Überflüssige Anführungsstriche: Grenzen der Sprache in Terézia Moras *Alle Tage* & Saša Stanišić' *Wie der Soldat das Grammophon repariert*

Citations superflues : limites de la langue dans Alle Tage de Terézia Mora et

Wie der Soldat das Grammophon repariert de Saša Stanišić

Redundant quotation marks: Limits of language in Terézia Mora's Alle Tage & Saša Stanišić's Wie der Soldat das Grammophon repariert

Lene Rock

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1984>

DOI : 10.4000/germanica.1984

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 47-62

ISBN : 9782913857308

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Lene Rock, « Überflüssige Anführungsstriche: Grenzen der Sprache in Terézia Moras *Alle Tage* & Saša Stanišić' *Wie der Soldat das Grammophon repariert* », *Germanica* [Online], 51 | 2012, Online erschienen am: 11 Januar 2013, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1984> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1984>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Überflüssige Anführungsstriche: Grenzen der Sprache in Terézia Moras *Alle Tage* & Saša Stanišić' *Wie der Soldat das Grammophon repariert*

*Citations superflues : limites de la langue dans Alle Tage de Terézia Mora et
Wie der Soldat das Grammophon repariert de Saša Stanišić*

*Redundant quotation marks: Limits of language in Terézia Mora's Alle Tage &
Saša Stanišić's Wie der Soldat das Grammophon repariert*

Lene Rock

- 1 Ein Blick auf die Liste der Adelbert-von-Chamisso-Preisträger der vergangenen Jahre legt einen zunehmenden Anteil von Schriftstellern aus den ehemaligen Ostblockstaaten frei. Die *Eastern Turn*, so bezeichnet es Brigid Haines¹, weist in individuellen Texten eine Neubewertung von Identitätsfragen auf, sowie eine thematisch vereinigende Meta-Erzählung des Post-Kommunismus. Dadurch entsteht für die deutschsprachige bzw. europäische Literatur ein neuer historischer Rahmen jenseits der Ost-West-Aufteilung, dessen Grundlage die Erkenntnis der Globalisierung sowie der gemeinsamen imperialen Wurzeln bildet². Terézia Moras *Alle Tage* und Saša Stanišić' *Wie der Soldat das Grammophon repariert* sind beide Auseinandersetzungen mit der Balkan-Kriegsvergangenheit, die trotz ihrer unterschiedlichen erzählerischen Darstellung ein sehr ähnliches Misstrauen gegenüber der Sprache aufweisen.
- 2 Terézia Mora wurde 1971 im ungarischen Sopron an der österreichischen Grenze geboren, wo sie zu der seit dem Zerfall der Doppelmonarchie dort lebenden deutschsprachigen Minderheit gehörte. 1990 zog sie nach Berlin, wo sie Hungarologie und Theaterwissenschaft studierte, und später zur Drehbuchautorin ausgebildet wurde. Seit 1998 lebt und arbeitet sie als freie Schriftstellerin in Berlin. Für ihre drei Veröffentlichungen – den Erzählband *Seltsame Materie* (1999), den Debütroman *Alle Tage* (2004) und den Roman *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009) – wurde sie mehrmals

ausgezeichnet. Saša Stanišić wurde 1978 in Višegrad in Bosnien-Herzegowina geboren. Als 1992 die Stadt die Kulisse des Bürgerkriegs wurde, flüchtete er nach Heidelberg, wo er Deutsch als Fremdsprache und Slawistik studierte. In Leipzig beendete er später das Studium am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig. Nach zahlreichen Essays, Erzählungen und Hörspielarbeiten erschien 2006 sein gefeierter semi-autobiographischer Erstlingsroman *Wie der Soldat das Grammophon repariert*.

- 3 Chamisso-Preisträger seien, der Erläuterung zum Preis der Bosch-Stiftung nach, „Beispiele dafür, wie die Kultur derjenigen, die hier eine neue oder zweite Heimat gefunden haben, mit der unseren zusammenfindet“³. Wie unterschiedlich auch ihre Herkunft und Lebensgeschichten, „[e]ines verbindet sie: die deutsche Sprache, in die sie eingewandert sind und die sie zu ihrer eigenen und wichtigsten Ausdrucksform gemacht haben“⁴. Dass letzteres auf Stanišić und Mora kaum zutrifft – Mora ist teilweise deutschsprachig aufgewachsen, und Stanišić bezeichnet es als seine „bequemere Sprache“⁵ – zeigt, wie jene Idee der kulturellen bzw. sprachlichen Bereicherung vor allem die Kongruenz der Sprache und Staatsangehörigkeit voraussetzt. Dass Mora als ‚Grenzüberschreiterin‘ bezeichnet wird, würde sie überhaupt nicht im biografischen, doch nur im literarischen Sinne annehmen, da sie dies als ein für Künstler unverzichtbares Attribut auffasst⁶. Auch Stanišić widersetzt sich einer solchen fast mythologisierenden Bereicherungsidee, die allzu oft literarischen Stil mit Exotik gleichschaltet, „als sei [es] ein Talent, das man aus dem Vaterland mitgebracht hat“⁷. Will man die Sprache eines Schriftstellers problematisieren, sollte man eben nicht die deutsche, sondern gerade die Sprache an sich betrachten. Denn, so Stanišić, „das Schreiben selber ist eine Fremdsprache“, die er jedes Mal neu lernen muss⁸ – ein schwieriges Verhältnis, das im Falle Mora mit einem grundsätzlichen Misstrauen gegenüber der Sprache und der Narration zusammenhängt⁹, obwohl sie zugleich die Literatur als ihre existentielle Vervollkommenheit bezeichnet¹⁰. Gerade die Spannung zwischen einem unumgänglichen Schreib- bzw. Erzählbedürfnis und der Erkenntnis der sprachlichen Unangemessenheit erkundet dieser Aufsatz.
- 4 Stanišić’ Roman ist Aleksandar Krsmanović’ Geschichte im doppelten Sinne, das heißt seine Vergangenheit und Erzählung – in thematischer Hinsicht genauer: Aleksandars erzählte Erinnerung. Der Roman schildert eine Kindheit im jugoslawischen Višegrad unter der Tito-Regierung, die abrupt durch den Krieg unterbrochen wird¹¹. Nachdem er mit seinen Eltern nach Deutschland geflohen ist, versucht er, seine Erinnerungen an der Realität zu prüfen. In der Aufarbeitung seiner traumatischen Erfahrung und dem Versuch, seine verlorene Kindheit endgültig jedoch auf befriedigende Weise zu verabschieden, lassen sich interessante erzähltechnische Aspekte der Narrativität des Gedächtnisses erkennen.
- 5 Als Erkundung der Erinnerung ist Stanišić’ Text durchaus vergangenheitsbezogen, und unterscheidet sich so von Moras *Alle Tage*, dessen Protagonist Abel Nema durch Verleugnung seiner Herkunft ein Leben in der Großstadt zu gestalten versucht. Dennoch ist gerade die Leerstelle seiner Geschichte die treibende Kraft der Geschichte, die sich wegen der polyfonen Struktur, zahlreicher Erzählstränge und unbeständiger Erzählperspektive schwer zusammenfassen lässt. An einen unspezifischen Gegenwartsrahmen, der im Öffnungssatz festgelegt wird, knüpfen mehrere fokalisierende und auktoriale Stimmen an, die Abel Nemas Geschichte zu rekonstruieren versuchen. Von seiner Jugendliebe Ilia zurückgewiesen, fängt er eine

