

8. Zwischen karnevalesker Biographie und existentialistischer Autobiographie. Danilo Kiš *Garten, Asche*

Auf den ersten Blick ist es schwer, in Danilo Kišs Prosa eine Nähe zum klassischen Existentialismus nachzuweisen. Im essayistischen Teil seines Werkes finden sich mehr als genügend kritische Äußerungen über Sartre und dessen Gefolgschaft. Aber der Eindruck trügt. Kišs Ablehnung konzentriert sich auf eine unangenehme Tatsache: Sartre hat stets vermieden, eine konkrete Kritik am linken Totalitarismus auszusprechen. Deshalb warf Kiš ihm Einseitigkeit in der Verurteilung der großen Verbrechen des 20. Jahrhunderts vor. Während die nazistischen Verbrechen, insbesondere die Shoah und die Konzentrationslager, in linken Kreisen breit diskutiert und analysiert wurden, finden sich kaum Kommentare oder Auseinandersetzungen mit dem Gulag-Komplex, der den Gipfel der stalinistischen Verbrechen darstellt.

Nimmt man aber die komplexe Beziehung zwischen Kiš und dem Existentialismus genau unter die Lupe, zeigt sich ein differenzierteres Bild: Auf der einen Seite steht seine berechtigte Kritik an der Blindheit der Existentialisten für Fehlentwicklungen in der Welt des realen Sozialismus; auf der anderen ist eine tiefe poetologische Verbundenheit mit ihnen zu beobachten, die die mittlere Periode von Kišs Schaffens betrifft.²⁸¹ Die *Familientrilogie* ist mit poetologischen Elementen durchwoben, die in einer feingliedrigen Beziehung zur Tradition des französischen *nouveau roman* stehen. Wiederum ist diese Tradition kaum zu denken ohne den Einfluss des Existentialismus, und zwar vor allem in der durch die französische Heidegger-Rezeption geprägten Form. Nach Thomas Anz

artikulierte der Existentialismus, der schon mit dem Titel seiner maßgeblichen Zeitschrift *Les Temps Modernes* seinen Anspruch auf Modernität erhob, eine Stimmung der Ungeborgenheit in einer unheimlichen, rätselhaften und fremden Welt, der Geworfenheit in eine absurde, d. h. widersinnige, der menschlichen Logik widerstrebende Wirklichkeit, der Konfrontation mit Tod. Scheitern und Schuld, des Ekels, der Vereinzelung und der Angst, im Verlust tradierter Sinngebungen und Orientierungsmuster sieht das Subjekt sich zurückverwiesen auf die eigentliche Substanz des eigenen Seins: die Existenz. (Anz 1996, 707)

²⁸¹ Eine Periodisierung von Kišs Werk könnte drei Phasen unterscheiden. Am Anfang stehen zwei frühe Romane, *Mansarda* (*Die Mansarde*) und *Psalam 44* (*Psalm 44*, beide 1962). Danach kommt die *Familientrilogie* – *Bašta, pepeo* (*Garten, Asche*, 1965), *Rani jadi* (*Frühe Leiden*, 1968) und *Peščanik* (*Sanduhr*, 1972). Am Schluss stehen zwei Erzählensammlungen, *Grobina za Borisa Davidoviča* (*Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*, 1976) und *Enciklopedija mrtvih* (*Enzyklopädie der Toten*, 1983). Diese Periodisierung lässt sich zusätzlich verfeinern, wenn man die Zwischenphasen miteinbezieht, in denen Kiš eine Vorbereitung der nächsten Projekte mit zahlreichen Essays und Interviews vorgenommen hat.

In diesem Zusammenhang erscheint eine von Kiš speziell entwickelte Form des Begriffs der Metaphysik zentral. Deshalb werde ich vorerst erklären, was er darunter versteht und wie dieser Begriff in seiner Aneignung des Existentialismus funktioniert, bevor ich mich dem Roman *Garten, Asche* zuwende.

Metaphysik als Form der Existenz

In Kišs nichtfiktionalem Opus²⁸² kommt der Begriff des Existentialismus nur sporadisch und unsystematisch vor. In einem Interview bezeichnet er mit einem gewissen Maß an Autoironie seine ganze Generation als „Existentialisten“.²⁸³ Das bedeutet nicht, dass jene Schriftsteller, die gemeinhin als die Träger der Poetik des Existentialismus gelten, in Kišs Essays und Interviews nicht erwähnt würden. Ganz im Gegenteil: Sie sind wohl präsent, aber nicht so sehr als Vertreter literarischer Ideen, sondern politischer. Sein Paradigma des totalitären Bewusstseins ist gerade durch den Gegensatz zwischen Sartre und Camus geprägt.²⁸⁴ Für ihn symbolisiert Sartre den Verrat

²⁸² Neben Romanen und Kurzgeschichten hat Kiš eine Reihe von Aufsätzen geschrieben, die sich mit diversen literarischen und ästhetischen Themen beschäftigen. Dazu kommen die zahlreichen Interviews, in denen er seine Meinung zu politischen und gesellschaftlichen Themen geäußert hat. In einem separaten, polemisch geprägten Buch *Čas anatomije* (*Die Anatomiestunde*, 1978) hat er seine eigene Poetik prägnant zum Ausdruck gebracht. Das alles ermöglicht es, ihn als einen *poeta doctus* zu bezeichnen.

²⁸³ „Svi mi, iz ondašnjih beogradskih boemskih kafana, bili smo uglavnom provincijalni, neprilagođeni za život u građanskom i malograđanskom svetu, sasvim izvan mode, ne samo što se stila i oblačenja tiče, pomalo ‚egzistencijalisti‘, a to je pandan ovih današnjih, a sada već bivših hipijevaca.“ (Kiš 1995, 292) [Wir alle, aus den damaligen bohemischen Kneipen Belgrads, waren größtenteils Provinzler, ungeeignet für das Leben in der bürgerlichen und spießbürgerlichen Welt, völlig aus der Mode – nicht nur was Stil und Kleidung betrifft – ein wenig ‚Existenzialisten‘, was dem entspricht, was heute die (inzwischen ehemaligen) Hippies waren.] Hier muss man natürlich den Anführungszeichen besondere Aufmerksamkeit widmen.

²⁸⁴ Es ist keineswegs Zufall, dass die letzte von Kiš selbst herausgegebene Sammlung von Aufsätzen und Interviews gerade mit einer kleinen Notiz über Sartre und Simone de Beauvoir ansetzt. Ihr Titel ist „Sveta Simona“ (Die heilige Simone). An dieser Stelle subsumiert er sein Ideal der ethischen Haltung: „Jer za intelektualce ovoga veka, ovog našeg doba, postoji samo jedan ispit savesti, postoje samo dva predmeta iz kojih se pada ne na godinu, nego zbog kojih se gubi pravo (moralnog) glasa jednom za uvek: fašizam i staljinizam.“ (Kiš 1995, 16) [Denn für die Intellektuellen dieses Jahrhunderts, unserer heutigen Zeit, gibt es nur eine Gewissensprüfung, es gibt nur zwei Fächer, in denen man nicht nur für ein Jahr durchfällt, sondern wegen derer man für immer das (moralische) Recht zu sprechen verliert: Faschismus und Stalinismus.] Es ist aber unbedingt zu betonen, dass dies eine spätere Entwicklung Kišs ist. In den Zeiten, in welchen sein Roman *Garten, Asche* entsteht, thematisiert er noch keine Theorie von „zwei Totalitarismen“.

der linken Intellektuellen an der Idee der Menschlichkeit. Dessen Ablehnung, den stalinistischen Totalitarismus klar zu verurteilen, ist für Kiš mit Kapitulation gleichzusetzen. Camus bildet das Gegenstück zu Sartre. Sein Buch *Der Mensch in der Revolte* ist beispielhaft für eine linksgerichtete politische Position, die dem Ideal des Humanismus treu bleiben und ein Urteil über Verfehlungen des realen Sozialismus artikulieren kann. Es ist die gleiche Logik, die Kiš verwendet, um seine Auseinandersetzung mit und eine Kritik an der 68er-Bewegung zu rechtfertigen und zu untermauern. Die Naivität des Philosophen ist gleichgesetzt mit der Naivität der Studierenden und ihrer Anführer. Sie sehen das Schreckliche in den linken Ideologien nicht – insbesondere in der maoistischen und stalinistischen. Die Ausklammerung der Thematik des Verbrechens ist für Kiš nicht zu verzeihen.

Berücksichtigt man aber die Chronologie, entfaltet sich ein differenzierteres Bild. Zur Entstehungszeit von *Bašta, pepeo* ist der nazistische Terror der Dreh- und Angelpunkt von Kišs Schaffen. Was man vermissen kann, aber nicht muss, ist die Dimension des Politischen. Ihre Abwesenheit ist das Hauptmerkmal von Kišs drittem Roman. Doch diese Entpolitisierung wird durch Aufsätze und Interviews kompensiert, die das Politische wieder einführen und zwar durch die Kategorie des Metaphysischen. Aber noch einmal: Was ist diese Metaphysik? Es ist klar, dass der von Kiš verwendete Begriff von jenem aus der philosophischen Lehre abweicht. Während die „philosophische“ Metaphysik als *metaphysica generalis* in ihrer modernen Ausführung deckungsgleich zur Ontologie ist (und sich dadurch von der *metaphysica specialis* unterscheidet, die sich mit vor allem theologischen Fragen beschäftigt),²⁸⁵ bedeutet die Metaphysik für ihn eine Konzentration auf die „letzten Dinge“ – vor allem auf das Leben und den Tod. Es ist jedoch merkwürdig, dass Kiš nirgends eine klare Definition des Begriffs liefert, obwohl er sonst sehr genau mit seinen Begrifflichkeiten umgeht. Besonders paradox erscheint diese Tatsache wegen der Zentralität des Konzepts. Der Grund dafür ist am wahrscheinlichsten in seiner Natur zu suchen: Da die Metaphysik dazu tendiert, eine Lehre der „letzten Dinge“ zu sein, muss man zuerst diese definieren. Da sie sich wiederum weigern, etwas Definitives zu sein, ist es durchaus möglich, dass sie für jeden, der sie interpretiert, etwas anderes bedeuten. So verweigern sie eine klare Festlegung.

Um dieser prekären Situation zu entgehen, oder zumindest eine provisorische Ausflucht aus ihr zu finden, führt Kiš einen anderen „metaphysisch“ geprägten Terminus ein, den Zweifel (*sumnja*). Im Interview *Pisanje kao terapija* (*Das Schreiben als Therapie*, 1973) sagt er Folgendes: „Dozvolite da umesto direktnog odgovora kaŹem neku reč sumnje, a da pri tom poverujete

²⁸⁵ Darüber ausführlicher in Ritter et al. 1971–2007.

da je ta sumnja ne samo metafizičke prirode nego i deo mog pogleda na svet literature, na svet pisane reči uopšte.“²⁸⁶ (Kiš 1995, 231) Der Zweifel wird hierarchisch eingestuft. Am Anfang steht „der metaphysische Zweifel“, der sich mit allgemeinen Problemen der menschlichen Existenz in der Lebenswelt beschäftigt, während das Spezifische sich der Stellung der Literatur und der Kunst in modernen Zeiten widmet. In einem zweiten Interview, das er einen Monat nach dem oben zitierten gab, elaboriert diese vorher nur ange deutete These:

Sumnju ne samo u funkciju, nego, što je važnije, u smisao umetnosti, u smisao književnosti, sumnju koja se od Hegela do naših dana podjednako poteže, sumnju koja od Hegela do naših dana jednako stoji u srcu ne samo teorijskih, filozofskih i književnoistorijskih razmatranja, nego i u srcu svih umetničkih tvorevina, u srcu svake pesme, svake knjige: moderna umetnost, moderna književnosti, i jesu samo čeda sumnje i nade, moderna se književnost rađa u znaku sumnje i ta je sumnja u sopstveni smisao, u sopstvenu funkciju, postala izvoristom sveukupne moderne umetnosti, a u književnosti je mislim ta sumnja ponajizrazitija. Usudio bih se čak reći da je ta negativna kategorija duha – sumnja u sopstveni smisao, sumnja u smisao svog postojanja (umetničkog, književnog) – postala nekom vrstom motorike moderne umetnosti, ta joj sumnja daje legitimnost, ta je sumnja postala nekom vrstom lirskog, intelektualnog i filozofskog jezgra svake moderne umetničke tvorevine, nekom vrstom lirskog i intelektualnog oreola, ili, tačnije, filozofske aure koja zari iz književnih dela.²⁸⁷ (Kiš 1995, 233f.)

