

DOKUMENTARISCHE METHODE BEI DANILO KIŠ UND NORBERT GSTREIN

In seinen im Jahre 2004 publizierten poetologischen Überlegungen geht Norbert Gstrein, einer der führenden österreichischen Gegenwartsautoren, von der Frage aus, »wie beim Erzählen eine neue Art von Realität konstruiert wird«. ¹ Die gleichen zentralen Begriffe – Erzählen und Wirklichkeit – nimmt der jugoslawische Schriftsteller Danilo Kiš ² zum Ausgangspunkt seiner Poetik, wenn er in seinem 1994 publizierten Essay-Band behauptet: »Die Poesie ist häßlich wie die Wirklichkeit«. ³ Anhand solcher poetologischen Überlegungen, die unmittelbar die Frage nach der Repräsentation der

¹ Norbert Gstrein: *Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens*, Frankfurt am Main 2004, S. 10.

² Norbert Gstrein, der Kiš sehr schätzt, bezeichnet ihn als einen »jugoslawischen Schriftsteller« (*Über Wahrheit und Falschheit*, Frankfurt am Main 2001, S. 21–42, hier S. 35). Sich selbst bezeichnet Kiš wiederum als seiner »literarischen Herkunft nach [einen] mitteleuropäische[n] Schriftsteller« (Danilo Kiš: *Homo Poeticus. Gespräche und Essays*, hg. von Ilma Rakusa, München 1994, S. 221) bzw. »zunächst ein[en] europäische[n] Schriftsteller« (Danilo Kiš: *Ich glaube nicht an die Phantasie des Schriftstellers*. In: ders., 1994, S. 249).

³ Ebenda, S. 61.

Milka CAR
(Universität Zagreb)

Zusammenfassung

Anhand der poetologischen Überlegungen von Norbert Gstrein und Danilo Kiš werden ihre dokumentarischen Verfahrensweisen analysiert. Die dokumentarische Methode wird dabei als ein intertextuelles Verfahren oder als eine Form des transgressiven Dokumentarismus beobachtet. Die Transgression des Dokumentarischen wird als eine Tendenz zur Grenzüberschreitung verstanden, die sowohl bei Kiš als auch bei Gstrein zu beobachten ist. Im Wechselspiel zwischen dokumentarischer Ebene und fiktiven Teilen wird die Absicht der Autoren deutlich, gerade anhand geschichtlich überlieferter Fakten auf den unsicheren Status der Wirklichkeit und die Überschneidungen der Gegenwart mit der Vergangenheit hinzuweisen.

Wirklichkeit in der Literatur thematisieren, soll in der vorliegenden Arbeit »die Geschichte einer intrapoetischen Beziehung«⁴ analysiert werden. Dabei steht im Mittelpunkt die Frage, wie »Parallelwirklichkeit[en]«⁵ in literarischen Texten beider Autoren mit Hilfe der »schrecklichen Sprache der Fakta«⁶ konstruiert werden. Laut Kiš liegt alles »in den Beziehungen, der Gegenüber-, Nebeneinanderstellung«⁷ der Textfragmente, wobei der Autor selbst »außerstande [ist,] etwas zu erfinden.«⁸ Demgegenüber betont Norbert Gstrein, dass in seiner Literatur »nicht das Realitätsprinzip der Maßstab ist, sondern der Möglichkeitssinn [...]«.⁹ Signifikant ist hier die paradoxe Rolle der Realität, die sowohl einen wichtigen Ausgangspunkt der Poetik beider Autoren bildet, als auch entschieden problematisiert wird. Aus diesem Grund ermöglicht die scheinbar verbürgte Struktur des integrierten dokumentarischen Materials »ein neues Herangehen an die Wirklichkeit«¹⁰ und ist in der Lage, das »grundsätzliche Versagen der Sprache vor der Wirklichkeit«¹¹ zu überwinden.

Dabei soll diese Parallelanalyse der »apokalyptischen Prosa«¹² von Kiš und »Gstreins hoher Kunst der Perspektive«¹³ als ein Akt des Fehllesens¹⁴ im Sinne Harald Blooms durchgeführt werden. Dieses Konzept des (Fehl) Lesens wird von Harald Bloom definiert als

[...] ein später (oder, um mit Freud zu sprechen: nachträglicher) und so gut wie unmöglicher Akt, [denn] jede starke Lektüre [ist] notwendig ein *Fehllesen*. Je überdeterminierter die Sprache eines literarischen Textes, desto weniger determiniert ist tendenziell seine *Bedeutung*. Kritische Lektüre ist

⁴ Harald Bloom: *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, Frankfurt am Main 1995, S. 9.

⁵ Gstrein 2004, S. 95.

⁶ Die schreckliche Faktensprache erwähnt Danilo Kiš in seinem Roman *Grabmahl für Boris Davidovič*. Vgl. dazu: *Grobница za Borisa Davidoviča. Sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*, Sarajevo/Podgorica/Zagreb 2008, S. 12.

⁷ Danilo Kiš: *Bücher sind trotz allem nützlich*. In: Ders. 1994, S. 137–144, hier S. 139.

⁸ Danilo Kiš: *Zeit des Zweifels*. In: Ders. 1994, S. 155–189, hier S. 167.

⁹ Gstrein 2004, S. 58.

¹⁰ Kiš 1994, S. 204.

¹¹ Norbert Gstrein: *Die Grenze des Sagbaren verschieben. Ein Gespräch mit Norbert Gstrein*. In: »Kritische Ausgabe«, 1/2005, S. 61–67, hier S. 67.

¹² Davor Beganović: *Pamćenje traume. Apokaliptička proza Danila Kiša*, Sarajevo 2007.