Reise an. Unterwegs trifft ihn ein Gasunfall, der ihm auf unerklärliche Weise die Erinnerung entnimmt, ihm aber die Gabe der Vielsprachigkeit einbringt. Wunderbar erweist sich jedoch Abels Gabe nicht, da etwas ihm daran hindert, Kommunikation und menschliche Verbindung herzustellen. Zur gleichen Zeit seines Unfalls bricht in seinem Vaterland ein Bürgerkrieg aus, der ihm die Wiederkehr unmöglich macht. Er kommt in der Großstadt B. an, wo sich verschiedene Figuren um ihn kümmern, er jedoch den Wohnsitz mehrmals wechselt, und sein Versuch, sich einzuleben nur zu scheitern scheint.

- 6 Dass es sich in *Alle Tage* im Hintergrund um den Krieg im ehemaligen Jugoslawien handelt, lässt sich nur aus spärlichen Hinweisen und Andeutungen, und sogar dann nicht eindeutig schließen. Kennzeichnend für Moras Text ist der Verzicht auf räumliche und zeitliche Spezifizierung, den schon irgendein Erzähler im Öffnungssatz in einen Fiktionsrahmen einklammert: „Nennen wir die Zeit *jetzt*, nennen wir den Ort *hier*. Beschreiben wir beides wie folgt.“¹² Eine Beschreibung im herkömmlichen Sinne folgt jedoch nicht, da jede Ortsbezeichnung sich selbst unterwandert, und im Zeichen der Abwesenheit und Negation als äußerst zweifelhaft dargestellt wird:

„Braune Straßen, leere oder man weiß nicht genau womit gefüllte Lagerräume und vollgestopfte Menschenheime, im Zickzack an der Bahnlinie entlang laufend, in plötzlichen Sackgassen an eine Ziegelsteinmauer stoßend. [...] Kein Park, nur ein winziges, wüstes Dreieck sogenannte Grünfläche, weil etwas übrig geblieben war am spitzen Zusammenlaufen zweier Gassen, so ein leerer Winkel. Plötzliche Böen frühmorgendlichen Windes [...] rütteln an einer hölzernen Scheibe, einem alten oder nur so aussehenden Kinderspielzeug [...]. Daneben der frei schwebende Tragering eines Mülleimers, der Eimer selber fehlt.“¹³

- 7 Weiter im Text erinnert die Großstadt B. als „*pulsierendste [...] Metropole [der] Hemisphäre*“¹⁴ zwar an Berlin, beim Namen wird sie nicht erwähnt. Nicht gerade handelt es sich um die schlichte Auslassung topographischer Details, sondern um eine bedeutungsvolle Undeutlichkeit im Sinne der *circumlocution* bzw. *circumlocation*¹⁵, die wie eine falsch eingestellte Brille ungenaue Umrisse des erzählten Raums vorführt, und somit eine scharfe Fokussierung und Fixierung verhindert. So sollte der Text vor einer thematischen Verblendung schützen, denn, wie Mora über diese auch in *Seltsame Materie* verwendete Erzähltechnik erklärt, „[e]s gibt Wörter, die reißen einen Text mit Mann und Maus an sich. Man kann Gestapo, Balkankriege oder 9/11 nicht *nebenbei* erwähnen. Solche Wörter dominieren einen Text, er *handelt* von ihnen, egal, worüber es sonst zu handeln meint“¹⁶. In dieser Hinsicht gelten Anonymisierung und räumliche Austauschbarkeit als metaphorisierende Verfahren. Jedenfalls erscheinen Ort und Zeit genügend konkret, um Abel Nemas Geschichte exemplarisch als die problematische Lebensgestaltung eines Kriegsflüchtlings in einer westlichen, multikulturellen Großstadt zu interpretieren, ohne dass sich der Blick des Lesers unwillkürlich auf die hintergründige Kriegsthematik fixiert.

- 8 Gegen Moras topographische Generalisierung hebt sich die Konkretisierung bei Stanišić stark ab, die dem Erinnerungsprozess zwar inhärent ist, vor allem aber eng mit der Erzählsituation und mit der Thematik des reflektierten Erzählens verknüpft ist. Die Anfangsgeschichten tragen ausführliche, barocke Überschriften als Vorschau zu farbenfreudigen, detailversessenen Schilderungen. Die Perspektive gehört dem Kind-Erzähler Aleksandar, der seine Erzähllust zum dauernden Andenken an seinen geliebten Großvater Slavko einsetzt. Als selbst ernannter „Chefgenosse des Unfertigen“¹⁷ hat er sich vorgenommen, „niemals auf[zu]hören zu erzählen“¹⁸: „Alles

Abgeschlossene und jeder Tod kommen [ihm] unnötig, unglücklich und unverdient vor¹⁹. Noch bevor ein Vorwurf der ‚Jugostalgie‘ zutreffen könnte, schleicht jedoch eine andere, grausame Realität herein. Was ihm bisher als Schulhoffrage erschienen war – „[e]s gibt ein Dazugehören und ein Nichtdazugehören“²⁰, offenbart sich jetzt als Ursache eines Krieges. Unterliegt Aleksandars Erzählung am Anfang noch ein naives Glauben an den Zauber bzw. der Performativität der Sprache, mit der er sich die Welt schöner ausdenken kann, so durchbricht der Kriegsbeginn auch die Eindeutigkeit der Erzählperspektive. „Ich bin ein Gemisch. Ich bin ein Halbhalb. Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also“²¹, so erklärt er. Wenn er untertaucht, zerfällt auch seine Erzähllust in eine brüchige, vielstimmige Erzählmanie. Der kindliche weicht dem verzweiferten Aleksandar, der versucht, in Briefen an die unauffindbare Asija, die mit ihm in seinem belagerten Hochhaus verblieb, die Verbindung mit seiner abgebrochenen Kindheit wiederherzustellen. Ort seines Schreibens ist Essen, Deutschland, wohin er mit seinen Eltern geflohen ist. Wenn schließlich eine versuchte dokumentarische Wiedergabe seiner Erfahrungen scheitert, reist Aleksandar nach Višegrad zurück, um die Lücken im Puzzle seiner Erinnerung zu ergänzen.

