

Topographie Berlins als Topologie der Exilschrift

Dubravka Ugrešićs *Museum der Bedingungslosen Kapitulation*

1. Musealisierung der Erinnerung

Zurückgezogen in ihr vereinsamtes Reich des Wortes hat Dubravka Ugrešić den Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*¹ geschrieben, der mit dem essayistischen Werk der Autorin thematisch und motivisch eng verbunden ist. Im Unterschied zur früheren Prosa, die eindeutig apolitisch war, hat sie in ihren in den Neunzigern entstandenen Werken das Private mit dem Öffentlichen, das Persönliche mit dem Politischen dermaßen verflochten, dass ihre Veröffentlichungen noch immer Diskussionen auslösen. Ugrešić hat nämlich den Versuch einer persönlichen Geschichtsschreibung unternommen, die sich den öffentlichen Staatsdiskursen auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien entgegen stellte. Da der vorliegende Aufsatz weder angreifen noch rechtfertigen will, wird hier lediglich versucht, den Erinnerungsmechanismen und -praktiken objektiv auf den Grund zu gehen. Dies bezieht sich auf die Geschichtsperspektive des Romans und auf die Deutung des Romans als eines Knotenpunkts der kroatischen und deutschen, aber auch der russischen Literatur.

Ausgehend davon, dass bereits der Romantitel auf eine bestimmte historische Stätte und Institution, ein »Museum« hinweist (das heutige Deutsch-Russisches Museum), sollten hier die Probleme der Erinnerung im Zusammenhang mit ihren topographischen Bedingungen untersucht werden bzw. in Bezug auf die in Berlin vorfindbaren »Exponate« der Vergangenheit, die den Mechanismus der Erinnerung in Gang setzen, beleuchtet werden. Deshalb wird hier von einer Topologie im Sinne von *Poetologie* ausgegangen, die dem Raum entwächst und mit ihm eng verbunden ist. In ihrem Buch über Ingeborg Bachmann bestimmt Sigrid Weigel die Topographie als

die Signaturen der Orte, [...] die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen. Dabei kann die Vergangenheit *in der Gegenwart* in Orten nur dann zur Darstellung kommen, wenn diese als *Gedächtnisschauplätze*, über die Einschreibung von Dauerspuren, zur Schrift geworden sind. Das kann sich auf konkrete Landschaften, Gebäude, Räume und geographische Orte beziehen ebenso wie auf mythische und literarische Schauplätze.²

¹ Dubravka Ugrešić: *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*, Frankfurt am Main 1998.

² Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, München 2003, S. 352.

Das heikle Verhältnis zwischen Fiktion und Faktion ist seit eh und je eines der Grundprobleme der Literatur, und im Genre der Autobiographie, die über das Persönliche hinaus auch historisch beglaubigt zu sein versucht, scheint dieses Verhältnis noch komplexer zu sein. Das Problem der selektiven und daher konstruierenden Erinnerung wird nämlich zum Hauptthema des Romans. Bei der Beschäftigung mit der autobiographischen Prosa Ugrešićs ist es einleuchtend, die Unterscheidung zwischen *Gedächtnis* (*ars*) und *Erinnerung* (*vis*) einzuführen, die Aleida Assmann im Buch *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*³ ausgearbeitet hat. Die persönliche und subjektive *Erinnerung* kommt nämlich dem absoluten und objektiven *Gedächtnis* entgegen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich bekanntlich ein Wandel zu Gunsten der Erinnerung vollzogen. Das neu durchgesetzte Paradigma, das das Marginale/Parergonale/Abseitsstehende in der Gesellschaft aufgewertet hat (also das Fragmentarische gegenüber dem Einheitlichen und Vollständigen, das Uneindeutige gegenüber dem Klaren, die Verlogenheit gegenüber der unhinterfragbaren Wahrheit, das Individuelle gegenüber dem Kollektiven und das Zerstreute gegenüber dem Konzentrierten), hat auch in das Museum Eingang gefunden. Mit anderen Worten, die tief greifenden Veränderungen in Philosophie, Kunst und Gesellschaft des 20. Jahrhunderts haben auch die moderne Auffassung des Museums beeinflusst.

Während einerseits die Exponate in der postmodernen Zeit durch das vermarktete und massenhafte Stürmen in die Museen unsichtbar und der Kunstgenuss oberflächlich geworden sind,⁴ lässt sich andererseits eine Verlegung der Ausstellungsformen jenseits der üblichen Museumsgebäude und Institutionen konstatieren. Bei Ugrešić wird das Museum in die Privatsphäre verlegt und in anscheinend marginale Ausstellungsformen umgewandelt: in die persönlichen Erinnerungsbruchstücke, in den Fluxus, die Müllkunst (im Roman tritt z. B. Müllkünstler Ilja Kabakow auf) oder auf den Flohmarkt.⁵

Die Musealisierung der Erinnerung des erzählenden Ich findet zur Zeit des großen staatlichen Wandels statt, d. h. zur Zeit der blutigen Auflösung Jugoslawiens, und in den Jahren unmittelbar danach. Ugrešić befindet sich noch heute

³ Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2006.

⁴ »The planned obsolescence of consumer society found its counterpoint in a relentless museummania. The museum's role as site of an elitist conservation, a bastion of tradition and high culture gave way to the museum as mass medium, as a site of spectacular mise-en-scène and operatic exuberance.« Andreas Huyssen: *Escape From Amnesia*. In: ders.: *Twilight Memories. Marking time in a culture of amnesia*, New York – London 1995, S. 13–35, hier S. 14.

⁵ In *Kultur der Lüge* (Frankfurt a. M. 1995) zitiert Ugrešić Andreas Huyssen: »Indeed, a museal sensibility seems to be occupying ever larger chunks of everyday culture and experience. If you think of the historicizing restoration of old urban centers, whole museum villages and landscapes, the boom of flea markets, retro fashions, and nostalgia waves, the obsessive self-musealization per video recorder, memoir writing and confessional literature, and if you add to that the electronic totalization of the world on data banks, then the museum can indeed no longer be described as a single institution with stable and well-drawn boundaries. The museum in this broad amorphous sense has become a key paradigm of contemporary cultural activities.« (Zit. nach: zit. Anm. 4, Huyssen, *Escape*, S. 14.

