Radovan Žogović, Jovan Popović und viele andere, stehen solchen Größen der Avantgarde wie Miroslav Krleža, Marko Ristić, Aleksandar Vučo, Dušan Matić oder Oskar Davičo gegenüber. Die Unvereinbarkeit von zwei Ästhetiken kam auch im Nachkriegsjugoslawien zum Vorschein. Bis zum Bruch mit Stalin konnten die Verfechter der sozialen Ausrichtung die volle Macht in allen Bereichen des kulturellen Lebens ausüben. Ihre nur drei Jahre andauernde Herrschaft wurde nach der Resolution des Informbüros (1948) langsam abgeschafft. Die Protagonisten der revolutionären Avantgarde kehrten in die literarische Szene zurück und unter ihrer Obhut übernahm die neue Generation alle wichtigen Stellungen sowohl im Verlagswesen als auch in den Fachorganisationen – von literarischen und künstlerischen Verbänden bis zu den wichtigen, als progressiv geltenden Theaterhäusern.

Aber der Auseinandersetzung in der Vorkriegszeit folgte fast nahtlos eine andere, die von Konflikten innerhalb der jüngeren Generation bestimmt wurde. Das neue Zerwürfnis, diesmal eines zwischen „Realisten“ und „Modernisten“, wurde zunächst 1952 in den Zeitschriften *Svedočanstva* und *Književne novine* angezettelt, um dann ab 1955 auf den Seiten von *Delo* und *Savremenik* fortgesetzt zu werden. Von der politischen Ernsthaftigkeit der Situation kann man sich überzeugen, wenn folgende Behauptungen einflussreicher Mitglieder des Politbüros in Betracht gezogen werden:

Veljko Vlahović³ sagt während des Treffens der Ideologischen Kommission (26. 11. 1955), dass sich um *Delo* die Söhne der Tschetniks und der enteigneten Bourgeoisie gruppieren. Gleichfalls wirft er dem *Savremenik* vor, dass sich um ihn Parteigänger des Informbüros versammeln würden. Beim gleichen Treffen geht Puniša Perović⁴ so weit, dass er die Abschaffung beider Zeitschriften vorschlägt. Die besorgte Partei interessierte sich nämlich vor allem für die Kommunisten unter den Schriftstellern, die

³ Der montenegrinische Politiker Veljko Vlahović (1914-1975) galt als ideologischer Vordenker der Kommunistischen Partei Jugoslawiens. Er spielte eine maßgebliche Rolle bei der Ausarbeitung des neuen Programms der jugoslawischen Kommunisten und war Vertreter der intellektuellen Strömungen innerhalb der Partei. Während Titos Niederschlagung der studentischen Revolten von 1968 übernahm Vlahović eine vermittelnde Funktion. Seine Popularität innerhalb des studentischen Bevölkerungsanteils, besser bei ihren naiveren Mitgliedern, war enorm und hat ihm geholfen, die Studenten wieder in die Fakultäten zu holen.

⁴ Puniša Perović (1911-1985) war ein montenegrinischer Schriftsteller und Publizist, der in den Fünfzigern auch Chefredakteur der Zeitung *Borba* war.

mit unvorbildlichen Aussagen und Gesten negative Botschaften an die Öffentlichkeit schicken.⁵

In der Polemik ging es um unterschiedliche Auffassungen vom Begriff der Wirklichkeit. Die Realisten kämpfen für eine breitere Interpretation des Realismus, der sich vom Konzept des 19. Jahrhunderts entfernt, aber auch wenig mit dem Sozialistischen Realismus zu tun hat. Ihnen geht es um eine moderne Literatur, die sich durch ihr moralisches und politisches Engagement auszeichnet. Die Modernisten ihrerseits korrigieren ihre ursprüngliche kategorische Ablehnung des Realismus und versuchen die Konstruktion vom Selbstzweck der Kunst zu modifizieren. Das heißt nicht, dass sie irgendwelche Kompromisse eingegangen sind. Ganz im Gegenteil, die Schärfe der benutzten Worte und die Leidenschaft der Argumentation weisen eher auf eine Feindschaft hin, die keineswegs ausgeblendet werden kann. Trotzdem lässt sich diese Polemik zwischen Realisten und Modernisten schwer in eine Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem zusammenführen, wobei Fragen der Poetik eher außer Acht gelassen werden. Sowohl die einen als auch die anderen beziehen sich weitgehend auf marxistische Postulate.⁶ Ob sie als eine Tarnung zu betrachten sind, ist eine schwer zu beantwortende Frage, die ich hier ausblenden muss. Es ist sicher, dass die Modernisten um *Delo* letztendlich die Oberhand gewonnen haben. Grund dafür ist, dass sie zweifelsohne die besseren Polemiker waren. Schon in der Zeit der Polemik selbst zeichnete sich eine Art des Kompromisses ab, der sich auch in der Dialogbereitschaft beider Seiten manifestierte. So fand ein runder Tisch statt, bei dem die Diskussion weniger emotional als argumentativ geführt wurde. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich durch diese Polemik wie ein roter Faden eine scheinbar unvermeidbare ideologische Dimension zieht, die von der künstlerischen nicht zu trennen ist. Vereinfacht hat man es hier, wie auch in der Vorkriegszeit, mit einem Disput zwischen konservativen und progressiven Linken zu tun.

Die dritte Polemik, die ich hier kurz erwähnen möchte, ist ebenfalls kaum ohne ihre ideologische Komponente verständlich. Allerdings wurden die Vorzeichen hier geändert, so dass wir es mit einer ideologisch zutiefst gespaltenen Auseinandersetzung zwischen (nationalistischen) Rechten und liberalen Linken zu tun haben. Der Disput zwischen den Anhängern der sog. „stvarnosna proza“ (Wirklichkeitsprosa) und den Vertretern der Poetik des Faktographischen be-

⁵ Zitiert nach Vukićević <http://balkanwriters.aforizmi.org/broj14/dejanvukicevic14.htm>.

⁶ Vukićević behauptet sogar, dass es sich bei diesem Zerwürfnis um einen Kampf um die Vormacht im literarischen Establishment handelt. Wer bekommt die besseren Posten? Wer übernimmt die Dominanz in den Institutionen? Wer kann in den besten und lukrativsten Verlagen publizieren? Das sind Fragen, die eher in Richtung kulturpolitischen Tratschs gehen. Ihre Beziehung zu den relevanten ästhetischen und poetischen Problemen scheint hier zumindest fragwürdig.

(Vgl. Vukićević <http://balkanwriters.aforizmi.org/broj14/dejanvukicevic14.htm>)

wegt sich vielmehr in Richtung einer entzweiten Deutung des Realistischen selbst. Die Polemik entflammte um die Erscheinung des Buches *Grobnača za Borisa Davidoviča* (*Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*) von Danilo Kiš Mitte der 1970er Jahre.⁷ Obwohl es auf den ersten Blick so scheint, als ob die beiden Polemiken unter gleichen Prämissen geführt wurden, eröffnen sich bei genauem Betrachten Differenzen, die auf ein anders gelagertes Verständnis von Poetik hinweisen. In der Polemik zwischen Kiš und seinen Gegnern geht es um zwei völlig verschiedene Konzeptionen angesichts der Frage, was das Reale an sich überhaupt ist. Man kann nicht bestreiten, dass *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* ein Buch ist, das mit dem Realen zu tun hat. Kišs Gegner behaupten, dass er sich der Dokumente, d.h. der Fakten, auf eine unerlaubte Art und Weise bedient. Ihrer Meinung nach verkehrt und verzerrt er den Wahrheitsgehalt von Dokumenten, um sie für seine eigenen Zwecke, eine bedingungslose Verurteilung des sowjetischen Totalitarismus, zu missbrauchen. Missbrauch, so die Denunziation weiter, geschehe, weil Kiš ein Plagiator sei, der sich fremder Texte bediene und dadurch seine eigene poetologische Konzeption zerstöre. Es ist schon fast 40 Jahre her, dass Kiš die Auseinandersetzung zu seinen Gunsten entschieden hat, indem er bewies, wie fiktiv Fakten sein können und wie unmoralisch seine Gegner hinter der Desavouierung seiner Person in Richtung der Affirmation des Stalinismus gewirkt haben. Aber es ist hier nicht der Zeitpunkt, die politischen Konsequenzen der Affäre (so kulturhistorisch wichtig sie erscheinen mögen) zu untersuchen. Interessant ist ihr Fortleben in Jugoslawien, besonders in Serbien, im 21. Jahrhundert.

Es ist fast erstaunlich, wie eine in die Nischen der Literaturgeschichte längst vertriebene Debatte wieder an Einfluss gewinnt, wie eine auf die Beziehung von Fakten und Fiktion konzentrierte Polemik sich in einem wiederkehrenden Ausnahmezustand aufs Neue entfaltet und wie sie mit fast gleichen Argumenten zeigt, dass Erfahrung und Erkenntnis von kurzer Dauer sind. Die „neuen Kišs“ sind die Autoren, welche die traumatischen Erlebnisse aus der jüngsten serbischen Geschichte als Schlüssel zu der von Kiš entwickelten Poetik zu deuten versuchen. Ihre Gegner sind sowohl diejenigen, die damals Kiš angegriffen oder den Angriff auf ihn gutgeheißen haben, als auch ihre Parteigänger, die unter dem Namen P70 in den letzten Jahren agil geworden sind.⁸ Allerdings inter-

⁷ Hier kann ich nicht annähernd alle Facetten des Zerwürfnisses aufgreifen. In Jugoslawien hat der Journalist Boro Krivokapić alle relevanten Texte gesammelt und in dem Band *Treba li spaliti Kiša?* (*Soll man Kiš verbrennen?*, Zagreb 1980) veröffentlicht. Sehr kompetent und aussagekräftig ist der Text von Wolf-Griebhaber 1998. Kiš selbst hat im Buch *Čas anatomije* (1978) mit seinen Gegnern abgerechnet (Dt. *Anatomiestunde*, aus dem Serbokroatischen von Katharina Wolf-Griebhaber, München 1998). Wie tiefgreifend die Polemik war, zeigt auch die Tatsache, dass noch heute, fast vierzig Jahre danach, über ihre Folgen heftig diskutiert wird. Die zwei neuesten Beiträge, die versuchen Kiš zu diffamieren, sind Vasović 2004 und Rosić 2008.

