

# Gedächtnis und Erinnerung an den Holocaust bei Danilo Kiš und Aleksandar Tišma

ANDREA MEYER-FRAATZ (Jena)

## I.

Literatur, Gedächtnis und Erinnerung sind in verschiedener Hinsicht miteinander verknüpft. Durch ihre Schriftlichkeit stellt die Literatur ein wichtiges Speichermedium dar. Die Schrift ist nach Aleida Assmann neben Bild, Körper und Orten eines der Hauptspeichermedien des kulturellen Gedächtnisses.<sup>1</sup> In Gestalt der Intertextualität speichert die Literatur darüber hinaus innerhalb des allgemeinen kulturellen Gedächtnisses auch ein spezifisches Gedächtnis der Literatur.<sup>2</sup> Als Teil des kulturellen Gedächtnisses kann die Literatur mnemotechnische Verfahren umsetzen: So wie die antiken Rhetoren den Inhalt ihrer Reden in Gestalt von Bildern an bestimmten Orten „abgelegt“ und während der Rede in einem imaginären Gang durch die Polis „eingesammelt“ haben, so können auch in der Literatur bestimmte Orte oder Bilder im Sinne der Mnemotechnik eingesetzt werden.<sup>3</sup> Die Theorien von Jan und Aleida Assmann gehen jedoch über den rein mnemotechnischen Aspekt einer *ars memoriae* hinaus, indem sie die Funktion bestimmter Orte und „Gedächtnislandschaften“ zur Schaffung eines kollektiven Gedächtnisses untersuchen<sup>4</sup> bzw. auch auf spezifische (traumatische) Erinnerungsorte und deren Verarbeitung in der Kultur im Sinne einer *vis memoriae* eingehen.<sup>5</sup>

Das Erinnern als Prozess weist in verschiedener Hinsicht Parallelen zu bestimmten literarischen Gattungen auf: Nur durch Narrativierung ist das Erinnern an vergangene Ereignisse möglich. Voraussetzung für die Übermittlung des Erinnerten ist die bildliche, sinnlich nachvollziehbare Darstellung der Gedächtnisinhalte.<sup>6</sup> Entsprechend werden in literarischen Texten, die die Funkti-

---

1 Vgl. Assmann, A. 2003, bes. S. 179–217.

2 Vgl. Lachmann 1990.

3 Die antike Mnemotechnik ist Grundlage der seit Anfang der 90er Jahre in der Konstanzer Schule entstandenen Arbeiten zur Memoria-Funktion der Literatur, insbesondere bei R. Lachmann. Vgl. z.B. Haverkamp/Lachmann 1991.

4 Assmann, J. 1999.

5 Assmann, A. 2003.

6 Vgl. Assmann, J. 1999, S. 135.

on der Erinnerung erfüllen, häufig sehr detaillierte Sinneseindrücke geschildert und nicht selten ausgefallene Metaphern eingesetzt.<sup>7</sup>

Elemente der Erinnerungskultur können in literarischen Werken thematisiert werden, so z.B. die Speichermedien Schrift, Bild, Körper und Orte. Darüber hinaus erfüllt die Literatur nicht selten die Funktion eines Archivs, indem sie das bewahrt, was aus einem staatlichen Archiv ausgesondert würde. Sie kultiviert mit anderen Worten den „Müll“, dessen sich die Geschichtsschreibung entledigen muss.<sup>8</sup> Insbesondere im Zusammenhang mit Werken der bildenden Kunst und mit literarischen Werken, die dem Holocaust gewidmet sind, macht Aleida Assmann einen Begriff von Aby Warburg aus dem Jahr 1928, das „Gedächtnis als Leidschatz der Menschheit“, fruchtbar.<sup>9</sup> Für die Überlebenden des Holocausts und für die Angehörigen, die in den Todeslagern oder anderen Aktionen des Genozids an den Juden ihre Nächsten verloren haben, stellt die Shoah eine traumatische Erfahrung dar, aber auch für die nicht unmittelbar Betroffenen sind die damit verbundenen Ereignisse unbegreiflich und schrecklich. Ihre Thematisierung in Literatur und Kunst ist nicht erst seit Adornos Diktum, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, sei barbarisch, schwierig; unmöglich ist sie gleichwohl nicht.

Die Aufarbeitung des Holocausts in der Literatur erfolgte nur zögerlich. Primo Levis *Se questo è un uomo* erschien zwar bereits 1947<sup>10</sup>, aber erst etwa ein Jahrzehnt später erfolgte seine breitere Rezeption. Die einzige Literatur, die bereits unmittelbar nach dem Krieg eine größere Anzahl von Werken über die deutschen Todeslager hervorgebracht hat, scheint die polnische zu sein, wohl nicht zuletzt deshalb, weil die Okkupationszeit hier besonders tiefe Spuren hinterlassen hat.<sup>11</sup> In Deutschland begann man im Zuge der Auschwitzprozesse Anfang der 1960er Jahre allmählich, sich mit dieser Problematik auseinanderzusetzen, doch erst Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre erfuhr das Thema des Holocausts weltweit Verbreitung in Literatur, Kunst und Massenmedien. Seitdem ist auch das Problem des Umgangs mit der Shoah in der Literatur wiederholt behandelt worden.<sup>12</sup>

Für zwei serbische Autoren spielt die Literatur als Mittel der Erinnerung an den Holocaust wie auch als Teil des kulturellen Gedächtnisses eine wesentliche Rolle. Danilo Kiš ist in seinem Triptychon *Porodični cirkus (Familienzirkus)* auf den Spuren seines „verschwundenen“ jüdischen Vaters, der aller Wahrscheinlichkeit nach in Auschwitz oder auf dem Weg dorthin umgekommen ist.

7 Damit wendet die Literatur einerseits ein mnemotechnisches Prinzip an, das die implizite Visualität der Metapher nutzt, andererseits hat sich eine spezifische Metaphorik in Gestalt von Schrift-, Raum- und Zeitmetaphern herausgebildet, die für Erinnerungsprozesse stehen (vgl. Assmann, A. 2003, S. 149-178).

8 Vgl. Assmann, A. 2003, S. 383 ff.

9 Ebd., S. 372 ff.

10 Levi 1947.

11 Vgl. Jakowska<sup>3</sup>1996; Meyer-Fraatz 2004a.

12 Vgl. u.a. Young 1992, Gitay 1998, Hartman 1999.

Aleksandar Tišma, der seine gesamte Familie in Auschwitz verloren hat, thematisiert das Problem der traumatischen Erinnerung Überlebender an den Holocaust. Beide Autoren haben den Zweiten Weltkrieg aus zwei Gründen überlebt: Zum einen, weil sie orthodox getauft waren, zum andern, weil sie die Zeit der schlimmsten Verfolgung im ungarischen Stammland und nicht in der von Ungarn okkupierten Vojvodina verbracht haben. Bis 1944 wurden Juden aus Ungarn nicht deportiert, und auch auf verstärkten deutschen Druck nach der Okkupation wurden die Vorgaben nur unwillig umgesetzt.<sup>13</sup> Der biographische Hintergrund erklärt bei beiden Autoren, warum sie sich bereits deutlich vor dem allgemeinen Anwachsen der Holocaustliteratur seit Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre diesem Thema gewidmet haben.<sup>14</sup> Beide Autoren entwickeln in der Auseinandersetzung mit dieser Problematik eine jeweils spezifische Poetik des Erinnerns, die im Folgenden beschrieben werden soll.<sup>15</sup>

## II.

Schon in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre schreibt Kiš zwei Bücher, die den ersten und zweiten Teil seines Triptychons *Porodični cirkus* bilden: *Rani jadi* (*Frühe Leiden*, 1969) sowie *Bašta, pepeo* (*Garten, Asche*, 1965). 1972 erscheint der dritte Teil, *Peščanik* (*Die Sanduhr*). Zu einer Trilogie werden diese drei Bücher erstmals in der französischen Übersetzung 1989 zusammengefasst, die serbische Variante kommt 1993 heraus.<sup>16</sup> Nach den Worten des Autors ersetzt der dritte Teil die ersten beiden Teile<sup>17</sup>; dennoch bilden sie alle zusammen

---

13 Insbesondere getaufte Juden fanden die Unterstützung der katholischen Kirche und wurden schließlich von den Deportationen ausgenommen (vgl. Hilberg 1990, II, S. 859-926, bes. S. 895 u. 905).