in einem, wie sie es betont, freiwilligen Exil⁶ und ihr literarisches Subjekt empfindet die Umbruchszeit nicht als *Wende*, sondern als *Ende*.⁷ Von dieser Position aus erscheint die Auflösung Jugoslawiens als ein Rückfall in die Entropie: Der Rückgriff nach den Kindheitserinnerungen wäre demnach ein Versuch der Zusammensetzung des gespaltenen Ich, ein Aufstand gegen die voranschreitende »Ent-Ichung«.⁸ So wie Rilkes Malte Laurids Brigge versucht, mittels eines Rückgriffs auf die Kindheitserinnerungen sich selbst zusammenzufassen und somit die Auflösung des eigenen Ich aufzuheben, muss auch Ugrešić einen Versuch der persönlichen Geschichtsschreibung unternehmen und zugleich ein stabiles, homogenes historisches Ich hinzudichten. Denn die »GESCHICHTE ist hysterisch: sie nimmt erst Gestalt an, wenn man sie betrachtet – und um sie zu betrachten, muß man davon ausgeschlossen sein«.⁹

2. Topographie Berlins

Die Trauer, so wie sie Freud definiert, »ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.«¹⁰ Aber bei manchen Personen entfaltet sich diese Trauer als eine Melancholie, die Freud bekanntermaßen als eine »krankhafte Disposition«¹¹ bestimmt und nach dem topographischen Modell ihren Ursprung in der Verdichtung des Traumas und seiner Verschiebung auf ein anderes Objekt findet. In dem Roman ist demnach das zersplitterte Jugoslawien als Besetzungsobjekt des erfahrenden Ich zu deuten: Den Verlust nicht überwunden zu haben, internalisierte es die Auflösung des Landes. Das Ich ist in Bruchstücke zerfallen und folglich sein Text in Fragmente.

In einem ihrer Essays deutet Ugrešić die Nostalgie psychoanalytisch-topographisch. Das, was die Nostalgie anstachelt, sei genauso kompliziert wie die Topographie unseres Gedächtnisses:

Das, was die Nostalgie anstachelt, dieser Stich eines unklaren Empfindens, ist gleich so kompliziert wie die Topographie unseres Gedächtnisses. Eben wie die

⁶ »Exil« ist bei Ugrešić allerdings eine ziemlich fragwürdige Kategorie, wenn man berücksichtigt, dass die Autorin freiwillig ins Ausland gegangen ist. »Emigration« wäre eine passendere Bezeichnung, aber da die Autorin auf dem »Exil« besteht, wird es hier beibehalten.

⁷ Dieses Sprachspiel stammt auch von Huyssen: »What for some became the long desired *Wende*, turned for others into an often apocalyptic fascination with *das Ende* [...]« (Andreas Huyssen: *Memories of Utopia*. In: ders.: *Twilight Memories. Marking time in a culture of amnesia*, New York – London 1995, S. 85–101, hier S. 87).

⁸ »[...] but the very thesis of disintegration of self, of *Ent-ichung*, actually presupposes a stable self, a structured ego, a personality in the sense of bourgeois culture and ego psychology that could then show symptoms of disintegration under the impact of the experience of the modern city« (Andreas Huyssen: *Paris/ Childhood. The Fragmented Body in Rilke's Notebooks of Malte Laurids Brigge*. In: ders.: *Twilight Memories. Marking time in a culture of amnesia*, New York – London 1995, S. 105–126, hier S. 108).

⁹ Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1985, S. 75.

¹⁰ Sigmund Freud: *Trauer und Melancholie*. In: Studienausgabe. Band III. *Psychologie des Unbewussten*. Hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt a. M. 1975, S. 197.

¹¹ Ebenda.

Mechanismen des Traums, wo die onirische Berührung mit einem unbedeutenden und harmlosen Gegenstand eine durchaus ungünstige Emotion hervorrufen kann, so sind auch die Mechanismen der Nostalgie unvorhersehbar und schwer lesbar. Die Nostalgie unterliegt keiner Kontrolle, sie ist eine subversive Energie unseres Gehirns. Die Nostalgie arbeitet mit Fragmenten, Gerüchen, Berührungen, Klängen, Melodien, Farben, ihr Gebiet ist Abwesenheit, sie ist ein kapriziöser Korrektor des sich adaptierenden Gedächtnisses.¹²

Über das psychoanalytische Verständnis des Topographie-Begriffs hinaus kann man diesen auch auf das ortsverbundene Gedächtnis anwenden. Ein solches Verständnis findet man bereits in Ciceros berühmtem Satz „Groß ist die Kraft der Erinnerung, die Orten innewohnt“. Cicero hat nämlich Topographie als ein mnemotechnisches Mittel zur erleichterten Einprägung der Inhalte verwendet. Bei ihm wie bei seinem mnemotechnischen Vorgänger Simonides, der bekanntlich die starke Abhängigkeit der Erinnerung bzw. des Wortes vom Bilde hervorgehoben hatte, bemerkt man leicht die Bedingtheit des Gedächtnisses (der psychischen Vorgänge) durch seine räumliche Basis.¹³

Bei Ingeborg Bachmann stellt Berlin¹⁴ »denjenigen Schauplatz dar, auf dem das Subjekt auf den historischen Prätext der eigenen Krankheitsbilder zu stoßen vermag – sofern es die Symptome zu entziffern versteht«. ¹⁵ Für Bachmanns Werk ist die sog. *topographische Poetologie* kennzeichnend. Sie kommt insbesondere in den Erzählungen *Drei Wege zum See* und *Sterben für Berlin* zum Ausdruck, in zahlreichen Gedichten (z. B. *Böhmen liegt am Meer*), weiterhin in Bachmanns Berlin-Essay *Ein Ort für Zufälle*, aber auch in *Malina*, wo die Ungargasse symbolisch zu einer körpereigenen Koordinate aufgeladen wird. Diese Symptome weiß auch Ugrešić zu entziffern, wenn sie den Spuren der ehemaligen Exilanten nachgeht, und wenn sie gleichzeitig eine Exilantentopographie aufstellt: Mit den anderen Exilanten teilt sie den unheimlichen Raum der *funktionalen Äquivalenz*. Sie alle sind nämlich Exponate in einem neuartigen, sich ewig verändernden und mäandrierenden Museum der unbedingten Kapitulation vor den eigenen Erinnerungen: »Berlin ist eine museale Stadt. In den Berliner Bussen sieht man die ältesten Frauen der Welt. Sie sterben nicht, weil sie schon einmal gestorben sind. 'Wir sind alle hier Museumsstücke', sagt Zoran.«¹⁶

Die traumatische Erfahrung der Vergangenheit, die in Berlin erneut durchlebt und re-komponiert (collagiert) wird, versucht das erlebende (erfahrende) bzw. erzählende Ich¹⁷ mit der schriftstellerischen Tätigkeit zu bewältigen, indem es

¹² Dubravka Ugrešić: *Kultura lazi*, Zagreb 1996 [dt. Kultur der Lüge, Frankfurt a. M. 1995], S. 288 (Meine Übersetzung, da dieses Zitat in der deutschen Ausgabe nicht vorhanden ist, I.P.).