⁸ P70 ist eine lose Gruppe von Schriftstellern, die alle „irgendwann in den Siebzigern“

essiert mich diese neue Polemik hier nur am Rande. Deshalb erwähne ich sie lediglich und konzentriere mich auf zwei herausragende Autoren, die auf den Spuren von Kiš sein poetisches Verfahren erweitert und unter Berücksichtigung der spezifischen Zeit der Transition – in welcher sich alle Nachfolgestaaten Jugoslawiens seit seinem Zerfall befinden – bereichert haben. Es handelt sich um Saša Ilić⁹ und seine zwei Romane *Berlinsko okno* (*Berliner Fenster*, 2005) sowie *Pad Kolumbije* (*Fall von Columbia*, 2010) und den Erstling von Miloš Živanović,¹⁰ *Razbijanje* (*Die Zerschlagung*, 2011).

geboren wurden. Ihre Gründungsmitglieder sind Vladimir Kecmanović, Slobodan Vladušić, Dejan Stojiljković, Nikola Malović und Marko Krstić. Sie stehen unter der offiziellen Schirmherrschaft von Dobrica Ćosić, dem selbsternannten „Vater der serbischen Nation“. Nachdem die Polemik um Danilo Kiš definitiv gezeigt hat, dass der Kaiser des serbischen Nationalismus nackt ist, übertrugen die Mitglieder von P70 die Diskussion über den Realismus in der Literatur in den Bereich des Nationalen. Man könnte durchaus sagen, dass ihrer Meinung nach eine nationalbewusste Literatur nur dann entstehen kann, wenn die Poetik des Realismus verwendet wird. Unter Realismus, wohl im Sinne der Polemik aus den Fünfzigern, kann man eine breite Palette an literarischen Mitteln verstehen, die dazu führen, ein mimetisches Bild der Wirklichkeit zu reproduzieren. Der entscheidende Schritt in Richtung des Nationalistischen wurde durch die Ereignisse aus den 1990er und der ihnen vorausgehenden literarischen Produktion in den 1980er Jahren in Serbien ermöglicht. In dieser Zeit wurde eine Reihe von Büchern veröffentlicht, die eine Neubewertung der jugoslawischen Geschichte von 1918-1945 gewagt haben. Im Tenor wurde dem serbischen Volk, das „in Frieden verloren, was es im Krieg gewonnen hat“ (Dobrica Ćosić), die Opferrolle zugeschrieben. Neben Ćosićs Romanen *Vreme smrti I-IV* (*Die Zeit des Todes*, 1972-79) und *Vreme zla I-III* (*Die Zeit des Bösen*, 1985-1990) sind noch *Knjiga o Milutinu* (*Das Buch von Milutin*, 1985) von Danko Popović und *Nož* (*Messer*, 1982) von Vuk Drašković zu erwähnen. Zu dieser Politisierung der serbischen Literatur vgl. Wachtel 1998, bes. S. 197-226. Auf den ersten Blick weniger radikal nationalistisch waren die Romane *Prijatelji* (*Die Freunde*, 1980; die Ausgaben von 1986 an haben den Titel *Prijatelji s Kosančićevog venca* *deutsche Übersetzung?*) *Očevi i oci* (schwer zu übersetzendes Wortspiel mit unterschiedlichen Flexionen des Substantivs „Otac“ im Plural, die auf die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Generationen in der serbischen Gesellschaft hinweisen; ungefähr: *Väter und Ahnen*, 1988) und *Timor mortis* (1989) von Slobodan Selenić. In einer subtilen Analyse aber entdeckt Dejan Ilić, wie hinter dieser quasi liberalen Position eine Ideologie des serbischen Nationalismus zum Vorschein kommt. Vgl. Ilić 2011, bes. das Kapitel „Od Pigmaliona do Golema“, 145-227.

⁹ Saša Ilić (geb. 1972) begann seine schriftstellerische Karriere in der Zeitschrift *Reč* (*Das Wort*) 1995. Sein erstes Buch ist die Sammlung von Kurzgeschichten: *Predosećanje građanskog rata* (*Vorahnung des Bürgerkriegs*, 2000). Er veröffentlichte zwei Romane: *Berlinsko okno* (*Berliner Fenster*, 2005; Übersetzung ins Französische *La fenêtre berlinoise*, 2009) und *Pad Kolumbije* (*Der Fall von Columbia*, 2010). Zusammen mit Dragan Bošković publizierte er *Odisej* (*Odysseus, das poetische Experiment*, 1998) und ist Herausgeber von *Pseći vek* (*Hundehundert*, 2000), einer Anthologie von Kurzgeschichten junger serbischer Autoren. Zusammen mit dem albanischen Autor Jeton Neziraj koordinierte er ein Projekt, das in zwei Anthologien von serbischen bzw. kosovo-albanischen Autoren resultierte. Außerdem gibt er *Beton*, die Literaturbeilage der Tageszeitung *Danas*, heraus.

¹⁰ Miloš Živanović (geb. 1976) ist, zusammen mit Ilić, Saša Ćirić und Tomislav Marković, Herausgeber von *Beton*. Er hat bisher eine Kurzgeschichtensammlung *Kubernetes – Priče o pilotu* (*Kubernetes – Die Geschichten vom Piloten*, 2008) und zwei Lyrikbände, *The*

Was die Fakten betrifft, befindet sich die serbische Gesellschaft seit der Machtübernahme von Slobodan Milošević fast ununterbrochen im Ausnahmezustand. Den traurigen Höhepunkt dieses Zustands stellt das Attentat auf Premierminister Zoran Đinđić im März 2003 dar. Nicht weniger dramatisch war der Krieg, den Serbien zwischen 1991 und 1999 mit fast allen ehemaligen jugoslawischen Republiken geführt hat. Dazu gehören auch die militärischen und politischen Drohungen gegen Montenegro, das sich entschlossen hat, seinen eigenen Weg zu gehen; diese werden bis heute, wenn auch auf subtilere Art und Weise, aufrecht erhalten. Solch eine Situation konnte nicht ohne Folgen für das künstlerische Schaffen in den Nachfolgestaaten Jugoslawiens bleiben. Die Ereignisse lassen sich als die Fakten deuten, die ihre Auslegung sowohl in der Literatur als auch in Publizistik, Geschichte, Theater oder Kino finden. In ihrem Kommentar zu Friedrich Theodor Vischers Theorie des Romans merkt Renate Lachmann an, dass diese Theorie durch die Analyse der ästhetischen Rivalität zwischen Phantasie und Mimesis etliche Probleme in der Beziehung zwischen Fakt und Artefakt eingeführt hat. Sie markiert eine wichtige Differenzierung:

Das Artefakt nimmt das Faktische gewissermaßen auf, ohne seine Konturen zu verwischen, so ließe sich die Vischersche Argumentation für die Interpretation von Texten des 20. Jahrhunderts aufnehmen, wobei der „idealbildende Akt“, der bei Vischer einer „Normal-Wirklichkeit“ zu gelten scheint, einen anderen Index erhält, wenn es um die Darstellung von „Ausnahmezuständen“ geht. (Lachmann 2011, 95)

Konkret-historisch lässt sich der Ausnahmezustand, auf welchen Renate Lachmann referiert, in der Zeit der sowjetischen Revolution verorten. Es wird deutlich, dass das Faktographische sich auf gewisse Weise vom Leben entkoppelt. „Das Erfahrene, Erlebte und hernach in unterschiedlichen Formen der Wiedergabe als Erinnerung erscheinend interessiert die Faktographen (es sei denn als ereignisnahe Reportage) weniger als das Dokument, das als Zeugnis – ‚so ist es gewesen‘ – fungiert.“ (Lachmann 2011, 98)

Nach Giorgio Agamben

kann der moderne Totalitarismus definiert werden als die Einsetzung eines legalen Bürgerkriegs, der mittels des Ausnahmezustands die physische Eliminierung nicht nur des Gegners, sondern ganzer Kategorien von Bürgern gestattet, die aus welchen Gründen auch immer, als ins politische System nicht integrierbar betrachtet werden. (Agamben 2004, 8)

Wenn wir uns kurz ins Jugoslawien der 1970er Jahre versetzen, werden wir sehen, dass die Gesellschaft zwar weiterhin als totalitär zu betrachten wäre, aber

Nightmare in the Bathroom (2006) und *Lirika pasa* (*Die Lyrik der Hunde*, 2010), veröffentlicht. Seine Werke sind ins Polnische, Deutsche und Albanische übersetzt.

die politische Situation trotzdem Elemente der Öffnung zugelassen hat. Außerhalb der Allgemeinheit war es für Kiš möglich, als das Individuum zu wirken, das die Fakten als interpretierbar und deshalb auch „literarisierbar“ handhaben konnte. Die Lage hat sich in den Neunzigern drastisch geändert. Eine radikale Zuspitzung des nationalistischen Diskurses hat zur Suspendierung des Dialogischen geführt, was seinerseits eine Mehrdeutigkeit der Fakten für unzulässig erklärt hat. Die Strategien, die man benutzte, um dieser verfahrenen Situation zu entkommen, ähneln denjenigen, die Renate Lachmann als das Spezifikum der sowjetischen Literatur in den Zeiten des Bürgerkriegs beschreibt:

Die[...] gegen die ‚bürgerliche Belletristik‘ auftretende *literatura fakta* betreibt die Minimierung des „literarischen“ fiktionalen Moments, die Negativierung des Sujets, verurteilt ausgedachte Personenkonstellationen und realistische, d.h. mimetisch orientierte Lebenslaufgeschichten (Mimesis, Widerspiegelung verlieren ihre Bedeutung als Kategorien). Hier ist die Gegenposition der restaurativ an den klassischen Realismus anknüpfende sozialistische Realismus, der mit Devisen wie Widerspiegelung, Parteilichkeit, Volkstümlichkeit allerdings andere Ziele als der klassische verfolgt und den positiven Helden favorisiert. (Lachmann 2011, 97)

Neben der gesellschaftlichen Situation, die eine realistisch bzw. mimetisch orientierte Literatur unmöglich oder besser obsolet gemacht hat, hat das Trauma des Krieges, das die ganze Gesellschaft als ein kollektives Ereignis erlebt hat, die literarische Produktion auf entscheidende Art und Weise geprägt. Im Unterschied zur Literatur des belagerten Sarajevo, bzw. des Krieges in Bosnien und Herzegowina, beschäftigt sich die literarische Produktion in Serbien mit besonderem Nachdruck mit Themen, die auf eine dystopische Darstellung der Welt konzentriert sind.¹¹

Berliner Fenster (2005) von Saša Ilić ist ein komplexer, aus mehreren Erzählsträngen bestehender Roman. Sein Protagonist ist ein Serbe, der im Auftrag einer NGO nach Berlin kommt, um die Lebensumstände jugoslawischer Emigranten zu erforschen. Aber Hauptziel seines Aufenthalts ist es, den verlorenen Offizier der jugoslawischen Marine, Leutnant Janko Baltić, zu finden, mit dem

¹¹ Die Gründe dafür sind ersichtlich. Während Bosnien und Herzegowina direkt von Kriegshandlungen betroffen waren, hat sich Serbien die ganze Zeit der Jugoslawienkriege über als eine nichtbeteiligte Seite stilisiert. Seine Soldaten haben an den Kriegen nicht teilgenommen, hieß es, wenn doch, dann nur als Freiwillige. Die Atmosphäre des Schreckens während der Milošević-Zeit war allgegenwärtig und alle Gegner des Krieges wurden Repressionen ausgesetzt. Das waren nahezu ideale Voraussetzungen für die Entstehung einer dystopischen Literatur, die seit Anfang des 21. Jahrhunderts in Serbien quasi omnipräsent ist. Die wichtigsten Romane in diesem Genre sind *Saht* (*Einsteigloch*, 2009) von Andrija Matić, *Neljudska komedija* (*Unmenschliche Komödie*, 2010) von Bojan Babić, *Neznanom junaku* (deutsche Übersetzung *An den unbekanntem Helden*, 2010) von Sreten Ugrčić und eben *Razbijanje* (*Zerschlagung*, 2011) von Miloš Živanović.

ihn eine nicht näher beschriebene Freundschaft verbindet. Andauernd versucht er ihn zu lokalisieren und bei diesen Versuchen stößt er auf Schicksale von diversen Menschen. In Emigrantenkreisen begegnet er Mutter und Tochter Dajdić (Ana und Lucija) und lernt die Schwestern Hodžić (Adela und Dina) kennen, die ihm über das Schicksal ihres Vaters Arif berichten. Er wohnt in Berlin als Untermieter bei dem alten Slavistikprofessor Viktor Greber, der ihm seine Lebensgeschichte beichtet. Alle diese Stränge sind ineinander verwickelt, miteinander verbunden.¹² Bei Ilić ist auch eine Abweichung von Kišs Art mit Dokumenten umzugehen,¹³ zu beobachten. Seine Poetik ist nicht vollkommen auf die oben genannte spezifische Behandlung von Fakten ausgerichtet. Wie kann man diese Unterschiede benennen? Wenn ich von der Annahme ausgehe, dass der Ausnahmezustand das Trauma braucht, um sich für eine literarische Darstellung zu öffnen, die Fakten zu benutzen weiß, dann muss ich auch voraussetzen, dass die traumatischen Ereignisse als etwas (fast) Undarstellbares vorhanden sind. Und noch ein Stück weiter: Das Trauma existiert als ein die individuelle Erfahrung übergreifendes Ereignis. Es kommt im Bereich des Kollektiven zur Entfaltung. Wenn man die neuere Geschichte Jugoslawiens und, spezifischer, Serbiens betrachtet, dann sind der Krieg in Bosnien und die Ermordung Đinđićs zwei traumatische Ereignisse par excellence. Wie aber ist das Trauma als etwas Faktisches wahrzunehmen? Wie kann seine vorwiegend affektive Struktur gezähmt in „Tatsachen“ übergehen? Und zusätzlich: Wie ist ein Erzähltext narrativ zu organisieren, so dass das Affektive nicht in den Fakten untergeht? Die Antworten, die Ilić gibt, sind vielfältig, aber sie beziehen sich, zumindest in *Berliner Fenster*, alle auf Techniken der Verschleierung. Die erste Verschleierung betrifft die Dokumente selbst. Es ist im Unterschied zu Kiš schwer zu ermitteln, um welches außerliterarische Material es beim Aufbau des Sujets geht. Die Signale und Hinweise, die auf die Autobiographie der Berliner Kabarettistin Isa Vermehren¹⁴ gerichtet sind, sind schwer zu finden. Das Gleiche gilt für die Ge-

¹² Stijn Vervaeke zeigt überzeugend, dass *Berliner Fenster* durch unterschiedliche Formen des kulturellen Gedächtnisses geprägt ist. Seiner Meinung nach rekonstruiert der Roman durch die in Berlin spielende Geschichte die Modi der Erinnerung an den Krieg, der auf den Zerfall Jugoslawiens gefolgt ist. Vgl. Vervaeke, Manuskript.

¹³ Benutzung des Dokuments und Dokumentarischen ist ein zentraler Punkt Kišs Poetik. Er verwendet die Dokumente als eine Folie, auf welche die fiktionalen Inhalte projiziert werden. Die Dokumente erscheinen im breiten Spektrum, vom Faktographischen bis zur Zeugnenschaft und folgen nicht unbedingt dem Gebiet der Wahrhaftigkeit. Sie wurden von Kiš verzerrt, manchmal auch „falsifiziert“, um – seiner Ansicht nach – eine höhere Wahrheit zu erreichen: diejenige nämlich, die sowohl die Ansprüche des Ethischen als auch Ästhetischen erfüllt. Deshalb ist eine direkte Interpolation der Dokumente in ihrer originalen Form im Rahmen des fiktionalen Textes sowohl wünschenswert als auch notwendig. Bei Ilić ist solch ein Bedürfnis nicht vorhanden.

¹⁴ Vgl. Vermehren 1979. Weil sie sich geweigert hat, die Hakenkreuzfahne zu begrüßen, musste die 15-jährige Vermehren ihre Heimatstadt Lübeck verlassen und floh nach Berlin. Dort spielte sie im politisch-literarischen Kabarett *Katakombe* von Werner Finck. Nach der

schichte des politischen Kabarets im Berlin der 1930er Jahre. Der Grund für das Verstecken dieser Signale ist, dass diese Elemente auf der primären Erzählebene keine Rolle spielen. Sie werden erst wirksam, wenn man sie als die analogen Strukturen, die in die Fabel eingeschrieben sind, wahrnimmt und durch eine Assoziationskette präsent macht.

Die Analogie findet sich zum Krieg in Jugoslawien. Als ein Synonym der jungen Isa Vermehren wirkt in *Berliner Fenster* die Puppenspielerin Ana Dajdić. In einem faszinierenden Akt der theatralischen Darstellung rekonstruiert sie die Lebensgeschichte eines verlorenen Offiziers der jugoslawischen Marine, Janko Baltić, nach dem der Ich-Erzähler sucht. Die Schauspielerin, die eine Puppe im Schoß hält, spaltet sich in zwei Stimmen: die eine fragt, die andere antwortet. Es bleibt im Dunkeln, ob die von ihr vermittelte Geschichte über „den Verlorenen“ wahrheitskonform ist. Einen Beweis dafür bleiben sowohl sie als auch alle anderen autoritätsbeladenen Erzählinstanzen schuldig. In diesem komplexen Spiel der Erzählebenen spiegelt sich Berlin zur Zeit der Machtergreifung 1933 im Berlin in der Zeit nach dem Mauerfall 1989. Die Emigranten aus Südosteuropa sind Simulakren der politisch Verfolgten aus der deutschen Provinz (Isa Vermehren), eine (schriftliche) Zeugenschaft vermischt sich mit anderen (mündlichen) in einer Welt, die nicht mehr fähig ist, eine klare Abgrenzung zu konstruieren und deshalb undefiniert und zerstreut bleibt. Nicht nur, dass Ana Dajdić die Geschichte von Baltićs Verschwinden rekonstruiert: Sie holt weit in die Vergangenheit aus und gibt auch die Geschichte seiner Familie wieder. Erst in dieser Verflechtung zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiven erscheint die Motivation von Baltićs Weggang von den jugoslawischen Kriegsschauplätzen plausibel. Aber nicht nur das: Ana stellt die Ereignisse so dar, dass sich aus ihren Entwicklungen auch sein Untertauchen in Berlin logisch erklären lässt. Das Verlassen Kroatiens bedeutet auch einen Schlussstrich zu ziehen unter dem Dasein in einem Land, das inexistent geworden ist:

Dvadeset dana kasnije, uoči dočeka Nove 1993, moj pacijent je napustio Osijek. Nekoliko sati potom zauvek je ostavio teritoriju stare Jugoslavije. Putovao je pod imenom evangelističkog pastora Jona Smolica, sa dokumentom čije krivotvorenje je platila Gabrijela Valent. Prešavši austrijsku granicu, shvatio je da više ne žali ni za čim. Izvadio je iz kofera mali šah koji je dobio na poklon i rasklopio ga na kolenima. Kondukeru, koji je odškrinuo vrata kupea, pružio je kartu ne gledajući ga u lice. Želeo je da zaboravi. (Ilić 2005, 252)¹⁵

Schließung des Kabarets setzte sie ihre Ausbildung fort, wurde während des Krieges zur Truppenbetreuung an die Front einberufen und anschließend in sog. Sippengeiselhaft genommen. Sie überlebte die Gefangenschaft in den KZs Ravensbrück, Buchenwald und Dachau. Nach dem Krieg schrieb sie ihre Erinnerungen nieder und wurde Ordensschwester.