²⁸⁶ „Erlauben Sie mir, anstelle einer direkten Antwort ein Wort des Zweifels zu äußern – und dabei zu glauben, dass dieser Zweifel nicht nur metaphysischer Natur ist, sondern auch ein Teil meiner Sicht auf die Welt der Literatur und auf die Welt des geschriebenen Wortes überhaupt.“

²⁸⁷ Der Zweifel richtet sich nicht nur an die Funktion, sondern, was noch wichtiger ist, an den Sinn der Kunst, an den Sinn der Literatur – ein Zweifel, der sich von Hegel bis in unsere Tage gleichermaßen durchzieht, ein Zweifel, der seit Hegel bis heute im Zentrum nicht nur theoretischer, philosophischer und literaturgeschichtlicher Überlegungen steht, sondern auch im Herzen aller künstlerischen Schöpfungen, im Herzen jedes Gedichts, jedes Buches: die moderne Kunst, die moderne Literatur – sie sind nichts anderes als Kinder des Zweifels und der Hoffnung. Die moderne Literatur wird im Zeichen des Zweifels geboren, und dieser Zweifel an ihrem eigenen Sinn, an ihrer eigenen Funktion, ist zur Quelle der gesamten modernen Kunst geworden. Und in der Literatur, so meine ich, tritt dieser Zweifel am deutlichsten zutage. Ich würde mich sogar dazu hinreißen lassen zu sagen, dass diese negative Kategorie des Geistes – der Zweifel am eigenen Sinn, der Zweifel am Sinn der eigenen (künstlerischen, literarischen) Existenz – zu einer Art Antrieb der modernen Kunst geworden ist. Dieser Zweifel verleiht ihr Legitimität, er ist zu einer Art lyrischen, intellektuellen und philosophischen Kerns jeder modernen künstlerischen Schöpfung geworden – zu einer Art lyrischem und intellektuellem Heiligenschein oder, genauer gesagt, zu einer philosophischen Aura, die aus literarischen Werken leuchtet.

Quellen dieses Zweifels sind, so setzt Kiš seinen Gedankengang fort, jene Fragen, die die Literatur an die Welt stellt, während die Welt wiederum keine Fragen, sondern die Antworten braucht. Es ist möglich, einen Bruch zu verzeichnen, den sowohl die Literatur, die Kunst als auch die Welt nicht fähig sind zu kitten. Deshalb entsteht der Zweifel, der seinerseits metaphysisch sein muss, weil er der Frage selbst immanent ist. Er besteht schon in dem Moment, in dem wir uns die Frage nach dem Sinn der Kunst in ihr feindlich gesinnten Zeiten stellen.

Hier steht man bereits im Zentrum der virulenten Fragen, die Kiš ununterbrochen an die Literatur stellt. Antwort gibt seine eigene, eigensinnige Poetik, die in ständiger polemischer Auseinandersetzung mit der dominanten und im südslawischen Kontext kanonisierten Tradition des Realismus steht. Es ist interessant zu betrachten, wie Kiš in dem programmatischen Aufsatz *O pluralizmu* (Über den Pluralismus) eine scharfe Linie des Dividierens entwirft:

Nаша kritika uglavnom i ne čini ništa drugo do to: osluškuje dolazak tog književnog komunizma i odmerava u delima udeo realističkog; ukoliko je neko delo više tzv. odraz tzv. stvarnosti, ono je utoliko vrednije; ukoliko u njemu ima više nerealističkih primesa, 'romantizma', 'simbolizma', 'fantastike', 'metafizike' i drugog sličnog korova, ono je naravno utoliko manje vredno. A da se pri tom uopšte ne postavlja problem izraza i značenja.²⁸⁸ (Kiš 1995, 89)

Die Ironie ist sichtbar. Hintergrund der Polemik ist die in späten 1960er-Jahren in Mode gekommene Prosa des „neuen Realismus“, die Kiš zufolge wieder eine falsche Poetik in den Mittelpunkt des jugoslawischen literarischen Lebens einführt, von der man glaubte, ihr Einfluss sei endgültig beseitigt. Alle in Anführungszeichen aufgeführten Termini sind für sein Kunstverständnis zentral und maßgeblich. Es geht ihm um die Darstellung des Undarstellbaren – um die schon aus der antiken Welt bekannten *ineffabile* – und dieses „Nicht-zufassende“ ist für Kiš zuerst der Holocaust und dann ab den 1970er-Jahren immer mehr der stalinistische Totalitarismus. Der Literatur des Realismus mangelt es an geeigneten Mitteln, um solche apokalyptischen Ereignisse in eine künstlerische Form zu bringen. Die einzige Antwort, die sie auf solch eine Herausforderung geben kann, ist die Metaphysik. Weil die Vertreter der realistischen Poetik diese Darstellungsstrategie als „Unkraut“ sehen, können

²⁸⁸ Unsere Kritik tut im Grunde nichts anderes, als dem Herannahen dieses literarischen Kommunismus zu lauschen und in den Werken den Anteil des Realistischen abzuwägen: Je mehr ein Werk eine sogenannte Widerspiegelung der sogenannten Wirklichkeit ist, desto wertvoller ist es; je mehr unrealistische Elemente es enthält – „Romantik“, „Symbolismus“, „Phantastik“, „Metaphysik“ und anderes ähnliches Unkraut –, desto weniger wertvoll ist es natürlich. Dabei wird jedoch das Problem des Ausdrucks und der Bedeutung überhaupt nicht gestellt.

sie unmöglich die Weitsichtigkeit, das Potential einer solchen Poetik erkennen. Deshalb sind sie auch in einer Welt der falschen Kunst eingeschlossen.

Die Lösung ist eine Literatur, die sich der dargestellten Wirklichkeit vor-sichtig und indirekt nähert. Es ist eine Literatur, die sich auch nichtliterarischer – dokumentarischer, filmischer, malerischer oder theatralischer – Mittel bedient, um zur Wahrheit der „letzten Dinge“ zu gelangen. Für den jungen Kiš, der seine eigene traumatische Vergangenheit bearbeitet, ist gerade die existentialistische Poetik, vermischt mit der Phantastik, die passende Darstellungsweise für sein Ziel.²⁸⁹

Neben dem Zweifel profiliert sich als eine zweite Kategorie die Ungewissheit, die Kišs Unbehagen in einer Welt, die keine endgültigen Antworten auf die „letzten Fragen“ geben kann, zum Ausdruck bringt. Er begreift diese Ungewissheit in einer mindestens zweifachen Auslegung: Einerseits bezeichnet sie die Unsicherheit, welchen Weg ein Autor nehmen kann, nachdem er sich von einem obsessiven Thema befreit hat; andererseits bezieht sie sich – und da leuchtet noch einmal Kišs Verständnis von Metaphysik ein – auf die instabile Position eines jeden Einzelnen in der Lebenswelt. Damit berührt sie auch zentrale Punkte des literarischen Existentialismus, der sich hier, zugespitzt gesagt, von seinem philosophischen, differenzierteren und präziseren Kern entfernt hat. „To uvek prisutno QUO VADIS što ga pisac postavlja samom sebi i što ga, eto, vi meni postavljate, jeste zapravo jedino pitanje na koje ne znam da odgovorim. I ako nisam zbog toga nimalo nesrećan, bar sam ponosan što to ne znam. No ima ih toliko koji misle da znaju kuda idu.“²⁹⁰ (Kiš 1995, 257) Kiš gibt darauf eine Antwort, die keine ist. Seine Antwort ist – das ist das Schlüsselmoment – nicht in dem reflektierenden Diskurs der Literaturwissenschaft oder der Philosophie zu suchen, sondern in der Literatur selbst. Seit *Bašta, pepeo* (1965) nähert er sich sukzessiv einer möglichen Erklärung der „letzten Dinge“ an, obwohl er sie, und in diesem Interview von 1973 bringt er das deutlich zum Ausdruck, nie erreichen wird.

Die Kindheit als Ort des Rückzugs und der Rettung

Bašta, pepeo ist der erste Teil einer Familientrilogie. Es ist die Geschichte über den schmerzhaften Verlust des Vaters, der unerwartet aus dem Alltag der Familie scheidet. Der Roman verzichtet auf eine linear erzählte Geschich-

²⁸⁹ In späteren Jahren, als er eine Auseinandersetzung mit dem stalinistischen totalitären Terror suchte, verwendete er eine andere Erzählstrategie, die sich auf das Dokument und seine verzerrte Wahrnehmung in der verkehrten Wirklichkeit konzentrierte.

²⁹⁰ „Dieses ständig präsente *Quo vadis*, das sich der Schriftsteller selbst stellt und das nun auch ihr mir stellt, ist eigentlich die einzige Frage, auf die ich keine Antwort weiß. Und wenn ich deshalb auch keineswegs unglücklich bin, so bin ich doch zumindest stolz darauf, es nicht zu wissen. Aber es gibt so viele, die glauben zu wissen, wohin sie gehen.“

te; sein Ziel ist es, das für die kindliche Wahrnehmung unerklärliche Verschwinden des Vaters plausibel zu begründen. Es entsteht schon im Keim eine Spaltung zwischen zwei möglichen Diskursen, diese Geschichte in einem wahrheitsgemäßen Modus zu erzählen. Auf der einen Seite steht die Autobiographie, die für den Erzähler ein Übermaß an emotional motivierter und trotzdem realistisch geprägter Repräsentation beinhaltet, aber letztendlich für ihn und seine Vorstellungen von der Effektivität von Literatur nicht akzeptabel ist. Auf der anderen steht ein Diskurs, der sich von dem Realistischen unbedingt spalten will und dementsprechend realitätsferne Erzählmittel wie die Phantastik bevorzugt. Das Dilemma des Erzählers löst sich mit der Wahl einer Mischform: Er entscheidet sich, Teile der einen mit Teilen der anderen Strategie zu verbinden. Dadurch entsteht eine hybride Form, die der schwierigen Aufgabe der Darstellung des Undarstellbaren gewachsen ist: Sie erweist sich als eine Verschleierung, die paradoxerweise durch das Verhüllen zu größerer Transparenz gelangt.