14 Die Tatsache, dass Ende der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts die Beschäftigung mit dem Holocaust in Literatur, Geschichtsschreibung und Publizistik sprunghaft angestiegen ist (die wichtigsten Beispiele werden bei Hartman 1999 besprochen), lässt sich damit erklären, dass 35-40 Jahre nach dem Ereignis zum einen die Betroffenen und Zeitzeugen allmählich aus dem aktiven Leben ausscheiden und daher mehr Zeit für die Beschäftigung mit der (eigenen) Vergangenheit haben. Zum andern wird man sich dessen bewusst, dass die Zeitzeugen allmählich aussterben und dass es gilt, mit Jan Assmann 1999, S. 48 ff., gesprochen, das kommunikative Gedächtnis in das kulturelle Gedächtnis umzuwandeln.

15 Seit Fertigstellung des vorliegenden Manuskripts 2006 sind einige einschlägige Arbeiten zur Problematik von Gedächtnis und Erinnerung bei Danilo Kiš erschienen, allen voran die Dissertation von Tatjana Petzer, 2008. In erster Linie behandelt Petzer die Erinnerungsproblematik unter dem Aspekt der historiographischen Metafiktion, geht aber auch auf die einschlägigen Theorien Assmanns ein. Dennoch überschneiden sich die Ergebnisse dieser und Petzers Untersuchung nicht (ebensowenig mit Vuletić 2003).

16 Der vorliegenden Untersuchung liegt die Ausgabe Split 1999 zugrunde.

17 Vgl. Kiš 1995c, S. 272.

eine Einheit, in deren Mittelpunkt der jüdische Vater des zweiten Protagonisten Andi bzw. Andreas Sam, Eduard Sam (in *Peščanik* E.S.), steht. In einer autobiographischen Skizze hat Kiš bestätigt, dass es sich dabei um den Autor und dessen Vater selbst handelt.<sup>18</sup>

*Rani jadi* ist ein Erzählzyklus, denn die einzelnen Abschnitte können selbstständig rezipiert werden. Der Untertitel des Buches, *Za decu i osetljive* (*Für Kinder und Empfindsame*) erweist sich als programmatisch: Der Begriff der Empfindsamkeit steht für die traditionelle psychologisch vertiefte Darstellung der Protagonisten. Im Prolog werden mit katastrophischen Konnotationen alle fünf Sinne als Hilfsmittel zur Hervorbringung von Erinnerungen thematisiert: der Hörsinn („Onda se čuje zvuk: kao da je ptica udarila kljunom o zemlju“ [Dann ist ein Geräusch zu hören: als ob ein Vogel mit dem Schnabel auf der Erde aufgeschlagen ist], S. 7), der Geschmackssinn („Usta mu puna neke lepljive gorčine“ [Sein Mund ist voll von einer klebrigen Bitterkeit], ebd.), der Tastsinn („Bodlje su se stvrdle [...]. Ako ih dirneš nevešto, na prstu će ti napraviti rupicu [...]“ [Die Dornen sind verhärtet [...]. Wenn man sie ungeschickt anfasst, machen sie einem ein kleines Loch in den Finger [...]], ebd.), der Geruchssinn („E, pa, evo tajne mirisa ljubičica“ [Das ist also das Geheimnis des Veilchenduftes], S. 8), am häufigsten der Gesichtssinn, dabei vor allem die schwarze Farbe als Symbol des Todes.<sup>19</sup> Das Thema des Todes ist im ganzen Prolog und darüber hinaus allgegenwärtig, aber im Bewusstsein des Kindes, gleichsam in albraumhafter Imagination.

Die erste Erzählung des Zyklus, *S jeseni, kada počnu vetrovi* (*Im Herbst, wenn die Winde aufkommen*) macht das Erinnern explizit zum Thema. Der Erzähler sucht eine Kastanienallee, an die er sich aus der Kindheit erinnert, die aber verschwunden zu sein scheint. Eine genaue zeitliche Situierung ist nicht festzustellen, aus den dargestellten Ereignissen geht jedoch hervor, dass es sich um die Nachkriegszeit handeln muss. Mittels der klassischen mnemotechnischen Methode erinnert sich der Suchende an Straßennamen und die Namen derer, die dort wohnten. Im Gegensatz zur Funktionalität der Mnemotechnik erweist sich das Gedächtnis jedoch als unzuverlässig: Der Erzähler ist sich nicht sicher, ob er sich wirklich erinnert oder ob die vermeintliche Erinnerung nicht reine Imagination ist.<sup>20</sup>

In den übrigen Texten wird das Geschehen aus der Sicht des Kindes Andi Sam dargestellt. Die kindliche Perspektive zeigt sich in der Wahrnehmung der Zeit als Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, ohne genauere Bestimmung,

18 Vgl. Kiš 1995a.

19 Ohne Bezug zur Erinnerungsproblematik ist die Sinnesbezogenheit der Prosa Kiš insbesondere in *Rani jadi* und *Bašta, pepeo* wiederholt konstatiert worden, z.B. bei Pijanović 1992, S. 84ff.; Delić 1997, S. 147; Pantić 1998, S. 33.

20 Die Vermischung von Fakten und Fiktion ist wiederum typisch für Erinnerungsprozesse und hängt mit der ihnen zugrundeliegenden Narrativierung zusammen (vgl. Assmann, J. 1999, S. 41). Zur Problematik von Faktographie und Fiktion bei Kiš s. Lachmann 2004.

und die Kriegsereignisse sowie der Holocaust werden metonymisch dargestellt, im Verständnis des Kindes (insbesondere in den Erzählungen *Pogrom* und *Čovek koji je dolazio izdaleka* (*Der Mensch, der von weither kam*)). Der Pogrom während der sogenannten „Kalten Tage“ im Januar 1942, als die ungarische Besatzungsmacht auf der gefrorenen Donau Tausende von Juden umgebracht hat, wird buchstäblich aus der Froschperspektive des Kindes präsentiert, aus der lediglich das Beobachtete (zerbrochene Scheiben, Plünderungen, Panik) in seiner fragmentarischen materiellen Wahrnehmbarkeit wiedergegeben wird.<sup>21</sup> Die Erzählung *Iz baršunastog albuma* (*Aus dem Samtalbum*) stellt eine Beschreibung des Familienarchivs dar, das Erinnerungen speichert, und *Dečak i pas. Pas koji govori* (*Der Junge und der Hund. Der sprechende Hund*) enthält Dokumente, nämlich zwei Briefe. Mit diesen Elementen des Archivs und der Dokumentensammlung weist der Zyklus bereits auf den dritten Teil des Triptychons, dessen Schlüsseltext ebenfalls ein Brief darstellt, voraus.<sup>22</sup> „Man sieht – das Erbe des Erzählers Danilo Kiš besteht aus lauter *Texten*, in denen, zumindest punktuell, das irre Leben seines Vaters und die irre Zeit, in der dieses Leben wie ein flimmernder Stummfilm abgeschnurrt, dann abgerissen ist, als verschriftlichte Erinnerung präsent bleiben“<sup>23</sup>, fasst Felix Philipp Ingold die literarische Leistung Kišs zusammen. Als das wesentliche Verfahren einer Poetik des Erinnerns erweist sich in *Rani jadi* jedoch, nicht anders als im Roman *Bašta, pepeo*, die detaillierte, mit allen Sinnen erfasste Beschreibung der Umgebung.

Der Roman *Bašta, pepeo* unterscheidet sich vom Zyklus *Rani jadi* darin, dass der Sohn Andreas Sam hier nicht mehr ein kleines Kind ist; einige Abschnitte geben sogar die Perspektive des erwachsenen Sohnes wieder, z.B. wenn die imaginären Begegnungen mit dem Vater nach dem Krieg geschildert werden.<sup>24</sup> Darüber hinaus tritt die Zugehörigkeit des Vaters Eduard Sam zum Judentum deutlich in den Vordergrund (und infolgedessen auch das Verhältnis des Sohnes zu dieser Religion).<sup>25</sup> Der allgemeine Fahrplan des damaligen Jugoslawien, der in den Augen des Sohnes das Lebenswerk des Vaters darstellt, wird als religiöses und philosophisches Werk beschrieben, das von der Erudition des Vaters zeugt, der gleichzeitig als psychisch krank und als Alkoholiker beschrieben wird. Dabei kommen komplexe Metaphern zum Einsatz, die wie die detaillierten Beschreibungen und Aufzählungen von Gegenständen Medien

21 Zu den „Kalten Tagen“ bei Kiš s. Petzer 1998; die hier erwähnte Schilderung des Pogroms aus der Froschperspektive des Kindes bildet ein weiteres Beispiel für Šklovskijs Verfremdungsprinzip bei Kiš, das Petzer am Beispiel des auf dem Schnee liegenden Gehirns des Doktors Maxim Freud konstatiert (vgl. ebd. S. 117).