¹⁵ „Etwa zwanzig Tage später, vor Sylvester 1993, hat mein Patient Osijek verlassen. Ein paar Stunden später hat er das Territorium des ehemaligen Jugoslawien verlassen. Er reiste unter

Es scheint, dass das Moment des Vergessens auch die Konstruktion des Bewusstseins der Emigranten dominiert. Aber ein zentraler Teil dieses Prozesses ist der Wunsch. In dieser psychoanalytisch geprägten Szene (die Erzählinstanz, deren Stimme Ana Dajdić übernimmt, nennt Bajtić „Patient“) geht es um das Ausradieren der Erinnerungen, aber es bleibt weiterhin fraglich (und auch durch die Entwicklungen im Roman strittig), ob das Vergessen die Oberhand gewinnen kann. Ist es möglich, die Fakten zu vergessen, die beweisen, dass es ein Leben vor dem Krieg gegeben hat? Oder handelt es sich dabei um die Sehnsucht, dem Schrecken zu entkommen?

Gleichzeitig wird diese Geschichte parallelisiert durch eine andere, die wieder mit fremden Worten erzählt und vom Erzähler als Zuhörer wahrgenommen wird. Der andere Verlorene des Romans ist der ehemalige Parteifunktionär Arif Hodžić, dessen Geschichte von seinen beiden Töchtern rekonstruiert wird. Im wiederholten Spiel der Verdoppelungen agiert Hodžić als Doppelgänger Baltićs, mit dem Zusatz, dass sein Trauma realitätstreu rekonstruiert wird. Es handelt sich dabei um eines der hässlichsten Ereignisse aus einem Krieg, der daran eine Menge aufzuweisen hatte. Paramilitärische Einheiten der bosnischen Serben haben in der Ortschaft Štrpci den auf der Linie Belgrad-Bar verkehrenden Zug gestoppt, aus ihm 19 muslimisch-bosniakische (wohlgemerkt, serbische Bürger) Passagiere entführt, um sie dann kaltblütig zu exekutieren. Das Massaker wurde bis heute nicht ausreichend juristisch untersucht und sanktioniert. Die erste literarische Auseinandersetzung damit findet sich in dem Roman *Auschwitz café* des Montenegriner Dragan Radulović.¹⁶ Es wäre interessant, die zwei verschiedenen Formen der Zeugenschaft, die Radulović und Ilić in ihren Romanen verwenden, zu untersuchen. Darauf muss ich verzichten und nur darauf hinweisen, dass der erste seinen Zeugen als unbeteiligten (und deshalb ethisch verantwortlichen) gestaltet und der zweite ihn (darauf werde ich gleich zu sprechen kommen) als direkt beteiligten, als Opfer konstruiert. Deshalb ist er traumatisiert und kann nicht von der ethischen Position her wirken. Das Ethische bleibt dem Ich-Erzähler-Zuhörer vorbehalten. Er ist die Instanz, die eine Bearbeitung des traumatischen Ereignisses als einen Akt der moralischen Beurteilung (und schweigsamen Verurteilung) vorantreibt. Insofern ist dieser Erzählstrang des *Berliner Fensters* ein unermüdliches Aufeinanderfolgen der traumatischen Übertragung von der Figur über den Erzähler bis hin zum Empfänger der Narration, der letztendlich selber zum Zeugen des Traumas wird.

dem Namen des evangelischen Pastors Jon Smolitz, mit Dokumenten, deren Fälschung Gabrijela Valent bezahlte. Nachdem er die österreichische Grenze überquert hatte, verstand er, dass er nichts mehr bereute. Aus dem Koffer zog er die kleine Schachgarnitur, die er als Geschenk bekommen hatte, und klappte sie auf den Knien auf. Dem Schaffner, der die Abteiltüre einen Spalt öffnete, gab er den Fahrschein, ohne ihm ins Gesicht zu schauen. Er wollte vergessen.“ – Die Übersetzungen sind, wenn nicht anders angegeben, von mir, D.B.

¹⁶ Über *Auschwitz café* vgl. Beganović 2010, 111-125.

Nachdem Arif und die restlichen Bosniaken aus dem Zug geholt und in die LKWs verschleppt wurden, brachte man sie kurzzeitig in einem Lager unter. Dort nahm man ihnen ihre Dokumente und Wertsachen weg und brachte sie zur Hinrichtung auf die legendäre Brücke über der Drina in Višegrad. Arif bleibt als letzter zusammen mit einem jungen Mann zurück, der mit ihm von Belgrad ge- reist ist und der sich jetzt als Henker entlarvt:

Znao je samo jedno: njegovo se putovanje ne sme završiti na višegradskom mostu. Na časak su se dotakli. Mladić ga je onda ščepao za košulju i privukao. Kao šilo koje prodire, osetio je revolversku cev u stomaku. Pogledao je mladića. (Bilo je pitanje trenutka. Arif je mogao da napravi lošu procenu. Mogao je da ispusti tu nit...) Shvatio je da ne sme da okleva. Onda se nagnuo do njegovog uha i rekao mu nešto. Mladić je zastao. (I nikada, nikada nije hteo da nam prizna šta mu je to rekao.) Stisak je popustio. Arif se osvrnuo oko sebe, a onda se s mukom uspeo na kamenu ogradu mosta. Bila je glatka. Dok je stupao nogu pred nogu, njihao se čas levo čas desno. Znao je da više ne sme da se okrene niti da stane. Vezanim rukama je očajnički održavao ravnotežu. (Bojao se visine... Ne razumem. Je l' to bila oplada? Je l' to bio njegov ulog? Užas!) Odozdo je ključala Drina kao da potkopava i trese most. Imao je utisak da se posle svakog koraka koji načini za njim most urušava, praveći između njega i tog mladića nepremostivi jaz. Noge su mu otežale i sve strašnije ga je mamila dubina. Pod njim su proticali oblaci magle, koji su oko reflektora postajali bolesno žuti. (Najgore mu je bilo na mestu gde se most širio u vidu terase. Jednom je koraknuo u prazno, ali se zaustavio na vreme.) Znao je da ne sme da stane. I koračao je. U jednom času, kada mu je ponestalo snage, spustio se na kolena: pogledavši prema kraju mosta, učinilo mu se da na kraju tog njegovog mučnog puta ne stoji više Prijepolje nego Berlin.¹⁷ (Ilić 2005, 191-2)

¹⁷ „Er wusste nur eins: Seine Reise durfte nicht an der Višegrader Brücke enden. Der Junge packte ihn am Hemd und zog ihn zu sich hin. Für einen Augenblick berührten sie sich. Wie eine vordringende Ahle spürte er einen Gewehrlauf am Bauch. Er schaute den Jungen an. (Es war eine Frage des Moments. Arif konnte eine schlechte Einschätzung machen. Konnte den Faden verlieren...) Er begriff, dass er nicht zögern durfte. Dann beugte er sich zu seinem Ohr und flüsterte ihm etwas zu. Der Junge hielt an. (Und niemals wollte er uns gestehen, was er ihm sagte.) Der Druck hatte nachgelassen. Arif drehte sich um und stieg mit Mühe auf die steinerne Brüstung der Brücke hinauf. Sie war glatt. Während er Schritt für Schritt marschierte, schaukelte er nach links und rechts. Er wusste, dass er sich nicht mehr umdrehen durfte, dass er nicht mehr anhalten durfte. Mit gefesselten Händen hielt er verzweifelt das Gleichgewicht. (Er hatte Höhenangst... Ich verstehe das nicht. War das eine Wette? War das sein Einsatz? Grauen!) Unten kochte die Drina, als ob sie die Brücke untergraben und schütteln würde. Er hatte den Eindruck, dass die Brücke nach jedem Schritt einstürzen und zwischen ihm und dem Jungen eine unüberbrückbare Kluft schaffen würde. Seine Beine wurden schwerer und die Tiefe lockte ihn immer schrecklicher. Unter ihm flossen Nebel- schwaden, die um den Scheinwerfer herum kränklich gelb wurden. (Am schlimmsten war es an der Stelle, an der die Brücke sich in Terrassenform verbreitete. Einmal schritt er ins Leere, aber hielt rechtzeitig an.) Er wusste, dass er nicht stehen bleiben durfte. Und er schritt weiter. In dem Moment, in dem ihn die Kräfte verließen, sank er auf die Knie: zum Ende der Brücke

Diese Szene stellt eine Isomorphie mit einem der wichtigsten Romanen der jugoslawischen Nachkriegsliteratur her – mit *Die Brücke über die Drina* von Ivo Andrić. Das XV. Kapitel erzählt die Geschichte von Ćorkan, einem lokalen Narr, der zur Belustigung und Vertreibung der Langeweile der müßigen Provinzler dient. Sie nutzen seine Naivität aus und treiben ihn zu Heldentaten, die sie selber nie vollbringen würden. In einer Winternacht macht er, um seine Liebe zur schönen Paša zu beweisen und seine Trauer zum Ausdruck zu bringen, weil sie die Frau eines Anderen geworden ist, einen Tanz auf der Brückenbrüstung. Die gefrorene Brüstung lässt seinen Tanz als eine waghalsige Unternehmung erscheinen, deren erfolgreiches Ende nur durch das äußerste Glück eines Verrückten zu erklären ist. Andrić stilisiert Ćorkans Tanz in Form eines Balletts.