¹³ Sigrid Weigel: *Norbert Gstreins hohe Kunst der Perspektive: Fiktion auf dem Schauplatz der Recherchen*. In: »Manuskripte« 162/2003, S. 107–110.

¹⁴ »Poetischer Einfluß, oder [...] poetisches Fehlverstehen, ist notwendig das Studium des Lebenszyklus eines Dichters als Dichter.« (Bloom 1995, S. 11)

vielleicht nicht immer ein Akt des Urteilens, immer aber ein Akt der Entscheidung, und entschieden wird über die Bedeutung.¹⁵

Erinnert sei an die Tatsache, dass Blooms Konzept des Fehllesens der Wahrheit im literarischen Text die zentrale Rolle einräumt: »Wenn eine Lektüre (Fehllektüre) selbst für andere Texte produktiv werden soll, muß sie notwendig ihre Einzigartigkeit, ihre Totalität, ihre Wahrheit behaupten.«¹⁶ Die Wahrheit ist jedoch nicht im einzelnen Text auffindbar, manifestiert sich vielmehr als »Einfluß-Angst und die daraus resultierenden intratextuellen Bedeutungsnotwendigkeiten«. Dabei ist »Einfluß-Angst« mit Harald Bloom als eine extensive Form des literarischen Einflusses zu verstehen, der sich nicht als Übernahme oder Ähnlichkeit manifestiert, sondern der »bedeutet, daß es *keine Texte* gibt, nur *Beziehungen zwischen Texten*.«¹⁷ Sein Begriff einer (all)umfassenden Intertextualität, verstanden als das »ständige[...] Kalibrieren im Spiel der Substitutionen«¹⁸ dient als Einlass, um den Status des Dokumentarischen in der fiktiven Welt beider Autoren auszuloten. Mit anderen Worten, es wird die Rolle der Dokumentmontage in Hinblick auf die »Po-Et(h)ik«¹⁹ bei Kiš erörtert, in deren Rahmen Danilo Kiš Literatur nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch²⁰ und politisch versteht. Denn gerade in einer »kleinen Literatur«²¹ definiert von Deleuze/Gattari als die »Möglichkeit einer kleinen (nicht etablierten) Schreibweise«,²² ist »alles politisch«,²³ so dass den literarischen Texten eine »Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische« in einer »kollektive[n] Aussagenverkettung«²⁴ eigen ist.

Die unmittelbare Montage der faktischen Partikel verweist auf die von Kiš angepeilte Funktion der Repräsentation von Gesellschaft in der Literatur und initiiert somit einen Dialog mit der Gesamtheit der Kultur – einen Dialog sowohl mit der literarischen Tradition als auch mit überlieferten

¹⁵ Harold Bloom: *Eine Topographie des Fehllesens*, Frankfurt am Main 1997, S. 9.

¹⁶ Ebenda, S. 93.

¹⁷ Ebenda, S. 9.

¹⁸ Ebenda, S. 102.

¹⁹ Danilo Kiš: *Po-etika. Knjiga druga*, Beograd 1974.

²⁰ Vgl. Danilo Kiš: *Moć i nemoć angažovanosti*. In: Ders.: *Po-etika. Knjiga druga*, S. 27–39, hier S. 31.

²¹ »Eine kleine oder mindere Literatur ist nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient.« (Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt am Main 1976, S. 24)

²² Ebenda, S. 27.

²³ Ebenda, S. 25.

²⁴ Ebenda, S. 27.

Denk- und Wahrnehmungsweisen. Somit kommt es zur Verschränkung des Dokumentarischen mit dem Fiktiven, die zu der paradoxen Umkehrung führt, dass gerade der »fiktive Text den Kern der Realität dokumentiert«.²⁵ Erst durch ein akzentuiertes dokumentarisches Verfahren kann die Literatur das »Unvorstellbare vorstellen«.²⁶ In seiner Literaturauffassung distanziert sich Kiš entschieden von der im jugoslawischen Kontext dominanten realistischen Methode in der Literatur, indem er sie als »filiströs filtrierte Fakten« oder »filtrierte filiströse Fakten«²⁷ bezeichnet. Kišs ambigüe Strategie im Einsatz des Dokumentarischen beschreibt der kroatische Literaturhistoriker Krešimir Nemeć als die »Affirmation der imaginierten Tatsachen«²⁸ und seine dokumentarische Methode als »Pseudodokumentarismus«,²⁹ da der Autor eine »Simultanität von Fiktionalem und Dokumentarischem«³⁰ fingiert, um mit Hilfe der »grausamen Sprache der Fakten«³¹ zu erzählen. In diesem Sinne kommt es zur Verflechtung der politischen mit den poetischen Grundsätzen in Kišs Literaturkonzept. Die einmontierten Dokumente bei Kiš sind gleichzeitig »faktual und fiktiv«³² und besitzen im Text transgressive Funktion. Die Transgression des Dokumentarischen wird als eine Tendenz zur Grenzüberschreitung verstanden, die sowohl bei Kiš als auch bei Gstrein zu beobachten ist. Die der Dokumentarliteratur inhärente transgressive Funktion lässt sich als ständiges Chargieren an der/den Grenze(n) – zwischen Fiktivem und Faktischem, Dokumentarischem und Literarischem, Wahrem und Fingiertem – definieren. Zudem ist die dokumentarische Transgression durch vielfache Verschränkungen zwischen individuellen und kollektiven Projektionen charakterisiert, zwischen Geschichte und Literatur, sowie zwischen Fakten und Fiktionen, welche aus der Integration des Dokumentarischen im fiktiven Text erwachsen. Als ein weiterer Ausdruck der Transgression des Dokumentarischen mit der unbeständigen Grenze zwischen Fiktion und Realität lässt sich die

²⁵ Renate Lachmann: *Faktografija i tanatografija u Grobnici za Borisa Davidovića, Psalmu 44 i Peščaniku Danila Kiša*. In: Dies.: *Metamorfoza činjenica i tajno znanje. O ludama, mostovima i drugim fenomenima*, Sarajevo/Zagreb 2007, S. 190–210, hier S. 191.