- 9 Die Erzählstruktur in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* mag wegen der vielstimmigen Bruchhaftigkeit kompliziert wirken, trotzdem werden die einzelnen Stimmen eindeutig eingesetzt, in der Hinsicht, dass sie den Rahmen von Aleksandars Erzählung nicht verlassen und bestimmten, mehr oder wenig vom Leser erkennbaren Figuren entspringen. Problematischer erweist sich die Polyfonie in *Alle Tage*, wo sich die zahlreichen Stimmen außerdem in die erwähnte Ungenauigkeit der *circumlocution/circumlocation* und in eine an Döblins *Berlin Alexanderplatz* erinnernde Montagetechnik verwickeln²². Dadurch tritt eine Grenzverschwimmung zwischen diegetischer und heterodiegetischer Ebene auf, wobei der ständige Wechsel von Personalpronomen – normalerweise die Wahrzeichen der Erzählperspektive – auf eine enunziative Unsicherheit hinweist. Die geht mit der Enthierarchisierung auktorialer und fokalisierender Stimmen und einer unklaren Unterscheidung direkter und indirekter Rede einher, kann dabei jedoch auch nicht völlig als erlebte Rede gedeutet werden. Die verworrene Perspektive wird anhand von kursiven und eingeklammerten dramaturgischen Anweisungen expliziert, die das unbeständige, ortlose Sprechen teilweise bezähmen²³. Dieses Sprechen ist das Korrelat von Abel Nemas unsicherer Erscheinung, dessen Name schon im Zeichen der Unkennbarkeit bzw. der Fremdheit steht: „Nema. So wie das Nichts“²⁴, oder „verwandt mit dem slawischen“²⁵ Nemeš [...] für jede nichtslawische Zunge, für den Stummen also, oder anders ausgedrückt, den Barbaren“²⁶. Genau seine ‚stumme‘ Sprache, an der man keinen Halt hat, trägt zu seiner Unidentifizierbarkeit bei. Seine imponierende Sprachkompetenz bleibt lediglich theoretisch und wird durch die Mauer des Sprachlabors abgegrenzt, denn „in der Praxis hört man kaum einen Satz von ihm“²⁷. Deshalb „ist alles, was er sagt, so, [...] ohne Ort, so klar, wie man es noch nie gehört hat, kein Akzent, kein Dialekt, nichts – er spricht wie einer, der nirgends herkommt“²⁸. Genauso konturlos und ohne Anhaltspunkt ist sein Aussehen, das Mercedes‘ Perspektive auf die oben beschriebene Weise verunsichert und durcheinanderbringt:

„Von außen betrachtet, sieht er wie ein ganz normaler Mann aus, Korrektur: ein ganz normaler Mensch, Korrektur: verwerfe den ganzen Satz, weil Mercedes noch rechtzeitig einfiel, dass auch der erste Teil, dieses ‚von außen betrachtet‘ bei einem Menschen (Mann) überhaupt keinen Sinn machte und somit am Ganzen nichts mehr war, das, ausgesprochen, einigermaßen sicher dagestanden hätte. Nichts stand einigermaßen sicher da. Manchmal zweifle ich, ob überhaupt ein einziger Gedanke... Sie

hatte das Gefühl, im Stehen zu schwanken, wollte sie ihm ins Gesicht schauen, musste sie immer wieder scharf stellen, wie in einem fahrenden Zug, mir taten schon die Augen weh, und plötzlich schien er überhaupt kein bestimmtes Geschlecht mehr zu haben, ein Ichweißnichts, ein seltsamer Zwitter [...]“²⁹.

- 10 Abel Nemas unvollkommene Vielsprachigkeit und Konturlosigkeit sind eng verwoben und zurückzuführen auf seine misslingende sprachliche Subjektgestaltung, die Derrida als „identity disorder“³⁰ bezeichnen würde. In einem Fliegenpilz-induzierten Delirium – Abels einziger Ich-Rede im ganzen Roman – erklärt er, vor Scham seine Geschichte und seine Herkunft verleugnet zu haben müssen. Einem solchen Mangel an autobiographischer Anamnese unterliegt nach Derrida die Unfähigkeit, ein „Ich“ zu erkennen und auszusprechen³¹. In dieser Hinsicht kommen Abels Mehrsprachigkeit und sein ständiger Namenwechsel nicht unbedingt einem Reichtum der Identitäten gleich, sondern verraten sie vielmehr das Scheitern seiner „identificatory modality“³². Wenn also Abel Nema seine deliriöse Rede anfängt mit einem „Und ich – also: Ich“³³, gilt das als Versuch zur Selbstvergewisserung, die sich von jenem Sprechen ohne Sprechort abtrennen will, das schon den Romantext und die Erzählperspektive mit der grundsätzlichen Verweigerung der – zeitlichen, räumlichen, subjektiven – Identifikation angesteckt hat.
- 11 Die Ursache von Abels *identity disorder* lässt sich nur anhand einer metaphorisierenden Verknüpfung unterschiedlicher Ereignisse rekonstruieren. Wenn Abel nach dem Abitur von seinem Freund und Jugendgeliebten Ilia zurückgewiesen wird, irrt er eine Weile in der Stadt umher und beobachtet sich als Silhouette in einer Fensterscheibe. Er tritt sein Spiegelbild ein, und verneint somit seine bisherige Selbstwahrnehmung, die sich ja als illusorisch erwiesen hat. Später, im Delirium, erklärt Abel, dass das „der reinste und befriedigendste“, Augenblick seines Lebens war, „an dem [er] am meisten bei [sich] war“³⁴. Genau, denn wenn er kurz darauf eine Reise anfängt, um mehr über seinen verschwundenen Vater zu erfahren, trifft ihn der Gasunfall, der ihm „das Gewusel von Erinnerung und Projektion, Vergangenheit und Zukunft“³⁵ entnimmt. Dass dieser Moment mit dem Kriegsausbruch in seinem Vaterland zusammenfällt, lässt sich als traumatisierende Erfahrung lesen, die wegen der erwähnten Gefahr der thematischen Verblendung allerdings auf sublimierte³⁶ Weise dargestellt wird.
- 12 Verschwinden mit Ilia Kindheit, Vaterland und Vergangenheit – die Vektoren einer ‚normalen‘ Identitätsbildung –, so kommt Abel als die Verkörperung der Fremdheit im Sinne der Identitätslosigkeit in den Blick. Identität könnte man – nach LaCapra – als problematische Zusammensetzung unterschiedlicher und ungleichmäßig betonter Subjektpositionen betrachten. Als geschichtlich verwickelte Entitäten wählen Subjekte nicht nur, sondern erben sie auch ihre Positionalität. Um sich der Universalisierung einer – unberechtigt als klar umrissen aufgefassten – Position zu widersetzen, ist eine mehr oder wenig explizite Auseinandersetzung notwendig³⁷. Daran hindert Abel die Verneinung seiner Herkunft bzw. die Verdrängung des Traumas. Es führt dazu, dass unterschiedliche Subjektpositionen auf ihn projiziert werden, an denen er nur scheitern kann. Für Konstantin ist er ein kein richtiger Flüchtling, „ein Glückspilz“³⁸, weil er ein Stipendium bekommen hat; für Mercedes scheitert er als Ehemann in einer misslungenen Scheinehe; sogar an ihn als hochbegabten Polyglotten wird gezweifelt, denn, so der Professor Tibor, „Was heißt hier: *hoch*? Nun gut, er kann was. Ein paar Sprachen. Angeblich.“³⁹ Der grundsätzlich vernichtende Charakter solcher Zuschreibungen stellt sich am äußerst zynischen Romanende heraus, wenn es einem Gang nicht gelingt, Abel genauer zu identifizieren als einen „Typ“. Wenn der Gang Abel