Umesto da korača, on je, ni sam ne zna kako, počeo da igra, sitno, bezbrižno, kao da je na nekoj širokoj zelenoj poljani a ne na uskom ćenaru i poledici. I odjednom je postao lak i vešt, kao što čovek biva ponekad u snovima. Njegovo zdepasto i iznureno telo sada je bez težine. Pijani Ćorkan je poigravao i lebdeo nad provalijom kao krilat. Osećao je kako iz njegovog tela, zajedno sa muzikom po kojoj igra, teče vesela snaga koja daje sigurnost i ravnotežu. Igra ga je nosila kud ga hod ne bi nikad proneo. I ne pomišljajući više na opasnost i mogućnost pada, cupkao je s noge na nogu i pevao, raširenih ruku kao da se sam prati uz šarkiju. [...] Deca koja su tada bila u osmoj ili devetoj godini i toga jutra hitala preko zamrzlog mosta ka svojoj udaljenoj školi, zastajala su i gledala neobičan prizor [...] Onako sitni, umotani, sa tablicama i knjigama pod pazuhom, oni nisu mogli da shvate ovu igru odraslih ljudi, ali im je za ceo život, zajedno sa linijom njihovog rodnog mosta, ostala u očima slika dobro poznatog Ćorkana, koji preobražen i lak, poigravajući smelo i radosno, kao mađijom nošen, hoda onuda kuda je zabranjeno i kuda niko ne ide.¹⁸ (Andrić 1976. 244-5, 246)

schauend, schien es ihm, als ob sich am Schluss dieses qualvollen Weges nicht mehr Prije-polje, sondern Berlin befände.“

¹⁸ „Statt zu gehen, begann er, selbst wusste er nicht wie, zu tanzen, leicht, sorglos, als sei er auf einem breiten, grünen Feld und nicht auf einem schmalen, vereisten Rande. Und plötzlich wurde er leicht und geschickt, wie man es manchmal in Traum wird. Sein untersetzter und ausgemergelter Körper war schwerelos. Der betrunkene Tschorkan tanzte und schwebte über dem Abgrund, als habe er Flügel. Er fühlte, wie aus seinem Körper mit der Musik, nach der er tanzte, eine frohe Kraft ausströme, die ihm Sicherheit und Gleichgewicht gab. Der Tanz trug ihn, wohin ihn der Schritt nie gebracht hätte. Und nicht mehr an die Gefahr und die Möglichkeit eines Falles denkend, tänzelte er von einem Fuß auf den anderen und sang mit ausgebreiteten Armen, als begleitete er sich selbst zum Laute [...] Die Kinder, welche damals acht oder neun Jahre alt waren und an diesem Morgen über die vereiste Brücke zu ihrer entfernten Schule eilten, blieben stehen und betrachteten das ungewöhnliche Schauspiel [...] Klein und eingehüllt, mit ihren Tafeln und Bücher unter dem Arm, konnten sie dieses Spiel der erwachsenen Leute nicht verstehen, aber für ihr ganzes Leben blieb ihnen zugleich mit der Linie ihrer heimatlichen Brücke auch das Bild des wohlbekannten Tschorkans vor Augen, der, verwandelt und leicht, kühn und freudig, tanzend, wie durch Zauberkraft ge-

Die Parallelen zwischen den zwei Erzähltexten sind kaum zu übersehen. Saša Ilić hat sowohl die Brücke als einen symbolischen Ort, als auch die tanzende Figur in den Mittelpunkt gestellt. Der Unterschied ist, dass seine Figur alles andere als ein Verrückter ist. Trotzdem wird sie als ein Opfer des kollektiven Wahns dargestellt. Für Ćorkan hat das kaum Folgen. Er konnte beweisen, dass er unter Umständen dem Druck der Masse, die mit ihm ihr Unwesen treibt, trotzen und sich als eine freie Person verwirklichen kann. Andererseits setzt der Erzähler sich mit der Macht der Provinz auseinander. Das Gewaltpotential und die Möglichkeiten seines Ausbruchs sind ein konstantes Thema in Andrićs Werk. Daraus lassen sich klare Verbindungslinien mit den von Ilić thematisierten Momenten der Zerstörung des Menschlichen herstellen. Er schreibt sich in eine literarische Tradition ein, die die Kritikpunkte an der Machtausübung, insbesondere in historischen Momenten, die, wie der Ausnahmezustand, von einer kaum zu kontrollierenden Staatsgewalt geprägt sind, konkretisiert.

In *Berliner Fenster* versuchen alle Beteiligten im Prozess der narrativen Kommunikation eine Lösung aus der Spirale der Gewalt und der mit ihr verbundenen Schmerzen zu finden: für sich, aber auch für alle anderen involvierten Teilnehmer des Romans. Insofern ist hier die mehrfache Verschiebung, durch die die Autorität der Erzählinstanz untergraben wird, von zentraler Bedeutung. Auf diese Art und Weise schließt sich der Kreis, den der Ausnahmezustand und das aus ihm hervorgegangene Trauma abgesteckt haben. Arif Hodžić, der wundersam dem Massaker von Štrpci entkommen ist, steht stellvertretend für die Lage des Individuums in diesen prekären Verhältnissen. Seine Töchter, aber auch die Mutter und die Tochter Dajdić, der Freund der Mutter und der Ich-Erzähler – sie sind alle in einem aus Fakten und Imaginationen bestehenden Kreis gefangen, der sich als resistent gegen eine semantische Durchbrechung zeigt. Dieser *circulus vitiosus* besteht aus einem unheimlichen Spiel von vorhandenen und überprüfbaren Daten einerseits, und dem sich jeglichem Versuch der Rationalisierung entziehenden Schrecken des Nichtdarstellbaren andererseits. Kann man die fiktiven Erlebnisse von jugoslawischen Exilanten mit faktographisch beweisbaren Ereignissen in Beziehung setzen, die sie potentiell hätten erleben können? Ich würde mit Ja antworten, aber unter der Voraussetzung, dass sie im Prisma der Erlebnisse von Isa Vermehren gelesen und interpretiert werden. Erst dann gewinnen sie die Fähigkeit, das Unsagbare auszusprechen.

Aber was passiert, wenn die Gemeinschaft von einem durch den Ausnahmezustand induzierten traumatischen Ereignis betroffen ist? Auf diese Frage sucht Saša Ilić in seinem zweiten Roman *Pad Kolumbije (Fall von Columbia)* eine Antwort. Hier spielen faktographische Elemente wieder eine entscheidende Rolle. Ilić bedient sich der Fakten, die mit historischer Konkretheit korrespondieren, diese aber gleichzeitig kaschieren. Im Mittelpunkt stehen die Fakten über

die politischen Ereignissen in Serbien im März 2003.¹⁹ Mitglieder der Spezialeinheiten der serbischen Polizei (JSO, Jedinica za specijalne operacije – Einheit für Sonderoperationen) haben, nachdem der ehemalige Präsidenten Slobodan Milošević an den internationalen Gerichtshof in Den Haag ausgeliefert wurde, den Premierminister Serbiens Zoran Đinđić in einem Attentat ermordet. Die Hintergründe seiner Ermordung sind bis heute ungeklärt, obwohl die Haupttäter längst zu langjährigen Haftstrafen verurteilt wurden. Es ist davon auszugehen, dass Đinđićs Ende von einer Allianz aus Milošević-treuen Politikern, in kriminelle Machenschaften verwickelten Polizeistrukturen und Kriminellen gesammelt im sog. „zemunski klan“ vorbereitet und durchgeführt wurde.²⁰ Eine literarische Antwort auf die offenen Fragen im Fall des ermordeten Premierministers wagt Ilić in *Fall von Columbia*.

Renate Lachmann hat in ihrem Text „Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der Phantastischen“ ausführlich die Problematik der Verschwörung in der phantastischen Literatur untersucht. „Komplott‘ ist ein spezifischer Auslegungsmodus von *causa* und *finis*, der sich nicht mit Aufklärung begnügt, sondern gerade das Geheime der Beweggründe und Handlungsziele zu treffen versucht.“ (Lachmann 1998, 422) Die Thesen Jürgen Links weiterentwickelnd, postuliert sie: „Komplottunterstellung ist Komplottprojektion, die Ordnung in die wilden Fakten bringt, ihnen eine semantische Kohärenz und narrative Syntax gibt, sie zum *plot* macht.“ (Lachmann 1998, 423) Aber was passiert, wenn die Verschwörung eindeutig stattgefunden hat, wenn sie keinen Fall entstellter Psychen der Protagonisten darstellt? Wie ist die Aktualität der Tatsachen plausibel im literarischen Text darzustellen, ohne dabei in die Falle eines oberflächlichen Dokumentarismus zu entgleiten? Eine mögliche Antwort auf das Dilemma bietet die von Fredric Jameson entwickelte Theorie der geopolitischen Ästhetik, in welcher Texte, die sich mit Verschwörungen befassen, eine zentrale Rolle spielen. Etliche Postulate von Jameson erscheinen als zentral für Ilićs literarische Bearbeitung der Verschwörung. Für Jameson „the older motif of conspiracy

¹⁹ Dem Attentat ist eine Rebellion von „roten Baskenmützen“ vorausgegangen. Aus ihrer Kaserne in Kula in der Vojvodina sind sie im November 2001 in gepanzerten Wagen auf den Straßen Belgrads aufmarschiert und haben den wichtigsten Autobahnknoten blockiert. Anschließend hat Đinđić persönlich die Verhandlungen mit ihnen geführt, um sie zur Rückkehr in die Kaserne zu bewegen. Über JSO vgl. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=336129>. Letzter Zugriff 11.4.2012.