Das literarisch zu beleuchtende Ereignis ist der Holocaust. Das Autobiographische findet sich in der Lebensgeschichte von Danilo Kiš. Seine Familie musste 1942 aus Novi Sad nach Ungarn flüchten. Dort fand sie kurzzeitig Unterkunft im Dorf Kerkabarabás, wo Verwandte des Vaters wohnten. Kurz danach, im Frühjahr 1944, wurde er aus der Familie gerissen, ins improvisierte Ghetto in Zalaegerszeg verschleppt und anschließend in Auschwitz ermordet.²⁹¹ Soweit ist diese Suche des Erzählers nach einer geeigneten Form durch die eigene Biographie zu erklären. Wie funktioniert aber diese Biographie in der Auseinandersetzung mit der literarischen Praxis? Das ist die Frage, die Kiš obsessiv verfolgt. Eine Antwort auf sie zu finden ist die Aufgabe seines ganzen literarischen Schaffens. Die Literaturwissenschaft muss ihrerseits überprüfen, inwieweit die von ihm vorgeschlagene Lösung²⁹² ästhetisch wirksam ist. Der Roman *Bašta, pepeo* ist hierfür besonders deswegen bedeutend, weil es der erste Roman Kišs ist, der nach der Phase der „stilistischen Übungen“²⁹³ entstanden ist.

²⁹¹ Ausführlicher cf. Thompson 2013.

²⁹² Es ist wichtig, dass Kiš diese Lösungen immer auf zwei diversen diskursiven Ebenen anbietet. Einerseits sind es seine Aufsätze, Interviews und Gespräche, die die Thematik auf eine eher reflexive Art und Weise elaborieren. Andererseits geht es um seine schriftstellerische Praxis, die Antworten auf einer fiktionalen Ebene liefert. Die beiden miteinander zu vergleichen ist eine wichtige Aufgabe für Literaturwissenschaftler*innen, die dabei nicht in die Falle der gelegentlich verführerischen und autoritativ verfassten Autopoetik des Autors gehen soll. Ein Beispiel eines solchen literaturwissenschaftlichen Misserfolgs ist Delić 1995, 1997.

²⁹³ Neben den erst viel später, nach seinem Tod, versammelten Einzelaufsätzen, Geschichten und Gedichten, sind auch die zwei publizierten Romane – *Mansarde* und *Psalm 44* – als Übungen zu verstehen. Über diese Texte und ihre Rolle in der Formierung der Reife Kišs vgl. Beganović 2007. Die Verbindung mit den *Stilübungen* des

Verzicht auf die traditionelle Autobiographie

Die Autobiographie als eine Darstellungsweise, die die Distanz zwischen dem Erzähler und dem Publikum bis auf ein Minimum zu verringern sucht, weist Kiš Erzähler rigoros zurück. Das bedeutet keineswegs, dass dort keine Elemente des Autobiographischen zu finden sind. Ganz im Gegenteil: Die klassische Autobiographie,²⁹⁴ die nach einer linearen Erzählung strebt, muss einem anderen Erzähltypus weichen. Es geht nicht mehr um eine Rekonstruktion des Lebens des Autors, der eine Erklärung über sich selbst und die Entwicklung seiner Persönlichkeit geben will und deshalb eine Art Auto-Bildungsroman liefert. Es geht auch nicht um eine Geschichte des langsamen Reifens; all diese Eigenschaften der klassischen Autobiographie werden in Parenthese gestellt. An ihre Stelle tritt ein hybrides Genre, das sie nicht vollkommen ausschließt, aber sie (zumindest an der Oberfläche) bis zur Unkenntlichkeit modifiziert.

Es gibt mehrere Ebenen, auf denen diese Modifizierung exerziert wird. Sie alle sind mit der Erzähltechnik der Verfremdung verbunden. Die Verfremdung, und besonders die von den russischen Formalisten theoretisch penibel ausgearbeitete Variante, die in der Literaturtheorie unter dem Namen *ostranenie* bekannt ist, wurde von Kiš nachgerade leidenschaftlich übernommen und diskutiert. Es ist eine Methode, mit der sich ein Autor von der Banalität der direkten Darstellung entfernen kann, die die Intimität des erzählerischen Ichs auf unerlaubte Weise verletzen würde. Somit ist die erste Variante der Entfernung vom autobiographischen Diskurs in einem ungewöhnlichen Lyriismus von *Bašta, pepeo* zu suchen. Die Autobiographie an sich ist von Lyrik weitgehend frei, weil sie, so die allgemeine Behauptung, ihre Objektivität verletzen würde. Kiš Erzähler, über den noch mehr zu berichten sein wird, geht konsequent gegen eine solche Objektivität vor. Er verwendet häufig und strategisch eingesetzt diskursive Formen, die die angebliche, anscheinend wünschenswerte, und letztendlich durch einen „autobiographischen Pakt“ legitimierte Neutralität²⁹⁵ des Autobiographischen bewusst überschreiten und verletzen. Ein Beispiel einer solchen Verfremdung findet sich gleich am Anfang des Romans:

französischen Schriftstellers Raymond Queneau ist mehr als ein Zufall. Kiš hat das Buch 1977 ins Serbische übersetzt. Aus der Vorlage des Buches ist im Zagreber Teatar „Itđ“ eine Theatervorstellung entstanden, die auch heutzutage noch Kultstatus hat. Neben den *Stilübungen* hat Kiš Queneaus Roman *Zazie dans le métro* (*Caca u metrou*, 1973) übersetzt. Über die Verwicklung von Kiš und Queneau cf. Thompson 2013.

²⁹⁴ Über die erzählerischen und rezeptionsästhetischen Eigenschaften von Autobiographie cf. Lejeune 1994 und Wagner-Egelhaaf 2005.

²⁹⁵ Diese ist zu verteidigen, wenn es sich um keine traumatischen Ereignisse handelt, die sowohl das Individuelle als auch das Kollektive verletzen. Sobald sich der Text solchen Ereignissen nähert, wird die objektive Position der Erzählinstanz mindestens in Frage gestellt. Über den Begriff „autobiographischer Pakt“ vgl. Lejeune 1994.

Stabla divljih kestenova u našoj ulici dodirivala su se svojim najjisturenijim granama, stvarajući trem. Između tih golemih arkada pružali su se svodovi obrasli lišćem kao bršljanom. Čitava ta arhitektura stajala je u dane ravnodnevice, ili u obične dane bez vetra, nepokretna i stabilna u svojim smelim konstrukcijama, samo bi sunce s vremena na vreme hitnulo svoje uzaludne bandarilje kroz gusto lišće. Proživši se kroz granje, kose i izukrštane, one bi treperile neko vreme od sopstvenog zamaha, zatim bi se istopile i kanule na tursku kaldrmu kao kap tečnog srebra. Mi prolazimo ispod tih svečanih svodova, svečanih i pustih, i hitamo da se domognemo gradskih arterija.²⁹⁶ (Kiš 2007, 6f.)

In dieser langen Passage fällt sofort auf, dass sie in einem Prosatext als bloße Deskription retardierend wirkt. Sie verlangsamt den Erzählrhythmus und erweckt den Anschein, als gäbe es wenig zu erzählen. Nur der letzte Satz lässt erahnen, dass diese ausführliche Einführung kein Selbstzweck ist, sondern dass sie hinter dem Personalpronomen „wir“ auch Protagonisten verbirgt. Es geht darum, einen Zustand zu beschreiben, ihn in der Zeit aufzuhalten und somit zu „denarrativieren“. Dazu kommt noch eine wichtige Tatsache: Diese Szene findet ihre Fortsetzung in Kišs nächstem Buch, der Erzählsammlung *Rani jadi* (*Frühe Leiden*, 1968). Dort werden die Kastanienbäume in den Namen der Straße selbst übersetzt, an deren Rändern sie jetzt nicht nur stehen, sondern sogar nach ihnen benannt wird. Das ist auch ein zusätzlicher Hinweis auf die verzögernde Strategie des Erzählers, der sich nicht mit der klassischen Autobiographie versöhnen möchte.

Seine Entscheidung ist damit verbunden, dass er diesen Diskurs in seiner kanonischen Variante nicht akzeptieren kann. Der tieferliegende Grund für die Ablehnung dieser Variante liegt darin, dass sein Vater Eduard Sam, die zentrale Figur des Erzähltextes, nach Auschwitz verschleppt und dort umgebracht wurde. Da sich diese extreme Situation mit all ihrem traumatischen Potential der klassischen Darstellung entzieht, muss er eine Lösung finden, die sowohl seiner persönlichen als auch der kollektiven Tragödie entspricht, weil sein Vater nicht nur als eine Einzelfigur, sondern auch als Teil einer

²⁹⁶ „Die wilden Kastanienbäume in unserer Straße berührten sich mit den äußersten Spitzen ihrer weit ausgestreckten Zweige, eine Säulenhalle bildend. Zwischen diesen riesigen Arkaden erstreckten sich laub- und efeubewachsene Gewölbe. Diese ganze Architektur stand an den Tagen des Äquinoktiums oder auch an gewöhnlichen windstillen Tagen unbeweglich und stabil in ihren kühnen Konstruktionen, nur die Sonne jagte von Zeit zu Zeit ihre Banderillos durch das dichte Laub. Sie drangen durch das Gezweig, schräg und sich kreuzend, flirrten mit ihren Strahlen eine Weile selbstbeschwingt, schmolzen dann dahin und fielen wie Tropfen flüssigen Silbers auf das Kopfsteinpflaster. Wir gehen unter diesen feierlichen Gewölben hindurch – feierlich sind sie und leer – und beeilen uns, die Hauptverkehrsadern der Stadt zu erreichen.“ (Kiš 1985, 8f.)

großen, kaum übersichtlichen Gruppe existiert oder präziser, darin funktioniert. Deshalb ist es für die Ökonomie des Erzähltextes notwendig, dass das Verschwinden verschleiert und verfremdet wird. Die Verfremdung wird auf zwei Ebenen gestaltet: erstens als eine Reflexion des Erzählers als Kind, der die Vorgänge nicht nachvollziehen kann, und zweitens durch den „erwachsenen“ Erzähler, der die Wahrheit zwar versteht, sie aber aus psychischen Gründen nicht akzeptieren will.²⁹⁷

Durch diese zwei Erzählerfiguren kommt es zu einer Spaltung des Textes selbst, die auch im Roman markiert ist. Das ist die einzige Stelle, an dem die linear konstruierte Chronologie beachtet wird. *Bašta, pepeo* lässt sich dementsprechend anhand von Präsenz und Absenz des Vaters aufteilen.²⁹⁸ Es ist wichtig zu sehen, dass der Träger zu Beginn des Romans abwesend ist. Allerdings wird sie im Sujet, das die Handlung weiterführt und verschachtelt, durch Elemente kompensiert, die die Funktion von Leitmotiven übernehmen. Wie man im Nachhinein erfährt, ist der Vater durch seine Tätigkeit als Eisenbahnbeamter bestimmt. Schon in den Einführungsszenen, in denen er nicht erscheint, übernimmt der Zug eine zentrale Rolle. Es ist offensichtlich, dass die Lyrik, die ich als Ursprungsort der Verfremdung bestimmt habe, Erweiterung im Diskurs der Phantastik findet.²⁹⁹ Der Zug ist hier ein Fortbewegungsmittel, das den Bezug zur Realität verweigert. Es handelt sich um eine rote Maschine, die die Passagiere zu einem unbestimmten Ort bringt, wo sie unbestimmte Feierlichkeiten begehen. Es gibt zwar eine genaue örtliche Bestimmung (Fruška Gora, eine Bergkette in der Nähe von Novi Sad), aber sie wird verzerrt und verstellt in etwas, was sie nicht sein kann:

²⁹⁷ Diese Erzählsituation interpretiert Susanne Düwell etwas anders: „Insofern als der autobiographische Roman zugleich eine poetologische Autoreflexion liefert, besteht ein Kontinuum zwischen dem erinnernden Ich-Erzähler und dem erinnerten kindlichen Ich.“ (Düwell 2004, 49) Meines Erachtens bricht das Kontinuum in dem Moment ab, in dem sich das kindliche Ich nicht nur als eine Figur der passiven Erinnerung, sondern als Figur des aktiven Schreibens des Erinnerten verwirklicht.