¹³ Vgl. Anm. 3, Assmann, Erinnerungsräume, S. 298.

¹⁴ Bachmanns Berlin-Aufenthalt dauerte von April 1963 bis Ende 1965.

¹⁵ Zit. Anm. 2, Weigel, Bachmann, S. 376.

¹⁶ Zit. Anm. 1, Ugrešić, *Museum*, S. 277.

¹⁷ Die Unterscheidung dazwischen erläutert Vladimir Biti in: ders.: *Doba svjedočenja – tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi* [Zeit des Zeugens – Identitätsbildung in der gegenwärtigen kroatischen Prosa], Zagreb 2005, S. 27–29, hier 29. Biti weist auf die Notwendigkeit hin, das klassische Erzählmodell Franz Stanzels nach der Distinktion Walter Benjamins umzuformulieren: Ausgehend von der grundlegenden

die Stadt als das Bild der eigenen Krankheit liest. So wie für Bachmann die Topographie Berlins als ein »Symptomkörper der deutschen Geschichte«¹⁸ lesbar ist, vereint auch Ugrešić das geschichtliche Gedächtnis, das aus diesem »historischen Symptomschauplatz«¹⁹ hervorquillt, mit dem auseinander gefallenen Bild Jugoslawiens, das ihr Roman-Ich als die eigene Krankheit und Müdigkeit²⁰ in sich aufgenommen hat:

Ich bin in Berlin, gejagt von zwei Alpträumen, auf die ich die Fäden meines Lebens wickele wie auf große Spulen. Der eine heißt HEIMAT, die ich nicht mehr habe, und der andere MAUER, die in meinem verlorenen Vaterland in die Höhe wächst. In Berlin steige ich oft auf unsichtbare Beobachtungstürme und drohe mit der Faust gen Süden. In Alpträumen baue ich ein Haus, das immer wieder einstürzt. Ich habe auch die Fibel von Christa/Janek bei mir. Das Deutsche geht mir nicht von der Hand. In meinem zeitweiligen Berliner Domizil wiege ich mich oft mit dem Satz *Gute Nacht...* in den Schlaf. Ich flüstere auch die Fortsetzung mit den Engeln. Das ist alles. Was ich bisher kann.²¹

So wie die menschliche Psyche vielschichtig und undarstellbar ist, ermöglicht auch Ugrešićs Berlin keine einfache Darstellungsperspektive. Das Bild dieser Stadt ist uneinheitlich, unbeständig, und wie die Lithographie *Relativität*²² (1953) von M. C. Escher kommt es eher einem Labyrinth als einem Stadtplan nahe. Ugrešićs topographisches Okular bildet einen Irrgarten von persönlichen Knoten in geschichtlichen Verflechtungen:

Die Dinge in Berlin gehen die verschiedensten Beziehungen ein. Berlin ist ein See-Elefant, der zu viele unverdauliche Gegenstände geschluckt hat. Darum muß man vorsichtig durch die Straßen gehen. Gedankenlos tritt der Passant auf jemandes Dach, auf jemandes Grab. Der Asphalt ist nur ein dünnes Häutchen über mensch-

Unterscheidung zwischen *Erlebnis* und *Erfahrung* (Benjamin) soll das *erlebende* Ich in das *erfahrende* Ich umbenannt werden. Denn das *Erlebnis* bezeichnet ein vollkommenes Erliegen dem Trauma, wobei die *Erfahrung* schon eine Aufarbeitung und Auseinandersetzung mit dem Trauma einbezieht. Im Zustand des *Erlebens* könne man nicht erzählen, während aus der Position der *Erfahrung* das Erzählen schon möglich sei, da die Episode, d. h. das, was wiedergegeben werden will, schon abgeschlossen sei. Diese Unterscheidung erleichtert einigermaßen das narratologische Bild des *Museums*. Hier werden zwei erzählte Zeiten miteinander verwoben: Auf die Zeit der Kindheit und des Lebens im ehemaligen Heimatland (erzählte Zeit¹) wird aus der Position der Emigration zurückgegriffen, über die auch berichtet wird (erzählte Zeit²). Während die erzählte Zeit¹ in sich schon abgeschlossen ist (*retrospektive* Romanteile, die weiter Mamas Tagebuch umfassen, das eine weitere Erzählebene öffnet), deckt sich die erzählte Zeit² mit der erzählenden Zeit (*Introspektion* des erzählenden Ich während seines Berlin-Aufenthaltes). Was über den Alltag in Berlin berichtet wird, ist tagebuchartig und fragmentarisch verfasst. Die Fragmentiertheit des Ich ist an seiner Schreibweise erkennbar. Im Unterschied zu kleinen Geschichten, die sich mit vergangenen Ereignissen beschäftigen oder auseinandersetzen, und die chronologisch (aber auch mit vielen Elementen der Phantastik) aufgebaut sind, sind die Eindrücke von Berlin hauptsächlich andeutungsweise, d. h. ohne Möglichkeit eines Überblicks wiedergegeben. Es wird in Fragmenten erzählt, das Subjekt fühlt sich verloren. So kann man schlussfolgern, dass sich das erzählende Ich in Berlin noch im Zustand des Erlebnisses befindet.

¹⁸ Zit. Anm. 2, Weigel, Bachmann, S. 381.

¹⁹ Ebenda, S. 378.

²⁰ Vgl. zit. Anm. 1, Ugrešić, *Museum*, S. 9–20 (Kap. Ich bin müde).

²¹ Ebenda, S. 181.

²² Douglas R. Hofstadter: Gödel – Escher – Bach, München 1991, S. 107.

lichen Gebeinen. Gelbe Sterne, schwarze Hakenkreuze, rote Hämmer und Sicheln knacken unter den Füßen des empfindsameren Spaziergängers wie Maikäfer.²³

Berlin ist eine Mutantenstadt. Es hat sein westliches und sein östliches Gesicht: Manchmal offenbart sich das westliche im östlichen und das östliche im westlichen Berlin. Auf dem Gesicht Berlins überlagern sich die holographischen Bilder anderer Städte.²⁴

Doch ist es schwer, Berlin zu beschreiben, notierte Viktor Schklowski.

»Weil es in Berlin mehr Dinge gibt, die es nicht gibt, als solche, die es gibt«, sagt Bojana.