²⁰ Die wissenschaftliche, sowohl politologische als auch historiographische, Literatur, die versucht die Ermordung Đinđićs und seine Rolle in der serbischen Politik des Endes des 20., Anfang des 21. Jahrhunderts zu beleuchten, wächst langsam aber ständig. Neben dem Projekt einer Gesamtausgabe seiner Schriften (als Herausgeber dieser Werkausgabe sind Sreten Ugrčić und Saša Ilić zu verzeichnen) erscheinen verschiedene Studien, deren zentrales Thema eben die Transition in Serbien ist. Vgl. Dimitrijević 2011; Molnar 2008; kritisch über Đinđić: Molnar <http://pescanik.net/2010/04/smitova-ideja-suverene-diktature-u-delimazorana-dindica/>. Letzter Zugriff 11.4.2012.

knows a fresh lease on life, as a narrative structure capable of reuniting the minimal basic components: a potentially infinite network, along with a plausible explanation of its invisibility; or in other words: the collective and the epistemological.” (Jameson 1992, 9) Da die alten Erzähltexte nie besonders gut in der Erfassung des Kollektiven waren, konnten sie kaum eine plausible Allegorie des Komplotts ausarbeiten. Strategisch und medial anders angelegt, haben die Erzählungen aus der Zeit des „späten Kapitalismus“ ein neues Potential erreicht, das ihnen neue Perspektiven in der Darstellung der Lebenswelt öffnet.

Since the world system of late capitalism (or postmodernity) is however inconceivable without the computerized media technology which eclipses its former spaces and faxes an unheard-of simultaneity across its branches, information technology will become virtually the representational solution as well as the representational problem of this world system's cognitive mapping, whose allegories can now always be expected to include a communicational third term. (Jameson 1992, 10)

Solch eine narrative Struktur setzt sich entschlossen mit der Frage nach der Verteilung von Individuellem und Kollektivem auseinander, in einem narrativen Text, der sich der Suche nach einer plausiblen Erklärung für die Verschwörung widmet: „[t]o test the incommensurability between an individual witness – the individual character of a still anthropomorphic narrative – and the collective conspiracy which somehow must be exposed or revealed through these individual efforts.“ (Jameson 1992, 10)

Um diese letztendlich poetologische Frage zu beantworten, greift Ilić in die paradoxe Struktur des Dokuments ohne das Dokumentarische ein. Die Machtergreifung Miloševićs wurde nämlich durch eine Attacke auf die Medien vorbereitet, die zur Manipulation der Öffentlichkeit geführt hat. Im Zentrum des Angriffs stand die berühmteste und einflussreichste Tageszeitung *Politika*, in welcher Miloševićs Getreue eine Rubrik unter dem Titel *Odjeci i reagovanja* (*Echos und Reaktionen*) etablierten. In Form von Leserbriefen gestaltet, wurden in der Rubrik bestellte Texte veröffentlicht, deren Funktion eine Desavouierung der politischen Gegner war. Als authentische Dokumente dargestellt, waren diese Briefe eigentlich Frucht reiner Fiktion. Als Fiktion wiederum haben sie eine mehr als faktische Rolle gespielt, aus der die künstliche Erzeugung des Ausnahmezustands resultierte.

Ich möchte hier die sich selbstverständlich stellende Frage nach dem Falsifikat unbeantwortet lassen und mich auf die Sujetfügung, die Ilić konstruiert, konzentrieren. Ilić übernimmt und paraphrasiert die Texte aus *Odjeci i reagovanja*, die falsifizierte Dokumente sind, und verleiht ihnen dadurch den Status aktueller und originaler Dokumente, der ihnen durch die ursprüngliche Manipulation eigentlich verweigert wurde. Dadurch konstituiert sich eine narrative Kausalität zwischen der Vergangenheit, die den Ausnahmezustand erzeugt hat,

und der Gegenwart, in welcher sich der Ausnahmezustand als ein Trauma mit weitreichenden Folgen für die ganze Gesellschaft realisiert hat. Der Clou ist, dass *Fall von Columbia* durch die Formierung der Kausalitätsketten eine Verbindung zwischen der Zeitungsmanipulation der Milošević-Ära und der Ermordung Đinđićs herstellt. *Berliner Fenster* bearbeitet ein Verbrechen, das sich auf das Trauma des von ihm direkt betroffenen Individuums und seine engste Umgebung projiziert. *Fall von Columbia* thematisiert einen Regizid, der aufgrund mangelnder juristischer, politischer, öffentlicher usw. Bearbeitung als Damoklesschwert über der Zukunft Serbiens schwebt und ununterbrochen neue Krisen erzeugt, die wiederum den Ausnahmezustand aufs Neue generieren.

Zur faktographischen Beglaubigung seines fiktionalen Textes bedient sich Ilić der Gerichtsakten aus dem Prozess gegen die Mitglieder der sog. „roten Basenmützen“, die in die Ermordung Đinđićs involvierten serbischen Polizisten. Aber wieder benutzt er sie auf eine spezifische, verkürzte Art und Weise. Es werden nur die Momente der Vorbereitung des Attentats dargestellt. Die Ausführung bleibt im Hintergrund. Man weiß aufgrund der vorhandenen historischen Kenntnisse, dass das Ereignis stattgefunden hat, was aber überwiegt, ist ein moralisches Entsetzen, das nur durch Schweigen auszudrücken ist. Dieses Schweigen erscheint im narrativen Sinne als ein Ver-Schweigen. Gerichtsprotokolle und „Leserbeiträge“ in der Zeitung – das sind zwei Formen von Dokumenten, die verschleiert über die Macht des sowohl politischen, als auch kriminellen Untergrunds berichten. Verschwörungstheorien dienen hier keineswegs zur Erzeugung paranoider und pathologischer Zustände, die im psychologischen Haushalt eines Individuums die Oberhand gewonnen haben, sondern beherrschen als Master-Narrative das kollektive Bewusstsein des Landes. Das von ihnen erzeugte Trauma braucht eine Geschichte, um überhaupt erträglich zu sein. Deshalb bezeichnet Ilić seinen Roman als politischen Thriller, deshalb ist eine Koalition zwischen trivialer Literatur und hochgradig künstlerisch ausgearbeitetem Erzähltext notwendig. Wenn sich herausstellt, dass der Vater der Heldin Irena Berat der Autor der Texte in *Odjeci i reagovanja* ist und er in der Erzählzeit gerade deshalb als unerwünschter Zeuge zu beseitigen ist (im fragmentarisch gestalteten Erzähltext ist der Angriff auf ihn der Ausgangspunkt), dann ist der perfekte Kreis der Verschwörung abgeschlossen. Die Nachfolger Miloševićs sind bemüht, die Spuren seiner (ihrer) Verbrechen zu verwischen. Erst durch diese Aktionen ist auch die Vorbereitung für die Ermordung seines Widersachers machbar. Aber die Fakten, die diese zwei Teile der Verschwörung miteinander in Verbindung bringen können, sind immer noch nicht gefunden. Sie befinden sich im Notizblock, den Irena versteckt in der Wohnung ihres Vaters entdeckt hat. Ohne diesen funktioniert auch die Ökonomie des Erzähltextes nicht. Nur mit seiner Hilfe ist eine plausible Geschichte zu rekonstruieren. Deshalb wird er auch vom Mörder gesucht. In diesem Sinne agiert der Notiz-

block als Generator des Ausnahmezustands und als Akkumulator der traumatischen Ereignisse. Die Faktographie kann sich in der Welt des postapokalyptischen Belgrad nur so verwirklichen.

Um der bedrückenden Macht des Faktographischen zu entkommen, greift Ilić die Rhetorik des Symbolischen auf. Sein Roman ist nämlich in einer fragmentarischen Erzählstruktur konstruiert. Diffuse und diverse Stränge sind zwar um einen zentralen Punkt gesammelt – das Attentat auf Đinđić –, haben aber unterschiedliche Verbindungsmomente mit ihm. Etliche Erzählstränge kommentieren direkt den Akt der Ermordung, etliche versuchen die Hintergründe zu beleuchten und andere wiederum argumentieren aus der Tiefe der Vergangenheit. Als Bindeglied wirken in allen Fällen Symbole, die sich zerstreut in allen Fragmenten offenbaren und die Funktion von Leitmotiven gewinnen.²¹ Aus ökonomischen Gründen werde ich hier nur eines hervorheben: die Haut.²² Außerdem kann man das Wasser und die Katze als Träger des stärksten semantischen Potentials erwähnen. Die Haut dient von Anfang an als ein Bindegewebe zwischen verstreuten Momenten des Romans.²³ Sie zeigt sich in unterschiedlichen Prägungen, wobei ihre Pathologie immer die Oberhand gewinnt. Schon der Anfang weist auf zerstörte und entstellte Haut hin. Die Rückkehr Irena Berats aus Amerika ist bedingt durch die Verbrennungen, die ihr Vater bei einem angeblichen Selbstmordversuch erlitten hat. Gleichzeitig sind die Verwandlungsprozesse,²⁴ die Vladimir Berat in seiner Phase als Gestalter von *Odjeci i reagovanja*

²¹ „Die Macht der Teilung des Fragments ist identisch mit der Macht des Vorgriffs des Projekts, wie die auflösende Fähigkeit des Witzes identisch ist mit der vereinigenden Fähigkeit des Symbols.“ (Rancière 2010, 75). Als ob die Poetik Ilićs diese Spannung von Fragment und Symbol wiederholen würde.