²⁶ Dokumentarismus als zentrale Schreibstrategie in Kišs Prosa untersucht auch Davor Beganović. Vgl. dazu: Beganović 2007, S. 238.

²⁷ Danilo Kiš: *Gospodin Mak se zabavlja*. In: Ders.: *Homo poeticus*, hg. v. Mirjana Mioćinović, Sarajevo, Novi Sad, Podgorica 2008, S. 15–20, hier S. 15.

²⁸ Krešimir Nemeć: *Status refleksije u pripovjednoj prozi*. In: Ders.: *Pripovijedanje i refleksija*, Čakovec 1988, S. 112.

²⁹ Ebenda, S. 119.

³⁰ Ebenda.

³¹ Ebenda, S. 123.

³² Lachmann 2007, S. 190f.

Tendenz ansehen, in der Texte aus dem Bereich der 'faktisch' und 'authentisch' verbürgten Objektivität in die textuelle Praxis der Sinnproduktion verlagert werden. Dadurch weisen sie darauf hin, dass das Dokument in der Literatur »gerade dort interessant ist, wo sich Einbildungen zu etwas Realem machen und Realitäten als Produkte der Einbildungskraft verhüllen lassen [...] das Ersonnene und das Real-Gemachte einander berühren, gerade dort, wo Skepsis und Glaubensbereitschaft in heftigen Streit über die Substanz des Erhofften und das Vorhandensein von Nicht-Gesehenem geraten«. ³³ Als das »ewige Problem der Form« ³⁴ rückt der diskursiv produzierte Charakter des Realen in den Mittelpunkt der Romanwelt beider Autoren. Die transgressive Funktion des Dokumentarischen ist auch als eine Erschütterung des Gattungsgefüges zu verstehen. So kann die Narration bei Kiš, die oft als 'fingierte Faktographie' bezeichnet wird, als eine »indifferenzierte Arbeit« beobachtet werden, »die sich der Differenzierung und Organisation entzieht« ³⁵ und somit »das Konzept der literarischen Gattung dekonstruiert«. In ihrer Argumentation behauptet die kroatische Literaturwissenschaftlerin Tatjana Jukić, Kiš wolle die Bedingungen der allgemeinen Kollektivität oder die Bedingungen der narrativen Zugehörigkeit mit Hilfe der Narration hinterfragen. Dieselbe Fragestellung nach den Grenzen des Sagbaren ist ein Antrieb für Norbert Gstrein, der mit seiner Literatur vor dem »Abgrund« steht, »in dem alle Fiktionen ins nur mehr Faktische fallen wie in ein riesengroßes schwarzes Loch«, ³⁶ so dass die Narration nur noch als »äußerste Nähe bei gleichzeitig äußerster Distanz« ³⁷ oder als »distanzierte Kälte« ³⁸ möglich wird.

So ist in der Poetik beider Autoren eine gemeinsame Auffassung des Dokumentarischen feststellbar – das Dokument setzt sich aus Diskursen zusammen, die »als Fluss von Wissen und Wissensvorräten durch die Zeit« ³⁹ gleiten. Mit der Montage des authentischen und fingiert authentischen Materials wird vor Augen geführt, dass das Dokument selbst ein

³³ Stephen Greenblatt: *Was ist Literaturgeschichte?* Frankfurt am Main 2000, S. 9–51, hier S. 43.

³⁴ Danilo Kiš: *Mi pevamo u pustinji*. In: Ders.: *Po-etika. Knjiga druga*, S. 15–27, hier S. 19.

³⁵ Tatjana Jukić: *Spleen Gulaga. Danilo Kiš: Grobnica za Borisa Davidoviča*. U: Dies.: *Revolucija i melankolija*, Zagreb 2011, S. 233–321, hier S. 236.

³⁶ Gstrein 2004, S. 103.

³⁷ Ebenda, S. 35.

³⁸ Norbert Gstrein: *Die Grenze des Sagbaren verschieben. Ein Gespräch mit Norbert Gstrein*. In: »Kritische Ausgabe«, 1/2005, S. 61–67, hier S. 62.

³⁹ Siegfried Jäger: *Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse*. In: Keller, Reiner et al.: *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1, Opladen 2001, S. 82.

genealogisches und diskursives Produkt ist, das kontextabhängig und grundsätzlich polysemantisch ist. Die an die russische avantgardistische *Literatura fakta*⁴⁰ angelehnte dokumentarische Methode präsentiert sich bei Kiš als eine Doppelbewegung, die sich in der diskursiven Praxis ereignet und erst durch sie konkretisiert wird. So kann Kiš von seinem Roman *Sanduhr*, einem »anthropologischen Roman« behaupten, es wäre »ein Dokument, oder eine Rekonstruktion«⁴¹ und zugleich auch »eine Welt mit eigenen literarischen Gesetzen«.⁴² Daran lässt sich seine nicht nur an Borges, sondern auch an die Diskursanalyse Foucault'scher Provenienz angelehnte dokumentarische Methode ablesen: »die strukturelle Vielschichtigkeit«⁴³ des Romans gründet auf »darin sichtbaren geologischen und paläontologischen Schichten«,⁴⁴ die gepaart »mit einer gewissen quasiwissenschaftlichen Akribie«⁴⁵ eine »Paläographie« und »Paläontologie«⁴⁶ produzieren: »Die Gegenstände in *Sanduhr* sind [...] Ausgrabungen.«⁴⁷ Seine Tätigkeit und sein Lavieren zwischen der »Transposition«⁴⁸ seiner eigenen Erfahrungen und den Ansprüchen der »dokumentarischen« Literatur betrachtet er als »Forschungs- und Ausgrabungstätigkeit des Archäologen«⁴⁹ und als Text-Arbeit, in der »schwierig gewordene Form«⁵⁰ und »Verfremdung« den Roman konstituieren. Sein Verfahren bezeichnet Kiš als anthropologischen Dokumentarismus, denn anhand der Dokumentenmontage werde versucht, »eine ganze Welt zu rekonstruieren«.⁵¹ Das (Auto-)Biographische ist dabei paradoxerweise der Ausgangspunkt des Dokumentarischen: »Beim Studium eines Werks studieren wir im Grunde auch ein Dokument des Autors: die Biographie des Verfassers gleicht einem Palimpsest.«⁵² So ist die autobiographische Gattung als eine Kippfigur zu sehen, in der die Rekonstruktion und die mit ihr verbundene Darstellung von Le-