22 So auch Delić 1997, S. 127.

23 Ingold 1995, S. 15.

24 Susanne Düwell 2004, S. 49, verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung von „selbstreflexiven, metapoetischen und ironischen Kommentaren“, wobei ein Kontinuum zwischen dem erinnernden Ich-Erzähler und dem erinnerten kindlichen Ich hergestellt werde.

25 Dazu ausführlicher Hetzer 1999, S. 123f.

der Erinnerung in diesem Roman darstellen.<sup>26</sup> Verdeutlichen lassen sich diese Verfahren am Beispiel der Schilderung des Auszugs ins Ghetto: Die Mutter packt dem Vater eine Aktentasche mit den notwendigen Utensilien:

Stavljala je u aktentašnu čuvenu garderobu tog božanstvenog klauna koji je odlazio u penziju, noseći sa sobom svoje famozne rekvizite. Kraj prugaste pidžame, u kojoj se nekoliko puta pojavljivao u ulozi oca-branitelja kuće i oca-zaštitnika (kada je podupirao vrata svojim štapom sa gvozdenim šiljkom, dok su napolju udarali u vrata pomamno, za vreme pogromâ), kraj te prugaste pidžame, slične onima koje je nosio u duševnim bolnicama i sanatorijuma, stoje njegove bele košulje, uš-tirkane i okopnele od upotrebe, a kraj njih, kao njihov cvet i njihova kruna, sve-žanj visokih okovratnika od kaučuka, stegnutih gumicom, sjajni i tvrdi okovratnici već požuteli od nikotina; svežanj crnih kravata, dugih kao strukovi vodenih lovanja; jedan par dugmadi za manžete od lažnog srebra, slačan vladarskom prstenju s inicijalima.<sup>27</sup>

Sie legte die berühmte Garderobe dieses göttlichen Clowns, der in Pension ging und dabei seine trefflichen Requisiten mit sich nahm, in die Aktentasche. Neben dem gestreiften Pyjama, in dem er einige Male in der Rolle des Vaters als Hausverteidiger und als Beschützer aufgetreten war (als er sich mit seinem Stock mit der eisernen Spitze gegen die Tür stemmte, während von draußen wie rasend dagegen geschlagen wurde, in der Zeit der Pogrome), neben diesem gestreiften Pyjama, denen ähnlich, die er in Heilanstalten und Sanatorien getragen hatte, liegen seine weißen Hemden, gestärkt und durch den Gebrauch bereits ein wenig zerschlossen, und neben ihnen, gleichsam ihre Blüte, ihre Krone, ein Bündel hoher Kautschukkrägen, durch ein Gummiband zusammengehalten, glänzende, steife Krägen, von Nikotin bereits gelblich verfärbt, ein Bündel schwarzer Krawatten, lang wie Seerosenstengel, ein Paar Manschettenknöpfe aus Alpaka, einem Herrscher-ring mit Initialen ähnlich.<sup>28</sup>

In der Aufzählung des einzigen Hab und Guts, das Eduard Sam ins Ghetto mitnehmen wird, skizziert der Erzähler durch ironische Kommentare die gesamte Persönlichkeit seiner Figur, die ähnlich attribuiert wiederholt im Verlauf des Romans so dargestellt wird. Durch die Ironisierung wird Pathos vermieden, Verweise auf seine Clownhaftigkeit und seine „Vorstellungen“ theatralisieren die Gestalt des Vaters, der vom Sohn vor allem aus der Zuschauerperspektive wahrgenommen wird.<sup>29</sup> Die Gegenständlichkeit der Aufzählungen

26 Die komplexe Metaphorik insbesondere in *Rani jadi* und *Bašta, pepeo* ist, einhergehend mit der bis ins Grotteske verzeichneten Darstellung des Vaters derjenigen der Erzählungen von Bruno Schulz sehr ähnlich (vgl. dazu Pijanović 1992, S. 79–96; Meyer-Fraatz 2004b, S. 368; Lachmann 2007/2008).

27 Kiš 1999, S. 185f.

28 Kiš 1997, S. 138.

29 Vgl. Meyer-Fraatz 2004b, S. 366. – Düwell 2004, S. 63, spricht von einer Konzeption des Vaters „explizit als literarische[r] Figur in wechselnden Rollen und mit unterschiedlichen Masken“. Dass es sich um eine literarische Figur handelt, steht bei einem Text der Gattung Roman außer Frage. Problematisch erscheint eher Düwells Prämisse,

wie auch die Bildlichkeit der Vergleiche und Metaphern vermitteln einen konkreten visuellen Eindruck von der Gestalt des Vaters und seiner Attribute. Die olfaktorische Seite der Sinneseindrücke wird thematisiert, wenn der Vater bereits fort ist: Sein „allgegenwärtiger, unsterblicher Geruch“ („svuda prisutni, besmrtni miris“<sup>30</sup>) wird durch den Duft von Lavendelblüten ersetzt, mit denen die Mutter die zurückgebliebenen Kleidungsstücke des Vaters einmottet:<sup>31</sup>

To naglo iščezavanje njegovog mirisa lišilo je naš dom muškosti i strogosti, a opšti izgled interijera sasvim se izmenio: stvari su postale viskozne, uglovi su se zaobljavali, ivice nameštaja postajale kapriciozno izvijene, sve dok se ne bi rascvetale u neki dekadentan barok...<sup>32</sup>

Das plötzliche Verschwinden seines Geruchs hatte unserem Haus Männlichkeit und Strenge genommen, das allgemeine Äußere des *interieurs* änderte sich vollkommen: die Dinge wurden viskos, die Ecken rundeten sich, die Kanten der Möbel bogen sich kapriziös, bis sie in einem degenerierten Barock erblühten...<sup>33</sup>

Das Hinübergleiten in die surrealistische Veränderung des Mobiliars ist ein weiteres Merkmal der Poetik von *Bašta, pepeo* und trägt zur Mythisierung des dargestellten Geschehens bei.

Der sich simultan zu den Reisevorbereitungen des Vaters vollziehende Aufbruch der Familie Rajnvajn, deren umfangreiches Gepäck in barocker Pracht geschildert und der mit dem Einzug in die Arche Noah verglichen wird<sup>34</sup>, bildet nicht nur einen Kontrast zu dem auf das Nötigste beschränkten Gepäck Eduard Sams, sondern wiederum ein Element der Mythisierung.<sup>35</sup> In diesem Sinne lässt sich mit Susanne Düwell sagen, die Erinnerung stelle sich in Kišs Roman „nicht als retrospektives Aufsteigenlassen von Bildern, sondern als ästhetisches Verfahren, als poetische Schöpfung“ dar.<sup>36</sup>

*Peščanik* stellt hingegen ein ganz anderes Romangenre dar. Der Text besteht aus verschiedenen, sich abwechselnden Strängen, die mit folgenden, sich wiederholenden Überschriften versehen sind: *Slike s putovanja* (*Reisebilder*), *Beleške jednog ludaka* (*Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*), *Istražni postupak* (*Ermitt-*

---

es handele sich bei *Bašta, pepeo* um einen autobiographischen Text. Dem ist entgegenzuhalten, dass der Roman als solcher bei aller autobiographischen Inspiration nicht mit einer Autobiographie gleichgesetzt werden kann, nicht nur, weil die Figuren, einschließlich der des Ich-Erzählers, fiktiv sind, sondern weil der Roman durch seinen Fiktionscharakter über die eigene Familiengeschichte des Autors hinausweist.