²² „Betrachtet man zeitgenössische und ältere Redewendungen, so lassen sich im Bezug auf die Haut zwei Sinnbereiche unterscheiden. Diese Ebenen uneigentlichen Sprechens verweisen auf ganz verschiedene Subjekt- und Leibbegriffe. Es gibt zum einen die Vorstellung, dass die Haut das Selbst in sich schließt: Sie wird als schützende, bergende, in anderen Redewendungen aber auch als verbergende und täuschende Hülle imaginiert. Das Authentische liegt unter der Haut, im Leibe verborgen, es entzieht sich dem Blick und erfordert eine Lese- und Deutungskunst zur Dechiffrierung. Die Haut wird hier als anderes des Selbst und somit als ihm gegenüber fremd und äußerlich gedacht. Zum anderen setzt eine zweite Gruppe von Redewendungen die Haut mit dem Subjekt, der Person gleich: Die ‚Essenz‘ liegt hier nicht unter der Haut, im Inneren verborgen, sondern ist die Haut, welche metonymisch für den ganzen Menschen steht.“ (Benthien 1999, 25) Es wäre durchaus produktiv, in einem anderen Kontext *Der Fall von Columbia* im von Claudia Benthien gezeichneten Spannungsfeld zu betrachten.

²³ Saša Ćirić weist darauf hin, dass die Haut in *Pad Kolumbije* in direkter Verbindung zur Sprache steht: „Zwischen Berats Beziehung zur Haut, die seinen eigenen Körper umhüllt, und zur neuen Sprache, die er in seinen Artikeln in *Politika* zu installieren versucht, besteht die volle Analogie.“ (Ćirić 2011, 194).

²⁴ In eine andere Richtung argumentiert Branislav Jakovljević. Für ihn ist Berat der jugoslawische „Mann ohne Eigenschaften“. Aufgewachsen im Heim für Kriegswaisenkinder, konnte er nie eine richtige Identität gewinnen. Seine Tätigkeit in *Politika* ist genauso durch seine Anonymität bestimmt. „Die Frage in Irena Berats Ermittlung ist, wer eigentlich die

durchmacht, epidermale Transformationen. Er rasiert seinen Körper und schminkt sein Gesicht, um sich oberflächlich in eine Frau zu verwandeln. Zwischen zwei extremen Modifikationen von Berats Haut sind auch die anderen Phasen der Verwandlung angesiedelt, die als Übergänge dienen sollen: Der Prozess des Alterns oder die Änderungen durch äußere Einwirkungen. Ein Höhepunkt wird erreicht, wenn die Tochter endlich zum Vater auf die Intensivstation vordringt:

Čovek je spavao. Ili je bio u komi. Irena se približi jedinom nepokrivenom delu tela. Međutim, tamo gde je očekivala kapke vide dva crvena parčeta sluzokože. Nije bilo ni trepavica. Irena ustuknu i sede na susedni krevet. Otac je ležao kraj nje. Nije mogao da je vidi niti da joj bilo šta kaže. Disao je sporo. Ona pokušava da zamisli lice pod zavojima. Je li uopšte imao kožu? Svoju ili tuđu? Da li je to uopšte bio on? Da li se ime sa temperaturne liste zaista odnosilo na njenog oca, čoveka pored koga je rasla, poznavala ga i volela? Ako nije njen otac, ko je sad tu ležao umotan u zavoje? Disanje, veličina glave obmotane zavojima, odrani kapci – da li je to zaista mogao biti Vladimir Berat? (Ilić 2010, 192-3)²⁵

Hier wird die Frage nach der durch die Haut generierten Identität bis zum äußersten zugespitzt. Wer ist die Persona, die hinter der unheimlichen Maske verborgen liegt? Die Haut wirkt als ein Palimpsest, ein Dokument, ein Fakt, das durch die Zerstörung seine Wirksamkeit verloren hat. Nicht mehr lesbar, wird sie zum Symbol der Entpersonalisierung.²⁶

Person hinter dem Verband ist. Diese Intrige modifiziert bald in die Frage, ob es dort je etwas gegeben hat; und da es nichts gab, was machte dann diese Nichtexistenz aus?“ („Pitanje u istrazi Irene Berat jeste ko je zapravo osoba ispod zavoja. Uskoro se ta intriga pretvara u upitanost da li je tu ikada ičega i bilo; i pošto nije, od čega se sastojalo to nepostojanje.“ (Jakovljević, letzter Zugriff 11.4.2012)

²⁵ „Der Mann schlief. Oder er war im Koma. Irena näherte sich dem einzigen nicht bedeckten Körperteil. Aber dort, wo sie die Augenlider erwartete, sah sie nur zwei rote Schleimhautteilchen. Es gab keine Wimpern. Irena schreckte zurück und setzte sich auf das danebenstehende Bett. Der Vater lag neben ihr. Er konnte sie weder sehen noch ihr etwas sagen. Er atmete langsam. Sie versuchte, sich das Gesicht unter dem Verband vorzustellen. Hatte er überhaupt eine Haut? Seine eigene oder eine fremde? War das überhaupt er? Bezog sich der Name auf der Fieberliste auf ihren Vater, den Mann neben dem sie aufgewachsen ist, den sie kannte und liebte? Wenn es nicht ihr Vater ist, wer lag da jetzt, in den Verband eingewickelt? Das Atmen, der Kopf umwickelt mit dem Verband, abgehäutete Augenlider – konnte es wirklich Vladimir Berat sein?“

²⁶ In seiner Studie *Das Haut-Ich* postuliert Didier Anzieu die Metapher der Hülle in Bezug auf die Haut. Er entdeckt drei Funktionen des sog. „Haut-Ichs“: „Die Funktion einer umfassenden und vereinigenden Hülle für das Selbst, die Funktion einer Barriere zum Schutz der Psyche sowie eine Filterfunktion, die den Austausch und die Einschreibung der ersten Spuren regelt und damit Vorstellungen überhaupt erst möglich macht.“ (Anzieu 1996, 130) Es wird ersichtlich, dass bei Berat alle diese drei Funktionen ausgesetzt sind, so dass er praktisch schutzlos ausgeliefert in einer Auseinandersetzung mit der Lebenswelt steht.

Aber auch die Haut seiner Tochter erscheint als ein Fakt und zwar in Verbindung mit der Tradition, die sich am meisten der symbolischen Benutzung dieses Körperteils nähert – der Tätowierung. Ihr Partner auf den Streifzügen durch das gespenstische Belgrad, Marko, ist ein Tätowierungskünstler. Sein Handwerk hat er während des Exils in Wien gelernt. Irena lässt in ihre Haut Bilder von Katzenpfoten stechen, die sich vom unteren Teil des Rückens bis zum Hals erstrecken. Sie werden als ein Motiv stilisiert, das zum Sinnbild des Nicht-Vergessens emporsteigt.²⁷ Die platonische Allianz zwischen zwei Außenseitern wird durch das Gefühl des physischen Schmerzes gestärkt, den Irena erleiden muss, um sich mit dem von Marko erzeugten Artefakt schmücken zu dürfen. Ulrike Landfester stellt fest:

Die gesellschaftlichen Emanzipationsbewegungen der sechziger Jahre entschärfen darüber hinaus das einstige Alteritätssignalelement der Farbtätowierung zur pikanten Pointe einer Ästhetik der individualistischen Selbstverwirklichung und eröffneten dem tätowierten Zeichen damit die Karriere einer eigenständigen Subspezies der Gattung Statussymbol. (Landfester 2012, 415)

Ohne diese Konsequenz zu übersehen, muss man bei Irena Berat auch die anders gelagerte sozial-politische Komponente berücksichtigen. Durch die Tatsache, dass sie ihren Körper in ein Artefakt verwandelt, lässt sie auch Marko weiterleben. Am Ende des Romans wird klar, dass er den Ausnahmezustand nicht überleben wird. Wie sein Doppelgänger Marcus Omofuma,²⁸ wird er zum Opfer des gewalttätigen Systems, dem er in seinem stillen Widerstand als ideale Angriffsfläche dient. Und darin ist die letzte Faktenverdrehung sichtbar, diesmal durch die polizeiliche Macht beglaubigt: Marko wird als ein Organisator des Attentats auf Đinđić bezeichnet, bestialisch gefoltert und dann, höchstwahrscheinlich, umgebracht. Seine vernarbte, entstellte und gerissene Haut wird zum Symbol des Zerfalls des Faktographischen der serbischen Gesellschaft. Die Ausreise der schwangeren Irena, ihre Rückkehr nach Amerika, ist einerseits vielleicht Andeutung eines Auswegs, einer Rettung. Andererseits ist sie das Geständnis einer Niederlage, die nicht abzuwenden ist. Die Stimme des Erzählers lässt wenig Grund zum Optimismus. Irena wird in ihrem Exil bleiben, als lebendiges Symbol des Verlusts.