²⁹⁸ Es wäre falsch oder zumindest unzureichend zu behaupten, dass der Vater der einzige Träger der existentialistischen Unruhe im Roman wäre. Auch die anderen Figuren sind durch eine existentialistische Beklommenheit gekennzeichnet: auch sie sind dem Schicksal schutzlos ausgesetzt. Ein gutes Beispiel dafür ist Fräulein Weiß: „Posle toga padala je, kao žrtva osвете boga cveća, pod automobile i tramvaje, prelazili su preko nje seljačke taljige i hitri fijakeri, ali ona je svaki put izlazila ispod točkova povređena ali živa, i upoznala tako, u tom strasnom dodiru sa smrću, tajnu večnosti.“ (Kiš 2007, 8) „Danach geriet sie als Opfer des rachsüchtigen Blumengottes unter Autos und Straßenbahnen, wurde Bauernwägen und schnellen Fiaker überfahren, doch jedesmal kam sie verletzt, aber lebend unter den Rädern hervor und erkannte so, in dieser leidenschaftlichen Berührung mit dem Tod, das Geheimnis der Ewigkeit.“ (Kiš 1985, 10f.)

²⁹⁹ Darüber ausführlicher in Beganović 2007, 141–163.

Zahvaljujući toj odlučnosti, dospeli smo do na posljednji voz tog leta, koji je bio, za tu svečanu priliku, okićen trakama od krep-papira i poljskim cvećem, a jedan je gospodin u polucilindru, po svoj prilici predstavnik Banovine, održao govor koji je moja majka smatrala duhovitim i dirljivim. „Gospodo“, rekao je, „u čast ovog posljednjeg letnjeg voza, ove spasonosne higijene, i u slavu tradicije našeg grada, Crveni će voz danas, na svom poslednjem sezonskom putovanju, prevesti sve putnike... sve putnike...“ Aplauz i povici „živeo govornik“, kao i radosni krici dece zaglušili su njegove poslednje reči, jer u gradu se pričalo da će ove godine tradicionalna ceremonija izostati zbog nekih spoljno-političkih događaja koji su navodili na štednju i oprez.³⁰⁰ (Kiš 1995, 11f.)

Der rote Zug existiert nur in der Imagination des Jungen. Auch die Gegend, die die Familie besucht, wäre als ein Hirngespinnst des reizbaren Erzählers abzutun, wenn in dieser Passage keine Elemente vorhanden wären, die diese Mischung aus Realität und Fiktion in neuem Licht erscheinen lassen. Begriffe, die auf etwas Außergewöhnliches hinweisen, sind „Hygiene“ oder „außenpolitische Ereignisse“, die nur angedeutet sind. Der Begriff der Hygiene weckt natürlich die Assoziationen mit der nationalsozialistisch geprägten Begrifflichkeit „Rassenhygiene“ und im Allgemeinen mit der Besessenheit der Nationalsozialisten mit Hygiene als Inbegriff von Reinheit.

Der Zug spielt eine zusätzliche Rolle für die Abschaffung des realistischen Kerns autobiographischer Texte: Er erscheint sowohl als ein konkreter Gegenstand, der für die Beförderung von Personen benutzt wird, als auch als metonymischer Ersatz des Vaters, des Eisenbahnangestellten. Um diese Funktion effektiv umzusetzen, bedient sich der Erzähler der Strategie der Leitmotive.³⁰¹ Diese verweisen auf eine konstruierende oder künstliche Rolle des Autors, der in der Autobiographie in solchem Maße nicht vorhanden ist. Die Leitmotive brechen die Illusion der Natürlichkeit auf und besetzen invasiv den Text mit der offen zur Schau gestellten Gestaltungsmacht der außer-

³⁰⁰ „Dank dieser Entschlußkraft hatten wir das Glück, mit dem letzten Zug dieses Sommers zu fahren, der aus diesem festlichen Anlaß mit Bändern aus Krepppapier und Feldblumen geschmückt war, und ein Herr im Halbzylinder, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Vertreter der Banschafft, hielt eine Rede, die meine Mutter geistreich und ergreifend fand. ‚Meine Herrschaften‘, sagte er, ‚zu Ehren dieses letzten Sommerzuges, dieser segensreichen, hygienischen Einrichtung, und zum Ruhm der Traditionen unserer Stadt, wird der Rote Zug heute, bis seiner letzten Saisonfahrt, alle Reisenden... alle Reisenden...‘ Beifall und Rufe ‚Es lebe der Redner‘ sowie das freudige Geschreie der Kinder übertönten seine letzten Worte, denn in der Stadt wurde erzählt, das traditionelle Zeremoniell werde heuer wegen irgendwelcher außenpolitischer Ereignisse, die zu Sparsamkeit und Umsicht Anlaß gaben, ausfallen.“ (Kiš 1985, 14)

³⁰¹ Es ist davon auszugehen, dass Kiš die Verwendung von Leitmotiven von Thomas Mann übernommen hat. In seinen frühen Texten, vor allem in *Dachkammer*, spielt Mann eine herausragende Rolle. Darüber ausführlicher in Beganović 2007.

halb des Textes stehenden Instanz. Die Gleichheit von Leben und Literatur wird dadurch unwiderruflich zerstört.

Im Kontext der Leitmotivik erscheint eine weitere Verfremdung der Figur von Eduard Sam. Es handelt sich um seine Anbindung an die kabbalistische Tradition. Sie wurde in seinem zentralen (und einzigen) geschriebenen Text realisiert: *Fahrplan*. Vom Erzähler wird der Text folgendermaßen beschrieben:

U tom veličanstvenom rukopisu bili su se slegli svi gradovi, sva kopna i sva mora, sva nebesa, sva podneblja, svi meridijani. U tom rukopisu bili su povezani u jednoj mojsijevskoj, idealnoj crti najudaljeniji gradovi i ostrva [...] To je bila jedna apokrifna, sakralna biblija u kojoj se ponovilo čudo postanja, no u kojoj su ispravljene sve Božje nepravde i nemoć čovekova. U tom petoknjižju, daljine između svetova, tako okrutno podvojene Božjom voljom i prvobitnim grehom, ponovo su svedene na ljudsku meru. Sa slepim besom Prometeja i demijurga, moj otac nije priznavao daljinu između zemlje i neba. U tom anarhičnom i ezoteričnom novom zavetu bilo je posejano seme novog bratstva i nove religije, ispisana teorija jedne univerzalne revolucije protiv Boga i svih njegovih ograničenja.³⁰² (Kiš 2007, 40f.)

Es handelt sich um ein Werk, das die Ganzheit der Welt umfassen kann. Diese Tendenz zur vollkommenen Ausführlichkeit kann sich nicht in seinen Einzelteilen erschöpfen. Es ist ein religiöses Buch (der Pentateuch und das Neue Testament), gleichzeitig aber ein säkulares Werk, das in sich den Keim der Revolution und den Aufstand gegen Gott und „seine Einschränkungen“ trägt. Es ist ein Buch, das eine neue Welt und Religion verkündet. Sein Autor ist kein herkömmlicher Schriftsteller mehr. Er ist ein Demiurg, ein Schöpfer, der, wenn ich es zuspitzen möchte, wie ein Kabbalist im Begriff ist, ein neues Wesen, einen Golem, zu kreieren.

Auf diese Art und Weise konnte ich mindestens drei Erzählstrategien – Lyrik, Phantastik, Leitmotivik – in *Bašta, pepeo* detektieren, die die Kraft des Autobiographischen unterminieren und dadurch subvertieren. Wie lässt sich

³⁰² „In dieser erhabenen Handschrift hatten sich alle Städte, alle Kontinente und alle Meere, alle Klimata, alle Meridiane niedergelassen. In ihr waren in einer mosaïschen, idealen Linie die entferntesten Städte und Inseln miteinander verbunden [...] es war eine apokryphe, sakrale Bibel, in der sich das Wunder der Weltwerdung wiederholte, in der aber alle Ungerechtigkeiten Gottes und die Ohnmacht der Menschen aufgehoben waren. In diesen fünf Bänder waren die Entfernungen zwischen den Welten, die durch den Willen Gottes und die Erbsünde so grausam entzweit worden waren, wieder auf ein menschliches Maß zurückgeführt. Mit der wilden Wut eines Prometheus und Demiurgen erkannte mein Vater die Entfernung zwischen Himmel und Erde nicht an. In diesem anarchistischen und esoterischen Neuen Testament war der Same einer Brüderlichkeit und einer neuen Religion ausgesät, stand die Theorie einer universellen Revolution gegen Gott und alle seine Einrichtungen geschrieben.“ (Kiš 1985, 44–45)

dann die neue autobiographische Poetik determinieren, die Kiš Schrift eindeutig dominiert? Die Antwort drängt sich von selbst auf: Es geht um das Synthetisieren der drei erwähnten Strategien, die auch die allgemeine Tendenz der jugoslawischen Literatur der 1960er-Jahre reflektieren. Die Synthese verwirklicht sich in der Amalgamierung von Existentialismus und Karneval.

Die neue Autobiographie

Peter Zima bezweifelt die Produktivität eines Vergleichs zwischen dem existentialistischen Roman und der Theorie des Karnevals. Der vielversprechende Berührungspunkt befindet sich seines Erachtens darin,

Bachtins Romantheorie mit dem was bisher über die Krise der Werte und die Ambivalenz in der modernen Gesellschaft gesagt wurde, in Beziehung zu setzen: Die ‚Karnevalisierung vieler Lebensbereiche erscheint dann als ein Ergebnis der Vermittlung durch den Tauschwert in der Marktgesellschaft, in der unvereinbare Werte von *kommerzialisierten Diskursen*, die sich nicht auf den Bereich der Werbung beschränken, zusammengeführt werden, sowie von der *organischen Solidarität*, die auf dem Tauschwert basiert. Schließlich tragen *ideologische Auseinandersetzungen* nicht unwesentlich zur ‚Karnevalisierung‘ der Sprache bei, indem sie das Wort solange manipulieren, bis es widersprüchliche Bedeutungen annimmt, ambivalent wird. (Zima 2004, 28f.)

In einem Punkt greift Zima hier zu kurz: Die Autoren, mit denen er sich beschäftigt, thematisieren, zumindest in ihren fiktionalen Texten, nicht das Endgültige, das Undarstellbare, die absolute Katastrophe. Bei Kiš ist aber *dies* gerade zentral. Er kann die „Metaphysik“ des allgemein Menschlichen nicht vom Konkreten der historischen Ereignisse trennen. Genauso wie der Erzähler die Autobiographie verschleiert und bis zur Unkenntlichkeit verstellt, so verfährt er mit der Geschichte, die diese Autobiographie, in all ihren Facetten, zu umgeben hat. Deshalb ist auch der breitere Kontext nur mit Hintergrundwissen zu erfahren – und auch dann nicht restlos und eindeutig.