30 Kiš 1999, S. 193.

31 Auf die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmungen weist auch Düwell 2004, S. 50, hin.

32 Ebd.

33 Kiš 1997, S. 148.

34 Vgl. Kiš 1999, S. 187–191.

35 Wenn Düwell 2004, S. 62, die von Kiš immer wieder hervorgehobene Entmythologisierung des Vaters bei Kiš erwähnt, so übersieht sie, dass der Aspekt der Entmythologisierung erst den dritten Teil des Tryptichons, *Peščanik*, betrifft.

36 Vgl. Düwell 2004, S. 63.

lungsverfahren) und *Ispitivanje svedoka* (Zeugenbefragung).<sup>37</sup> Am Ende steht der authentische, aus dem Ungarischen ins Serbische übersetzte Brief des Vaters von Danilo Kiš, der gewissermaßen den Kern des gesamten Romans darstellt, aus dem sich die einzelnen Abschnitte entfalten.<sup>38</sup> Lediglich in *Beleške jednog ludaka*, den Aufzeichnungen des „wahnsinnigen“ E.S., wie er in diesem Roman nur noch genannt wird, kommen Empfindungen und Gefühle zum Ausdruck bzw. wird ein psychologisch vertiefter Charakter dargestellt. Die übrigen Stränge zeigen entweder – wie die „Reisebilder“ – nach Art des *nouveau roman* wie durch ein Kameraauge wahrgenommene, von außen beobachtete Geschehnisse und Handlungen dem Erzähler gleichsam unbekannter Menschen.<sup>39</sup> Erst mit Hilfe der nüchternen „Ermittlungsverfahren“ und der „Zeugenbefragung“, zu guter Letzt auch des Briefes von E.S. an seine Schwester, bekommt der Leser die für das Verständnis der dargestellten Ereignisse erforderlichen Informationen vermittelt. Auf diese Weise setzt Kiš sein Konzept der „Schizopsychologie“ um, mit dem er den traditionellen Psychologismus realistischen Erzählens ablehnt.<sup>40</sup> Allein E.S. wird dem Leser als psychologisch vertiefte Figur, und zwar aus der Eigensicht, präsentiert.

Eng verknüpft mit dem Konzept der Schizopsychologie ist die Problematik des Erinnerns und des Gedächtnisses. Während *Rani jadi* und *Bašta, pepeo* von durchaus realen, nicht zuletzt aber auch imaginierten, Fakten erzählen, wird in *Peščanik* das Erzählen als solches weitgehend negiert. Wie eingangs erwähnt, liegt jeglichem Erinnern eine narrative Struktur zugrunde. Dementsprechend legt Kiš mit den ersten beiden Teilen seines Triptychons das Resultat von Erinnerungsprozessen, nämlich Erzählungen, vor.<sup>41</sup> Im dritten Teil ist es lediglich E.S., der in den *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* im klassischen Sinne erzählt. Die *Reisebilder* beschreiben das, was man beobachten kann, d.h. sie beziehen sich nicht auf etwas Vergangenes, sondern auf die Gegenwart. Die Vernehmungen beziehen sich zwar auf Vergangenes, sie lassen jedoch kein ausführliches Erzählen zu, sondern protokollieren lediglich die Erinnerungen der Antwortenden auf eine äußerst sachliche Weise. So beobachtet der Leser gleichsam einen noch ungeordneten Erinnerungsprozess, der bisweilen Ausdruck findet in *Kaskaden der Erinnerung*<sup>42</sup>, assoziativen Aufzählungen von Ereignissen, Personen und Gegenständen, bei denen eines das andere hervorbringt. Hingegen erkennt Ilma Rakusa gerade in solchen Aufzählungen das grundlegende *Ordnungsprinzip* der Texte Kišs, das das Erzählen abgelöst habe:

37 Lachmann 2004, S. 280, spricht von „Genrekreolisierung“, da ein jeder Strang ein bestimmtes Genre repräsentiere.

38 Vgl. Wolf-Grießhaber 2006, S. 263.

39 Von einer das Geschehen beobachtenden Kamera sprechen in diesem Zusammenhang auch Delić 1997; Pantić 1998, S. 47; Pijanović 1992, S. 124–129.

40 Vgl. Kiš 1995b, S. 69 f.

41 So auch Delić 1997, S. 147; Pijanović 1992, S. 73.

42 Vgl. Schnelzer 2006 u. Lachmann 2008.



„Wo demiurgischer Schaffensglaube obsolet geworden ist, wo herkömmliches Erzählen versagen muss, garantiert die komprimierte Aufzählung Ordnung im Chaos“.<sup>43</sup> Katharina Wolf-Grieffhaber stellt vor allem den auch im Roman thematisierten Aspekt des Ausgrabens und Rekonstruierens als Aufdecken des Verdrängten und Vergessenen in den Mittelpunkt und deckt dabei im Wortsinne verdeckte metaphorische Bezüge zur nationalsozialistischen Vernichtungspolitik auf.<sup>44</sup> Da in verschiedenen Vernehmungen durchaus Widersprüchliches zur Sprache kommen kann, ist der Leser gezwungen, den Lauf der Ereignisse selbst anhand der Angaben des gesamten Textes zu rekonstruieren und dabei sein eigenes Gedächtnis einzusetzen.

Die Aktivität des Lesers ist auch im „poetischen Programm“ gefordert, das der Prolog formuliert.<sup>45</sup> Das Bild der Sanduhr, das man ebenso als Silhouette zweier identischer, gespiegelter Gesichter auffassen kann, drückt die Unmöglichkeit einer eindeutigen Interpretation von Wahrgenommenem aus. Ein altes philosophisches Problem aufgreifend, unterstreicht Kiš somit gleichzeitig, dass weder die Wahrnehmung noch das Erinnern zuverlässig sein können. Auf diese Weise wird die Erinnerungsarbeit in diesem Roman dem Leser übertragen. Der Autor sammelt und präsentiert das Material, während der Leser während der Lektüre den Prozess des Erinnerns selbst verwirklicht.

Kišs Familientriptychon ist in erster Linie dem Vater des Autors gewidmet, aber dieser *Familienzirkus*, wie der Autor nicht ohne Sarkasmus die Problematik der Erinnerung an den Vater im Titel charakterisiert, beschränkt sich keinesfalls auf Persönliches. Mit der Thematisierung von Ereignissen wie dem der sogenannten „Kalten Tage“ des Januars 1942, ganz zu schweigen vom Schicksal des Vaters, das dieser mit Millionen europäischer Juden geteilt hat, macht Kiš deutlich, dass es um mehr geht als eine persönliche Erinnerung. Vielmehr versucht Kiš an einem Beispiel aus der eigenen Familie, das Funktionieren totalitärer Mechanismen in der Gesellschaft darzustellen und zu analysieren, nicht zuletzt, inwiefern die Betroffenen selbst zum Funktionieren des Totalitarismus beitragen. Dabei geht es ihm nicht darum, Geschichte zu schreiben: „Kiš ne reconstitue pas l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale mais *l'esprit de l'histoire* que le lecteur est censé saisir à travers l'enquête sur la mort d'un personnage“.<sup>46</sup> In *Grobница za Borisa Davidovića* (*Ein Grabmahl für Boris Davidovič*)<sup>47</sup> hat Kiš Ähnliches für die sowjetische Ausprägung des Totalitarismus ge-

---

43 Rakusa 1998, S. 134.

44 Vgl. Wolf-Grieffhaber 2006. Insbesondere die metaphorische Dimension der Rasiermesser der Marke „Tabula rasa“ und der Marke „Solingen“ verdeutlicht den Unterschied zwischen der ungarischen Vorgehensweise und derjenigen der Nationalsozialisten (S. 269).

45 Als programmatisch, wenngleich nicht hinsichtlich der Problematik des Erinnerns fassen den Prolog auch Pijanović 1992, S. 130 ff.; Delić 1997, S. 233, auf.

46 Prstojević 2003, S. 91.

47 Kiš 1995d.

leistet, und in der *Enciklopedija mrtvih (Enzyklopädie der Toten)*<sup>48</sup> wird der Opfer beider Totalitarismen gedacht.

