

## NARRATIVE IDENTITÄT UND ÄSTHETISCHES DARSTELLUNGSVERFAH- REN IN JULI ZEHS BOSNIENTEXT *DIE STILLE IST EIN GERÄUSCH*

Im ersten Jahr des Bosnienkriegs veröffentlicht der Autor Hans Magnus Enzensberger in der deutschen Tageszeitung »taz« einen Text mit dem Titel *Bosnien, Uganda. Eine afrikanische Ansichtskarte*.<sup>1</sup> In diesem Text erzählt der Kartenschreiber von einem Gespräch mit der einheimischen Intelligenz Ugandas, das auf einer Hotelterrasse in der ugandischen Hauptstadt Kampala stattfin-

<sup>1</sup> Hans Magnus Enzensberger: *Bosnien, Uganda. Eine afrikanische Ansichtskarte*. »tageszeitung« 5.9.1992. Auch in: *Europa im Krieg. Die Debatte über den Krieg im ehemaligen Jugoslawien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 85–90. – Der vorliegende Beitrag ist die leicht überarbeitete, aktualisierte und bibliographisch ergänzte Fassung eines Beitrags, der im Rahmen einer Festschrift zum 60. Geburtstag von Jürgen Fohrmann erschienen ist: »Zusehen, wie alles grundlos zwischen Gut und Böse pendelt«. *Ethik und Ästhetik der Darstellung in Juli Zehs Bosnientext »Die Stille ist ein Geräusch«*. In: *Spielräume. Ein Buch für Jürgen Fohrmann*. Hgg. Jürgen Brokoff, Elke Dubbels, Andrea Schütte. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 263–277.

Jürgen BROKOFF  
(Freie Universität Berlin)

### Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht Juli Zehs Bosnientext *Die Stille ist ein Geräusch* mit Blick auf die ästhetischen Darstellungsverfahren und erörtert die daraus resultierende ethische Dimension des Textes. Ausgehend von seiner Einordnung in die Kriegsdiskurse der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989, rekonstruiert der Aufsatz den von Zehs Text selbst thematisierten Wandel der narrativen Identität der Erzählinstanz. Diese Erzählinstanz ist den kriegsbedingten Zerstörungen Bosniens in mehrfacher Hinsicht ausgesetzt und verarbeitet die während der Reise gemachte Erfahrung auf charakteristische Weise: Auf der Ebene des narrativen Arrangements geht es um eine Plurifizierung der Stimmen, die einfache Antworten auf die Frage nach der »Wahrheit« über den Bosnienkrieg verhindert.

det. Thema des Gesprächs ist die Situation in Uganda nach dem Bürgerkrieg und die Vergleichbarkeit afrikanischer und europäischer Kriegserfahrungen. Auffällig ist dabei der nüchterne und desillusionierte Blick der afrikanischen Gesprächspartner auf den Bürgerkrieg im zerfallenden Jugoslawien. So vertritt ein Dramatiker die Ansicht, dass Bürgerkriege nur durch die »Erschöpfung«<sup>2</sup> der am Krieg beteiligten Akteure beendet werden könnten. Der Kartenschreiber hat »keine Lust«, den Ausführungen des Dramatikers »zu widersprechen«.<sup>3</sup> Er befindet sich durchweg in der Position eines aufmerksamen Zuhörers, der zudem nicht frei von »Angst« ist.<sup>4</sup>

Enzensbergers Reflexion über die Reise in ein ehemaliges Bürgerkriegsgebiet in Afrika gibt in mehrfacher Hinsicht das Vorbild für die Reiseerzählung ab, die die Schriftstellerin Juli Zeh unter dem Titel *Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien* im Jahr 2002 veröffentlicht.<sup>5</sup> In Zehs Text wird die Erzählerfigur von einer ähnlichen »Angst« (S. 94) wie Enzensbergers Kartenschreiber bestimmt. Darüber hinaus bringt Zehs Erzählerfigur gleich zu Beginn die von Enzensberger angeführte Afrikareferenz ins Spiel, wenn sie das touristisch inexistente Bosnien als ein Land versteht, das »im Herzen der Finsternis« (S. 9) liegt. Die Anspielung auf Joseph Conrads Erzählung *Heart of Darkness* hat in Zehs Text eine substantielle Grundlage. Und schließlich macht sich Zehs Erzählerfigur wie Enzensbergers Kartenschreiber in ein Land auf, das »aus den internationalen Medien verschwunden«<sup>6</sup> ist. Am Ende des ersten Kapitels heißt es bei Zeh: »Ich will sehen, ob Bosnien-Herzegowina ein Ort ist, an den man fahren kann, oder ob es zusammen mit der Kriegsberichterstattung vom Erdboden verschwunden ist.« (S. 11)

Neben der Verbindung zu Enzensberger drängt sich noch ein anderer Bezugspunkt auf. Die Thematisierung medialer Kriegsberichterstattung und der Wille, das Land mit eigenen Augen zu sehen, verbinden Zehs Erzählung mit den Jugoslawientexten des österreichischen Schriftstellers Peter Handke. Handkes Texte wollen erklärtermaßen »hinter den

<sup>2</sup> Enzensberger: *Bosnien, Uganda* (Anm. 1), S. 90.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd., S. 85.

<sup>5</sup> Vgl. Juli Zeh: *Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien*. Frankfurt/M.: Schöffling 2002. – Zitatnachweise nach der 6. Auflage der Taschenbuchausgabe (München: btb 2003) fortan im Text unter Angabe der Seitenzahl.

<sup>6</sup> Enzensberger: *Bosnien, Uganda* (Anm. 1), S. 86.