⁴⁰ Vgl. Lachmann 2007, S. 192ff.

⁴¹ Danilo Kiš: *Zeit des Zweifels*. In: Ders. 1994, S. 155–188, hier S. 166.

⁴² Ebenda, S. 166f.

⁴³ Ebenda, S. 180.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Ebenda, S. 181.

⁴⁷ Ebenda.

⁴⁸ Ebenda, S. 233.

⁴⁹ Ebenda, S. 234.

⁵⁰ Danilo Kiš: *Antropološki roman*. In: Ders.: *Po-etika. Knjiga druga*, S. 39–47, hier S. 43f.

⁵¹ Ebenda, S. 46.

⁵² Danilo Kiš: *Bücher sind trotz allem nützlich*. In: Ders. 1994, S. 142.

bensverläufen individuelle Erfahrung und gesellschaftliche Bedingtheit untrennbar miteinander verflocht, wobei das grundsätzliche Problem der Differenz zwischen der »realen«, historisch überlieferten, referenziellen Lebensgeschichte mit der erzählten Lebensgeschichte in einer performativen Dimension aufgeht: das autobiographische Subjekt bringt sich selbst in Anlehnung an Kollektivdiskurse im Text hervor. Diese Einsicht deckt sich mit dem postmodernen Programm einer umfassenden Textualität⁵³ von Wirklichkeit. Kiš versucht, »die Wirklichkeit zu objektivieren«, indem er sowohl die Wirklichkeit als auch die Literatur als »ein eigentümliches Zeichensystem«⁵⁴ auffasst. In diesem Kontext sei an die Feststellung Michel Foucaults von der prinzipiellen Zeichenabhängigkeit der Realität erinnert: »Die Beziehung zu den Texten ist von gleicher Natur wie die Beziehung zu den Dingen; hier wie da nimmt man Zeichen auf.«⁵⁵ Das Verfahren der demonstrativen Montage wird von Kiš nicht als ein technisches Verfahren angesehen, sondern als eine grundlegende ästhetische Kategorie, die auf die Dialektik der Erkenntnis aus ist und damit einen aktiven Rezipienten voraussetzt, der hergestellte Zusammenhänge – nicht nur poetisch, sondern vor allem ethisch nachvollziehen kann. Somit wird die dokumentarische Methode zu einer umfassenden diskursiven Praxis umgewandelt, die dem Autor ermöglicht, »ein 'geschichtliches Dokument' – nicht etwa die Geschichte – zu erfinden«.⁵⁶ Dies deutet darauf hin, dass Kiš »nicht an der transparenten Kombination von Faktographie und Fiktion interessiert ist, sondern an der komplizierten Semantik der fiktiven Dokumente, die aus Kenntnis und Erkenntnis der Tatsachen (Faktizität) hervorgeht«.⁵⁷ Mit dem von Barbara Foley in Anlehnung an Philippe Lejune ausgearbeiteten Begriff vom 'dokumentarischen Pakt' lassen sich die Ausprägungen des damit erzielten »dokumentarischen Effekts« als »Multiplikation der Tatsachen durch die Fiktion«⁵⁸ beschreiben. Gerade der dokumentarische Effekt

⁵³ Die Textualität der Wirklichkeit wird im Sinne von New Historicism verstanden, als »These, daß wir erstens keinen Zugang zu einer vollen und authentischen Vergangenheit haben [...], die nicht über die überlebenden textuellen Spuren der betreffenden Gesellschaft vermittelt wäre« und »daß zweitens diese textuellen Spuren selber weiteren textuellen Vermittlungen unterworfen werden, wenn man sie als 'Dokumente' liest«. (Louis Montrose: *Die Renaissance behaupten. Die Poetik und Politik der Kultur*. In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism*, Tübingen/Basel 2001, S. 60–93, hier S. 67)

⁵⁴ Danilo Kiš: *Za pluralizam*. In: Ders.: *Po-etika. Knjiga druga*, Beograd 1974, S. 5–13, hier S. 9.

⁵⁵ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, (21. Auflage) Frankfurt am Main 2009, S. 65.

⁵⁶ Kiš 1994, S. 251.

⁵⁷ Lachmann 2007, S. 194.