so schlimm zurichtet, dass er aphasisch wird, verliert jene Bezeichnung ihre harmlose, umgangssprachliche Bedeutung, und wird sie zu einem Verfahren der aufgedrängten Identifikation. So lässt sich Abels Geschichte verstehen als die des „Fremden per se“⁴⁰, der durch die Gewalt der Identifizierung bis zu einem klar erkennbaren gesellschaftlichen Stereotyp des Einwanderers reduziert wird, der kaum mehr als ein mangelhaftes „es ist gut“⁴¹ herausbringt.

- 13 Während Mora Trauma und Verdrängung nicht als eigenständige Themen verarbeitet, sondern sie in die Fremdheitsdarstellung des exemplarischen Protagonisten einfügt, liegt bei Stanišić eine direkte erzähltechnische und thematische Auseinandersetzung mit der Narrativität der Aufarbeitung vor, sowie mit der einhergehenden Verknüpfung von Voraussetzungen über Erinnerung, Wahrheit und Sprache. Denn *working through* ist nach LaCapra grundsätzlich eine Artikulationspraxis, wobei man Vergangenheit und Gegenwart bzw. die Erinnerung an Trauma und die Einsicht in die Gegenwart als Öffnung zur Zukunft zu unterscheiden lernt⁴². Dieser Prozess schlägt sich in Stanišić' Text nieder als Widerspruch zwischen Aleksandars kindlicher Erzählauffassung und der Einsicht, dass seiner Erzählung ein Ende gesetzt werden muss. Diesem sprachlichen Erwachsenwerden unterliegt die Spannung zwischen der dokumentarisch-positivistischen und der narrativ-konstruktivistischen Ansätzen der Historiographie⁴³, die mit entgegengesetzten Referenzialitätsbegriffen das Verhältnis zwischen Erzählung und Erinnerung unterschiedlich deuten. Für den kindlichen Aleksandar verfügt die Sprache über einen Zauber, der den Tod übersteigt, wie er am Beispiel Titos feststellt, der erst stirbt, wenn er nicht mehr in Gedichten, Zeitungen und Büchern weiterlebt. Über seinen Opa, über den seine Familie nicht mehr spricht, erklärt er: „Weniger am Leben als Opa Rafik kann kein Toter sein“⁴⁴. Erzählung stellt hier trotz schmerzhafter Bruchlinien die Kontinuität des Lebens sicher, was Aleksandars Glauben an sprachlicher Performativität und einem irrelevanten Unterschied zwischen Realität und Sprache zeigt. In der Wiedergabe des frühen Kriegsbeginns kommt das in zwei stilistisch auffälligen Kapiteln zum Ausdruck, die schon wegen ihrer anders aufgestellten Titel einen Bruch in der Erzählstruktur ankündigen. Die Perspektiven eines Rabbis und eines liebeskranken Soldaten decken entscheidende Momente in Aleksandars Leben zu – der Kapitel „...“ verbindet sein Leben bevor Kriegseinbruch mit dem während des Untertauchens; „Emina auf den Armen durch ihr Dorf getragen“ verschleiert seine Flucht nach Deutschland. Der magisch-realistische Hauch dieser Fragmente weist auf die dissoziierende bzw. verdrängende Kraft seiner Fabulierlust hin, was aber nur am Anfang seiner Absicht entspricht: „[I]ch wollte versprechen, das Erinnern in den nächsten zehn Jahren einzustellen, aber Oma Katarina war gegen das Vergessen. [...] Beides müsse man erinnern, [...] die Zeit, als alles gut war, und die Zeit, in der nichts gut ist“⁴⁵. Nachdem Aleksander nach ihrem Vorbild versucht hat, in seinen Briefen Erinnerung und Vergangenheit entgegenzutreten, weist seine Erzählung die Spuren eines unverarbeiteten Traumas auf, was nach LaCapra mit einer *différance* einhergeht, der Verschwimmung von Unterschieden zwischen Selbst und Anderem, Gegenwart und Vergangenheit⁴⁶. Aleksandar beendet seinen Briefverkehr, weil er an Asijas Existenz bzw. an seiner Erinnerung und der Objektivität seiner Darstellung zweifelt. Irritiert und enttäuscht erklärt er: „Man müsste [...] einen ehrlichen Hobel erfinden, der von den Geschichten die Lüge abraspeln kann und von den Erinnerungen den Trug. Ich bin ein Spänesammler“⁴⁷. Deshalb fängt er am 11. Februar 2002⁴⁸ die faktische Rekonstruktion seiner Erinnerung des 6. April 1992 an, des ersten Tages der Višegrader Belagerung. Während er als Kind-Erzähler an der These seines Vaters

glaubte, dass „die Wirklichkeit abbilden heißt [,] vor ihr [zu] kapitulieren“⁴⁹, strebt er mit seiner Erzählung jetzt Wahrheitsgetreue nach: „Was geschehen wird, ist so unwahrscheinlich, dass keine Unwahrscheinlichkeit übrig bleibt, um darüber eine erfundene Geschichte zu erzählen“⁵⁰. Wenn hier die Grenzen zwischen Wahrscheinlichkeit, Wahrheit und Fiktion verschwimmen, hängt das eng mit der Unmöglichkeit und Irrelevanz einer Unterscheidung zwischen objektiver und subjektiver Erinnerung zusammen. Auf die Aporie der uneigenen Erinnerung stößt er, wenn seine Suchmaschinenforschung nur „[ihm] fremde Erinnerungen“⁵¹ einträgt und er feststellt, dass „es [...] kein absolutes böse und kein absolutes erinnern [gibt][sic]“⁵². Als allerletzter Versuch, seine Erinnerung an einer objektiven Wahrheit zu prüfen, kehrt er nach Višegrad zurück, um dort seine „Vergangenheitsschablonen nach[zu]zeichnen“⁵³.