Spiegel«<sup>7</sup> der medialen Kriegsberichterstattung schauen und dieser die eigene »Augenzeugenschaft«<sup>8</sup> entgegenstellen.<sup>9</sup> Dabei ist der Wille, das Land mit eigenen Augen zu sehen, sowohl bei Handke als auch bei Zeh Teil eines narrativen Subjektivierungsprogramms. Dieses Programm zielt auf die literarische Darstellung eines Gesehenen und Erfahrenen ab, das als ein Fremdes und Anderes die Reisetätigkeit voraussetzt. In dieser Hinsicht unterscheiden sich Zehs und Handkes Texte von den Darstellungen bosnischer Schriftsteller, die über ihr vom Krieg gezeichnetes Heimatland schreiben. Zu nennen sind hier beispielsweise die Erzählungen *Sarajevo Marlboro* von Miljenko Jergović und das *Tagebuch der Aussiedlung* von Dževad Karahasan.<sup>10</sup> Und die Texte unterscheiden sich von den Darstellungen jener Schriftsteller, die im Kriegsgebiet geboren bzw. aufgewachsen sind und sich später in deutscher Sprache mit dem Krieg beschäftigt haben. Hier sind beispielsweise die Texte von Saša Stanišić und Marica Bodrožić zu nennen, die zur deutschsprachigen Migrationsliteratur gehören.<sup>11</sup>

Die im Fall von Zeh dreifach vorhandene Distanz zum erzählten Gegenstand – das Schreiben *nach* dem Krieg von einer *außerhalb* des Kriegsgebiets geborenen Autorin, die ihren Text *auf Deutsch* verfasst – stellt eigene Anforderungen an das Erzählen. Die das fremde Land bereisende Protagonistin, deren Fahrt durchgängig in der Ich-Form dargestellt wird,

<sup>7</sup> Peter Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. In: ders.: *Abschied des Träumers – Eine winterliche Reise – Sommerlicher Nachtrag*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 33–161, hier S. 39.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Das Bemühen um »Augenzeugenschaft« steht im Mittelpunkt eines literarisch-öffentlichen Diskurses, in dem Handke als literarischer Verteidiger einer fairen und unvoreingenommenen Kriegsberichterstattung auftritt. Vgl. dazu Jürgen Brokoff: »Ich wäre gerne noch viel skandalöser«. *Peter Handkes Jugoslawientexte im Spannungsfeld von Medien, Politik und Poesie*. In: Peter Handke. *Stationen, Orte, Positionen*. Hg. Anna Kinder. Berlin: de Gruyter 2013, S. 23–43; ders.: »Nichts als Schmerz« oder mediale »Leidenspose«? *Visuelle und textuelle Darstellung von Kriegsopfern im Bosnienkrieg (Handke, Suljagić, Drakulić)*. In: *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Hgg. Sören Fauth u.a. Göttingen: Wallstein 2012, S. 163–180; ders.: »Srebrenica – was für ein klangvolles Wort«. *Zur Problematik der poetischen Sprache in Peter Handkes Texten zum Jugoslawien-Krieg*. In: *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Hgg. Carsten Gansel, Heinrich Kaulen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 61–88.

<sup>10</sup> Vgl. Miljenko Jergović: *Sarajevo Marlboro*. Frankfurt/M.: Schöffling 2009 (bosnisches Original 1994); Dževad Karahasan: *Tagebuch einer Aussiedlung*. Klagenfurt, Salzburg: Wieser 1993 (bosnisches Original 1993).

<sup>11</sup> Vgl. Saša Stanišić: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. München: Luchterhand 2006; Marica Bodrožić: *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.

ist dem Gesehenen und Erfahrenen ausgesetzt.<sup>12</sup> Im Folgenden sollen Merkmale und Folgen dieses Ausgesetztseins in Zehs Reiseerzählung genauer untersucht werden. Dabei wird sich zeigen, dass das Ausgesetztsein ein Prozess ist und im Verlauf der Reise in ein aktives Sich-Aussetzen übergeht. In diesem Kontext wird zu erörtern sein, ob und auf welche Weise es der Erzählinstanz gelingt, Vertrauen für die gewählte Form der Darstellung zu gewinnen und ihr in ästhetischer wie in ethischer Hinsicht Glaubwürdigkeit zu verschaffen.<sup>13</sup>

Das erste Merkmal, das auf das Ausgesetztsein der Protagonistin verweist, ist die Art und Weise der Reaktion auf die kriegsbedingte Zerstörung des Landes. Die von zu Hause mitgebrachten Wahrnehmungsmuster erweisen sich in doppelter Hinsicht als trügerisch. Fälschlicherweise erwartet die von den Bildern der »Zwanzig-Uhr-Nachrichten« (S. 9) geprägte Protagonistin in Zagreb »Bombenkrater« (S. 13) und »in Lumpen gehüllte Flüchtlinge« (ebd.). Umgekehrt strafen die in Mostar und Sarajevo gesehene Zerstörungen die westdeutsche Kindheitserfahrung Lügen, dass »alles ganz und unversehrt« (S. 46) ist. Das unerwartete Ausmaß an materieller Zerstörung und menschlicher Versehrtheit – »fußlose Frauen«, »armlose Männer«, »fußballtorgroße Granatenlöcher«, »weggesprengte Dächer« – bewirkt einen »Schock«, der die Protagonistin »hellsichtig« (S. 44) macht: »Alte Frontlinie: Die Fassaden gucken wie Totenschädel, hohle Augen, grinsend aufgesperrte Mäuler, der Kugelhagel hat ihnen die Gesichter abgeschmirgelt bis auf die porösen Knochen.« (S. 44) Die anthropomorphe Wahrnehmung der Zerstörung, die etymologisch präzise die Bedeutung des Wortes »Fassade« als ›Gesichtsseite‹ reaktiviert, veranlasst die Protagonistin zu einer weitergehenden Reflexion: »Schlägt die Menschheit nach fünfhundert Jahren mitten hinein in ihren mühsam errichteten Spiegel, dass alles splittert und bricht. Starrt fassungslos in die Scherben und sieht Fratzen, wo Gesichter waren. Sieht sich selbst, wie sie wirklich ist.« (S. 45)

<sup>12</sup> Von einem Ausgesetztsein vergleichbarer und doch ganz anderer Art spricht W. G. Sebald in seinem Essay *Luftkrieg und Literatur* (1999), der ebenfalls ein wichtiger Referenztext von Zehs Reiseerzählung ist. Vgl. W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt/M.: Fischer 52005, S. 12.