### III.

Im Vergleich zu Kiš erweist sich Tišmas Poetik des Erinnerens zwar als eher traditionell, jedoch als nicht weniger effektiv. Während Kiš in der Erinnerung an den verlorenen Vater zu verstehen versucht, was geschehen ist, um auf diese Weise das Trauma des Verlusts zu überwinden, wird bei Tišma das Erinnern selbst zum Trauma. Obwohl der Autor Tišma seine gesamte Familie verloren hat, macht er dieses nicht unmittelbar zu einem literarischen Faktum, sondern projiziert seine persönlichen Erfahrungen auf seine fiktiven Figuren, die einem traumatischen Erinnerungszwang ausgesetzt sind und nicht vergessen können. Am Beispiel dreier Romane, die für diese Problematik charakteristisch sind, *Knjiga o Blamu (Das Buch Blam, 1972)*, *Upotreba čoveka (Der Gebrauch des Menschen, 1975)* sowie *Kapo (1987)* möchte ich im Folgenden die für Tišma spezifische Poetik des Erinnerens beschreiben.

Typisch ist für mehrere Protagonisten Tišmas, dass sie gleichzeitig Verbrecher und Opfer sind (insbesondere im Roman *Kapo*) oder sich zumindest schuldig fühlen, weil sie nicht wie der Rest ihrer Familie im Krieg bzw. im Holocaust umgekommen sind, ein Phänomen, das als „survival syndrom“ in der Literatur als symptomatisch für zahlreiche Holocaustüberlebende beschrieben wird.<sup>49</sup>

Der Protagonist des Romans *Knjiga o Blamu* überlebt den Krieg und den Holocaust, weil er sich – ähnlich wie sein Autor – hat taufen lassen. Anders als bei Tišma selbst steht diese Taufe jedoch im Zusammenhang nicht nur mit seiner Eheschließung mit einer Christin, sondern auch der Kollaboration mit der Redaktion einer von der Besatzungsmacht kontrollierten Zeitung. Nach dem Krieg scheitert die Ehe, Blam bleibt allein, ohne Familie und ohne Freunde. Auf einem Spaziergang durch die Stadt erinnert sich der einsame Blam an die Namen der ermordeten Juden, die einst in der Judengasse gewohnt haben:

U broju 1 nekadašnje Jevrejske ulice nalazila se do rata kožarska radnja Levija i sina. [...]

U broju 4 držao je krojačku rđanju Elias Elcman, izbeglica iz Galicije u Nemačku, zatim iz Nemačke u Austriju, najzad iz Austrije u Jugoslaviju. [...]

U broju 3 radio je časovničar, pogrbljeni i sitni Aron Grin. [...]

U broju 6, na spratu, nalazila se advokatska kancelarija doktora Aleksandra Verteša. [...]

48 Kiš 1995e.

49 Vgl. Focke 1992, S. 61.

U broju 8 izrađivala je steznike i kupaće kostime Elza Bauman, razroka udovica geometra koji je umro mlad od zapaljenja živaca, stečenog u prvom svetskom ratu. [...]

U broju 9 radila je čistionica i peglernica Ernesta Marera. [...]

Trgovinu obuće držao je u broju 10 Armin Vajs, pedantan i sistematičan čovek, više esteta nego trgovac, ljubitelj lepe i skupe robe. [...]

U broju 11 delili su lokal trgovac električnim lampama Edvard Fiker i pećkar Jakob Mentele. [...]

U broju 13 nalazila se kolonijalna i delikatesna radnja Artura Špicera. [...]

Od broja 12 na parnoj i broja 13 na neparnoj strani, bivša Jevrejska ulica se prekida; nastavak joj je porušen posle rata da bi stvorio mesta Novom bulevaru, koji seče patrljak ulice svojim dvotračnim, saobraćaju široko otvorenim i semaforima našarenim glatkim koritom. [...]<sup>50</sup>

In der Nr. 1 der ehemaligen Judengasse hatte sich bis zum Krieg die Lederwarenhandlung von Levi Sohn befunden. [...]

In Nr. 4 unterhielt Elias Elzmann, der aus Galizien nach Deutschland, aus Deutschland nach Österreich und schließlich aus Österreich nach Jugoslawien geflüchtet war, eine Schneiderei. [...]

In Nr. 3 arbeitete der kleine, bucklige Uhrmacher Aron Grün. [...]

Im ersten Stock der Nr. 6 befand sich die Anwaltskanzlei von Dr. Sándor Vértes. [...]

In Nr. 8 lebte Elsa Baumann, die schielende Witwe eines Geometers, der jung an einer aus dem Ersten Weltkrieg stammenden Nervenentzündung gestorben war, und nähte Mieder und Badeanzüge. [...]

In Nr. 9 befand sich die Reinigung und Bügelstube von Ernst Mahrer. [...]

Das Schuhgeschäft Nr. 10 unterhielt Armin Weiß, ein pedantischer und gründlicher Mann, mehr Ästhet als Kaufmann, Liebhaber schöner und teurer Waren. [...]

In Nr. 11 teilten sich der Lampenhändler Eduard Fiker und der Ofensetzer Jakob Mentele einen Laden. [...]

In Nr. 13 befand sich das Kolonialwaren- und Delikatessengeschäft von Arthur Spitzer. [...]

Bei Nr. 12 auf der geraden und Nr. 13 auf der ungeraden Seite endet die einstige Judengasse; ihre Fortsetzung wurde nach dem Krieg abgerissen, um Platz für den Neuen Boulevard zu schaffen, der den Straßenstummel mit seinem zweispurigen, dem Verkehr weit geöffneten und von Ampeln gesäumten Verlauf schneidet. [...]<sup>51</sup>

Dabei realisiert Tišma das bekannte mnemotechnische Verfahren: Blam geht durch die Straße, während der Erzähler Haus für Haus die Namen, Berufe und Schicksale, ja sogar die in den zitierten Passagen ausgesparten Genealogien der Menschen aufzählt, die dort nicht mehr leben. Mit dem letzten Absatz wird verdeutlicht, wie die Nachkriegsarchitektur der Stadt dazu beiträgt, die Erinnerung an das einstige jüdische Viertel auszulöschen.

50 Tišma 1980, S. 29–33.

51 Tišma 1995, S. 28–33.

Während dieses Spaziergangs erblickt Blam für einen Augenblick einen Mann, den er verdächtigt, seine Eltern während der Besatzungszeit verraten zu haben und somit an ihrem Tod schuldig zu sein. Auf der Suche nach diesem Mann erinnert sich Blam bzw. der Erzähler stellvertretend für ihn an die Zeit des Zweiten Weltkriegs und davor. Die Suche nach Lajos Kocsis, dem mutmaßlichen Verräter von Blams Eltern, verläuft jedoch erfolglos. Lediglich in Blams Imagination findet ihn der längst verstorbene Schulfreund Čutura, ebenfalls Opfer der Zeit der deutschen Okkupation, und bei einem eingebildeten Treffen wird er zur Rede gestellt. Als Blam sich am Ende weigert, ihn zu erschießen, fordert Čutura Kocsis auf, Blam zu töten.<sup>52</sup>

Die Beschreibung der Judendeportation von 1942 verweist auf die vorletzte Erzählung von Kiš Zyklus *Rani jadi*, die von Andis Hund handelt, der nach dessen Abreise vor Kummer stirbt. Während in *Knjiga o Blamu* der Protagonist und zahlreiche andere Bewohner Novi Sads lediglich neugierig zuschauen, wie die jüdische Bevölkerung der Stadt in der Synagoge vor der Deportation interniert wird, zeigen einzig die Hunde, die ihre Herren bis zum Verladebahnhof begleiten, Bedauern über ihren Verlust. Somit erweisen sie sich als humaner denn die Menschen selbst und die Episode als implizite moralische Wertung der Passivität und Gleichgültigkeit der nichtjüdischen Bevölkerung von Novi Sad:

Na stanici, dok se čekalo na utovar, psi su još imali jedan lep trenutak: mogli su grnuti svoje njuške uz telo gospodara i dobili su po neki sačuvani zalogaj. Zatim su ostali sami među šinama. Trčali su jedno vreme za vozom, pa su sustali, pošto im njuh više nije signalisao poznati miris. Gledali su u čudu njive, jarkove, među koje su dospeli, hladili su duge crvene isplažene jezike, pa su se jedan po jedan razišli, u pravcu grada.<sup>53</sup>