In diese Lücke der Unschlüssigkeit schiebt sich die Stimme des Erzählers³⁰³ von *Bašta, pepeo*, die die Rekonstruktion einer eigenen Familiengeschichte in sie rückprojiziert. In diesem Zwischenraum entsteht, oder besser, wird durch seine Wirkung ermöglicht, die produktive Vermischung zweier Diskurse – des existentialistischen und des karnevalesken – die sich, poetologisch, für die Erfüllung der literarisch schwierigen Aufgabe geeignet zeigen. Zimas Bedenken konnten dadurch beseitigt werden. Es ist möglich, auch außerhalb des Bereichs der trivialen Kultur (wie zum Beispiel in der Werbung) eine sinnvolle Verwendung für diese Synthese zu finden. Ich möchte allerdings betonen,

³⁰³ Über den Erzähler in *Bašta, pepeo* s. sehr ausführlich und genau Beyer 2001.

dass in *Bašta, pepeo* der Existentialismus dominant ist; der Karneval liefert, metaphorisch gesagt, in Form des Leitmotivs eine musikalische Begleitung für ernstzunehmende Hauptthemen.

Solch ein Motiv ist der Zug (oder die Reise), der mehrfach durch seine diversen symbolischen Verwendungen gebrochen ist. Der schon erwähnte erste führt Elemente der Phantastik ein. Die nächste Szene verwirklicht einen Zug, der näher an der Realität steht. Er ist auch nicht mehr individuell, sondern wird im Rahmen einer allgemeinen Bewunderung des jungen Erzählers für diese Art der Fortbewegung dargestellt. Um ihn zusätzlich zu verfremden, bedient sich er wieder der Technik, Lyrik in die Prosa zu inkorporieren. Damit avanciert der Zug zu einem Objekt der Schönheit, das das Leben der Familie, auch in schwierigen Zeiten, zu erhellen vermag. „Jer ja sam bio, kao i moj otac, već tada, zaljubljen u vozove.“³⁰⁴ (Kiš 2007, 26) Diese Verliebtheit mündet in einer rhetorisch hochgeladenen Sprache, die mit synästhetischen Eindrücken das eigentliche Ziel der Beschreibung fast vollkommen verschleiert:

Opijao sam se muzikom putovanja koju sviraju točkovi, a laste i ptice-selice ispisuju u gustim triolama na notnom sistemu telefonskih žica, tim *ad-libitum*-om izvođenja i improvizacijom među tročetvrtinskim pauzama, u koje upadaju, naglo i bučno, velike orgulje mostova i flauta sirena, koja svrdla gustu tamu noći i daljine umornim uzdasima i jecajima.³⁰⁵ (Kiš 2007, 26f.)

Der Zug wird durch die magische Wirkung der Sprache in ein Instrument verwandelt, das in Harmonie mit den Gefühlen des Jungen eine Atmosphäre des ästhetischen Überflusses generiert.

Aber Kiš entwickelt in *Bašta, pepeo* eine kontrastive Poetik, die die Schönheit unmöglich unbeschadet lassen kann. Neben ihr wird das Hässliche, das Bedrohliche positioniert, das die Effekte des vorherigen ästhetischen Genusses aufhebt. Damit werden die Effekte des Lyrischen annulliert oder zumindest in Frage gestellt. Wie kann man das Motiv des Zuges so umpolen, dass seine Antipode entsteht? Der Erzähler enthebt die Reise des Wunders und macht aus ihr etwas, was die Familie ins Unglück stürzt. Wegen der umstürzlerischen Aktivitäten des Vaters muss sie umziehen. Der Umzugsort ist ein Vorort der Stadt, weit unterhalb des bisherigen gesellschaftlichen Status, und sein Hauptmerkmal ist ein Eisenbahndamm. Da sich das Haus in der Nähe des Dammes befindet, ist es allen akustischen Effekten der vorbeifah-

³⁰⁴ „Denn ebenso wie mein Vater war ich damals schon in Züge verliebt.“ (Kiš 1985, 30)

³⁰⁵ „Ich berauschte mich an der Musik der Reisen, die die Räder spielen, die die Schwalben und anderen Zugvögel in eng aneinandergereihten Triolen im Notensystem der Telephondrähte schreiben, jenem *ad libitum* der Wiedergabe und der Improvisation zwischen Dreiviertelpausen, in die jäh und laut die großen Orgeln der Brücken, die Flöte einer Sirene einfallen, die das dichte Dunkel von Nacht und Ferne mit müden Seufzen und Ächzen durchschneidet.“ (Kiš 1985, 30)

renden Züge ausgesetzt. Sie sind das Gegenteil von dem, was der junge Erzähler während seiner unbeschwerten Reisen erlebt hat und was er in musikalischen Metaphern zum Ausdruck gebracht hat. Es drängt sich das „wahre Leben“ vor, mit allen Einschüchterungen, die es zu bieten hat:

Na desetak koraka ispred kuće pružao se železnički nasip kojim su tutnjali vozovi, a kuća se svaki čas tresla iz temelja. To nas je u početku držalo u stalnoj napetosti, hvatali smo se za glavu i zavlačili se pod perine, na granici živčanog sloma. Tutanj voza presecio nam je reči i pretvarao naše najbezazlenije razgovore u žučne svađe, pa smo dizali glas do urlika, nemoćni da se sporazumemo, mlatarali smo rukama jedno drugom ispred očiju, vratnih žila opasno nabreklih. Moralo je da prođe mnogo vremena dok smo otkrili neke akustičke zakone koji su nas spasili potpune neuravnoteženosti i pomoću kojih smo uspjeli da se vratimo u svoj relativni mir: u trenutku kada je prolazio voz, spuštali smo glas za kvintu-dve niže i govorili smo iz intonacije sasvim različite od one koju nam je nametao zvuk voza i koja nas je sve dotle dovodila u zabunu.³⁰⁶ (Kiš 2007, 49)

Die musikalische Unterlegung des Textes ändert sich und geht von der Harmonie der ursprünglichen ruhigen Begeisterung über zu einer alles überlagernden Kakophonie, die die Kommunikation zwischen Familienmitgliedern fast unmöglich macht. Die neue Konstellation bricht mit der symbolischen Funktion, die der Zug innehatte und die es ermöglichte, eine parallele Welt zu bauen. Ihrerseits bot sie dem Erzähler Unterschlupf in der Imagination. Die wirklichen Geräusche und Lärmpegel in der neuen Situation haben damit nichts mehr zu tun. Sie sind die Ankündigung des sich anbahnenden Unheils.

Um dieses zu realisieren, führt der Erzähler eine zusätzliche narrative Biegung ein. Wenn die vorherigen Stufen einen Grundriss geliefert haben, der den Weg von der Imagination und der Phantasie zur Wirklichkeit abgezeich-

³⁰⁶ „Ein Dutzend Schritte vor der Haustür erstreckte sich ein Eisenbahndamm, über den die Züge Hinwegdonnerten, und das Haus erzitterte alle Augenblicke in seinen Grundfesten das hielt uns anfangs in ständiger Spannung, wir griffen uns an den Kopf und krochen unter die Federbetten, an der Grenze des Nervenzusammenbruchs. Das Donnern der Züge schnitt unsere Worte ab und verwandelte unsere harmlosesten Gespräche in gallige Streitereien, denn wir erhoben unsere Stimmen bis zum Brüllen, da wir uns nicht verständigen konnten, fuchtelten einander mit den Händen vor dem Gesicht herum, die Halsadern gefährlich angeschwollen. Es sollte viel Zeit vergehen, ehe wir einige akustische Gesetze entdeckten, die uns vor dem völligen Verlust des Gleichgewichts retteten und mittels derer es uns gelang, zu unserem relativen Frieden zurückzukehren: in dem Augenblick, wo ein Zug vorbeifuhr, senkten wir die Stimme um ein bis zwei Quinten und sprachen mit einer Intonation, die völlig verschieden war von der, die uns der Lärm des Zuges und die uns bisher immer in Erregung versetzt hatte.“ (Kiš 1985, 53f.)

net hat, bringt die letzte einen fatalen Einbruch mit sich: Es ist eine Rückkehr zur Phantasie, aber sie erscheint diesmal in ihrer bössartigen Emanation. Es ist eine Imagination beziehungsweise eine Phantasie, die die romantisch konstruierte Welt des Protagonisten – ein Resultat des Wirkens der gutartigen Phantasie – endgültig zerstört. Die rückwärtsgewandte Bewegung ist gleichzeitig die offensichtliche Einführung der Poetik des Undarstellbaren in den Roman. Nach dem Umzug in die Nähe des Dammes folgt der nächste, der die Familie zu einem Abstellgleis führt. An diesem Ort stirbt die letzte Hoffnung der Familie, die Flucht zu ergreifen. Das Gleis ist auch seiner tatsächlichen Funktion beraubt – es wirkt in seiner kompletten Verwahrlosung nicht nur als metaphorisches, sondern auch buchstäbliches Ende der Welt:

Kolosek je bio zarastao u zvonki korov i tamnu koprivu, između kojih su provirivale vlati nove trave, tamne i zardale već u proleće, kao zaražene filokserom rđe, koja je u dvema bujnim žilama širila crvenu epidemiju, pa su korovi i trave bujali u nekim nakaznim oblicima, unakaženi naslednim bolestima krvi. Jedino su neke puzavice nalazile plodotvorne sokove za svoje destruktivne pipke i za svoje otrovne zmijske žlezde. Sa gornje strane, tamo gde mora da su nekad bile sjajne kao ogledalo, šine su bile prekrivene pepeljastorumenim naslagama kao krastama. Rđa je pretvarala železo u neko šupljikavo, trulo tkivo, u kost iz koje je izjedena srž, i odvajala je čitave plohe sa bokova, mrvila ih u pepeo boje cigle, koji se zatim upijao u zemlju, u srce korova. Pragovi su pak pucali uzdužno, izjedani tom crvenom kugom kao kiselinom.³⁰⁷ (Kiš 2007, 54)

Die intensive Beschreibung konzentriert sich auf die von der Natur herbeigeführte Zerstörung. Der Ort wird entmenslicht, jegliche Wirkung bewusster Wesen wird getilgt. Es bleibt nur die ursprüngliche Kraft, die alles zunichtemacht, was ihr im Wege steht.

Die Rückkehr der Menschen in den Text, und hier kommt die entscheidende Drehung, kennzeichnet den höchsten Punkt der Poetik des *ineffabile*. Eines Morgens wird der Sohn von der Mutter geweckt, um eine unheimliche Szene zu betrachten:

³⁰⁷ „Das Gleis war mit hellem Unkraut und dunklen Brennesseln überwuchert; dazwischen schauten die Rispen des neuen Grases hervor, das bereit im Frühjahr dunkel und rostig war, gleichsam von der Phylloxera des Rostes befallen, der in zwei schwellenden Adern die rote Epidemie verbreitete, wodurch Unkraut und Gräser sich in mißgestalteten Formen aufblähten, deformiert von Erbkrankheiten des Blutes. Nur einige Schlingpflanzen fanden fruchtbare Säfte für ihre zerstörerischen Greifarme und giftigen Schlangendrüsen. An der Oberseite, dort, wo sie einst spiegelblank gewesen sein mußten, waren die Schienen mit Schichten wie Schorf überzogen. Der Rost verwandelte das Eisen in ein poröses, fauliges Gewebe, in Gebein, aus dem Mark herausgesaugt warm und löste ganze Flächen von den Seiten los, zerbröckelte sie zu ziegelfarbene Asche, die dann die Erde aufsog, die Lebensader des Unkrauts. Dann krachten die Schwellen die Länge nach, von der roten Pest wie von Säure zerfressen.“ (Kiš 1985, 59)

A pred kućom, tamo na slepom koloseku, osvetljen svetlošću svojih prozora, stajao je voz (WAGON LITS SCHLAF-WAGEN RESTAURANT), na prozorima su se pomaljale začuđene dame sa šeširima i s kosama pomalo neurednim, i jele su bele zemičke uvijene u fine papirne salvete kojima su brisale svoje duge lakirane nokte, zatim su bacale hartiju kraj pruge u korov, gde su čeprkale neke bolesne, čupave kokoške.³⁰⁸ (Kiš 2007, 55)