<sup>13</sup> Ich schlage damit eine andere Lektüre vor als Thomas Weitin, der Zeh als Vertreterin eines »unsouveränen Erzählens« versteht, am Rande auch auf Zehs Reiseerzählung zu sprechen kommt und diesen Text zu den »offensiv unzuverlässigen Erzählungen« rechnet. Vgl. Thomas Weitin: *Ermittlung der Gegenwart: Theorie und Praxis unsouveränen Erzählens bei Juli Zeh*. »Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik« 165 (2012) (*Postsouveränes Erzählen*. Hgg. Thomas Weitin, Niels Werber. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012), S. 67–85, hier S. 67 u. S. 84. – Mir scheint die Qualität einer offensiven Unzuverlässigkeit den Charakter von Zehs Reiseerzählung nicht besonders treffend zu erfassen. Die folgenden Ausführungen wenden sich eher den defensiven und ›vertrauensbildenden Maßnahmen‹ von Zehs Reiseerzählung zu.

Der Anblick der Zerstörung, die Bedrohung durch Personenminen und die nächtliche Lektüre von bosnischer Gegenwartsliteratur, die von den Grausamkeiten des Krieges handelt, führen bei der Protagonistin zu einer Intensivierung der optischen, akustischen und olfaktorischen Sinneswahrnehmung. »Fehlzündungen« und »pfeifende Keilriemen« eines Autos werden im ersten Moment als »Schüsse« oder als »akustischer Schweif einer Granate« (S. 49) wahrgenommen. Der süßlich-faulige Geruch von »Nudeln mit Spinatsauce und Schafskäse, zum zweiten Mal aufgewärmt« (S. 139), stellt sich beim Gang durch die mit Grabsteinen versehenen Gärten von Mostar als »Leichengeruch« (ebd.) heraus. Dass die im Kontext des Krieges gesteigerte Sinneswahrnehmung, die sich als literarischer Topos bis auf die Kriegstagebücher Ernst Jüngers zurückführen lässt, nicht der Überempfindlichkeit von Zehs Protagonistin geschuldet ist, demonstriert eine abendliche Straßenszene in Sarajevo, als »zwei Explosionen in schneller Folge« (S. 119) die Gespräche im Café verstummen lassen und sich ein Gast schuttsuchend an die Wand presst. Erst der flackernde Widerschein über den Dächern von Sarajevo stellt sicher, dass es sich um ein »Feuerwerk« (S. 119) handelt. Auf den Punkt gebracht wird diese Steigerung der Wahrnehmungsintensität in der Aussage, dass einerseits »den eigenen Augen nicht zu trauen« (S. 145) ist, und dass andererseits die Augen gerade deshalb »scharf geworden« (S. 185) sind.

Das zweite Merkmal, das auf das Ausgesetztsein der Protagonistin schließen lässt, ist der Figurenkonstellation des Textes zu entnehmen. Die Rede der Protagonistin erfährt eine rigorose Beschränkung und Relativierung durch die Gesprächspartner, denen sie auf der Fahrt durch Bosnien begegnet. Zum einen teilen die Gesprächspartner der Reisenden in zahlreichen Dialogen *ihr*e Sicht der Dinge mit, vor allem ihre Ansichten über die Kriegsursachen. Zum anderen scheitert die Protagonistin beim Versuch, sich den jeweiligen Gesprächspartnern anzunähern. Ihre gut gemeinten Worte über die bosnische Stadt Jajce werden harsch zurückgewiesen. Die Protagonistin gibt daraufhin ihre Rolle als Ratgeberin auf und ändert ihr Gesprächsverhalten: »Ich schlucke einen Satz herunter, der mit ›Du könntest doch‹ anfängt, und verbiete meinem Kopf, für alles eine Lösung finden zu wollen.« (S. 33)

In Mostar muss sich die Protagonistin eingestehen, lauter »falsche Fragen« (S. 50) zu stellen. Die von ihr in Sarajevo vorgebrachte Erklärung, Deutschland verlassen zu haben, weil sie nicht imstande sei, passende Geschichten zu den dort lebenden Menschen zu erfinden, entpuppt sich angesichts der beschädigten Biographie ihres bosnischen Gesprächspartners als das peinliche Geständnis einer von Wohlstand und Frieden verwöhnten Autorin. Die Scham der auf diese Weise Blamierten reicht, narrativ gesehen, so weit, dass sie an späterer Stelle der Erzählung bekennt, dass sie »nicht mehr versuche, den Menschen ein Leben zu erfinden« (S. 220). Man mag

in diesem Eingeständnis der eigenen Unzulänglichkeit eine rhetorische Strategie erkennen, mit deren Hilfe die Erzählerfigur die Beglaubigung ihrer sonstigen Aussagen erreichen will. Handke hat einmal geäußert, dass er sich an einigen Stellen seiner Jugoslawientexte absichtlich habe »bloßstellen«<sup>14</sup> wollen, damit andere Stellen, die »allgemein wahrhaftig sind, sozusagen besser angenommen werden können«.<sup>15</sup> Doch abgesehen davon dient die Beschränkung des Geltungsanspruchs der Protagonistin bei Zeh einem Zweck, der über die Rhetorik hinausgeht: Sie markiert die unaufhebbare Distanz, die zwischen der Protagonistin und den in Bosnien lebenden Menschen besteht. Sinnfällig wird dies an der Stelle, wo die Protagonistin ihren von Männern beobachteten Spaziergang durch eine kleinstädtische Fußgängerzone in der Herzegowina schildert. Die »ethnischen Säuberungen«, die in dieser Stadt während des Bosnienkriegs nachweislich stattfanden, sind der Protagonistin präsent, und dennoch ist sie zugleich weit davon entfernt:

Sie [die Männer, J. B.] sitzen am Rand einer Hauptstraße, auf der vor ein paar Jahren Menschenjagden stattfanden, mit hoher Wahrscheinlichkeit unter Beteiligung der Männer, mit deren Blicken ich ringe. Gewissen Ereignissen gegenüber werde ich immer dreitausend Kilometer entfernt vor Radio und Fernseher sitzen, genau da, wo ich saß, als sie stattfanden. Am Ort des Verbrechens zu stehen ändert nichts. (S. 158)

Der letzte Satz dieser Aussage nimmt indirekt Bezug auf den britischen Schriftsteller Geoff Dyer, der in seinem Buch *The Missing of the Somme* beim Besuch der Erinnerungsstätten des Ersten Weltkriegs an der Somme äußert: »[M]y presence here changes nothing.«<sup>16</sup>

Die Unmöglichkeit, die Distanz zu den Ereignissen aufzuheben und den Verlauf dieser Ereignisse nachträglich zu ändern, ist das eine. Dessen ungeachtet lässt aber das Stehen am Ort des Verbrechens die Protagonistin selbst nicht unverändert. Diese Veränderung der Protagonistin, die das dritte Merkmal des Ausgesetztseins bildet, ist anhand einer Schlüsselpassage der Erzählung zu verdeutlichen.

In Sarajevo besucht die Protagonistin ein Buchcafé, dessen Inhaber und dessen Gäste allesamt Schriftsteller sind. Die Normalität dieser Situation erhält erste Risse, als die Protagonistin erfährt, dass die im Café versam-

<sup>14</sup> Peter Handke: *Noch einmal vom Neunten Land*. Paris, 1992. In: *Noch einmal vom Neunten Land. Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat*. Klagenfurt, Salzburg: Wieser 1993, S. 71–101, hier S. 100.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Geoff Dyer: *The Missing of the Somme*. New York: Vintage Books 2011 (brit. Erstausgabe 1994), S. 130f.

melten Schriftsteller während des Bosnienkrieges im Land geblieben sind und am Krieg teilgenommen haben. Lassen sich die erzählten »Anekdoten« (S. 83) zunächst als harmlose Erinnerung an die Zeit des Krieges verstehen, so führt die Bemerkung des Schriftstellers und Ladenbesitzers Goran, dass alle anwesenden Schriftsteller seit Kriegsende ausschließlich über den Krieg schreiben und an dessen Darstellung scheitern, den Ernst der Lage vor Augen.<sup>17</sup> Zehs Protagonistin nimmt zunächst an der Konversation über Literatur und Krieg teil, aber spätestens bei der darauffolgenden Reflexion wird ihre Irritation spürbar:

Goran hat den ganzen Thomas Mann gelesen, Grass, Bachmann und Böll, während ich keinen einzigen bosnischen Autor kenne, und das beunruhigt mich mehr als die Frage, wie viele Menschen jeder der Anwesenden umgebracht hat. (S. 84)

Die Beunruhigung über die mutmaßlichen Tötungen durch die Anwesenden setzt stufenweise ein. Auf der ersten Stufe berichtet die Protagonistin über das »Grauen« (S. 84), das sie erfasst, weil sie in der Normalität des Gesprächs den Menschen ihre Fähigkeit zu töten nicht anzusehen vermag. Auf der zweiten Stufe geht das »Grauen« in eine Reflexion über, die durch die nächtliche Lektüre der bosnischen Kriegsgeschichten ausgelöst wird. Die schlaflos im Hotelzimmer liegende Schriftstellerin wird von der Anwesenheit des Krieges erfasst:

Bei Tag, in der Stadt, gibt es ihn nicht, diesen Krieg, auch wenn er an jeder Ecke, in jedem zweiten Satz der Menschen seine Markierungen hinterlassen hat. Das mag sein Revier sein, aber er selbst ist nicht da. Er kommt bei Nacht, wenn ich in einem kleinen [...] Zimmer liege, zwischen Teppichen, Spiegeln und bereitgestellten Pantoffeln, [...] wo ich in einem Buch lese über vergewaltigte Kinder, abgeschnittene Geschlechtsteile, Massenerschießungen und die Minuten davor, über brennende Häuser und den Geruch in den Lagern. (S. 94)

Der Eindruck des anwesenden Krieges, der auf eine intensive Verarbeitung des Gesehenen, Gehörten und Gelesenen schließen lässt, weitet sich in der Folge zu einer Situationsbeschreibung aus, die im Kontrast zur eher konventionellen Tag-und-Nacht-Dichotomie von einem unkonventionellen Bild beherrscht wird:

Seit Tagen gelingt es mir nicht mehr, das Böse als Ausnahme von der Regel des Guten zu begreifen. Stattdessen schalten sich die beiden Seiten beliebig

<sup>17</sup> Das Scheitern der Kriegsdarstellung aus Gründen existentieller Betroffenheit thematisieren auch W. G. Sebald in seinem Essay *Luftkrieg und Literatur* und – vor ihm – Alexander Kluge in seiner 1970 entstandenen Erzählung *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*.

an und aus, abwechselnd, wie zwei Funktionen eines Schalters mit Wackelkontakt. Unterschwellig wächst die Angst, irgendwann zu verstehen und nie wieder vergessen zu können, nicht mehr in der Lage zu sein, ins eigene Leben zurückzukehren. Aus Versehen könnte ich Mitglied werden bei jenem kleinen Verein von Menschen, die sich unablässig die Welt anschauen, zusehen, wie alles grundlos zwischen Gut und Böse pendelt. Als Beobachter und Boten des Unerhörten werden sie zu Einzelgängern, die sich mit Familie und besten Freunden nicht mehr verstehen. [...] Sie liegen in kleinen Hotelzimmern in allen Teilen der Welt und lesen in Büchern, die solche wie sie für solche wie sie geschrieben haben. (ebd.)