Während der Wartezeit vor dem Verladen auf dem Bahnhof hatten die Hunde noch einen schönen Augenblick: sie stießen ihre Schnauzen gegen die Körper ihrer Herren und bekamen ein paar aufgesparte Happen. Dann blieben sie allein zwischen den Schienen. Ein Weilchen liefen sie dem Zug nach, dann gaben sie auf, weil sie den vertrauten Geruch nicht mehr witterten. Sie sahen verwundert auf die Felder und Gräben, zwischen die sie geraten waren, kühlten ihre langen, roten, heraushängenden Zungen und trollten sich einer nach dem anderen in Richtung Stadt.<sup>54</sup>

Die Synagoge wird am Ende des Romans zu einem Erinnerungsort. Während eines Konzerts, das dort abgehalten wird, erinnert sich Blam daran, wie er als Kind zusammen mit der Großmutter die Synagoge besucht hat. Trotz seiner Konversion bzw. obwohl er eigentlich jeglichen Glauben verloren hat, erscheint es ihm plötzlich unangemessen, dass in der Synagoge, die nicht nur Ort des Gottesdienstes, sondern als Sammelstelle vor der Deportation auch trauma-

52 Vgl. Tišma 1980, S. 216f.

53 Ebd., S. 127f.

54 Tišma 1995, S. 127.

tischer Ort gewesen ist, Konzerte gegeben werden. Funkenstein, der das Vernichtungslager als Musiker überlebt hat, versteht nicht, dass Blam bedauert, nicht ebenfalls mit den Angehörigen umgekommen zu sein. Als Überlebender fühlt Blam sich im Sinne des bereits erwähnten „survival syndrom“ schuldig und heimatlos in der Nachkriegsgesellschaft.

In den Romanen *Upotreba čoveka* und *Kapo* werden die Lager Auschwitz und im letzteren Roman auch Jasenovac unmittelbar als traumatische Orte geschildert, wobei die drastischen Schilderungen der dort begangenen Grausamkeiten sich dem Leser von selbst tief ins Gedächtnis eingraben. In beiden Romanen ist das Leben der Protagonisten vor und nach dem Krieg relevant für ihre jeweilige Entwicklung. Hinsichtlich der Funktionen von Erinnern und Gedächtnis unterscheiden sie sich jedoch grundsätzlich. *Upotreba čoveka* ist in erster Linie ein Dokument des kulturellen Gedächtnisses an den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust; Gedächtnis und Erinnerung als thematische Elemente sind hier zweitrangig. Lediglich für die Protagonistin Vera Kroner stellt die traumatische Erinnerung an Auschwitz und die Unmöglichkeit, mit anderen darüber zu sprechen, ein wesentliches Problem dar. Ihre Erzählung in erster Person über das, was sie in Auschwitz erlebt hat<sup>55</sup> (ansonsten ist der Roman in dritter Person, von einem allwissenden Erzähler, bisweilen auch personal erzählt), ist offensichtlich an ihren alten Schulfreund Sredoje Lazukić gerichtet, den sie nach dem Krieg in Novi Sad wiedersieht (obwohl es der Roman offen lässt, in welcher Situation diese Erzählung erfolgt). Mit der narrativen Exponierung dieses einen Abschnittes versucht der Autor möglicherweise, der wengleich imaginierten Geschichte Authentizität zu verleihen. Zugleich stellt diese Erzählung auch einen Erinnerungsprozess dar, der überdies die Vorgeschichte für die körperliche Markierung der Ich-Erzählerin, die Inschrift „Lagerhure“ auf ihrer Brust, die sie Sredoje später offenbart, preisgibt. Neben der Häftlingsnummer und den inneren körperlichen Verstümmelungen, die ihr im Lager zugefügt worden sind, macht diese Inschrift ihren Körper zu einem wesentlichen Speichermedium in diesem Fall unerwünschter traumatischer Erinnerungen.<sup>56</sup> In einem befremdlichen Kontrast zu Veras Körper als Speicher traumatischer Erinnerung steht eine andere in erster Person erzählte Passage, das am Ende des Romans abgedruckte Tagebuch der vor der Besatzungszeit verstorbenen Deutschen Anna Drentvenšek, das ihre vor dem Hintergrund des Holocausts banalen, wengleich für sie selbst existentiellen Alltagsprobleme fixiert. Das gemeinsame Verbrennen des Tagebuchs durch Vera und Sredoje nach dessen gemeinsamer Lektüre ist einerseits Erfüllung des Wunsches der Verfasserin; andererseits wird die gespeicherte Erinnerung an eine unschuldige Deutsche für die Figuren der dargestellten Welt damit endgültig ausgelöscht, durch den Abdruck im Roman jedoch wiederum gespei-

---

55 Vgl. Tišma 1976, S. 233–250. Ähnlich verfällt der Roman *Kapo* bisweilen in die Ich-Form, wenn es um Erlebnisse aus dem Lager geht (vgl. Tišma 1987, S. 75, 107).

56 Im Sinne von Assmann A. 2003, S. 242.

chert. Indem der Roman am Anfang den Erwerb des Tagebuchs und das trostlose Leben der an schwerer Krankheit sterbenden Privatlehrerin schildert und den Text des Tagebuchs präsentiert, erhält er den Charakter eines Symbols für eine ausgestorbene Welt, die gleichsam nur noch in der Literatur besteht.

Ein anderes Verfahren der Poetik des Erinnerns besteht in diesem Roman darin, dass zwischen einzelnen Kapiteln, die von den Ereignissen im Leben der Protagonisten erzählen, Abschnitte eingefügt sind, die Aufzählungen von Personen und Ereignissen darstellen, wie zum Beispiel *Obitališta* (*Wohnstätten*), *Večernja izdvajanja* (*Abendliche Abschottungen*), *Tela* (*Körper*), *Smrti prirodne i nasilne* (*Natürliche und gewaltsame Tode*), *Ulični prizori* (*Straßenszenen*) oder *Drugi odlasci od kuće* (*Andere Fortgänge von zu Hause*).<sup>57</sup> In diesen Aufzählungen werden die Schicksale der Protagonisten in einem Atemzug mit denjenigen anderer genannt, die im Roman keine weitere Rolle spielen, und es werden – so in der ersten Rubrik – gewöhnliche Wohnungen, eine Lagerbaracke, ja sogar das Krematorium von Auschwitz einander äquivalent gesetzt. Die Elemente der erzählten Welt werden gewissermaßen aus dem Syntagma des Erzählflusses in das Paradigma der Achse der Selektion zurückgeführt. Auf diese Weise wird zum einen verdeutlicht, dass es sich um Massenschicksale in der Zeit des Krieges und der Okkupation handelt, zum andern werden durch die Gleichbehandlung friedlicher Situationen mit solchen aus der Zeit des Krieges das räumliche und zeitliche Nebeneinander von Tod und Leben, Friedfertigkeit und Gewalt, Geborgenheit und Unbehaglichkeit verdeutlicht. Somit stellen diese Aufzählungen gleichsam das Archiv dar, aus dem der Autor Einzelfälle für seine Romanerzählung ausgewählt und amplifiziert hat. Ähnliche Listen sind, wie bereits erwähnt, in Kišs Roman *Peščanik* zum Einsatz gekommen, dort jedoch in die einzelnen Textstränge integriert und in unmittelbarem Bezug zum dargestellten Geschehen.

Im Roman *Kapo* werden einige Verfahren von Tišmas Poetik des Erinnerns auf geradezu exzessive Weise eingesetzt. Die Vorgeschichte des Protagonisten ist eine einzige Erinnerung an das im Zweiten Weltkrieg Erlebte und wird als solche in Form von erlebter Rede in ständigen Rückwendungen präsentiert: Der getaufte Jude Viktor Lamian überlebt Auschwitz, weil er als Kapo unter falschem Namen auf die Seite der Unterdrücker gewechselt hat. Als besondere Auszeichnung für seine Arbeit darf er sich unter den gefangenen Frauen einzelne auswählen, um sie zu vergewaltigen und, wenn es ihm beliebt, sofort in den Tod zu schicken. Eines seiner Opfer, Helena Lifka, fasziniert ihn jedoch so sehr, dass er ihr hilft zu überleben. Nach dem Krieg kehrt er nicht in seine Heimatstadt zurück, sondern siedelt sich in Banja Luka an, in der Hoffnung, dass ihn dort niemand erkennen werde. Er findet Arbeit, kann jedoch kein „normales“ Familienleben führen. Nach der Beerdigung seines einzigen

---

57 Tišma 1976, S. 21–23, 36–38, 70–72, 105–108, 134–139, 222–232. In *Kapo* sind solche Aufzählungen wiederum in die Erinnerungen des Protagonisten integriert (vgl. Tišma 1987, S. 89).