Es ist nicht möglich, die Assoziationskette und Allusionsstruktur ohne dekontextualisiertes Wissen zu entziffern. Der junge Erzähler nimmt eine Szene wahr, die er mit seinem Kenntnisstand unmöglich im passenden Code interpretieren kann. Deshalb ist zu vermuten, dass der Träger des Dargestellten der erwachsene Erzähler ist, der die Erfahrungen seines jungen Ichs in einer verschleierte Form wiedergibt. Der auf dem Abstellgleis festgefahrene Zug ist der Transportzug, der die Juden nach Treblinka bringt. Die Damen in feiner Kleidung und mit guten Manieren sind jüdische Frauen, die nicht wissen, was auf sie zukommt. Natürlich kann das die Leserin nicht wissen, wenn sie nicht über Vorkenntnisse verfügt. Deshalb bezeichne ich die Poetik, die hier verwendet wird, als eine Poetik der *ineffabile*, als eine mutige Erzählgeste, die auf die Darstellung des Undarstellbaren abzielt. Gleichzeitig führt sie zu einer Verstellung des Autobiographischen, das als solches nicht mehr problemlos wahrzunehmen ist. Es ist zwar immer noch die persönliche Geschichte des Erzählers, aber die anderen Figuren, besonders diejenige des Vaters, scheinen die Oberhand im Text zu gewinnen.³⁰⁹ Ihm selbst ist bewusst, dass ihm seine Geschichte zu entgleisen droht, und er formuliert die Befürchtung: „Tako,

³⁰⁸ „Und vor dem Haus, dort auf dem blinden Gleis, von der Helle seiner Fenster erleuchtet, stand ein Zug (WAGON LITS SCHLAFWAGEN RESTAURANT) verwunderte Damen mit Hüten und leicht in Unordnung geratene Frisur steckten ihre Köpfe zu den Fenstern heraus und aßen weiße Semmelchen, die in feine Papierservietten eingepackt waren, mit denen sie ihre langen Nägel abwischten, dann warfen sie das Papier neben den Bahnkörper ins Unkraut, in dem einige kranke, zerzauste Hühner flatterten....“ (Kiš 1985, 60)

³⁰⁹ Ivana Vuletić nennt in ihrer Interpretation scharf zwischen der Erzählung des Vaters und derjenigen des Sohnes. Als ästhetische Leistung Kišs würdigt sie die zwei auseinander strebenden Teile des Romans: „Unifying the two strands of the novel in this way, however, is largely a matter of character's involvement in the plot and of the pattern that emerges when the individual involvement of each character (or of a number of characters responding similarly) is seen against the background provided by the involvement of others. But a link of this kind, established at the level of the plot, does not reveal much about the deeper thematic affinities between the two strands of *Garden, Ashes*. If such affinities exist, [...] they must be thought through an analysis of two main characters and their relationship: it is through a pattern formed by their concerns, obsessions and desires, by their distinctive attitudes to the world, that Kiš imposes a deeper unity on his novel and makes it yield a unitary meaning beyond the level of the plot and its completed action.“ (Vuletić 2003, 96)

sasvim neočekivano i nepredviđeno, ova istorija, ova skaska, postaje sve više istorija mog oca, istorija genijalnog Eduarda Sama.³¹⁰ (Kiš 2007, 114) Genau diese Behauptung wird dabei helfen, meine These über den spezifischen existentialistischen Diskurs der Autobiographie in *Bašta, pepeo* zu entfalten.

Autobiographie als Biographie des Vaters

Die Geschichte des Vaters, ihre Dominanz im Text, zuerst in karnevaleskem Modus, aber später immer mehr in existentialistischem: das ist der Moment, in dem der Roman einen Pendelschwung gewinnt, der nicht mehr zu stoppen ist. In diesem Moment verdichten sich auch die „letzten Fragen“, diejenigen, die Kiš in den Mittelpunkt seiner Metaphysik stellte. Die Folge dieser Änderung der Erzählstrategie ist, dass die Elemente des Karnevals und der Phantastik, die den Text zumindest teilweise von seinen katastrophischen Momenten befreien, suspendiert sind. Die Katastrophe selbst bricht mit voller Wucht ein. Das Verschwinden des Vaters erzeugt eine Erzähldynamik, die sich von der schwarzhumorig geprägten Komik absetzt und die Ereignisse mit bitterer Ernsthaftigkeit darstellt. Alles, was davor über den Vater berichtet wurde, wird jetzt ins Konkrete kristallisiert. Seine Neigung zur Apokalypse, die er im Rahmen der Größenordnung der Welt gedeutet hat, wird zu einer höchst individualisierten Katastrophe, die sich klar und deutlich vom Kollektiv trennt. Der Vater ist zwar immer noch ein Teil des jüdischen Stammes, aber er schließt sich mutwillig aus ihm aus. Das betrifft auch die Entfremdung von der eigenen Familie. Diese neue Einsamkeit unterscheidet sich von ihrer älteren Form, einer Eigenschaft des Sonderlings. Nun ist sie in die tiefsten Schichten des Wesens des Vaters eingeschrieben.

Die Rekonstruktion seiner Biographie wird erst nach seinem Verschwinden möglich. Der Sohn – Erzähler und Entdecker – präsentiert die bescheidenen Resultate seiner zwanzig Jahre langen Forschung in einem einzigen Kapitel des Romans. Er lässt den Vater anonym in eine Gastwirtschaft eintreten. Einen Namen erhält er erst später. Diese Verschleierung dient allerdings nicht der Erhöhung der Spannung. Ihr Ziel ist vielmehr eine differenzierte Positionierung von Eduard Sam in der Geschichte. Bisher unbekannte Details über seine Herkunft wurden entdeckt, etliche Geheimnisse gelüftet. Sein Eintritt in die Szene ist wie ein Drama gestaltet, das in hohem Maße vom Bühnentext abhängig ist. Zuerst wird seine Kleidung beschrieben, dann sein Auftritt und zum Schluss seine statische Position in der *Mise en Scène*:

³¹⁰ „So wird diese Geschichte, diese Erzählung, ganz unerwartet und unvorhergesehen immer mehr zur Geschichte meines Vaters, zur Geschichte des genialen Eduard Sam.“ (Kiš 1985, 126)

Sa malo više pronicljivosti shvatili biste, međutim, da imate pred sobom čoveka koji ne zna šta će sa sobom i da su njegove odluke i njegovi pokreti uslovljeni nekim i njemu samim nepoznatim mehanizmima i slučajnošću. Bacio je jedan brz, sveobuhvatan pogled po gostima, kao da ispituje posledice svoje iznenadne odluke i kao da tek sad uspostavlja vremensko-prostorne koordinate, zatim se uputi ka jednom praznom stolu – jedinom praznom stolu *Kod zlatnog lava* te večeri – i sede, ukočena držanja, filozofski spokojno, u poluprofilu prema publici.³¹¹ (Kiš 2007, 142)

Die Theatermetaphorik ist deutlich. Die Kneipenbesucher sind das Publikum. Er inszeniert theatralisch seinen Auftritt. Aber es gibt einen deutlichen Unterschied zu vorher beschriebenen Anlässen, als er seine Rolle als Clown zur Schau gestellt hat. Anstelle des karnevalesken Clowns und seiner Maske erscheint er jetzt als Philosoph, der seine Überlegenheit, nach ursprünglicher Unsicherheit, mit Ruhe und Gelassenheit exerziert.

In dieser Konstellation kann sich Eduard Sam endlich als Philosoph der Existenz profilieren. In ihr kann sich zusätzlich seine stark psychologisch motivierte „metaphysische Angst“ entwickeln.

To je bila paklena noć pred veliku oluju, noć puna munja i sevanja, karatamna noć, koja mu je simbolično nagoveštavala njegovu sopstvenu izgubljenost i kraj svemira. Ali čak i od tog njegovog metafizičkog straha i straha od munja bio je jači užas koji bi osetio kada bi se ustremili na njega pobesneli seoski psi, čitavi čopori pasa, raspuštenih i gadnih, koji su kidisali na njegovo umrno telo, na njegovo namučeno meso.³¹² (Kiš 2007, 164)

Wenn man *Bašta, pepeo* in dieser Hinsicht neben Sartres *Ekel* stellt, so wird sichtbar, dass in ihm die Angst als starker Affekt eine zentrale Rolle übernimmt. Die Angst des Vaters ist mehrfach kodiert: Einerseits handelt es sich

³¹¹ „Bei etwas mehr Scharfblick hätten sie allerdings begriffen, daß Sie einen Menschen vor sich haben, der nichts mit sich anzufangen weiß und dessen Entscheidungen und Bewegungen durch ihm selbst unbekannte Mechanismen und durch den Zufall bedingt sind. Er warf einen schnellen, alles umfassenden Blick über die Gäste hin, als prüfe er die Folgen seines unvermuteten Entschlusses und bestimmte eben erst die Koordinaten von Zeit und Raum, dann begab er sich zu einem leeren Tisch – dem einzigen leeren Tisch im *Goldenen Löwen* an jenem Abend – und nahm Platz, in steifer Haltung, mit philosophischer Ruhe, in Halbprofil zum Publikum.“ (Kiš 1985, 157)

³¹² „Es war eine höllische Nacht vor einem großen Gewitter, eine Nacht voller Blitze und Wetterleuchten, eine pechschwarze Nacht, die ihm symbolisch sein eigenes Verderben und das Ende der Welt ankündigte. Aber stärker als diese seine metaphysische Angst und die Angst von Blitzen war das Entsetzen, das er stets empfand, wenn die wütenden Dorfhunde auf ihn zustürzten, ganze Rudel von Hunden, außer Rand und Band und hungrig, die über seinen müden Körper, sein zerquältes Fleisch herfielen.“ (Kiš 1985, 181)

um diverse konkrete Ängste, die sich auf Ereignisse, Personen, Tiere oder Naturzustände beziehen; andererseits ist es eine tieferliegende Angst, die die eigene existentielle Situation des Vaters betrifft. Sie ist auf seine apokalyptischen Phantasien konzentriert, aber auch auf sein Gefühl des Verlorenseins in der fremd gewordenen Welt. All diese Eigenschaften kristallisieren sich in der symbolischen Figur, die der Vater in den Augen seines Sohnes einnimmt – Ahasver, der Ewige Jude, der zu Wanderungen bis zum Ende der Zeit verurteilt ist.

Der symbolische Ausgleich zwischen der Figur des Vaters und der kulturell und semiotisch stark gezeichneten Figur des Ahasver ist ein weiterer narrativer Schritt in Richtung der Abschaffung der klassischen Autobiographie. Erst in diesem Kontext wird Eduard Sam zur „Figur der Existenz“ und konstituiert sich als jemand, der zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven einen Mittelweg sucht und bei dieser Suche endgültig scheitert. Das Scheitern ist nicht nur in seinem Abgang ins Ghetto und später ins Konzentrationslager markiert. Der Tod ist nur ein letztes Zeichen der sich anbahnenden Katastrophe. Sam ist in keinerlei gesellschaftliche Strukturen integriert.³¹³ Er wird sowohl von seiner Familie als auch von den Menschen in seiner Umgebung verstoßen und als Außenseiter betrachtet. Auch die Menschen, die seine Eskapaden verfolgen, haben keine Schwierigkeiten, ihn als idealen Feind zu stigmatisieren. Ohne dies bewusst zu machen, belasten sie ihn mit der natürlich antisemitisch markierten kulturellen Vergangenheit, die mit seinem tragischen Ende unzertrennlich verbunden ist.