Die Reflexion der Protagonistin ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zunächst ist festzuhalten, dass auch hier von einem Misslingen die Rede ist. Die Protagonistin scheitert beim Versuch, die Unterscheidung zwischen Gut und Böse innerhalb des Deutungsmodells von Regel und Ausnahme anzuwenden. Es existiert keine verlässliche Grundlage, auf der eine solche Zuordnung vorgenommen werden könnte. Das Bild des Schalters mit Wackelkontakt zeigt, dass stattdessen von einem kontingenten Wechsel zwischen Gut und Böse auszugehen ist. Die Kontingenz dieses Wechsels zeigt sich nicht nur in dessen Beliebigkeit, sondern auch in dessen Unvorhersehbarkeit durch einen Beobachter. Die Aussage über die Grundlosigkeit des Wechsels zwischen Gut und Böse ist perspektivisch gebunden. Ein Beobachter mag nachträglich, bei der Betrachtung vergangener Taten, Gut und Böse unterscheiden, aber es entzieht sich seiner Kenntnis, wie es zum Wechsel zwischen Gut und Böse gekommen ist. Die Aussage über das grundlose Pendeln bezieht sich dabei nicht nur auf den Wechsel von Gut zu Böse, sondern auch auf den Wechsel von Böse zu Gut. Die Berücksichtigung dieser zweiten Pendelbewegung ist entscheidend, denn erst aus der Kombination *beider* Pendelbewegungen resultiert die Irritation der Protagonistin:

Hör auf zu suchen. Fahr nach Hause. Sie [die am Krieg in Bosnien beteiligten Menschen, J. B.] haben im Kleinen vorgeführt, was auch woanders und im Großen jederzeit möglich ist. Das will niemand wissen, und auch ich darf es nicht wissen wollen. Wie sollte ich mich sonst zwischen Menschen bewegen, die hier wie überall ihre Grausamkeit nicht ahnen lassen, so dass ein Ausbruch von Gewalt nicht nur bis zur Sekunde, in der er geschieht, sondern auch eine Sekunde nach seinem Ende wieder völlig ausgeschlossen erscheint? (S. 95)

Die hier aufgeworfene Problematik reicht über den thematischen Rahmen der Erzählung hinaus. Zehs Text bezeichnet ein Problem, das für den Diskurs über die im Jugoslawienkrieg begangenen Kriegsverbrechen insgesamt von großer Relevanz ist. Die kroatische Schriftstellerin Slavenka Drakulić skizziert in ihrem Buch *They Would Never Hurt a Fly* den Fall des



bosnischen Serben Goran Jelisić, der im Mai 1992 als Aufseher in einem bosnischen Lager innerhalb von achtzehn Tagen mehr als 120 muslimische und kroatische Zivilisten getötet hat.<sup>18</sup> In der Tradition von Hannah Arendts Buch *Eichmann in Jerusalem* arbeitet Drakulić den scheinbar normalen Charakter des Täters heraus. Dieser hatte vor und nach den Tagen im Mai 1992 mehrfach muslimischen Freunden geholfen und bedürftige Menschen unterstützt. Im gleichen Jahr, in dem die Protagonistin von Zehs Reiseerzählung durch Bosnien fährt, wurde Jelisić vom Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien (ICTY) in Den Haag zu 40 Jahren Haft verurteilt.<sup>19</sup>

Die Irritation von Zehs Protagonistin, die ihre Sicherheit bei der Bestimmung von Gut und Böse verliert, hat gravierende Folgen. Dabei lassen sich äußerlich sichtbare Folgen von solchen unterscheiden, die das Innere der Hauptfigur betreffen. Außerlich sichtbare Folgen sind das Verstummen der Fragestellerin und das Eingeständnis des eigenen Nicht-Wissens. Die Protagonistin verzichtet im Verlauf der Reise mehr und mehr darauf, die von zu Hause mitgebrachten Fragen zu stellen. Die Begegnungen der Protagonistin mit ihren Gesprächspartnern in Bosnien verlieren den Charakter eines Frage-und-Antwort-Spiels, und wenn sie doch dazu tendieren, ist das Scheitern des Spiels gewiss. Deutlich wird das bei der Frage nach den Kriegsursachen, von der die Reise der Protagonistin insgeheim angetrieben wird. In Mostar trifft die Protagonistin einen bosnischen Serben, der die Belagerung von Sarajevo teils im Versteck, teils eingesperrt überlebt hat und der »lacht, als wäre das Ganze ein komplizierter, zum Schluss aber lohnender Witz« (S. 152). Als die Protagonistin ihn fragt, »warum der Krieg ausgebrochen ist« (S. 152), schlenkert der am Kriegsende auf vierzig Kilo abgemagerte Serbe »auch im Stehen mit den Armen und klopft mir auf die Schulter, als hätte auch ich den Witz endlich verstanden« (ebd.). Was folgt, ist eine aus dem Mund des Serben erzählte Geschichte, die die ethnischen Konflikte zwischen Serben, Kroaten und Muslimen nicht als Ursache, sondern als Folge des Krieges ausweist:

<sup>18</sup> Vgl. Slavenka Drakulić: *They Would Never Hurt a Fly. War Criminals on Trial in The Hague*. London: Abacus 2004. Dt. Übers: *Keiner war dabei. Kriegsverbrechen auf dem Balkan vor Gericht*. Wien: Zsolnay 2004, S. 64–79.