»Weil Berlin ein *non-place* ist«, sagt Richard.²⁵

Insofern entpuppt sich Berlin als ein topographisches Medium der Erinnerung in zweifacher Bedeutung: Die Stadt ist ein Pfad zum Nachholen der historisch dislozierten Orte (die – so wie sie einst waren – auf den Karten der aus dem ehemaligen Jugoslawien hervorgegangenen Staaten nicht mehr zu finden sind), aber auch ein Medium, das das in der Stadt bereits lokalisierte Gedächtnis (deutsche Vergangenheit) hervorkommen lässt.²⁶ Berlin als Symbol der deutschen Teilungsgeschichte wird also mit der Teilungssymbolik des aufgelösten Landes angereichert.

Anders als New York und Amsterdam wird Berlin zum Symbol und Konvergenzpunkt unterschiedlichster Exilgeschichten, wobei das Bild des Exilanten als des Außenseiters zu einem abstrakten Bild des Intellektuellen bzw. des Künstlers gesteigert wird: »Obwohl sie statistisch und als Zeugen nicht ins Gewicht fallen, sind Schriftsteller (Maler, Musiker, Filmkünstler u. a.) Migranten, die auf der kulturellen Weltkarte ihre Fingerabdrücke hinterlassen.«²⁷ In Berlin, diesem »einzigartigen Erinnerungsdepot«,²⁸ schlendert also Ugrešićs zurückschauendes Subjekt umher und enthüllt sich als die postmoderne Variante des modernen Flâneurs, dessen beliebter Spazierraum nach Paris eben das moderne Berlin gewesen ist.

3. Die Schwellenkundige

Im Unterschied zu Paris, wo seit Baudelaire der Flâneur im Sinne von *Dandy* eine besondere literarisch-gesellschaftliche Funktion verkörperte, blieb der Flâneur wegen der typischen Berliner Berufshetze und sogar wegen der unpassenden Architektur in Berlin²⁹ lange der auffällig Andere und daher stigmati-

²³ Zit. Anm. 1, Ugrešić, *Museum*, S. 207.

²⁴ Ebenda, S. 138.

²⁵ Ebenda, S. 277.

²⁶ Vgl. Aleida Assmanns Unterscheidung zwischen *subjectus genitivus* und *subjectus objectivus*, die sie als zwei suggestiv Deutungsmöglichkeiten des Syntagmas »das Gedächtnis der Orte« sieht. In: Zit. Anm. 3, Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 298.

²⁷ Dubravka Ugrešić: *Lesen verboten*, Frankfurt a. M. 2002, S. 127.

²⁸ Bogdan Bogdanović: *Die Stadt und der Tod*. Zit. nach: zit. Anm. 3, Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 334.

²⁹ »Leute, die nur zu ihrem Vergnügen leben, wie dies in Paris und in Wien so vielfach der Fall ist oder war, fehlen in Berlin fast vollständig.« Eugen Szatmari: *Was nicht in Baedeker steht*. Zit. nach: Harald Neumeyer: *Der Flâneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg 1999, S. 296. Dieser Tatbestand wird sich später ändern, wenn Franz Hessel und Walter Benjamin als *legitimierte* Flâneurs auftreten.

siert.³⁰ Er war zumindest verdächtig, denn er hielt sich am Rande der vorwärts treibenden bürgerlichen Gesellschaft, beobachtete sie mit seinem analytischen Blick und fand darin ästhetischen Genuss.

Wenn man Ugrešićs Berlin mit dem modernen Berlin um 1900 vergleicht, nimmt man als *tertium comparationis* nicht mehr die Teilungsgeschichte dieser Stadt, sondern jene literarischen und topographischen Veränderungen, die mit der fortgeschrittenen Modernisierung eingetreten sind. Es handelt sich um ein künstlerisch-gesellschaftliches Paradigma, das im modernen Berlin begründet wurde. In seiner *Berliner Chronik*, so Sigrid Weigel, ersetzt Walter Benjamin eine archäologische Darstellung der Geschichte durch ein Labyrinth-Bild. Ein »genealogisches Bild, das an herkunftsbezogene Darstellungen erinnert« wird in »ein Modell von Gedächtnisspuren, von Bahnungen und ihren Verflechtungen« verschoben. »Damit wird die 'Berliner Chronik' noch einmal als derjenige Text lesbar, in dem die Spuren der Umwandlung von einem räumlich-topographischen in einen schrift-topographischen Gedächtnis-Schauplatz am deutlichsten zu erkennen sind.«³¹

Am besten lässt sich diesbezüglich eine Analogie zwischen dem modernen Flâneur und der postmodernen Emigrantin über Walter Benjamins Auffassung des *Schwellenkundigen* herstellen, denn der Schwellenkundige ist nicht nur der Flanierende, Umherirrende – er ist einer, der verbotene, verborgene Schwellen überschreitet und die kausal ausgerichtete Zeitstruktur untergräbt:

Das Leben schien nur lebenswert, wo die Schwelle, die zwischen Wachen und Schlaf ist, in jedem ausgetreten war, wie von Tritten massenhafter hin und wieder flutender Bilder, die Sprache nur sie selbst, wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, daß für den Groschen 'Sinn' kein Spalt mehr übrigblieb.³²

Die *Schwelle* bedeutet bei Benjamin Vielfältiges: Beginnend mit jener Schwelle aus der *Berliner Chronik*, die die Grenze zum Raum der Prostituierten markierte und die den Jungen Benjamin im wohlbehüteten, vertrauten Raum der Familie bewahrte, befindet sich die Schwelle auch auf der Grenze zwischen der Gegenwart des erinnernden modernen Subjekts und seiner Vergangenheit und führt wiederum in die Kindheit (das ist die Schreibposition des Autors der *Berliner Chronik*). In diesem Zusammenhang bedeutet die sog. *Schwellenkunde* die epochenmäßige Auseinandersetzung mit der vergangenen Zeit des achtzehnten Jahrhunderts und lässt die betont historische Ausrichtung der Moderne bzw. ihr historisches Bewusstsein durchblicken. Benjamins Interesse gilt also der Ver-

³⁰ Vgl. zit. Anm. 29, Neumeyer, Flaneur, S. 144–210 (Kap. Berlin um 1900 – Erschwerte Flanerie), hier S. 153.

³¹ Sigrid Weigel: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise, Frankfurt a. M. 1997, S. 47.

³² Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: W. B. Gesammelte Schriften II/1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, S. 295–310, hier S. 296.

gangenheit, die auf einem neuen, alternativen Weg nachzuholen ist: Sein Berlin ist nämlich eine mit *Spuren* der Geschichte aufgeladene Stadt. Der Spur-Begriff versteht sich dabei als ein gewisser Widerpart des viel verheißenden Aura-Begriffs. Nimmt man die Aura für die »einmalige Erscheinung einer Ferne«³³ – so nah das sein mag, was sie hervorruft – hieße die Spur das Gegenteil davon: »Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ.«³⁴ Obwohl er behauptet, dass das Bewusstsein ein Schauplatz der aufgequollenen Erinnerungen sei, bzw. dass das Gedächtnis »das Medium des Erlebten [ist] wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen«,³⁵ wird das Erinnern als ein aktiver Prozess gedeutet. Weigel behauptet, dass der Unterschied zwischen *Aura* im Sinne von »von ihr bemächtigt werden« und *Spur* im Sinne von »der Sache habhaft werden«, nicht als ein eindeutiger Gegensatz von Aktivität und Passivität beschrieben werden könne, aber der Vorgang des Habhaftwerdens, der sich auf die Spur bezieht, erfordere eine gewisse Anstrengung – »die Anstrengung um Lesbarkeit.«³⁶ Die Suche nach den Spuren der Geschichte bezieht nämlich mehr als eine Suche nach der auratischen Vergangenheit des Individuums mit ein. Verfolgt man die Spuren, dann ist man »der Seele weniger als den Dingen auf der Spur«,³⁷ d. h. man geht aus der persönlichen Sphäre in die Sphäre der kollektiven Geschichte der kleinen, banalen Dinge über. Hier vollzieht sich also der erwähnte Wandel in Benjamins historischer Auffassung:

Tritt in Benjamins »Urgeschichte der Moderne« die Entzifferung der Dinge, der Produkte einer kollektiven bzw. historischen Herstellung, an die Stelle der Traumdeutung, der Entzifferung der individuellen Bilderschrift des Traums, dann transformiert er das Verfahren der Psychoanalyse in die Kulturgeschichte.³⁸

Diese Überführung einer genealogischen und archäologischen Geschichtsdeutung in ein Geschichtsverständnis, das auf psychoanalytischen Prämissen der Spuren beruht, ist von großer Bedeutung auch für die Analyse des Romandiskurses. Einerseits ist die Aura ein Leitmotiv des Romans, wengleich in ihrer postmodernen, verkitschten und ironisierten Variante. Die Vergangenheit bemächtigt sich der Erzählerstimme und quillt hervor. Ein längeres Zitat kann das Wirken der Aura veranschaulichen:

Auf meinem Schreibtisch steht das vergilbte Foto dreier badenden Frauen. Ich weiß nicht viel über das Foto, nur, daß es zu Beginn des Jahrhunderts am Fließchen Pakra aufgenommen wurde, in der Nähe des Ortes, wo ich geboren bin und meine Kindheit verbrachte.

³³ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1963, S. 18.

³⁴ Zit. Anm. 31, Weigel, Ähnlichkeit, S. 42.

³⁵ Walter Benjamin: Berliner Chronik. In: W. B. Gesammelte Schriften VI. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1985, S. 465–519, hier S. 486.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Zit. Anm. 31, Weigel, Ähnlichkeit, S. 42.

³⁸ Ebenda.

Dieses Foto trage ich immer mit mir herum wie eine Reliquie, deren wahre Bedeutung ich nicht kenne. Die gelbliche Oberfläche zieht meine Aufmerksamkeit magisch an. Manchmal starre ich darauf und denke an nichts. Manchmal vertiefe ich mich in die Gesichter der drei badenden Frauen, die mir entgegenblicken, als könnte ich ein Geheimnis entdecken, einen Riß, einen verborgenen Durchgang, durch den ich in einen anderen Raum gleiten könnte. Ich vergleiche die Haltung ihrer Arme: bei allen sind sie gebogen wie Flügel. Der Wasserspiegel offenbart, was die Badeanzüge zu verbergen versuchen: das Abbild einer entblößten Brust. In der rechten Ecke drei Flaschenkürbisse: ein altmodischer Schwimmgürtel. Die Frauen stehen bis zur Taille im Wasser. Um sie schwebt ein träumerischer Dunst voller gedämpften Lichts. Sie scheinen auf etwas zu warten. Aus irgendeinem Grund bin ich sicher, daß sie nicht auf das Klicken eines Fotoapparats warten.³⁹

Das Museum der bedingungslosen Kapitulation ist von einer Photographie umrahmt, die drei der Erzählerin unbekannte Frauen in einem Fluss in der Nähe ihrer Heimatstadt abbildet. Die Aura der Unwissenheit wohnt diesem Photo inne, und es ist zugleich das einzige Dokument, das der Erzählerin von ihrem Heimatort übrig geblieben ist.

Andererseits durchwühlt das erzählende Ich die eigenen Erinnerungen (z. B. dokumentarische, tagebuchartige Notizen ihrer Mama) und beschwört den Schrecken der Geschichte von der Vertreibung aus dem Paradies als einen Gegensatz zur idyllischen Vorzeit seiner Kindheit und den universitären beruflichen Erfahrungen herauf. Die Suche nach den Spuren entpuppt sich als die Suche nach einer Heimat, die es nicht mehr gibt, und diese Suche bewirkt eine literarische Stundung des Vergangenen und performative Belebung des toten Körpers in seinen metonymischen, entfernten Gliedern, in Vexierbildern der Stadt mit einer (ähnlichen?) Spaltungsgeschichte. Der Erzählmodus des Romans besteht also nicht nur im zwangsläufigen Verfallen der Aura, sondern auch in einer aktiven Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Einzelne Romanteile sind beispielsweise in der Form des Schlüsselromans verfasst. Wenn man den Roman nach dem Interpretationsschlüssel dieses Spur-Begriffs liest, dann wird *Das Museum* eine Art Zeugenschrift. Die Kategorie des Auf-der-Spur-Seins, die der Psychoanalyse entnommen wurde, wird auf das Gebiet der persönlichen kulturellen Geschichtsschreibung übertragen – so sehr die Bezeichnungen »persönlich« und »kulturell« auch inkompatibel sind. Man darf natürlich nicht vergessen, dass dieser Roman und vielmehr die »antipolitischen« Essays der Autorin auch eine politische Stellungnahme bedeuteten und die Grenze zwischen Literatur und Nicht-Literatur durchbrochen, problematisiert und de-kon-struiert haben.

Wenngleich das emigrierte weibliche Ich dieses Romans mit dem modernen Flâneur nicht leicht auf den gemeinsamen Nenner gebracht werden kann, wurde oben ein Versuch unternommen, über den/die Schwellenkundige(n) auf die Analogie zwischen beiden Positionen⁴⁰ hinzuweisen, und hiernach sollen diese

³⁹ Zit. Anm. 1, Ugrešić, *Museum*, S. 218.