Bekanntem, des jüdischen Richters Nahmijas, erleidet Lamian heftige Schmerzen und Schüttelfrost, die ihn daran erinnern, was er in Jasenovac durchlitten hat, bevor er in Auschwitz Kapo geworden ist. Im weiteren Verlauf des Romans zwingen ihn diese Schmerz- und Schüttelfrostanfälle, die offenbar keinerlei organische Ursache haben, vorzeitig in Ruhestand zu gehen. Nachdem er festgestellt hat, dass sein „Lieblingsopfer“ aus Auschwitz, Helena Lifka, aus Subotica stammt, ist er besessen von dem Wunsch, sie zu sehen und sich ihrem Urteil zu stellen. In Subotica erfährt er, dass Helena Lifka inzwischen nach Zagreb umgezogen ist. Diese Stadt wird für Lamian zum traumatischen Ort, denn dort hat er während seines Ingenieurstudiums erste Erfahrungen mit Frauen, aber auch mit nationalistischem Antisemitismus gemacht. Von dort kommt er nach Jasenovac, wo er vor der Deportation nach Auschwitz den Namen eines soeben Ermordeten annimmt. Während er auf der Suche nach Helena Lifka durch die Straßen Zagrebs geht, verfolgen ihn auf Schritt und Tritt traumatische Erinnerungen. Das Prinzip ist bekannt aus Prousts *A la recherche du temps perdu*: Bestimmte Details, Sinneseindrücke, Bilder, Orte rufen Erinnerungen hervor. So geht die Schilderung eines Straßenmusikanten nahtlos über in Erinnerungen an Lieder, die in Auschwitz verfasst und gesungen wurden.<sup>58</sup> Umgekehrt können Erinnerungen an Auschwitz die Wahrnehmung des Protagonisten steuern. So überlegt er sich, was er tun würde, wenn aus der Dusche im Hotelzimmer kein Wasser lief, sondern Gas ausströmte, nachdem er das Bad mit Gedanken an die unzähligen Juden betreten hat, die in die als Duschen getarnten Gaskammern geschickt wurden.<sup>59</sup>

Als Lamian nach mehreren Anläufen schließlich an der Tür des Hauses klingelt, in dem Helena Lifka wohnen soll, zeigt sich, dass die Frau, die er für sein früheres Opfer gehalten hat, dessen Kusine ist. Helena Lifka ist kurz zuvor verstorben. Während die Kusine ihm Familienfotos zeigt, versäumt er zu erklären, unter welchen konkreten Umständen er Helena Lifka kennengelernt hat. In der Küche dieses Hauses, in der Lamian während des Einkaufsgangs der Gastgeberin alleine bleibt, weil ihn einer seiner Anfälle von Schüttelfrost ereilt hat, fühlt er sich zum ersten Mal seit dem Krieg zu Hause, obwohl er gleichzeitig weiß, dass er hier vollkommen fehl am Platz ist.

In diesem Roman stellt sich mehr noch als in *Knjiga o Blamu* die Frage nach der Schuld: Lamian hat die Vernichtungslager überlebt, weil er die Seite gewechselt hat, sein „Lieblingsopfer“ rettet er, indem er es vergewaltigt. Die Paradoxa einer Zeit, in der traditionelle ethische Werte aufgehört haben, von Belang zu sein, werden hier auf die Spitze getrieben. Die traumatische Erinnerung überwältigt den Protagonisten immer mehr. Insbesondere sein Körper wird mit seinen psychosomatischen Symptomen zum Speicher traumatischer Erinnerungen. Ebenso löst Zagreb als traumatischer Ort den Erinnerungs-

---

58 Vgl. Tišma 1987, S. 231-234f.

59 Ebd., S. 150-156.

zwang des Protagonisten aus.<sup>60</sup> Entsprechend dem metonymischen Prinzip wird ein beliebiges Detail zum Auslöser von Erinnerungen, seien es Sinneswahrnehmungen oder Schlüsselsituationen wie der Gang zur Dusche. Einerseits kann der Protagonist diesen traumatischen Erinnerungen nicht entgehen, andererseits ist auch das ersehnte Urteil unmöglich. Niemand kann ihm seine Sünden vergeben und niemand kann über ihn richten, denn der einzige Mensch, der von seiner Schuld weiß, lebt nicht mehr. Der Leser beendet die Lektüre des Romans in dem Bewusstsein, dass es für den Protagonisten keine Erlösung geben kann, sondern, dass er in seinem „Lager für einen Menschen, in einem Lager für ihn selbst“<sup>61</sup> lebenslang gefangen bleiben wird.

#### IV.

Sowohl Tišma als auch Kiš haben vor dem Hintergrund der eigenen Biographie Werke verfasst, die das Gedächtnis an den Holocaust bewahren. Sie repräsentieren dabei jedoch jeweils unterschiedliche, wenngleich sich punktuell berührende Erinnerungsmodelle.

Kiš schreibt eine faktographische, wenngleich nicht minder künstlerische Prosa. Die ersten beiden Teile des Triptychons *Familienzirkus* schaffen, ähnlich den Erzählungen des von Kiš geschätzten polnischen Autors Bruno Schulz<sup>62</sup>, einen Mythos des umgekommenen, für den Sohn lediglich verschwundenen jüdischen Vaters. Dabei bedient sich Kiš auffallend ähnlicher Verfahren, die zugleich ein wesentliches Merkmal seiner Poetik des Erinnerens ausmachen. Durch die detaillierte Schilderung von sinnlich Wahrnehmbarem wird das Erinnerung vergegenwärtigt. Eine üppige Metaphorik sowie häufige Vergleiche, die zu entfaltetten Bildern tendieren, betonen dabei vor allem die Visualität des Textes, aber auch die Thematisierung anderer Sinneseindrücke, insbesondere olfaktorischer Art, kommen dabei zum Zuge. Damit einher geht eine Ironisierung der Vaterfigur, die das Geschehen bisweilen ins Surreale gleiten lässt. Diese Art von Verfremdung schafft eine ironische Distanz und bewahrt den Text vor falschem Pathos. Durch die Literarisierung der Vaterfigur wird die Erinnerung an ihn entpersonalisiert und damit in einen größeren (historischen) Kontext gestellt.

---

60 Mit der Identifikation Zagrebs als Ort des Nationalismus und des Antisemitismus schreibt Tišma zugleich ein aus serbischer Sicht nationales Stereotyp fest: Kroaten als Unterstützer des Nationalsozialismus.

61 „[...] u logoru za jednog čoveka, u logoru za sebe samog“, Tišma 1987, S. 138.

62 Bei Schulz geht es freilich um einen Vater, der lediglich an Altersschwäche stirbt. Dagegen teilt Schulz selbst, der 1942 von einem SS-Mann auf offener Straße willkürlich erschossen wurde, das Schicksal als Opfer des Holocausts mit Kišs Vater. Pijanović (1992, S. 79) bemerkt, dass Schulz' Leben als ein Kapitel in Kišs *Enciklopedija mrtvih* hätte integriert werden können.