²⁷ „Anders schließlich als die Bemalung der Haut ist die Farbtätowierung nicht löschar, sondern bleibt ein dem menschlichen Körper bis zu dessen Tod buchstäblich einverleibter Bestandteil seines Erscheinungsbildes.“ (Landfester 2012, 22)

²⁸ Marcus Omofuma war ein nigerianischer Asylbewerber, der bei der Abschiebung durch die österreichische Polizei ermordet wurde. Im Roman nimmt Marko langsam seine Züge an, setzt sich sozusagen mit ihm gleich. Er erscheint zwar nicht als eine beteiligte Figur, wird aber ständig durch direkte Erwähnungen oder indirekte Assoziationen präsent gemacht. Motiviert wird das zusätzlich durch die fiktive Begegnung Markos und Omofumas in Wien.

Den Roman dadurch zu disziplinieren, dass man ihn in das Genre der Trivialliteratur übersetzt, ist für Ilić die letzte Möglichkeit, eine erträgliche Beziehung mit der aus den Fugen geratenen Wirklichkeit herzustellen. Für Miloš Živanović existiert auch diese Möglichkeit nicht mehr. Deshalb habe ich den Begriff Dystopie verwendet, um diese Entfernung vom Faktographischen zu beschreiben. Auch *Zerschlagung* hat mit Fakten zu tun – diese Fakten sind aber nicht mehr fähig, sichtbare Spuren im Erzähltext zu hinterlassen. Sie werden in eine Fiktion übersetzt, und zwar in eine Fiktion extremen Grades: eine negative Utopie, die die referentiell abrufbare Wirklichkeit in sich aufsaugt, um sie durch ein Bild des Zerfalls – Zerschlagung – zu ersetzen. Die radikale Ablehnung der realexistierenden Wirklichkeit wird durch eine konsistente Verwendung von Motiven aus der Trivialliteratur potenziert. Der wichtigste Intertext in dieser Konstellation ist *Besnilo* (*Tollwut*, 1983) von Borislav Pekić.²⁹ Pekić lässt tollwütige Hunde den Flughafen Heathrow erobern. Bei Živanović treiben sie ihr Unwesen zuerst am Belgrader Flughafen, um dann in den Vorort Žarkovo überzugehen und von dort eine totalitäre Herrschaft über Serbien zu errichten. Letztendlich werden sie durch eine international wirkende Gruppe von Geheimagenten besiegt, die in einem grotesk-ironischen Modell, das das Genre des Spionageromans parodiert, dargestellt werden. So werden die Fakten im Akt der karnevalesken Entstellung verdreht. Die Wiedererkennung und Identifizierung von konkreten Figuren ist besonders effektiv im Fall von Mirjana Marković und Marko Milošević – Ehefrau und Sohn von Slobodan Milošević.

Die Fiktionalisierung des monströsen Geschehens aus der jüngsten Vergangenheit Serbiens, wie die mysteriöse Ermordung zweier Soldaten in der Belgrader Topčider-Kaserne, generiert kaum zu bewältigenden Ekel:

Velika limena kapija bila je otključana. Nigde nikakvog obezbeđenja. S unutrašnje strane, na stazi desno od kapije ležala su dva tela. Približio sam se na nekoliko metara. Kroz pomrčinu se bele mrtvačka lica. Bleda mrtva deca u uniformama. Strah mi je stezao arterije, najveći strah od početka ova ujdurme, strah od onih koji su pobili stražare gardiste i 'ladno ih ostavili da leže tu gde su. Činilo mi se da celo to prokletu vojničko brdo smrdi na leševе. Ceo univerzum smrdi na leševе. (Živanović 2011, 85)³⁰

²⁹ Bei Pekić entwickelt sich der Text in Form einer Allegorie orwellischer Prägung. Horror wird erzeugt, um zu zeigen, inwiefern sich im Ausnahmezustand auch demokratische politische Systeme zum Totalitarismus wenden können.

³⁰ „Das große Blechtor war aufgesperrt, nirgendwo ein Sicherheitsdienst. Von der Innenseite, auf dem Pfad links vor dem Tor, lagen zwei Körper. Ich näherte mich bis auf ein paar Meter. Durch die Finsternis sieht man die weißen Totengesichter. Bleiche Gesichter von Kindern in Uniformen. Die Angst zog meine Arterien zusammen, die größte Angst seit Anfang dieses Durcheinanders, die Angst vor Wächter, die diese Gardisten (?) umgebracht haben und sie kalt liegen ließen, dort, wo sie sind. Es schien mir, dass der verdammte Soldatenberg nach Leichen stinkt. Das ganze Universum stinkt nach Leichen.“ Es wird angedeutet, dass die

Obwohl der Text am Ende beruhigende Momente in sich birgt (die tollwütigen Hunde sind verschwunden, die Geheimagenten sind ausgereist, alle Kriminelle sind tot...), bleiben diese nur eine Folie. Unter der Oberfläche erahnt man neue Gewaltausbrüche, die gefährlicher als die letzten sein könnten. Durch die unerklärten Vorgänge bedingt, zeugen sie von der Unfähigkeit der Gesellschaft, sich mit dem unheilvollen Erbe der 1990er Jahre auseinanderzusetzen. Schon wieder erscheint das Attentat auf Đinđić als trauriger Höhepunkt der modernen Geschichte Serbiens.

In der Darstellung der drei zeitgenössischen serbischen Romane bin ich an einer anderen Position in der Auseinandersetzung mit der Macht des Faktographischen angelangt, die sowohl diejenige von Kiš als auch diejenige seiner Gegner korrigiert. Die Frage der politischen Aktualität und ihrer Brisanz spielt hier eine entscheidende Rolle. Mit ihr verbunden ist die Unmittelbarkeit des Traumas. Eine Entfernung von den traumatischen Ereignissen ist hier nicht vorhanden. Das, was die ganze Literatur, die Fakten als ihren Mittelpunkt hat, jetzt dominiert, ist eine Gegenwart, die sich als ständig erneuerbar entlarvt. Es ist keine Vergangenheit, die nicht vergehen will; es ist eine Gegenwart, die es ununterbrochen ablehnt Vergangenheit zu werden, die dadurch eine Vergangenheit als Ausgangspunkt des Freudschen Ausarbeitens/Verarbeitens negiert.

Literatur

- Agamben G. 2004. *Ausnahmezustand (Homo sacer II.1)*, Aus dem Italienischen von U. Müller-Schöll, Frankfurt a.M.
- Andrić I. 1976. *Na Drini ćuprija*, Beograd.
- Andrić I. 1974. *Die Brücke über die Drina. Eine Wischegrader Chronik*, Frankfurt a.M. et. al.
- Anzieu D. 1996. *Das Haut-Ich*, aus dem Französischen von M. Korte und M.-H. Lebourdais-Weiss, Frankfurt a.M.
- Beganović D. 2010. „Krivica u prizmi popularne kulture: *Auschwitz café* Dragana Radulovića“, ders.: *Protiv kanona. Mlada crnogorska književnost i okamenjeni spavač*, Ulcinj, 111-125.
- Benthien C. 1999. *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg.
- Ćirić S. 2011. „La Chute i Šut“, *Ulaznica* 224/225, 191-198.
- Dimitrijević N. 2011. *Duty to Respond. Mass Crime, Denial and Collective Responsibility*, Budapest.

zwei ermordeten Soldaten zu dicht an das Geheimnis des Aufenthaltsorts des gesuchten Kriegsverbrechers General Ratko Mladić gekommen sind und deshalb sterben mussten.“

- Ilić D. 2011. *Tranziciona pravda i tumačenje književnosti. Srpski primer*, Beograd.
- Ilić D. 2005. *Berlinsko okno*, Beograd.
- Ilić D. 2010. *Pad Kolumbije*, Beograd.
- Jakovljević B. „Psihogeografija ubist(a)va“, <http://pescanik.net/2010/12/psihogeografija-ubistava/>. Letzter Zugriff, 11.4.2012.
- Jameson F. 1992. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Bloomington und Indianapolis.
- Lachmann R. 1998. „Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der Phantastischen“, Graevenitz, Gerhart von / Odo Marquard (Hg.), *Kontingenz. Poetik und Hermeneutik XVII*, München, 403-432.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butzer, Günter / Zapf, Hubert (Hg.), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Band V*, Tübingen und Basel, 93-115.
- Landfester U. 2012. *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur*, Berlin.
- Lasić S. 1972. *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*, Zagreb.
- Molnar A. 2008. *Oproštaj od prosvetiteljske ideje ustavotvorne skupštine? O rotacionom kretanju revolucije u Srbiji od 2000-2007*, Beograd.
- Molnar A. „Šmitova ideja suverene diktature u delima Zorana Đinđića“, <http://pescanik.net/2010/04/smitova-ideja-suverene-diktature-u-delima-zorana-dindica/>. Letzter Zugriff 11.4.2012.
- Rancière J. 2010. *Die stumme Sprache. Essay über die Widersprüche der Literatur*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Zürich.
- Rosić T. 2008. *Mit o savršenoj biografiji. Danilo Kiš i figura pisca u srpskoj kulturi*, Beograd.
- Vasović N. 2004. *Lažni car Ščepan Kiš. Polemički osvrt na delo i ideje Danila Kiša*, Beograd.
- Vermehren I. 1979. *Reise durch den letzten Akt. Ravensbrück. Buchenwald, Dachau: Eine Frau Berichtet*, Reinbek bei Hamburg.
- Vervaeet S.. 2013. „Facing the Legacy of the 1990s: Saša Ilić's *Berlinsko okno*“, *Slavic and East European Journal* 57.1.
- Vukićević, D. „Delo“, <http://balkanwriters.aforizmi.org/broj14/dejanvukicevic14.htm>
Letzter Zugriff 11.4.2012.
- Wachtel A. 1998. *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford.
- Wolf-Griebhaber K. 1998. „Anatomiestunde – Verführung zum Denken“, *Rowohlt Literaturmagazin*, Nr. 41, 60-76.
- Živanović M. 2011. *Razbijanje*, Zagreb.