⁴⁰ Gemeint ist natürlich die Position des Flâneurs/der Emigrantin/der Exilierten im Verhältnis zu ihrer gesellschaftlichen Umgebung.

Positionen in Bezug auf die zwischen Moderne und Postmoderne aufgetretenen Gesellschaftsveränderungen untersucht werden.

Wenn Harald Neumeyer Flanieren als »ein vom Zufall bestimmtes Gehen«⁴¹ bestimmt, diese Tätigkeit aber keinesfalls als „intentionlos“ deutet, dann versteht er unter dem Flâneur ausschließlich einen Mann. Seine (und nicht ihre) Flânerie ereignet sich in einem offenen Raum und ist von einer Schaulust geprägt, die – wie oben ausgeführt – die heimlichen Schwellen der Stadt überschreitet. Neumeyers Blickpunkt richtet sich ausschließlich auf (selbstständige!) männliche Vertreter dessen, was man die *Kultur der Moderne* nennt, und umfasst die Zeit von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Zwischenkriegszeit. Wie Neumeyer zeigt, war damals zielloses Herumirren, Analysieren der Passanten und Überschreiten der Schwellen nur dem Mann zugänglich. Das Tun und Treiben der Frau bezog sich ausnahmslos auf ihr Heim und ihren Herd, während jegliches Aufhalten auf der Straße, dem keine Zweckrationalität (Einkauf, Spaziergang mit Kindern, Begleitung eines Mannes) zu entnehmen war – verdächtig war. Im Freiraum der Straße war der Mann also Flâneur und die Frau Prostituierte. Deshalb lehnen manche Wissenschaftler die Möglichkeit der Existenz einer modernen *Flâneuse* ab – in der damaligen Ordnung der Diskurse konnte eine weibliche Person eine solche Stellung nie einnehmen.⁴² Eine interessante Analyse des postmodernen Wandels in Bezug auf die Besetzungsmöglichkeiten unterschiedlicher Posten einer Stadt bietet Chris Jenks:⁴³

Der männliche Blick hat die Kulturerzeugnisse und die Tradition der Modernität geprägt. Indem er die weibliche Perspektive ausgeschlossen hat, hat er die Frauen systematisch beiseite geschoben, was man an der geschlechtlichen Ungleichheit der Beobachtungspraxis symbolisch verfolgen kann. Die Frauen betrachten nicht, sie werden betrachtet.⁴⁴

Die Auffassungen, welche Eigenschaften des Flâneurs als typisch anzusehen sind, änderten sich von Zeit zu Zeit und von Theoretiker zu Theoretiker. Jenks betont, dass selbst der Begriff *Flâneur* manchmal zum gleitenden Signifikanten wird. Der Flâneur gehört nicht ausschließlich der Moderne, und es wäre fehl am Platz, ihn kurzerhand als einen Geck mit zu viel Freizeit zu verstehen.⁴⁵ Es handelt sich nicht um eine essentialistisch und materialistisch verstandene konkrete Wahrheit oder um ein gesellschaftliches Phänomen. Beim Flâneur handelt es sich um eine alternative *Vision*, und zwar um eine etwas optimistischere als die Auffassung, die auf einer Gleichung von Macht und Wissen beruht. Der

⁴¹ Vgl. zit. Anm. 29, Neumeyer, Flaneur, S. 11.

⁴² Den Hinweis auf die *Flâneuse* und auf die unten angeführte Literatur verdanke ich Andrea Zlatar. Einen interessanten und aufschlussreichen Aufsatz über die Topographie in Werken von Daša Drndić findet man in ihrem Buch: *Tekst, tijelo, trauma – ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti* [Text, Leib, Trauma – Aufsätze zur gegenwärtigen Frauenliteratur], Zagreb 2004.

⁴³ Chris Jenks: *Gledajte kamo hodate. Povijest i djelatnost flâneura*. In: ders. (Hg.): *Vizualna kultura*, Zagreb 2002 [Originalausgabe: *Visual Culture*, London 1995], S. 203–228, hier S. 214.

⁴⁴ Ebenda (meine Übersetzung).

⁴⁵ Ebenda, S. 212.

Flâneur stellt nämlich eine Alternative dar, die zur Zeit des Aufkommens des Warenhauses der immer stärker werdenden Beschleunigung der Gesellschaft entgegenstand. Er war derjenige, der nicht mitmachte. In seiner postmodernen Variante aber, erläutert Jenks, musste der Flâneur seine Außenseiterposition aufgeben und sich der Masse anschließen. Der Schock des Warenhauses und des Simulacrum ist vorbei: Jetzt gilt es, kritisch an die produzierten Dinge heranzugehen und die Produkte, Repliken und Simulakren kritisch zu überprüfen. Die Rettung des Flâneurs sieht Jenks also nicht mehr in der Negation, sondern in einer reflektierten Aufnahme und in der wachsamen Ironie.

Er macht seine Bemerkungen in Bezug auf die postmoderne konsumeristische Gesellschaft. Diesen Gesellschaftsaspekt findet man bei Ugrešić in ihrer Aufnahme trivialer Produkte und Symbole. In Berlin betrachtet sich die Erzählerin wie in einer Schneekugel. Wenn sie auf ihre Mama zurückblickt, sieht sie sie wieder unter einer Glasglocke, in der Schneekugel:

Ich betrachte Mama in der Kugel, und mir scheint, als wären sie alle ihr wahres Wesen, als wäre sie mit ihnen, mit Tess, Maureen, Carrie, Ava, Anna, Emma, Bette real und unwirklich zugleich. [...] Ich drehe die Kugel um, und plötzlich tut mir Mama leid, die so klein und eingesperrt ist, sie muß schrecklich einsam sein und frieren... Ich nehme die Kugel in die Hand wie einen Apfel, hebe sie an den Mund und wärme sie mit meinem Atem. Mama verschwindet im Nebel.⁴⁶

Die Schneekugel ist beispielsweise eine *Erfindung* der postmodernen Massenproduktion, aber eigentlich ist dieses Fetischprodukt eine Aufnahme und Aufarbeitung der modernen Engelsymbolik. Die auratischen modernen Engel (in der Glaskugel, auf der Straße, auf der Photographie mit drei unbekanntem Schwimmerinnen, in Wim Wenders' Film *Der Himmel über Berlin* usw.) und ihre herabgesetzte postmoderne Variante – Hühner, befinden sich in einem Zwischenraum. Hühner haben Flügel, können aber nicht fliegen. Ihr Flug ist immer zum Scheitern verurteilt:

- Nicht baumeln, fliegen! Du bist ein Engel! ...
- Ich kann nicht fliegen mit den Dingen! ...
- Ist mit Flügeln einfacher als ohne.
- Aber nicht mit diesen Hühnerfedern!
- Qu'est-ce qu'elle a dit là?
- Ces ailes de poulet, je crois que ça la gene.
- Courage, imagine que tu es une colombe!⁴⁷

Die Kunst – »eine Tätigkeit, die mit der Überwindung der Schwerkraft zu tun hat, aber nicht mit dem Fliegen«⁴⁸ – ist jener Zwischenraum, jene Schwelle, auf der Ugrešićs herumirrendes Subjekt inne hält. Es tritt in die verbotene Sphäre, in

⁴⁶ Zit. Anm. 1, Ugrešić, Museum, S. 116.