⁵⁸ Ebenda, S. 197.

macht es möglich, nicht nur den »fiktionalen Zeugnissen Authentizität zu verbürgen, sondern auch den imaginären Dokumenten die Eigenschaft zu verleihen, die authentischen zu fiktionalisieren.«⁵⁹ Damit bekommen die integrierten Dokumente eine zentrale Rolle im Projekt »der Dekonstruktion von Chimäre, die wir als geschichtliche Wahrheit zu bezeichnen pflegten.«⁶⁰ In einer solchen Repräsentationsstrategie erweist sich die Geschichte als unfassbar, direkt von der jeweiligen Ideologie abhängig und letztlich fiktiv. Die Dokumente stellen einen direkten referentiellen Bezug zu der Welt »außerhalb des Erzählten« her und sind als Zeugen einer narrativen Suche nach Wahrheit in einem Programm anzusehen, das Kiš als Programm der »scheinbaren Objektivität«⁶¹ definiert:

Die dokumentarische Methode dient also vorrangig dazu, den Leser nicht nur von der Authentizität der Geschichte zu überzeugen, sondern auch von der Echtheit des ihm präsentierten Dokuments [...] wesentlich ist, Überzeugungskraft zu erlangen, die Illusion einer Wahrhaftigkeit zu erzeugen.⁶²

Dieses Ziel wird mit dem Einsatz von Dokumenten erreicht, denen die Funktion zugemessen wird, aus greifbaren Fragmenten Wirklichkeit zu rekonstruieren. Dem Leser wird dabei die Aufgabe übertragen, aus dem Angebot der Realitätspartikeln ein Bedeutungsnetz zu erstellen. Danilo Kiš bekennt sich zur Gebundenheit an das Faktische, wenn er das Zitat als einen »Anker, der die Phantasie in der Wirklichkeit, auf der Erde festhält.«⁶³ betrachtet. Gerade aus dem problematischen Verhältnis zwischen den durch ihre Dokumentierung nicht hinterfragbaren Realitätspartikeln und den gleichzeitig verwischten Grenzen zum Unwirklichen, Mythischen und Unerwarteten entspringt das Bedürfnis nach dem Einsatz dokumentarischen Materials, das dann auch polyvalente Funktionen übernimmt. Das Dokument bewegt sich in der Regel im Trümmerfeld des Faktischen – der Weltbezug wird zu einem Textbezug.

In ständigem Hinterfragen des historiographisch Überlieferten räumt er mit der überlieferten Illusion von der historisch-wissenschaftlichen Objektivität der Tatsachen auf. Sein Anliegen ist es, »die re-konstruierten Realitäten auf der metafikionalen Ebene zu durchbrechen«,⁶⁴ woraus eine

⁵⁹ Vladimir Zorić: *Kiš, legenda i priča*, Beograd 2005, S. 29.

⁶⁰ Beganović 2007, S. 18.

⁶¹ Interview mit Danilo Kiš: *Ich suche einen Platz unter der Sonne für den Zweifel*. In: Ders. 1994, S. 189.

⁶² Ebenda, S. 208.

⁶³ Ebenda, S. 214.

⁶⁴ Angela Richter: *Svaki je čovek zvezda za sebe*. In: http://www.openbook.ba/izraz/no06/06_angela_richter.htm, [zuletzt angesehen am 7.09.2011].

Einsicht in die prinzipielle Relativität jeglicher Wirklichkeit resultiert. So ist der Roman *Die Sanduhr (Peščanik)* »vor allem Dokument, Rekonstruktion«.⁶⁵ Mit seinem Konzept der Textualisierung historischer Fragmente bzw. mit der »Faktographierung des Fiktionalen«⁶⁶ relativiert er den Glauben an ihre Objektivität und stellt die Frage nach der Konstruktivität⁶⁷ der Geschichte. Dadurch erweist sich der Roman *Sanduhr* in seiner dokumentarischen Grundstruktur als ein exemplarischer Fall von collageartig multiperspektivischem Erzählen, in dem mehrere Textsorten die postmoderne Einsicht von der parallelen Existenz unterschiedlicher Wertvorstellungen zum Ausdruck bringen. Zugleich wird eine auto/biographische Strategie generiert, so dass das individuelle Schicksal von E. S. (Eduard Sam) im Roman *Sanduhr* zu einem paradigmatischen Exil-Schicksal am Ende des 20. Jahrhunderts wird.

Dasselbe Thema der undefinierbaren, verloren gegangenen oder desintegrierten Identität stellt ein Leitmotiv in Gstreins Schaffen dar. Norbert Gstrein beschreibt die Funktion des Autors in seiner zweiten Schaffensphase, die mit dem Roman *Die englischen Jahre* einsetzt, als die eines »Überlebenden«,⁶⁸ der sich somit ethisch verpflichtet und Schwindelgefühle beim Nachdenken hat, »wie reale und fictive Räume einander durchdringen«.⁶⁹ Zu vermuten ist, dass in der Repräsentation der Geschichte keine klaren Grenzen zwischen narrativer und historischer Wahrheit zu ziehen sind. Fiktiv ist bei beiden Autoren gerade die Unvorstellbarkeit der Grausamkeit der (post)jugoslawischen Geschichte – das Wirkliche erweist sich somit als unglaubwürdig und übersteigt jegliche Form von Erfindung. Wirklichkeit und Fiktion tauschen ihre Rollen und bedürfen

⁶⁵ »*Sanduhr* ist vor allem Dokument, oder Rekonstruktion, wie es ihnen gefällt. Aber, und das darf man nicht vergessen, *Sanduhr* ist noch etwas, genauso wie übrigens jedes andere Buch, es ist eine Welt für sich, eine Struktur, wie man es heute sagen würde, d. h. eine Welt, die von eigenen literarischen Gesetzen regiert wird, und Dokument und Rekonstruktion sind darin vorhanden, nur um ein Fenster zu dieser Welt zu öffnen, um einen Schlüssel für diese Tür zu finden.« (Danilo Kiš: *Doba sumnje*. In: Ders: *Po-etika. Knjiga druga*, S.133–185, hier S. 152, übersetzt von M. C.)

⁶⁶ Davor Beganović: *Predgovor: Metamorfoza diskurza znanosti o književnosti*. In: Lachmann: 2007, S. 5–18, hier S. 14.