- 14 Die jeweiligen Wahrheitsansprüche, die seine erzählerische Auseinandersetzung mit Repräsentation erforscht, werden Aleksandars Erfahrung offensichtlich nicht gerecht. Dieser Mangel führt er nicht unbedingt auf die Unermesslichkeit seiner Erfahrung zurück, sondern auf eine grundsätzliche Ambivalenz im sprachlichen Wahrheitsanspruch selber. Die folgende Schlüsselstelle erklärt Aleksandars Widerstand gegen den irrelevanten Unterschied zwischen direkter und indirekter Rede. „[W]arum die Anführungsstriche überflüssig sind“⁵⁴:

„Weil jeder alles sagen und denken und nicht sagen darf, und wie sollen Anführungsstriche für nichtgesagtes Denken aussehen, oder für gelogenes Sagen, oder für Denken, das gar nicht wichtig genug ist, um gesagt zu werden, oder für das wichtige Gesagte, das nicht gehört wurde?“⁵⁵

- 15 Ein allzu klarer Unterschied verneint den Wirklichkeitsgehalt des Ungesagten oder Unsagbaren – der „schweren [Antworten] und [der] schweren Gedanken“, die Aleksandar hat, „wenn [er] an Višegrad [denkt], und die [er] ohne Opa Slavko in der Nähe nicht aussprechen kann“⁵⁶. Außerdem beruft es sich auf eine von Aleksandar misstrauete Behauptung der sprachlichen Unmittelbarkeit, wobei Signifikant und Signifikat völlig miteinander übereinstimmen, während doch die Sprache selber als Vermittler in die Indirektheit gelangt. Aleksandars Erzählung ist ganz und gar geprägt von der Spannung zwischen dem sprachlichen Vermögen zur Kontinuität der Erinnerung und einem allzu starren Wahrheitsanspruch. An der Stelle des Erzählers ruft er selber eine objektivierende Distanz zu der erinnerten Erfahrung hervor, die, wie LaCapra bemerkt, ihn vor unangebrachter Identifikation beschützt, ihn mithin jedoch auch der Empathie beraubt⁵⁷. In dieser Hinsicht bewirkt der Text durch Stileffekte eine *empathic unsettlement*⁵⁸, eine Irritation durch Mangel an Eindeutigkeit, die jedoch verhindert, dass die Narration die Erinnerung entweder objektiviert, harmonisiert oder endgültig an deren Unaussagbarkeit scheitert. Denn, wie es der Historiker Frank Ankersmit sagt, „Saying *true* things about the past is easy [...] but saying *right* things about the past is difficult“⁵⁹.

- 16 Eine ähnliche Problematisierung des Wahrheitsanspruchs findet sich in *Alle Tage*, wo Abels Delirium deutlich macht, dass der narrativen Verweigerung zeitlicher, räumlicher und subjektiver Spezifizierung ein grundsätzlicher Widerstand gegen das Urteil in sprachlicher Identifizierung unterliegt. Mit schon verurteilenden Fragen zwingt ein halluzinatorisches, kafkaeskes Gericht⁶⁰ ihn, Farbe zu bekennen, wogegen er heftigen Widerstand leistet: „[...] Sie sind nicht und werden niemals in der Lage sein, sich ein Urteil zu bilden. Weil sie nicht den Mumm haben oder weil es nicht möglich ist“⁶¹. Durch eine einmalige Ich-Rede mit zentralisiertem Sprechort – das Kapitel trägt

den Titel „Zentrum“ – scheint Abel jedoch mit sich und seiner bisher verneinten Herkunft im Reinen zu kommen. Denn wenn er aufwacht, wird in seinem Sprechen tatsächlich ein Akzent wahrgenommen. Wegen des deliriösen Rahmens gerät die Wahrhaftigkeit seines Sprechens jedoch in die Schweben. An diesem unentschiedenen Ort zeigt sich die Ambivalenz der Sprache, die sowohl identitätsstiftend als auch – beraubend ist, und die als „Ordnung der Welt [...], musikalisch, mathematisch, kosmisch, ethisch, sozial, die grandioseste Täuschung“⁶² äußerst unzuverlässig ist. Wie unterschiedlich auch ihre Auseinandersetzung mit der Vergangenheits- und Kriegsthematik, Moras und Stanišić’ Texten unterliegt dieselbe Suche nach einer Sprache der Unentschiedenheit, nach einer Stimme, die die „Existenz der dunklen Bereiche“⁶³ im Sinne Derridaischer *différance* nicht auslöscht. Ihre Texte veranschaulichen das komplizierte Verhältnis zwischen Narrativität und Referenzialität, das LaCapra, über u. A. Roland Barthes⁶⁴, qualifiziert als das diskursive Pendant des medialen *genus verbi*. Es ist der Versuch, zurückzugewinnen, was grammatikalisch in der Zweiteilung zwischen Aktiv und Passiv abhandengekommen ist; es ist der problematische Sprechort der Unentschlossenheit und der unverfügbaren Eindeutigkeit⁶⁵.