In dieser Hinsicht entwickelt der Erzähler seine theoretisch gut begründete Vorstellung vom Vater als Ahasver, der letzten Endes stirbt, aber in den Augen des Erzählers nicht sterben darf und eben deshalb als Ahasver bestehen bleibt. Damit erfüllt er die Voraussetzungen aus der literarischen und kulturellen Tradition. Die virulente Frage ist, ob Ahasver weiter anonym seine Reise bestreiten kann. Ist dann sein wanderndes Wesen zu rechtfertigen? Wenn man voraussetzt, dass es zu einer symmetrischen Übertragung der Eigenschaften von einer auf die andere Figur kommt, dann werden die

³¹³ Renate Lachmann interpretiert Sams Stellung innerhalb der Gesellschaft beziehungsweise in der Gemeinschaft als ein Oxymoron der integrierenden Desintegration. „In *Bašta, pepeo* erscheint der Vater als Verkörperung der Ausgrenzung. Diese zentrale Figur des Ausgegrenzten tritt in immer neuen Varianten des Selbstausschlusses auf. Denn der Ausgegrenzte ist auch derjenige, der auf höchst kunstvolle, ja geradezu artistische Art, seine Desintegration betreibt. Auf zwei Ebenen zugleich: der familiären und der dörflich-sozialen. Nicht nur legt er sich mit den Personen seines näheren Verwandtenkreises an – durch Unduldsamkeit, heftiges Auftreten, Beschimpfungen, vor allem aber durch abstruse Handlungen, die weder ein Motiv ein Ziel zu haben scheinen; er verstört auch die dörfliche Gemeinschaft durch ungewöhnliche Kleidung, abweichende Gestik, was er demonstrativ zur Schau stellt, und durch die Merkwürdigkeiten seiner Handlungen.“ (Lachmann 2007/2008, 355)

Erwartungen an die Gleichheit nicht erfüllt. Schlägt man aber eine andere Interpretationsrichtung ein, kommt es zu anderen Lösungsmöglichkeiten, die Kišs Vorhaben wesentlich besser entsprechen. Ahasver erscheint sodann als eine aus der kulturellen Tradition zurückbeförderte Figur, deren Eigenschaften als Folie dienen, auf welche die konkreten Dispositionen von Eduard Sam projiziert werden. In dieser komplexen kulturellen Operation realisiert sich damit seine Konstruktion als Fremder. Wie Renate Lachmann in einem breiten theoretischen Kontext argumentierend zusammenfasst,

hypertrophy, the grotesque, exaggeration, transgression, eccentricity, uncontrollable semantic shifts, and the toppling of hierarchies and axiologies are aimed at an interaction with the existing culture (conceived of as the official), it is not primarily the absence of the other with which the carnivalesque mode of writing is concerned. It rather ludistically comes to term with 'other', 'strange' or 'foreign', conceptualizing it neither as a mysterious nor as a threatening force, but treating it as a mask or converting it into parodic and grotesque figuration. (Lachmann 1996, 289)

In Bezug auf *Bašta, pepeo* muss man diese Präfiguration im doppelten Sinne deuten: erstens im Hinblick auf ihre Abwicklung im konkreten Text und zweitens auf ihre Bedeutung im Kontext der jugoslawischen Kultur der 1960er-Jahre. Es ist eindeutig, dass sie innerhalb dieser zwei Konstellationen subversiv wirkt. Die zweite ist einfacher zu erklären, deshalb werde ich mich zuerst auf sie konzentrieren. Es ist bekannt, dass der Holocaust und seine politische, historische und künstlerische Bearbeitung in Jugoslawien eine untergeordnete Rolle gespielt haben. An erster Stelle standen der Partisanenkampf und die um ihn gebauten Mythen. Die Verfolgung und anschließende Vernichtung von Juden im okkupierten Land konnte nur in diesem größeren Zusammenhang betrachtet werden. Das führte zu einem Ausbleiben von Texten, die sich der Shoah widmen. Eine der seltenen Ausnahmen war Kišs zweiter Roman *Psalm 44*.³¹⁴ In diese Lücke schreibt sich *Bašta, pepeo* ein. Es muss aber auch betont werden, dass dieser Roman weiterhin eine Seltenheit im Rahmen der jugoslawischen Literatur bleibt.³¹⁵ Nur selten wird der Ho-

³¹⁴ Er hat sich selber oft kritisch über diesen Roman geäußert. Sein Vorwurf bezog sich auf die allzu direkte Darstellung der Vernichtung; vgl. Kiš 2007a, 151–152. Dazu kommen die Romane von Erih Koš *Novosadski pokolj* (*Das Massaker von Novi Sad*, 1962) und Aleksandar Tišma *Knjiga o Blamu* (*Das Buch Blam*, 1972), die sich auch auf Massaker an Juden und Serben 1942 in Novi Sad konzentrieren.

³¹⁵ Renate Lachmann zieht eine anregende Parallele zur Außenseiterstellung von Bruno Schulz innerhalb der polnischen Literatur der 1930er-Jahre: „Die Partizipation an einem daraus entstandenen [Schulz'schen – D.B.] Stilmodus konnte somit für Kiš auch die Teilnahme an einer außenseiterischen Elite. Kiš, der Literaturkenner, mag sich das für seine eigene Position nutzbar gemacht haben.“ (Lachmann 2007/2008, 376)

locaust thematisiert. Ein weiteres Beispiel des würdigen Umgangs mit ihm ist das Werk des serbisch-jüdischen Schriftstellers David Albahari. Ein Grund für diese Zurückhaltung kann sowohl in Jugoslawien als auch in anderen sozialistischen Staaten mehr als typische Verschleierung des Antisemitismus hinter angeblichen Antizionismus liegen, der sich durch die Kritik an die aktuelle Politik des Staates Israel legitimiert. Das ist auch ein Motiv, das sich hinter den späteren Angriffen auf Kiš als angeblich antisozialistischen Autor versteckt.

Viel interessanter als diese historisch-soziologische Perspektive ist aber die literaturwissenschaftliche Herausforderung, die Renate Lachmann in ihrer Interpretation von *Bašta, pepeo* prägnant formuliert: Eduard Sam ist eine Figur, die ein Umwerfen der herrschenden gesellschaftlichen Gepflogenheiten sucht. Gerade das legitimiert ihn als eine karnevaleske Figur. Andererseits aber ist er eine tragische Figur, die zwar auf Transgression und Exzentrizität gerichtet ist, jedoch mehr darunter leidet als die Umgebung, gegen die er seine Übertreibungen richtet. Nur seine Familie kann oder muss ihm auf diesem Leidensweg folgen. In dieser für alle fast unerträglichen lebensweltlichen Situation tut sich eine Szene hervor, die nahezu paradigmatischen Status innerhalb des Romans erlangt:

U zoru nas je probudilo kucanje koje je u naš san doprlo s mukom kao kroz stenu. Kada sam konačno razdvojio kapke, čvrsto slepljene kao vrelin voskom, ugledah svog oca u sivoj, prljavoj svetlosti praskozorja. U prugastoj pidžami, bos, s kosama koje su mu strasno padale na čelo, kao u pijaniste, podupirao je vrata svojim štapom. Spolja su pomamno udarali, a moj otac je držao gvozdeni šiljak štapa zaboden u bravu kao u oko. Mi smo sedeli na krevetu prestravljeni, podupirući se na laktove, koji su trnuli od napetosti, i gledali oca, koji je, napregnutih vratnih žila, očiju iskolačenih od užasa, podupirao vrata, pružajući herojski otpor podlim napadačima. Pred vratima smo čuli neke muške glasove, još hrapave od svežine jutra, duboke i preteće, i glasove žena, histerične i oštre kao kljunovi ptica.³¹⁶ (Kiš 2007, 53)

³¹⁶ „In der Morgendämmerung weckte uns ein Klopfen; es drang mühsam wie durch eine Wand in unseren Schlaf. Als ich endlich die Lieder auseinanderbrachte, die fest, wie mit heißem Wachs zusammengeklebt waren, erblickte ich meinen Vater im grauen schmutzigen Licht des frühen Morgens. Er hatte seinen gestreiften Pyjama an und war barfuß, die Haare fielen ihm wie einem Pianisten leidenschaftlich in die Stirn; so stemmte er sich mit seinem Stock gegen die Tür. Von draußen wurde ohrenbetäubend gegen die Tür geschlagen; mein Vater hielt die eiserne Spitze seines Stockes ins Schloß gebohrt wie in ein Auge. Wir saßen erschrocken auf dem Bett, auf die Ellbogen gestützt, die vor Spannung steif wurden, und schauten den Vater an, der sich mit geschwellenen Halsadern, mit vor Entsetzen aufgerissenen Augen, gegen die Tür stemmte, den niederträchtigen Angreifern heroisch Widerstand leistend. Vor der Tür hörten wir Männerstimmen, noch heiser von der morgendlichen Kühle, tief und drohend, und die Stimmen von Frauen, hysterisch und scharf wie Vogelschnäbel.“ (Kiš 1985, 58)

Das Kind *will*, dass der Vater als Held wirkt. Das ist er aber nicht. Seine Augen sind von „užas iskolačene“, vom Schauer hervorstehend. Seine bloße Anwesenheit stellt eine Gefahr für die übrige Familie dar. Diejenige, die die Situation klärt, ist die Mutter. Ihre Geistesgegenwart vertreibt die Angreifer, was die Familie zumindest vorläufig verschont. Der Vater bleibt weltfremd und letztlich unfähig, die ihm aufgezwungene Eskalation zu bewältigen, die aus den Fugen geratenen Ereignisse auf die sichere Seite zu führen.

Und so wird es bleiben: Die Folge der immer schlimmeren Stufen der Eskalation ist, dass Eduard Sam tiefer in seinen Zustand des Fremden getrieben wird, dass er auch den geringsten Teil der Kontrolle über das äußere Geschehen verliert. Natürlich ist es unter radikal veränderten Umständen auch für stabilere Persönlichkeiten schwer, die Kontrolle zu behalten. Je stärker der Druck ist, desto kleiner sind die Möglichkeiten, sich ihm zu widersetzen. Es kristallisiert sich die Frage nach der Schuld heraus. Wenn der Vater in seiner karnevalesken Phase einigermaßen selbstverschuldet seiner Tragödie entgegenspricht, ändert sich nun die Lage radikal. Mittlerweile ist er zum Opfer des Systems geworden, das sich aus Mitgliedern der Obrigkeit als Stellvertretung für das Ganze zusammensetzt: Die Pfarrer sind neben den Polizisten positioniert, die Politiker mischen sich in die angeblich zurecht aufgewühlte Masse, die aber von ihnen manipuliert wird. Die Pogromstimmung führt schlussendlich zur Ausgrenzung und anschließenden Vertreibung des Vaters ins Ghetto. Erzählerisch, und hier greift noch einmal die Technik der Verschleierung, wird verschwiegen, dass er ein Jude ist. Als Grund für seine Verfolgung wird „nur“ seine Andersartigkeit erwähnt. Aber die mit kontextuellem Wissen ausgestattete Leserin weiß, dass neben seiner außergewöhnlichen Individualität auch ein Quantum seiner kollektiven Zugehörigkeit³¹⁷ eine wesentliche Rolle bei seiner Vernichtung spielt.