⁶⁷ »Das Reale existiert nicht außerhalb der Geschichtsschreibung, sondern entsteht in deren Schreiben, es wird vom Diskurs mitgeschaffen. Das Vergangene wird in der historiographischen Erzählung inszeniert.« Michel de Certeau: *Das Schreiben der Geschichte*. In: Daniel Fulda/Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin 2002, S. 69–80, hier S. 69.

⁶⁸ Jorge Semprun: *Wovon man nicht sprechen kann*, Frankfurt am Main 2001, S. 9–17, hier S. 17.

⁶⁹ Norbert Gstrein: *Über Wahrheit und Falschheit*, Frankfurt am Main 2001, S. 21–42, hier S. 27.

aus diesem Grund eines Augenzeugen – es können auch Dokumente oder historisch überprüfbare Tatsachen sein, die den Außenstehenden für die Wahrhaftigkeit der Wirklichkeit bürgen können. Um diese Funktion des Literarischen zu aktivieren, montiert Kiš jene »bezeugten Dokumente«⁷⁰ in seine Texte, denen er einen »tatsächlichen historischen Wert«⁷¹ zuschreibt. Kiš betont dabei: »das ‚Dokument‘ ist die sicherste Methode, um *überzeugend* und *wahrhaftig* zu wirken«.⁷² Dadurch wird dem dokumentarischen Material eine ethische Funktion zugeschrieben, die nach Shoshana Felman allem Zeugnisablegen innewohnt und durch »*tension between textualization and contextualization*«⁷³ zu beschreiben ist. Diese Spannung ist als eine enge Verknüpfung der Biographie und Geschichte zu verstehen, die darauf hinweist, »how issues of biography and history are neither simply represented nor simply reflected, but are reinscribed, translated, radically rethought and fundamentally worked over by text«.⁷⁴ Die direkte Montage der Dokumente hat die Aufgabe, die Perspektivengebundenheit von Geschichte und Gegenwart zu unterstreichen, aber auch ein neues Paradigma der Literatur zu erzeugen.

Das kommt insbesondere in der dezidierten Betonung des geschichtlichen Narrativs zum Ausdruck, jenes Narrativs, das bei beiden Autoren mit traumatischem Potenzial aufgeladen ist, wobei ihm zugleich sowohl eine identitätsstiftende als auch eine gesellschaftlich integrierende Funktion innewohnt. Obsessiv wird »das Thema der bedrohlichen, immanenten Geschichte, der Geschichte, die sich uns an die Fersen heftet«⁷⁵ inszeniert. Angesichts der Erkenntnis von den desintegrativen Aspekten der Wirklichkeit, problematisiert Kiš die Möglichkeiten der Narration und verzichtet auf traditionelle Erzählmittel wie Handlung, Fabel und kohärente Figur, während Gstrein das Erzählen als eine Herausforderung betrachtet und seine Narration multiperspektivisch aufschichtet. Für seine dokumentarische Methode ist es typisch, dass er die »Kluft zwischen Fakten und Fiktion nicht zukleistern, sondern sichtbar machen will«.⁷⁶ So ist seine

⁷⁰ Kiš 1994, S. 252.

⁷¹ Ebenda.

⁷² Danilo Kiš: *Ich suche einen Platz unter der Sonne für den Zweifel*. In: Ders. 1994, S. 189–215, hier S. 201.

⁷³ Shoshana Felman/Dori Laub: *Foreword*. In: Dies.: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York/London 1992, S. xiii–xx, hier S. xv.

⁷⁴ Ebenda.

⁷⁵ Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main 1994, S. 40.

⁷⁶ Gstrein, *Die Grenze des Sagbaren verschieben*, S. 62.

Aufgabe, »paradoxe Erzählprämissen zu finden«,⁷⁷ die die Kriegsrealität »angemessen«⁷⁸ repräsentieren.

In Gstreins metahistoriographischem Umgang mit dokumentierten Quellen zeigt sich das 20. Jahrhundert als ein Kaleidoskop der Kriege. Topologisch sind sie auf den Themenkomplex vom »Anderen«⁷⁹ im Herzen Europas beziehbar, auf die literarische Repräsentation »sogenannter marginaler Gebiete«⁸⁰. Dabei handelt es sich um eine thematische Gebundenheit an den Balkanraum mit seinem labilen Gleichgewicht zwischen »Dominanz und Subordination«.⁸¹ Die fiktionale Darstellung des Konfliktpotenzials beim Aushandeln der eigenen Identität in Gstreins Roman *Die Winter im Süden* und die poetologischen Äußerungen Kišs zeigen vor allem den (verlorenen) Kampf mit einem erstarrten klischeehaften Balkan-Bild als einer »Region der alten europäischen Gespenster«.⁸² Das Bewusstsein der Figuren ist kolonialisiert nicht nur durch die balkanischen Auto- und Heterostereotype, sondern auch durch ihre Wahrnehmung der eigenen Geschichte, die von Trauma, Verlust und Kriegs- und Gewalterfahrung kontaminiert ist und somit nie ein Ende findet. Dies weist auch auf die den beiden Autoren gemeinsame Problematik der kulturellen Differenz in einer traumatisierten Nation hin. Entworfen wird eine von Abhängigkeits- und Machtstrukturen geprägte kognitive Mappe Europas. In seinen Essays geht Kiš von einem Konstruktcharakter der Nation aus und betont die Notwendigkeit, die grundsätzliche Diskontinuität der Kultur/en anzuerkennen, damit sich die kulturelle Differenz nicht als tiefe Spaltung im Herzen Europas perpetuiert.