Die Konstruktion des dritten Teils des *Porodični cirkus, Peščanik*, negiert hingegen nicht nur das traditionelle Erzählen, sondern ist explizit demystifikatorisch. Der Autor stellt gemäß seinem Konzept der Schizopsychologie lediglich das Material zusammen, während der Leser während des Lektüreprozesses immer wieder gezwungen ist, die Erinnerungsarbeit an teils widersprüchliche Details selbst zu leisten. Damit wird die Unzuverlässigkeit jeglichen Erinnerns – unterstrichen durch das doppeldeutige Bild der Sanduhr – hervorgehoben. Während die ersten beiden Teile das Gedächtnis an den Vater bewahren, problematisiert der dritte Teil den Prozess und die Möglichkeit des Erinnerns überhaupt. Die Mischung realer und fiktiver Dokumente mit rein fiktiven erzählenden Passagen macht deutlich, dass die historische Wahrheit häufig nur in der Fiktion überleben kann.<sup>63</sup>

Im Gegensatz dazu problematisieren die Romane Tišmas die Möglichkeit des Erinnerns nicht, sondern beschreiben die Qual der Erinnerung und die Unmöglichkeit des Vergessens. Darüber hinaus stellen sie ethische Werte in Frage, indem sie die Gleichzeitigkeit von Schuld und Leiden thematisieren, etwa wenn Holocaustopfer zu Mördern werden, um die eigene Haut zu retten. Tišma hält fest am traditionellen fiktiven Erzählen, wenngleich er, ähnlich wie Kiš, jedoch ausschließlich fiktive, Dokumente in seine Texte integriert. Der Prozess des Erinnerns vollzieht sich bei seinen Figuren in der Regel in Form von erlebter Rede und unterbricht als Rückwendung das Fortschreiten der Chronologie. Durch seine Aufzählungen von Wohnstätten, Todesarten usw. schafft er gleichsam Archive, die das dargestellte fiktive Geschehen in einen historischen Zusammenhang stellen, die Umkehrung des Selektionsprozesses, der nach Wolf Schmid jeglichem Erzählen zugrunde liegt.<sup>64</sup> Im Unterschied zu Kiš gibt es bei ihm gleichwohl pathetische Passagen, jedoch stets im Bewusstsein seiner Figuren, nicht in der Erzählerrede. Bei der Darstellung bestimmter Orte als (traumatische) Erinnerungsorte kann auch das mnemotechnische Prinzip zum Einsatz kommen, so beim Abschreiten der ehemaligen Judengasse in *Knjiga o Blamu*. Ansonsten greift er das von Proust bekannte Prinzip des Auslösens von Erinnerungen durch bestimmte Sinneseindrücke auf.

In den Werken beider Autoren wird deutlich, wie während des Zweiten Weltkriegs individuelle Schicksale unausweichlich unter die Gewalt einer grausamen und aggressiven Politik geraten. Ihr wesentlicher Unterschied besteht in der jeweils spezifischen Poetik des Erinnerns.

---

63 In Atom Egoyans Film *Ararat* (Kanada 2004) verhält es sich ähnlich: Die Erinnerung an den Genozid an den Armeniern wird allein durch einen im Film gedrehten Spielfilm, also in der Fiktion, bewahrt.

64 Vgl. Schmid 2005, S. 252.

## Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida, 2003: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München
- Assmann, Jan, 1999: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München.
- Delić, Jovan, 1997: *Kroz prozu Danila Kiša*. Beograd.
- Dresden, Sam, 1997: *Holocaust und Literatur*. Frankfurt/M.
- Düwell, Susanne, 2004: „*Fiktion aus dem Wirklichen*“. *Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah*. Bielefeld
- Focke, Wenda, 1992: *William G. Niederland: Psychiater der Verfolgten: seine Zeit – sein Leben – sein Werk: ein Porträt*. Würzburg.
- Gitay, Yehoshua (Hrsg.), 1998: *Literary Responses to the Holocaust 1945–1995*. San Francisco, London, Bethesda.
- Hartman, Geoffrey, 1999: *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*. Berlin.
- Haverkamp, Anselm / Lachmann, Renate, 1991: *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt/M.
- Hetzer, Tanja, 1999: *Kinderblick auf die Shoah. Formen der Erinnerung bei Ilse Aichinger, Hubert Fichte und Danilo Kiš*. Zürich.
- Hilberg, Raul, 1990: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. I–III. Frankfurt/M. (engl. Original 1961/1982).
- Ingold, Felix Philipp, 1995: „Das Archiv einer ‚ethnographischen Rarität‘. Über Danilo Kiš“, in: *Schreibheft* 46, 13–15.
- Jakowska, K., <sup>3</sup>1996: „Wojny światowe a literatura w kraju“, in: *Słownik literatury polskiej*. Wrocław, Warszawa, Kraków, 1199–1207.
- Kiš, Danilo, 1995a: *Mansarda*. Beograd.
- Kiš, Danilo, 1995b: *Čas anatomije*. Beograd.
- Kiš, Danilo, 1995c: *Homo poeticus*. Beograd.
- Kiš, Danilo, 1995d: *Grobnica za Borisa Davidovića*. Beograd.
- Kiš, Danilo, 1995e: *Enciklopedija mrtvih*. Beograd.
- Kiš, Danilo, 1997: *Garten, Asche*. (Aus dem Serbischen von Anton Hamm). Frankfurt/M.
- Kiš, Danilo, 1999: *Porodični cirkus: Rani jadi – Bašta, pepeo – Peščanik*. Split.
- Lachmann, Renate, 1990: *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt/M.
- Lachmann, Renate, 2004: „Faktographie und Thanatographie in *Psalam 44* und *Peščanik* von Danilo Kiš“, in: Hansen-Kokoruš, Renate / Richter, Angela (Hrsg.): *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*. Frankfurt/M. etc., 277–291.
- Lachmann, Renate, 2007/2008: „Schulzoide‘ Momente im Frühwerk von Danilo Kiš“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 65/2 (2007/2008), 353–382.

- Lachmann, Renate, 2008: Zur Poetik der Kataloge bei Danilo Kiš“, in: Grübel, Reiner / Schmid, Wolf: Wortkunst, Erzählkunst, Bildkunst. (Festschrift für Aage A. Hansen-Löve). München, 296-309.
- Levi, Primo, 1947: *Se questo è un uomo?* Torino.
- Meyer-Fraatz, Andrea, 2004a: „Literatura o II wojnie swiatowej między cyklem a powieścią“, w: *Cykl i powieść*. (Pod red. Jakowskiej, Krystyny / Kuleszy, Dariusza / Sokolowskiej, Katarzyny). Białystok, 43-48.
- Meyer-Fraatz, Andrea, 2004b: „Söhne und Väter. Überlegungen zu einer thematischen Konstante bei Franz Kafka, Bruno Schulz und Danilo Kiš.“, in: Hansen-Kokoruš, Renate / Richter, Angela (Hrsg.): *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*. Frankfurt/M. etc., 359-374.
- Pantić, Mihajlo, 1998: *Kiš*. Beograd.
- Petzer, Tatjana, 1998: „Die kalten Tage im Werk von Danilo Kiš“, in: *Rowohlt Literaturmagazin* 41, 113-120.
- Petzer, Tatjana, 2008: *Geschichte als Palimpsest. Erinnerungsstrukturen in der Poetik von Danilo Kiš*. Frankfurt/M. etc. (Pegisha – Begegnung. Jüdische Studien. Bd. 6)
- Pijanović, Petar, 1992: *Proza Danila Kiša*. Priština, Gornji Milanovac, Podgorica.
- Prstojević, Alexandre, 2003: „Danilo Kiš: Le roman face à l'histoire“, in: ders. (Hrsg.): *Temps de l'histoire. Études sur Danilo Kiš*. Paris, Budapest, Torino, 85-93.
- Rakusa, Ilma, 1998: „Erzählen als Aufzählen. Danilo Kiš literarische Inventare“, in: *Rowohlt Literaturmagazin* 41, 121-134.
- Schnelzer, O., 2006: *Kaskaden der Erinnerung. Aufzählungen aus dem Gedächtnis bei Danilo Kiš und Aleksandar Tišma*. Unveröffentlichte Seminararbeit im Rahmen des Seminars „Literatur als Erinnerungskultur“ WS 2005/2006, Universität Frankfurt am Main, Slavische Philologie.
- Tišma, Aleksandar, 1976: *Upotreba čoveka*. Beograd.
- Tišma, Aleksandar, 1980: *Knjiga o Blamu*. Beograd.
- Tišma, Aleksandar, 1987: *Kapo*. Beograd.
- Tišma, Aleksandar, 1995: *Das Buch Blam*. (Aus dem Serbischen von Barbara Antkowiak). München, Wien.
- Vuletić, Ivana, 2003: *The Prose Fiction of Danilo Kiš, Serbian Jewish Writer. Childhood and the Holocaust*. Lewiston, N.Y.
- Wolf-Grießhaber, Katharina, 2006: „Erinnern als Ausgraben und Rekonstruieren. Nationalsozialistische Vernichtungspolitik in Danilo Kiš Roman *Peščanik*.“, in: Grüner, Frank et al. (Hrsg.): „*Zerstörer des Schweigens*“. *Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa*. Köln, Weimar, Wien, S. 263-276.
- Young, James Edward, 1992: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt/M.