Der Akt der Vernichtung selbst bleibt der Leserin erspart. In der Szene, die den Transport des Vaters ins Ghetto darstellt, erscheint er zum letzten Mal lebendig im Text. Später kehrt er als Wiedergänger, als Revenant, als verborgener Zeuge des Schreckens und heimlicher Hüter der Wahrheit zurück. Als solcher kann er nur von seinem Sohn erkannt werden.³¹⁸ Aber auch

³¹⁷ Diese kollektive Zugehörigkeit wird auch von Tatjana Petzer betont: „E.S. verkörpert ‚den Juden‘, der als eine Art Prototyp des ‚objektiven Gegners‘ herausgearbeitet wird. Das Zeitgeschehen wird mit Deutungsmustern wiedergegeben, die sich in stereotypen Vorstellungen über eine geheimnisvolle, zersetzende Kraft zuspitzen, die im konkreten Fall im ‚široko razgranatoj mreži Austrougarske monarhije‘ wirkt.“ (Petzer 2008, 171)

³¹⁸ „In der Wunscherzählung des Sohnes tritt der Ermordete als Überlebender in unterschiedlicher Aufmachung, unter fremden Namen, sogar als Verleugner seines Sohnes auf. Die Metamorphosen, die sich der Erzähler einfallen lässt, gelten letztlich der Wiederauferstehung des Vaters, seiner Wiederkehr aus Auschwitz, dem Begehren, ihn als Geretteten, und sei es in der Verkleidung eines Touristen, nochmals zu erleben.“ (Lachmann 2007/2008, 375)

dieses Erkennen entzieht sich der Realität und ist im Bereich der Phantastik – oder breiter gefächert der Imagination – angesiedelt. Das autobiographische Projekt wird auf diese Art und Weise untergraben. Die Autobiographie ist nicht fähig, so deutet der Erzähler an, sich mit dem Ereignis der Shoah auf ästhetisch relevante Weise auseinanderzusetzen. Trotzdem muss es eine synthetische Kraft geben, die diese seltsam anmutende autobiographische Schreibweise zur Entwicklung anderer Möglichkeiten der literarisch wirksamen Aufarbeitung der eigenen persönlichen Geschichte – in diesem Fall einer Tragödie – vorantreibt. Diese synthetisierende Kraft werde ich als eine Hybridisierung von Existentialismus und Karneval bezeichnen und versuchen, sie in einem letzten analytischen Schritt als Quintessenz von Kiš Verfahren in *Bašta, pepeo* auszumachen.

Die hybride Form als Rettung der Authentizität

Die wiederkehrende Frage nach dem Wahrheitsgehalt im autobiographischen Text wird mit spezifisch literarischen Mitteln gelöst, die auf die Herausforderung des Traumas mit Verschleierungsstrategien reagieren. Erzähltechnisch löst Kiš sie auf eine äußerst komplexe Art und Weise. Um das bisher Gesagte zusammenzufassen, kehre ich zu meiner am Anfang aufgestellten These zurück. Der Roman entwickelt sich narrativ betrachtet in zwei Richtungen. Zum einen ist es die Karnevalisierung des Erzählten, zum anderen dessen Zusammenpressen in eine spezifische Form des Existentialismus, die Kiš eher metaphorisch als „Metaphysik“ absteckt. Beide Tendenzen vereinigen sich in der Figur des Vaters, der als Clown die karnevaleske und als tragischer Held die existentialistische Funktion innerhalb des Textes erfüllt. Dazu kommt es zu einer Hybridisierung, die eigens dafür aufgebaut ist, eine infragegestellte Authentizität des Autobiographischen wiederherzustellen. Diese Authentizität ist nicht mehr auf einen Pakt zwischen Autor und Leserin begründet. Die Komponente der Wahrheit in Bezug auf die Darstellung der Wirklichkeit entfällt. Sie wird durch eine andere Authentizität ersetzt, die auf dem Ästhetischem aufbaut. Genau an diesem Ort werden die Eckpunkte der Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen Literatur und Wahrheit neu verhandelt.

Es ist ein grundlegendes Dilemma, das auch in der Erzähltheorie von Albrecht Koschorke intensiv diskutiert wird: Inwiefern lassen sich die Ausrichtung der Prosa auf die Wirklichkeit und eine mit ihr verbundene Wahrheit in Einklang bringen mit einer anderen Eigenschaft, nämlich der Notwendigkeit der Erfindung und der engen Kollaboration mit der Imagination?³¹⁹ Diese

³¹⁹ Koschorke ist weder der Erste noch der Einzige, der sich Gedanken über diese Konstellation macht. Michael Riffaterre etwa hat in seinem Buch *Fictional Truth* versucht, diese prekäre Verbindung mithilfe der strukturalistischen Narratologie zu lösen:

Gegensätzlichkeit wird besonders virulent in solchen Texten, die schon im Voraus ihre Bindung an die Wirklichkeit zum *sine qua non* machen – und der Autobiographie gehört in dieser Konstellation ein zentraler Ort. „Wer deshalb vom *homo narrans* spricht, denkt den Menschen in seinem Vermögen, zu der Wirklichkeit, in der er lebt, sowohl ja als auch nein sagen zu können: moralisch gewendet, zu lügen; oder genauer, in der Fähigkeit, die Differenz zwischen real und unreal, wahr und falsch auszusetzen, aufzuheben, mit ihr zu spielen.“ (Koschorke 2012, 12)

Es zeigt sich, wie heikel diese Eigenschaft der Erzähltexte für den Diskurs des Autobiographischen wird. Sie sollen *per definitionem* ernst und ehrlich sein. Nach unseren moralischen Vorstellungen sind diese zwei Eigenschaften kaum mit der verspielten³²⁰ Imagination zu vereinbaren. Kißs Verständnis des Autobiographischen ist wieder zentral. Die Frage, die er sich stellt, dies lässt sich jetzt abschließend sagen, ist, wie man zwei sich ausschließende Momente – Wahrheit und Erfindung – miteinander vereinbaren kann. Wie kann sich die eine (Erfindung) von der anderen (Wahrheit) emanzipieren, ohne dass sie dabei die Qualitäten verliert, die sie auszeichnen? Die Lösung ist alles andere als einfach. Susanne Düwell liefert eine plausible Erklärung für diese prekäre Erzählsituation: „Die Paradoxie, dass Erinnerungsliteratur von der Idee der Wiederherstellung geleitet wird, aber daran auch notwendig scheitern muss und somit als Protokoll dieses Scheiterns prozessiert wird, entfaltet Kiß in der Metapher des messianischen Fahrplans. Insofern als Apo-

„[F]ictional truth results from two eliminations: first, the suppression or suspension of verisimilitude; and second, the elimination of the component of time or duration in the narrative. Fictional truth obtains when the mode of the diegesis shifts from the narrative to the poetic. This is the ultimate avatar of the referential illusion that replaces in literature the reference to reality with a reference to language. Since we are now dealing with a different kind of truth, so also is a different kind of referential illusion needed to found it.“ (Riffaterre 1990, 111)

³²⁰ In seiner Analyse geht Koschorke einen Schritt weiter und führt die zweite Säule der Erzählstruktur ein. Neben dem *homo narrans* steht jetzt dem *homo ludens*, den Koschorke aus der historisch-anthropologischen Theorie von Johan Huizinga „wiederbelebt“. „Auch wenn für ihn [Huizinga – D.B.] derart alle Kultur in Spiel gründet, bestimmt er soziale Spiele gerade durch ihre Herauslösung aus den alltäglichen Lebenszusammenhängen. Sie stellen für ihn eine sowohl in räumlicher wie auch in zeitlicher Hinsicht gerahmte Tätigkeit dar, die einer freiwilligen aber verpflichtenden Ordnung gehorcht und eine von Realitätszwängen entlastete Eigenwelt bildet. [...] Ein Kunstwerk gehört eindeutig zu dieser Kategorie des spielerisch Wahren, genauso wie „ernstzunehmende“ Tätigkeiten die Komponente des wahrhaft spielerischen vorzuweisen haben: „Wer nach gesellschaftlicher Teilhabe verlangt, der muss sich „Ins Spiel bringen“: im Sinn des lateinischen *includere*, aus dem sich das Wort *Illusion* gebildet hat, das folglich die Bereitschaft bezeichnet, an das jeweils aufgeführte Spiel, an seine Wichtigkeit wie an seine Regel zu glauben.“ (Koschorke 2012, 13ff.)

katastasis und ein ideales Archiv der Toten unrealisierbar bleiben, kann sich die Autobiographik vor dem Hintergrund der Vernichtung nur als Epitaph der Toten inszenieren.“ (Düwell 2004, 79)

Ich würde noch einen Schritt weitergehen und den messianischen Charakter des Fahrplans nicht abgekoppelt vom essentialen Teil des Messianismus – der Apokalypse – betrachten. Eduard Sam, und das ist der Kern seiner Biographie, ist ein *gescheiterter* Messias. Er hat zwar ein Verkündigungsbuch geschrieben; das ist aber in mehrfacher Weise unzureichend geblieben. Sam ist es nie gelungen, eine übersichtliche Gruppe von Jüngern zu mobilisieren und sich dadurch aus der Isolation zu befreien. Seine Apokalypse konstituiert sich als eine Katastrophe ohne Erlösung. Somit ist er einer von vielen Heilsbringern, die ihre Aufgabe nicht folgerichtig und erfolgreich zu Ende führen konnten.³²¹ Der Misserfolg ist in seinem Schicksal enthalten. Konsequenz ist damit auch sein Märtyrertod.

Andererseits ist sein Sohn Autobiograph (seiner selbst) und Biograph (seines Vaters). Die Geschichte des Vaters ist in seinen Körper eingekerbt. Er ist gefangen in einer paradoxen Situation. Zuerst muss er erklären, wie der Vater seine Genialität verbraucht, anstatt sichtbare Resultate zu liefern. Später muss er sich selbst und schließlich der Leserin das Verschwinden des genialen Vaters erklären. Das alles kann nur im Bereich des Körperlichen eine plausible Erklärung finden. Sowohl der Akt des Schreibens als auch die darin beschriebene Suche ist ein verzweifelter Versuch, das Trauma des Verlusts zu überwinden. In dieser Hinsicht ist Danilo Kiš ein verzweifelter Suchender nach der konsistenten Geschichte, die ihm immer schon entkommen ist. Deshalb ist auch die Autobiographie/Biographie, die er schreibt, immer am Rande des Scheiterns, was allerdings die Möglichkeit für etwas Neues birgt. Das Neue ist in der narrativen Sprengung oder Beseitigung der Grenze zwischen Wahrheit und Erfindung enthalten. Das Wahre wird zur Fiktion und umgekehrt. Die Biographie des Vaters wird in die Autobiographie des Sohnes eingeschrieben. Die eine wird von der anderen verzerrt, diese andere wiederum von der Ersten beansprucht, und zwar so weit, dass sie diese Inanspruchnahme nicht mehr aushalten kann und sich auflöst. Der einzige Diskurs, der sie irgendwie zusammenhalten kann, ist jener der von Kiš so seltsam und eigenartig definierten und interpretierten Metaphysik. Nur sie kann die fast unmögliche ästhetische Aufgabe – die der Darstellung des Undarstellbaren – zumindest teilweise zufriedenstellend lösen.

³²¹ Es ist interessant, dass Kiš fast zwanzig Jahre später in seiner Parabel *Simon Ćudorvorac* (Simon der Magier) die pseudohistorische Situation des Heiligen Landes in der Zeit des Umbruchs zum Thema macht und noch einen Prediger und Propheten in den Mittelpunkt stellt, der das Christentum herausgefordert hat und daran gescheitert ist. Somit schließt er den Weg von der Autobiographie zur Phantastik ab, s. Kiš 1983, 9–34.