- 17 Barthes verknüpft solches Schreiben mit sprachlicher Intransitivität, einer Einklammerung der Referenzialität, die eine nicht-objektivierende Auseinandersetzung mit Gegenständen erlaubt, indem sie die textuelle Selbstbezüglichkeit nicht aufgibt⁶⁶. In dieser Hinsicht dürfte Stanišić’ und Moras indirekte Sprache nicht einschränkend als Widerspiegelung der Komplexität und Unentschlossenheit der Kriegsschuldfrage gelesen werden. Vor allem ergibt sich die Frage nach der letztendlichen Wirksamkeit jener Sprache als Verfahren der Aufarbeitung, der nach LaCapra eine Aussicht auf die Zukunft bewirkt. Aleksandar setzt seinem Erzählen ein Ende, weil ihm die richtigen, das heißt nicht die faktischen sondern die menschlichen Wahrheiten fehlen, „solche Wahrheiten, in denen wir nicht mehr Zuhörer oder Erzähler sind, sondern Zugeber und Vergeber“⁶⁷. Als „Spänesammler“ mag Aleksandar sich weniger um objektive Korrektheit kümmern, trotzdem erweist sich seine erzählerische Arbeit als äußerst bedeutungsvoll, weil er – in Aleida Assmanns⁶⁸ Terminologie – den Abfall des Erinnerungsprozesses nicht verloren gehen lässt, und es zu seiner persönlichen Aufarbeitung anwendet. Er nimmt die Aporie von Erinnerung und Sprache hin, indem er nicht länger die Erzählung mit der Kontinuität der Erinnerung belastet, sondern die Drina, seinen geliebten Fluss. Mit der Metapher der Drina als Erinnerungsflusses rahmt Aleksandar bzw. Stanišić die Erzählung in der jugoslawischen Literaturgeschichte ein, indem er auf Ivo Andrićs Roman *Die Brücke über die Drina* verweist, wo die Brücke das jahrhundertelange jugoslawische Leid bezeugt, jedoch auch das Vergehen der Zeit, das Hoffnung in sich trägt.
- 18 Weniger hoffnungsvoll, sogar zynisch endet Moras Roman, der nicht wie bei Stanišić nach dem kathartischen Moment der Selbsterkenntnis ausgeht, sondern einen Schritt weiter in Abels neu geöffnete Zukunft macht, und so gesellschaftskritisch eingerahmt wird. Mit der Gabe der Vielsprachigkeit verfügt er über das richtige Verfahren zu einer transkulturellen Lebensgestaltung, denn „[j]eder auf der Welt könnte zu [ihm] kommen und zu ihm sprechen, er würde es verstehen“⁶⁹, wäre nicht seine verleugnete Herkunft das Hindernis zur Kommunikation. Gerade wenn er diese Sprache gefunden hat, verliert er sie schon wieder. Trotz – oder gerade wegen – seiner Aphasie, dem „Verlust des Sprech- aber auch, im übertragenen Sinne, des Urteilsvermögens“⁷⁰, findet er ein Familienglück, das er zuvor nicht gekannt hat. Moras Text impliziert, dass mit einer

kommunikationsfähigen Transkulturalität eine Herkunftsbezogenheit bzw. Verwurzelung einhergehen muss, andererseits dass gerade diese unvermeidlich zum Anlass der Identitätsreduktion wird. Das wäre das individuelle Ergebnis des „europäischen Widerspruchs“⁷¹, den Yasemin Soysal erkennt in dem Gegensatz zwischen theoretischer und praktischer Transkulturalität, deren Ideal der Interpersönlichkeit an gesetzmäßigen Anordnungen scheitert. In dem Verweis auf Ingeborg Bachmanns Gedicht „Alle Tage“ kommt denn auch nicht eine hoffnungsvolle Kontinuität zum Ausdruck, sondern die Kontinuität des Krieges, der sich in den Alltag fortsetzt⁷².

- 19 Mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Sprache und Referenz erinnert Stanišić und Moras Sprachästhetik an das Paradox der interkulturellen Germanistik, die literarische Erzeugnisse von Autoren nicht-deutscher Herkunft auf den gemeinsamen Nenner der Interkulturalität bringen will, obwohl die ästhetische Heterogenität dieser Literatur sich der Kategorisation widersetzt. Die Spannung prägt seit längerer Zeit die Forschung, deren Bereich unter Begriffen wie Gastarbeiterliteratur, Migrantenliteratur, Ausländerliteratur, und rezenter *literature of migration*⁷³ und *literature of settlement*⁷⁴ immer wieder problematisiert, jedoch nie endgültig festgelegt worden ist⁷⁵. Symptomatisch ist die in der Einführung erwähnte Spannung zwischen biografisierender Rezeption und dem Literarizitätsanspruch jener Autoren, die sich dem „burden of representation“⁷⁶ als Identifizierung bzw. Reduzierung wehren. Wie Stanišić selber, der in einem Aufsatz über Literatur und Migration erklärt: „To speak of a single ‚migrant literature‘ is simply wrong, because it is wrongly simple“⁷⁷, weil das Kategorisationsbedürfnis der Literatur als Akt grenzenloser Kreativität und als Spiel der Referenzialität⁷⁸ nicht gerecht werde. Tatsächlich ließe sich eine interkulturelle Erfahrung bei Stanišić und Mora nur innerhalb der Sprachästhetik entdecken, und ihre Texte laden dazu ein, primär literarisch an sie heranzugehen und sie nicht unbedingt ihrer soziokulturellen Referenz unterzuordnen. Sie zeigen, wie Literarität die Eindeutigkeit referenzieller Sprache zurückhält: Der Aufschub deren Wahrheitsanspruchs legt eine Wahrheit zwischen den Zeilen der Sprache frei. In dieser Hinsicht befindet sich jene Begriffsbestimmung an demselben unentschlossenen Ort als die Literatur, und widerspiegelt die gleichzeitige Über- und Unwirksamkeit der Sprache. Der Bezeichnungswirrwarr selber kommt somit nicht als problematisch in den Blick, solange er den Aufschub des Urteils gewährleistet, und solange er der Anlass, nicht das Ergebnis der Literaturforschung ist.

BIBLIOGRAPHIE

Adelson, Leslie A.: *The Turkish Turn in contemporary German literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave, 2005.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck, 1999.

Barthes, Roland: "To Write: An Intransitive Verb?", in: Macksey, Richard, Donato, Eugenio (Eds.): *The structuralist controversy: the languages of criticism and the sciences of man*, Baltimore (Md.), Johns Hopkins University Press, 1982.

Biendarra, Anke: „Schriftstellerin zu sein und in seinem Leben anwesend zu sein, ist für mich eins‘: ein Gespräch mit Terézia Mora“, in: *Transit*, 2007, 3(1).

Buchholz, Paul: „Bordering on Names: Strategies of Mapping in the Prose of Terézia Mora and Peter Handke“, in: *Transit*, 2011, 7(1).

Cerri, Chiara: "Interkulturelle Literatur. Ein erneutes Plädoyer für eine dringende begriffliche Entscheidung“, in: *Weimarer Beiträge*, 2008, 54 (3), 424-436.

Cheesman, Tom: "Juggling burdens of representation: black, red, gold and turquoise", in: *German Life and Letters*, 2006, 59(4), S.471-487.

Cheesman, Tom: *Novels of Turkish German settlement: cosmopolite fictions*. Rochester: Camden House, 2007.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1986.

Derrida, Jacques: *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*, Stanford University Press, 1998.

Haines, Brigid: „The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature“, in: *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 2008, 16(2), S.135-149.

Köster, Thomas: "‘Ich bin durchs Schreiben im Leben angekommen.‘ Terézia Mora im Gespräch“, Goethe Institut, Juni 2010, <http://www.goethe.de/kue/lit/aug/de6062887.htm>.

LaCapra, Dominick: *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*, Cornell University Press, 2004.

LaCapra, Dominick: *Writing History, writing Trauma*, Baltimore (Md.), Johns Hopkins University Press, 2000.

Mora, Terézia: *Alle Tage*, München, Random House, 2006.