⁴⁷ Wim Wenders u. Peter Handke: *Der Himmel über Berlin*. Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke, Frankfurt a. M. 1987, S. 94.

⁴⁸ Zit. Anm. 1, Ugrešić, Museum, S. 116.

der seine *Hybris* vorlaut wird. In diesem Moment bemächtigt sich die Frau der Außenseiterposition, ihr Blick wird analytisch und ihr Diskurs essayistisch. Es handelt sich offensichtlich um eine Stellung, die ihr nicht ohne Widersprüche gebilligt werden kann. Wird der moderne Flâneur hier zur postmodernen *Flâneuse*? Auf die Frage, wie man diese Stellung endgültig nennen könnte, wird noch im letzten Teil dieses Aufsatzes kurz eingegangen.

4. Montage als zitiertes Verfahren

Mit den einführenden Worten wurde auf Ugrešićs Herabsetzung des modernen Museums als einer repräsentativen Institution und auf ihre Aufwertung der persönlichen Geschichte hingewiesen. Auf ähnliche Art und Weise, wie die Autorin mit dem Museum, der Stadt und der groß geschriebenen Geschichte umgeht, wird im *Museum der bedingungslosen Kapitulation* auch die Photographie in *meine* Photographie umgewandelt.

Es ist nicht mehr die offenbare und unwiderlegbare Wahrheit, die sich dem Betrachter aufzwingt, sondern es ist der Blick des Betrachters (*spectators*)⁴⁹ selbst, der im Augenblick des Anschauens der Photographie seine persönliche Wahrheit erschafft. Die Photographie ist somit nicht das Medium, das wiedergibt, es ist vielmehr das Medium, das dem fotografierten Objekt etwas stiehlt. Das *noematische* Wesen der Photographie wird, so wie es Barthes in der *Hellen Kammer* entwirft, untergraben, indem die Photographie (im Sinne von »es-ist-so-gewesen«) in *meine* Photographie umgewandelt wird. Im Unterschied zum *studium*, das ernstes Beschäftigen mit dem Stoff voraussetzt, ist das *punctum* einfach ein Detail – oder »das, was mich besticht«. Was Barthes als eine individuelle Beobachtungsweise der Details an der Photographie aufwertet (*punctum* vs. *studium*), wird bei Ugrešić zu einer ganzen Lesart der Welt (der Geschichte, der Literatur, des Romans):⁵⁰

Bevor ich hierher kam, verbrachte ich ein paar Tage in einem Haus an der Adriaküste. [...] Im Meer sah ich drei nicht mehr junge Schwimmerinnen. Sie hielten sich dicht am Ufer in einem kleinen Kreis, als säßen sie an einem runden Kaffeetisch. [...] Mit ausgebreiteten Armen patschten sie ins Wasser, jetzt glichen ihre Stimmen dem Krächzen von Vögeln, als wetteiferten sie in der Lautstärke, und auch der Regen wurde immer verrückter, kräftiger und wärmer. Zwischen Balkon und Meer erhob sich ein nebliger, nasser, salziger Vorhang. Er sog mit einem Mal alle Geräusche auf, und in einer blitzenden Stille sah man das majestätische Flattern dreier Flügelpaare.

⁴⁹ »Der *spectator*, das sind wir alle, die wir in den Zeitungen, Büchern, Alben und Archiven Photos durchsehen. Und was fotografiert wird, ist Zielscheibe, Referent, eine Art kleines Götzenbild, vom Gegenstand abgesondertes *eidolon*, das ich das *spectrum* der PHOTOGRAPHIE nennen möchte, weil dieses Wort durch seine Wurzel eine Beziehung zum ‚Spektakel‘ bewahrt und ihm überdies den etwas unheimlichen Beigeschmack gibt, der jeder Photographie eigen ist: die Wiederkehr des Toten.« (Zit. Anm. 9, Barthes, *Kammer*, S. 17)

⁵⁰ Ebenda, S. 52.

Mit einem inneren 'Klick' knipste ich dieses Bild, obwohl ich nicht weiß, warum.⁵¹

Im *Museum der bedingungslosen Kapitulation* vergleicht die Erzählerin die Mechanismen ihrer Erinnerung und Empfindung mit der Funktionsweise eines Photoapparats:

Das Foto reduziert die unendliche und unbeherrschbare Welt auf ein Viereck. Das Foto ist unser Maß der Welt. Das Foto ist auch Erinnerung. Das Gedächtnis reduziert die Welt auf Vierecke. Das Ordnen der Vierecke in einem Album ist Autobiographie.⁵²

Als ich 1986 über die Dielenbretter eines finsternen, staubigen Dachbodens in das helle Atelier des Moskauer Malers Ilja Kabakow gelangte, machte ich innerlich einen Knicks.⁵³

In meinem inneren Album existiert aus Gründen, die nur das launische Gedächtnis kennt, das Bild von Frau Bina, der Italienerin (Sie sind Italiener, sagte Mama, und mir war nicht klar, was das bedeutete).⁵⁴

Ausgehend also von einer »Symmetrie zwischen Photo und Erinnerung«⁵⁵ kann man sagen, dass sich die sog. *punctuale* Poetik der Photographie⁵⁶ auf den Roman im Ganzen erstreckt. Das Punctum heißt eigentlich ein Detail, oder das, was von vornherein dazu bestimmt ist, dem Ganzen einen Sinn zu verleihen: »Offenbar ist die ganze Geschichte durch ein Detail bestimmt [...]«. Die *punctuale* Poetik folgt also dem Prinzip »Gott im Detail«.