<sup>19</sup> Zur Problematik von Literatur, Recht und Kriegsverbrechen vgl. *Tribunale. Literarische Darstellung und juristische Aufarbeitung von Kriegsverbrechen in globaler Perspektive*. Hgg. Jürgen Brokoff, Werner Gephart, Andrea Schütte, Jan-Christoph Suntrup. Frankfurt/M.: Klostermann 2014; *(Post-)Jugoslawien. Kriegsverbrechen und Tribunale in Literatur, Film und Medien*. Hgg. Yannic Federer, Fabienne Gilbertz u.a. Frankfurt/M.: Peter Lang 2014. – Im zuletzt genannten Band vgl. insbesondere den Beitrag: Daniel Warwel: *Sign Seeing in Sarajevo: Zeichen und Referenz in Juli Zehs »Die Stille ist ein Geräusch«*, S. 37–58.

Soviel zum Thema Ethnicity, [...]. Heute, im Frieden, musst du sie zwingen, sich die Wasserversorgung zu teilen, weil ein Kroatie nicht mit einem Moslem aus dem selben Rohr saufen will. Noch Fragen? (S. 153)

Für die Protagonistin steckt ihr Gesprächspartner »voller Geschichten« (S. 153). Das gilt im Großen und Ganzen für alle, denen sie auf der Reise begegnet. Die Gesprächspartner antworten nicht auf Fragen, sondern erzählen der Protagonistin Geschichten. Die Protagonistin befindet sich dabei durchweg in der Rolle einer aufmerksamen Zuhörerin. Das Verstummen der Fragestellerin ist eine direkte Reaktion auf die Erzählungen ihrer Gesprächspartner. Am Ende der Reise durch Bosnien muss sie feststellen, dass sie »keine« (S. 263) ihrer Fragen beantwortet hat.

Die Protagonistin gesteht dabei unumwunden ihr eigenes Nicht-Wissen ein. Schon am Beginn der Reise reflektiert sie über den »Unsinn« (S. 24) ihrer von der westdeutschen Lebenswelt geprägten Vergleiche. Später gibt sie ihrem Gegenüber zu bedenken, dass sie nicht in Bosnien wäre, wenn sie die Wahrheit über den Krieg wüsste. Nach dem Abschied von einer Person in Mostar muss sie sich eingestehen, »etwas Wesentliches« (S. 175) nicht verstanden zu haben, ohne dass dieses Etwas benannt werden könnte. Gegen Ende der Reise kommt die Protagonistin an einem Abend in Tuzla zu folgendem Ergebnis:

Nach dem zweiten Glas stelle ich fest, dass ich nicht mehr versuche, den Menschen ein Leben zu erfinden. Ich habe aufgehört zu fragen, womit wir unsere Zeit verbringen. Wie ein Kind sitze ich da und verstehe nichts, muss den Menschen vertrauen, wie sie sind. (S. 220)

Zeigen das Verstummen der Fragenden und das Eingeständnis des eigenen Nicht-Wissens eine äußerlich sichtbare Veränderung der Protagonistin an, so deuten die skizzierte Wahrnehmungsintensität und die Irritation über die abhanden gekommene Sicherheit bei der Bestimmung von Gut und Böse darauf hin, dass auch im Inneren der Figur eine Veränderung stattfindet.<sup>20</sup> Die Erzählung thematisiert und reflektiert auch diese Veränderung. Im Verlauf ihrer Fahrt durch Bosnien wird die personale Identität der Protagonistin zum Problem. Sie erfährt eine Dissoziation von sich selbst. Die diesbezügliche Selbstreflexion setzt relativ früh im Angesicht der Zerstörungen von Mostar ein: »Verloren fühle ich mich, losgelöst von allen Erinnerungen. [...] In meinem Kopf gibt es nur noch Imperfekt und für mich selbst kein ›Ich‹, sondern die dritte Person.« (S. 46)

<sup>20</sup> Vor allem in dieser Hinsicht steht Zehs Reiseerzählung in der Tradition von Conrads Erzählung *Heart of Darkness*, die in Francis Ford Coppolas *Apocalypse now* (1979) eine filmische Interpretation gefunden hat.

Nachfolgend sieht sich die Protagonistin in Sarajevo durch die Straßen gehen, »als hätte jemand meinen Körper ausgeliehen, um eine Weile damit herumzulaufen« (S. 75). Während eines Gesprächs mit einer in Sarajevo arbeitenden Kommilitonin sieht sie sich selber beim Reden zu und stellt befremdet fest: »Wir kommen mir ein bisschen komisch vor [...]« (S. 79). Und ebenfalls in Sarajevo heißt es eines Morgens: »Im Spiegel über dem Waschbecken sehe ich, dass ich immer noch nicht abgereist bin.« (S. 113) Diese Dissoziation, die eine Differenz zwischen der Erzählerfigur und der im Land umherreisenden Protagonistin in die Erzählung einführt, ist an eine Erfahrung der Ohnmacht gekoppelt. Die Erzählerfigur fühlt sich wie ein »Korken« (S. 15), der auf dem Wasser treibt, und in einer selbstbezüglichen Äußerung kommentiert sie die eigenen Reiseaufzeichnungen wie folgt: »Ich fühle mich wie einer, der am Ufer eines Flusses sitzt und mitzuschreiben versucht, wie viel Wasser vorbeifließt.« (S. 71)

Die in Zehs Reiseerzählung beschriebene Dissoziation der Protagonistin von sich selbst ist bemerkenswert. Denn sie erlaubt es der Erzählung, auf einer von der Handlungsebene getrennten Reflexionsebene, die Veränderungen, die die Protagonistin während ihrer Reise durchläuft, eigens zu thematisieren und dem Leser sichtbar zu machen. Die Tatsache, dass diese an die Erfahrung von Ohnmacht gekoppelte Dissoziation überhaupt stattfindet und für erzählenswert gehalten wird, macht deutlich, dass der Charakter der Protagonistin nicht unwandelbar feststeht, sondern sich aufgrund der während der Reise gemachten Erfahrungen zu verändern beginnt. Man kann in diesem Kontext auf Überlegungen des französischen Philosophen Paul Ricœur verweisen, die dieser in seinem Buch *Soi-même comme un autre* (*Das Selbst als einer Anderer*) angestellt hat.<sup>21</sup> Ricœurs naratologische Überlegungen gehen davon aus, dass die »zeitliche Dimension [...] des Selbst«<sup>22</sup> in erzählerischen Zusammenhängen eine besonders intensive Problematisierung erfährt und ferner, dass die Literatur als ein durch Fabelkomposition und Konfiguration bestimmtes »Laboratorium«<sup>23</sup> ein erweitertes Praxisfeld darstellt, in dem die »Dialektik«<sup>24</sup> von gleichbleibender »Selbigkeit (lateinisch *idem*; englisch: *sameness*; französisch:

<sup>21</sup> Paul Ricœur: *Das Selbst als ein Anderer*. München: Fink 2005. – Einschlägig sind besonders die fünfte und sechste Abhandlung dieser Studie: *Personale und narrative Identität* (S. 141–171) und *Das Selbst und die narrative Identität* (S. 173–206).