Mora, Terézia: *Das Kreter-Spiel*. Aufsatz erhältlich unter <http://www.tereziamora.de>.

Roncevic, Mirela: "Citizen of the world", in: *Library Journal*, July 2008, S.64.

Sieg, Christian: „Deterritorialiserte Räume. Katharina Hackers ‚Die Habenichtse‘ und Terézia Moras ‚Alle Tage‘ im Spiegel des Globalisierungsdiskurses“, in: *Weimarer Beiträge*, 2011, 57(1), S. 36-56.

Soysal, Yasemin Nuhoğlu: „Die ‚Kosmopolitisierung‘ von Staat und Bürgern: ein europäisches Dilemma“, in: Susanne Stemmler (Hrsg.): *Multikultur 2.0. Willkommen im Einwanderungsland Deutschland*, Göttingen, Wallstein, 2011, S.131-141.

Stanišić, Saša: "How you see us: Three myths about migrant writing", in: *91st Meridian*, 2010, 7(1).

Stanišić, Saša: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, München, Random House, 2008.

NOTES

1. Brigid Haines: „The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature“, in: *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 2008, 16 (2), S.135-149. Ihre Bezeichnung

spielt auf Leslie Adelsons maßgebenden *The Turkish Turn in contemporary German literature* an. Siehe: Leslie A. Adelson: *The Turkish Turn in contemporary German literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave, 2005.

2. Ebd., S.148.

3. „Über den Chamisso-Preis“, unter <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp>. Schon der Gebrauch des Personalpronomens ‚unser‘ setzt eine einheitliche, kollektive deutsche Kultur voraus.

4. Ebd.

5. „My pragmatic home is in Germany; that’s where my work is, my ‘more comfortable language’, my friends and my soccer team.” In: Mirela Roncevic: „Citizen of the world“, in: *Library Journal*, July 2008, S.64. “[...] I never even considered the possibility of becoming literarily bilingual. For me, it was a pragmatic matter. I picked my ‘better’ language – German.” In: Saša Stanišić: „How you see us: Three myths about migrant writing“, in: *91st Meridian*, 2010, 7(1).

6. Thomas Köster: „‘Ich bin durchs Schreiben im Leben angekommen.’ Terézia Mora im Gespräch“, Goethe Institut, Juni 2010, unter <http://www.goethe.de/kue/lit/aug/de6062887.htm>.

7. “[A]n odd urge exists to simplify disturbingly the exoticism of style and technique migrant authors are ‘brave enough’ to ‘experiment with’, as if this quality is a talent one brings from his homeland.” In: Stanišić : „How you see us“, a.a.O.

8. „For me, writing itself is a foreign language. For every story, for every play, for every new creation, I have to learn a new language.” Ebd.

9. Köster, a.a.O.

10. Ebd.; Siehe auch: Anke Biendarra: „Schriftstellerin zu sein und in seinem Leben anwesend zu sein, ist für mich eins‘: ein Gespräch mit Terézia Mora“, in: *Transit*, 2007, 3(1).

11. Višegrad, Bosnien-Herzegowina, wurde am 6. April 1992 wegen ihrer strategisch interessanten Lage von serbischen Einheiten unter Beschuss genommen, dem ethnische Säuberungen und Hunderte Morde an Zivilisten folgten.

12. Terézia Mora: *Alle Tage*, München, Random House, 2006, S. 9.

13. Ebd.

14. Ebd., S.96.

15. Siehe dazu: Paul Buchholz: „Bordering on Names: Strategies of Mapping in the Prose of Terézia Mora and Peter Handke“, in: *Transit*, 2011, 7(1).

16. Terézia Mora: *Das Kreter-Spiel*, S.6. Aufsatz erhältlich unter <http://www.tereziamora.de>.

17. Saša Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, München, Random House, 2008, S.23.

18. Ebd., S.31.

19. Ebd., S.23.

20. Ebd., S.52.

21. Ebd., S.53.

22. Wie Christian Sieg bemerkt, leuchtet der Vergleich mit *Berlin Alexanderplatz* nur teilweise und in Hinsicht auf die Montagetechnik ein, die bei Döblin auch mit der Konkretisierung der überwältigenden Großstadt, bei Mora jedoch nur mit der Subjektgestaltung des Protagonisten zusammenhängt. Siehe: Christian Sieg: „Deterritorialiserte Räume. Katharina Hackers ‚Die Habenichtse‘ und Terézia Moras ‚Alle Tage‘ im Spiegel des Globalisierungsdiskurses“, in: *Weimarer Beiträge*, 2011, 57(1), S.36-56.

23. Christian Sieg verwendet den Begriff der Deterritorialisierung im sozialwissenschaftlichen Sinne, das heißt als Merkmal von Globalisierung. In Hinsicht auf Bedeutungsverschiebungen und die Unfixierbarkeit des Sprechorts trifft auch der Begriffsbestimmung von Gilles Deleuze und Félix Guattari zu. Siehe: Gilles Deleuze, & Félix Guattari: *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1986.

24. Mora: *Alle Tage*, S.27.

25. ‚Nemec‘ ist das slowakische Wort für ‚deutsch‘.

26. Mora: *Alle Tage*, S. 14.
27. Ebd., S.13.
28. Ebd.
29. Ebd., S.327-328.
30. Jacques Derrida: *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*, Stanford University Press, 1998, S.14.
31. Ebd., S.28.
32. Ebd.
33. Mora: *Alle Tage*, S.359.
34. Ebd., S.407.
35. Ebd., S.75.
36. Zwar nicht wie in Dominick LaCapra's Begriffsbestimmung des sublimierten, sakralisierten Traumas, das zur Basis einer individuellen oder kollektiven Identität aufgewertet wird. Siehe dazu: Dominick LaCapra: *Writing History, writing Trauma*, Baltimore (Md.), Johns Hopkins University Press, 2000, S. 23, und *History in Transit Experience, Identity, Critical Theory*, Cornell University Press, 2004, S.122-123.
37. Dominick LaCapra: *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*, Cornell University Press, 2004, S.5.
38. Mora: *Alle Tage*, S.13.
39. Ebd.
40. In: Sieg, a.a.O, S.52.
41. Mora: *Alle Tage*, S.432.
42. LaCapra: *Writing History, Writing Trauma*, S.21-22.
43. Ebd., S.1.
44. Stanišić: *Wie der Soldat...*, S.18.
45. Ebd., S.131-132.
46. LaCapra: *Writing History, Writing Trauma*, S.21.
47. Stanišić: *Wie der Soldat...*, S.266.
48. Am nächsten Tag, dem 12. Februar 2002, wurde Slobodan Milošević vor den Jugoslawien-Tribunal in Den Haag gestellt, was Stanišić jedoch nicht erwähnt. Trotzdem würde es als Anlass zu Aleksandars versuchter dokumentarischer Darstellung einleuchten, in der Hinsicht, dass er seine Erinnerung vor Gericht bringt, und ihren richtigen Sachverhalt untersucht.
49. Stanišić: *Wie der Soldat...*, S.24.
50. Ebd., S.213.
51. Ebd., S.215.
52. Ebd., S.217.
53. Ebd., S.219.
54. Ebd., S.87.
55. Ebd.
56. Ebd., S.140.
57. LaCapra: *History in Transit*, S.70-71.
58. Ebd., S. 65.
59. Frank Ankersmit, zitiert in LaCapra: *Writing History, Writing Trauma*, S.10.
60. Mit dem impliziten Hinweis auf den Jugoslawien-Tribunal bringt der Text die Komplexität und letztendliche Unentschlossenheit der Kriegsschuldfrage auf: „Häufig lässt sich die Einzelschuld hinterher nicht mehr klären, dann sind es eben alle gewesen, oder wenn das nicht geht, weil es einfach zu viele waren, bleibt es eben am Einzelnen hängen.“ In: Mora, *Alle Tage*, S. 383.
61. Ebd., S.389.
62. Ebd., S.400.