Auf der inhaltlichen Ebene ist ein gemeinsamer Ausgangspunkt beider Autoren die Überzeugung, dass »jede totalitäre Ideologie [...] die menschliche Qualität«⁸³ tilgt. Diese dringende Einsicht erkennt Norbert Gstrein in Kišs Literaturkonzeption als »die Forderung an den Intellektuellen [...], auf beide politischen Jahrhundertverbrechen die richtige Antwort zu finden«.⁸⁴

⁷⁷ Ebenda, S. 63.

⁷⁸ Ebenda.

⁷⁹ Auch Kiš spricht vom »anderen Europa«. Vgl. dazu Kiš 1994, S. 224.

⁸⁰ Kiš 1994, S. 222.

⁸¹ Maria Todorova: *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Darmstadt 1999, S. 35.

⁸² Vladimir Biti: *Intertekstualnost spram kontekstualnosti*. In: Ders.: *Upletanje nerečenog*, Zagreb 1994, S. 140–151, hier S. 147.

⁸³ Augé 1994, S. 260.

⁸⁴ Gstrein 2001, S. 37.

In der Rezeptionsgeschichte beider Autoren sind »heftige Kontroverse[n]«⁸⁵ und »Skandale« verzeichnet, die beide einen Ausgangspunkt in der von Gstrein formulierten Frage haben: »Wie darf oder kann ein Autor mit der Realität umgehen?«⁸⁶ Kišs Antwort auf diese Frage im Kontext des jugoslawischen Sozialismus löste eine heftige Debatte aus, die in diesem Kontext »eine regelrechte Kampagne gegen den Verräter an der kommunistischen Sache entfesselte«⁸⁷ und nachträglich von Boro Krivokapić⁸⁸ in einem Band unter dem viel sagenden Titel *Soll man Kiš verbrennen?* zusammengestellt wurde. Sie resultierte anschließend in das endgültige und freiwillige Exil des Autors, während Gstrein mit seiner »Fiktion mit dem faktischen Hintergrund«⁸⁹ im Roman *Das Handwerk des Tötens* eine heftige Debatte über die mediale Darstellbarkeit des Krieges auslöste, die von Peter Braun eingehend geschildert wird.

Norbert Gstreins Verfahren ist, stets vorhandenen Fiktionalitätsindikatoren zum Trotz, strukturell tief mit der historisch-dokumentarischen Methode verbunden, indem er Beglaubigung des fiktiven Geschehens in der Anhäufung historischen, dokumentarisch überlieferten Materials sucht, um es in einer verfremdeten Perspektive wiederzugeben. Auch im Roman *Die Winter im Süden* stellt diese verschachtelte narrative Fiktionalisierungsstrategie den Versuch dar, dem Komplexitätsgrad der Realität gerecht zu werden. Die im Roman aufgeworfene Frage nach der Möglichkeit der Darstellung der Geschichte wird durch die im Text enthaltenen Widersprüche beantwortet. Sie schöpfen aus der Nähe zwischen Fiktion und Realität und betonen den damit verbundenen Konnex zwischen Historie und Narration, der irreduzibel bleiben muss. Die repetitive Zeit der Wiederholung, die schon im Titel angedeutet wird, erinnert an Kišs Erkenntnis: »Grundsätzlich bin ich davon überzeugt, daß sich die Geschichte als eine unheilvolle Geschichte verwirklicht, daß sie sich im Schlechten ständig wiederholt.«⁹⁰ Erkennbar ist darin die beiden Autoren gemeinsame Haltung der »grundsätzliche[n] Skepsis«, von welcher Gstrein behauptet, dass sie sein »Schreiben vorantreibt und gleichzeitig behindert«⁹¹. Kiš spricht von der Skepsis, die »zum Ausgangspunkt jeglicher moderner Kunst geworden

⁸⁵ Peter Braun: *Im Trümmerfeld des Faktischen. Norbert Gstreins Meditationen über die Darstellbarkeit des Krieges*. In: Davor Beganović, Peter Braun (Hg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*, München 2007, S. 247–271, hier S. 259.

⁸⁶ Gstrein: *Die Grenze des Sagbaren verschieben*, S. 61–67, hier S. 61.

⁸⁷ Karl-Markus Gauß: *Die Vernichtung Mitteleuropas. Essays*, Klagenfurt 1991, S. 120.

⁸⁸ Boro Krivokapić: *Treba li spaliti Kiša?*, Zagreb 1980.

⁸⁹ Gstrein, s. Anmerkung 37.

⁹⁰ Kiš 1994, S. 263.

⁹¹ Gstrein 2004, S. 11.

ist«. ⁹² Es ist gerade die distanzierte skeptische Haltung, in der Gstrein die »Rolle, [...] des viel zu lange untätig gebliebenen Beobachters« ⁹³ kritisiert und zugleich »in der Position eines draußen Stehenden« ⁹⁴ beharrt. Auch hebt Gstrein als sein poetologisches Prinzip die »grauenerregende Kälte in der Beschreibung der Menschen« ⁹⁵ hervor, ein Prinzip, das der dokumentarischen Methode der Multiperspektivität und der Distanznahme durch Montage immanent ist. Dies erinnert an die von Kiš formulierten *Ratschläge für einen jungen Schriftsteller*: »Hege Zweifel an den herrschenden Ideologien und Fürsten«, ⁹⁶ denn »der Zweifel ist deine Waffe«. Für Gstreins Poetik der »Nichtzugehörigkeit« ⁹⁷ scheint die Einsicht, dass »die Phantasie die Schwester der Lüge und ebendarum gefährlich ist«, ⁹⁸ ebenfalls eine zentrale Rolle gespielt zu haben. Dies geht aus dem als Verteidigungsschrift gedachten poetischen Bekenntnis Gstreins hervor:

[...] wenn man sowohl gegen ein schieres Diktat des Faktischen als auch gegen eine Abgehobenheit und Unverbindlichkeit der Literatur ein Erzählen setzt, das sich auf genaue Fakten stützt, wie es etwa Danilo Kiš mit seiner an Borges geschulten Poetik des Dokumentarisch-Imaginären, seiner *faction-fiction* getan hat. [...] Dabei werden faktische und fiktive Dokumente so verwendet, daß am Ende nicht mehr, zumal nicht auf den ersten Blick, zu unterscheiden ist, welche welche sind, und diese Unterscheidung keine Rolle mehr spielt. Es ist der doppelt paradoxe Versuch, der Literatur mit ihren eigenen Mitteln zu entkommen und genau dadurch mitten in ihrem neu zu definierenden Zentrum zu landen, in dem »die literarischen (psychologischen) Fakten [...] vom 'historischen' Material gestützt [...] werden, die historischen vom – literarischen« (*Anatomiestunde*). ⁹⁹

Gerade der Einsatz des Dokumentarischen ermöglicht beiden Autoren, den »doppelt paradoxen Versuch« in der Literatur als ein Programm der bloßen »Annäherung« ¹⁰⁰ zu verwirklichen, das dazu dient, »Risse zwischen

⁹² Danilo Kiš: »Peščanik« je savršena pukotina. In: Ders.: *Po-etika. Knjiga druga*. S. 89–105, hier S. 92.

⁹³ Gstrein 2004, S. 34.

⁹⁴ Ebenda.

⁹⁵ Norbert Gstrein: *Selbstportrait mit einer Toten*, Frankfurt am Main 2000, S. 39

⁹⁶ Danilo Kiš: *Ratschläge für einen jungen Schriftsteller*. In: Ders. 1994, S. 128–133, hier S. 128f.

⁹⁷ Norbert Gstrein: *Fakten, Fiktionen und Kitsch beim Schreiben über ein historisches Thema*, Frankfurt am Main 2003, S. 9.

⁹⁸ Ebenda, S. 129.

⁹⁹ Gstrein 2004, S. 83ff.

¹⁰⁰ Gstrein 2003, S. 14.

Fiktion und Wirklichkeit sichtbar zu machen«.¹⁰¹ Im Wechselspiel zwischen dokumentarischer Ebene und fiktiven Teilen wird die Absicht der Autoren deutlich, gerade anhand geschichtlich überlieferter Fakten auf den unsicheren Status der Wirklichkeit und die Überlappungen der Gegenwart mit der Vergangenheit hinzuweisen. Die dokumentarische Ebene wird dabei nicht verlassen, sondern durch eine dem bloß Faktischen überlegene Dimension ergänzt, so dass durch die Technik des »Aufschreiben[s]«¹⁰² die transgressive Funktion des Dokuments aktiviert wird. In beiden Fällen wird eine Fülle an dokumentarischem Material geboten, das die Aufgabe hat, die Wirklichkeit als eine konstruierte, interpretierbare und polysemantische darzustellen: »die Fiktion dient [...] nur als untergeordnetes Überbrückungsmittel«.¹⁰³ Gerade dadurch kann »das Grauen [...] als Moment des Wirklichen kenntlich gemacht«¹⁰⁴ werden, so dass die Aufdeckung der labilen Grenze des Realen mit dem Imaginären sich als eine ethische Verpflichtung erweist. Die perforierten Ränder der diskursiv produzierten intertextuellen Beziehungen sind zunächst im dokumentarischen Gestus beider Autoren erkennbar. Die transgressive dokumentarische Geste beruht nicht auf bloßer Faktizität, sondern generiert erst den Prozess der Aufarbeitung der (vergangenen) Wirklichkeit.

Im Sinne von Harald Bloom kann man Norbert Gstrein als einen »starken« Leser bezeichnen, »dessen Lektüren für andere wie für ihn selbst etwas bedeuten, [er] steckt daher tief im Dilemma des Revisionisten, der hofft, seine eigene originäre Beziehung zur Wahrheit zu finden, sei es in Texten oder in der Wirklichkeit (die er ohnehin als Text behandelt), der aber auch wünscht, gültige Texte seinen eigenen Leiden zu öffnen, beziehungsweise dem, was er gern die Leiden der Geschichte nennt«.¹⁰⁵ Die po-ethischen Berührungspunkte widerspiegeln die These Harald Blooms von der immanenten Intertextualität, der »Einfluß-Angst und der daraus resultierenden intratextuellen Bedeutungsnotwendigkeiten«¹⁰⁶ der Literatur: »Literarische Tradition beginnt, wenn ein 'neuer' Autor nicht nur um seinen eigenen Kampf gegen die Formen und die Präsenz eines Vorläufers weiß, sondern zudem gezwungenermaßen einen Sinn dafür entwickelt, wie dieser Vorläufer seinerseits zu dem steht, was vor *ihm* kam.«¹⁰⁷ Dabei

¹⁰¹ Gstrein 2003, S. 11.

¹⁰² Braun 2007, S. 256.

¹⁰³ Gstrein 2004, S. 60.

¹⁰⁴ Gauß 1991, S. 121.

¹⁰⁵ Bloom 1997, S. 10.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 100.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 46.

ermöglicht die transgressive dokumentarische Methode auf der einen Seite die Destruktion der (vermeintlichen) dokumentarischen Authentizität mit dem Hinweis auf die Fiktionalität des Dokuments, beharrt auf der anderen Seite auf dem repräsentativen Potenzial des Dokumentarischen im Rahmen der Repräsentation von Kultur. Gerade dadurch aber entsteht ein gemeinsamer po-et(h)ischer Raum, in dem das Reale mit dem Imaginären in einem wechselseitigen Abhängigkeits- und Erkenntnisverhältnis steht.