<sup>22</sup> Ebd., S. 141.

<sup>23</sup> Ebd., S. 182.

<sup>24</sup> Ebd., S. 174.

*mêmetê*)« und wandelbarer »Selbstheit (lateinisch: *ipse*; englisch: *selfhood*; französisch: *ipséité*)«<sup>25</sup> durchgespielt wird.

Die Erzähltheorie, die der französische Philosoph im Hinblick auf die »Konstitution des Selbst«<sup>26</sup> ausgearbeitet hat, kann hier nicht dargestellt werden. An dieser Stelle muss der Hinweis genügen, dass Ricœur zufolge der »Verlust der [...] Selbigkeit«<sup>27</sup> (im Sinne des *idem*) nicht notwendigerweise einen »Identitätsverlust«<sup>28</sup> des Selbst bzw. der Selbstheit (im Sinne des *ipse*) nach sich ziehen muss. Dieser Verlust der Selbigkeit kann, gerade in narrativen Zusammenhängen, eine »Entblößung der Selbstheit«,<sup>29</sup> das heißt das Zutagetreten einer veränderten und gewandelten Identität bedeuten. Dieser abstrakt klingende Gedanke soll im Folgenden mit Juli Zehs Reiseerzählung in Beziehung gesetzt werden. Ricœurs ethisch fundierte Theorie der Narration legt dabei schon von sich aus einen Bezug zu Zehs Text nahe, bezeichnet doch der französische Philosoph literarische Erzählungen als »Forschungsreisen durch das Reich des Guten und des Bösen«. <sup>30</sup> Als eine solche ›Forschungsreise‹ lässt sich auch Zehs Erzählung lesen.

Ohne Zweifel wird man das Ausgesetztsein der Protagonistin in Zehs Reiseerzählung als einen ›Verlust der Selbigkeit‹ im Ricœur'schen Sinne verstehen können. Die im Zeichen des Schocks stehende Änderung der Wahrnehmung und die nachhaltige Irritation über die abhanden gekommene Sicherheit bei der Bestimmung von Gut und Böse haben dies ebenso deutlich gemacht wie die Dissoziation der Protagonistin von sich selbst. Dass diese Dissoziation, die die umherreisende Protagonistin und die Erzählerfigur auseinandertreten lässt, eine passivische Struktur besitzt, geht aus einer Selbstbeschreibung hervor, die nach dem Verlassen des Landes am Ende der Erzählung steht: »Ich fühle mich, als wäre das Land durch mich gereist und kehrte nach Hause zurück, während ich übrigbleibe, mit hängenden Armen. Bereist.« (S. 263) Doch ist diese passivisch erlebte Veränderung des eigenen Ich, die sich sprachlich in der Verwendung des Partizips Perfekt manifestiert, nicht alles. Denn die Dissoziation der Protagonistin von sich selbst bedeutet auch, dass die Protagonistin und die von ihr dissoziierte Erzählerfigur ungeachtet ihrer Verbundenheit getrennt zu betrachten sind.

<sup>25</sup> Ebd., S. 144.

<sup>26</sup> Ebd., S. 142.

<sup>27</sup> Ebd., S. 184.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd., S. 201.

Es wurde ausgeführt, dass die Protagonistin durch die Rede ihrer Gesprächspartner in ihrem Geltungsanspruch beschränkt wird und durch das eigene Verstummen den anderen das Feld der Rede überlässt. Was nun aus der Perspektive der Protagonistin als durchaus schmerzvolle und zuweilen peinlich empfundene Erfahrung angesehen wird, lässt sich aus der davon abgelösten Perspektive der Erzählerfigur als eine Erweiterung und Bereicherung verstehen. Die Rede- und Dialoganteile der Gesprächspartner der Reisenden tragen in einem elementaren Sinne zum Aufbau der Erzählung bei. Alles, was es zur Nachkriegssituation in Bosnien zu sagen gibt – die Forcierung ethnischer Differenzen nach dem Krieg, die Sehnsüchte nach einem Leben ohne ein Festgelegtsein auf ethnische Zugehörigkeit, die Rolle der internationalen Organisationen beim Wiederaufbau des in zwei ›Entitäten‹ geteilten Landes, die auftrumpfende Selbstsicherheit international tätiger Journalisten – alles dies wird in erster Linie von den Gesprächspartnern der Reisenden artikuliert. *Sie* sind es, die die bosnische Gegenwart nach dem Krieg zur Sprache bringen. Dieser zur Sprache gebrachten Welt ist nur die Protagonistin im passiven Sinne ausgesetzt, nicht aber die Erzählerfigur. Diese Erzählerfigur integriert vielmehr die Rede- und Dialoganteile der Gesprächspartner, deren »Geschichten« (S. 153), in die Gesamtheit der Erzählung. In dieser Integration, die die Geschichten der anderen gelten lässt, das heißt zur Sprache und zur Darstellung kommen lässt, manifestiert sich eine ethische Dimension von Zehs Reiseerzählung. Das Selbst der Erzählerfigur, das die Gesamtheit der Erzählung organisiert und orchestriert, umfasst mehr und anderes als das Ich der im Land umherreisenden Protagonistin. Es umfasst auch die fremde Rede derjenigen, die der Protagonistin begegnen, ohne dass diese Fremdheit gewaltsam angeeignet und umstandslos in Eigenes überführt wird. Auf dieser Ebene der Integration und des Einbezugs der fremden Rede geht auch das passive Ausgesetztsein in ein aktives Sich-Aussetzen über. Mit diesem Sich-Aussetzen ist nicht ein Sich-Exponieren gemeint, sondern ein Aussetzen, das sich selbst suspendiert. Die eigene Rede setzt aus, pausiert, um den Anderen, der mehr zu erzählen weiß, zu Wort kommen zu lassen. Es ist dieses Aussetzen der eigenen Rede um der Integration der fremden Rede willen, die Zehs Reiseerzählung eine besondere Glaubwürdigkeit verleiht und dieser einen wichtigen Platz im Kriegsdiskurs der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989 sichert.