63. Ebd., S.403.
64. Roland Barthes: "To Write: An Intransitive Verb?", in: Richard Macksey, Eugenio Donato (Eds.): *The structuralist controversy: the languages of criticism and the sciences of man*, Baltimore (Md.), Johns Hopkins University Press, 1982.
65. LaCapra: *Writing History, Writing Trauma*, S.19-21.
66. Ebd.
67. Stanišić: *Wie der Soldat...*, S.311.
68. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H.Beck, 1999.
69. Mora: *Alle Tage*, S.401.
70. Ebd., S.427.
71. In: Yasemin Nuhoğlu Soysal: „Die ‚Kosmopolitisierung‘ von Staat und Bürgern: ein europäisches Dilemma“, in: Susannse Stemmler (Hrsg.): *Multikultur 2.0. Willkommen im Einwanderungsland Deutschland*, Göttingen, Wallstein, 2011, S.131-141.
72. Die ersten Zeilen des Gedichts lauten: „Der Krieg wird nicht mehr erklärt, / sondern fortgesetzt. Das Unerhörte / ist alltäglich geworden. Der Held / bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache / ist in die Feuerzonen gerückt.“
73. Tom Cheesman: *Novels of Turkish German settlement: cosmopolite fictions*. Rochester: Camden House, 2007.
74. *Idem*.
75. Siehe dazu z.B.: Chiara Cerri: "Interkulturelle Literatur. Ein erneutes Plädoyer für eine dringende begriffliche Entscheidung", in: *Weimarer Beiträge*, 2008, 54 (3), 424-436.
76. In: Tom Cheesman: "Juggling burdens of representation: black, red, gold and turquoise", in: *German Life and Letters*, 2006, 59(4), S.471-487.
77. Stanišić: "How you see us", a.a.O.
78. Ebd.

RÉSUMÉS

Der vorliegende Aufsatz vergleicht zwei Romane von jungen deutschen Schriftstellern osteuropäischer Herkunft, Terézia Moras *Alle Tage* und Saša Stanišić' *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. Sie setzen sich beide mit der Erinnerung an die Balkan-Kriegsvergangenheit auseinander, unterscheiden sich jedoch sehr in Stil und Erzähltechnik. Kennzeichnend für Moras Text als Roman der Verdrängung sind die Generalisierung von Raum und Zeit und eine polyfone enunziative Unsicherheit, die mit der scheiternden Subjektgestaltung des Protagonisten einhergeht. Stanišić' Roman der Aufarbeitung erforscht die Narrativität der Erinnerung anhand von unterschiedlichen Darstellungsweisen. Moras Verweigerung der Identifizierung und Stanišić' Versuch der erzählerischen Vergangenheitsrepräsentation gehen aus einem ähnlichen Misstrauen gegenüber dem Wahrheitsanspruch der Sprache und deren Neigung zur Beurteilung und Verobjektivierung hervor. In dieser Hinsicht offenbaren sich beide Romane als Gestaltungen einer literarischen Sprache, die jene sprachliche Entschiedenheit umgeht und aufschiebt. Im Rahmen der interkulturellen Germanistik laden sie dazu ein, primär literarisch an Texte heranzugehen und sie nicht unbedingt ihrer soziokulturellen Referenz unterzuordnen.

Cet article compare deux romans d'auteurs allemands récents originaires de l'Europe de l'Est. *Alle Tage* de Terézia Mora et *Wie der Soldat das Grammophon repariert* de Saša Stanišić traitent du thème de la mémoire du conflit des Balkans, mais se distinguent par leurs techniques stylistiques et narratives. Le texte de Mora se caractérise par une généralisation du temps et de l'espace, ainsi que par une énonciation polyphonique précaire correspondant à la subjectivité chancelante du protagoniste. Stanišić explore la narrativisation de la mémoire qui trouve son expression dans l'expérimentation du narrateur enfant sous différents modes de représentation. Le refus d'identification de Mora et les tentatives de Stanišić pour saisir et représenter le passé résultent d'une même méfiance à l'égard de la langue à cause de sa prétention à la vérité et sa tendance au jugement et à l'objectivation. De ce point de vue, les deux romans apparaissent comme l'expression de la construction d'une langue littéraire contournant et retardant cette détermination linguistique. Dans le cadre de la philologie allemande interculturelle, ces romans plaident en faveur d'une approche des textes comme constructions essentiellement littéraires et esthétiques qui ne soient pas nécessairement subordonnées à leur référence socioculturelle.

This article compares two novels by emerging German authors of Eastern European origin, *Alle Tage* by Terézia Mora and *Wie der Soldat das Grammophon repariert* by Saša Stanišić. Both deal with the commemoration of the Balkan conflict, but use quite different stylistic and narrative techniques. Mora's text as a novel of repression is determined by an absolute generalization of narrated time and space and an insecure, polyphonic *lieu d'énonciation*, which correlates with the protagonist's faltering subjectivity. Stanišić's *working through* novel explores the narrativization of (traumatic) memory, which is reflected in the child narrator's experimentation of different modes of representation. Mora's refusal of identification and Stanišić's attempts to grasp and represent the past originate in a similar distrust of language because of its truth claim and its tendency towards judgment and objectification. As such, their novels are emblematic of the construction of a literary language bypassing and delaying this linguistic determination. Within the frame of the *interkulturelle Germanistik*, these novels support the argument for an approach of texts as primarily aesthetic, literary constructs, which are not necessarily connected to their sociocultural reference.

AUTEUR

LENE ROCK

KU Leuven (Belgien)