Die Einverleibung einer Photographie in den Erzählkörper des Romans ist allerdings ein zitiertes Verfahren: Ugrešić übernimmt diese Montagetechnik von den Avantgardisten, Dadaisten und Surrealisten. In der russischen Literatur nach 1917 wurde z. B. die Montage als Merkmal eines neuen Stils eingeführt und zur Herabsetzung der traditionellen Hierarchie der Literaturgenres verwendet. So ist man »aus der Epoche der Novelle und des Romans [...] zur Epoche der Kurzgeschichte und der Monographie«⁵⁷ gekommen. Die Literatur entwickelte sich »jenseits der Literatur«.⁵⁸ Man kombinierte Autorentext mit Zeitungsausschnitten, Photographien u. a.

Die Montagetechnik zieht sich außerdem durch das ganze literarische Werk Ugrešićs hindurch: Wie sie das schon in ihrer frühen Prosa gemacht hatte (*Poza za prozu*, 1978 – *Pose für die Prosa; Forsiranje romana-reke*, 1988 – *Der goldene Finger*), komponiert sie auch im *Museum der bedingungslosen Kapitulation* verschiedene Genres und Motive unterschiedlichster Provenienz. Neben der

⁵¹ Zit. Anm. 1, Ugrešić, *Museum*, S. 15.

⁵² Ebenda, S. 42.

⁵³ Ebenda, S. 49.

⁵⁴ Ebenda, S. 99.

⁵⁵ Ebenda, S. 107.

⁵⁶ Ebenda, S. 272.

⁵⁷ Aleksandar Flaker und Dubravka Ugrešić (Hg.): *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb 1984, S. 87 (meine Übersetzung).

⁵⁸ Ebenda.

angesprochenen Kombination von Literaturtexten und Texten anderer Medien bindet Ugrešić zahlreiche Zitatarten in ihr literarisches Geflecht ein, von Genre- und Stilzitat über eine autoreflexive Metatextualität und Autozitate bis zu Faktozitate.⁵⁹

Dadurch, dass die Autorin viele Zitate anbringt, aber auch alludierte isomediale Referenzen herstellt, gestaltet sich der analysierte Roman als »ein großes literarisches Thema voller Zitate«. ⁶⁰ Diese Schreibtechnik ergebe sich aus dem eigentlichen Thema des Exils, denn das Exil ist zugleich »Stil und Erzählstrategie. Ein gebrochenes Leben kann nämlich nur in Fragmenten erzählt werden (Rilke), und 'einzelne Genres und Stile können im Exil nicht praktiziert werden'.«⁶¹

Die Außenseiterposition kann Ugrešić keinesfalls abgesprochen werden. Wie oben angedeutet, ist es aber fraglich, inwieweit Ugrešićs Außenseiterposition tatsächlich als *Exil* gewertet werden kann. Ugrešić weist selbst darauf hin, dass sie »weder Emigrant noch Flüchtling noch politischer Asylant«⁶² sei. Obwohl sie es also bestreitet, eine Exilantin zu sein, ist ihre Literatur vom Exilthema durchsetzt. Die Autoren, die sie im Roman zitiert – V. Šklovskij, J. Brodski, M. Kundera, D. Kiš, Gy. Konrád ... – hat sie sich als ihre *Wahlverwandten* ausgewählt, und mit ihnen ein alternatives postmodernes Museum aufgestellt. Ugrešić und ihre Auserwählten sind Museumsstücke, die sich mit ihrer *Geschichte* funktional (d. h. in bestimmten Kontexten) ineinander fügen und miteinander nach Motivauswahl und *Erfahrung*⁶³ übereinstimmen. Inwieweit ihre Geschichte mit den Geschichten ihrer Auserwählten tatsächlich verwandt ist, d. h. inwieweit diese (Lebens- und Literatur-)Geschichten in der Tat zu demselben Korpus gehören, ist letztendlich unwichtig. Denn die Literatur vermittelt keine Wahrheiten, sie stilisiert sie nur. Diese Stilisierung als Exilantin, als »Migrantin, die auf der kulturellen Weltkarte ihre Fingerabdrücke hinterlassen« hat⁶⁴ kann ohne den Baudrillard'schen Rahmen der Simulakren nicht betrachtet werden, was keinesfalls den literarischen Wert des Romans beeinträchtigt. Ugrešićs *Selbfashioning* als Exilantin wäre vielmehr ein terminologischer Kniff, eine Larve, die man aufsetzt, um sich (jetzt im Bourdieu'schen Sinne) auf dem Büchermarkt durchzusetzen. Die essentialistische Frage, ob Ugrešićs Roman-Ich und das schreibende Ich, das sich hinter ihren antipolitischen Essays verbirgt, nun eine Exilantin, Schriftstellerin oder auch Flâneuse wäre, musste oben demnach mit einer Analyse der Verbindungen mit ihren Wahlverwandten vervollständigt werden, damit ihre Position auf dem literarischen Feld, und nicht ausschließlich die Wahrhaftigkeit ihrer Aussagen berücksichtigt werde. Die Einordnungen, die nach der Formel »sie-ist-das-(ge-

⁵⁹ Vgl. Dagmar Burkhart: Ludistische Texte. Zur postmodernen Intertextualität in Dubravka Ugrešić' »Štefica Cvek u raljama života« und in »Forsiranje romana reke«. In: Diskurs der Schwelle. Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur. Hg. v. Dagmar Burkhart und Vladimir Biti, Frankfurt a. M. 1996.

⁶⁰ Zit. Anm. 27, Ugrešić, Lesen, S. 128.

⁶¹ Ebenda.

⁶² Ebenda, S. 130.

⁶³ *Erfahrung* wieder im Gegensatz zu *Erlebnis*. Vgl. Anm. 17.

⁶⁴ Zit. Anm. 27, Ugrešić, Lesen, S. 127.

wesen)⁶⁵ aufgestellt werden, muss man nämlich in Fragestellungen überführen, die den Praktiken nachgehen, die eine solche Erfahrungsgemeinschaft (wie die der Exilanten) überhaupt ermöglichen und aufrechterhalten: Welche Praktiken, literarische Kunstgriffe machen ein Subjekt zum Exilanten? Gibt es überhaupt einen Exilanten/eine Exilantin an sich? Und wie können diese Praktiken von einem eventuellen Musterbeispiel des Exilanten abgetrennt, instrumentalisiert und subvertiert werden? Das schriftstellerische, literarische *Selffashioning* ist kein Argument, das Ugrešić vorgeworfen werden könnte – denn sie hat auch diese Tatsache (d. h. die eigene Position in der neueren Literaturgeschichte und auf dem heutigen [West-]Markt) autoironisch, überheblich hinterfragt und somit jegliche Kritik von vornherein untergraben.

⁶⁵ Vgl. Anm. 50.