Die Autorin Zeh hat die Problematisierung der narrativen Ich-Identität auch auf der poetologischen Ebene reflektiert. Zeitgleich mit der Veröffentlichung ihrer Reiseerzählung publiziert sie 2002 in der Zeitschrift *Akzente* den Essay *Sag nicht ER zu mir*, in dem sie der Neigung der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zur Ich-Form unter Einschluss der eigenen Texte

auf den Grund geht.<sup>31</sup> Maxim Biller wird später mit Blick auf diese Gegenwartsliteratur im positiv gemeinten Sinne von einer »Ichzeit« sprechen.<sup>32</sup> Dagegen fordert Zehs Essay die Abkehr von einer rein »ich-bezogen[en]«<sup>33</sup> Erzählform: »ICH könnte den Mund halten, während andere reden.«<sup>34</sup> Dieser Satz wäre ein passendes Motto für Zehs Reiseerzählung, obwohl diese, formal gesehen, in der ersten Person geschrieben ist.

Darüber hinaus ist die Autorin der Reiseerzählung auch ihrem Thema auf bemerkenswerte Weise treu geblieben. Die 2011 veröffentlichte Abhandlung *Das Übergangsrecht* beschäftigt sich aus juristischer Sicht mit der Rechtssetzungstätigkeit der Übergangsverwaltung in Bosnien und im Kosovo.<sup>35</sup> Einige der dort verhandelten Aspekte zu den »failed states« auf dem Gebiet des ehemaligen Vielvölkerstaates Jugoslawien sind bereits in der Reiseerzählung von 2002 vorgeformt, etwa, wenn dort die These diskutiert wird, dass das vom Hohen Repräsentanten verwaltete Bosnien im politischen und staatlichen Sinne »kein richtiges Land« (102) sei.<sup>36</sup> Der 2012 erschienene Essay *Die Diktatur der Demokraten* greift die Überlegungen der juristischen Abhandlung auf und bekräftigt, jenseits der Fachdiskussion, das öffentliche Engagement Zehs in dieser Sache.<sup>37</sup>

Aus ästhetischer und poetologischer Perspektive ist aber noch wichtiger, dass die Rede- und Stimmenvielfalt von Zehs Reiseerzählung in einem weiteren Buch materielle Gestalt angenommen hat. Der 2004 erschienene Band *Ein Hund läuft durch die Republik*, der auf Initiative von Zeh und in Zusammenarbeit mit der Universität Tuzla zustande kam, versammelt auf Deutsch verfasste Erzählungen von jungen Bosnierinnen und Bosniern.<sup>38</sup>

<sup>31</sup> Juli Zeh: *Sag nicht ER zu mir*. In: dies.: *Alles auf dem Rasen. Kein Roman*. Frankfurt/M.: Schöffling 2006. Zitatnachweise nach der dritten Auflage der Taschenbuchausgabe: München: btb 2008, S. 220–234.

<sup>32</sup> Maxim Biller: *Ichzeit. Über die Epoche, in der wir schreiben*. »Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung« 39 (2.10.2011), S. 23.

<sup>33</sup> Zeh: *Sag nicht ER zu mir* (Anm. 31), S. 223.

<sup>34</sup> Ebd., S. 234.

<sup>35</sup> Vgl. Juli Zeh: *Das Übergangsrecht. Zur Rechtsetzungstätigkeit von Übergangsverwaltungen am Beispiel von UNMIK im Kosovo und dem OHR in Bosnien-Herzegowina*. Baden-Baden: Nomos 2011.

<sup>36</sup> Zu völkerrechtlichen Aspekten in Zehs Reiseerzählung und in ihrem Romanerstling *Adler und Engel* (2001) vgl. Wolfgang Graf Vitzthum: *Gerechtigkeit für Bosnien? Zu Juli Zehs Bildern vom Balkan*. In: *Fiktionen der Gerechtigkeit. Literatur – Film – Philosophie – Recht*. Hgg. Rüdiger Bittner, Susanne Kaul. Baden-Baden: Nomos 2005, S. 117–133.

<sup>37</sup> Vgl. Juli Zeh: *Die Diktatur der Demokraten. Warum ohne Recht kein Staat zu machen ist*. Hamburg: edition Körber-Stiftung 2012.

<sup>38</sup> Vgl. *Ein Hund läuft durch die Republik. Geschichten aus Bosnien*. Hgg. David Finck, Oskar Terš, Juli Zeh. Frankfurt/M.: Schöffling 2004.

Zugespitzt formuliert, handelt es sich bei diesem Band um die Weiterführung der Reiseerzählung von 2002 – mit dem Unterschied, dass die Erzählerfigur, die in der Reiseerzählung die Rede ihrer Gesprächspartner zur Darstellung kommen ließ, sich nun auf die Funktion der Herausgeber-schaft beschränkt und die erzählten »Geschichten aus Bosnien« – so der Untertitel des Bandes – eigene Autorennamen besitzen.

